Format: 210 x 297 mm | Llom 15 mm | CMYK + Pantone 159 C

TÍTULOS PUBLICADOS

continuación

54. GUSTAVO GARCÍA VIVAS, *Ronald Syme. El camino hasta "La Revolución Romana" (1928-1939)*. Prólogo de Anthony R. Birley, 2016.

55. JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (ed.), *Economía romana. Nuevas perspectivas / The Roman economy. New perspectives*, 2017.

56. JORDI PRINCIPAL, TONI ÑACO DEL HOYO, MONTSERRAT DURAN, IMMA MESTRES (eds.), *Roma en la Península Ibérica presertoriana. Escenarios de implantación militar provincial*, 2017.

57. HELENA JIMÉNEZ VIALÁS, Carteia *y* Traducta. *Ciudades y territorio en la orilla norte del estrecho de Gibraltar (siglos VII a.C. – III d.C.)*, 2017.

58. JOSÉ CARLOS BERMEJO BARRERA, MANEL GARCÍA SÁNCHEZ (eds.), Δεσμοὶ φιλίας / *Bonds of friendship. Studies in ancient history in honour of Francisco Javier Fernández Nieto*, 2017.

59. MANEL GARCÍA SÁNCHEZ, MARGARITA GLEBA (eds.), Vetus textrinum. *Textiles in the ancient world. Studies in honour of Carmen Alfaro Giner*.

EN PREPARACIÓN

JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (ed.), *Cuantificar. Qué, cómo y para qué. Quantification in classical archaeology: Objects, methodologies and aims*.

DANIEL J. MARTÍN-ARROYO SÁNCHEZ, *Colonización romana y territorio en Hispania. El caso de* Hasta Regia.

JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (†), JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) VII*.

DressID

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Edicions

www.publicacions.ub.edu

9 788491 680819

Manel García Sánchez, Margarita Gleba (eds.)

59

Vetus textrinum. Textiles in the ancient world

Col·lecció INSTRUMENTA 59

VETUS TEXTRINUM. TEXTILES IN THE ANCIENT WORLD

STUDIES IN HONOUR OF CARMEN ALFARO GINER

Manel García Sánchez
Margarita Gleba
(eds.)

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Edicions

CeaapQ Calidad en Edición Académica
Academic Publishing Quality

17369_Vetus textrinum_59 (coberta).indd 1 22/02/18 11:17

VETUS TEXTRINUM. TEXTILES IN THE ANCIENT WORLD

Col·lecció INSTRUMENTA 59

Barcelona 2018

VETUS TEXTRINUM. TEXTILES IN THE ANCIENT WORLD

STUDIES IN HONOUR OF CARMEN ALFARO GINER

Manel García Sánchez
Margarita Gleba
(eds.)

Universitat de Barcelona
Edicions

Universidad de Barcelona. Datos catalográficos

Vetus textrinum : textiles in the ancient world : studies in honour
of Carmen Alfaro Giner. – (Col·lecció Instrumenta ; 59)

ISBN: 978-84-9168-081-9

I. Garcia Sánchez, Manel, editor literari II. Gleba, Margarita, editor literari
III. Alfaro Giner, Carmen, entitat homenatjada IV. Títol V. Col·lecció: Instrumenta
(Universitat de Barcelona) ; 59
1. Teixits (Indústria textil) 2. Teixits antics 3. Civilització clàssica 4. Homenatges

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu

1.ª edición: Barcelona, 2018

Director de la colección: José Remesal
Secretario de la colección: Antonio Aguilera

CEIPAC
http://ceipac.ub.edu

Sello de Calidad en Edición Académica. Promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

Unión Europea: *The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Union's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013/ ERC grant agreement nº 340828*.

Gobierno de España: DGICYT: PB89-244; PB96-218; APC 1998-119; APC 1999-0033; APC 1999-034; BHA 2000-0731; PGC 2000-2409-E; BHA 2001-5046E; BHA2002-11006E; HUM2004-01662/HIST; HUM200421129E; HUM2005-23853E; HUM2006-27988E; HP2005-0016; HUM2007-30842-E/HIST; HAR2008-00210; HAR2011-24593; HAR2015-66771-P (MINECO/FEDER, UE); HAR2017-85635-P (MINECO/FEDER, UE). MAEX: AECI29/04/P/E; AECI.A/2589/05; AECI.A/4772/06; AECI.A/01437/07; AECI.A/017285/08.

Generalitat de Catalunya: *Grup de Recerca de Qualitat*: SGR 95/200; SGR 99/00426; 2001 SGR 00010; 2005 SGR 01010; 2009 SGR 480; 2014 SGR 218; ACES 98-22/3; ACES 99/00006; 2002ACES 00092; 2006-EXCAV0006; 2006ACD 00069.

Calidad en Edición Académica
Academic Publishing Quality

DressID

Ref.2007-1765/001-001 CTU COOMPMU of the European Commision (Programme Culture 2007).

Montaje: Mateo González Vázquez

Portada: *Dama de Baza*, detalle. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Impresión: Gráficas Rey

Depósito legal: B-4.303-2018

ISBN: 978-84-9168-081-9

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin la autorización previa por escrito del editor.

Carmen Alfaro Giner

Índice general

Prefacio. 11
(Manel García Sánchez)

Carmen Alfaro Giner: *Curriculum Vitae*. 15

Carmen Alfaro Giner in textile archaeology and history: an appreciation. 27
(John Peter Wild)

Sobre vestimenta e identidad en el Imperio romano: el proyecto DressID y su proyección en la investigación europea. 31
(Michael Tellenbach)

Near East

Food and Clothing: a Mesopotamian and Indo-European Formula. 45
(Miguel Ángel Andrés-Toledo)

κατά περ Πέρσαι ἐσκευάδατο – the function of 'Persian' dress in Herodotus' catalogue of Xerxes' forces (7, 61–90). 55
(Kerstin Droß-Krüpe)

Egypt

Yaciendo bajo el cielo que se extingue: la tienda cósmica de la tumba de Tutanjamón. 65
(Jónatan Ortiz-García)

Indumentaria en el Egipto de la Antigüedad tardía y Edad media temprana conservada en la colección del antiguo Museu Tèxtil i d'Indumèntaria de Barcelona. 79
(Ana Cabrera Lafuente)

Kostümgeschichtliche Zeichnungen spätantiker Kleidung aus ägypten im Museum für byzantinische Kunst, Berlin – eine Spurensuch. 97
(Cäcilia Fluck)

Aegean

Textiles and Culture: the flounced skirt in Aegean Bronze Age art. 119
(Dora Constantinidis & Lilian Karali)

Women's dress in Early Greek art: types, patterns and regional development. 129
(Isabella Benda-Weber)

"Beau comme Crésus!" Some remarks about Lydian textiles and fashion viewed from Greece. 143
(Stella Spantidaki & Iris Tzachili)

Italy and Rome

Primi dati sulle produzioni tessili tarantine nel III-II secolo a.C. 153
(Francesco Meo)

Archeologia tessile nella *Venetia* romana tra storia e archeologia: I casi di Altino, Padova e Verona. 165
(Maria Stella Busana & Annarosa Tricomi)

Vestis virum facit. Male clothing and social status in ancient Rome. 177
(Lena Larsson Lovén)

Satirically Sartorial: colours and togas in Roman satire. 185
(Mary Harlow)

"Seamingly" customized – Tassels as decorative elements on statuary depictions of the toga in the *Ny Carlsberg Glyptotek*. 197
(Berit Hildebrandt & Ida Demant)

Continental Europe

Visuality – Movement – Performance. The costume of a rich woman from Franzhausen in Austria, c. 2000 BC. 211
(Karina Grömer & Lise Bender Jørgensen)

La donna è mobile. Biographies of mobile women in ancient European societies. 225
(Eva Andersson Strand, Karin Margarita Frei, Ulla Mannering & Marie-Louise Nosch)

Purple

Imitaciones, adulteraciones y sucedáneos de la púrpura marina: las noticias de las fuentes y los restos textiles. 235
(Mª Julia Martínez García)

Captura y gestión de recursos malacológicos en algunos talleres productores de púrpura de la isla de Ibiza. 253
(Benjamín Costa)

Prefacio

Manel García Sánchez
CEIPAC, Universidad de Barcelona[1]

No es fácil saber cómo iniciar la presentación de un homenaje a una persona de la que hemos aprendido tanto, con la que hemos compartido tanto y a la que nos unen profundos lazos de amistad como la profesora Carmen Alfaro Giner. Su trayectoria internacional, su prestigio y reconocimiento en el estudio del tejido en la antigüedad justificaba un título como *VETUS TEXTRINUM*, una expresión que, más allá de significar la industria textil de la antigüedad, se refería también a los lazos de amistad que unen, como las hebras de un tejido, a los participantes en este homenaje. Un homenaje a la profesora Carmen Alfaro podría haberse titulado de muchas otras maneras y haber tenido contribuciones sobre otros muchos temas de historia antigua, y una ojeada a vuelapluma a su currículum así lo certifica. La profesora Carmen Alfaro no solo se ha dedicado al estudio del tejido en la antigüedad, pero por ser una destacada investigadora en tecnología y economía antiguas y reconocida internacionalmente por sus investigaciones sobre fibras textiles, tejidos, cestería –imprecindible todavía su *Tejido y cestería en la península Ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria a la Romanización*, Madrid, 1984–, púrpura, vestimenta antigua o el simbolismo social y religioso de los *vetus textrinum*, entre muchos otros aspectos, nos pareció justificado que el final de una respetada y dilatada carrera académica merecía el reconocimiento de la comunidad científica internacional en un campo, el trabajo y simbolismo textil, en el que ha sido maestra de muchos y colega de todos los participantes en este homenaje.

Son varios los campos, decíamos, de investigación de la profesora Carmen Alfaro y a su reconocimiento como historiadora y estudiosa del tejido en la antigüedad responden los trabajos

[1] manelgarciasánchez@ub.edu

recogidos en este volumen, en especial las contribuciones de John Peter Wild, también maestro de muchos de nosotros, que nos recuerda su papel destacado en el estudio del tejido; o el trabajo de Michael Tellenbach, que señala la importancia de uno de los proyectos más ambiciosos a nivel internacional del que la profesora Carmen Alfaro ha sido una de las impulsoras más entusiastas, a saber, el *DressID Project* sobre vestimenta e identidad en el imperio romano. Si nos fijamos en la ordenación geográfica del índice, la presentación no solo responde a criterios cronológicos o de latitudes, sino también a los múltiples campos de estudio de la profesora Carmen Alfaro. El tejido del próximo oriente antiguo –estudiado por la autora en la neolítica Tell Halula, en el Valle del Éufrates– está presente en los trabajos de Miguel Ángel Andrés-Toledo o Kerstin Droß-Krüpe, sobre Mesopotamia o los persas aqueménidas de Heródoto; de Egipto se ocupan Jónatan Ortiz-García, Ana Cabrera Lafuente y Cäcilia Fluck, desde Tutankamón, la conservación museística y hasta la época bizantina, y cabe rememorar aquí que la autora nos regaló también un epléndido estudio sobre trabajadoras textiles en el Egipto helenístico y romano. El Egeo se halla presente en los trabajos de Dora Constantinidis y Lilian Karali, Isabella Benda-Weber, o Stella Spantidaki y Iris Tzachili, ocupándose desde la Creta minoica hasta la época helenística de aspectos sobre el tejido o el género en los que la profesora Alfaro se ha centrado a lo largo de su dilatada carrera, con su conocimiento sobre santuarios y explotación ganadera o la producción de púrpura. La Italia prerromana y Roma –la profesora Carmen Alfaro es un autoridad internacional en el estudio de la técnica de la producción de púrpura durante el Imperio romano– están representadas por los trabajos de Francesco Meo, Maria Stella Busana y Annarosa Tricomi, Lena Larsson Lovén, Mary Harlow o Berit Hildebrandt e Ida Demant, con la presencia siempre constante de la interdisplinariedad que ha caracterizado su trayectoria y en donde historia, arqueología y filología han ido siempre de la mano, acompañadas de las fuentes literarias, epigráficas o papirológicas, pero también de las fusayolas, las pinzas de precisión y el microscopio. La Europa continental de la protohistoria la representan Karina Grömer y Lise Bender Jørgensen o Eva Andersson Strand, Karin Margarita Frei, Ulla Mannering y Marie-Louise Nosch, esa misma protohistoria que la profesora Alfaro conoce tan bien para la Península Ibérica, la del mundo del tejido, también del trabajo y el vestido femenino, ibérico o celtibérico, como demuestran, entre otros quehaceres, su restauración y estudio del tocado de la Dama de Baza. Finalmente, el tema de la púrpura, en el que la profesora Carmen Alfaro es una autoridad y *alma mater* de los *Purpureae Vestes* –con sus cinco volúmenes publicados–, se ilustra con las contribuciones de Julia Martínez García y Benjamín Costa, con el recuerdo de los talleres de producción de la fenopúnica y romana Ibiza, que la profesora Carmen Alfaro ha recorrido incansablemente junto a colegas y alumnos y que tan bien conoce. Todos los participantes en este homenaje podrían haber escrito sobre muchas otras temáticas relacionadas con el vestido, con el género, el color, la conservación, el simbolismo, la economía o muchísimos otros de los aspectos del tejido en la antigüedad, cuya pasión comparten con la profesora Alfaro, como certifica también su dirección e impulso del *SEMA: Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad* de la Universidad de Valencia, con una decena de ediciones y estimulando a jóvenes y no tan jóvenes investigadores a seguir tirando del hilo de Ariadna del género, del tejido y de la historia de la antigüedad. Ahora bien, si nos fijamos en la procedencia geográfica de los participantes veremos reflejada también la proyección internacional del trabajo y el magisterio de la profesora Carmen Alfaro, tejida desde el reconocimiento y el respeto de la comunidad científica internacional y, no menos importante, desde el afecto y la amistad.

No quisiéramos finalizar este prefacio sin recordar aquí la importancia que para la historiografía sobre el tejido y el mundo antiguo ha tenido el magisterio de la profesora Carmen Alfaro, por no hablar de su ingente producción científica, tanto sobre la Península Ibérica como sobre la Historia antigua en general o el Mediterráneo antiguo. La profesora Carmen Alfaro Giner no sólo ha formado con su magisterio a varias generaciones de alumnos en el estudio del tejido en la

antigüedad o ha impulsado o participado en un sinfín de proyectos nacionales e internacionales sobre los *vetus textrinum*, sino que nos ha enseñado a todos cómo el buen historiador o arqueólogo debe hacer de su trabajo una justa medida entre rigor y amor, entre razón y pasión, concibiendo su labor como un oficio preciso y artesanal, tejido al servicio del progreso de las ciencias de la antigüedad. La profesora Carmen Alfaro, como las Parcas de Catulo, ha hecho de su labor investigadora y académica un ritual. Mientras sostenía con la mano izquierda la rueca de la investigación, con la diestra ha ido formando hilos y más hilos torneando el huso de su magisterio. A nosotros solo nos resta felicitarnos en este alegre día en el que celebramos con este homenaje su jubilación, aunque con la tranquilidad de ver cumplido el oráculo catuliano —y esa certeza la tenemos todos los que la conocemos bien– que ello no impedirá que la profesora Carmen Alfaro siga susurrando al telar: *currite ducentus subtegmina, currite, fusi.*

Curriculum Vitae

Carmen Alfaro Giner es una destacada investigadora en Tecnología y Economía antiguas, conocida especialmente por sus trabajos sobre las fibras textiles y su tratamiento, los tejidos y su sistemática, la cestería y sus funciones, los tintes (especialmente los de origen marino como la púrpura y su adquisición), la vestimenta antigua y los sistemas de producción y comercialización de estos materiales, el simbolismo social y religioso de los tejidos, los *instrumenta textilia*, el trabajo textil y sus características, etc. Todo ello lo ha tratado basándose en el estudio de la denominada "cultura material" (los propios restos materiales conservados) y en las cuantiosísimas noticias que sobre ella recogen las fuentes clásicas, la epigrafía, la papirología, la iconografía, y el conocimiento de la tradición a través de la etnografía. A partir de esas bases materiales los trabajos de Carmen Alfaro tratan siempre de llegar al fondo histórico, social, simbólico o religioso que la realidad cotidiana siempre encerraba en el ámbito de la Antigüedad griega, romana y con seguridad ibérica o celtibérica.

Su ámbito de trabajo ha sido el habitualmente llamado Historia Antigua. Sin embargo, si para comprender la evolución tecnológica de los procesos analizados tenía que echar la vista atrás en el tiempo, no dudó nunca en hacerlo, llegando a adentrarse en los primeros tiempos de estas tecnologías (*Textiles from the pre-pottery Neolithic site of Tell Halula. Euphrates valley, Syria,* Paleorient, 38, pp. 41-54), intentando buscar las primeras formas de obtención de finas telas a partir de técnicas previas al sistema de entramado de urdimbre y trama, telas que podríamos calificar de "no propiamente tejidas". Y lo mismo ha ocurrido con el estudiando la evolución de los diferentes tipos de telares utilizados por la humanidad en el Mediterráneo antes del uso del más conocido gracias a la iconografía griega y romana principalmente y que conocemos como "telar vertical de pesas". En esa línea están, por ejemplo, los varios estudios sobre los textiles e *instrumenta textilia* de Cueva Sagrada, Lorca, Murcia, fechados en 2200 a.C., o los tejidos y la cestería de la Prehistoria y la Protohistoria hispanas descritos en su tesis doctoral. En efecto, su primera experiencia sobre este campo amplísimo de la investigación quedó plasmada en un libro, que fue el tema de su Tesis doctoral (*Tejido y cestería en la Península Ibérica. Historia de su técnica desde la Prehistoria a la época romana*, Madrid C.S.I.C.,

1984, 348 pp.). Se trata de una obra todavía hoy imprescindible y ampliamente utilizada, con la que se abrió el camino en España sobre cuestiones muy desarrolladas ya en el Norte de Europa, pero desconocidas absolutamente en la más occidental de las penínsulas que rodean el Mediterráneo. La obra puso las bases de posteriores estudios sobre el tema, ofreciendo neologismos o formas de expresión no existentes previamente en la literatura en español para describir maneras de hacer e instrumentos. Las dificultades de apertura de los almacenes de los Museos españoles para los jóvenes investigadores impidieron que todos los fondos de materiales de interés conservados en la Península Ibérica fueran recogidos en él, pero los incluidos permitieron trazar las líneas maestras de una realidad que no cambió sustancialmente en años posteriores.

A ello se unen estudios sobre la pesca y sus implementos, religión antigua (mundo funerario, ofrendas textiles), iconografía antigua y su simbolismo, etc. Citaremos especialmente los trabajos más relevantes, dejando fuera de nuestro comentario aquellos que tratan sobre glíptica (un libro**:** *Entalles y camafeos de la Universitat de València* y varios artículos y capítulos de libros, incluyendo las gemas mágicas o la museología), aspectos sociales de la Historia de las mujeres, etc. que se alejan del campo de interés de quienes participan en este homenaje.

Su formación académica se desarrolló en las Facultades de Geografía e Historia de la Universidades Literaria de Valencia (1965-1969), Universidad de Salamanca (1969) y Universidad de Freiburg in Br. (Alemania, 01.10.1969-01.06.1971). Se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid (*Sobresaliente cum laude*)*,* Completó su formación práctica con una Beca de Prácticas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (1971-1972), gracias a su director de Tesis, el Prof. M. Almagro Basch.

La actividad docente universitaria comenzó en la Universidad de Santiago de Compostela (1972-1978), pero fue durante los últimos veinticinco años cuando esta se desarrolló plenamente cuando alcanzó el grado de Profesora Titular de *Historia Antigua* en la Universidad de Valencia (1990-2015), puesto desde el que llevó a cabo, además, una importante labor investigadora y editorial. Pese a su poco interés por el tema administrativo se ocupó en algunos puntuales momentos de la Dirección del Departamento de Historia de la Antigüedad y la Cultura escrita (2004-2005) y de la Secretaría del mismo (2001-2003). Ha colaborado durante años con la Sociedad Española de Estudios Clásicos, delegación de Valencia, y ha sido miembro del CIETA (Lyon).

Las estancias en Universidades y Centros de Investigación europeos apoyadas por becas de la Universidad de Valencia o del Ministerio de Educación han sido muchas, de entre las cuales destacaremos solamente las más significativas. En 1975 conecta con el Prof. H.-J. Hundt, en el Römisch-Germanisch Zentral-Museum Mainz, a través del Dr. E. Cuadrado y del Prof. W. Schülle. En contacto con ese insigne maestro se ocupó de las técnicas de detección de fibras y sistemas de estudio y conservación de textiles antiguos (hoy superados, por otra parte). Becaria de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma (01-30.07.1982); Universidad de Eichstätt (Alemania) 12.07-30.09 1985; Universidad de Eichstätt (Alemania) 01.07-30.09 1987; Centro de Investigación Experimental de Lejre (Dinamarca), julio de 1999 y agosto de 2003; Universidad de Bonn (Alemania) 01.06-30.08. 2003; Escuela Francesa y Escuela Finlandesa de Atenas (01.10-30.11. 2005); Escuela Francesa de Atenas (01-30.11. 2008); Escuela Francesa de Atenas (01.10-30.11 2009); Escuela Sueca de Atenas (septiembre de 2013 y 2014).

Visiting Professor en la Universidad de Copenhague (*Danmarks Grundforskningsfonds Center for Tekstilforskning, The Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research.*

The SAXO Institute) en 2007, invitada por las Profs. Marie-Louise Nosch, Eva Anderssen-Strand y la Dra. Ulla Mannering).

Visiting Professor Universidad de Weimar, Alemania (Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, IKKM, 2014-2015, invitada por los Profs. Bernhard Siegert, Lorenz Engel y Michael Cuntz). Fruto de estas dos experiencias son algunos de los más interesantes trabajos publicados en los últimos años y un cambio sustancial en su idea sobre el sistema de docencia que debería de emplearse en las Universidades españolas, desafortunadamente muy centrado todavía en una formación memorística a través de la llamada *lección magistral*.

Las colaboraciones puntuales en Cursos o Conferencias son muchas, destacaremos solamente las ofrecidas en las Universidades europeas y norteafricanas, dejando fuera las colaboraciones en España, las llevadas a cabo dentro del Proyecto de la Unión Europea sobre *Vestimenta e Identidad*, del que hablaremos luego, así como las numerosas conferencias de las Universidades de Copenhague y Weimar dentro de sus funciones de Prof. Invitada. Citar todas ellas excedería el espacio de esta introducción:

En la Universidad de Eichstät (*El manto de Penélope y su significado*), invitada por el Prof. P. Barceló, 1997.

El Cairo (Egipto) "The use of Sea Resources in the Ancient Economy", 2005, invitada por la Prof. L. Karali.

Universidad del Sur de Dinamarca-Kolding (*Purple production in Antiquity*), invitada por el Prof. T. Bekker-Nielsen, 2007.

École Française d'Athènes, *Round Table Conference*: L'artisanat grec ("Approches méthodologiques et perspectives sur la vannerie grecque archaïque") 2007, invitada por la Prof. F. Blondé (Universidad de Lille III); Universidad de Rethymnon (*Resources of the see. A common program of studies*), invitada por la Prof. I. Tzachili en 2008.

Universidad de Copenhague (The Iberian's Λινθώρακης in Roman Army: an approximation to Military Textiles in Antiquity), invitada por la Prof. M.-L. Nosch, 2008; En el *Deutches Institut* de Lisboa (*Aspectos tecnológicos del tejido antiguo*), invitada por el Prof. T. Schatner.

École Française Atenas, en la Table ronde *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs* (« La couleur et son origine : une question esthétique ou pratique? », invitada por el Prof. Ph. Jocquey, 2009.

HMAP International Summer School, *The Abdus Salam International Centre for Theoretical Physics*, *Trieste 2010* ("Luxury from the sea: purple production in Antiquity"), en el curso *When Humanities Meet Ecology. Historic changes in Mediterranean and Black Sea marine biodiversity and ecosystems since the Roman period until nowadays. Languages, methodologies and perspectives*, en el que estuvo invitada por los Profs. T. Bekker-Nielsen, R. Gertwagen, S. Raicevich.

Universidad de Copenhague, *Spinning Fates and the Song of the Loom* ("Colchis Wool and the Spinning Fates in Catullus Carmen 64") invitada por la Prof. M.-L. Nosch, M. Harlow y G. Fanfanni, 2012.

Università di Salento, *Treasures from the sea. Sea-silk and Shell purple dye in Antiquity*, International Workshop in Lecce (Italia), 2013.

Hoy está claro que todos los ámbitos del trabajo textil constituyeron uno de los motores fundamentales de la economía y del comercio de la Antigüedad. En torno a ellos giraban una serie de aspectos que entran en el campo de los estudios tecnológicos, sociales, simbólicos, estéticos, religiosos y laborales, de las diferentes especialidades que las fuentes clásicas describen con

minuciosidad. El trabajo textil como actividad únicamente casera, propia de la mujer enclaustrada en el gineceo y realizado a pequeña escala una labor callada se describió desde la muy masculina lírica griega y se desarrolló luego a través de una amplia producción literaria como base de los patrones sociales de género que encubrían el deseo del control de la mujer y de la paternidad de los hijos. A lo largo de los últimos años este sencillo panorama se ha desmitificado permitiendo comprender que el fenómeno era mucho más complejo. Sin duda el trabajo femenino en la recolección, preparación de las fibras y su posterior manipulación era, efectivamente, uno de los ámbitos laborales más importantes de la economía familiar antigua y en concreto de las mujeres de la casa (Jenofonte, *Eco.* VII-X); pero se trata de actividades que pronto modificaron su ser hacia una profesionalización muy marcada y una participación masculina muy importante en ellas. Algunos de los trabajos de Carmen Alfaro han colaborado en las matizaciones sociológicas introducidas recientemente en este sentido. Precisamente el interés por la delimitación del trabajo textil femenino le introdujo, en el ámbito de la docencia universitaria, en la creación, dirección y edición de resultados del *Seminario de Estudios de la Mujer en la Antigüedad* (SEMA de la UV), que nació en 1997 como una plataforma experimental a desarrollar por alumnos de doctorado. Las representaciones por parte de los alumnos de obras de la tragedia y la comedia griega (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristofanes) o romana (Plauto, especialmente), ayudaron a ver desde diferentes ángulos la esencia femenina y sus manifestaciones. En los últimos años el Seminario se ha dedicado a la celebración de algunas reuniones científicas fruto de las cuales se han hecho algunas ediciones de las *Monografías del SEMA de la Universitat de València*, de las cuales *Las mujeres de Homero*, de Manel García Sánchez, fue la primera (1999).

Los trabajos de investigación, la trayectoria laboral y la red social de que disponía desde hace muchos años la Prof. Alfaro propiciaron la concesión de todos los Proyectos de Investigación I+D que solicitaba del Ministerio, del Consell Insular de Ibiza y Formentera o de la Comunidad Europea. Estos ámbitos de trabajo en común tuvieron como resultado, durante los últimos años 15 años, la creación de grupos de investigación que iban evolucionando y que seguramente, por los resultados obtenidos, en otros países hubieran sido consolidados, pero que al menos supusieron una fuerte ayuda en el ámbito de la cual se fueron desarrollado Trabajos Fin de Grado (Estíbaliz Tébar, Antonio Vizcaíno, Mónica Alamar, Juan Martínez) y Tesis doctorales de mucho interés, algunas de ellas ya en prensa (Mª Julia Martínez, Jónatan Ortiz), otras en vías de lectura (María Antón), aparte otras de temas no centrados en el ámbito de los Textiles y Tintes y que por tanto no vamos a mencionar aquí. La participación en tribunales de tesis doctorales ha sido importante, destacando la participación de la homenajeada como jurado en Tesis internacionales importantes dedicadas a los Textiles (Ch. Moulherat, Tesis del Louvre, Paris 2001; S. Spantidaki, Universidad de Paris Sorbona 2013; D. Garmi, Universidad de Lyon II 2014.

Proyectos y Convenios alcanzados bajo la dirección de la Prof. Alfaro:

Proyectos de Investigación I+D+I:

a) "Los tejidos en la España antigua: producción ibérica y producción romana (TEA)", Ref. BHA 2000-1240, 38.000,00 € (2000-2003). *Univeridad de Valencia, Museo Arqueológico de Ibiza y Consell Insular d'Eivissa i Formentera*. Colaboradores: B. Costa; E. Tébar; Á. Aleixandre; M. Alamar; M. Pastor; S. Moreno, J.J. Ferrer.

b) "Historia, Economía y Técnica de la producción de púrpura en el Mediterráneo durante el Imperio romano (HETTP), **I**", Ref. HUM 2004-01984, 30.700 € (2004-2007), *University of Manchester, CNRS (Francia), University of Oxford, Universidades de Murcia*

y Valencia. Colaboradores: J.-P. Wild; D. Cardon; A. Wilson; B. Costa; J. A. Molina; E. Tébar

c) "Historia, Economía y Técnica de la producción de púrpura en el Mediterráneo durante el Imperio romano (HETTP), **II**", Ref. HUM 2007-61138/HIST, 32.000 €, (2007-2010), *Centre Camile Jullien (Aix en Provence), University of Rethymnon (Creta), Kapodistrian University of Athens, Universidad de Murcia, Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera.* Colaboradores: Ph. Borgard, I. Tzachili, L. Karali, J.A. Molina, B. Costa, y los alumnos de la Universidad de Valencia: M.J. Martínez, G. Fernández, J. Ortiz,

d) "Producción de lana en Ebusus púnica y romana (TIMEO)", **I,** Ref. : HAR2010-21065, 41.000,00 €, (2011-2014), *Centre Camile Jullien (Aix en Provence), University of Rethymnon (Crete), Kapodistrian University of Athens, Universidad de Murcia, Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera, Universidad de Valencia*. Participantes: Ph. Borgard, I. Tzachili, L. Karali, R. González-Villaescusa, B. Costa (Mº Arqueológico de Ibiza y Formentera, y los alumnos M. J. Martínez, M. Antón (de la Universidad de Valencia).

e) "Producción de lana en Ebusus púnica y romana (TIMEO)" **II**, permiso de continuidad del proyecto por un año sin nueva subvención económica.

Convenios de Colaboración con el *Consell Insular d'Eivissa y Formentera*, destinados al estudio de la púrpura y la producción y tratamiento de la lana en estas dos islas, desarrollados entre los años 2000 y 2009.

Proyecto Internacional de cinco años en colaboración con seis países europeos (Alemania, Bélgica, Gran Bretaña, Austria, Dinamarca y Grecia), sostenido por la Comisión Europea con el título general de *Clothing and Identities – New Perspectives on Textiles in the Roman Empire (DressID)*, del Programa Culture 2007-2013 (Grant Agreement nº. 2007- 1765 / 001 – 001 CTU COOPMU), 561.450 €, dirigido por el Dr. M. Tellenbach desde el Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen de Mannheim (Alemania) y del que la Dra. Alfaro ha sido responsable para España. El número de colaboradores fue en este caso tan extenso que solamente citaremos a los responsables por cada país: Dr. M. Tellenbach, Dra. Ina Van den Bergue, M. Carroll, K. Grömer, M.-L-Nosch, I. Tzachili, además de la Prof. Alfaro.

Fruto de todos estos proyectos, que muchas veces se solaparon, fueron las ediciones de importantes Coloquios y Reuniones Internacionales editados por el *Servei de Publicaciones de la UV* y por las instituciones pertinentes del resto de países implicados llevados a término en colaboración con Universidades como la Capodistrian University of Athens, la Università Federico II de Nápoles, la Università degli Studi di Padova, la Cambridge University, la Università del Salento, el *Consell Insular d'Eivissa i Formentera*, el *Centre Jean Bérard (Napoles)* y el Monasterio de Montserrat de Barcelona. Nos referimos especialmente a la serie de los *Purpureae Vestes: Textiles y tintes del Mediterráneo durante la Antigüedad*, que edita en estos momentos las actas de la sexta reunión celebrada en Padua en 2016 y dirigida ya por la Prof. Maria Stella Busana, en colaboración con los Drs. M. Gleba y F. Meo.

El agradecimiento hacia los alumnos que formaron parte de los diferentes grupos de investigación de estos proyectos nos consta que es muy grande. Se trata de estudiantes de mucha valía como Estíbaliz Tébar Mejías; Miguel Ángel Andrés-Toledo, Ángel Aleixandre; Mónica Alamar; Martín Pastor; Sergi Moreno, G. Fernández, entre otros.

Libros propios publicados

C. Alfaro Giner, *Tejido y cestería en la península Ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria a la Romanización*, BPH, XXI, Madrid C.S.I.C., **1984**, 348 pp.

C. Alfaro Giner, *Entalles y camafeos de la Biblioteca Universitaria de Valencia*, *Studis Numismatics*, Volumen: 8, Generalitat Valenciana, Valencia **1995**,188 pp.

C. Alfaro Giner, *El tejido en época* romana, Cuadernos de Historia 29, Madrid **1997**, 78 pp.

Ediciones de libros

C. Alfaro, J.-P. Wild, B. Costa (eds.), ***Purpureae Vestes.*** Actas del **I** Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana (Ibiza, 8 al 10 de noviembre, 2002), Valencia **2004**, 262 pp.

C. Alfaro, L. Karali (eds.), ***Purpureae Vestes* II**, *Vestidos, textiles y tintes*. Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad", UV, Valencia **2008**, 280 pp.

C. Alfaro, J.P. Brun, Ph. Borgard, R. Pierobon Benoit (eds.), ***Purpureae Vestes* III**, *Textiles y tintes en la ciudad antigua*, Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en el mundo antiguo (Nápoles, 13-15 noviembre 20089, Universidad de Valencia/ Centre Jean Bérard Naples, **2011**, 286 pp.

C. Alfaro, M. Tellenbach, J. Ortiz (eds.), ***Purpureae Vestes* IV**, *Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and Neighbouring Regions*, Actas del IV Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en el mundo antiguo (Valencia, 5 al 6 de noviembre, 2010), Universidad de Valencia, Valencia, **2014**, 235 pp.

J. Ortiz, **C. Alfaro**, L. Turell, Mª J. Martínez (eds.), ***Purpureae Vestes* V**, *Textiles, Basketry and Dyes in the Ancient Mediterranean World*, Proceedings of the Vth International Symposium on Textiles and Dyes in the Ancient Mediterranean World (Montserrat, 19-22 March, 2014), Universidad de Valencia, Valencia, **2016**, 281 pp.

C. Alfaro, M. Tellenbach, R. Ferrero (eds.), *Textiles y museología. Aspectos sobre el estudio, de los análisis y exposición de los textiles antiguos y de los* instrumenta *textilia,* Clothing and Identities, New perspectives on Textiles in the Roman Empire (DressID), **2009,** 199 pp. ISBN: 978-84-370-7960-8.

C. Alfaro, J. Ortiz, Mª J. Martínez (eds.), ***Luxury and Dress****. Political power and appearance in the Roman Empire and its Provinces*, *Proceedings of the DressID-Study Group B Conference (Valencia, September 2010)*, UV, Valencia **2013**, 223 pp. ISBN: 978-84-370-8980-5**.**

C. Alfaro, "*Más allá de la* labor matronalis: *aspectos del trabajo profesional femenino en el mundo* antiguo", DOSSIER PARA LA REVISTA SAITABI Nº 49 de **1999**, pp. 205-358.

C. Alfaro, A. Noguera (eds.), *Actas del **I** Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad (Valencia, 24-25 abril 1997) (SEMA)* Universidad de Valencia, **1998**, 191 pp. ISBN: 84-370-3345-4.

C. Alfaro, M. Tirado (eds.), *Actas del **II** Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad (Valencia, 26-28 marzo 1998) (SEMA)* Universidad de Valencia, **2000**, 161 pp. ISBN: 84-370-4206-2.

C. Alfaro, M. García Sánchez, M. Alamar (eds.), *Actas del **III** y **IV** Seminarios de Estudio sobre la Mujer en la Antigüedad* (Valencia 28-30 abril, 1999 y 12-14 abril, 2000), Universidad de Valencia (Universidad de Valencia, SEMA), **2002**, 198 pp. ISBN: 84-370-5241-6.

C. Alfaro, E. Tebar (eds.), *Protai Gynaikes*: mujeres próximas al poder en la Antigüedad, *Actas del **V** y **VI** Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad (SEMA)*, Universidad de Valencia, **2005**, 199 pp. ISBN: 84-370-6185-7.

C. Alfaro, A. Aleixandre Blasco (eds.), Espacios de infertilidad y *αγαμία* en la Antigüedad, *Actas del **VII** y **VIII** Seminarios de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad* (Valencia, 2006, SEMA), Universidad de Valencia, **2007**, 239 pp. ISBN: 078-84-370-6716-2.

C. Alfaro, Manuel Albaladejo (eds), Las *paides* y las *puellae*. Aspectos de la infancia femenina en la Antigüedad clásica, *Actas del **IX** y **X** Seminarios de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad* (*SEMA*), Universidad de Valencia, 2011, 126 pp.

C. Alfaro, Mª Julia Martínez, Jónatan Ortiz (eds.), Mujer y vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad, *Monografías del SEMA de Valencia* **II**, Universidad de Valencia **2011**, 247 pp.

C. Alfaro, J. Ortiz, M. Antón (eds), **Tiarae**, *Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*, Monografías del SEMA de Valencia III, U.V., Valencia **2014**, 282 pp.

Participación en congresos, capítulos de libros, revistas científicas y homenajes

"El cultivo del esparto en el s. I después de Cristo: consideraciones acerca de un pasaje de Varrón", *Actas de las I Jornadas de Metodología aplicada de las Ciencias Históricas* (I Prehistoria e Historia Antigua), Universidad de Santiago de Compostela, **1973**, pp. 191-199.

"Algunos aspectos del trasquileo en la Antigüedad: a propósito de unas tijeras romanas del castro de Montesclaros", *Zephyrus* 28-29, **1978**, pp. 299-308

"Estudio de los materiales de cestería procedentes de la cueva de los Murciélagos (Albuñol, Granada)", *Trabajos de Prehistoria*, 37, **1980**, p. 109 – 162.

"Fragmentos textiles del sarcófago antropomorfo fenicio de Cádiz", Homenaje al Prof. Almagro Basch, Vol. II, Madrid, **1983**, pp. 281 – 289.

"Notas sobre una redecilla romana de Medina Sidonia (Cádiz)", *Boletín del Museo de Cádiz* 4. **1983**, pp. 77– 81.

"El hilado y el tejido antiguos en el simbolismo del Puteal de La Moncloa", en R. Olmos (ed.), *Coloquio sobre el Puteal de La Moncloa*, Madrid, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 10, **1986**, pp. 171 – 180.

"Weaving systems in South-West Europe: Prehistoric to Roman", *NESAT* (North European Symposium for Archaeological Textiles): Textile Symposium (6-9 May, York, 1987), 3, **1990**, pp. 29 – 36.

"Nuevas aportaciones para la historia de la evolución tecnológica del Bajo Imperio", *Antigüedad y Cristianismo (Murcia)*, 8, **1991**, pp. 409 – 422.

"Two copper age tunics from Lorca, Murcia (Spain)", *NESAT* (North European Symposium for Archaelogical Textiles. Textile Symposium 1-5 May, Copenhaguen 1990), 4, **1992**, pp. 20 – 30.

“Industrie oder Handwerk? Die soziale und wirtschaftliche lage der gewerblichen Tätigkeit in der Antike”, *NESAT* (North European Symposium For Archaelogical Textiles. Textilsymposium Neumünster (4-7 May 1993), 4, **1993**, pp. 10 – 17.

“Traces of cloth, Rope and Wickerwork on Oil Amphoras in Monte Testaccio (Rome)”, ATN (*Archaeological Textiles Newsletter)*, 18 y 19 Manchester, **1994**, pp. 6 – 8.

“Fragmentos textiles de la necrópolis de Mirmad (Argin-Sur, Nubia Sudanesa)”, Homenaje al Profesor Presedo. Serv. publ. Universidad de Sevilla, Serie. Filosofía y Letras, **1994**, pp. 13-34.

“La polis y la explotación ganadera en los Santuarios griegos”, *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad clásica* (Universidad de Alcalá de Henares), 7, **1995**, pp. **2**5 – 37.

“La teinture de draps dans les provinces romaines du nord de l’Afrique”, en P. Ruggeri y A. Mastino, CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SULL L’Africa Romana XI (Ed. Università di Sassari), **1996**, pp. 109 – 113.

“Lo spazio destinato al pascolo sulle coste del Mediterraneo: il caso delle isole delle capre”, en M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara (eds.), CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SULL L’Africa Romana XII (Sassari), **1998** pp. 863 – 877.

“Gold textiles from Roman Burial at Munigua (Mulva, Seville)”, *NESAT* (Nort European Textile Symposium for Archaeological Textiles), 7, **1999**, Edinburg (UK), pp. 1-4.

“Sobre trabajadoras textiles especializadas en el Egipto helenístico y romano”, Dossier de trabajos reunidos por C. Alfaro con el título, *Más allá de la* labor matronalis: *Aspectos del trabajo profesional femenino en el mundo antiguo*, Valencia *Sitabi*, 49, **1999**, pp. 361-379.

“Recent discoveries of gold textiles from Augustan Age Gadir (Cádiz)”, en P. Walton, L. Bender-Jørgensen y A. Rast-Eicher (eds.), *The roman textile industry and its influence. A Birthday Tribute to John Peter Wild*, Oxford **2001**, pp. 77-83.

“Ebussus y la producción de púrpura en el Imperio Romano”, en M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara (eds.), *Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale: geografia storica ed económica*, 3 vol., CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SUL L’*Africa Romana* XIV, Ed. Sassari, **2002**, pp 681 – 696.

“Étoffes cordées du site néolithique de Tell-Halula (Syrie, VIII millénaire avant J.C.)”, *Revue du CIETA* (Lyon), 79, **2002**, pp. 16 – 25.

C. Alfaro, B. Costa y E. Tébar Megías.
“La producción de la púrpura en Ibiza romana: excavaciones en el Pou des Lleó”, *Datatextil* (Museu Textil de Terrassa) VII, **2002**, pp. 44 – 53.

C. Alfaro y E. Tébar, “Aspectos históricos, económicos y técnicos de la producción de púrpura en

la Ibiza romana", *PURPUREAE VESTES. I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana* (C. Alfaro, J.-P. Wild y B. Costa, eds.), Valencia **2004**, pp. 195-210.

C. Alfaro, B. Costa y E. Tébar
"Excavacions al Canal d'en Martí/ Pou des Lleó (Santa Eulària des Riu), durant els anys 2001-2003. Evidències de la producció de porpra a l'Eivissa romana", *Fites* (Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera), 4, **2004**, pp. 29 – 42**.**

"Late roman textiles in the North of Spain ("Las Ermitas», Vitoria)", en J. Maick (ed.), *Princeless Inventio of Humanity - Textiles*, *NESAT* (North European Symposium for Archaeological Textiles) 8, Lødz (Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Acta Archaeologica Lødziensia n. 50/1) **2005**, pp. 27-31.

"Gold Textiles from a Roman burial at Munigua (Mulva, Seville), en F. Pritchard y J.-P. Wild (eds.), North Archaeological Textiles, NESAT VII (*Textile Sy posium in Edinburgh*, *5th-7th May 1999*), Oxford **2005**, pp. 1- 4.

Carmen Alfaro y B. Costa,
"Mobilité des gens et des techniques : la pourpre dans les provinces occidentales de l'Empire romain et le cas d'Ibiza", CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SUL L'*Africa Romana*, XVI (ed. Sassari), **2006**, pp. 2417 – 2431.

"A study of the Textile Remains from the Necropolis in Angorrilla, Alcalá del Río, Seville, Spain", *Archaeological Textiles Newsletter* (ATN), Manchester (UK), 45, **2007**, pp. 2-7.

"La protección interna del casco de bronce", en X. Nieto y Marta Santos (autores), *El vaixell grec arcaic de Cala Sant Vicenç*, (Monografies del CASC 7), **2008**, pp. 243-253.

"Las cuerdas y los materiales de cestería: su interpretación histórica en el ámbito de la colonización griega", en X. Nieto y Marta Santos (autores), *El vaixell grec arcaic de Cala Sant Vicenç* (Monografies del CASC 7), **2008**, cap. 8, pp. 208-213.

C. Alfaro y B. Costa, "Methodological aspects of purple dye production on Ibiza: The new site of Cala Olivera", en *PURPUREAE VESTES. II Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en el mundo antiguo* (C. Alfaro, L. Karali, eds.), Valencia **2008**, pp. 195-208.

C. Alfaro y B. Costa, "La explotación de los recursos marinos en la Ibiza púnica y romana: pesca, sal, salazones de pescado, púrpura", en J. Napoli (ed.), *Resources et activités maritimes de peuples de l'antiquité, Actes du Colloque International de Boulogne-sur-Mer*, Université du Litoral Côte d'Opale, Boulogne-sur-Mer (Francia) **2008**, pp. 59-76.

"Aproximación a los problemas de detección y conservación de objetos orgánicos hallados en contexto arqueológico", en Xavier Nieto y Miguel Ángel Cau, *Arqueología náutica mediterráne* (Monografies del CASC 8), **2009**, pp. 601-614.

"Luxury from the sea: Purple production in Antiquity" en Gertwagen R., Fortibuoni T., Giovanardi O., Libralato S., Solidoro C. & Raicevich S. (eds.). *When Humanities Meet Ecology. Historic changes*

in Mediterranean and Black Sea marine biodiversity and ecosystems since the Roman period until nowadays. Languages, methodologies and perspectives, 31 Agosto-4 Septiembre 2009, Trieste (Italy) **2010**, pp. 35-50.

"Fishing Nets in the Ancient World: the Archaeological Evidence", en T. Bekker-Nielsen and D. Bernal, *Ancient Nets and Fisching Gears. Proceedings of the International Workshop on "Nets and Fishing Gears in Classical Antiquity: a first approach*, Cádiz **2010**, pp. 50-77.

"La mujer y el trabajo en la Hispania prerromana y romana Actividades domésticas y profesionales", en Mª Isabel del Val Valdivieso (coord.), *El trabajo de las mujeres en España. Desde la Antigüedad al siglo XX*. *Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez*. Nouvelle série, 40 (2), **2010**, pp. 15-38.

Carmen Alfaro (Iberian Peninsula) and Maria Giuseppina Muzzarelli (Italy), Mechthild Müller (ed.), "Early History of Dress and Fashion in Italy and the Iberian Peninsula", en *Berg Encyclopedia of World*, *Dress and Fashion* (PART 2: Early History of Dress and Fashion in West Europe), vol. 8 East Europe, **2010**, pp. 57-59.

"Fragmentos de un tejido romano hallado en la mina de Arditurri, Oiartzun (Irun)", en J. Mata, L. Torró y N. Fuentes, *Actas del V Congreso sobre Minería y Metalurgia históricas en el suroeste europeo. Homenaje a C. Domergue (León 2008)*, Anexo al trabajo M. Urteaga y T. Ugalde, "El distrito minero de Oiasso: la minería romana de Aiako-Harria y el coto de Arditurri (Oiartzun, Guipuzkoa, pp. 549-568), La pobla de Segur **2011**, pp. 557-559.

"La cité de Saiti/Saetabis et son aire d'influence : économie du territoire et production de tissus à l'époque ibéro-romaine", en C. Alfaro, J.-P. Brun, Ph. Borgard y R. Pierobon-Benoit (eds.), *Textiles y tintes en la ciudad antigua. PURPUREAE VESTES* Textiles and Dyes in Antiquity, *Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en el mundo antiguo (Nápoles, 13-15 de noviembre*, 2008) Universidad de Valencia/Centre Jean Bérard (CNRS-EFR) Naples, **2011**, pp. 55-68.

E. Gutierrez, J.A. Hierro y **C. Alfaro Giner**, "Restos textiles de la Cueva de Riocueva, Hoznayo (Entrambasaguas, Cantabria)", en C. Alfaro, M. Tellenbach y J. Ortiz (eds.), *PURPUREAE VESTES* IV, *Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and Neighbouring Regions*, UV, Valencia **2011**, pp. 73-81.

"Estudio de los restos textiles de la Angorrilla", en Álvaro Fernández, Araceli Rodríguez, Manuel Casado, Eduardo Prados (coords.), *La necrópolis de época tartésica de la Angorrilla. Alcalá del Río*, Sevilla **2011**, pp. 561-566.

"Prefacio" al libro *Mujer y Vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad*, (edición de C. Alfaro, M.J. Martínez y J. Ortiz), Valencia **2011**, pp. 11-14.

"Cap. 16: Spain", in M. Gleba and U. Mannering (Eds.), *Textiles and Textile production in Europe from Prehistory to AD 400*, Ancient Textiles Series vol. 11, Oxbow Books, **2012**, pp. 334-346.

"Textiles from the Pre-Pottery Neolithic Site of Tell Halula (Euphrates Valley, Syria), *Paléorient* 38, **2012**, pp. 41-54.

"Dona i treball a la Hispània preromana i romana", en J. Zaragoza Gras y G. Fortea Domènech (eds.), Γυναίκες, Mulieres. *Mirades sobre la dona a Grècia i a Roma*, Tarragona **2012**, pp. 155-178.

B. Costa y **C. Alfaro Giner**, "Algunes consideracions sobre l'extensió i cronologia de *l'ars purpuraria* a Ebusus", en M. Riera, IV Jornades d'Arqueologia de les Illes Balears (Eivissa, 1 i 2 d'octubre, 2010), Ibiza **2012**, pp. 169-178.

C. Alfaro, B. Costa, J. Roig, J. Ortiz, Mª J. Martínez, G. Fernández y M. Antón, ""Timeu": Un nou projecte d'investigació sobre la producció de llana a l'Ebusus Púnica i Romana, *Intervencions 2010*, Quaderns *d'Arqueologia Ebusitana* 3, Ibiza **2012**, pp. 109-119.

"Purple and Aristocracy: Colour, blood and luxury as social identifiers in Antiquity", en C. Alfaro, J. Ortiz y Mª. J. Martínez (eds.) *Luxury and Dress. Political power and appearance in the Roman Empire and its Provinces*, UV, Valencia **2013**, pp. 75-98.

"Betrachtungen zur Iberischen Frauenkleidung", en M. Tellenbach-R. Schulz-Alfried Wieczorek (eds.), Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich, *Der Westen – Iberien, die "römischste" aller Religionen*, Mannheim-Hildesheim **2013**, pp 171-173.

"Linen und Wolle für den Kaiser: Die Produktion der textilen Rohstoffe im römischen Spanien", en M. Tellenbach-R. Schulz-Alfried Wieczorek (eds.), Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich, Mannheim-Hildesheim **2013,** pp. 182-184.

C. Alfaro y Mª.J. Martínez, "Purpur und Macht an der Küsten des Mittelmeerraumes", en M. Tellenbach-R. Schulz-Alfried Wieczorek (eds.), Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich, *Rom-Das Zentrum von Macht und Einfluss; sein Hinterland; seine Vorläufer*, Mannheim-Hildesheim **2013,** pp. 55-57.

C. Alfaro y M. García, "Die Rolle der Antiken Frau nach den schriftlichen Quellen", en M. Tellenbach-R. Schulz-Alfried Wieczorek (eds.), Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich, *Griechenland – der hellenistisch geprägte, römische Osten und die Rolle der Frau*, Mannheim-Hildesheim **2013**, pp. 120-122.

"Wool fabrics from Arditurri Roman mines, Oiartzun (Basque Country, Spain)", in S. Bergerbrant and S. H. Fossøy (eds.), *A Stitch in Time: Essays in Honour of Lise Bender Jørgensen*, Gotarc Series, Gothenburg University **2014**, pp. 171-188.

C. Alfaro and D. Mylona, "Fishing for purple shellfish (*Muricidae*) in Ancient Greece: acquisition technology and first steps in purple dye production", in **C. Alfaro**, M. Tellenbach y J. Ortiz, Purpureae Vestes IV, *Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and Neighbouring Regions*, UV, Valencia **2014**, pp. 149-165.

"El tocado de la Dama de Baza y sus orígenes mediterráneos", en C. Alfaro, J. Ortiz y M. Antón (eds.), Tiarae, *Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*, Monografías del SEMA de Valencia, Valencia **2014** pp. 155-173.

C. Alfaro y G. Fernández, "Las tonalidades del tinte púrpura y las posibles estrategias de uso de los *Muricidae* en los talleres de la Antigüedad: el caso del territorio de Cumas (Italia)" en, J. J. Cantillo

D. Bernal J. Ramos (eds.), *Moluscos y púrpura en contextos arqueológicos atlántico-mediterráneos Nuevos datos y reflexiones en clave de proceso histórico*, Actas de la III Reunión Científica de Arqueomalacología de la Península Ibérica, Cádiz **2014**, pp. 329-337.

C. Alfaro y J. Á. Ocharan, "Fragmento de tejido ibérico (s. II a.C.) del santuario rupestre de La Nariz (Moratalla, Murcia), en C. Ferrando y B. Costa (eds.), *IN AMICITIA. Miscel•lània d'Estudis en Homenatge a Jordi H. Fernández. Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa*, 72. Eivissa **2014**, pp. 35-51.

C. Alfaro y J. Ortiz, "Textiles y vestimenta a través de las fuentes escritas del Imperio romano: fuentes literarias, documentos jurídicos, epigráficos y papiros", en L. Rodriguez y A. Cabrera (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid **2014**, pp. 10-24.

"Estudio de los restos textiles de la Angorrilla", en A. Fernández, A. Rodriguez, M. Casado, E, Prados, *La necrópolis de época tartésica de La Angorrilla*, *Alcalá del Rio, Sevilla*, Sevilla **2014** 639-645.

"Das Einhüllen und Fesseln des Körpers in den indoeuropäischen Kulturen. Zu einigen Metaphern des magischen Schutzes vor Toten und Wiedergeborenen", en *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 6/2, (Herausgegeben von Lorenz Engell und Berhard Siegert), Hamburg **2015**, pp. 45-59.

"Sobre algunas *denominaciones de origen* en la cultura romana: las lanas y los vinos más apreciados", en Mertxe Urteaga (ed.), *PERIFERIAS. Estudios dedicados a Jaime Rodríguez Salís*, Boletín Arkeolan 18, Irun **2015**, pp. 43-60.

"Purple in the ancient Mediterranean world: social demand and the exploitation of marine resources", in Tønnes Bekker-Nielsen and Ruthy Gerwagen, *THE INLANDS SEAS. Towards an Ecohistory of the Mediterranean and the Black Sea*, Geographia Historica, 35, Stuttgart **2016**, pp. 137-157.

"Colchis, Wool and the Spinning Fates in Catullus Carmen 64", in G. Fanfani, M. Harlow and M.-L. Nosch (eds.), *SPINNING FATES AND THE SONG OF THE LOOM. The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, Oxford and Philadelphia **2016**, pp. 271-282.

"Sobre algunas "denominaciones de origen" en la cultura romana: las lanas y los vinos más apreciados", en *Periferias. Estudios dedicados a Jaime Rodriguez Salís*, textos reunidos por M. Urteaga, *Boletin Arkeolan* 18, **2016**, pp. 43-60.

"Corderie et vannerie grecque archaïque : les trouvailles de Cala Sant Vicenç (Pollensa, Mallorca)", en *L'Artisanat en Grèce ancienne. Filières de production : bilans, méthodes et perspectives*, en F. Blondé (dir.), Lille **2016**, 75-100.

C. Alfaro y F. J. Fernández**,** "*Purple Wars*: fishing rights and political conflicts concerning the production of marine dyes in Hellenistic Greece", in H. L. Enegren and F. Meo (eds.), *TREASURES FROM THE SEA, Sea Silk and Shellfish purple dye in Antiquity*, *Proceedings of the International Workshop (Lecce, 26-28 May 2013)* [Ancient Textiles Series], Oxford-Oakville **2017,** pp. 145-153.

Carmen Alfaro Giner in Textile Archaeology and History: an Appreciation

John peter Wild[1]
University of Manchester, UK

Four decades ago when Carmen's magisterial volume *Tejido e Cestería en la Península Ibérica* (Textiles and Basketry in the Iberian Peninsula) was in gestation, the research landscape of textile archaeology, and of textile history before the medieval period in Europe, was very thinly populated. When her volume was published in 1984 it was warmly welcomed and praised; but those who could truly recognise its importance and use it as a working tool were still relatively few in number. It marked a significant milestone, however; for it was the first study of prehistoric and Roman textiles and basketry, and the paraphernalia of the crafts and industries which lay behind them, in a specific Mediterranean region, the Iberian peninsula. It had already become apparent that progress in understanding and characterizing the textile and cognate industries of the ancient world could best be made on a region-by-region basis, by scholars and fieldworkers capable of trawling the local literature for published information and visiting museum collections to record the unpublished archaeological material which they held. The latter was actually the more demanding task; for in addition to specialist knowledge of textile structure and implement function considerable diplomatic skills were required to open reluctant doors. Carmen, however, achieved it all, and in her introduction was unduly modest in noting the obstacles which she had so successfully overcome.

Tejido y Cestería launched her long scholarly career. Its culmination was her tenure of a Titular (*ad feminam*) Professorship in Ancient History in the Faculty of Geography and History of the

[1] J.P.Wild.58@cantab.net

University of Valencia, which is where she had studied as an undergraduate. Her doctorate, however, was awarded to her in 1980 by the Universidad Complutense of Madrid. She was a wandering scholar, working and studying in the University of Santiago de Compostela in the seventies and in Rome from 1982 to 1989. There were numerous shorter academic visits, too, to universities in Germany and latterly in Italy and Greece, and six months as Visiting Professor at the Centre for Textile Research in the University of Copenhagen.

Carmen's first venture into ancient textile studies was during her stay in the University of Freiburg im Breisgau (1969-1971) and her first paper on a textile topic appeared in 1973 – appropriately on Varro's account of esparto grass, for which Spain was renowned in the Roman Empire. Her academic interests ranged widely, however: in Rome she worked on glazed pottery and in Eichstätt on engraved gemstones. Textiles nevertheless remained her centre of gravity, a subject which touched upon the life and needs of everyone in antiquity. Carmen has investigated a huge number of aspects of it – from prehistoric and historic textiles from Syria and Nubia, through (for example) the Bronze Age textiles from Lorca (Murcia), to Roman-period textiles and their manufacture on the Mediterranean littoral. Among the topics on which she has made a notable contribution one could point to the publication of the gold-thread textiles from Cádiz (2001) and Munigua (Seville) (2005) and the insights they give into Roman demands for luxury goods. One should mention, too, her *El Tejido en Época romana* (Arco Libros 1997): it is a masterly, concise, overview of the key facts on Roman textile archaeology and history.

Though closely allied to textile manufacture dyeing has a technology and archaeology of its own. While the first successful analyses of the dyestuffs used in ancient fabrics were undertaken by Rodolfe Pfister in the 1930s, limited attention had been paid to the archaeology of the production sites, above all those associated with the primary extraction of purple dyestuffs from molluscs of the *murex* family. Some of the historically attested sites in the Eastern Mediterranean and North Africa had been recognised and explored, but it was not until Carmen and Benjamí Costa co-operated in excavating at Pou des Lleó and other coastal sites on Ibiza that the plant and shell middens – and thereby the *modus operandi* – of the purple dyers in the Western Mediterranean came into focus.

Quite a different direction is represented by Carmen's exploration of the role of women in the textile crafts and in Greek and Roman society in general. She quickly found that she had touched a chord in non-textile circles, too, and a stream of conference papers followed after her lecture on 'aspects of women's work in the ancient world' at the 1996 congress of the Spanish Classical Association. The topic of women in the textile industry of Hellenistic Egypt (1999-2001) was as much her domain as discussion of their role in pre-Roman and Roman Spain (2010).

Mention of purple and conferences leads at once to thoughts of the archaeological textile conference on Ibiza and the visits to purple dyeing sites on the island which Carmen arranged in November 2002. That proved to be the first of a series of five such textile gatherings in countries bordering the Mediterranean – in mainland Spain (twice), Italy and Greece. Carmen's initiative reflected her desire to create a Mediterranean, southern, counterpart to the meetings of the North-European Symposium for Archaeological Textiles, the first of which had been held in Neumünster in North Germany in 1981. It was an inspired idea! It fell to Carmen herself, however, to set up the mechanism for each conference in each new venue, albeit with local help, and it fell to her in each case to publish the proceedings through the University of Valencia. That was no light task. Her choice of series title – *Purpureae Vestes* – was equally inspired: a snippet of hexameter verse, it echoes both textiles and dyeing in the archaeological record.

Carmen in fact is an indefatigable organiser of events, and the textile community has reason to be immensely grateful to her for that. Her talents and enthusiasm were notably harnessed in the service of the international research project 'Clothing and Identities: New Perspectives on Textiles in the Roman Empire (*DressID*)', initiated by the Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim and supported financially by the European Union under its Culture Programme. Running from 2007 to 2012 and involving research centres and universities in seven European countries, the project culminated in an exhibition 'Die Macht der Toga: Dresscode im römischen Weltreich' in Hildesheim in 2013. Carmen participated actively in the work of many of the DressID study groups, edited some spin-off monographs and wrote numerous entries in the exhibition catalogue as well as heading her own research team in Valencia.

The presentation of this *Festschrift* is a mark of the deep respect, admiration and affection felt for Carmen by a host of friends and colleagues at home and across Europe. We have looked back and marvelled at our *honoranda*'s breadth and depth of academic achievement, and her vast contribution to ancient textile studies. A *Festschrift*, however, does not mean that we believe that her work is over – far from it! It is just a stepping-stone to her next research project. Textile archaeology is a young subject, full of life and energy, like Carmen, and it pushes its exponents in ever new directions. Carmen will long remain at its forefront.

Sobre vestimenta e identidad en el imperio romano: el proyecto DressID y su proyección en la investigación europea

Michael Tellenbach[1]

Un homenaje a nuestra colega Carmen Alfaro constituye la oportunidad idónea para presentar en español los resultados de un proyecto internacional e interdisciplinar que logramos realizar conjuntamente gracias al apoyo de la Comisión Europea, y en el que la Profesora Alfaro participó como coorganizadora del grupo de trabajo de la *Universitat de Valencia*.[2] Durante cinco años, instituciones de siete países europeos investigaron conjuntamente sobre éstos temas que están obteniendo *a posteriori* una gran resonancia en la investigación europea y americana. Participaron las Universidades de Copenhague, Rethymnon, Sheffield y Valencia, así como Centros de Investigación como el KIK/IRPA de Bruselas, importantes museos como el *Kunsthistorisches Museum* de Viena, y algunas Universidades (Colonia, Bonn, Berlin), Centros de Investigación y Museos de Alemania (*Reiss-Engelhorn-Museen* de Manheim). Todos ellos establecieron importantes redes de trabajo que todavía son eficaces. Carmen Alfaro estaba a cargo de las instituciones participantes de España. El proyecto se centraba en el estudio de las identidades existentes en el Imperio Romano, un tema de gran impacto debido a que aquél fue el primer estado multiétnico y multicultural de la Historia europea.

Como es bien sabido, a través de la vestimenta se pueden reconocer los rasgos identitarios de una persona, puesto que gracias a ella la gente presenta su estatus social y económico, su procedencia y género, su filiación política y religiosa; en otras palabras, la vestimenta refleja la identidad personal,

---

[1] Director del rem | Museum Weltkulturen; Segundo jefe ejecutivo de la Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen. Por su ayuda en la redacción del texto en español estoy agradecido a Jónatan Ortiz García.

[2] *Clothing and Identities – New Perspectives on Textiles in the Roman Empire [DressID]*. Ref.: 2007-1765/001-001 CTU COOPMU, of the European Commission (Programme Culture 2007).

lo que alguien quiere ser o lo que es. El punto de partida para el proyecto lo marcaba el análisis de la arqueología textil y la investigación sobre la vestimenta. Se estudiaron las fibras animales y vegetales empleadas, sus procedencias respectivas, el modo de procesamiento, las técnicas aplicadas al tejido,[3] así como los colores con los que fue teñida la vestimenta. Entre los aspectos más tratados han figurado: la iconografía; los hallazgos textiles arqueológicos y las representaciones escultóricas para obtener información acerca de la relación entre Roma y sus provincias; las diferencias entre hombres y mujeres, niños y ancianos, la relación entre vestimenta y religión, vestimenta y disposiciones legales, comercio y producción.[4]

Ha sido este un proyecto que ha contado con profesionales de distintos campos de investigación: historiadores de la Antigüedad, arqueólogos y biólogos, especialistas de textiles, epigrafistas y zoólogos, historiadores del arte y físicos, especialistas en ciencias religiosas y químicos. En total cooperaron hasta ochenta y cinco científicos de treinta y cinco instituciones de diferentes países de Europa y del resto del mundo. Pero lo más interesante es que, una vez terminado el proyecto los contactos entre los participantes continúan a través de las redes de intercambio cultural que se crearon. Es más, como consecuencia de nuestras labores se han institucionalizado los estudios de tecnología textil en numerosas Universidades, Museos y Centros de Investigación de gran pujanza. Propiciar este desarrollo fue una de las metas de este proyecto.

Para el sociólogo, la vestimenta conforma un acceso esencial en el ámbito de la investigación de la *autoconciencia*, del papel a desempeñar que configura la vida de su portador y pone en realce la identidad propia. Pero si individualmente la vestimenta habla de quien la lleva, las formas de vestir de los diferentes pueblos expresan tanto la identidad colectiva como la identidad social de cada persona dentro del grupo, expresando asimismo el estatus y entorno social del individuo en relación con los demás, el género y sus manifestaciones externas, la afiliación étnica, la situación en el interior de la familia y, especialmente, la condición religiosa. Las conclusiones extraídas de este tipo de documentación son más fiables que, por ejemplo, las expresiones de las fuentes literarias, de las cuales puede el investigador apartarse con mucha mayor facilidad. El atuendo marca y delimita una realidad vital del individuo. El análisis de la indumentaria en el mundo antiguo debería, por consiguiente, proporcionar una idea certera sobre las categorías sociales y cómo tales grados estuvieron profundamente arraigados en el pensamiento de su época. Pero cabe preguntarse si todas aquellas condiciones tenían también relevancia en el ámbito romano.

En la antigua Roma el tipo de vestimenta alcanzó una importancia considerable, como demuestran elocuentemente los testimonios iconográficos. A diferencia de la situación propia de Grecia, donde la representación del cuerpo humano constituía el tema más relevante, ya fuera a través del desnudo o bien de las bellísimas transparencias que permiten apreciarlo tras los suaves vestidos representados,[5] en la tradición romana el interés se concentraba predominantemente en la

---

[3] Andersson Strand, E., Experimental Textile Archaeology, en: Andersson Strand, E., Gleba, M., Mannering, U., Munkholt, C., Ringgaard, M. (eds.): *North European Symposium for Archaeological Textiles X (NESAT X). Copenhagen, 13-18 May 2008,* Oxford 2010, 1–3; Andersson Strand, E., The Basics of Textile Tools and Textile Technology: From fibre to fabric, en: Michel, C., Nosch, M.-L. (eds.), *Textile Terminologies in the Ancient Near East and Mediterranean from the third to the first millennia BC*, Oxford 2010, 10–22; Gleba, M., Mannering, U. (eds.), *Textiles and Textile Production in Europe from Prehistory to AD 400*, Oxford 2012.

[4] Entre los años 2008 y 2014, han sido publicadas veintiséis monografías, más de 140 artículos y análisis de detalle, se han desarrollado simposios sobre distintos aspectos, conferencias e informes. El punto de partida lo proporcionaban la Historia de la técnica, especialmente de la tecnología textil en todos sus aspectos, y la investigación sobre la vestimenta.

[5] Richter, G. M., *Handbook of Greek Art*, Londres 1987.

representación de la vestimenta.[6] Por consiguiente hay estatuas romanas "sin cuerpo", ya que les falta incluso la profundidad espacial, pero transmiten perfectamente los detalles del vestido para caracterizar a la persona que lo porta.

Pese a la posible censura social, el vestido griego disfrutó de una libertad de uso que no tuvo tan claramente el vestido romano. Desde los tiempos más antiguos Roma conoció leyes específicas en relación a la vestimenta,[7] por ejemplo en lo relativo a la limitación del lujo, al uso de la toga, al empleo de determinados colores o a la reglamentación del indumento oportuno en el contexto de los rituales funerarios. Esta serie de normas, que según la tradición textual nacen a mediados del siglo VI a.C., se suceden ininterrumpidamente hasta la Antigüedad Tardía. A través de ellas emergen algunas interesantes cuestiones económicas. Se cobraban impuestos tanto por la materia prima textil como por los textiles ya manufacturados. Además, en determinados casos se protegía de esta manera la exclusividad de ciertos grupos, como ocurría con los ciudadanos romanos y el empleo de la toga. En la Antigüedad tardía las normas de singularidad para la familia imperial llegan a su máximo alcance. El emperador, su familia y su entorno palaciego componían un grupo selecto cuya vestimenta, por su estilo y coloración, gozaba de rasgos plenamente exclusivos en lo relativo al uso de la púrpura y algunos otros símbolos externos de poder.[8] Pero hay que esperar hasta el siglo V para que se declarase y aceptase en Roma que la producción y propiedad de trajes de seda púrpura era un privilegio exclusivo de la corte imperial.[9]

La contradicción entre la fascinación del lujo oriental y el ideal de una sencillez acorde con la tradición de los ancestros caracterizaba la identidad romana. Ambas tendencias ejercieron una persistente influencia sobre las costumbres del vestir. Ya en tiempos de la República romana hubo personajes importantes que polemizaron en contra del lujo, porque éste, según su opinión, causaba el afeminamiento de los ciudadanos. La exigencia de vivir conforme al *mos maiorum*, la antigua y sencilla costumbre romana, entraba en colisión con la tendencia de los romanos a la exageración mediante el uso de indumentos suntuosos. Esta tendencia resurgía siempre en Roma propiciada por el esplendor y el refinamiento de las regiones orientales conquistadas, que atesoraban antiguas tradiciones. Frente a sus súbditos próximo-orientales el Emperador romano debía presentarse de acuerdo a su rango luciendo una indumentaria vistosa, pues una sencilla toga de lana hubiera sido totalmente inadecuada.

Según las fuentes antiguas, las costumbres de intercambiar regalos, aun en provincias pobres como Bretaña, y el empleo de ofrendas funerarias lujosas, de la cuales tenemos información gracias a las excavaciones arqueológicas (por ejemplo, en Tréveris), dejan entrever que la vestimenta de alta calidad estaba difundida mucho más de lo que cabía pensar, tomando en consideración las estimaciones sobre la estructura de la propiedad y la distribución de la riqueza en el Imperio Romano. Tejidos de seda púrpura con hilos de oro entretejidos fueron en sí ya un símbolo de lujo. Frente a la habitual valoración sobre la eficacia lograda por las disposiciones legales tendentes a limitar esa

---

[6] Zanker, P. , *Augustus und die Macht der Bilder*, Múnich 1987; Goette, H. R., Die römische >Staatstracht< - toga, tunica und calcei en: Tellenbach, M., Schulz, R., Wieczorek, A. (eds.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich*, Regensburg 2013, 39-52.

[7] Houwing, J. H., *De romanorum legibus sumptuariis*, Leiden 1883; Casinos, F. J., Repression of Luxury in Rome: the specific case of Garments, en: C. Alfaro, J. Ortiz and Mª J. Martínez (eds.), *Luxury and Dress. Political Power and Appearance in the Roman Empire and its Provinces*, Valencia 2013, 99-114.

[8] Bottiglieri, A., *La legislacione sul lusso nella Roma republicana*, Nápoles 2002; Casinos, F. J. *op. cit.*; Alfaro, C., Purple and Aristocracy: color, blood and luxury as social identifiers in Antiquity, en: Alfaro, C., Ortiz, J., Martínez, M. J. (eds.), *op. cit.*, 75-98.

[9] Reinhold, M., *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Bruselas 1970.

vestimenta de lujo, descubrimos que su utilización estuvo ampliamente difundida en Roma. Se ha supuesto incluso que los desequilibrios en la balanza de pago romana obedecieron en buena medida a la salida de numerario para la adquisición de costosas telas de lujo, comercializadas desde el lejano oriente por la famosa Ruta de la seda.[10]

Ahora bien, ¿cómo se vestía el ciudadano romano corriente y cómo se diferenciaba su vestimenta de las prendas usadas por los habitantes de Europa Central, del Oriente, de Egipto y de cualquier otra región del imperio? La toga del ciudadano libre romano fue la única forma de vestimenta masculina usada desde los comienzos en Italia y no asumida por otras culturas. Plinio el Viejo ya había indicado que la toga tenía su origen en la *tebenna* etrusca. En este contexto tiene importancia uno de los hallazgos funerarios del siglo VII a.C. de la necrópolis etrusca temprana de Verucchio, cerca de Rimini.[11] Basándonos en el inventario de la tumba, en un trono con decoración figurada, en las fíbulas de oro y en el hacha ceremonial, podríamos identificar la *tebenna* como una vestimenta del soberano. El detallado análisis en el contexto de los trabajos del DressID revelaba que había sido una vestimenta roja purpúrea, con perlas de vidrio y ámbar formando un patrón decorativo: la *tebenna* no sería en origen sino una insignia real. Ya en el siglo VI a.C. ciertas pinturas etruscas –por ejemplo en las construcciones funerarias de Cerveteri y Tarquinia– ilustran cómo se vestía la *tebenna* (von Hase, 2013): pasando bajo la axila derecha, con ambos extremos sobre el hombro izquierdo y cayendo largamente hacia el pecho y la espalda, igual que lo hará la toga. Será 400 años más tarde cuando se encuentre en las tumbas etruscas tardías y en las esculturas de bulto redondo la forma de vestimenta conocida como toga, la cual es mucho más grande que la *tebenna* y envuelve todo el cuerpo (Bonfante, 2003). En los siglos posteriores la toga se diseñará cada vez con mayor abundancia de tejido. La forma de segmento de círculo es idéntica en la toga y la *tebenna*, aunque el tamaño de la primera hace que se tenga que colocar sobre el cuerpo a base de organizar un paquete de pliegues a la altura del hombro izquierdo. La toga se llevaba de forma muy cuidadosa, pues en la antigua Roma no se portaba simplemente la vestimenta, sino que con ella más bien se adornaba el cuerpo. El *togatus* necesitaba ayuda a la hora de colocarse este grande y pesado indumento encima de la túnica. Un movimiento brusco podía desarreglar la prenda, por lo que el *togatus* estaba obligado a moverse siempre con dignidad y de forma mesurada. Por eso fue un elemento característico de la identidad romana.[12]

Cuando los ciudadanos romanos ejercían un cargo oficial debían portar la toga. En cambio, la imagen del emperador no se limitaba al simple esquema del *togatus*. En ciertas ocasiones se le personificaba como un hombre piadoso, celebrando el ritual de sacrificio en su función de *pontifex maximus*.[13] Entonces portaba la vestimenta oficial para dicho contexto, y un borde de la toga cubría la parte trasera de la cabeza a modo de velo. En la decoración de su armadura, a caballo o de pie, el césar retoma la tradición de los soberanos helenísticos que arranca en Alejandro Magno. Los relieves escultóricos de la armadura ilustran sus hazañas heroicas y su programa político. Una tercera variante es la del emperador divinizado. Entonces lo sublime es su cuerpo desnudo.

---

[10] Plin., *NH* XII, 41 y 84.

[11] Stauffer, A., I tessuti, en: von Eles, P. (ed.), *Guerriero e sacerdote. Autorità è comunità nell'età del ferro a Verucchio. La Tomba del Trono*, Florencia 2002, 192-219; Stauffer, A., Early Etruscan Garments from Verucchio, *Bulletin du liaison du C.I.E.T.A.*, 81 (2004), 15–20.

[12] Goette, H. R., *op. cit.;* Goette, H. R., *Studien zu römischen Togadarstellungen,* Maguncia 1989; Gabelmann, H., Römische Kinder in Toga praetexta, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 100, 1985, 497-541.

[13] Fernández Nieto, F. J., Molina Gómez, J. A., Die Bedeutung von spezifischer Kleidung in römischen Kulten, en: Schrenk, S., Vössing, K., Tellenbach, M. (eds.), *Kleidung und Identität in religiösen Kontexten der römischen Kaiserzeit*, Regensburg 2012, 57-64.

La mujer libre romana, después de los ritos de transición de la boda, durante los cuales la esposa vestía la *tunica recta* con cinturón de lana y el velo, preferiblemente tejidos por ella misma, se ponía la *stola*. Tal fue la costumbre por lo menos durante la temprana época imperial. Se trataba de una prenda de vestir tan difícil de portar como la toga. Su nueva identidad de matrona adquiría su expresión mediante aquella pesada prenda, un vestido largo que llegaba hasta los tobillos y en cuyo borde inferior presentaba una banda de color púrpura. Cuando se movía en público la mujer llevaba encima un gran manto denominado *pala* (prenda correspondiente al *himation* griego), con el que se podía también cubrir la cabeza.

Como ocurría con la *toga*, aparte del tipo puramente romano de la mujer con *stola*, el cual desaparece ya desde finales del siglo primero después de Cristo, no pueden señalarse discrepancias importantes entre la vestimenta griega y la romana. Por lo menos en las esculturas no existieron diferencias. Solamente en la forma de uso de la vestimenta y del velo entre las mujeres griegas se vislumbran algunas desemejanzas.

Un mérito sobresaliente de Roma generalmente reconocido es la habilidad con la que desarrolló relaciones con la civilización urbana del Oriente helenístico. Aun cuando los orientales habían sido vencidos y dominados política y militarmente, siempre fueron admirados entre los romanos como un ejemplo de cultura. Ello no quiere decir, sin embargo, que Roma se hubiera convertido en una dependencia cultural de Grecia. Al contrario, finalmente los griegos reconocieron a los emperadores romanos como los verdaderos herederos de Alejandro Magno. En los siglos anteriores a Cristo, los griegos habían helenizado gran parte de los pueblos de Asia Menor y de los Balcanes. Estas gentes fueron abandonando – por lo menos en la representación pública – sus trajes típicos, mayoritariamente en favor de la vestimenta helenística mediterránea. En todo el ámbito griego fueron representados los difuntos vestidos con *chiton* e *himation*, es decir, vestidos como griegos. Y también Roma se había adaptado a la moda de la vieja *koiné* griega. El estilo de vestir mediterráneo greco-romano es una herencia helenística, caracterizado porque la prenda de vestir se halla puesta alrededor del cuerpo. Caía en pliegues y transmitía no sólo intensidad dinámica, sino también elegancia y sublimidad.[14]

Muchas de las técnicas textiles especiales no llegaban a Roma desde el oriente, sino que derivaban de la tradición helenística de Asia Menor, como por ejemplo la producción de hilos de oro. Muchas formas de vestimenta de los griegos fueron adoptadas en Roma: la túnica correspondía al *chiton*, el palio al *himation*, etc. Sin embargo, los griegos seguían denominando *tebenna* a la toga, pues este indumento oficial, símbolo del ciudadano libre de Roma, se consideraba una provocación extranjera. Cuando finalmente la capital fue trasladada de Roma a Bizancio la toga, paralelamente, ya no estaba en uso.

Las bases helenísticas de la identidad mediterránea llevaron a homogeneizar y hacer prevalecer la vestimenta romana y griega hasta una buena parte de Asia Menor y del Cercano Oriente. Sin embargo, existe el caso del oasis de Palmira, en donde se fusionaron el mundo mediterráneo y el asiático del reino parto;[15] estaba situado en el extremo occidental de la ruta de la seda. Hasta

[14] Tzachili, I., Webkunst und Kleiderproduktion als Tätigkeit der Frau im Griechenland der Römerzeit, en: Tellenbach, M., Schulz, R., Wieczorek, A. (eds.), *op.cit.,*115–119.

[15] Schmidt-Colinet, A., East and West in Palmyrene Pattern Books, en: Directorate-General of Antiquities and Museums (ed.), *Palmyra and the Silk Road: Special Issue documenting the Activities of the International Colloquium*, Damasco 1996, 417-423; Schmidt-Colinet, A., Stauffer, A., Al-As'ad, K., *Die Textilien aus Palmyra. Alte und neue Funde*, Maguncia 2000; Schmidt-Colinet, A., Nochmals zur Ikonographie zweier palmyrenischer Sarkophage, en: Blömer, M., Facella, M., Winter, E. (eds.), *Lokale Identität im Römischen Nahen Osten. Kontexte und Perspektiven. Erträge der Tagung „Lokale Identität im Römischen Nahen Osten" Münster 19.–21. April 2007*, Stuttgart 2009, 223–234.

allí llegaban las caravanas desde el Sur y Oriente de Asia. Existe un amplio conocimiento de cómo se mostraban las familias dirigentes de este oasis, porque aparte de las pinturas y hallazgos de torres funerarias del s. II d.C. se conservaron hipogeos del s. III d.C. donde figura el señor de la tumba, rodeado de sus familiares. Las esculturas están trabajadas con mucho detalle en la suave roca calcárea local. Las representaciones de las vestimentas pueden incluso compararse con los hallazgos textiles del yacimiento. Cada una de las personas está representada ocupándose de diferentes funciones y con distintas combinaciones de vestimenta. Se ven prendas de vestir sueltas, otras decoradas con vistosos colores rojos y blancos en escenas de sacrificio. Hay indumentos de distintas tonalidades, hechos a la medida, como aquellos lucidos por los partos, jinetes nómadas que los vestían durante sus opulentas fiestas. Gracias a sus investigaciones sistemáticas sobre el significado de los elementos de adorno textil (*clavi*, etc.) los especialistas han conseguido grandes avances. Cada vez es más evidente que no sólo se puede relacionar estilos de vestir determinados a partir de contextos tanto privados como oficiales, sino que los elementos decorativos, las formas de ponerse ciertas prendas de vestir y la disposición de la vestimenta expresan identidades sociales y atribuciones concretas como son el rango familiar, la filiación a un clan y la profesión.

La inmensa riqueza de Palmira se refleja no sólo en el esplendor de sus templos y de su arquitectura funeraria conservados todavía hoy, sino también en los bienes del comercio mismo, hallados durante las excavaciones arqueológicas,[16] como por ejemplo la seda de China, los textiles de algodón de la India, la lana de las famosas cabras de Cachemira en el Asia Central, o la variedad de tintes de la India y del Sureste Asiático, del este de Anatolia y, probablemente también, del golfo Pérsico. Los análisis de colorantes revelan que las sedas con decoración bordada y entretejida, incluso las telas de seda de la corte real de China, llegaron sin problemas hasta Palmira,[17] pero también las materias primas de alta calidad. Palmira no fue solamente una metrópolis comercial, puesto que también contó con lugares de procesamiento de materiales exóticos en los que se combinaba seda con lana, se entretejían bandas decorativas de color púrpura, etc.

El famoso *Periplus Maris Erythraei* fue una fuente histórica importante para documentar el comercio de larga distancia en época romana. Este texto describe los intercambios con la India a través de los contactos marítimos facilitados por el monzón. El punto de partida eran los puertos egipcios del Mar Rojo. La ruta de comercio transcurría por el océano Índico hasta la costa Malabar, o bien por el paso de Khaiber del Hindukusch hasta los oasis de Asia Central y China, evitando el reino Parto. El comercio con la India fue altamente especulativo; tal vez por ello fue prohibido a los senadores romanos. Aparte de las especias, las telas de algodón fueron las más interesantes importaciones de la India.[18] En contraste con este material la seda de Asia oriental se extendía rápidamente en todo el Imperio Romano, como constatan varias ricas tumbas con brocados de oro halladas incluso en las islas Británicas.

Palmira fue destruida a causa de un conflicto con Roma, no por tratar de independizarse, sino porque ella misma aspiraba a ser el centro. Zenobia, la soberana de Palmira, declaró a su hijo emperador, y en consecuencia, la ciudad fue arrasada.

---

[16] Stauffer, A., Imports and exports of textiles in Roman Syria, *Topoi Suppl.* 8, 2007, 357–373.

[17] Stauffer, A., Antike chinesische Textilien als Handelsgüter im Westen, en: Kunst- und Ausstellungshalle Bonn (ed.), *Unter der gelben Erde*, Maguncia 2007, 189–198.

[18] Albaladejo, M., El color en el vestido, símbolo de identidad en el mundo antiguo: el paradigma indio, *Herakleion*, 4, 2011, 47-58.

En el Egipto romano la vestimenta mediterránea de tradición helenística fue ampliamente difundida. Gracias a las costumbres funerarias y a las condiciones de conservación ideales, disponemos de una gran cantidad de textiles originarios del país del Nilo. Transmiten una viva imagen de la apariencia y calidad de los vestidos romanos de lino y lana, que en otras regiones están representados sólo por pequeños fragmentos y, por vía indirecta, a través de pinturas y esculturas. Adicionalmente el *corpus* considerable de retratos de momias del Fayum (Parlasca, 1966; Borg, 1996) presenta excelentes informaciones de detalle sobre las formas del vestido y de la joyería, así como del peinado y maquillaje. La gran cantidad de vestidos originales e ilustraciones a color de alta calida permiten comparaciones a gran escala e invitan de realizar también aquí las investigaciones comenzadas ya en Palmira sobre el significado de los elementos de la decoración textil. Estos elementos de la vestimenta de Palmira, de tradición parta, Palmira pueden también observarse en Siria y en Egipto. En un caso cabe incluso asociarlos a tropas romanas procedentes de aquella ciudad, mediante la repetición de los signos distintivos de los oficiales. En telas egipcias se encuentran además motivos de zarcillo hechos con hilos de lana, tal como se conocen en Palmira. Parece que el intercambio de motivos tuvo lugar entre talleres textiles sirios y egipcios a través de muestrarios y de los propios textiles.

Hay una gran cantidad de información sobre la vestimenta romana procedente única y exclusivamente de la provincia de Egipto, porque sólo allí existen las fuentes correspondientes. Gracias a los abundantes textos de Egipto podemos hacernos una idea de la calidad y cantidad de la vestimenta femenina en un hogar particular, por ejemplo gracias a un papiro con la denuncia de una dama de un pueblo rico en el oasis Fayum por robo y asesinato:[19] aquella mujer denuncia la desaparición de diecinueve vestidos -algo menos de un tercio de los mismos era de color-, así como de diez abrigos y capas mayoritariamente de color, además de algunas mantas y sábanas. El hecho de que la pérdida de muebles de la casa, de una gran cantidad de joyas y de dinero en efectivo se mencione sólo al final, suministra un interesante indicio acerca del gran valor concedido a estos textiles.

Poseen suma importancia las fuentes egipcias en lo que se refiere a los colores, dado que éstos no se pueden deducir de las esculturas romanas, pues su coloración se perdió casi por completo. En el transcurso de generaciones vemos que desde el Alto Imperio temprano se prefirieron diferentes colores y combinaciones en los trajes y abrigos, así como diferentes anchuras para las bandas decorativas de las túnicas. Las mortajas pintadas de Egipto nos trasmiten una magnífica idea de la vestimenta mediterránea de época romana. Se representan hombres en túnica blanca con *clavi* oscuros y portando mantos, mujeres en túnicas a color y chales que concuerdan con los colores respectivos. A veces sus túnicas están ceñidas bajo el pecho con la ayuda de un cinturón. La *dalmatica*, una forma especial de túnica, provista con anchas bandas decorativas que contienen dibujos de bandas trenzadas o formas vegetales, parece completar el típico repertorio de la indumentaria femenina a partir del s. II d.C. A este conjunto pertenece el gorro hecho con la técnica denominada *Sprang*, además de los calcetines con bifurcación en la punta, dispuestos para que la correa de la sandalia pase entre el dedo gordo y el segundo dedo del pie.

Solamente gracias a las fuentes escritas tenemos conocimiento de las condiciones de producción y de los detalles de la organización de la artesanía textil en el Imperio Romano; en este terreno debemos destacar los contratos de aprendizaje estandarizados para artesanos femeninos y

---

[19] Römer, C., Was so in einem reichen Haus zu finden war, en: Tellenbach, M., Schulz, R., Wieczorek, A. (eds.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich*, Regensburg 2013, 161-163.

masculinos, en los cuales estaba claramente determinado el tiempo de formación profesional, el pago, el alojamiento y las vacaciones reglamentadas de los trabajadores, así como un examen final.[20]

En el Egipto romano se encuentran varias formas de organización del trabajo textil que son sorprendentemente modernas, formas que son independientes de aquellas propias del ámbito familiar. Es cierto que tales estructuras fueron abandonadas al final de la Antigüedad; constituyeron, sin embargo, una parte de la identidad romana. Sorprende la organización tan racional, con su tendencia a optimizar la producción tal como se manifiesta por la divulgación sucesiva de instrumentos técnicamente mejorados; en esa línea ocupa un lugar preeminente el telar horizontal elevado egipcio, el cual es mucho más eficaz que los anteriores y que fue introducido, sin duda, en todo el Imperio hasta el Noroeste de Europa, las costas del Mar Negro y la Península Ibérica. Este instrumento era muy apropiado para los nuevos estándares de la producción textil.

Parece que los egipcios aceptaron muchas estructuras romanas de manera natural. El helenismo ya les había influenciado profundamente, a pesar de su continuidad histórico-cultural de la sociedad del Nilo durante 3.000 años. Es complicado saber qué significado exacto tendría todo esto para la identidad de los egipcios. Esta particularidad cultural se hace palpable en una mortaja pintada conservada en el Museo Egipcio de Berlín: un hombre con vestimenta mediterránea, con un peinado de estilo antoniniano, figura flanqueado por la deidad psicopompa (Anubis) y por el dios de los muertos (Osiris). Observando el cuadro con más detalle reconocemos que el trasfondo del lienzo está subdividido en estanterías, en las cuales se hallan representados los pasos sucesivos de la momificación egipcia mediante ilustraciones y pasajes escritos. Es como si en este caso el personaje mediterráneo estuviese sobrepuesto a la tradición egipcia, sin que ésta haya sido borrada.

El extremo occidental del imperio se presenta totalmente diferente. A pesar de que la conquista romana de la Península Ibérica fue resultado de ásperas guerras durante dos siglos, la Iberia romana es la única región del Imperio en la que no se encuentra ninguna representación de los habitantes vestidos con sus trajes autóctonos. Aquí se verifica claramente la hipótesis de que la vestimenta expresa la identidad, pues el atuendo exclusivamente romano debe interpretarse de hecho como una fuerte identificación con Roma. No es casualidad que Trajano y Adriano, los primeros emperadores que no provenían de Roma, fueran oriundos de las *Hispaniae*. Y aun después, emperadores relevantes como Marco Aurelio y Teodosio tendrían su origen familiar en España. Una señal de esta proximidad interna entre los pueblos ibéricos y Roma parece ser también el desarrollo cultural posterior, por ejemplo en el idioma -en ciertos aspectos, el español está muy cercanamente emparentado con el latín, casi como el italiano.

Otro de los factores que evidentemente facilitaron la aceptación de la identidad romana es el hecho de que la Península Ibérica –a diferencia de Europa Central– había sido parte de la cultura mediterránea durante largo tiempo. Encontramos esculturas de los siglos IV y III a.C. que nos proporcionan una visión elocuente de la vestimenta y de los modelos de autorepresentación en época prerromana. Uno de los hallazgos más importantes fue el de la llamada Dama de Baza.[21] Dentro del grupo de figuras femeninas entronizadas y ricamente adornadas que conservamos en el Mediterráneo

---

[20] Alfaro, C., Más allá de la *labor matronalis*: aspectos del trabajo profesional femenino en el mundo antiguo, *Saitabi*, 49, 1999, 207-359; Dross-Krüpe, K., *Wolle – Weber – Wirtschaft. Die Textilproduktion der römischen Kaiserzeit im Spiegel der papyrologischen Überlieferung*, Wiesbaden, 2011.

[21] Presedo Velo, F. J., La Dama de Baza, *Trabajos de Prehistoria,* 30, 1973, 1, 151-216; Demant, I., From Stone to textile: the «Dama de Baza», en: Alfaro, C., Tellenbach, M., Ortiz, J. (eds.), *Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and Neighnouring Regions*, Valencia 2017, 21-26.

occidental, la Dama de Baza es seguramente la pieza con mayor número de detalles; fue una versión ibérica de estatuas mediterráneas similares, destinadas todas ellas a contextos religioso-funerarios. En este caso, la mujer viste con una túnica de manga larga que cubre otras prendas parecidas, quizás faldas, de diferente longitud, logrando una bella imagen escalonada del vestido. Sobre estas túnicas, la Dama de Baza luce un manto que cubre asimismo la cabeza. La importancia atribuida a esta prenda de vestir expresa diferencias sustanciales con la tradición griega contemporánea. Bajo la dirección de Carmen Alfaro fue reconstruido el vestido de la Dama de Baza teniendo en cuenta parámetros histórico-artísticos.[22] El manto se interpretó con la forma de un segmento de círculo, muy semejante a la ofrecida por los mantos hallados en una tumba del cementerio de Verucchio, a los que antes nos referíamos; esta prenda debió llevarse con la parte redondeada apoyada en la cabeza. Lá unica forma de lograr con las técnicas de aquella época un borde cuadriculado del manto y de la túnica superior, tal como aparece en la escultura, era tejerlo con ayuda de un pequeño *telar de placas*.[23]

Junto a las grandes esculturas, los pequeños bronces votivos procedentes de los santuarios de Andalucía, muchos de ellos de la región jienense, han contribuido positivamente para la comprensión del vestido ibérico y de su simbolismo socio-religioso.[24] Se trata de una gran variedad de representaciones masculinas y femeninas, que muestran la vestimenta propia de las diferentes edades de la vida y de la distinta posición social.

En el noreste peninsular, numerosas estatuas de guerreros de la cultura Castreña documentan una concepción de la escultura que contrasta vigorosamente frente a otras tradiciones hispanas prerromanas: se trata de figuras relativamente abstractas que contienen representaciones de armas y decoraciones y llevan vestimentas consistentes en camisas de manga corta y faldas de diferentes formatos.[25]

Esta gran variedad de los trajes se pierde con la romanización, al menos a partir de la imagen que ofrecen las esculturas conservadas. Desde la época de Augusto hasta la Antigüedad Tardía se repiten las esculturas de bulto redondo y los relieves funerarios que representan a los iberos romanizados. Hispania era un importante centro textil, y sus productos eran altamente apreciados en Roma, tanto las materias primas como los indumentos manufacturados.[26] Las fuentes escritas antiguas nos cuentan la amplitud del cultivo de lino, así como su extendido uso para la elaboración de hilos y textiles.[27] La calidad exquisita del lino blanco y radiante fue muy codiciada por parte de

---

[22] Alfaro, C., Betrachtungen zur iberischen Frauenkleidung, en: Tellenbach, M., Schulz, R., Wieczorek, A. (eds.), *op. cit.*, 171-173; Alfaro, C., El tocado de la Dama de Baza y sus orígenes mediterráneos, en: Alfaro, C., Ortiz, J., Antón, M. (eds.), *Tiarae, diadems and headdresses in the ancient Mediterranean cultures. Symbolism and technology*, Valencia 2017, 155-173.

[23] Demant, I., From Stone to textile: constructing the costume of the Dama de Baza, *Archaeological Textiles Newsletter*, 52, 2011, 37-40.

[24] Rueda, C., Las imágenes de los santuarios de Cástulo: Los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena) y Los Altos del Sotillo (Castellar)", *Paleohispanica*, 8, 2008, 55-87; Rueda, C., *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (ss. IV a.n.e. – I d.n.e.)*, Jaén, 2011; Rueda, C., New views on the analysis of dress. Ritual and prestige in Iberian Sanctuaries: preliminary results, en: Alfaro, C., Ortiz, J., Martínez, M. J. (eds.), *op. cit.,* 31-50; Rueda, C., The hairstyles and headdresses of the Iberian bronze ex-votos in the territory of Cástulo, en: Alfaro, C., Ortiz, J. y Antón, M. (eds.), *op. cit.,* 133-154.

[25] García Fernández-Albalat, B., La vestimenta de la heroización y la guerra en la cultura castreña, en: Alfaro, C., Ortiz, J., Martínez, M. J. (eds.), *op.cit.*, 51-74.

[26] Alfaro, C., *El tejido en época romana*, Madrid 1997.

[27] Alfaro, C., La cité de Saiti/Saetabis et son aire d'influence: économie du territoire et production de tissus à l'époque ibéro-romaine, en: Alfaro, C., Brun, J.-P., Borgard, Ph., Pierobon Benoit, P. (eds), *Purpureae Vestes III: Textiles y Tintes en la Ciudad antigua: Actas del III Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en el Mundo Antiguo (Nápoles, 13 al 15 de noviembre, 2008)*, Valencia 2011,55-68.

los romanos. Asimismo, tenía un alto significado la calidad del color de otros productos, como por ejemplo la lana negra ibérica o la rojiza de la *Hispania Baetica*, cuyo uso reducía el gasto en el teñido.

La Europa central romana se diferencia marcadamente de la región Hispana. En las estelas funerarias del Noricum, al oriente de los Alpes y en la parte del Danubio Panónico, se representa con mucho detalle el atuendo de tradición prerromana, en especial el traje femenino. Saltan a la vista los tocados elaborados y las túnicas sobrepuestas.[28] Según las imágenes conservadas en algunas magnificas *situlae,* típicas de la zona, hombres y mujeres disponían de vestimentas muy semejantes. El único indicio para diferenciar mujeres y hombres son los gorros y los velos. Sin embargo, hay también representaciones de pantalones y caftanes.

En Panonia el conjunto del vestido celta de época tardía muestra dos túnicas, un manto y un sombrero o gorro. Las formas concretas de este conjunto varían según la región y la edad del difunto; la mujer destaca por asumir el papel de conservar puras las tradiciones locales, circunstancia que nos llama la atención. Gracias a las inscripciones resulta sencillo relacionar los detalles de los trajes con las etnias respectivas. Sorprendentemente, mujeres que pertenecieron a tribus en principio insurrectas y reasentadas por la fuerza están representadas a menudo, apareciendo ricamente adornadas; en cambio los hombres no lucen traje local, sino que figuran con vestidos de ciudadano romano o con uniforme de soldados. El cuadro general aconseja deducir que no se segregó o minusvaloró negativamente a las etnias insurrectas o extrañas a la romanidad. De hecho, la costumbre romana de erigir estelas funerarias con la imagen del difunto dio lugar a que se conservaran bastantes datos de la identidad local a través de la vestimenta. El análisis de algunos hallazgos textiles ha permitido asimismo valorar algunos indicios del proceso de romanización en la producción y calidad del hilo, del tejido y de la vestimenta, como es el caso de los textiles de la tumba real de Poprad.[29]

En las minas de sal de Hallstatt se hallaron fragmentos textiles de la época prerromana conservados magníficamente. Muestran franjas polícromas con diseños muy variadas y podemos atestiguar el uso de muy diferentes tipos de tintes de origen vegetal, que en esta ocasión han podido analizarse.

En los siglos posteriores se observa una estandarización cada vez mayor, que contrasta con las primitivas tradiciones celtas. Al parecer, la nueva tendencia irradia desde Roma, primero a través de las culturas vecinas, también de raigambre céltica, y más tarde directamente desde Roma; se distingue por su renuncia a la decoración, por la simplificación de la forma de tejer y la estandarización del grosor de los hilos, que son torcidos cada vez más finamente. Escasa y excepcionalmente se aplica la decoración hecha con hilos de oro y seda. La tendencia hacia la uniformidad de los productos, la manipulación racional de la producción y la introducción de estándares de calidad constituyen el balance de la identidad romana.

En la zona de las Galias, en las provincias del Rin y en Britania la población local erigía monumentos funerarios con la representación de los difuntos siguiendo las costumbres romanas; en especial las mujeres figuraron en la época de los Flavios vestidas en sus trajes tradicionales. Se trata de testimonios únicos, porque sólo a través de esas estelas puede deducirse cómo se presentaban las

---

[28] Pasztókai-Szeöke, J., The mother shrinks, the child grows. What is it? The evidence of spinning implements in funerary context from the Roman province of Pannonia, en: Alfaro, C., Martínez, M. J., Ortiz, J. (eds.), *Mujer y Vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad*, Valencia 2011, 125-140.

[29] Belanová, T.; Pieta, K., Discovery of a Unique Chamber Tomb in Poprad-Matejovce (Slovakia), *Archaeological Textiles Newsletter*, 44,2007, 18-20.

diferentes etnias. En algunos casos existen incluso altares con figuras de deidades ataviadas con las modalidades indígenas del vestido. En la región de Colonia el traje usual de la mujer Ubia constaba de una túnica interior, un vestido largo sostenido con un cinturón bajo el pecho y una gran fíbula.[30] Ciertos detalles concretos, como un gorro grande globular y collares con un pendiente en forma de medialuna son muy típicos de estos territorios, en donde la costumbre mediterránea de construir monumentos para los dioses se aplica al panteón local, concretamente a las deidades femeninas Ubias, las llamadas "Matronas". Este traje local fue sustituido en el siglo II d. C. por uno sin fíbulas, el llamado "conjunto galo".[31]

La desaparición de los numerosos trajes locales del Noroeste del Imperio en el siglo II d.C. y la aparición del "conjunto Galo" demuestran que en esta parte del Imperio se ha desarrollado una identidad común propia. Fue la consecuencia de un continuo proceso de integración en el Imperio Romano; sin duda, es evidente el contraste con la tradición de la región del Danubio. Sintomáticamente el Imperio Romano se convirtió en un mito sólo en la región del Rhin y de Galia, donde se fundó de nuevo siglos más tarde "El Sacro Imperio Romano".

En el campamento militar de Maguncia (zona del Rin) se rescataron en los siglos XIX y XX importantes hallazgos textiles. Se trata del conjunto más grande de este tipo en Europa Central.[32] Investigaciones muy atentas sobre estos textiles, realizadas en el contexto del proyecto DressID, han proporcionado información técnica de primera importancia. Algunos de estos tejidos sirvieron para acolchar corazas y cascos, para embalaje, etc. Debido a la calidad técnica y a la decoración que conservan la mayoría de ellos puede identificarse como restos de vestimenta reutilizados. El análisis de las telas nos provee además de indicios importantes sobre los estándares de calidad de la vestimenta de las tropas romanas.

Nos podemos hacer una idea más precisa de la indumentaria de los soldados romanos gracias al análisis de hallazgos encontrados en el suelo pantanoso del *castellum* de Vindolanda, en el muro de Adriano. Se trata de cientos de fragmentos textiles y de tablillas de madera para escribir.[33] Estas últimas tenían también anotaciones relacionadas con la producción textil; los hallazgos datan de la transición del siglo I al II d.C. En el contexto del proyecto DressID, tales vestigios han sido examinados desde el ángulo de las cuestiones tecnológicas, económicas y sociológicas. Los términos para designar los diferentes tipos de manufacturas se analizaron ya hace tiempo y describen producciones específicas.[34] A través del estudio filológico pudieron reseñarse las diferentes producciones de tejidos propios para la vestimenta, distinguiéndolos del material destinado para accesorios y enseres domésticos, de modo que todos los fragmentos textiles de túnicas y mantos conservados se han puesto en relación con cuanto sabemos sobre los restantes materiales que existieron. Hemos reunido informaciones, gracias a los textos en las tablillas, sobre la vestimenta festiva y el estilo suntuoso que acostumbraba exhibir

[30] Carroll, M., Götter, Sterbliche und ethnische Identität am Niederrhein: Die Aussage der römischen Weihedenkmäler, en: *Mannheimer Geschichtsblätter* 19, 2010, 97–106.

[31] Rothe, U., *Dress and Cultural Identity in the Rhine-Moselle Region of the Roman Empire*, Oxford 2009.

[32] Böhme-Schönberger, A. Mitschke, S., Die römischen Stoffe aus Mainz, Baustelle Große Langgasse/Ecke Emmeranstraße, *Archaeological Textiles Newsletter*, 41, 2005, 22-24.

[33] Bowman, A. K., Thomas, J. D., *The Vindolanda Writing Tablets* (Tabulae Vindolandenses II), Londres, 1994; Bowman, A. K., *Life and Letters on the Roman Frontier: Vindolanda and its People*, Londres 2003; BOWMAN, A. K., Thomas, J. D., Adams, J. N., *The Vindolanda Writing Tablets* (Tabulae Vindolandenses III), Londres 2003; Birley, R. E., *Vindolanda: A Roman Frontier Fort on Hadrian's Wall*, Stroud 2009; Birley, A. R., Some writing tablets excavated at Vindolanda in 2001, 2002 and 2003, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 170, 2003, 265-293; Bowman, A. K., Thomas, J. D., Tomlin, R. S. O., The Vindolanda writing-tablets (Tabulae Vindolandenses IV, part 1), *Britannia*, 41, 2010, 187-235.

[34] Wild, J. P, Vindolanda and its textiles: Gavvo and his *tosseae*, en: Alfaro, C., Brun, J.-P., Borgard, Ph., Pierobon Benoit, P. (eds), *op. cit.*, 69-73.

el comandante del *castellum* y su familia en el *praetorium*, así como detalles referentes al protocolo para invitaciones, fiestas y vestidos de noche; todo ello parece reflejar marcadas diferencias de clase entre su estilo de vida y el de un simple soldado, que habitaba en alojamientos estrechos. Sin embargo, el análisis de los hallazgos textiles arqueológicos abona una idea que nos impide generalizar esta impresión, puesto que habla en favor de que una característica general del simple soldado romano fue la de disponer de una vestimenta sólida, de buena calidad.[35] Si éste es el caso global del ejército, deberíamos probablemente revisar nuestro concepto sobre la relación entre el ejército y la sociedad romana, permitiéndonos abrir nuevas vías en el ámbito de la autoconciencia y la identidad.

Como es sabido, el Imperio Romano mantuvo un intercambio intenso con las regiones de fuera de sus fronteras. En el caso de la vestimenta las interrelaciones entre Roma y los "bárbaros" pueden analizarse de modo muy satisfactorio en el Norte de Europa, porque los pantanos y suelos húmedos de estas latitudes ofrecieron condiciones de conservación óptimas para los tejidos, siempre y cuando éstos hubieran sido fabricados con fibras de origen animal. Las investigaciones sistemáticas de los abundantes hallazgos de vestimentas en la Escandinavia prerromana revelan que se cortaba y cosía sólo una parte de la ropa, en concreto aquella que fue hecha con pieles y cuero, más no la vestimenta de origen textil. Tanto en Escandinavia como en la región mediterránea las prendas salían del telar ya confeccionadas. Parece que los gorros hechos con la técnica conocida como *Sprang*, o sombreros de piel, constituían el elemento que marcaba la diferencia entre los trajes femeninos y los masculinos. Las fíbulas sobre el hombro sostenían mantos, así como grandes telas a manera de capas. Pero eran también frecuentes los vestidos con tirantes. Las capas de piel en región tan fría eran una solución necesaria.

A partir de la época de los primeros contactos aparecen en el Norte diferentes hallazgos preciosos de importación romana, así como vestidos diferenciados según el género de los destinatarios. Sorprendentemente, en la época de la influencia romana se encuentran por primera vez pantalones, pero sólo al sur de Escandinavia y en el Norte de Alemania. Hasta ahora se había pensado que los pantalones habrían llegado a Roma desde el Norte, aunque tal vez no fuera así. Es un tema que exige ser examinado en profundidad.

Sin embargo, parece que las influencias procedentes del Sur no favorecieron la tendencia a copiar o imitar los modelos de vestido. Así se deduce por las nuevas investigaciones y revisiones sobre los antiguos hallazgos procedentes de Thorsberg y de otros tres sitios importantes del Norte de Europa. Allí se extrajeron más de mil armas e instrumentos preciosos, posiblemente consagrados como un botín de guerra.[36] Se conservan dos pantalones con calcetines añadidos, una túnica de manga larga y varios mantos con una franja ancha tejida en un telar de placas. En todos los hallazgos resalta mucho no sólo la calidad extraordinaria de los tejidos, sino también la uniformidad y densidad de los hilos, así como la calidad de los tintes empleados. El análisis comparado de las características técnicas (hilo, manufactura textil, bordes) nos revela que los textiles fueron producidos localmente. Las primeras isotopías de estroncio confirman este resultado.[37]

---

[35] Speidel, M. A., *Heer und Herrschaft im römischen Reich der hohen Kaiserzeit*, Stuttgart 2009; Hoss, S., Der Gürtel als Standeszeichen der römischen Soldaten, *Mannheimer Geschichtsblätter*, 19, 2010, 115-128.

[36] Hald, M.; Olsen, J., *Ancient Danish textiles from bogs and burials: a comparative study of costume and Iron Age textiles*, Copenhague, 1980.

[37] Von Carnap-Bornheim, C., Nosch, M.-L., Grupe, G., Mekota, A.-M., Schweissing, M., Stable strontium isotopic ratios from archaeological organic remains from the Thorsberg peat bog, *Rapid Communications in Mass Spectrometry*, 21, 2007, 1541–1545; Frei, K. M., Frei, R., Mannering, U., Gleba, M., Nosch, M. L., Lyngstrøm, H., Provenance of ancient textiles – a pilot study evaluating the strontium isotope system in wool", *Archaeometry*, 51, 2009, 252-276.

Las élites nacionales en el Norte de Europa usaban textiles locales, y si bien es cierto que llevaban armas romanas, éstas estaban decoradas con símbolos distintivos germánicos. Muchos bienes de lujo romanos depositados en tumbas ricas de la época imperial de la región del Mar Báltico demuestran que las relaciones con Roma implicaron prestigio para las élites nórdicas. Sin embargo, debido a su identidad permanecieron vinculados con el mundo simbólico local y también con elementos de vestir no romanos.

Gracias a un nuevo análisis detallado de la vestimenta de la momia del pantano llamada "Hombre de Obenaltendorf" resulta evidente que también gente con ropa mediterránea viajaba por el Norte; la momia fue descubierta en el año 1895. El análisis del tipo de torsión del hilo, de la unión de las telas, de los bordes tejidos y de la decoración de *clavi* demuestra que la indumentaria era mediterránea. Sólo la gran estatura, el hecho de ser pelirrojo, sus zapatos sin duda germánicos, dos pendientes tipo Berlock y la ausencia de cualquier indicio de un cinturón hace suponer que no era romano ni tampoco un soldado. Otras dos momias semejantes demuestran que el hombre de Obenaltendorf no fue un caso excepcional.

El análisis interdisciplinar de las multiples y variadas evidencias que tenemos acerca de las formas de vestirse de los pueblos del Imperio Romano y de las identidades que encierran nos revela una marcada variación regional en cuanto a la identificación con el imperio. La vestimenta romana no indicaba filiación étnica, sino estatus legal. No hay indicio alguno de conflictos étnicos dentro de este dominio multiétnico. Roma seguía las tradiciones mediterráneas de vestir; a través de la acción de Roma, éstas y las técnicas de su producción llegaron a todas las partes del imperio. Durante los siglos subsiguientes fueron adoptadas con ligeras variaciones por todos los pueblos que lo integraban. Ahora bien, a pesar del gran número de especialistas implicados y del carácter internacional e interdisciplinario de nuestro proyecto, que permitió ampliar considerablemente la base de los datos para el análisis, los resultados no dejan de tener carácter preliminar. Evidencias nuevas, obtenidas en investigaciones futuras, permitirán sin duda ulterioress resultados e interpretaciones.

Food and Clothing: a Mesopotamian and Indo-European Formula

Miguel Ángel Andrés-Toledo[1]
University of Toronto

Food and clothing are basic human needs as well as consumption goods, the production and acquisition of which determined people's everyday life since antiquity. They are also cultural phenomena, endowed from time immemorial with symbolic meanings, as Carmen Alfaro Giner rightly points out.[2] As such, they shaped the traditions of different communities, their artistic works and literary compositions, their religious beliefs, and eventually their legal systems. The obligation of providing people in need with food and clothing, formulaically expressed in the literary texts of several ancient Indo-European and non-Indo-European cultures, will be the focus of my contribution to this volume in honour of Carmen Alfaro Giner, one of the most renowned experts of ancient textiles, and an excellent person who always helped me since the very beginning of my academic career. As I will try to demonstrate, these two consumption goods are mentioned together in an Indo-European formula from the outset, with evident parallels in Mesopotamia.

The Sumerian formula ŠE.BA. SÍK.BA. Ì.BA. "grain, wool, oil," rendered into Akkadian by *še'u(m), šīpātu(m), šamnu(m)* "grain, wool, oil," is mostly used in administrative lists and legal

[1] maat@usal.es

[2] C. Alfaro Giner, Das Einhüllen und Fesseln des Körpers in den indoeuropäischen Kulturen. Zu einigen Metaphern des magischen Schutzes vor Toten und Wiedergeborenen, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 6.2, 2015, 45–59.

texts, as for instance in the commercial laws 104 and 237 of the famous *Code of Hammurabi* (1792–1750 BCE):[3]

> Law 104: *šumma tamkārum a-na šamallîm še'am šipātim šamnam u mimma bīšam ana pašārim iddin šamallûm kaspam isaddarma ana tamkarim utâr šamallûm kanīk kaspim ša ana tamkārim inaddinu ileqqe*
> If a merchant give to an agent grain, wool, oil or goods of any kind with which to trade, the agent shall write down the value and return (the money) to the merchant. The agent shall take a sealed receipt for the money which he gives to the merchant.
> Law 237: *šumma awīlum malāḫam u eleppam īgurma še'am šipātim šamnam suluppī u mimma šumšu ša ṣênim iṣēnši malāḫum šû īgīma eleppam ša uṭṭebbi u ša libbiša uḫtalliq malāḫum eleppam ša uṭebbû u mimma ša ina libbiša uḫalliqu iriab*
> If a man hire a boatman and a boat and freight it with grain, wool, oil, dates or any other kind of freight, and that boatman be careless and he sink the boat or wreck its cargo, the boatman shall replace the boat which he sank and whatever portion of the cargo he wrecked.

Grain, wool and oil are not only important as raw materials in the Mesopotamian economies. In fact, after they were manufactured as food, clothing and ointment (Akkadian *ipru(m), lubuštu(m), pišš̆atu(m)*),[4] they became basic consumption goods everyone had to be provided with. Thus, for instance, the law 178 of the *Code of Hammurabi* prescribed that, if a daughter possessed no dowry when her father died, her brothers had to provide her with these three basic goods for her substenance:[5]

> *šumma ugbabtum nadītum u lu sekretum ša abuša šeriktam išrukušim ṭuppam išṭurušim ina ṭuppim ša išṭurušim warkassa ēma eliša ṭābu nadānam la išṭuršimma mala libbiša la ušamṣīši warka abum ana šīmtim ittalku eqelša u kirāša aḫḫūša ileqqûma kīma emūq zittiša ipram piššatam u lubūšam inaddinūšimma libbaša uṭabbu šumma aḫḫūša kīma emūq zittiša ipram piššatam u lubūšam la ittadnūšimma libbaša la uṭṭibbū eqelša u kirāša ana errēšim ša eliša ṭābu inaddinma errēssa ittanaššīši eqlam kirâm u mimma ša abuša iddinušim adi balṭat ikkal ana kaspim ul inaddin šaniam ul uppal aplūssa ša aḫḫīšama*
> If the father of a priestess or a temple-woman or a devotee has presented her with a dowry and written out a document for her but has not written on that document that she may dispose of her property in the way she thinks best or that he has empowered her to do what she likes, after he has passed to his destiny her brothers shall take the field or the orchard and make her comfortable by giving her grain, oil and garments according to the size of her share. If her brothers have not made her comfortable by giving her grain, oil, and clothing according to the size of her share, she shall give her field or her orchard to a farmer she favours and he shall do the cultivation and he shall support her. She shall enjoy the field, the orchard or anything else her father has given her as long as she lives. She shall not sell it for silver or become responsible to anyone else. Her inheritance belong to her brothers.

---

[3] Akkadian text and English translation in R. F. Harper, *The Code of Ḫammurabi, King of Babylon about 2250 B.C.*, Chicago–London 1904, 34–35 and 82–85, and M. E. J. Richardson, *Hammurabi's Laws. Text, Translation, and Glossary*, London–New York 2000, 72–73 and 108–109.

[4] J. Black, A. George, and N. Postgate, *A Dictionary of Akkadian*, Wiesbaden 2000, *s.v.*

[5] Akkadian text and English translation in R. F. Harper, *op. cit.*, 64–67, and M. E. J. Richardson, *op. cit.*, 98–99. See also D. P. Wright, The Laws of Hammurabi and the Covenant Code: A Response to Bruce Wells, *Maarav* 13.2, 2006, 211–260 (223).

This threefold provision is however not exclusive for the Sumerian and Akkadian legal texts. As Sh. M. Paul observed,[6] it is found in the Hebrew Bible, specifically in *Exod.* 21.10, according to which food, clothing and oil (Hebrew *šə'ēr, kəsūṯ, 'ōnā*) were part of the wife's basic allotment:[7]

'im-'aḥereṯ yiqqaḥ-lōw šə'ērāh kəsūṯāh wə'ōnāṯāh lo yiḡrā'
If he takes another (wife) to himself, he shall not diminish her food, clothing and oil.[8]

The latter element of the formula, oil or ointment, is generally removed from it in other Biblical texts, like for instance in *Deut.* 10.18, according to which God gives food and clothing to the orphan, the widow and the stranger:[9]

'ō-śeh mišpaṭ yātōwm wə-'almānāh wə-'ōhêḇ gêr lāṯeṯ lōw leḥem wə-śimlāh
He executes justice for the orphan and the widow, and loves the stranger, giving them food and clothing.[10]

Apart from the Mesopotamian milieu, this formula also appears in several Indo-European languages, either in its triadic or dyadic form. Its oldest attestation in its triadic form is found in the ancient Indian literature of the 2nd millennium BCE, specifically in the *Ṛgveda* 8.3.24, where food (Vedic *pitú-*) is compared to the soul, and clothing (Vedic *vā́sas-*) to the body:[11]

ātmā́ pitús tanū́r vā́sa ojodā́ abhyáñjanam
turī́yam íd róhitasya pā́kasthāmānam bhojáṁ dātā́ram abravam
The soul (is) food, the body clothing, giver of strength the ointment;
that the fourth (is) indeed Pā́kasthāmān, generous giver of the bay, I said.

To my knowledge, the triadic sequence of food, clothing and ointment is not attested as such in other ancient Indo-European languages. Its simplified, dyadic version is found however in other Indo-European languages with indirect, relatively late or no contact with Mesopotamia, like Avestan, ancient Greek, Latin and Old Icelandic.

Avestan, the oldest Iranian language preserved, was probably spoken in Central Asia in the 2nd millennium BCE. Like its Mesopotamian neighbours, it possessed a very rich normative literature only a small part of which have reached to us. The most relevant Avestan normative text is the

---

[6] Sh. M. Paul, Exodus 21:10: A Threefold Maintenant Clause, *Journal of Near Eastern Studies* 28.1, 1969, 48–53.
[7] Hebrew text and English translation in N. Scherman, *Tanach: The Stone Edition*, New York 2001. For further examples in other Semitic languages, see J. Paradise, What Did Laban Demand of Jacob? A New Reading of Genesis 31:50 and Exodus 21:10, in: M. Cogan, B. L. Eichler, and J. H. Tigay (eds.), *Tehillah le-Moshe. Biblical and Judaic Studies in Honor of Moshe Greenberg*, Indiana 1997, 91–98.
[8] cf. B. S. Childs, *The Book of Exodus: A Critical, Theological Commentary*, Philadelphia 1974, 448, and E. Levine, Biblical Women's Marital Rights, *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 63, 2001, 87–135 (89), who followed the traditional interpretation of Hebrew *'ōnāṯāh* as "conjugal rights" instead of "oil."
[9] Hebrew text and English translation in N. Scherman, *op. cit.*
[10] Other Biblical parallels in which food and clothing are mentioned together are *Gen.* 28.20; *Isa.* 3.7, 4.1; 23.18; *Luke* 12.23; *Matt.* 6.25; and *1 Tim.* 6.8.
[11] Vedic text in Th. Aufrecht, *Die Hymnen des Ṛigveda. Zweiter Theil. Maṇḍala VII–X*, Berlin 1863, 87. This English translation is my own. cf. the German translation by K. F. Geldner, *Der Rig-veda aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufendem Kommentar versehen*, Cambridge, Massachussetts 1951, and the English translation by C. Watkins, *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford–New York 1995, 115.

Wīdēwdād, "the Law to expel the demons."[12] It addresses several topics, but principally deals with regulations on purity and apotropaic formulas to drive the demons away, and especially their worst representative on earth, the corpse's demon (Avestan *nasu*-), which pollutes everyone and everything that comes in direct or indirect contact with it. Food and clothing (Avestan *xᵛarəϑa*-, *vastra*-) can be defiled, too, especially by the evil influence of a heretic, who deprives a righteous man of them, according to the *Wīdēwdād* 5.36–38:[13]

> 5.36. |a| *āaŧ. mraoŧ. ahurō. mazdå. yaϑa. vazaγaciŧ. viš.huškō. tarō. yārə. mərətō.* |*b*| *juuō. zī. spitama. zaraϑuštra. mairiiō. druuå. bizəŋgrō. auuaϑa. aṣəmaoγō. anaṣauua.* |*c*| *spəŋtahe. mainiiəūš. dāmanąm. hąm.raēϑβaiieiti. juuō. paiti.raēϑβaiieiti.*
> |a| And Ahura Mazdā said: "as many as a split frog, dead more than a year ago. |b| Whilst alive indeed, Spitama Zaraϑuštra, the vile, the liar biped, so an unrighteous heretic |c| defiles directly the creatures of the Beneficent Spirit; whilst alive he defiles them indirectly;
> 5.37. |a| *juuō. āpəm. jaiŋti. juuō. ātrəm. frāuuaiieiti. juuō. gąm. varətąm. azaiti. juuō. narəm. aṣauuanəm. frazābaoδaŋhəm. snaϑəm. vīkərəŧ.uštānəm. jaiŋti. nōiŧ. auuaϑa. mərətō.*
> |a| whilst alive he kills the water; whilst alive he blows out the fire; whilst alive he drives the cattle captured; whilst alive he strikes the righteous man a blow by which his consciousness goes away, cutting his life off, |d| (but) not so when dead.
> 5.38. |a| *juuō. zī. spitama. zaraϑuštra. mairiiō. druuå. bizəŋgrō. auuaϑa. aṣəmaoγō. anaṣauua.* |b| *narəm. aṣauuanəm. haŋhəūš. xᵛarəϑaheca. vastraheca. draošca. nəmataheca. aiiaŋheca. apa.baraiti. nōiŧ. auuaϑa. mərətō.*
> |a| Whilst alive indeed, Spitama Zaraϑuštra, the vile, the liar biped, so an unrighteous heretic, |b| deprives the righteous man of corn, food, clothing, wood, brushwood and metallic implement(s), (but) not so when dead."

The same text, including the formula "food and clothing" (Avestan *xᵛarəϑaheca. vastraheca*), is repeated in the *Wīdēwdād* 12.22, according to which the heretic can only defile these goods when alive, insofar as his corpse, unlike that of a Zoroastrian, cannot transmit its impurity after death.

The defilement of food and clothing is not the only concern of the regulations of the *Wīdēwdād*, whenever both are mentioned together. They also appear as basic needs everyone must be provided with, even the most impure persons, i.e. those in charge of cutting the corpses to be exposed, as manifest in the Avestan text of the *Wīdēwdād* 3.18–19:

> 3.18. |a| *aētaδa. hē. aēte. mazdaiiasna. aŋhå. zəmō. pairi.daēząm. pairi.daēzaiiąn.* |*b*| *xᵛarəϑaēibiiō. pascaēta. āstaiiaŋta. aēte. yōi. mazdaiiasna. vastraēibiiō. pascaēta. āstaiiaŋta. aēte. yōi. mazdaiiasna.*

---

[12] Avestan text in K. F. Geldner, *Avesta. The Sacred Books of the Parsis*, Stuttgart 1886–1896. Pahlavi text in D. P. Sanjana, *The Zand i javit sheda dad. The Pahlavi Version of the Avesta Vendidad*, Bombay 1895; H. Jamasp, *Vendidâd. Avesta with the Pahlavi Translation and Commentary and Glossarial Index*, Bombay 1907; and M. Moazami, *Wrestling with the Demons of the Pahlavi Widēwdād. Transcription, Translation, and Commentary*, Leiden–Boston 2014. German translation of the Avestan text in F. Wolff, *Avesta. Die heiligen Bücher der Parsen übersetzt auf der Grundlage von Chr. Bartholomae's Altiranischem Wörterbuch*, Strassburg 1910. English translation of the Pahlavi text in B. T. Anklesaria and D. Kapadia, *Pahlavi Vendidâd (Zand-î jvît-dêv-dât). Transliteration and Translation in English*, Bombay 1949; and M. Moazami, *op. cit*. Critical edition of the Avestan and Pahlavi chapters 10–15, together with their respective English translations, in M. Á. Andrés-Toledo, *The Law to Expel the Demons: Wīdēwdād 10–15. Critical Edition, Translation, and Glossary*, Wiesbaden 2016.

[13] All the Avestan texts quoted are edited by me on the basis of the oldest Pahlavi Wīdēwdād manuscripts preserved. Their English translations are also my own.

|a| These Mazdeans shall enclose an enclosure there, on this earth. |b| Then these Mazdeans must provide him with foods. Then these Mazdeans must provide him with clothes,

3.19. |a| *draējištō.təmaēšuuaca. niuruzdō.təmaēšuuaca.* |*b*| *aētå. xᵛarəϑå. xᵛaratu. aētå. vastrå. vaŋhatu* |c| *vīspəm. ā. ahmāṯ. yaṯ. hanō. vā. zaururō. vā. pairištā.xšudrō. vā. bauuāṯ.*

|a| among the poorest and the most worn out ones. |b| Let him eat these foods, let him wear these clothes, |c| until he is aged, old and his semen is dried up.

According to the Zoroastrian funerary custom, a corpse cannot be incinerated nor inhumed, because otherwise the fire and the earth, pure elements, would be defiled and a sacrilege would thereby be commited. Because of this, the corpse must be exposed, so that dogs or vultures devour it. People in charge of cutting the corpses to be exposed, called in Avestan *iristō.kaṣa-*, were regarded as extremely impure, and had to be temporarily secluded in order not to pass on their impurity to anyone else. Although they may also contaminate food and clothing, they had nevertheless to be provided with these basic needs, without which they would have certainly died. This is just another example, in which the severe Zoroastrian regulations on purity adapted to the circumstances, in which life was at a risk.

The same applied to other situations of extreme impurity, like the period of menstruation and that after a woman gave birth to a still-born child, as confirmed by the Avestan texts of the *Wīdēwdād* 5.49 and 7.64 respectively, where the paragraph 3.18 is repeated. Women were isolated in an enclosure until the impurity of their menstruation came to an end. They were provided with food and clothing for their sustenance therein, but these goods had to remain within the enclosure, too, as stated in the Avestan text of the *Wīdēwdād* 5.54–56:

5.54. |a| *āaṯ. mraoṯ. ahurō. mazdå. ϑrixšaparəm. upa.mąnaiiən. ϑrixšaparəm. upa.maitīm. āste. xᵛarəṇti. gąmca. yaomca. maδuca.* |b| *āaṯ. pasca. ϑrixšaparāṯ. us. tanūm. snaiiaēta. us. vastrāṯ. gəūš. maēsmana. apāca. nauua. upa. mayəm. paiti. auuaϑa. yaoždaiiąn.*

|a| And Ahura Mazdā said: “Three nights they must wait, three nights is the wait for her to eat cow(’s meat), corn and wine. |b| And after three nights she must wash her body, her clothing with bull’s urine and water in the nine holes. Thus they shall purify (her).”

5.55. |a| *dātarə. gaēϑanąm. astuuaitinąm. aṣāum.* |b| *cuuaṯ. drājō. upa.mąnaiiən. cuuaṯ. drājō. upa.maitīm. āste. pasca. ϑrixšaparāṯ. yūtō.gātuš. yūtō.xᵛarəϑa. yūtō.vastra. yūta. aniiaēibiiō. mazdaiiasnaēibiiō.*

|a| Maker of the material creatures, Righteous, |b| how long must they wait, how long is the wait for her after three nights in an isolated place, having her food isolated, having her clothes isolated, isolated from other Mazdeans?

5.56. |a| *āaṯ. mraoṯ. ahurō. mazdå. nauua.xšaparəm. upa.mąnaiiən. nauua. xšaparəm. upa. maitīm. āste. pasca. ϑrixšaparāṯ. yūtō.gātuš. yūtō.xᵛarəϑa. yūtō.vastra. yūta. aniiaēibiiō. mazdaiiasnaēbiiō.* |b| *āaṯ. pasca. nauua.xšaparāṯ. us. tanūm. snaiiaēta. us. vastrāṯ. gəūš. maēsmana. apāca. paiti. auuaϑa. yaoždaiiąn.*

|a| And Ahura Mazdā said: “Nine nights they must wait, nine nights is the wait (for her) after three nights in an isolated place, having her food isolated, having her clothes isolated, isolated from other Mazdeans. |b| And after nine nights she must wash her body, her clothes with bull’s urine and water. Thus they shall purify (her).”

Food and clothing are also devoured by moths, born in crevices in which people inappropriately cast their cut hair and paired nails, impure organic residues, according to the Avestan text of the *Wīdēwdād* 17.3:

|a| *āaṯ. āhuua. viiarəϑāhuua. zəmō. daēuua. hąm.bauuaiṇti.* |*b*| *āaṯ. āhuua. viiarəϑāhuua. zəmō. xrafstra. hąm.bauuaiṇti.* |c| *yim. maṣiiāka. spiš. nąma. aojaite.* |d| *yim. maṣiiāka. yaom. yauuō.huua. nižgaŋhəṇti. vastra. vastrāhuua.*
|a| And in these inappropriate places of the earth the demons are born. |b| And in these inappropriate places of the earth the noxious creatures are born, |c| which people call moth by name, |d| which devour the people's grain in the granaries, the clothes in the wardrobes.

Apart from purity issues, food (in this case a cow or its meat) and clothing are also mentioned in the *Wīdēwdād* in another legal context. In case of disagreement on a legal transaction, the alleged contract breaker must undergo an ordeal with hot water to demonstrate his innocence, and cannot deny he received a cow (or its meat) and clothing when he actually did it, as attested in the Avestan text of the *Wīdēwdād* 4.46:

|a| *hąm.taptābiiō. aiβiiō. cāxrare. nərəbiiō. zaraϑuštra.* |b| *mā. gə̄uš. mā. vastrahe. hatō. aδāitīm. vaocōiṯ.*
|a| With hot water they have made (the ordeal) for men, Zaraϑuštra. |b| Let no (one) declare the non-giving of a cow or clothing that are there.

Finally, food and clothing were understood as such an inseparable unity in the Zoroastrian textual sources that the later Middle Persian lexicographic tradition, represented by the *Frahang ī ōīm* 35, translated the Avestan dual *uuaēibiia* "to/from/with both" by Pahlavi *har dō nar ud mādag abar har dō xwarišn and wastarag abar har dō gētīy ud mēnōy* "both man and woman; for both food and clothing; for both material and spiritual (world)."[14]

As we have seen, the coupling of food and clothing is linguistically expressed in Vedic by *pitú-* and *vā́sas-* respectively. The first element is substituted in Avestan by the words *xvarəϑa-* "food", *yauua-* "grain," or *gauu-* "cow, cow's meat," not etymologically related to Vedic *pitú-*. Nevertheless, the second element, Avestan *vastra-*, formulaically repeated, is etymologically related to Vedic *vā́sas-*, both going back to Proto-Indo-Iranian **u̯as-* "to wear, to dress," which in its turn goes back to Proto-Indo-European **u̯es-* "to wear, to dress."[15]

In ancient Greek, the dyadic formula of food and clothing is also attested. Like in Avestan, the terms for food vary and are substituted by words of the same semantic field, like σῖτος "grain" and τροφή "nourishment, food." Two isosemantic terms for clothing are used, εἷμα (in Homeric Greek) and ἐσθής (in Classical Greek), both going back to Proto-Indo-European **u̯es-* "to wear, to dress," like Vedic *vā́sas-* and Avestan *vastra-*.[16] The first two attestations of this formula in ancient Greek are found in *Od.* 7.264–266, where Calypso provides Odysseus with grain (Greek σῖτον), sweet wine (Greek μέθυ ἡδύ) and clothes (Greek εἵματα) before he departs:[17]

πέμπε δ᾽ ἐπὶ σχεδίης πολυδέσμου πολλὰ δ᾽ ἔδωκε
σῖτον καὶ μέθυ ἡδύ καὶ ἄμβροτα εἵματα ἕσσεν
οὖρον δὲ προέηκεν ἀπήμονά τε λιαρόν τε
And she escorted me to a raft, fastened with many bounds, and gave me many things,

[14] Avestan and Pahlavi texts with German translation in G. Klingenschmitt, *Farhang-i ōīm. Edition und Kommentar*, Erlangen 1968. cf. R. Asha, *Avesta Glossary*, Mumbai 2009, 76.
[15] M. Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, Heidelberg 1992–2001, 2.529–530, *s.v. vas[1]*.
[16] R. Beekes and L. van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden–Boston 2010, 428–429, *s.v.* ἕννυμι.
[17] Greek text in P. von der Muehll, *Homeri Odyssea*, Leipzig 1993. The English translation is my own.

grain and sweet wine, and clothed me in immortal clothes,
and sent forth a fair wind, harmless and warm.

And in *Od.* 18.360–361, where Eurymachus offers grain (Greek σῖτον), clothes (Greek εἵματα) and sandals (Greek ὑποδήματα) to Odysseus as salary for his work:[18]

ἔνθα κ᾽ ἐγὼ σῖτον μὲν ἐπηετανὸν παρέχοιμι
εἵματα δ᾽ ἀμφιέσαιμι ποσίν θ᾽ ὑποδήματα δοίην
There I can supply abundant grain
and clothe you in clothes, and give you sandals for your feet.

In the Classical Greek literature, the word for clothes changed to Greek ἐσθής, but the formula was maintained, sometimes varying the terms for food or grain. It appears, for instance, as "grain, drink, clothing" (Greek σίτων ποτῶν ἐσθῆτος) in Euripides' *Heracles* 51–53, describing the wretched situation Amphitryon and his family were enduring:[19]

πάντων δὲ χρεῖοι τάσδ᾽ ἕδρας φυλάσσομεν,
σίτων ποτῶν ἐσθῆτος, ἀστρώτῳ πέδῳ
πλευρὰς τιθέντες (…)
And in need of everything we guard these seats,
of grain, drink, clothing,
laying our ribs on the bare ground.

Food and clothes (Greek σιτία καὶ ἐσθῆτα) were the salary for workmen of the pyramids, according to Herodotus 2.125,[20] and for slaves, according to Aristotle's *Economics* 1.1344b, where this formula appears as τροφὴν καὶ ἐσθῆτα "nourishment/food and clothes."[21]

A Roman husband, even if he was a servant, had to guarantee that his wife had enough wood, warm water, food and clothes (Latin *lingo aqua calida cibo vestimentis*), according to Plautus' *Casina* 2.3.37–38.[22] The soldiers of the Roman army had to be provided with food and clothing too, formulaically expressed as Latin *frumentum* "grain" and *vestimentum* "clothing," as confirmed, for instance, by Livy 10.37 (Latin *vestimentis militum frumentoque* "clothes of the soldiers and grain"); 21.50 (Latin *frumentum vestimentaque* "grain and clothes"); 22.52 (Latin *frumento veste viatico* "grain, clothing, provisions"); 23.48 (Latin *vestimentaque et frumentum* "clothes and grain"); 26.2 (Latin *frumento et vestimentis* "grain and clothes"); and 30.3 (Latin *vestimenta frumentumque* "clothes and grain").[23] It should be noted that Latin *vestimentum* goes back to Proto-Indo-European **u̯es-* "to wear, to dress," like Vedic *vā́sas-*, Avestan *vastra-*, and Greek εἷμα and ἐσθής.

---

[18] Greek text in P. von der Muehll, *op. cit*. The English translation is my own.

[19] Greek text in J. Diggle, *Euripidis Fabulae. Tomus II. Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford 1982. The English translation is my own.

[20] Greek text in C. Hude, *Herodoti Historiae*, Oxford 1927[3].

[21] Greek text and English translation in H. Tredennick and G. C. Armstrong, *Aristotle. Metaphysics, Volume II: Books 10-14. Oeconomica. Magna Moralia*, Cambridge, Massachussets 1935.

[22] Latin text in W. L. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae. Tomus I*, Oxford 1922.

[23] Latin text in R. S. Conway and C. F. Walters, *Titi Livi Ab Urbe Condita. Tomus II. Libri VI–X*, Oxford 1920; *Titi Livi Ab Urbe Condita. Tomus III. Libri XXI–XXV*, Oxford 1929; *Titi Livi Ab Urbe Condita. Tomus IV. Libri XXVI–XXX*, Oxford 1934.

Finally, this formula is also attested in Old Icelandic poetry, specifically in *Hávamál* 3, where it appears as *matar oc váða* "food and clothing":[24]

Eldz er þǫrf, þeims inn er kominn
oc á kné kalinn;
matar oc váða er manni þǫrf,
þeim er hefir um fiall farið.
He is in need of fire, who now is come,
frozen to the knee;
the man is in need of food and clothing,
who has fared over the rimy fell.

The first element *matar* "food" is once again a variation in the formula, in which a different word was chosen in each Indo-European language. The second element, however, might be related to Proto-Indo-European **u̯es-* "to wear, to dress." As Guus Kronen has informed me,[25] it seems attractive to compare Proto-Germanic **wēdi/ō-* (Old Icelandic *váð*, Old High German *wāt*, Old English *wǣd* "clothing") to the Proto-Indo-European root **ues-*, and to reconstruct it as Proto-Indo-European **uēs-dʰh₁-* (cf. Greek ἕσθής), but the loss of the **s* in a form ***wēs-di/ō-* would be irregular. However, if this etymology is correct, the Old Icelandic poem would have preserved the same Indo-European formula, in which the word for food changed but that for clothing continued the Proto-Indo-European root **u̯es-* "to wear, to dress."

Summing up, we can reconstruct an Indo-European formula of "food and clothing," the first element of which varied in each Indo-European language, while its second one preserved the Proto-Indo-European root **u̯es-* "to wear, to dress."

Proto-Indo-European	Food	Clothing (**u̯es-*)
Vedic	*pitú-*	*vā́sas-*
Avestan	*xvarəθa-* / *yauua-* / *gauu-*	*vastra-*
Greek	σῖτος (Homeric) σῖτος / τροφή (Classical)	εἵμα (Homeric) ἐσθής (Classical)
Latic	*frumentum* / *cibum*	*vestimentum*
Old Icelandic	*matr*	*váð- (< *u̯es-?)*

This formula was preserved in two versions, which have parallels in Mesopotamian languages: a triadic (food, clothing, ointment), only attested in Vedic, and a dyadic one (food, clothing), found in Avestan, ancient Greek, Latin and Old Icelandic.

Already C. Watkins noticed that the triad of food, clothing and ointment in the *Ṛgveda* 8.3.24 was a topos in the ancient Near Eastern literature, but he did not draw any further conclusions.[26] Provided that this similarity is not a mere coincidence, a question arises: did the Vedic poet who composed this hymn know and reuse a typically legal Mesopotamian formula in a new context? We

[24] Old Icelandic text in G. Neckel and H. Kuhn, *Edda: die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, Heidelberg 1983. The English translation is my own.
[25] Personal communication 31/03/2016, 14:47.
[26] C. Watkins, *op. cit.*, 115.

must bear in mind that speakers of an Old Indian language, probably Vedic or a close variant of it, settled down in Mitanni in the 2nd millennium BCE, as demonstrated especially by the Indo-Aryan terms in Kikkuli's treatise in Hittite on horse training (ca. 1400 BCE),[27] and by the Indo-Aryan theonyms invoked on a treaty between the Hittite king Suppiluliuma and the Mitanni king Sattiwaza (ca. 1380 BCE).[28] From that period of coexistence with Mesopotamian cultures, the speakers of that Old Indian language might have incorporated formulae from their close neighbours into their own repertoire, both legal and not. If so, the mention of the Mesopotamian triad food, clothing and ointment in the hymn quoted before could be one of the Near Eastern imprints left in the Vedic texts. Nevertheless, this would not necessarily mean that the hymn of the *Ṛgveda* 8.3 was composed in that area, or at the same date as the Indo-Aryan linguistic material from Mitanni, but simply that it absorved and eventually transmitted a topos from a Near Eastern legacy. Be as it may, even if the contact with Mitanni might explain the presence of that triadic Mesopotamian formula in Vedic, it does not help to understand why its dyadic version, food and clothing, is found in other, sometimes distant Indo-European languages.

It is possible that the dyadic formula of food and clothing originated in Proto-Indo-European independently from its Mesopotamian equivalents. Indeed, the obligation of providing dependent people with them, especially within the same family, clan or tribe, is universal in all human societies. Furthermore, it reinforces their bonds, helps to mark their hierarchy and guarantees their survival in pre-legal and proto-legal systems. Therefore, it would not be surprising that this universal pattern, based on basic needs, was linguistically reproduced by means of similar syntagms in cultures that were never in contact with each other. Even the fact that the formula appears in legal texts of different cultures would not necessarily imply that one borrowed it from the other. As far as Indo-European societies are concerned, that they evidentiated this social use in their texts, even in their legal ones, is not important. The relevant fact is that they linguistically expressed it by means of a shared dyadic formula, the second element of which preserved the Proto-Indo-European root **u̯es-* "to wear, to dress." Ancient Indo-European poets could have chosen many different terms for clothing and garments, not all of them deriving from this root, but only this is present in their compositions. The fact that they commonly preserved this second element and changed the first by an isosemantic term for food suggests that, more than basic needs, food and clothing had already become part of the Proto-Indo-European poetic repertoire.

---

[27] Hittite texts in A. Kammenhuber, *Hippologia hethitica*, Wiesbaden 1961, numbered as CTH 284–286 by E. Laroche, *Catalogue des textes hittites*, Paris 1971. Kikkuli calls himself "horse trainer from the land of Mitanni" in the first line of the text.
[28] See M. Mayrhofer, Zu den arischen Sprachresten in Vorderasien, *Die Sprache* 5, 1959, 77–95, and P. Thieme, The 'Aryan Gods' of the Mitanni Treaties, *Journal of the American Oriental Society* 80, 1960, 301–317.

κατά περ Πέρσαι ἐσκευάδατο – the function of 'Persian' dress in Herodotus' catalogue of Xerxes' forces (7, 61–90)

Kerstin Dross-Krüpe
Kassel University[1]

Introductory overview[2]

There is an abundance of scientific publications concerning Herodotus and his *Histories*, serving either as historical source or as subject of research for numerous philologists, historians and archeologists. The issues of analysis are diverse but often deal with the credibility, historicity and factuality of Herodotus' works.[3] Herodotus' *Histories* represent the most important source regarding the battles between Persia and the Greek *poleis* in the early 5th century BC, and, moreover, their extensive descriptions offer valuable insights into the Greek and Persian history in the lead-up to the Graeco-Persian wars.[4] But already in the ancient world, Herodotus' credibility was questioned. Cicero describes him as "father of history", but, in the same paragraph, accuses him of reporting countless rumors and invented stories: *apud Herodotum patrem historiae* […] *sunt innumerabiles fabulae*.[5] This controversy is reflected in today's historical research, where different approaches towards the credibility of the

[1] kerstin.dross-kruepe@uni-kassel.de
[2] I would like to thank the participants of my seminars "Der Ionische Aufstand und seine Folgen" (2010), "Die Historien des Herodot von Halikarnass" (2013), and "Herodot und die Perserkriege (2016)", especially Kevin Rick (Marburg), for fruitful discussions and the initial spark for this paper. I am furthermore indebted to Virginia Geisel (Marburg) as well as Markus Diedrich (Marburg) and Jane Parsons-Sauer for their invaluable help with the English version of this paper.
[3] As examples: D. Fehling, *Die Quellenangaben bei Herodot*, Berlin 1971 or W. K. Pritchett, The liar school of Herodotos, Amsterdam 1993
[4] R. Bichler – R. Rollinger, *Herodot*, Hildesheim et al. [4]2014, 6-18.
[5] Cic. *Leg.* 1,1,5.

Histories may be distinguished.[6] One approach operates with a traditional classification of Herodotus' statements, granting them a certain historical truth, which is then reviewed On the other hand, studies aim to investigate the internal consistency of the corresponding works. In these studies Herodotus is usually considered a writer rather than a historiographer or historian with a moral claim to truth. Therefore, he is regarded as an author whose imagination was inspired by historic events: Though referring to historical facts, he does neither report without bias nor without adding elaborate and dramaturgically arranged episodes from his own imagination. With the intention of entertaining his readership, the author brings down the boundary between facts and fiction. This kind of perception of Herodotus' works provides a form of narratologic analysis that doesn't solely focus on what the texts conveys (the *histoire*), but also highlights the method of how the text itself is being imparted (*récit* bzw. *discours*) and, even more so, which function the narratives have according to their respective context. [7]

On this basis, this contribution explores one of the central text passages of the *Histories*: the famous catalogue of Xerxes' forces (7,61-90). The questions here are: How does Herodotus implement his descriptions the involved 'nations' and ethnicities, and why are particularly the descriptions of the soldiers' clothes of special relevance in his narrations, content-wise as well as narratively?

The representation of Persians in the beginning of Xerxes' military campaign – contextualization

The text passage discussed is taken from the seventh book of the *Histories*. After the first four books which describe the rise of the Persian Empire, the history of Egypt and the campaigns of Cambyses and Darius, Book 5 is devoted to the origin of the Persian War: the Ionian Revolt. In the following, Herodotus describes the Persian campaigns against the Greek *poleis*. Because Athens had supported the Ionians, Darius, according to the ancient author, sought revenge upon the city. The Persian forces under Datis and Artaphernes marched towards Greece but were defeated. Following Darius' death, his son Xerxes prepared for a new military campaign which led his soldiers to Sardes in Lydia, then across the Hellespont to Doriscus, where a military display took place.

This military display is the starting point for the following analysis. In its course, the communities that form the armed forces and fleet of Persia are positioned, arranged, consolidated and united. The troops come from all areas of Xerxes' dominion, their display representing the entire geographical scale of the Persian Empire. Thus, these above-mentioned communities all together constitute the enemies of the Greek *poleis*.[8]

Herodotus' representation of the Persian 'nation'

What special features, what principles can be detected when the text passage is analyzed systematically in regard to its structure? As seen in Table 1, the text – focusing on the infantries – was first segmented and then structured according to certain generic concepts. The following summary

---

[6] See for example D. Fehling, *Die Quellenangaben bei Herodot*, Berlin 1971; W. K. Pritchett, *The liar school of Herodotos*, Amsterdam 1993; R. Bichler – R. Rollinger, *Herodot*, Hildesheim et al. [4]2014; R. Bichler, Ktesias "korrigiert" Herodot. Zur literarischen Einschätzung der Persika, in: H. Heftner – K. Tomaschitz (eds.), *Ad fontes! Festschrift für Gerhard Dobesch zum 65. Geburtstag*, Wien 2004, 105-116 or the essays included in K. Ruffing – B. Dunsch (eds.), *Herodots Quellen – Die Quellen Herodots*, Wiesbaden 2013 (CleO 6).

[7] Cf. J. Schönert, Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie, in: V. Borsó – Chr. Kann (eds.), *Geschichtsdarstellung. Medien – Methoden – Strategien*, Köln et al. 2004, 131-143.

[8] R. Bichler, *Herodots Welt. Der Aufbau der Historien am Bild der fremden Länder und Völker, ihrer Zivilisation und ihrer Geschichte*, Berlin [2]2009, 324.

shows the resulting characteristics which can be drawn from this systematic review and offer an approach for their interpretation.

1) In all cases, the name of an ethnic group or tribe is mentioned right at the beginning. All ethnicities are mentioned, regardless of how little further information is given. Therefore, mentioning the name of an ethnic group is sufficient evidence for its inclusion.[9]
2) The description follows a distinctive pattern: name – clothing – leader. Information beyond this triad is rarely included. Occasionally, historical details about a certain ethnicity are provided, all of which refer to the origin of its name. In only one case, physiognomic features are the subject of such a description.[10]
3) The syntax, just like the above mentioned information, follows a structure with very little variation, frequently containing parallel and repetitive structures.
4) The tenses are used quite inconsistently in this passage – with regard to clothing, the present is used as well as past tenses.[11] This fact deserves particular attention as it provides linguistic evidence that this passage represents a report of a unique historical event in a given place, at a given time (usually described in the imperfect) as well as an ethnographical discourse (usually described in present tense).
5) The entire description is devoid of evaluating adjectives.
6) Internal references are frequently used. However, the references can turn out to be wanting: for instance, the outer garments of the Chorasmians, Sogdians, or Gandarians are said to be equivalent to the Bactrians' garments – despite the fact that the *Histories* lack detailed information regarding their appearance or describes it as "very similar to the Medes", respectively. External references are entirely lacking. Herodotus never refers to other passages in his work, albeit certain tribes are described extensively in other parts of his *logoi*.

These observations lead to further questions: What is the underlying motive or function of this form of description? Is there a different style of presentation imaginable, without affecting the content of this passage? And, in particular: what is the significance of the very detailed descriptions of the soldiers' dress?

What is in a name? What is in a dress?

The name of an ethnic group being described always stands at the beginning of a sentence. The identity of a certain ethnicity requires a definite name, and this name defines the tribe. Clothing and armament, leadership, history, tradition and geographic origin are ultimately extensions of the name and are therefore categorized by it.[12]

It is worth noting that, although set in a military context, the information following the name of the ethnicity does not concern the military leader or representative of the group but rather its dress. Directly following the most identifying feature – the name – common identity is defined by

[9] This is based on infantries of which Herodotus counts 47. In total, 67 military units are described (army, cavalry and navy) – a number which is certainly no coincidence. There are 67 'nations' in Herodotus' account of Darius' empire (Hdt. 3,90-94) and 67 commanders in the Greek and Troian armies in Homer's Iliad. Cf. O. K. Armayor, Herodotus' Catalogues of the Persian Empire in the Light of the Monuments and the Greek Literary Tradition, *TAPhA* 108 (1978), 7f. and O. K. Armayor, Herodotus, Hecataeus and the Persian Wars, in: V. Karageorghis – I. Taifacos (eds.), *The World of Herodotus*, Nicosia 2004, 329.
[10] Hdt. 7,70.
[11] M. Dorati, Travel writing, ethnographical writing and the representation of the edges of the world in Herodotus, in: R. Rollinger – B. Truschnegg – R. Bichler (eds.), *Herodot und das persische Weltreich*, Wiesbaden 2011 (CleO 3), 287.
[12] Cf. H. Putnam, *Die Bedeutung von Bedeutung*, Frankfurt ³2004, 23-27.

common clothing. Herodotus characterizes an ethnicity by its clothing and uses specific aspects of clothing for differentiating various ethnic groups. In practice, this means that on the battlefield, the characteristic clothing determines whether the opponent is a friend or a foe: who deserves support and who is to be eliminated. However, details regarding colors, patterns or fabrics are scarce and seem to be mentioned only when they significantly contrast the ancient Greek cosmos and/or other Persian groups. For Herodotus, precise and realistic presentation of Persian dress is not his main focus; the clothing rather serves as a means of illustrating alterity – towards the Greek *poleis*, as well as within the Persian community[13] – and the variety of the ethnic groups involved in the Persian army.

Alternative ways of descriptions – Necessity of Herodotus' linguistic representation

In theory, alternatives to Herodotus' principles of presenting the military parade in Doriscus are imaginable: For example, he could have altered the sequence which he chose to describe the participating groups. One possibility would be mentioning the group leader first, then the group name and clothing subordinately. In this case, the group leader would be the most identifying feature, focusing on a single person in contrast to a multitude. In contrast, not mentioning the leader's name would call the military structure of the entire force into question. Groups without a specific leader may blend into one another, thus rendering the impression of a non-structural unit A group name specifies the group as such, but is not sufficient for segregating a part of the Persian army. The group's identity is embodied by its leader, constituting a distinctive structural hierarchy, that cannot be distinguished otherwise

The situation is similar with dress: Describing the ethnic groups solely by means of their dress or by mentioning it in the first position, their dress would represent the essential distinguishing characteristic of the group. This would also shift the focus from the large number of ethnic groups that serve in the Persian army. The mentioning of the clothing refers to a visual distinctiveness in contrast to the mass of participants.

In summary, none of these alternatives would enable a synonymous reception of Herodotus' descriptions – their meaning and significance would differ significantly. This indicates that the author intentionally chose this order of description. The principles he applied can be seen as a constitutive process: their structure constitutes a statement. The principle of Herodotus' form of presentation appears to be mandatory. It can be seen against the background of his overall aim: to depict the Persian empire as infinitely large, the Persian troops as countless and strange in appearance and, consequently, the Persian threat as immense.

Exkursus: Herodotus and Persia – models

Against this background, it is remarkable that Herodotus' descriptions of the Persian troops significantly differ from their pictorial representations, for instance, in the Apadana reliefs in Persepolis. The probably best known relief, located at the stairways of Apadana, shows 23 delegates in their native attire bringing tributes and presents before the Great King. This image is surpassed only by one example showing a procession of 30 delegations at the staircase of Artaxerxes I, also in

[13] See also the visual representations of Persians on Greek vases and reliefs, mostly of military context: M.C. Miller, Imagining Persians in the age of Herodotus, in: R. Rollinger – B. Truschnegg – R. Bichler (eds*.), Herodot und das persische Weltreich*, Wiesbaden 2011 (CleO 3), 123-157 as well as M. García Sánchez, *El Gran Rey de Persia: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego*, Barcelona 2009 (Instrumenta 33), esp. 305–316.

the palace of Persepolis.[14] Both of these monumental reliefs serve the same function: they represent the Persian empire in its entirety by visualizing its most important and most prominent tribes.[15] As mentioned above, although comparable in function, Herodotus' descriptions otherwise show less correspondence with the reliefs of Persepolis. As an example for this discrepancy, we may take a closer look at the Persian dress. In the *Histories*, Persian trousers are mentioned as a typical element of the Persian attire; Herodotus considers them to be derived from the Medes.[16] However, in the Persepolis reliefs, none of the figures wearing trousers could be identified as Persian.[17] Additional consultation of the royal tomb reliefs at Naqsh-i-Rushdam led to the identification of some of the depicted tribes. In the end, however, all attempts of attribution remained unsatisfactory, and, most importantly, proved to be far from corresponding to Herodotus' descriptions.

Based on the fact that the gift bearers in the above mentioned reliefs can neither be found in Herodotus' description nor seem to illustrate it, it must be concluded that these events did not serve as background for his report[18] – even assuming that he had traveled to the Persian heartland, or had obtained reliable eyewitness reports from these places (both are seen as problematic and controversial hypotheses). It appears thus that Herodotus' sources of information about the Persian Empire were heterogeneous and haphazard, and there is a large measure of speculative reconstruction in his combination of data of various provenance to create a vivid and memorable narrative.[19]

In contrast, a painting in the Heraion of Samos can be seen as potential source of inspiration for Herodotus. He describes this artwork as a donation from Mandrocles, who had supervised the construction of the pontoon bridge across the Hellespont:

> "After this, Darius, delighted by the floating bridge, gave immensely generous gifts to the man who directed its construction, Mandrocles the Samian. With a portion of his reward, Mandrocles commissioned a painting of the whole bridging of the Bosporus with king Darius sitting on a throne and his army crossing over; he dedicated this at the Heraeum [...]"[20]

Herodotus obviously showed great interest in Samos and especially praised the temple of Hera.[21] Therefore, it is imaginable that he had seen this painting personally, as it represented a rather unusual votive offering. Today's research offers a wide variety of views concerning the painting's appearance. While Tonio Hölscher states that the "actual topic of the painting [...] was not Darius'

---

[14] These reliefs are only fragmentarily preserved. See the reconstruction done by A. B. Tilia, *Studies and restorations at Persepolis and other sites of Fars I*, Rom 1972 (Reports and Memoirs 16).

[15] H. Klinkott, Die Funktion des Apadana am Beispiel der Gründungsurkunde von Susa, in: M. Schuol – U. Hartmann – A. Luther (eds.) *Grenzüberschreitungen: Formen des Kontakts zwischen Orient und Okzident im Altertum*, Stuttgart 2002, 237-238.

[16] 1,71; 3,87; 5;49 and 7,61.

[17] O. K. Armayor, Herodotus' Catalogues of the Persian Empire in the Light of the Monuments and the Greek Literary Tradition, *TAPhA* 108 (1978), 5 referring to R. Schmitt, *Persepolis I-III*, Chicago 1953-70.

[18] P. Calmeyer, Greek historiography and Achaemenid reliefs, in: H. Sancisi-Weerdenburg – A. Kuhrt (eds.), *Achaemenid history II. The Greek sources. Proceedings of the Groningen 1984 Achaemenid history workshop*, Leiden 1987, 11-26.

[19] St. West, Herodotus' sources of information on Persian matters, in: R. Rollinger – B. Truschnegg – R. Bichler (eds.), *Herodot und das persische Weltreich*, Wiesbaden 2011 (CleO 3), 255.

[20] Hdt. 4,88.

[21] St. West, 'Every picture tells a story'. A note on Herodotus 4.88, in: K. Ruffing – B. Dunsch (eds.), *Herodots Quellen – Die Quellen Herodots*, Wiesbaden 2013 (CleO 6), 119-120; E. Irwin, Herodotus and Samos. Personal and political?, *Classical World* 102 (2009), 385-416.

campaign, but Mandrocles' construction"[22], I prefer Stähler's interpretation:[23] He postulates that the main intention of Mandrocles' *pinax* was presenting the military parade of the Persian king. According to this interpretation, the painting eminently documented reality (or an adapted version of Persian reality), but was primarily intended as a symbolic representation addressing Greek and other visitors of the sanctuary, demonstrating Darius' great area of influence and infinite authority.

Herodotus' detailed description of the Persian army has, without doubt, a similar function. His intentional use of repetitive structures underlines the sheer number of ethnicities serving under Xerxes' supreme command. To emphasize the great variety of different tribes and peoples which were controlled by and obliged to serve the Persian Great King, Herodotus chose their clothing in particular as a distinguishing feature.

Consequently, potential models for his descriptions of Persian dress are not so much to be found in Persia but in his own Greek traditions. Homer, Hesiod and Hecataeos seem to be his inspiration – their heroes are dressed with brazen helmets, linen breast-plates or animal-skins.[24] Especially Hecataeos appears to have had an important influence on Herodotus' descriptions of dress, since he is the source of information about the dress of the Matienoi[25] and the Kissians[26], both of which appear in identical form in Herodotus' work.[27] Herodotus' Persian catalogue is in fact a Greek one in disguise.

Conclusion

After the list of *nomoi* (Hdt. 3, 90-94) demonstrating the immense extent of the Persian Empire, Herodotus once again describes the almost infinite number of 'nations' which form the Great Kings' army. Throughout his work, he constructs an impression of multitude and foreign appearance that underlies the immense threat of the Persian expansion to the West in general and in particular Xerxes' military offensive, for the Greek nations' liberty..[28] In short, we are facing a "narrative of invasion"[29]. In Book 7,61-90, Herodotus describes the attire of the various ethnicities, intending to discriminate and emphasize their strangeness. However, his general descriptions do not correspond to the Achaemenid artwork.

These descriptions do not exhibit a quasi-documentary character, rather they serve a literary purpose which is clearly expressed in the compositional technique of the respective passage. The smallest change in this principle of presentation would have altered the sense and meaning of the intended effect. Herodotus' literary construct dominates (as throughout the entire *Histories*) over

---

[22] T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v.Chr.*, Würzburg 1973, 37.

[23] K. Stähler, *Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit*, Münster 1992 (Eikon 1), 73.

[24] O. K. Armayor, Herodotus' Catalogues of the Persian Empire in the Light of the Monuments and the Greek Literary Tradition, *TAPhA* 108 (1978), 8. For the influence of Homer on Herodotus' catalogue of troops cf. H. Erbse, *Studien zum Verständnis Herodots*, Berlin – New York 1992, 125-127.

[25] *FGH* 1 F287.

[26] *FGH* 1 F284.

[27] 7,72,1 and 7,62,2. Cf. D. M. Lewis, Persian in Herodotus, in: M. H. Jameson (ed.), *The Greek Historians. Literature and History – Papers presented to A. E. Raubitschek*, Saratoga 1985, 117. General on the dependence of Herodotus and Hecataeus vgl. F. Jacoby, s.v. Hekataios (3), *RE* VII,2, (1912), 2667-2750 and St. West, Herodotus' Portrait of Hecataeus, *JHS* 111 (1991), 144-160. Apart from that, Hecataeos is the only historian Herodotus mentions explicitly (2,143,1; 6,137).

[28] R. Bichler, *Herodots Welt. Der Aufbau der Historie am Bild der fremden Länder und Völker, ihrer Zivilisation und ihrer Geschichte*, Berlin [2]2001, 286; K. Ruffing, Die "Satrapienliste" des Dareios. Herodoteisches Konstrukt oder Realität?, *AMIT* 41 (2009), 333.

[29] T. Harrison, The Persian invasions, in: E. Bakker – I. De Jong – H. van Wees (eds.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden 2002, 551-578, quote on 555.

pure factuality.[30] Herodotus' narration of the events during the Persian wars, and particularly of the military review in Doriscus, are less proof of his expertise regarding the Achaemenid Empire but rather demonstrate a limited knowledge and, despite their redundancies, little interest in reporting actual historic events. It seems sufficient that his descriptions are inspired by truth; the historical core lends, with all literacy and intention, relevance and believability to his reports.[31] His representations in Book 7,61-90 primarily serve to illustrate the immense threat of the Persian mobilization of forces. His particular emphasis on this point – subsequently highlighting the enormous achievement of the Greeks in defending themselves successfully – can be understood in the context of Herodotus' own times. Herodotus' Athens is no longer the glorious and ideal ancient center of political power; Herodotus addresses his narrative as an admonition to Athens, which repeatedly, under changed conditions, entered into war. Tempting as it may be: Herodotus' descriptions of "Persian" dress cannot be classified as historically accurate reports of Persian reality.

---

[30] Cf. K. Ruffing, Die "Satrapienliste" des Dareios. Herodoteisches Konstrukt oder Realität?, *AMIT* 41 (2009), 323-340; R. Rollinger, Das Phantom des Medischen "Großreichs" und die Behistun-Inschrift, in: E. Dąbrowa (Hrsg.), *Ancient Iran and its neighbours* (Electrum 10), Krakau 2005, 11-29.

[31] D. M. Lewis, Persian in Herodotus, in: M. H. Jameson (ed.), *The Greek Historians. Literature and History – Paperspresented to A. E. Raubitschek*, Saratoga 1985, 116.

Herodotus' catalogue of Xerxes' forces – infantry in order of appereance (7,61-80). *(Herodotus, with an English translation by A. D. Godley, Cambridge 1920)*

people	dress			armour
	head covering	***outer garments***	***legwear***	
Persians	loose caps called tiaras	embroidered sleeved tunics, with scales of iron like the scales of fish in appearance	trousers	wicker bucklers, with quivers hanging beneath them, short spears, long bows, and reed arrows, and daggers
Medes	like the Persians	like the Persians	like the Persians	like the Persians
Cissinans	turbans	like the Persians	like the Persians	like the Persians
Hyrcanians	like the Persians	like the Persians	like the Persians	like the Persians
Assyrians	helmets of twisted bronze made in an outlandish fashion	linen breastplates	-	shields of Egyptian fashion , spears and daggers of Egyptian fashion, wooden clubs studded with iron
Chaldeans	-	-	-	-
Bactrians	headgear very similar to the Median	-	-	reed bows and short spears
Sacae (= Amyrgian Scythians)	tall caps, erect and stiff and tapering to a point	-	trousers	bows, daggers, and axes
Indians	-	garments of tree-wool (= cotton)	-	reed bows and iron-tipped reed arrows
Arians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians	Median bows
Parthians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians
Chorasmians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians
Sogdians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians
Gandarians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians
Dadicae	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians	like the Bactrians
Caspians	-	cloaks	-	reed bows and short swords
Sarangae	-	dyed garments	knee-high boots	bows and Median spears
Pactyes	-	cloaks	-	bows and daggers
Utians	-	like the Pactyes	-	like the Pactyes
Mycians	-	like the Pactyes	-	like the Pactyes
Paricanians	-	like the Pactyes	-	like the Pactyes
Arabians	-	mantles girded up	-	long bows curving backwards
Ethiopians	-	skins of leopards and lions	-	bows made of palmwood strips (less four cubits long), short arrows pointed with a sharpened stone, spears pointed with a gazelle's horn; studded clubs

people	dress			armour
	head covering	*outer garments*	*legwear*	
Ethiopians of the East	skins of horses' fore-heads	like the Indians	like the Indians	bucklers of the skin of cranes
Libyans	-	leather garments	-	javelins of burnt wood
Paphlago-nians	woven helmets	-	native shoes that reach midway to the knee	small shields, short spears, javelins, daggers
Ligyes	like the Paphlagonians	-	like the Paphlago-nians	small shields, short spears, javelins, daggers
Matieni	like the Paphlagonians	-	like the Paphlago-nians	small shields, short spears, javelins, daggers
Mariandyni	like the Paphlagonians	-	like the Paphlago-nians	small shields, short spears, javelins, daggers
Syrians	like the Paphlagonians	-	like the Paphlago-nians	small shields, short spears, javelins, daggers
Phrygians	very similar to the Paphlagonians		very similar to the Pa-phlagonians	very similar to the Paphlago-nians
Armenians	like the Phrygians		like the Phrygians	like the Phrygians
Lydians		-	-	most similar to the Greek
Mysians	native helmets	-	-	small shields, javelins of burnt wood
Thracians	fox-skin caps	tunics, embroidered mantles	shoes of fawnskin	javelins and little shields and daggers
… (Pisidians)	helmets of bronze with the ears and horns of oxen wrought in bronze, and also crests	-	their legs were wrapped around with strips of purple rags	little shields of raw oxhide; two wolf-hunters' spears
Cabelees	like the Cilicians	like the Cilicians	like the Cilicians	like the Cilicians
Milyae	caps of skin	garments fastened by brooches	-	short spears, Lycian bows
Moschi	wooden helmets	-	-	shields, small spears with long points
Tibareni	like the Moschi	-	-	like the Moschi
Macrones	like the Moschi	-	-	like the Moschi
Mossynoeci	like the Moschi	-	-	like the Moschi
Mares	woven helmets			javelins and small hide shields
Colchians	wooden helmets			mall shields of raw oxhide, short spears, swords
Alarodians	like the Colchians			like the Colchians

people	dress			armour
	head covering	***outer garments***	***legwear***	
Saspires	like the Colchians			like the Colchians
island tribes from the Red Sea	very similar to the Median	very similar to the Median	very similar to the Median	very similar to the Median

Yaciendo bajo el cielo que se extingue: la tienda cósmica de la tumba de Tutanjamón

Jónatan Ortiz-García[1]

> Round he surveys (and well might, where he stood | So high above the circling Canopy | Of Night's extended Shade) from eastern Point | Of Libra to the fleecy Star that bears Andromeda far off Atlantic Seas | Beyond th' Horizon; then from Pole to Pole | He views in Breath, and without longer Pause | Downright into the World's first Region throws | His Flight precipitant, and winds with Ease | Through the pure marble Air his oblique Way | Amongst innumerable Stars, that shone | Stars distant, but nigh hand seen'd other Worlds.
>
> J. Milton, *Paradise Lost* III.555-566.

El descubrimiento de la tumba de Tutanjamón (KV 62) a finales de 1922 constituyó uno de los hitos más importantes de la egiptología del siglo XX.[2] Sin embargo, los abundantes materiales

[1] jonatan.ortiz@uv.es. Agradecemos al Griffith Institute, University of Oxford, su permiso para la utilización de materiales originales de los trabajos de excavación y documentación de la tumba de Tutanjamón en este trabajo; asimismo damos las gracias al Dr. Francisco Bosch Puche por su ayuda constante.

[2] La bibliografía sobre el descubrimiento y su repercusión es muy abundante. Para un relato detallado del hallazgo y los trabajos subsiguientes remitimos a: H. Carter y A. C. Mace, *The tomb of Tut-Ankh-Amen Discovered by the Late Earl of Carnarvon and Howard Carter*, Nueva York 2010. En relación a los aspectos no científicos del trabajo en la tumba remitimos a: T. Hoving, *Tutankhamun: The Untold Story*, Nueva York 1978; T. G. H. James, *Howard Carter: The Path to Tutankhamun*, Londres 1992. El repertorio bibliográfico más completo sobre cualquier aspecto puede hallarse en: *The Online Egyptological Bibliography*, University of Oxford, http://oeb.griffith.ox.ac.uk.

del ajuar del monarca no han sido objeto de un proyecto de publicación sistemática.[3] En el caso de los textiles conservados resulta de especial interés el trabajo sobre los atuendos regios por parte de G. M. Vogelsang-Eastwood,[4] así como el tratamiento de C. Riggs acerca de la función simbólica de las telas del antiguo Egipto en contextos religiosos, que tiene como ejemplos principales algunos casos del sepulcro del rey.[5]

Con motivo del homenaje a la Dra. Carmen Alfaro Giner nuestra contribución gira en torno a un objeto de la tumba de Tutanjamón, que remite a la asimilación del cielo como tela en el marco de la creación de espacios simbólicos para los difuntos: una tienda con estructura de madera cubierta por una tela de lino azul y rosetas doradas.

1. El Cielo que se extingue

La tienda celeste de la tumba de Tutanjamón se encontró entre la capilla exterior y la primera capilla interior de su cámara funeraria (Fig. 1); una ubicación ciertamente importante por estar en relación directa al lugar donde yacía el monarca. H. Carter y A. C. Mace nos narran el hallazgo del siguiente modo:

> "When we drew back those ebony bolts of the great shrine, the doors swung back as if only closed yesterday, and revealed within yet another shrine, in type like the first, save for the blue inlay. […] Above the shrine drooped a linen pall. This bespangled linen pall brown with age, still hanging on its curious wooden supports, was rent by the weight of the gilt bronze marguerites sewn to its fabric […] The pall made us realize that we were in the presence of a dead King of past ages" (Fig. 2).[6]

El objeto en cuestión tiene una estructura de madera[7] no demasiado robusta con techumbre a dos aguas formada por viguetas decoradas con tramos regulares pintados de negro (Fig. 3). Sus medidas[8] fueron pensadas para encajar perfectamente entre la capilla exterior[9] y la primera capilla interior[10] de la cámara funeraria. En cuanto a la tela,[11] esta cubría el armazón por fuera hasta los costados (Fig. 4)[12] y tenía presumiblemente un color azul, que con el tiempo había derivado a una tonalidad marrón por la pérdida de coloración. El textil estaba compuesto por varios tejidos ya teñidos que habían sido cosidos entre sí con suma habilidad para formar un gran rectángulo. Esta cobertura

---

[3] No obstante, hay algunos trabajos que incluyen un amplio repertorio de objetos: N. Reeves, *The Complete Tutankhamun: the King, the Tomb, the Royal Treasure*, Londres 1990; T. G. H. James, *Tutankhamun. The Eternal Splendour of the Boy Pharaoh*, Vercelli 2000; Z. A. Hawass, *King Tutankhamun: The Treasures of the Tomb*, Londres 2007.

[4] G. M. Vogelsang-Eastwood, *Tutankhamun's Wardrobe. Garments from the tomb of Tutankhamun*, Rotterdam 1999.

[5] C. Riggs, *Unwrapping Ancient Egypt*, Londres 2014.

[6] H. Carter y A. C. Mace, *The tomb*…, 33.

[7] Carter no. 208; Cairo, Museo Egipcio, JE 60665.

[8] 4,32 m de largo; 2,93 m de ancho; 2,39 m de alto en los lados y 2,78 m de alto en el centro (Carter's card no. 208-8).

[9] 5,02 x 3,34 x 2,75 m (Carter's card no. 207-1).

[10] 3,74 x 2,35 x 2,25 m (Carter's card no. 237-1).

[11] Carter no. 209; El Cairo, Museo Egipcio, JE 62745 a, b.

[12] Aproximadamente 5,50 m de largo y 4,40 m de ancho (Carter's card no. 208-8). Esta forma de envolver espacios sagrados con telas decoradas con estrellas y/o rosetas se usa también, por ejemplo, para algunas andas utilizadas en el transporte de imágenes divinas; *cf*. The Epigraphic Survey 1940, *Medinet Habu,* Volume 4. *Festival Scenes of Ramses III*, Chicago (Ill.), láms. 201-202.

estaba decorada con rosetas de bronce doradas que estaban cosidas por cuatro orificios realizados al efecto en cada una de ellas.[13]

El estado de conservación de los tejidos de la tumba de Tutanjamón era dispar en el momento de su apertura. Howard Carter ya advirtió que más allá de la humedad general presente en el interior, había algunas zonas donde esta era más intensa y el índice de deterioro era consecuentemente mayor. Dicha circunstancia provocó que la parte occidental de la cobertura de la tienda fuera la que más había sufrido el embate del tiempo.[14] A la quebradiza condición de la tela (Fig. 2) se sumaba el efecto dañino que el peso de las flores metálicas ejercía sobre el maltrecho tejido. Esto añadió dificultad al desafío de su retirada de la tumba, que se resolvió finalmente el 30 de diciembre de 1923 mediante su enrollado en un cilindro de madera por parte de H. Carter y A. C. Mace (Fig. 5).[15]

Con posterioridad a la salida de su ubicación original y su consolidación mediante una mezcla de duropreno y xilol,[16] el tejido sufrió daños irreparables. H. Carter no tuvo acceso a la tumba y sus materiales entre febrero de 1924 y enero de 1925. En este último mes llegó el británico de nuevo a Lúxor, con el objetivo de llevar a cabo algunos preparativos con vistas a la campaña que habría de comenzar tras el verano. El propio H. Carter cuenta cómo el día 22, tras inspeccionar la tumba de Tutanjamón, se dirigió hacia el sepulcro de Seti II, que servía de almacén, y se encontró con la tela en el exterior:

> "We found that beautiful linen pall that covered the King's grave, and for which I brought Dr. Alexander Scott, Mr. and Mrs. Newberry from England especially to preserve it and had made a special lining for it, left out in the open unprotected from the Sun and wind. It is ruined! They had removed the carpenter's kiosk and placed it on the pall".[17]

En fotografías del 30 de enero se puede ver a P. E. Newberry y E. Newberry extendiendo la dañada tela (Fig. 6), suponemos que para evaluar su estado y las acciones por acometer para su conservación. La batalla fue perdida. En la actualidad la estructura de madera de la tienda se encuentra en perfecto estado, expuesta en el Museo Egipcio de El Cairo dentro de la capilla exterior de la cámara funeraria, aunque las rosetas doradas son prácticamente lo único que se conserva de la cubierta textil.[18]

2. El Cielo en la Tierra

El tejido que cubría la tienda sagrada de Tutanjamón resulta elocuente en cuanto a la intencional fabricación de un espacio sagrado a semejanza del cosmos, con especial interés en remarcar su carácter celeste. Las rosetas fueron motivos utilizados como equivalentes a los astros

---

[13] Las flores tienen 4,7 cm de diámetro, y estaban situadas con distancias entre ellas de 22 cm en horizontal y 19 cm en vertical (Carter's card no. 209-2).

[14] H. Carter, *La tumba de Tutankhamón*, Barcelona 2002, 352.

[15] H. Carter y A. C. Mace, *The tomb*…, 43. La retirada de la tela fue más rápida de lo previsto; H. Carter pensaba le llevaría unas dos semanas llevarlo a cabo (T. Hoving, *Tutankhamun*…, 256).

[16] H. Carter y A. C. Mace, *The tomb*…, 43; A. Scott, Notes on objects from the tomb of king Tut·ankh·Amen, en: H. Carter y A. C. Mace, *The tomb*…, 197-199.

[17] T. G. H. James, *Howard Carter*…, 383.

[18] Una de estas fue comprada a H. Carter por parte del Museo Metropolitano de Nueva York en 1935 (T. Hoving, *Tutankhamun*…, 350-351).

en numerosas manifestaciones artísticas egipcias y próximo-orientales.[19] El caso más antiguo que podemos citar en relación a telas celestes con rosetas lo encontramos en la vela representada en una de las embarcaciones esculpidas en el complejo funerario del rey Sahura (Dinastía V).[20]

La construcción de réplicas del mundo idealizado tiene como ejemplos arquetípicos a los templos egipcios y, por extensión, también a las tumbas, cuyas techumbres fueron consideradas equivalentes al cielo, generalmente de manera explícita.[21] El uso ritual de estos espacios cósmicos seguramente se remonte a tiempos predinásticos,[22] aunque la antigüedad de la identificación concreta del cielo con la tela que cubre estos lugares, con o sin rosetas, es difícil de precisar. Retomar los importantes estudios de W. Westendorf sobre el signo jeroglífico *pt* ("cielo"),[23] que tiene forma de techumbre de una de estas tiendas,[24] se antoja fundamental para entender mejor el proceso de formación del concepto religioso, así como su relación con la diosa celeste Nut, que es representada desde antiguo con la misma función.[25]

El caso más antiguo que se ha conservado de este tipo de estructuras en contexto funerario procede de una mastaba regia de la Dinastía I en Saqqara, no. 3471,[26] pero el exiguo número de fragmentos recuperados no deja claro el tamaño, la forma, su simbolismo específico o si presentaba una cobertura textil. El uso de telas es verosímil si dicha estructura fue similar al habitáculo que se representa con tejidos de complejas tramas ("fachadas de palacio") y diversos colores en las paredes de la mastaba de Hesira (S-2405) en Saqqara (Fig. 7), de la Dinastía III.[27] Este tipo de estructuras puede identificarse con la llamada "tienda de purificación", que se usaba en los rituales funerarios

---

[19] H. J. Kantor, *Plant Ornament. Its Origin and Development in the Ancient Near East*, tesis doctoral inédita (ed. rev. 1945), Universidad de Chicago 1999, 127-163.

[20] *Cf*. B. Porter, R. L. Moss, E. W. Burney y J. Málek, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings. III. Memphis. Part I. Abû Rawâsh to Abûṣîr*, Oxford 1974, 321 (I).

[21] J. Baines, Temple Symbolism, *Royal Anthropological Institute News* 15, 1976, 10-14; R. B. Finnestad, *Image of the World and Symbol of the Creator. On the Cosmological and Iconological Values of the Temple of Edfu*, Wiesbaden 1985, *passim*; E. Hornung. *Idea into Image. Essays on Ancient Egyptian Thought*. New York, Timken 1992, 115-129; K. Konrad, *Architektur und Theologie. Pharaonische Tempelterminologie unter Berücksichtigung königsideologischer Aspekte*, Wiesbaden 2006, 16-20 y 319-320.

[22] En tiempos del rey Djed encontramos un peine con la representación de una estructura que contiene su nombre, cuyos postes son cetros-*was*, y su techumbre en forma de alas (¿de buitre?) es asimilada al cielo e incluso surcada por una barca solar (R. Anthes, Egyptian Theology in the Third Millennium B. C., *Journal of Near Eastern Studies* 18.3, 1959, 189-190).

[23] W. Westendorf, *Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abschüssigen Himmelsbahn*, Berlín 1966, 14-21 y figs. 3-12; W. Westendorf, Die „Löwenmöbelfolge" und die Himmels-Hieroglyphe, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 47, 1991, 425-434; W. Westendorf, Die geteilte Himmelsgöttin, en: I. Gamer-Wallert y W. Helck (eds.), *Gegengabe. Festschrift fur Emma Brunner-Traut*, Tubinga 1992, 341-357. También resultan de interés: H. Schäfer, *Ägyptische und heutige Kunst, und Weltgebäude der alten Ägypter*, Berlín 1928; M. Weyersberg, Das Motiv der „Himmelsstütze" in der altägyptischen Kosmologie, *Zeitschrift für Ethnologie* 86, 1962, 113-140. Un relativamente reciente estudio sobre este tema es: E. Brovarski, Studies in Egyptian Lexicography III: CG 20506 and the word for "bed canopy", *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 112, 2012, 77-95.

[24] El uso de la mitad de este signo como determinativo para palabras referidas a textiles en los Textos de las Pirámides ya fue apuntado por K. Sethe (K. Sethe, *Übersetzung und Kommentar zu den altägyptischen Pyramidentexten*. V. *Spruch 507 - 582 [§§ 1102 - 1565]*, Hamburgo 1962, 348-349). Otro ejemplo clásico de este tipo de estructuras religiosas cubiertas con telas es el tabernáculo bíblico que habría albergado el Arca de la Alianza (Ex. 26.1-37; 36.8-38): K. A. Kitchen, Some Egyptian Background to the Old Testament, *Tyndale Bulletin* 5, 1960, 7-13; K. A. Kitchen, The Tabernacle—a Bronze Age Artifact, *Eretz-Israel* 24, 1993, 119-129; K. A. Kitchen, The Desert Tabernacle, *Bible Review* 16.6, 2000, 14-21; K. A. Kitchen, *On the Reliability of the Old Testament*, Grand Rapids 2003, 275–283; J. K. Hoffmeier, *Ancient Israel in Sinai: the Evidence for the Authenticity of the Wilderness Tradition*, Oxford 2005, 193-222.

[25] *Cf*. A. A. Maravelia, Cosmic Space and Archetypal Time: Depictions of the Sky-Goddess Nut in Three Royal Tombs of the New Kingdom and her Relation to the Milky Way, *Göttinger Miszellen* 197, 2003, 55-72.

[26] W. B. Emery, *Excavations at Saqqara. Great Tombs of the First Dynasty*. I, El Cairo 1949, 59 y fig. 30.

[27] *Cf*. J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1911-12). The tomb of Hesy*, El Cairo 1913, 5-7, 16-17 y láms. VIII y IX. Sobre el motivo de la fachada de palacio, *cf*. B. J. Kemp, *El antiguo Egipto. Anatomía de una civilización*, Barcelona 1996, 71-73.

desde al menos el Reino Antiguo[28] y que es mencionada en los textos religiosos como último lugar de reposo para los difuntos.[29]

El ejemplo mejor conservado de estas tiendas para el Reino Antiguo fue hallado en la tumba de la reina Hetepheres I (Dinastía IV).[30] Se trata de una tienda perteneciente a un miembro de la familia real y también una estructura de madera situada en relación directa al lugar concreto donde se situó el cuerpo del difunto, aunque la tienda es distinta a la de Tutanjamón tanto por la forma general (rectangular y abierta por un costado) como la de sus partes (que además están forradas de oro) (Fig. 8).[31] El concepto religioso es el mismo, pero el modo de materializarlo se enmarca en las respectivas prácticas de cada época. La tienda de Hetepheres se encontró desmontada, sin ninguna tela asociada y dispuesta entre el lado y la parte superior del sarcófago de la reina. En este último lugar se halló además una caja que se cree que pudo contener el tejido usado como cobertura. Este uso de textiles queda indicado por los ganchos dispuestos para su colgadura en el interior de la parte superior del armazón;[32] otra diferencia respecto al caso de Tutanjamón cuya tela está situada por fuera y sin agarre. El tejido utilizado en el caso de Hetepheres seguramente siguiera los patrones documentados para la mastaba de Hesira (Fig. 7).[33]

Hasta el Reino Nuevo no encontramos tiendas cubiertas por tejidos con rosetas, sin embargo, el modelo con techo celeste a dos aguas y telas cubrientes encuentra su paralelo más antiguo (aunque de pintura mural) en la cámara del sarcófago de la pirámide de Unis; precisamente la sección oeste donde una vez yació el rey (Fig. 9).[34] Se trata del mismo tipo de decoración que el de la tumba de Hesira (Fig. 7), pero con el añadido de la parte superior pintada con estrellas sobre fondo azul siguiendo una forma arquitectónica que recuerda a la tienda de Tutanjamón. Desde el Reino Antiguo hasta el Reino Nuevo es difícil trazar el recorrido de este tipo de espacios (pintados en tumba o en forma de tiendas materializadas), a pesar de que existen multitud de representaciones funerarias con el difunto dentro de estructuras de este tipo,[35] el motivo de la fachada de palacio está muy presente en los ataúdes del Reino Medio[36] e incluso hay techos con rosetas también en esta última época.[37]

---

[28] Sobre estas construcciones remitimos a: B. Grdseloff, *Das ägyptische Reinigungszelt: archäologische Untersuchung*, El Cairo 1941; S. Hassan, *Excavations at Gîza.* Vol. IV. *1932-1933*, El Cairo 1943, 69-99; B. Grdseloff, Nouvelles données concernant la tente de purification, *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 51, 1951, 129-140; J. Settgast, *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen*, Glückstadt 1963, 3-15; H. Altenmüller, Die Bedeutung der „Gotteshalle des Anubis" im Begräbnisritual, *Jaarbericht van het vooraziat.-egyptisch Genootschap "Ex Oriente Lux"* 1971-1972, 307-317; E. Brovarski 1977, The Doors of Heaven, *Orientalia* 46, 107-115; J. K. Hoffmeier, The Possible Origins of the Tent of Purification in the Egyptian Funerary Cult, *Studien zur Altägyptischen Kultur* 9, 1981, 167-177; D. Kurth, Reinigungszelt, en: W. Helck y W. Westendorf (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* V, Wiesbaden 1984, 220-222.

[29] Textos de los ataúdes I.187d-188a.

[30] Sobre el complejo funerario, *cf*. G. A. Reisner y W. S. Smith, *A History of the Giza Necropolis.* Volume II*. The Tomb of Hetep-heres the mother of Cheops. A Study of Egyptian Civilisation in the Old Kingdom*, Cambridge (Mass.) 1955; M. Lehner, *The Pyramid Tomb of Hetep-heres and the Satellite Pyramid of Khufu,* Maguncia 1985.

[31] G. A. Reisner, The Bed Canopy of the Mother of Cheops, *Bulletin of the Museum of Fine Arts* XXX (no. 180), 1932, 56-60; G. A. Reisner y W. S. Smith 1955, *A History…*, 23-27. Las medidas de la tienda son: 3,2 m de largo, 2,5 m de ancho y 2,2 m de alto (G. A. Reisner, The Bed Canopy…, 56).

[32] G. A. Reisner, The Bed Canopy…, 56.

[33] *Cf. supra*. Sobre

[34] A. Piankoff, *The Pyramid of Unas*, Princeton 1968, lám. VII.

[35] *Cf*. E. Brovarski, Studies in Egyptian Lexicography III:…, 80-83.

[36] *Cf*. H. Willems, *Chests of Life: A Study of the Typology and Conceptual Development of Middle Kingdom Standard Class Coffins*, Leiden 1988, 161-165.

[37] Como la tumba de Hapisefa en Asiut: M. Shaw, Ceiling Patterns from the Tomb of Hepzefa, *American Journal of Archaeology* 74, 1970, 30 y fig. 21.

Ya en el Reino Nuevo, el caso de Tutanjamón no es el único del que se tiene constancia para contextos regios. En el plano de la tumba de Rameses IV (KV 2, Dinastía XX), conservado en el Museo Egipcio de Turín, aparece un diseño de ajuar con capillas para la cámara funeraria, entre las cuales se incluía una tienda como la de Tutanjamón (Fig. 10; comparar con Fig. 1). Este documento nos informa de que es probable que este tipo de estructuras con cubierta textil celeste fueran usadas al menos en el periodo que transcurre entre la muerte de ambos reyes, pero también sirve para probar que la ausencia de decoración astronómica en el techo de la tumba de Tutanjamón no es el motivo para este tipo de estructuras fueran utilizadas; ya que la tumba de Rameses IV es rica en motivos astrales. Como se ha mencionado arriba, el referente formal más antiguo de esta tienda estrellada a dos aguas del Reino Nuevo se remonta al menos al Reino Antiguo (Fig. 9); sin embargo, esta práctica también puede situarse en el contexto de la decoración de techos astronómicos de cámaras funerarias como aquellas de las tumbas de Rameses IV (KV 2), Rameses VI (KV 9) y Rameses IX (KV 6), dividida en dos espacios por dos imágenes de Nut arqueadas (espalda con espalda) representando el cielo diurno y el nocturno.[38]

El plano de la tumba KV 2 también parece confirmar que la ubicación de estas tiendas celestes se produciría siempre entre la capilla exterior y la primera interior, donde se dejaba un espacio a tal efecto. Este hecho pone a este tipo de tiendas en relación directa con la fabricación del espacio sagrado de las capillas, del cuerpo del rey. De una época inmediatamente posterior al Reino Nuevo conservamos una tienda funeraria elaborada con cuero pintado para la reina Asetemajbit B (Dinastía XXI, Tercer Periodo Intermedio),[39] que fue hallada en la famosa TT320, y que presenta una decoración de rosetas y buitres en su techo (Fig. 11).[40] Esta estructura no se encontraba entre capillas funerarias como las documentadas para Tutanjamón y Rameses IV, y aunque la muestra para extraer conclusiones no es abundante, puede aventurarse que ya no fuera una práctica en uso ya entonces.

En relación al posicionamiento de la tienda de Tutanjamón entre las capillas de la cámara funeraria es interesante recurrir a un texto tardoptolemaico del templo de Dendera, incluido en la sección de las Capillas osirianas dedicada a describir las Festividades del mes de Joiac en honor a Osiris y Socar:

> "Quant au pavillon (couvert) de toile, il est fait en bois de conifère [et se compose] de quatorze [colonnes] dressées sur le sol, dont le sommet et la base sont en bronze. Un revêtement de nattes de papyrus et de plantes (l'entoure). (Sa longueur est de) 7 coudées (=367,5 cm), (sa) largeur, de 3 coudées ½ (=183,75 cm), (sa) hauteur, de 8 coudées (=420 cm). Il est recouvert d'étoffe à l'intérieur".[41]

La similitud de este "pabellón", donde se situaría la réplica de la momia del dios Socar,[42] con las representaciones de textiles en la tumba de Hesira ya fue apuntado por É. Chassinat,[43] que además vio el posible vínculo de dicha estructura, en cuyo interior se situaba la "cámara de la cama

---

[38] Sobre estos tres testimonios, *cf*. A. A. Maravelia, Cosmic Space…, 59-61 y figs. 2 (b)-4.

[39] El Cairo, Museo egipcio JE 26276.

[40] V. Stuart, *The funeral tent of an Egyptian queen, together with the latest information regarding other monuments and discoveries*, Londres 1882, 1-54; É. Brugsch, *La tente funéraire de la princesse Ismkheb*, El Cairo 1889; E. R. Loring, The Leather Funerary Baldachin of Asetemachbjt B: proof that Asetemachbjt B existed and was owner of the baldachin, 2010, http://www.cesras.org/Tent/ERL01, …/ERL02, …/ERL03 (último acceso: 28/3/2016); E. R. Loring, The Leather Funerary Baldachin of Isetemkheb, *Ancient Egypt* 11.8 (66), 2011, 52-55.

[41] Dend. X.37 (trad. S. Cauville, *Le temple de Dendara. Les chapelles osiriennes. Transcription et traduction*, El Cairo 1997, 21).

[42] Dend. X.124-125.

[43] É. Chassinat, *Le mystère d'Osiris au mois de Karnak*. Fascicule I, El Cairo 1966, 63-64. *Cf*. supra.

(funeraria)", con el conjunto de tienda y capillas de Tutanjamón.[44] Estas últimas tienen forma de construcciones asociadas a la realeza desde antiguo: la más interior sigue el modelo del Palacio del norte, la segunda y la tercera representan el Palacio del Sur, mientras que la capilla exterior se hizo a imagen y semejanza del quiosco doble del festival Sed.[45] Como ha podido verse en el texto de Dendera, y en los ejemplos del Reino Antiguo, este tipo de telas suelen encontrarse en el interior de los espacios funerarios con los que se relacionan directamente.[46] En el caso de Tutanjamón se decide no situar la tienda celeste fuera de todas las capillas, haciendo partícipes del espacio celeste a todos los objetos en su interior, y tampoco colocarla (en menor tamaño) dentro de una capilla más interior. Esto puede estar indicándonos que se trata del a "cobertura" textil celeste de la capilla más exterior, dotándola del marco cósmico propio de los rituales funerarios egipcios.

En cualquier caso, la circunstancia que parece explicar de una manera más definitiva la ubicación de la tienda es su vinculación con los textos presentes en las dos primeras capillas, que pertenecen a un grupo que suele ser completado por el capítulo 190 del Libro de salida al día (en adelante: LdSD), que actúa como rúbrica de uno de ellos: LdSD 141/142.[47] El pasaje LdSD 190 consta de lo siguiente:

> "Book for making excellent a transfigured spirit on the heart of Ra, | for causing him to have power before Atum, | for causing him to be great before Osiris, | for causing him to be mighty before Foremost of the Westerners, | for spreading awe of him before the Nine Gods.
> […]
> You are to act without letting anyone see it, | except for the one who is in your heart truly, | and the lector, | without letting another face see it, | not the servant who comes from outside.
> You are to act within the pavilion of cloth, | studded entirely with stars.
> Any transfigured spirit for whom this book is performed, | his ba-soul goes out with the living, | he goes out by day, | he is powerful among the gods who cannot be driven back. | Those gods circle him and recognize him, | and he shall be as one of them, […]".[48]

En dos de las pocas ilustraciones que se conservan de LdSD 190, datadas en la Dinastía XVIII, aparece una tienda como la de Tutanjamón,[49] aunque siguiendo fielmente el modelo descrito en el texto en cuanto a que se representan con estrellas en vez de con rosetas; de forma similar a cómo se muestra el cielo hacia el que navega Ra en la ilustración del LdSD 133 del papiro de Ani (Dinastía XIX) (Fig. 12). Este hecho podría ser indicativo de una precedencia cronológica de LdSD 190 a la propia tienda de Tutanjamón, que seguiría modelos de la época en cuanto a la decoración celeste de techumbres en construcciones regias.[50] Por otro lado, el uso de una tela completamente cubriente

---

[44] É. Chassinat, *Le mystère d'Osiris*…, 63. Este tema es desarrollado en: A. Wilkinson, Evidence for Osirian Rituals in the Tomb of Tutankhamun, en: S. Israelit-Groll (ed.), *Pharaonic Egypt: The Bible and Christianity*, Jerusalem 1985, 328-340; A. Wilkinson, Jewellery for a Procession in the Bed-Chamber in the Tomb of Tut'ankhamūn, *Bulletin de l'Institut français d'archéologie oriental* 84, 1984, 335-345

[45] A. Piankoff, *The Shrines of Tut-Ankh-Amon*, Princeton 1977, 41-44.

[46] Encontramos algunos ejemplos de andas destinadas a llevar imágenes divinas en las que se utilizan telas con estrellas (M. Barwik, The so-called Chapter 190…, 33), aunque creemos que el contexto de uso es distinto.

[47] M. Barwik, The so-called Chapter 190 of the Book of the Dead and the Linen Canopy from the Tomb of Tutankhamun, *Études et travaux* XIX, 2001, 27-39, esp. p. 31. Este capítulo perdura al menos hasta época tardoptolemaica (S. Quirke, *Going out in daylight, prt m hrw. The Ancient Egyptian Book of the Dead: translation, sources, meanings*, Londres 2013, 491), aunque el concepto religioso llega más allá (J. Ortiz-García, *Tejidos para la divina muerte. Los sudarios pintados con retrato y escenas religiosas del Egipto romano*, tesis doctoral inédita, Universitat de València 2015, 261-266).

[48] S. Quirke, *Going out in daylight…*, 491.

[49] M. Barwik, The so-called Chapter 190…, 32.

[50] *Cf.* R. Drenkhahn, Rosette, en: W. Helck y W. Westendorf (eds.), *Lexikon der Ägyptologie* V, Wiesbaden 1984, 309-310. Para el caso del palacio de Amenofis III en Malqata, *cf.* S. Nishimito, The Ceiling Paintings of the Harem Rooms at the

para el desarrollo del acto ritual enraíza en la práctica religiosa de proteger lo sagrado mediante la ocultación con un tejido, tema que está ampliamente atestiguado para Egipto en general y también para el Reino Nuevo en particular.[51]

Las tiendas como la de Tutanjamón pueden ser conectadas a las ofrendas para el difunto a las puertas de la tumba,[52] pero también a los rituales de momificación como "tiendas de purificación" que son finalmente utilizadas como lugar último de reposo del monarca;[53] la denominación egipcia para el "pabellón de tela" en LdSD 190 y el texto de Dendera es el mismo. Como estos espacios funerarios, equivalentes en el fondo, la tienda de Tutanjamón cumplía en última instancia una función primordial: situar a las personas que se encontraran y los rituales desarrollados en su interior en la esfera divina a través de telas celestes elaboradas por los dioses.[54]

3. Consideraciones finales

Las tiendas sagradas pensadas como réplicas del cosmos tuvieron una gran importancia en la esfera religiosa egipcia, así como un gran recorrido cronológico. Del mismo modo, el uso de telas asociadas al cielo jugó un papel fundamental para dicha construcción simbólica seguramente desde tiempos predinásticos.

La tienda cósmica de Tutanjamón pone de manifiesto que la creación de estos espacios celestes/divinos continúa con vigor en el universo simbólico de los enterramientos regios del Reino Nuevo. Este ejemplo sigue conceptos tradicionales, pero su uso y el modo de materializarlo siguen corrientes contemporáneas. Se trata de un espacio artificial creado a semejanza del cosmos, con una tela que replica el cielo, pero que sirve también para esconder el lugar solo accesible para el sacerdote lector que recitaría el pasaje LdSD 190 ante el difunto. Este pasaje religioso nos sitúa el comienzo del uso de este tipo concreto de tiendas sagradas entre principios y mediados de la Dinastía XVIII; aunque el modelo primigenio ya se documente en el Reino Antiguo. Por otra parte, como mínimo entre Tutanjamon y Rameses IV puede plantearse que se usarían en las tumbas regias tiendas en la misma ubicación: entre la primera y la segunda capillas de la cámaras funerarias; puede incluso que también siempre debajo de una representando el doble quiosco del festival Sed. En este sentido, se ha podido constatar que la ausencia de decoraciones astrales en el techo de la tumba de Tutanjamón no fue el motivo para dotar al rey de una tienda con cobertura textil celeste; y también se ha podido ver que la vertiente a dos aguas de la estructura, a pesar de remontarse conceptual- y formalmente al Reino Antiguo, seguiría modelos de representación de techos astronómicos en cámaras funerarias del Reino Nuevo, en los que hay una división entre el cielo diurno y el nocturno.

Palace of Malqata, *Göttinger Miszellen* 127, 1992, 69-80.

[51] *Cf*. C. Karlshausen, *L'iconographie de la barque processionnelle divine en Égypte au Nouvel Empire*, Lovaina - París - Walpole (MA) 2009, 288-304; P. Brand, Veils, Votives, and Marginalia: The Use of Sacred Space at Karnak and Luxor, en: P. F. Dorman y B. M. Bryan (eds.), *Sacred Space and Sacred Function in Ancient Thebes*, Chicago 2007, 61-64

[52] M. Barwik, The so-called Chapter 190…, 34-38.

[53] *Cf*. *supra*.

[54] Sobre la tela de la cobertura y su fabricación divina, *cf*. J. Ortiz-García, *Tejidos para la divina muerte*..., 209-210.

Figuras

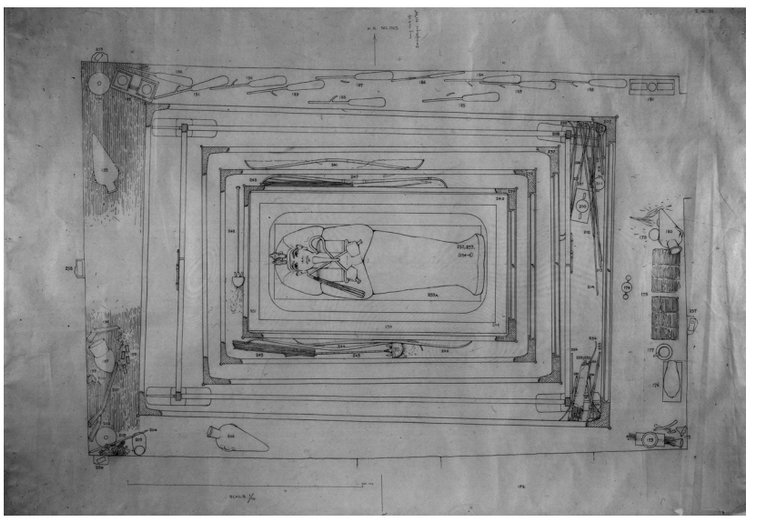


Figura 1. Cámara funeraria con todos los objetos en su lugar, incluida la tienda (no. 208). Dibujo de Howard Carter (diciembre de 1923); Griffith Institute, Carter MSS. i.G.31. Copyright: Griffith Institute, University of Oxford.

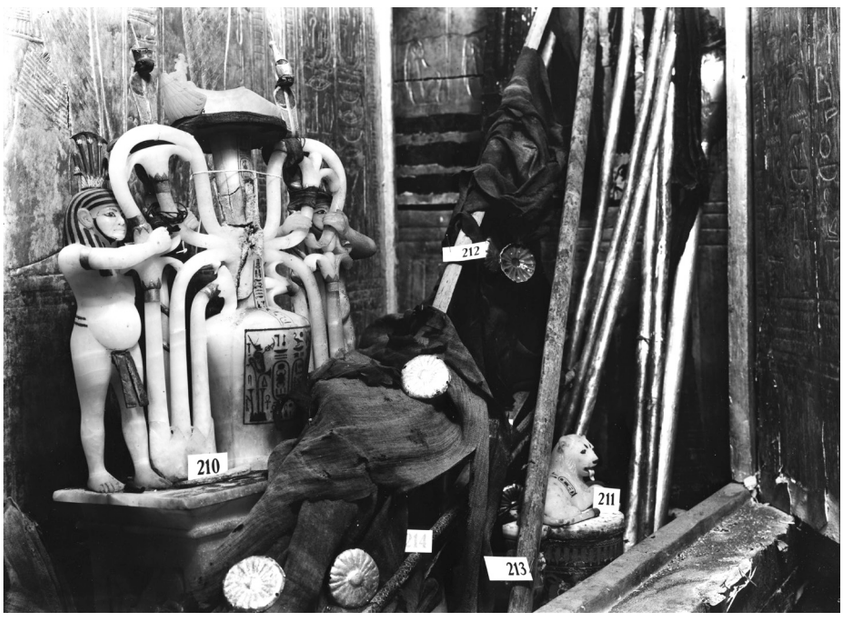


Figura 2. Vista de retazos procedentes de la sección de la tela que colgaba del frontal de la tienda. Fotografía de Harry Burton; Griffith Institute, Burton p. 592. Copyright: Griffith Institute, University of Oxford.

Figura 3. Imagen de la estructura de madera de la tienda dentro de la capilla exterior. Fotografía de Harry Burton; Griffith Institute, Burton p0592a. Copyright: Griffith Institute, University of Oxford.

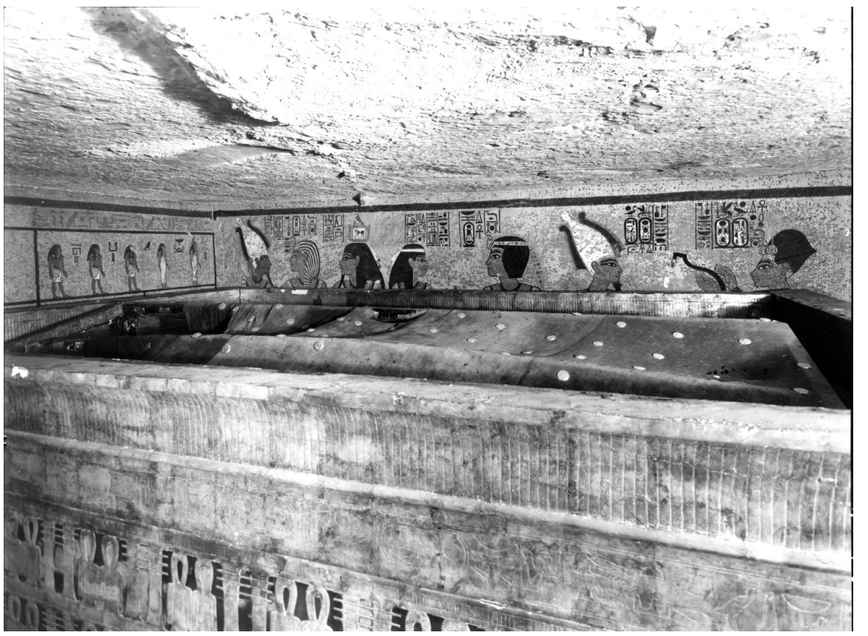


Figura 4. Vista de la parte superior de la tienda tras la retirada de la cubierta de la capilla exterior. Fotografía de Harry Burton; Griffith Institute, Burton p0617. Copyright: Griffith Institute, University of Oxford.

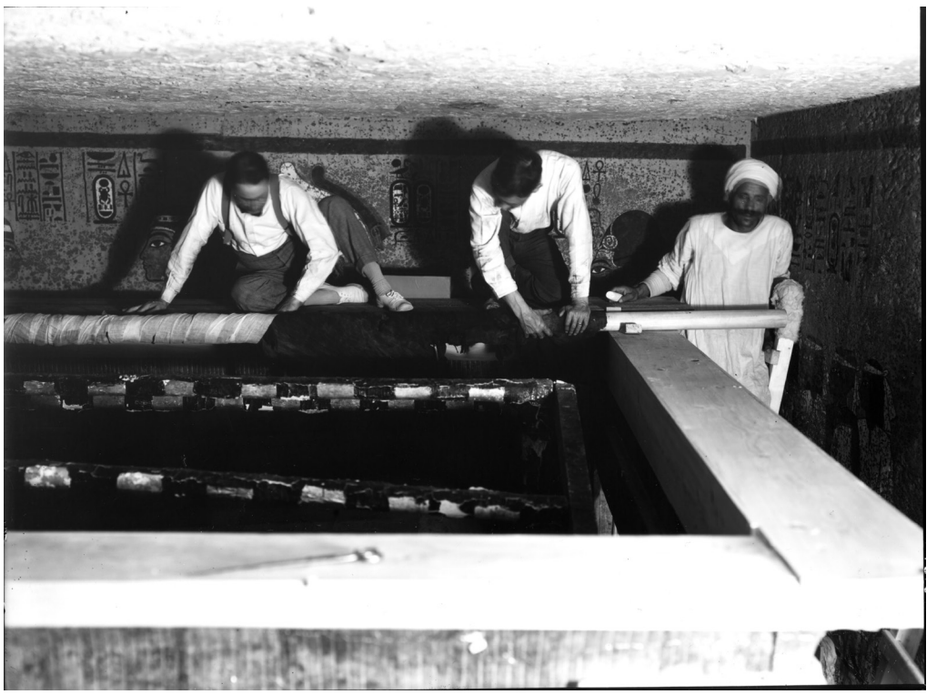


Figura 5. Howard Carter, Arthur Mace y un trabajador egipcio retirando la cubierta textil de la tienda (30 de diciembre de 1923). Fotografía de Harry Burton; Griffith Institute, Burton p0619. Copyright: Griffith Institute, University of Oxford.

Figura 6. Percy E. Newberry y Essie Newberry extienden la cubierta textil de la tienda en el exterior (30 de enero de 1924). Fotografía de Harry Burton; Griffith Institute, Burton p0623. Copyright: Griffith Institute, University of Oxford.

Figura 7. Decoración textil figurada de las paredes de la mastaba de Hesira en Saqqara (J. E. Quibell, *Excavations*…, lám. IX).

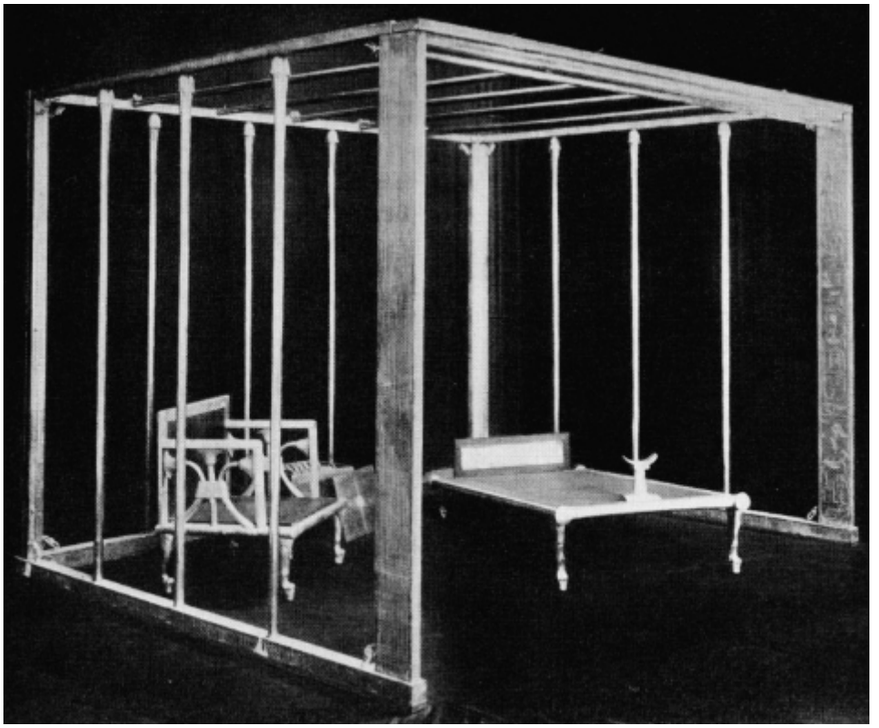


Figura 8. Tienda funeraria de la reina Hetepheres montado de nuevo (Bulletin of the Museum of Fine Arts XXX (no. 180), portada).

Figura 9. Sector oeste de la cámara funeraria de la pirámide de Unis con una representación de "tienda de purificación" (A. Piankoff, *The Pyramid*…, lám. VII [detalle]).

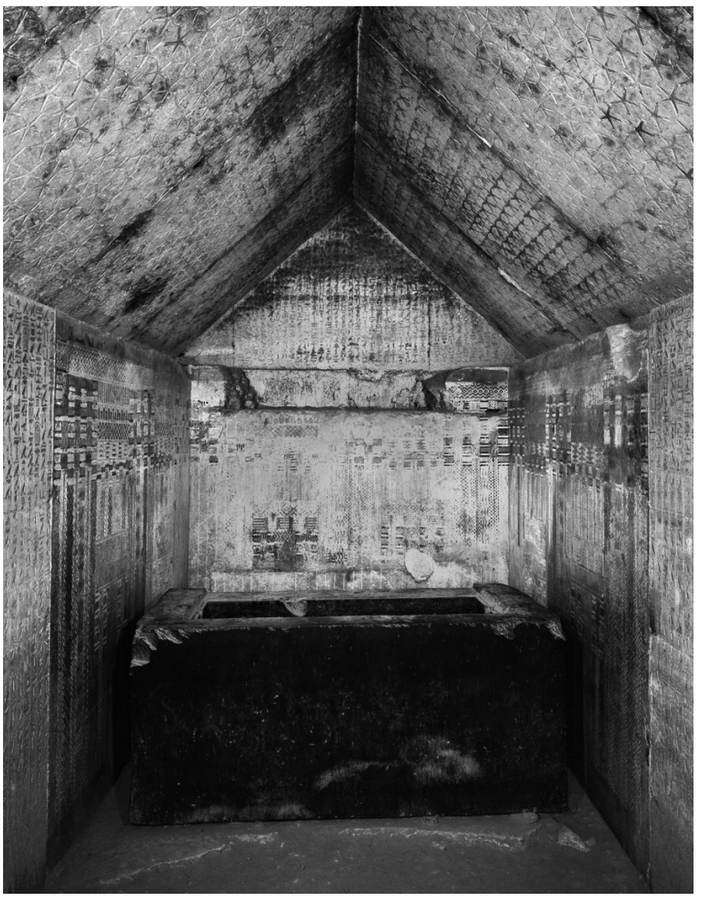


Figura 10. Parte del plano de la tumba de Rameses IV donde se observan las capillas funerarias y una tienda como los de Tutanjamón. Turín, Museo Egipcio, 1885 RCGE 17469 (C. Desroches-Noblecourt, *Tutankhamen. Vida y muerte de un faraón*, Barcelona 1972, fig. 165 [detalle]).

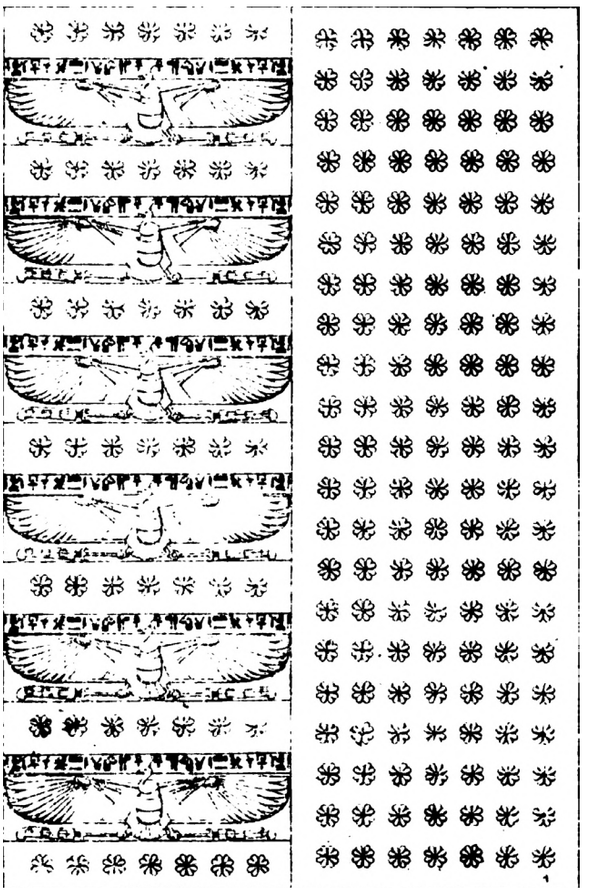


Figura 11. Techo de la tienda funeraria de la reina Asetemajbit B (V. Stuart, *The funeral tent*…, lám. 1a [detalle]).

Figura 12. Izq.: ilustración de LdSD 190 (M. Barwik, *The so-called Chapter 190*…, fig. 1). Drcha: ilustración de LdSD 133 en el papiro de Ani (E. A. W. Budge, *The Papyrus of Ani. A Reproduction in Facsimile*, Londres – Nueva York 1913, lám. 22 [detalle]).

Indumentaria en el Egipto de la Antigüedad Tardía y Edad Media temprana conservada en la colección del antiguo Museu Tèxtil i d'Indumèntaria de Barcelona

Ana Cabrera Lafuente[1]

La colección de tejidos coptos[2] del antiguo Museu Téxtil i d'Indumentaria de Barcelona (MTIB)[3], que actualmente forma parte del Museu del Disseny de esta ciudad, se compone de más de 160 fragmentos y dos túnicas completas. Este conjunto fue estudiado como mi tesis doctoral[4] y

---

[1] a.cabrera@vam.ac.uk, ha recibido subvención del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea como Marie S.Curie Fellow (Proyecto Interwoven, nº 703711). Este artículo forma parte del proyecto I+D*: Las manufacturas textiles andalusíes: caracterización y estudio interdisciplinar* (HAR2014-54918-p) dirigido por la Dra. L. Rodríguez Peinado.

[2] Estos fragmentos han sido expuestos en las distintas sedes del museo, en el Hospital Santa Creu en 1962 y en la el Palacio del Marqués de Llió, sede del MTIB hasta su cierre, como la túnica MTIB28226 y los fragmentos MTIB27874, 27881, 27896, 27906, 32868, 32952, 36387, 36405, 49391, 149.591 al 593 y 149.596.

[3] El Museu Tèxtil i d'Indumèntaria tiene su origen a finales del siglo XIX, en 1883, como un museo monográfico, como parte del Museo de Artes Decorativas, organizado por J. Puig i Cadafalch, y relacionado con la importante industria textil catalana (F. Torrella i Niubó, *El Coleccionisme Tèxtil a Catalunya*, Discurso de ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi, Barcelona, 1988, 6-45). Sobre el coleccionismo textil en Cataluña vid. S. Carbonell, La col·lecció des teixits coptes del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrasa, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2, 2008, 125-132.

[4] A. Cabrera, *La industrial textil copta: la colección de tejidos de la Antigüedad Tardía y Edad Media del Museu Téxtil i d'Induméntaria de Barcelona*, Madrid 2015 (tesis doctoral inédita)

gracias al apoyo de varios proyectos I+d+i, dirigidos por la Dra. L. Rodríguez Peinado[5], se pudieron caracterizar las materias primas y datar por ^{14}C varias piezas[6].

En este artículo se presenta una selección de las piezas relacionadas con la indumentaria que a pesar de su estado, se ha podido suponer su función como parte de una prenda, siempre con las consabidas dudas, ante la falta de información sobre el contexto arqueológico y su estado.

Los fragmentos son de diversas fibras, tintes y técnicas textiles, con una cronología que se extiende desde el siglo IV al IX d.C., se trata de una periodo conocido en Egipto como "copto". Este término que actualmente se aplica a los cristianos egipcios, en principio denominaba a los habitantes de Egipto, y este concepto es el que se aplica en este caso. Así hablaremos indistintamente de tejidos coptos (egipcios) o manufacturas de la Antigüedad Tardía, de época bizantina...

Introducción a la colección

Todo el conjunto está formado principalmente por los tejidos de tres colecciones, las de Josep Pascó, Gaspar Homar y Rómul Bosch i Caterineu[7], que ingresan en distintos momentos (vid. Tabla 1) y que son las más numerosas tanto en tipología de fragmentos y elementos decorativos (*tabula, orbiculus, clavus*,...)[8] como en variedad materias primas y técnicas textiles.

Los tres pertenecían al mismo círculo de coleccionistas, marchantes y *connaisseurs* de tejidos y sus relaciones con otros coleccionistas (como Gudiol) o los franceses ha supuesto que los tejidos relacionados con la indumentaria del MTIB tengan fragmentos hermanos en el Museo Episcopal de Vic o en el Museo Textil de Tarrasa[9], en el Musée du Louvre, Metropolitan Museum of Art de Nueva York o la Dumbarton Oaks Collection de Washington[10].

---

[5] Estudio de la colección de tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid (ref. 06/0036/03), 2004; *Caracterización tecnológica y cronológica de las producciones textiles coptas: antecedentes de las manufacturastextiles altomedievales españolas*, Ministerio de Educación y Ciencia, Gobierno de España (ref. HuM2005-04610), 2006-2008; *Caracterización de las producciones textiles de la tardoantigüedad y Edad Media temprana: tejidos coptos, sasánidas, bizantinos e hispanomusulmanesen las colecciones públicas españolas*, Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España (ref. HAr2008-04161), 2009-2012.

[6] Un resumen de los resultados se puede encontrar en L. Rodríguez Peinado & A. Cabrera Lafuente, (eds.) *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, publicación on-line, Madrid, 2014 (htttp://www.flg.es/images/publicaciones/investigacion-textil-nuevos-metodos.pdf, última consulta 22 de enero de 2015). y en L. Rodríguez Peinado *et al*., Discovering Late Antique Textiles in the Public Collections of Spain: An Interdisciplinary Research, en: M.L. Nosch y M. Harlow (eds.), *Interdisciplinary Studies in Textiles and Dress in Antiquity*, 2014, 345-373;

[7] Pascó y Homar son artistas relacionados con el mundo cultural barcelonés, además Homar era un marchante de obras de arte. Bosch i Caterineu era un importante industrial textil y reconocido coleccionista. Su colección fue usada como garantía en un momento de crisis en la industria textil e ingresa en los distintos museos de Barcelona (Cabrera, *La industrial textil copta..., 44-55*); Carbonell, La col·lecció des teixits...; C. Masdeu, L. morata y R. martín ros, Introdució a la col·lecció de teixits coptes de Museu Episcopal de Vic, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2, 2008, 133-150.)

[8] Se trata de medallones cuadrados (*tabulae*), circulares (*orbiculi*) y bandas decorativas (*clavi*) que son los elementos decorativos más comunes en la decoración de prendas y tejidos de amueblamiento en este tipo de tejidos.

[9] De ahí que haya tejidos hermanos en el Museo Episcopal de Vic y en el Museo Textil de Tarrasa. En ambos hay fragmentos que se relacionan con los de una túnica (MTIB37686, 37687, 37724 y 27875). Por su parte en el Musée du Louvre se conservan fragmentos de tejidos de seda del MTIB32863 y 32868, documentados como procedentes de Akhmim y Antinoë (M. Martianiani-Reber, *Soiries sassanides, coptes et byzantines, Ve-XIe siècles*, Lyon 1986.; F. Calament, *La revelation d'Antinoé par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie*, IFAO, El Cairo 2005, 2 vols, p. 348; D. Bénazeth, Essai de datation par le méthode de radiocarbone de vêtements à la mode orientale retrouvés à Antinoé et de quelques soieries apparentées, en: A. De Moor y C. Flück (eds.): *Methods of dating ancient textiles of the 1st millenium AD from Egypt and neighbouring*, 2007, p. 118 y nota 17. Entre los tejidos en lino y lana destaca, entre otros, el MTIB37717 con fragmentos en el Musée du Louvre y Musée de Cluny en París, Metropolitan Museum de Nueva York y Palazzo Sforcesco de Milán.

[10] Cabrera, *La industrial textil copta: …*., 2015, 47-58.

Procedencia	Nº de tejidos	Año de ingreso
Colección Josep Pascó	19	1913
Colección Gaspar Homar	83	1918
Hans Helge	1 túnica	1919
Emili Cabot	1 túnica	1922
Colección Romul Bosch i Caterineu	40	1934
Donación Manuel Trallero	11	1993
Sin procedencia	11	

Tabla 1. Resumen de la procedencia de los tejidos egipcios de la Antigüedad Tardía del MTIB, según el libro de registro del museo.

Esta moda por lo copto se relaciona, especialmente, con la exhibición de los hallazgos de Gayet durante en la exposición internacional de París de 1900. Como bien ha resaltado L. Turell[11] es el momento en que se dan los primeros pasos de la "Arqueología de la indumentaria", disciplina que ha vuelto a florecer a partir de los años 80 del siglo XX con la revisión de los tejidos ya publicados, con su caracterización y, especialmente, con el estudio de colecciones inéditas, como es este caso.

Las fechas de la adquisición es un dato a tener en cuenta ya que entre 1890 y 1920 es el momento en que se están realizando las "excavaciones" en las distintas necrópolis coptas[12], por lo que se trataría de adquisiciones bastante contemporáneas a los hallazgos. Todo ello indica el grado de interés que por estas manufacturas había y que estos coleccionistas catalanes estaban al tanto de su valor y excepcionalidad, a pesar del gran número de tejidos recuperados[13]. Con todo, conviene resaltar que la colección del antiguo MTIB es la segunda en cuanto número de tejidos de esta etapa[14] y es una de las más variadas en cuanto a ligamentos y materias primas del panorama español.

Estudio de los fragmentos de indumentaria de la colección: estado de la cuestión y metodología

Para valorar el uso y función de las piezas de la colección partimos del condicionante de que la mayoría de los tejidos son fragmentos de otros de mayor tamaño, cortados en la mayoría de las ocasiones en el momento de su hallazgo o en el mercado del arte para obtener mayores beneficios y rendimiento.

En principio estos tejidos se pueden encuadrar en dos grupos principales, la indumentaria y sus complementos (túnicas, chales, mantos, etc.) y los tejidos de amueblamiento[15] (Tabla 2).

[11] L. Turell, La colección del tejidos coptos del Museo de Montserrat: presentación de la colección, en: J.M. Carrié (ed.) *Tissus et vetements dans l'Antiquité tardive*, Actas del coloquio de l'Association pour l'Antiquite tardive, celebrado en Lyon en 2003, número monográfico de Antiquite Tardive, nº 12, 2004, 145.

[12] Como bien comenta Wild, no se podrían denominar propiamente excavaciones (J.P. Wild, Methodological introduction,en: C. Gillis y M.L. Nosch (eds.) *Ancient Textiles. Production, Craft and Society*, actas de la 1ª Conferencia internacional sobre tejidos Antiguos, celebrada en Lund y Copenhagen, en 2003, 2.

[13] Más de 300.000, fragmentos dispersos por museos y colecciones del todo el mundo (T.K. Thomas, Coptic and Byzantine textiles found in Egypt: Corpora, collections, and scholarly perspective, en: R.S. Bagnall (ed.) *Egypt in the Byzantine World*, *300-700*, 2008, 138).

[14] La primera es la conservada en el Museu Tèxtil de Tarrasa (Rodríguez y Cabrera (eds.) *La investigación textil* 2014, 341)

[15] En cuanto al ajuar casero, los papiros mencionan alfombras, colchones y sus fundas, almohadas y cojines, ropa de cama y colchas (R. Bagnall *Egypt in Late Antiquity*, Princeton 1993, 43) hace notar como las casas estarían poco decoradas

Tipología		Número	
Indumentaria		47	
	Fragmento de túnica o decoración de túnica		38
	Manga de túnica		7
	Manto		2
Amueblamiento		19	
	Cojines		4
	Fundas grandes almohadones		2
	Toalla/tapete		1
	Grandes decoraciones (>50 cm)		12

Tabla 2. Número de piezas de la colección con su función identificada

El ciclo de vida o biografía de tejidos, desde su primer uso hasta su fin, pasaría por varios estadios, como se ha podido documentar en los tejidos recuperados en las necrópolis egipcias, desde túnicas y otras prendas con remiendos (fig. 1), hasta el uso de los grandes tejidos como cortinas o colchas, entre otros, como sudarios. A la hora de conocer la funcionalidad de los tejidos hay que documentar que tipo de prendas y ajuar textil se utilizaban en este periodo y tener en cuenta que el uso de los tejidos en la Antigüedad Tardía fue más multifuncional, aspecto no exclusivo de esta época, como han hecho notar Scheid y Svenbro[16] con su ejemplo de un peplos usado como colcha. Para ello la abundante literatura y terminología en las fuentes escritas[17] y la rica representación en mosaicos, miniaturas, esculturas, etc. son también una importante fuente de información.

El estudio de la funcionalidad[18] de estos fragmentos se ha basado en la documentación de las siguientes características:

- el estudio de las piezas completas con la documentación de sus características y detalles técnicos que ayudan a definir la funcionalidad de los fragmentos que todavía conservan estos detalles (orillos, vainicas, pasadas dobles y triples de trama, cordoncillos, etc).

- la documentación de los detalles técnicos en los fragmentos:

- los cordoncillos de refuerzo nos indican que estamos en la zona del cuello o de la sisa de una túnica o sobretúnica (fig. 1).

---

desde el punto de vista actual

[16] J. Scheid y J. Svenbro, *Le metier de Zeus- mythe du tissage et du tissu dans le monde greco-romain*, París 1994, 23 y 69 y ss.

[17] Un buen ejemplo son las listas recogidas en las tabletas encontradas en el fuerte romano de Vindolanda (http://vindolanda.csad.ox.ac.uk/, (última consulta 10 de enero de 2015). En Egipto contamos con la rica, pero no del todo estudiada, colección de papiros recogidos por Wipszycka (E. Wipszycka, *L'industrie textile dans l'Égypte romaine*, Cracovia 1965.) y más recientemente por Bagnall (Bagnall *Egypt in Late...*), o los trabajos sobre los papiros de Karanis, accesibles en http://www.lsa.umich.edu/kelsey/galleries/Exhibits/textiles/texts/pmich5191.html, (última consulta 10 de noviembre de 2014).

[18] Este tipo de enfoque destacan los trabajos de H. Granger-Taylor, entre otros investigadores (H. Granger-Taylor, Weaving clothes to shape in the Ancient World, *Textile History*, 1982, nº 13, 3-25). Uno de los primeros trabajos organizado por la funcionalidad de los fragmentos fue el de la colección Abegg-Stinftung (S. Schrenck, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit, Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung*, 4, Berna 2004).

- los flecos de remate son cortos en las túnicas y más largos en las prendas como chales o manteles (Fig. 11).

- los tejidos con pelo se identifican o con un tipo de túnica (figs. 6-7) o con tejidos de amueblamiento.

- las marcas de doblez nos indican que podría ser un fragmento de túnica, si están en la zona del pecho estaríamos ante una túnica femenina (Fig. 4) y si están en la cintura ante una masculina (fig. 8).

- las pasadas de tramas dobles y triples suelen estar en los bordes de las decoraciones para reforzar el tejido, en campo de tafetán para crear efectos de decoración, o cerca del remate de urdimbre.

- los orillos y remates sirven para orientar el tejido y averiguar cómo fue hecho. Un tipo de orillo muy concreto, del que la colección del MTIB no tiene ningún ejemplar, es uno curvo que indica que pertenece a un manto semicircular o *lacerna*, prenda bastante habitual en el mundo tardoantiguo y del que derivarían las capas medievales, incluida la capa pluvial.

- otros detalles son las vainicas que suelen colocarse en la cercanía del remate de urdimbres y aparecen en tejido como chales o mantos.

- la documentación de las decoraciones (Tabla 3): por su forma solían disponerse en determinados lugares y adornaban tanto las prendas de indumentaria como los tejidos de amueblamiento. Las túnicas eran las prendas que mayor variabilidad de elementos decorativos podían tener (fig. 3).

La colección cuenta con ejemplos de cada elemento decorativo (Tabla 3), lo que da idea de la variedad.

Tipo	**Número**
Orbiculus	36
Tabula	34
Clavus	67
Medallones en forma de hoja	5
Medallones en forma de estrella de 8 puntas	6

Tabla 3. Elementos decorativos de la colección

Los *clavi* o bandas ornamentales decoraban los laterales de las túnicas y sobretúnicas, los de chales y mantos, entre otros tejidos. Podían rematar en forma recta, semicircular o en motivo foliáceo y quedaban suspendidos a una altura determinada, aunque a veces podían llegar hasta al borde. Los *clavi* dobles y cortos se identifican fácilmente como decoraciones de las mangas de túnicas o sobretúnicas (fig. 4).

Los medallones cuadrados −*tabulae*− o circulares −*orbiculi*− podían decorar la parte inferior de las túnicas o dalmáticas, o los hombros. De nuevo, las medidas de estos medallones dan pistas sobre si formarían parte de una prenda o de un tejido de amueblamiento, los que miden entre 10 a 30 cm adornarían túnicas u otras prendas como chales, mientras que los más de 50 cm estarían en tejidos de gran tamaño.

Los grandes medallones de forma lanceolada o de estrella con tallos se disponían en tejidos de gran tamaño, de más de 150 cm., y podían decorar mantos, capas, y otros tejidos como colchas o incluso paramentos murales[19], a la manera de un mosaico parietal.

Lo que hemos documentado en la colección estudiada es que los medallones usados para las piezas de indumentaria no exceden los 30 cm., aunque en la etapa más tardía pueden alcanzar los 40-50 cm. para decorar la parte superior de la manga[20]. Caso similar ocurre con las bandas o *clavi* de las túnicas y otras prendas de indumentaria, que estaban adornadas con *clavi* estrechos, de entre 2-10 cm. de ancho, mientras que los tejidos de amueblamiento solían estar decorados con bandas más anchas. Por ello las medidas de las partes decoradas, como ha demostrado Berger-Jørgensen son muy importantes para conocer la función primaria del tejido, ante lo fragmentado y descontextualizado del mismo[21].

Indumentaria en la colección del antiguo MTIB

Según los datos recogidos (vid. infra) se puede afirmar que la prenda más abundante es la túnica con o sin decoración (fig. 3) y había distintos tipos: sin mangas tan ancha que los lados caían sobre los brazos simulando mangas y que según J.P. Wild se podría identificar como *colobium* o κολόβιον; con mangas, que si eran estrechas se pueden relacionar con túnicas interiores, y de manga ancha, denominadas δαλματίκη (dalmática). Además se disponía de sobretúnicas, algunas con capuchas.

Las túnicas eran vestidas tanto por hombres como mujeres, sin importar la edad. La diferencia en las túnicas según el género era el largo de las mismas, las femeninas llegaban hasta el tobillo, mientras que las masculinas hasta la rodilla[22]. Ambas estaban sujetas, en el primer caso debajo del pecho y las segundas en la cintura. Además, las túnicas de colores estaban reservadas para las mujeres, al menos durante el periodo romano[23].

Se trataba de un artículo básico y en apariencia simple de manufacturar. Como ha demostrado Verkhecken-Lammens[24], las túnicas encontradas en las necrópolis egipcias tienen distintas maneras de tejerse. Según su modo de tejerse se distinguen:

- Túnica tejida en forma: se hace de una sola pieza.

---

[19] Lo que en la Edad Moderna se conoce como tapices, pero se evita este término para eludir problemas relacionados con la correspondencia técnica y su denominación.

[20] Como la túnica de lino decorada con *orbiculi* en los hombros (nº DM88b. A. de moor, C. Verhecken-Lammens; A. Verhecken, *3500 years of textile art. The collection ART in HeadquARTers*, Tielt 2008, 68, figs. 81)

[21] L. Bender- Jørgensen, The Mons Claudinus Textile Project, en: D. Cardon y M. Feugere (eds.): *Archéeologie des Textiles des origins au V siecles*, Montanag, 2000, 253-263. Y tal como ha estudiado en su tesis doctoral C.T. Rooijakkers, *Dress norms and makers. A comparative study of Coptic identity and dress in the past and present*, Amsterdam 2016 (tesis doctoral inédita), 216-227 y gráficos 10.15 y 10.16. Agradezco a la autora la consulta de su tesis doctoral.

[22] A. Cabrera y L. Turell, Reflexiones sobre el género en piezas descontextualizadas: el caso de la indumentaria copta en las colecciones públicas españolas, en: C. Alfaro; J. Martínez; J. Ortiz (eds.) *Mujer y vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad*, Actas del SEMA 2011, XI, 213-226.

[23] J. Martínez García, Aspectos técnicos de la fabricación de los colorantes empleados en la vestimenta femenina de época romana: fuentes escritas y experimentación,,en: C. Alfaro, J. Martínez y J. Ortiz (eds.) *Mujer y vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad*, Actas del SEMA 2011, XI, 187-214 y A. Schieck, Radiocarbon dating on nine Late Antique and early Islamic tapestry weaves of Dionysian, Joseph and David-cycle Design, en: A. de Moor y C. Flück (eds.), *Methods of dating ancient*, 167-177.

[24] C. verhecken-Lammens, Élaboration des tuniques, en: M.C. Bruwier (ed.), *Éttoffes coptes du Ni*l, Mariemont, 1997, 89-102, 89-102.

- Túnica en pieza, son tres piezas que se tejen a la vez y luego se cosen, se podría considerar el inicio del patronaje.

En la colección se conservan dos túnicas completas (Fig. 6 y 7); la primera es típica de la Antigüedad Tardía, la segunda, se trata de una túnica posiblemente realizada en Siria y está en relación con la indumentaria sasánida.

La primera es una túnica, en tafetán de lino, tejida en forma con la pechera decorada y *clavi* y *tabulae*, añadidos a la túnica (fig. 6), con las decoraciones realizadas en tramas de color morado. Lo paralelos con otras decoraciones remiten a cronologías de los siglos IV-V[25].

La segunda túnica, también en tafetán de lino es una de las piezas más interesante de la colección. A primera vista llama la atención la decoración aplicada que no responde al "canon" habitual y la diferencia en cuanto a su silueta con respecto a las líneas rectas de otras túnicas. Estos detalles, a falta de paralelos similares, y la documentación de que fragmentos de decoración estaban cosidos con un hilo de algodón moderno nos llevó a datar la túnica por ^{14}C, con un resultado calibrado entre 430-640 d.C.[26]. La datación demuestra, junto el hilo moderno de costura, que las decoraciones fueron añadidas para su venta en el mercado del arte, para "enriquecer" la túnica[27].

Ésta tiene un cuello redondo, perfil acampanado en el cuerpo y mangas largas de bocamangas apuntadas y de perfil acampanado. Las mangas están realizadas con el añadido de una pieza en la sisa. La túnica se puede poner en relación con la indumentaria sasánida y posiblemente fuera manufacturada en Siria, en relación con los caftanes y chaquetas sasánidas. Hubiera sido muy interesante saber si la túnica se encontró en un cementerio egipcio, lo que documentaría, como ya hizo Gayet, que en Egipto había población de origen oriental. Con todo se trata de momento de una pieza única, con paralelos en los caftanes conservados en el Musée du Louvre, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst de Berlín y Musée des Tissus de Lyon[28].

Los caftanes conservados están hechos en lana, con una cronología por C14 entre el 440-655 d. C. y la nuestra es de lino, sin decoración, lo que podría hacer suponer que se trata de una túnica interior, para llevar debajo del caftán. El perfil acampanado se debe a su uso por parte de jinetes que llevaban pantalones y necesitaban de más cantidad de tela en la parte inferior que permitiera montar a caballo.

El resto de las piezas son fragmentos, tanto de pecheras de túnica o sobretúnicas, como mangas o las decoraciones de mangas, *clavi*, etc. en lino y lana. La colección tiene una gran variedad tipológica que incluye dos ejemplos de túnica de pelo o *amphimallion*[29] (Fig. 6 y 7), se trata de prendas con tramas suplementarias en lino que hace bucles de pelo, según la longitud del bucle, el número de tramas utilizadas y si se usan en el anverso y/o reverso se han clasificado en tres grupos por Cortopassi y Verhecken-Lammens[30]. Para los ejemplos de la colección se clasifican en el grupo 1

---

[25] Cabrera, *La industrial textil copta*:..., 111-112.

[26] Fecha calibrada 2sigma, (95%): Cal BP 1520-1320; Fecha calibrada 1sigma (68%) 540-600 d.C./ 1410-1350 BP, nº de análisis de los Laboratorios Beta: Beta-247393.

[27] CABRERA, *La industrial textil copta*: …., 165-170.

[28] Bénazeth, *Essai de datation par*..., 115-116

[29] R. Cortopassi, Un amphimallon au Musee du Louvre, *Bulletin du CIETA*, 79, 2000, 33–43.

[30] R. Cortopassi y C. Verhecken-Lammens, Tunics with loops: C14, spinning, weaving, dyes and iconography", en: A. De Moor y C. Flück (eds.): *Methods of dating ancient,* 139-149. Este trabajo reúne un grupo de trece túnicas
[d]e pelo y, además del análisis del ligamento se hicieron dataciones de C14 y análisis de tintes.

(pelo o bucle corto en el anverso formado por tramas dobles y triples en lino) y en el grupo 3 (pelo o bucle corto, en anverso y reverso formado por tramas dobles y triples en lino)[31].

Ambos fragmentos de túnica destacan también por la decoración de los *clavi*, en el primer caso estos presentan una decoración de un roleo que nace de un vaso, realizado en tramas de color rojo y cada cierto tiempo un medallón rectangular con el motivo del *oudjat* u ojo protector. Estos fragmentos destacan también por ser una de los de mayor calidad con más de 70 tramas de decoración por cm, la cronología estaría en torno al siglo V por los paralelos de este tipo de túnicas con datación de ^{14}C[32].

La segunda túnica presenta dos *clavi*, en tramas de lana azul oscura, con una serie de figuras desnudas masculinas y animales, que son un buen ejemplo de las decoraciones relacionadas con temática dionisiaca o bucólica. Las túnicas con esta decoración tienen una cronología por ^{14}C entre mediados del siglo III y primer cuarto del siglo VI. En este caso la túnica conserva las huellas del dobles que por su posición en la zona de la cintura se trataría de una túnica masculina, y por la temática de la decoración de figuras masculinas apoyaría esta conclusión[33].

La colección conserva varias decoraciones de manga (Fig. 2) e incluso un fragmento de manga que está decorada imitando las joyas que podrían llevarse, en este caso una pulsera (Fig. 8), se trata de un manga en tafetán de lana con decoración de tramas de distinto color y es el tejido más tardío datado por ^{14}C de la colección, entre el 660-880 d.C.[34] Este tipo de decoración, del que la colección conserva otro ejemplo en un *clavus*, muestra la variabilidad de los motivos decorativos que tenían este tipo de prendas.

En conjunto se puede ver la evolución de estas prendas desde las más simples en lino decoradas con *clavi* a las túnicas en lana con gran parte de superficie decorada (Figs. 1 y 9). Todos los ejemplos dan idea de una cierta estandarización, en palabras de Carrié[35] por la repetición de determinados modelos, y como bien ha estudiado Pritchard, en el caso de las túnicas de lana evolucionan en cuanto a la silueta y en el uso del patronaje, aunque no se aprecia un cambio hasta muy avanzado el tiempo[36].

Otra tipología de prendas de las que la colección conserva algún ejemplo es el chal o manto. Así se denominan a las grandes piezas rectangulares a menudo decoradas con franjas o bandas en los extremos. Se tejían en tafetán, algunas veces con tramas suplementarias de pelo o bucle en lino o lana, y las decoraciones son en tapicería de tramas monocromas o policromas. El uso de esta prenda está documentado tanto en representaciones de mosaicos, pinturas o marfiles, como en fuentes papirológicas[37] y la vestían tanto como hombres como mujeres, aunque los chales eran propios de las últimas.

---

[31] Cabrera, *La industrial textil copta*, v. 1, 129-131 y v. 2, 75-76.

[32] Vid. nota 28.

[33] Para A. Schieck (2007, Radiocarbon carbon on..., 168-169) la túnica con decoración en contraste de colores, de fondo claro y motivos en oscuro y decorada con ménades estaría más relacionada con túnicas femeninas. En nuestro caso sería al contrario.

[34] Fecha calibrada 2sigma, (95%): Cal BP 1280-1070; Fecha calibrada 1sigma (68%) 980-780 d.C./1270-1170 BP, nº de análisis de los Laboratorios Beta: Beta-280967.

[35] J.M. Carrié, Vitalité de l'industrie textile a la fin de la Antiquité: considerations économiques et technologiques en J.M. Carrié (ed.) *Tissus et vetements dans l'Antiquite tardive*, 2004, 3

[36] F. Pritchard, *Clothing Culture. Dress in Egypt in the First Millennium AD*, catálogo de la exposición, The Whitworth Art Gallery, Manchester 2005, 45-115, fig. 4.52.

[37] M. Harlow, Female dress, third-sixth century: The messages in the media, en: J.M. Carrie (ed.) *Tissus et vetements dans l'Antiquite tardive*, 2004, p. 203-215, pp. 111-112.

En nuestro caso nos encontramos con dos tipos de chales o mantos algo distintos, por un lado un ejemplar que conserva los dos orillos y uno de los remates de la urdimbre que permite conocer su anchura (40 cm.), pero no su longitud, decorado con dos *orbiculi* y cuya cronología estaría en torno al siglo IV (fig. 10)[38]. El segundo chal es un pequeño fragmento en lino con dos *clavi* policromos[39] que ha sido datado por ^{14}C con una cronología de mediados del siglo VII hasta último cuarto del siglo IX, según la datación de ^{14}C (AD 660-870)[40], lo que demuestra la perduración de estas prendas (fig. 11)[41].

En muchos casos lo fragmentario de los tejidos hace difícil poder definir con seguridad su función como chales, dado que las decoraciones usadas son muy variadas, pueden ser sólo *clavi* o *clavi* y *orbiculi* o *tabulae*; pueden llevar solo medallones o *gammadion*, etc. Las piezas más grandes pueden llegar a los dos metros de longitud y pueden tener grandes decoraciones de las que salen tallos o medallones, ya circulares ya cuadrados, en el centro o en los ángulos y un *clavus* en ángulo que los encierra. Estas grandes decoraciones se conocen como *segmenta*.

Una de las características que parecen ser más habituales en los chales, además de los flecos, es que tiene dos bandas o *clavi* y una banda de vainica con urdimbres vistas antes de los flecos, o de pasadas de hilos dobles o triples, como en los ejemplos de la colección.

El tamaño que tendrían estas prendas dificulta el conocer su uso. Así en las representaciones que se conservan de este tipo de tejidos, especialmente los que tiene decoraciones en ángulo o escuadras, se ven formando cortinas, como cubre puertas o manteles de altar. Estas decoraciones también aparecen en los chales o mantos de gran tamaño. Su distinción es difícil ya que su última función fue, a menudo, la de sudario[42] o como cubierta de ataúd[43]. Un buen ejemplo de esta imprecisión es la pieza conocida como Chal de Sabina, cuyo uso actualmente no está claro, ya que podría tratarse de una cortina o un chal[44].

Por todo, aunque está claro el uso de los chales en la etapa que nos ocupa, es más difícil poder asegurar que tejidos fueron utilizados como tales o si pudieron emplearse también para otras funciones, ante el estado fragmentario de los que han llegado hasta nosotros.

La indumentaria en la Antigüedad Tardía en Egipto

La túnica cosida con *clavi* está extendida por todo el Imperio Romano desde los primeros siglos de nuestra era, incluso en Oriente, como lo demuestran los descubrimientos de Palmira, Masada, Khirbet Qazone (Jordania), y también en las fortificaciones del desierto oriental de Egipto, en Mons Claudinus o en Myos Hornos donde se han encontrado doscientos cuarenta *clavi*. Esta túnica es la que aparece en los retratos de Fayoum de los siglos I-II, lo que confirma su uso en estas fechas. Aunque ha sido conocida durante mucho tiempo como copta, dado que los primeros ejemplares se encontraron

---

[38] Cabrera, *La industrial textil copta...*, v. 2, 319-320.
[39] Azul: indigotina; rojo: granza+ácido elágico; amarillo: gualda + ácido elágico; verde: indigotina+ gualda + ácido elágico.
[40] Fecha calibrada 2sigma, (95%): Cal BP 1290-1080; Fecha calibrada 1sigma (68%)680-780 d.C./1270-1170 BP, nº de análisis de los Laboratorios Beta: Beta-247394.
[41] Cabrera, *La industrial textil copta...*, v. 2, 331-332.
[42] M. H. Rutschowscaya, *Les tissus coptes*, París 1990. 61-62; Cabrera *et al*., Late Roman and Byzantine textiles from Egypt: some examples of furnishing textiles from Spanish public collections", en: A. De Moor y C. Fluck (eds*.), Clothing the house. Furnishing textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, 2009, Tielt, 88-99
[43] L. Turell, *La colección del tejidos coptos*..
[44] M.H. Rutschowscaya, *Le châle de Sabine*, París 2004, 61-72.

en Egipto, en estos momentos su origen se considera más internacional. Según H. Granger-Taylor[45] su origen sería la túnica interior, tipo chitón (χιτών), originaria de Asia Menor.

Lo que parece claro es que si es la túnica tradicional egipcia, por la forma que tiene al inicio de la época romana como se ve en los retratos tipo El Fayum, tiene rasgos que demostrarían el influjo de la indumentaria greco-latina, como se aprecia especialmente en el añadido de las bandas de lana del cuello que aparecen posiblemente como influencia de las prendas romanas.

Un cambio de la moda se produce en torno al siglo IV, aunque tiene su origen entre los siglos II-III, se trata de la túnica de mangas anchas o dalmática, llamadas δαλματίκη o στιχάριον.

Los *orbiculi* (medallones circulares realizados en tapicería y que decoran tanto túnicas, dalmáticas, chales, etc., como cojines, manteles, cortinas…) se multiplican y se hacen más grandes y con decoraciones cada vez más complejas[46]. Como ha comentado M. Harlow, un análisis detallado de las tendencias de la moda tardía en comparación con la de los siglos anteriores se ve que la base es la misma, y es el estilo el que no cesa de evolucionar[47].

En el siglo III se extiende un tipo de túnica para mujeres más larga, con decoración de *clavi* y que se lleva sin sujetar, que ya era usada por los hombres. En este mismo siglo la dalmática aparece y se lleva como sobretúnica gracias a sus mangas anchas y línea amplia. Esta túnica de cuello alto y rectilíneo según Carrié[48] parece tener una línea más severa que las túnicas anteriores.

El aumento de las decoraciones figuradas en las piezas de indumentaria es, según M. Harlow otra influencia de los vestidos en seda[49] y como señala Delmaire, la policromía y el abigarramiento pueden considerarse una característica del Bajo Imperio[50]. La colección cuenta con ejemplos de cada elemento decorativo (Tabla 2) y estos elementos perduran en el tiempo, especialmente las bandas o *clavi*, mientras que los grandes medallones (de más de 50 cm.), con cronologías entre mediados del siglo III al siglo IV, no están presentes en los tejidos policromos, lo que estaría en relación con este cambio de gusto.

Por lo recogido en las fuentes papirológicas había una cierta variedad de prendas. Según se desprende de la correspondencia de gente de cierto nivel económico y en las listas de inventario recogidas por Bagnall, las piezas más conocidas eran el *chitón* o túnica y el *himatión* o vestido femenino. También siguiendo al investigador norteamericano entre los tocados estaban el *maphorion* y el *faciele*, además de varios tipos de capas, entre ellos la *paenula* o manto y camisa y pantalones, estos últimos algo más modernos y relacionados con influencias externas[51]. Además de zapatos, sandalias y zapatillas.

---

[45] H. Granger-Taylor, The Textiles from Khirbet Qazone (Jordan)", en: Cardon y Feugère (eds.) *Archéologie des textiles des origines au Ve siècle*. 2000, 152-154, fig. 6.

[46] S. Hodak, *Ornamentale Purpurwirkerein. De variis purpureis segmentis, paragaudis, clavis et ceteris ornamentis cum ornamento*, Wiesbaden 2011. Esta tesis estudia las decoraciones monocromas en púrpura.

[47] Harlow, *Female dress, third-sixth...*, 203-215.

[48] Carrié, *Vitalité de l'industrie textile...*, 19.

[49] Harlow, *Female dress, third-sixth...*, 210.

[50] R. Delmaire, Le vêtement, symbole de richesse et de pouvoir, d'après les textes patristiques et hagiographiques du Bas-Empire, en *Costume et société dan l'Antiquité et l'Haut Moyen Âge*, 2003, 95.

[51] Bagnall *Egypt in Late...*, 33.

Estas mismas fuentes documentan bien una industria textil, tanto en materias primas como en confección de importantes proporciones, desde los talleres individuales y privados a grandes establecimientos estatales. Incluso, las cartas documentan un animado comercio privado en materias primas y bienes de consumo textiles, desde el lino o lana a tintes y prendas confeccionadas. Los papiros muestran que mucho de este trabajo, en concreto de prendas, parece ser un trabajo casero. Pero como Bagnall señala no está clara la valoración o el peso de la confección casera y de talleres en relación al abastecimiento de la población, como tampoco es evidente como de fácil era la adquisición de una prenda y el tiempo que llevaba en su confección[52].

Conclusiones

Dado el estado fragmentario de los tejidos conservados era y es difícil conocer su función primaria, a excepción de las piezas completas. Lo que se puede explicar es su utilización última como parte del ajuar funerario de una tumba egipcia de una cronología entre el siglo III al IX d.C., aproximadamente. Pero su uso funerario no implica que se fabricara la prenda o el tejido completo para este fin. Tal y como se ha visto por la documentación de las excavaciones antiguas[53], se encontraban con trozos de tela, incluso con decoración, usados para rellenar los huecos y dar una mejor forma al conjunto formado por el difunto con el sudario[54].

Hay que tener en cuenta que estos productos eran muy apreciados y se podían reteñir, cambiar el color[55], cortar, adaptar, etc. Y parece que los encontrados en las tumbas egipcias estarían casi todos en las últimas etapas de su vida útil[56].

Con todo, el estudio sistemático de las piezas completas ha ido permitiendo la identificación de la posible función de las decoraciones ya en túnicas y otras prendas de indumentaria, ya en tejidos de amueblamiento. En Egipto nos encontramos con abundantes pruebas textiles, tanto fragmentos como piezas completas que pueden tener su paralelo en las representaciones de los mosaicos, como los de la villa de Piazza Armerina (Sicilia) o en las pinturas de catacumbas.

La existencia de un mercado de ropa de segunda mano, la re-tintura a la que se sometían[57], las reparaciones y zurcidos, etc. nos dan una idea de su larga vida. Pero, ¿cuándo y porqué cambia la función de estos tejidos y pasan a utilizarse en el ajuar funerario?, estas preguntas todavía no han sido contestadas de manera satisfactoria por los investigadores, en parte por la falta de documentación sobre cómo se hallaron los tejidos y por el desconocimiento sobre si los fragmentos que se conservan proceden de otros más grandes. Estas limitaciones no nos permiten más que conjeturar sobre su uso.

Como señala Bagnall "*clothes served more purposes in antiquity than simply covering the body or even adorning it*"[58]. Las telas de buena calidad, tanto para indumentaria como colgaduras

---

[52] *Ibídem*, p. 34 y notas 129 y 130.
[53] Conviene recordar que estos tejidos son adquiridos antes de la Guerra Civil, en su mayor parte, por lo que proceden de "excavaciones" y yacimientos que no han sido trabajados con un método arqueológico adecuado.
[54] Lyon, *Antinoe á la vie, á la mode*, catálogo de la exposición, Musée des Tissus, Lyon 2013 y C. Flück, Ahkmim as a source of textiles, en: G. Gabra y H. Takla (eds.): *Christianity and Monasticism in Upper Egypt 1: Ahkmim and Sohag*, 2008, 211-224.
[55] Este trabajo sería uno de los que podrían hacer las *officina offectoria* (C. Alfaro, *El tejido en época romana*, Valencia 1997).
[56] Carrie, *Vitalité de l'industrie textile*..., 24.
[57] Martínez García, *Aspectos técnicos de la fabricación*, 195.
[58] Bagnall, *Egypt in Late Antiquity*..., 33.

y otros tejidos de amueblamiento, servían en este periodo también como forma de riqueza[59] o de mantener una reserva de bienes, en este sentido su valor los hacía similares a los metales preciosos.

Uno de los cambios documentados entre los siglos III-IX d.C, además del aumento de la policromía en las decoraciones, y que las decoraciones empiecen a ocupar cada vez más superficie (Fig. X), es la extensión del uso de lana sobre el lino.

Según Pritchard esto se da en un momento más avanzado, alrededor de los siglos VI-VII, y creo que habría extenderlo desde el siglo V. Las razones del cambio no están claras, pero a la vista de los datos aportados por las investigaciones en relación a la historia del clima, es sugerente que este cambio se deba a un periodo de mayor inestabilidad climática entre los siglos IV-VI[60], con periodos de sequía e inviernos fríos que supusieron ocho hambrunas. Los estudios de los niveles del Mar Muerto o el hielo de Groenlandia muestran un periodo con bajas temperaturas, sequías y muchas lluvias, que afectarían a las cosechas de lino, entre otras plantaciones. El trabajo sobre el clima ha recogido también los datos de las inundaciones del río Nilo y confirman que entre los años 400-800 hubo más periodos fríos que cálidos, lo que unido al menor nivel de lluvias debió afectar fuertemente a la producción de lino.

Con todo son muchas las colecciones poco estudiadas y su estudio y publicación ayudaría a un mejor conocimiento de estos restos y podría contextualizar otras colecciones ya estudiadas. Todo esto llevaría a conocer mejor uno de los mejores conjuntos textiles conservados.

Fig. 1. Pechera de túnica en tafetán y tapicería de lana con remiendos en la zona de los hombros, siglos VII-VIII. Los hilos del remiendo en una combinación de fibras azules (indigotina) y rojas (granza).

---

[59] A pesar de no tener muchos datos en cuanto al coste de los telas, tejidos y piezas de indumentaria, los papiros han conservado algunos datos en su mayoría en relación con el abastecimiento de uniformes a las legiones, y en el año 302 d.C. el coste de la indumentaria militar sería el equivalente a 3-4 medidas de trigo o mes y medio o dos de salario medio de un trabajador (*Ibidem*, nota 124).

[60] McCormic *et al*, Climate Change during and after the Roman Empire: Reconstructing the Past from Scientific and Historical Evidence, *Journal of Interdisciplinary History* 43 (2), 2012, 191-199, especialmente nota 22.

Fig. 2. Decoración de manga de túnica, en tafetán de lana y decoración en tapicería, mediados del siglo VI-medados del siglo VII d.C. (MTIB36396).

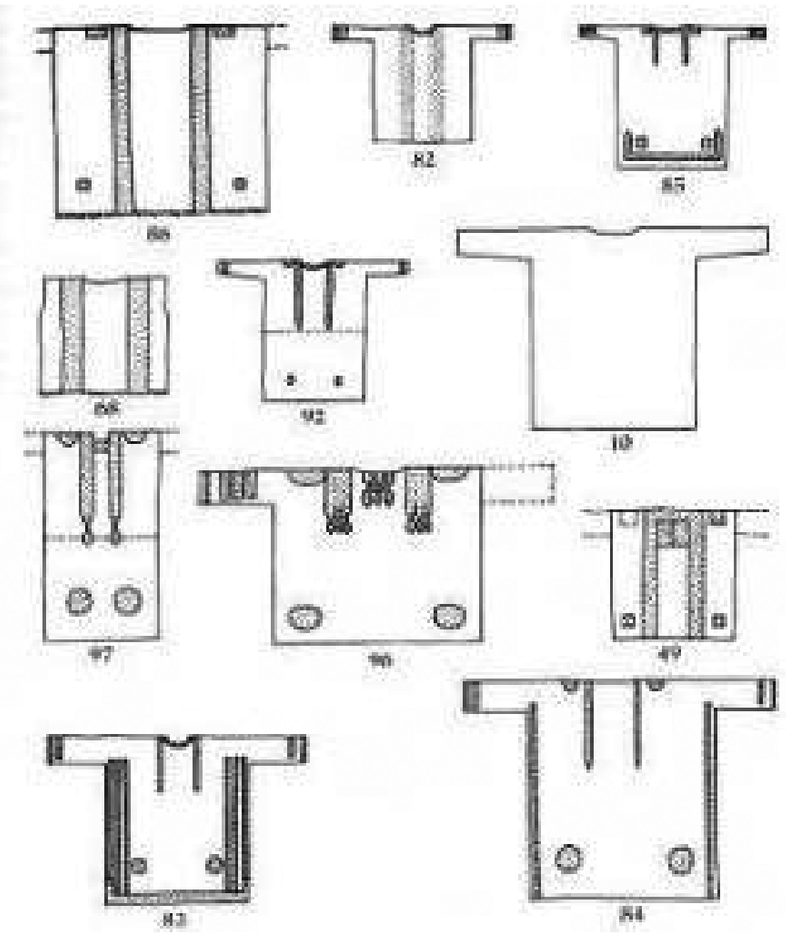


Fig. 3. Esquema de los distintos tipos de túnicas (Bruwier (ed.), 1997, p. 97).

Fig. 4. Túnica recta en lino con decoración aplicada de tapicería. (MTIB28226).

Fig. 5. Túnica en tafetán de lino, con decoraciones cosidas en época moderna. (MTIB 28162).

Figs. 6 y 7. Túnicas de pelo o amphimallion (MTIB 37688 y 37707).

Fig. 8. Manga de túnica en tafetán de lana amarilla y decoración en tapicería de lanas policromas.

Fig. 9. Pechera de túnica en lana realizada en tapicería (MTIB27871).

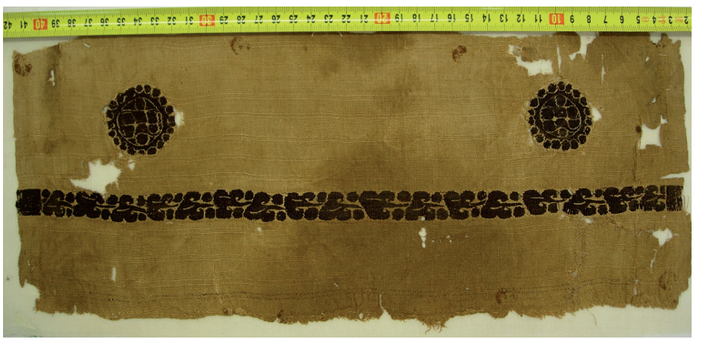


Fig. 10 y 11. Fragmento de dos chales o mantos de la colección, en tafetán de lino y decoración en tapicería. (MTIB37708 y 37682).

Kostümgeschichtliche Zeichnungen spätantiker Kleidung aus Ägypten im Museum für Byzantinische Kunst, Berlin – Eine Spurensuche

Cäcilia Fluck
Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin[1]

1923 publizierte der Kostümforscher und -illustrator Max Tilke in seinem im Wasmuth-Verlag erschienenen Werk „Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe“ Zeichnungen einiger Gewänder und Accessoires aus Ägypten, deren Originale sich heute im Museum für Byzantinische Kunst in Berlin befinden. Sie zählen zu den prominentesten Stücken der Sammlung. Abgebildet sind seltene Exemplare persischer Reitertracht aus der Nekropole des antiken Antinoopolis in Mittelägypten, ebenso eine mit symmetrisch angeordneten Wirkereien verzierte Tunika, sowie Schuhwerk und Gürtel.[2] Einige der Originale werden seit dem zweiten Weltkrieg vermisst. Die Illustrationen in

[1] c.fluck@smb.spk-berlin.de. Danksagung: Für die Bereitstellung von Archivmaterial und für ihre Hilfe bei Archivrecherchen, dem Erteilen von Reproduktionsgenehmigungen und der Anfertigung der Abbildungen sei folgenden Kolleginnen und Kollegen vielmals gedankt: Andreas Isler und Gitta Hassler (Völkerkundemuseum der Universität Zürich), Adelheid Rasche und Daniela Kratz (Kunstbibliothek, SMB-PK), Irene Schindlbeck, Anja Zenner und Boris Gliesmann (Ethnologisches Museum, SMB-PK), Beate Ebelt-Borchert (Zentralarchiv, SMB-PK), Christine Waidenschlager und Manuela Krüger (Kunstgewerbemuseum, SMB-PK), Salwa Joram und Christine Binroth (Museum Europäischer Kulturen, SMB-PK), Antje Voigt (MBK, SMB-PK). Gabriele Mietke (MBK, SMB-PK) und Stefan Kilb danke ich herzlich für ihre unermüdliche Diskussionsbereitschaft und kritischen Fragen.

[2] M. Tilke, *Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe*, Berlin 1923, 13 und Taf. 26: Tunika MBK 9705, vormals ÄM 14252, KV; Taf. 27: Reitermantel MBK 9695, vormals ÄM 14231; Taf. 28 (Text S. 13): Beinling MBK 9926, vormals ÄM 14242; Gewand mit ausgestellten Seiten MBK 9832, vormals ÄM 14244, KV. – Die genannten Stücke sind wieder abgedruckt in den postum herausgegebenen, ebenfalls im Wasmuth-Verlag erschienenen Bänden: M. Tilke, *Kostümschnitte und Gewandformen*, Tübingen 1948, 10, Taf. 4.4-9 und 5.1 (Schnittzeichnung des Reitermantel MBK 9594); auf Taf. 4.11, 4.12

den Kostümwerken Tilkes gaben den Anlass, nach weiteren Zeichnungen spätantiker Tracht aus dem Museum für Byzantinische Kunst zu suchen. Ein umfangreiches Konvolut der Werke, die Tilke zugeschrieben werden, gelangte bekanntlich in die Lipperheidesche Kostümbibliothek, einer Abteilung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.[3] Und in der Tat konnten dort weitere Bleistiftskizzen, kolorierte Zeichnungen und Aquarelle identifiziert werden, die sich in Verbindung mit Kleidungsstücken und anderen Objekten aus dem spätantiken Ägypten im Museum für Byzantinische Kunst bringen ließen und die offenbar anhand der Originale angefertigt wurden. Darunter befinden sich Entwürfe zu den veröffentlichten Zeichnungen und anderes, bislang nicht publiziertes Bildmaterial.[4]

Rückblickend auf unsere Zeit im vom Kulturprogramm der Europäischen Kommission geförderten Projekt DressID,[5] in der wir, liebe Carmen, gemeinsam in der Studiengruppe „Gender and Age" forschten, habe ich für diesen kleinen Beitrag Ihnen zu Ehren Zeichnungen von spätantiken Tuniken für Kinder und Erwachsene aus Ägypten ausgewählt. Sie werden erstmals den Originalen gegenübergestellt bzw. mit alten Aufnahmen und anderen Archivalien verglichen, denn bis auf eine Tunika (MBK 9918, Abb. 3) werden die hier präsentierten Kleidungsstücke seit dem zweiten Weltkrieg vermisst. Wie authentisch und detailgetreu sind die Zeichnungen, und welchen Wert haben Sie für die Forschung? Die Sichtung der teilweise kommentierten Skizzen warf auch eine andere Frage auf, nämlich die nach deren Urheberschaft: Stammen Sie tatsächlich aus Tilkes Hand oder sind sie womöglich das Werk einer anderen Person?

Tunika MBK 9918

Auf der Tafel Abb. 1 ist das Aquarell einer hellen Tunika mit einer Dekoration in symmetrischer Anordnung zu sehen, wie sie typisch für die im gesamten Mittelmeerraum verbreitete römische Tunika in der Spätantike war. Hier besteht sie aus rechteckigen Dekorationselementen auf den Schultern und im unteren Bereich, schmalen Längsstreifen (*clavi*), die seitlich der geraden Halsöffnung über die Brust reichen, und doppelten Streifen auf den Ärmeln. Die Muster in den Zierelementen sind im Hell-Dunkel-Kontrast wiedergegeben. In den *clavi* erkennt man im Wechsel längliche Stäbe und

---

und 4.14 sind Umzeichnungen der Beinschnitzereien MBK 3305 und 3776 [= O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke*, Teil 1, Berlin 1909, 103, Taf. XIV und 120, Nr. 432, Taf. XX) und des Schuhs MBK 4108 (*Ibid*., 161, Nr. 716, Taf. XXXII) abgebildet]; Taf. 5.4-5 zeigt die Schnittzeichnung eines weiteren Reitermantels MBK 9923, vormals ÄM 14255, aus dem Bestand des Museums für Byzantinische Kunst. – M. Tilke, *Trachten und Kostüme aus Europa, Afrika und Asien in Form, Schnitt und Farbe*, Tübingen 1978, 30, Taf. 78.2 und 79.1-2. Zu den Reitermänteln aus dem Museum für Byzantinische Kunst siehe C. Fluck, Zwei Reitermäntel aus Antinoopolis im Museum für Byzantinische Kunst, Berlin. Fundkontext und Beschreibung, in: C. Fluck; G. M. Vogelsang-Eastwood, *Riding costume in Egypt. Origin and appearance*, Leiden/Boston 2004, 137-152 mit weiterer Literatur. Zum Gewand mit ausgestellten Seiten MBK 9832 siehe O. Wulff; W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen*, Berlin 1926, 136, Nr. 14244, Taf. 124; zur Tunika MBK 9705 siehe *Ibid.*, 68, Nr, 14252, Taf. 23 (Wirkerei) und 88 (oberer Teil) zum Beinling MBK 9926: P. Linscheid, Gaiters from Antinoopolis in the Museum für Byzantinische Kunst Berlin, in: C. Fluck; G. M. Vogelsang-Eastwood, *Riding costume*, 153-161 mit weiterer Literatur. – Siehe auch: W. Bruhn; M. Tilke, *Das Kostümwerk*, Berlin 1941, Taf. I (Schnitte ägyptischer, spätrömischer und persischer Tracht); Taf. 21, Nrn. 24-26 (Schuhe aus dem spätantiken Ägypten); Taf. 25, Nr. 25 (Umzeichnung des persischen Reitermantels MBK 9695.

[3] M. Tilke, *Orientalische Kostüme*, 2.

[4] Insgesamt ließen sich bislang zwölf Tafeln und drei Skizzenblätter mit Darstellungen spätantiker Tracht aus Ägypten feststellen: HzL 95a,02-10, HzL 95a,11-13 = KB Ident. 14136807-14136814, 14136816-14136819 und Lipp OZ 170 Mappe II 44-46 = KB Ident. 14138273, 14138276, 14138277). Ein kleinerer Teil aus dem Nachlass von Max Tilke befindet sich heute im Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin. Dort werden auch einige originale Gewänder aufbewahrt, die sich in Umzeichnung in Tilkes Büchern wiederfinden. Weitere Zeichnungen befinden sich im Simon-Dschanaschia-Museum in Tiflis.

[5] Das Forschungsprojekt DressID. Clothing and Identities – New Perspectives on Textiles in the Roman Empire lief von 2007-2012.

Ovale, Kreise mit einem hellen Füllmotiv, Rauten und ein längliches, wiederum mit einem hellen Muster gefülltes Feld. Die *clavi* laufen nach unten über einen schmalen Verbindungsteg in Kreisen aus. Die unteren Quadrate enthalten neun Medaillons mit nicht erkennbaren Motiven auf hellem Grund, die Rechtecke auf den Schultern zeigen einen größeren Kreis in der Mitte und sechs darum angeordnete kleinere Kreise, alle ebenfalls mit einem Füllmotiv. In den Beischriften zum Aquarell sind Herkunft des Originals, eine Datierungsangabe und der damalige Aufbewahrungsort vermerkt. Ein kurzer Kommentar gibt Auskunft über die Beschaffenheit des Originals: „Gewand aus Leinen mit gewebten Besatzstücken aus Wolle."

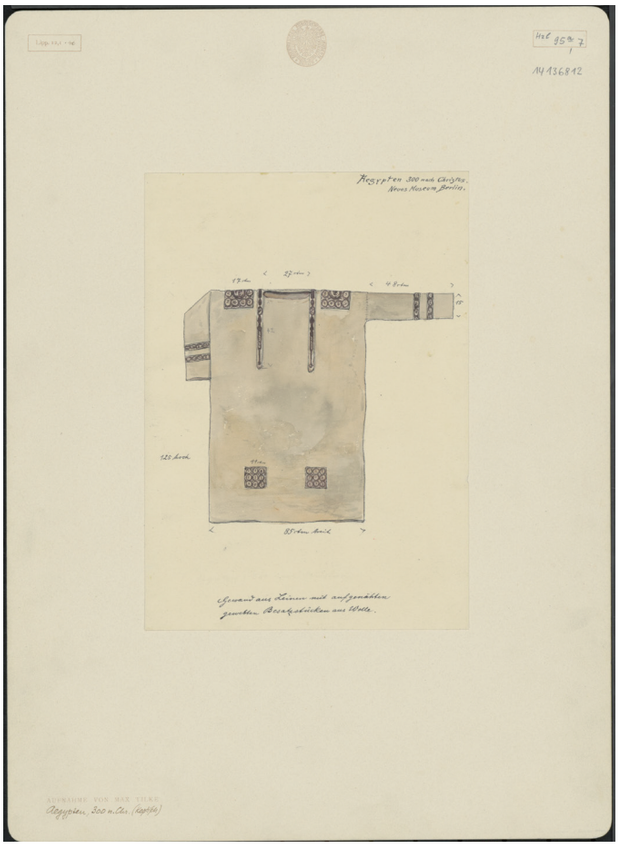


Abb. 1: Tafel mit der Darstellung von Tunika MBK 9918. Kunstbibliothek HzL 95a,11 (= Ident. 14136812), Blattmaß H 24,9 x B 17,6 cm, entstanden 1912 oder früher, erworben 1912, Wasserfarben mit Konturen und Beischriften in Tusche. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Die Kunstbibliothek bewahrt ebenfalls zwei Skizzenblätter[6] mit Vorzeichnungen zu dieser Tunika (Abb. 2 rechts, Abb. 3 rechts unten). Eine weitere, mit Buntstift kolorierte Skizze dieser Tunika (Abb. 4 oben) befindet sich heute im Völkerkundemuseum in Zürich, und zwar in einem Tafelkonvolut mit Illustrationen zu einem Vortrag aus der Zeit um 1920 von Lydia Bagdasarianz,

[6] Lipp OZ 170 Mappe II 44-45 (siehe auch Anm. 3); erworben 1999 mit einem Konvolut aus vier Mappen mit nach Regionen geordneten Zeichnungen, die Max Tilke zugeschrieben werden. Die Skizzenblätter gehören zu Mappe II: Afrika. Das Etikett auf dem Originaldeckblatt zu dieser Mappe ist polnisch beschriftet: AFRYKA. STROJE LUDOWE. RYSOWAŁ MAX TILKE 1880-1903.

einer Kostümforscherin, die eine zeitlang mit Max Tilke zusammen arbeitete und lebte. Die Beischrift besagt, dass diese Skizze nach einer Publikation von Robert Forrer angefertigt wurde, von dem das Berliner Ägyptische Museum seinerzeit die Originaltunika erworben hat.[7] 1934 wurde das Original der damaligen Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen übertragen. Heute gehört es zum Bestand des Museums für Byzantinische Kunst und ist dort unter der Nummer 9918 (vormals ÄM 10829) inventarisiert. Die aus Leinen gefertigte Tunika stammt laut Inventarbuch des Ägyptischen Museums aus Achmim und ist bis auf den linken Ärmel erhalten, das Gewebe aber stark zerschlissen (Abb. 5).[8] Sie ist wie üblich in Form gewebt, die Brust- und Rückenpartie mit ursprünglich beiden Ärmeln in einem Stück, an die unten separat gewebte, große rechteckige Teile angenäht wurden. Die Dekorationselemente sind nicht wie für Tuniken dieser Art und Zeit üblich direkt in das Grundgewebe eingewirkt, sondern, wie auch in den Notizen auf der Tafel mit dem Aquarell dieser Tunika beschrieben und genau beobachtet, aufgenäht, wobei man auf die übliche spiegelbildliche Symmetrie achtete. Dies spricht für eine Zweitverwendung. Die *clavi* münden in einen Steg, dem ein spitzovales sog. *sigillum* anhängt, welches ein Pfeilblatt auf schraffiertem Grund enhält. Die *clavi* sind von einer einfachen Linie gefasst, in ihrer mittleren Bahn sind von unten nach oben drei Vasen mit Blattzweigen auf schraffiertem Grund, ein heller Hase auf dunklem Grund, sowie ein doppeltes Wellenband mit verschiedenen Füllungen in den Ösen (Vasen, ein Löwe, eine Büste, jeweils wiederum auf schraffiertem Grund) wiedergegeben. Im Zentrum der quadratischen Besätze im Schulterbereich liegt ein Kreis, dem ein Reiter zu Pferd zwischen Weinlaub eingeschrieben ist. Darum verläuft eine Zone mit kleineren Kreisen, die beiden mittleren auf jeder Seite sind mit Zweigen, die in den Ecken liegenden mit Löwen auf schraffiertem Grund gefüllt; in den Zwickeln liegen dreilappige Weinblätter. Die quadratischen Besätze im unteren Bereich der Tunika enthalten ein dreifaches, zu neun Schlingen arrangiertes Bandgeflecht. Die mittlere Schlinge umrahmt einen Löwen auf hellem Grund, die in der Vertikal- und Horizontalachse liegenden jeweils einen dunklen Blattzweig, während die Schlingen in den Ecken einen Hasen auf schraffiertem Grund umschließen. In den beiden Streifen auf den Ärmeln wird das mit verschiedenen Motiven gefüllte Flechtband der *clavi* wieder aufgegriffen. Wirkereien mit vergleichbaren Motiven werden im Allgemeinen dem 4.-6. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben.

---

[7] Die Beischrift bezieht sich auf R. Forrer, *Gräber- und Textilfunde aus Achmim-Panopolis*, Straßburg 1891. Eine Abbildung der Tunika ist in dem Band aber nicht enthalten. Allenfalls eine sehr schematische Skizze auf Taf. VIII, Nr. 10 könnte mit der Tunika MBK 9918 in Verbindung gebracht werden. Als Vorlage für Bagdasarianz‘ detaillierte Zeichnung war sie nicht geeignet. Auch in anderen Publikationen von Forrer ist die Tunika nicht abgebildet. Es muss also eine andere Quelle zugrunde gelegen haben.

[8] *Aegyptische Alterthümer aus den Koeniglichen Museen zu Berlin mit erklärendem Text von der Direction der Sammlung*, I. Theil, hrsg. von den Königlichen Museen, Berlin 1895, 23-24, Taf. 62. – A. Erman, *Ausführliches Verzeichnis der Aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse*, 2. Auflage, Berlin 1899, 389. – O. Wulff; W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe*, 44, Nr. 10829, Taf. 70.

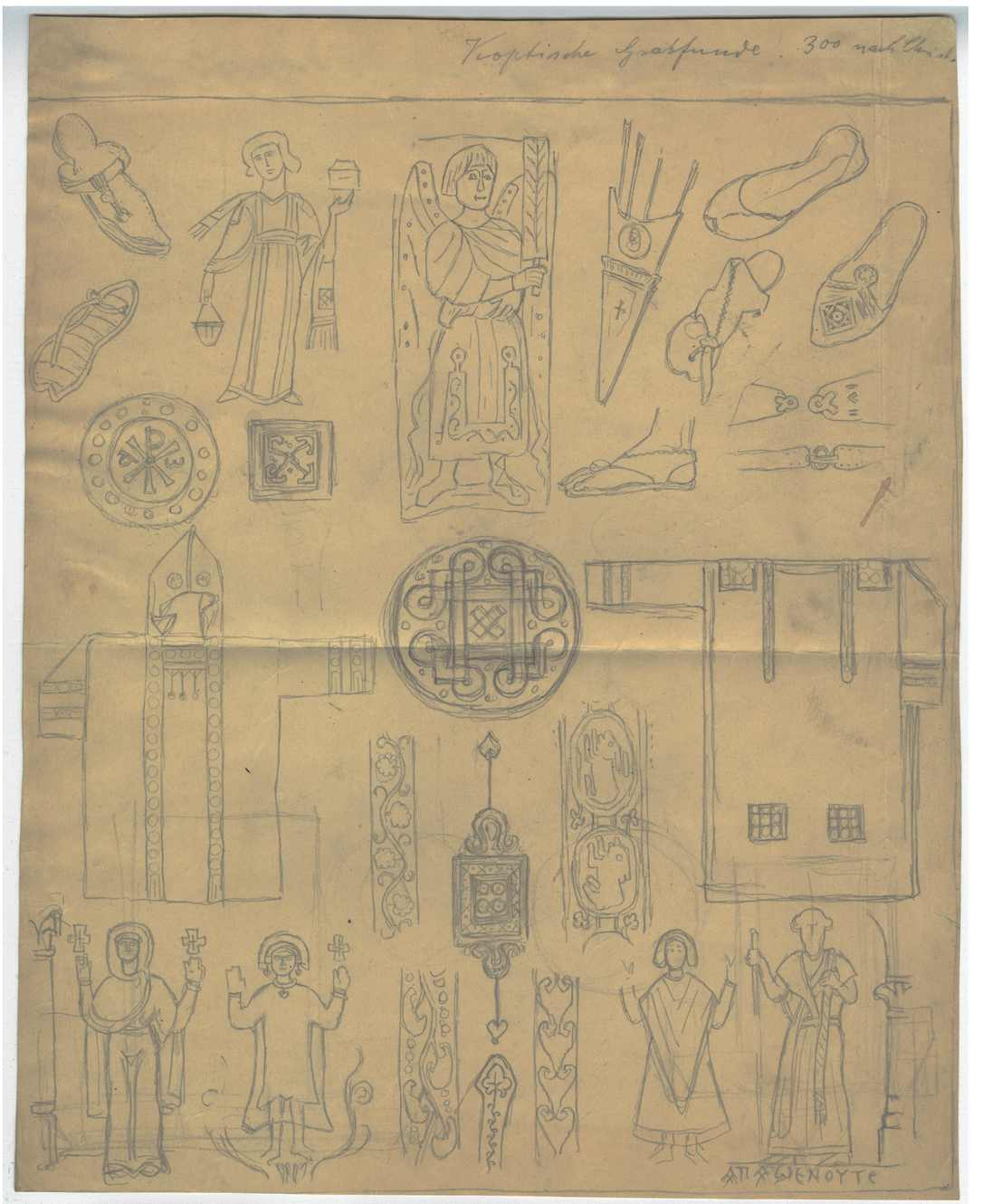


Abb. 2: Skizzenblatt mit Vorzeichnungen der Tuniken MBK 9918 (rechts) und 9662 (links). Kunstbibliothek Lipp OZ 170, Mappe II, Blatt 44; erworben 1999. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

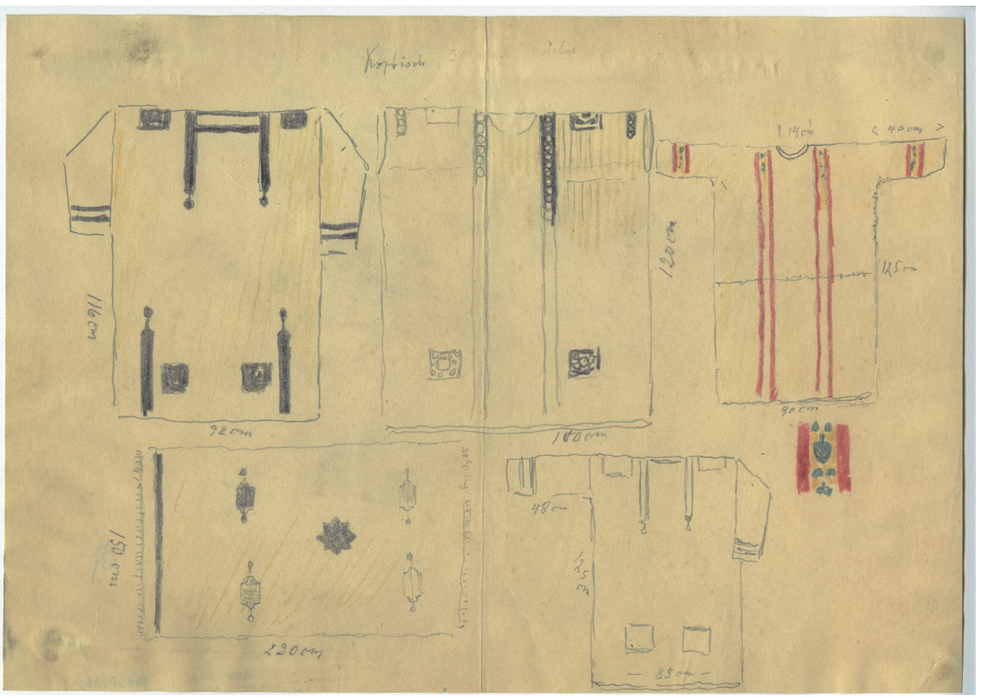


Abb. 3 Skizzenblatt mit Vorzeichnungen der Tuniken MBK 9918 (unten rechts) und 9219 (oben rechts und Mitte). Kunstbibliothek Lipp OZ 170, Mappe II, Blatt 45; erworben 1999. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

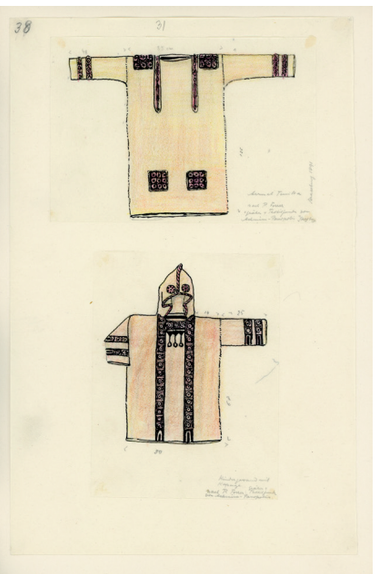


Abb. 4: Blatt 31 der Kostümbilder zum Vortrag über orientalische Kostüme von Lydia Bagdasarianz mit Darstellungen der spätantiken Tuniken MBK 9918 (oben) und 9662 (unten) des Museums für Byzantinische Kunst, Berlin. © Völkerkundemuseum der Universität Zürich / Nachlass Lydia Bagdasarianz

Tunika MBK 9219

Die Tafel Abb. 6 zeigt das Aquarell einer ecru-farbenen Tunika mit einer horizontalen, durch eine Punktlinie angedeuteten Naht in der Mitte und eine ebensolche in der Längsachse. Zwei Längsstreifen verlaufen seitlich der runden Halsöffnung von der Schulter bis zur Unterkante. Weitere Streifen zieren die Ärmel im unteren Bereich. Alle weisen das gleiche Muster auf: abwechselnd je ein großes, grünes Blatt mit einem nach oben gerichteten Stiel und zwei kleine, nebeneinandergestellte gelbe Punkte auf rotem Grund. Die Streifen sind an den Seiten von schwarzen Linien mit unregelmäßig verteilten gelben Abschnitten eingefasst. Die Außenkanten und die Halsöffnung sind schwarz konturiert. Außer der Tunika sind eine Ledersandale sowie die Verschlüsse zweier Gürtel abgebildet.

© Antje Voigt-SMB-Museum für Byzantinische Kunst

Abb. 5: Tunika MBK 9918, 4.-6. Jahrhundert; H 131 cm, B 131 cm (inkl. Ärmel); Grundgewebe aus Leinen, wiederverwendete Besätze in Wirkerei aus Wolle und Leinen; erworben 1890 von Robert Forrer. © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Antje Voigt

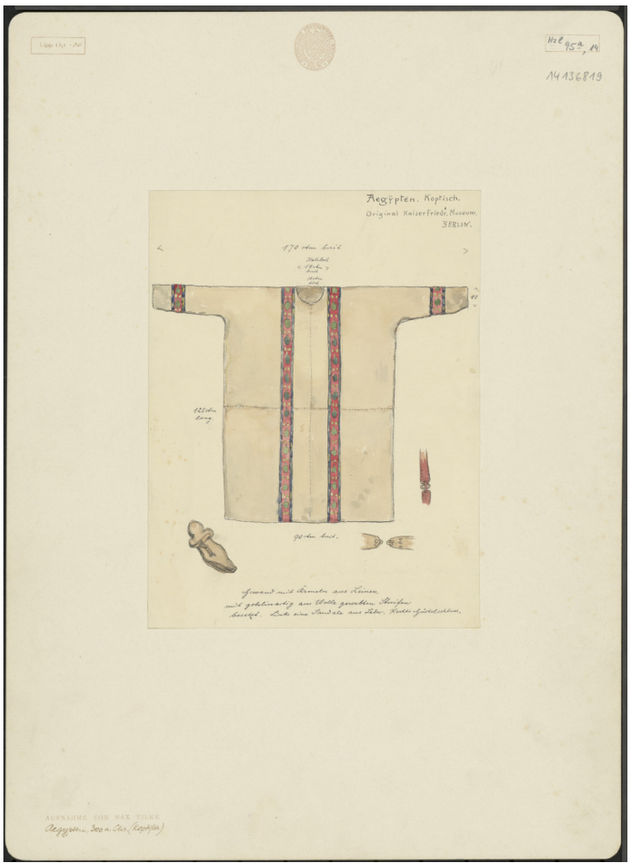


Abb. 6: Tafel mit Darstellung der Tunika MBK 9219 und anderen Objekten aus Leder. Kunstbibliothek HzL 95a,14 (= Ident. 14136819), Blattmaß H 23,4 x B 17,7 cm, entstanden 1912 oder früher, erworben 1912, Wasserfarben mit Konturen und Beischriften in Tusche. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

Die Vorlage für die Zeichnung bildete Tunika MBK 9219 (Abb. 7). Die angegebenen Maße auf der Tafel entsprechen ziemlich genau den Angaben aus dem 1926 von Oskar Wulff und Wolfgang Fritz Volbach vorgelegten Bestandskatalog.[9] Dort ist, anders als es die Zeichnung nahelegt, eine „Wollenwirkerei auf Leinen in Rot, Blau, Grün, Gelb und Braun“ beschrieben; die Blattmotive in der Mittelbahn der Streifen sind auf hellem Grund wiedergegeben. Sie haben die Form von grünen Palmetten mit nach unten gerichteten kurzen Stamm und einer bunten Innenfüllung aus Blüten und Blättern. Zwischen den Palmetten liegen Paare von roten Blüten mit herzblattförmiger weißer Binnenzeichnung. Die Randstreifen sind dagegen rotgrundig und mit verschiedenen, übereinander angeordneten stilisierten pflanzlichen Motiven in heller Ausführung gefüllt. Die horizontale Naht in der Mitte ist auf dem Archivfoto deutlich erkennbar, ebenso eine vertikale Naht. Dies ist ungewöhnlich, denn im spätantiken Ägypten wurden fast alle Tuniken in einem Stück gewebt, allenfalls die unteren Teile wurden horizontal angenäht wie bei Tunika 9918 (Abb. 5). Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine zu einem unbestimmten Zeitpunkt ausgeführte Reparatur. Tuniken mit vergleichbaren Motiven wurden u. a. in Antinoopolis gefunden und datieren in das 5.-7. Jahrhundert.

---

[9] O. Wulff; W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe*, 118, Nr. 9219, Taf. 113.

Abb. 7: Archivfoto der Tunika MBK 9219, 5.-7. Jahrhundert; H 1,31 cm, B 1,74 cm (inkl. Ärmel); Grundgewebe aus Leinen, Einsätze in Wirkerei aus Wolle und Leinen); erworben 1900 aus der Sammlung Reinhardt. © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

Die gleiche Tunika ist auch auf einer weiteren Tafel (Abb. 8) zusammen mit einer Kindertunika mit Kapuze (s. u.) sowie auf einem Skizzenblatt (Abb. 3) abgebildet. Doch bei beiden sind die Zierstreifen in einer anderen, originalgetreueren Farbigkeit wiedergegeben, wenngleich die

Palmetten immer noch auf dem Kopf stehen (um 180° gedreht).[10] Die Linie in der Vertikalachse wurde beim zweiten Aquarell und bei der Skizze nicht berücksichtigt. Dafür sind aber Nähte am Übergang zu den Ärmeln angedeutet, die bei der originalen Tunika nicht vorhanden waren.

Kindertuniken mit Kapuze 9662 und 9663

Auf dem Aquarell rechts auf der Tafel Abb. 8 ist eine Kindertunika mit Kapuze aus einem gelben Grundgewebe abgebildet. Die Zierelemente – zwei kleine runde Einsätze auf der Kapuze, ein horizontaler Streifen an der Halsöffnung, der seitlich zu den Längsstreifen (*clavi*) umbricht, sowie doppelte Ärmelstreifen – zeigen in den *clavi* ein auf hell-dunkel-Kontrast basierendes Muster aus aneinandergereihten Ovalen sowie Bögen an den Enden, einer Zickzacklinie direkt an der Halsöffnung und Rosetten in den runden Einsätzen auf der Kapuze. Diese ist mit einer Kordel an der Öffnung und auf dem Oberkopf eingefasst. Auch die seitliche Kante im unteren rechten Bereich der Tunika zeigt eine solche Schnur. Die dargestellte Tunika lässt sich nicht 1:1 mit einem Original aus dem Museum für Byzantinische Kunst in Einklang bringen. Vielmehr vereint sie Merkmale von zwei verschiedenen, jeweils mit Kapuze ausgestatteten Kindertuniken, und zwar von MBK Inv.-Nrn. 9662 und 9663-9664 (Abb. 9-10).[11] Von Tunika MBK 9662 übernommen wurde das Schema des Musters in den Zierstreifen, obschon die Ovale beim Original eher rund erscheinen; der schmale Randstreifen an der Halsöffnung dagegen zeigt das Zickzackmuster der Tunika MBK 9663, und auch der ockerfarbene Grund entspricht eher dieser Tunika. Die Randabschlüsse in Form von Kordeln oder dicken Schnüren kommen bei den Kapuzen beider Tuniken vor und auch im Bereich der Unterkanten. Beide Tuniken stammen aus Achmim-Panopolis und datieren etwa in das 6.-7. Jahrhundert. Die Tunika MBK 9662, deren linker Ärmel beim Original fehlt, besteht aus hellem Leinen. Die untere Kante und die Kapuze sind mit einer dicken Schnur eingefasst, die Seiten mit einer feineren. Den horizontalen, an den Seiten in *clavi* umbrechenden Zierstreifen im Brustbereich begrenzt oben an der Halsöffnung ein Randstreifen mit feinem Rautenmuster. Außen wird er durch den sog. „laufenden Hund“ eingefasst, in der Mittelbahn sind rote Kreise mit schwarzer Kontur aneinandergereiht. Sie enthalten Ovale, die wiederum einen springenden weißen Hasen umschließen. Palmetten liegen in den Zwischenräumen. Der Doppelstreifen auf dem erhaltenen Ärmel ist entsprechend verziert. Vom Horizontalstreifen hängen an schmalen Stegen mit Flechtband- und Palmettenfüllung Kreise herab, denen eine Büste eingeschrieben ist. Die runden Einsätze auf der Kapuze sind mit einer großen Rosette gefüllt, um die weitere kleinere Rosetten angeordnet sind.

---

[10] Auf dem Archivfoto ist zu erkennen, dass nur die Palmette auf dem linken Ärmel kopfüber steht, alle anderen in der Leserichtung des Motivs.

[11] MBK Inv. 9662 = ÄM Inv. 17521: O. Wulff; W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe*, 62, Nr. 17521, Taf. 82; MBK 9663 (Tunika) = ÄM 17523: *ibid.*, 61, Nr. 17523, Taf. 82 (dort ohne Kapuze abgebildet).

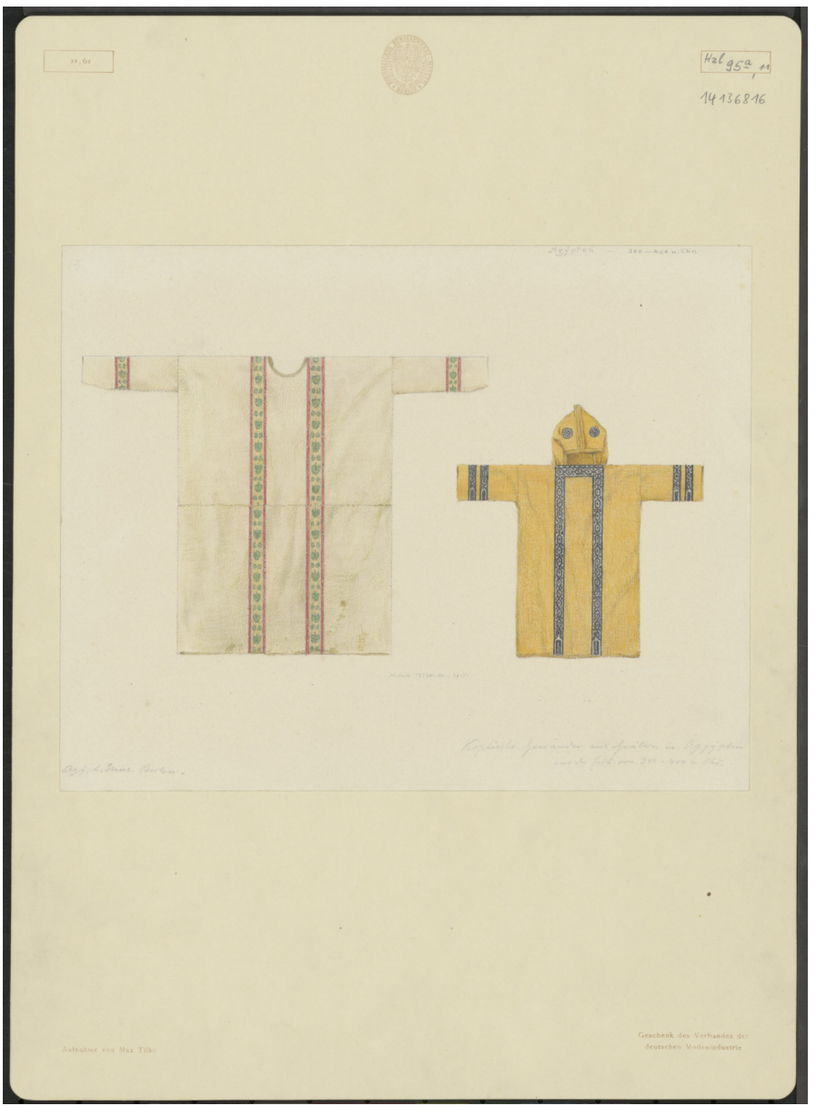


Abb. 8: Tafel mit Darstellung der Tuniken MBK 9219 (links) und 9662 (rechts). Kunstbibliothek HzL 95a,11 (= KB 14136816, Blattmaß H 22,9 x B 28,9 cm, angeblich entstanden 1917, erworben 1921; Wasserfarben mit Konturen und Beischriften in Tusche). © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

Die Tunika MBK 9663 (Abb. 10) wurde aus bräunlich-gelbem Leinen gefertigt. Parallel zu den Seiten verläuft ein heller Streifen, ebenso am Rand der Kapuze. Das Dekorationsschema entspricht dem von MBK 9662 (Abb. 9). Die runden Einsätze auf der Kapuze enthalten einen Kreis mit einem Krückenkreuz mit peltenförmigen Enden. In den Zierstreifen sind zwischen gezackten Randlinien auf hellem Grund fortlaufend ein Fischpaar im Wechsel mit einem Delphin zu sehen. Die gleiche Motivkombination kehrt in den Ärmelstreifen wieder. Die Kante an der Halsöffnung zeigt wie gesagt ein Zickzackmuster.

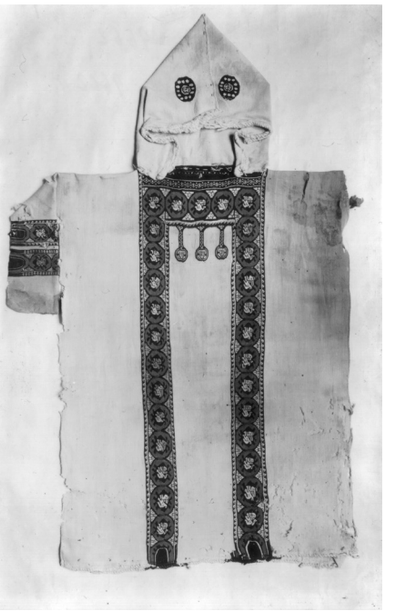


Abb. 9: Archivfoto der Tunika MBK 9662; 6.-7. Jahrhundert; H 97 cm; B 77 cm; Grundgewebe in Leinen, Einsätze in Wolle und Leinen; 1904 von einem Händler in Achmim gekauft, erworben 1905; 1934 vom ÄM überwiesen. © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

Abb. 10: Archivfoto der Tunika MBK 9663 mit der Kapuze MBK 9664; 6.-7. Jahrhundert; H 86 cm, B 79 cm; Kapuze H 28 cm, B. 45 cm; Grundgewebe aus Leinen, Einsätze in Wirkerei aus Wolle und Leinen; 1904 von einem Händler in Achmim gekauft, erworben 1905, 1934 vom ÄM überwiesen. © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

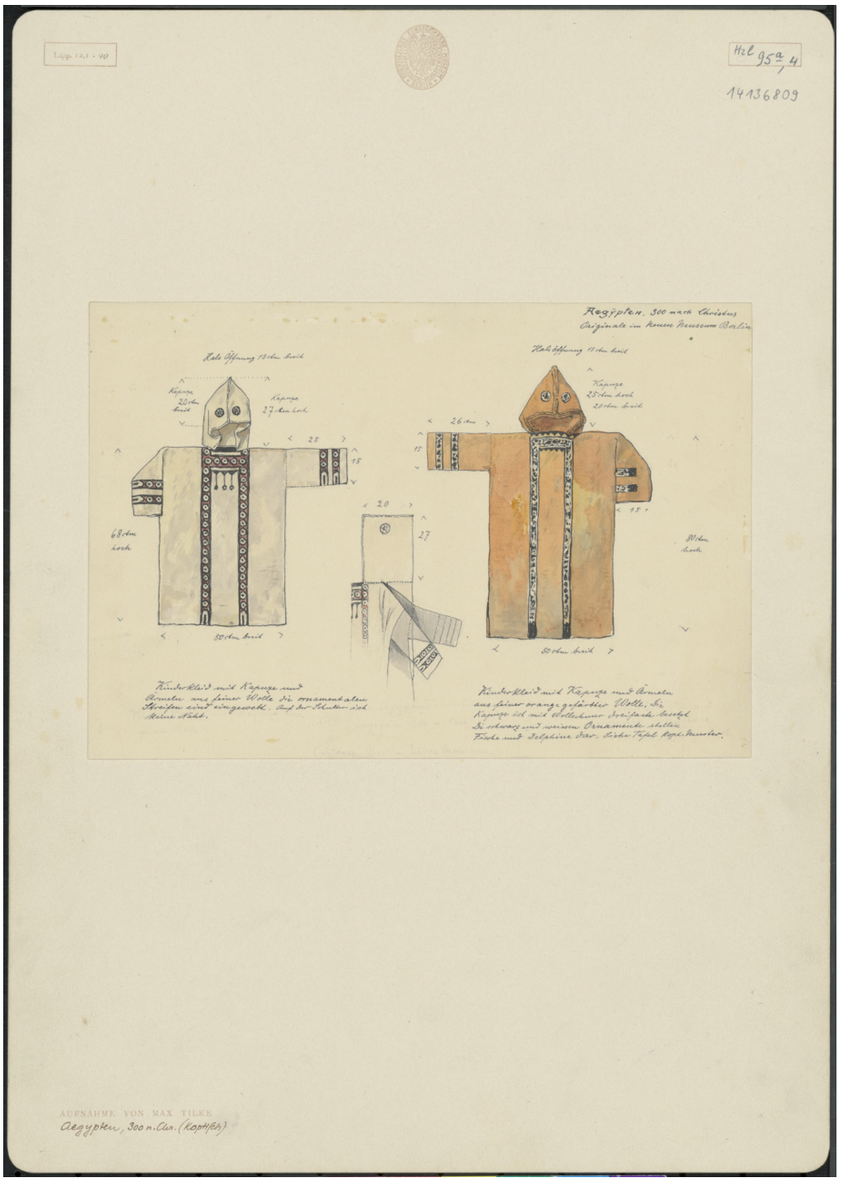


Abb. 11: Tafel mit Darstellung der Kindertuniken MBK 9662 und 9663 mit der Kapuze 9664 und einer Schnittzeichnung des oberen Teils der Tunika MBK 9662. Kunstbibliothek HzL 95a,04 (= Ident. 14136809, Blattmaß: H 17,8 x B 26,5 cm, entstanden vor 1912, erworben 1912, Wasserfarben mit Konturen und Beischriften in Tusche. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

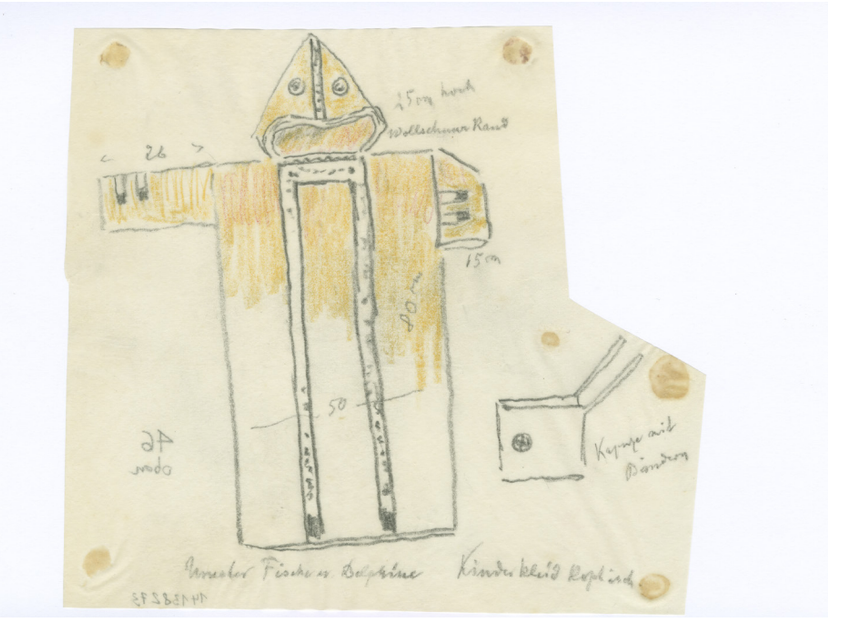


Abb. 12: Detail eines Skizzenblattes mit Darstellung der Tunika MBK 9663 und der Kapuze MBK 9664. Kunstbibliothek Lipp-OZ 170, Mappe II: Afrika, Blatt 46: Detail oben; erworben 1999. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

Aquarell-Rekonstruktionen beider Kapuzentuniken sind auf einer anderen Tafel vereint **(Abb. 11)**, diesmal ist die Wiedergabe eng an die Originale angelehnt. Bei der Tunika MBK 9663 fehlen lediglich die hellen Randstreifen. Hinzugefügt ist noch eine Schnittzeichnung der Seitenansicht des oberen Teils mit der Kapuze von MBK 9662. Die Beischriften sprechen von Grundgeweben aus Wolle, der Bestandskatalog und Notizen von W. F. Volbach im Archiv des MBK dagegen von Leinengeweben. In der Beischrift unter der rechten Tunika wird eine Tafel mit koptischen Mustern erwähnt, auf der anscheinend die Motive der Zierstreifen wiedergegeben sind. Diese Tafel befindet sich offenbar nicht in der Kunstbibliothek. Das bereits erwähnte Skizzenblatt (Abb. 2) zeigt zusammen mit anderen Objekten aus dem Museum für Byzantinische Kunst in der linken Hälfte eine in Bleistift ausgeführte Vorstudie zur Tunika MBK 9662. Eine weitere, mit Buntstift kolorierte Skizze dieser Tunika ist auf demselben Blatt im Besitz des Völkerkundemuseums der Universität Zürich abgebildet wie die eingangs besprochene Tunika 9918 (Abb. 4). Auch zur Tunika MBK 9663/9664 existiert eine zum Teil mit Buntstift ausgeführte Vorstudie (Abb. 12).

Tunika MBK 9916

Auf der Tafel Abb. 13 ist die gleiche Tunika zweimal abgebildet, einmal ausgebreitet, in dem Zustand, wie sie vom Webstuhl abgenommen wurde, und einmal so wie sie getragen wurde. Die Zeichnung zeigt sehr anschaulich das Herstellungsprinzip in der Spätantike, Tuniken in einem Stück zu weben. Gegenüber den anderen, hier vorgestellten Tuniken weist diese eine eher ungewöhnliche Verzierung auf. Sie besteht aus einer dicken roten Kordel um den Halsschlitz, einem Kreuz in einem quadratischen Rahmen mittig unter dem Halsschlitz auf der Vorderseite und weiteren gereihten Kreuzen am Übergang zu den Ärmeln. Alle sind in Rot ausgeführt, ebenso die feinen, mit gestrichelten Linien

angedeuteten Zierstreifen an den Enden der Ärmel und an den Unterkanten zu den Seiten hin. Diese laufen in Fransen aus. Die Zeichnung gibt auch zu erkennen, dass die Seiten und Ärmelabschlüsse mit einem zur Kordel verdrehten Randabschluss verstärkt sind. In der Beischrift ist von einer ponchoartigen, seitlich offenen Tunika aus Wolle mit einer bortenartig bestickten Halsöffnung für einen Knaben die Rede. Auch die Ärmel seien unten offen. Diesen Eindruck gibt auch ein Archivfoto des Original wieder (Abb. 14), auf dem eine Tunika zu sehen ist, die nach den Proportionen und den im Inventarbuch des Museums für Byzantinische Kunst überlieferten Maßen einem größeren Kind gehört haben könnte.[12] Ihr Grundgewebe erscheint weiß bzw. sehr hell. Die Halsöffnung ist mit einer Borte eingefasst, die links und rechts des Schlitzes beidseitig rechtwinklig umbricht. Nach der Beschreibung im Inventarbuch des Ägyptischen Museums ist sie in Rot und Grün ausgeführt. Eine kurze Borte wurde bogenförmig über das untere Ende der vertikalen Borte genäht. In Höhe der Brust ist ein von einem Quadrat gefasstes Kreuz mit gegabelten Enden eingestickt oder broschiert worden. Auf den Schultern im Bereich der Ärmelansätze verlaufen vertikal gereihte kleine Kreuze über die gesamte Ärmelbreite. Die unteren Ärmelabschlüsse und die Unterkante der Tunika zieren schmale, dunkel gefasste Streifen. Zwischen diesen liegen drei Kreuzreihen auf den Ärmeln, sowie zwei Reihen halber Kreuze parallel zu den Längskanten im unteren Bereich der Tunika; auf der linken Tunikaseite befindet sich innen neben den Kreuzreihen eine kleine Raute. Aus den überstehenden Schussfäden der Streifen an den unteren Ärmelabschlüssen und an der unteren Kante sind Fransen geflochten oder gedreht worden. Zwirnbindige, senkrecht verlaufende Schusseinträge stabilisieren das Gewebe im Bereich der Halsöffnung. Die Seiten und Ärmelabschlüsse sichert ein Randabschluss aus zu einer Kordel verzwirnten Kettfäden. Der Dekor aus kleinen, gereihten Kreuzen ist unter den zahlreichen Textilfunden aus dem spätantiken Ägypten eher selten bezeugt, kommt aber bei einigen wenigen Stücken, wie z. B. einer weiteren Tunika im MBK (Inv. 9917), und einem Exemplar im Musée du Louvre vor. Letzteres gehörte nach einer Inschrift auf dem linken Ärmel einem Mönch namens Kolthe aus dem Gabriel-Kloster im Faijum.[13] Nach dem Inventarbuch des Ägyptischen Museums befanden sich in demselben Grab, in dem die Tunika (MBK Inv. 9917) gefunden wurde, noch eine Kapuze (MBK Inv. 9924) und eine Haube (MBK Inv. 9927). Auch dies spricht für einen monastischen Kontext. An der Berliner Tunika Inv. 9917 wurde eine Radiokarbonanalyse unternommen, die eine Datierung von 688-887 n. Chr. mit einer Wahrscheinlichkeit von 95,4 % erbrachte. Die verlorene Tunika MBK 9916 dürfte ebenfalls dieser Zeit angehören.

---

[12] A. Erman, *Ausführliches Verzeichnis*, 389. – C. Fluck; P. Linscheid; S. Merz, *Textilien aus Ägypten*, Teil 1, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Bestandskataloge, Band 1, Wiesbaden 2000, 191-192, Nr. 125 (MBK Inv. 9916 = ÄM Inv. 14254).

[13] M. Durand; F. Saragoza, Égypte, la trame de l'histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques (Ausstellungskatalog Musée départemental des Antiquités-Rouen u. a.), Paris 2002, 129-130, Nr. 95 mit weiterer Literatur.

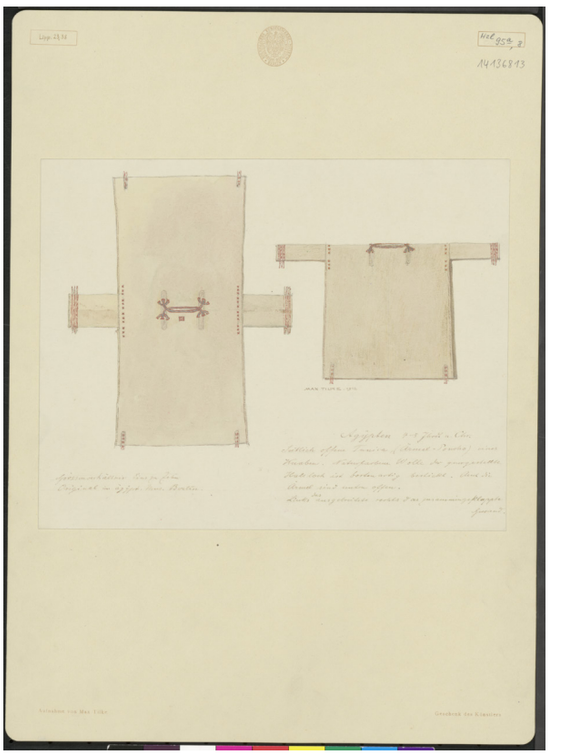


Abb. 13: Tafel mit Darstellung der Tunika MBK 9916. Kunstbibliothek HzL 95a,08 = KB 14136813, Blattmaß H 23,4 x B 17,7 cm; entstanden 1912, erworben 1923; Wasserfarben mit Konturen und Beischriften in Tusche. © Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 14: Archivfoto der Tunika MBK 9916; 7.-9. Jahrhundert; H 87 cm, B 140 cm; Grundgewebe aus Wolle, Halseinfassung aus Wolle: separat hergestellte, geflochtene oder in Brettchenweberei gefertigte Borte; Motive eingestickt oder broschiert; erworben 1896 von Carl Schmidt, vermutlich aus Esna, im ÄM inventarisiert 1897, 1934 vom ÄM überwiesen. © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

Zur Erwerbung

Die in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin registrierten Tafeln wurden anscheinend 1912, 1921 und 1923 von verschiedenen Vorbesitzern, darunter auch Max Tilke, von der Lipperheideschen Kostümbibliothek erworben, die heute über 700 Zeichnungen aus Tilkes Nachlass verwahrt, darunter auch weitere Tafeln mit Darstellungen spätantiker Tracht.[14] Das Inventarbuch, in dem diese Werke verzeichnet gewesen sein müssten, gehört zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges. Auch Recherchen in den Inventarbüchern des Kunstgewerbemuseums sowie im Zentralarchiv der Staatlichen Museen führten diesbezüglich nicht weiter. Die drei Skizzenblätter (Abb. 2, 3 und 12) wurden erst im Jahr 1999 angekauft. Sie gehören zu einem vier Mappen umfassenden Konvolut mit verschiedenen Regionen zugeordneten Zeichnungen aus den Jahren 1880-1903.[15]

Zwei der hier vorgestellten Aquarelle sind wie auch andere Tafeln aus dem gesamten Nachlass in der Kunstbibliothek mit dem Namen „Max Tilke“ in Blockschrift unterzeichnet und mit Jahresangaben versehen, und zwar die Tafel Abb. 13 mit dem Jahr 1912 und die Tafel Abb. 8 mit dem Jahr 1917.[16] Die Beischriften sind in einer sorgfältigen, flüssigen Handschrift, Überschriften teilweise ebenfalls in Blockbuchstaben wiedergegeben.

Zur Biographie von Max Tilke und Lydia Bagdasarianz

Max Tilke (1869-1942) war ein Ethnologe, Kunstmaler und Illustrator, der vor allem durch seine Kostümforschungen bekannt wurde. 1890, nach seinem Studium an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, führten ihn Studienreisen nach Italien und Tunis. Im Anschluss arbeitete er als Dekorationsmaler und Kopist in Berlin und im Prado in Madrid. 1900 folgte ein längerer Aufenthalt in Paris, wo er als Illustrator und Kostümforscher tätig war. Zurück in Berlin gründete er 1901 unter Einfluss seiner Pariser Zeit das erste Berliner Kabarett „Zum hungrigen Pegasus“, das er für kurze Zeit erfolgreich betrieb. Wegen betrieblicher und privater Unstimmigkeiten gab er das Kabarett bereits im Frühjahr 1902 wieder auf und beschloss, sich wieder ganz seiner Kunst zu widmen.[17]

1911 stellte Tilke eine erste Sammlung von Zeichnungen in der Lipperheideschen Kostümbibliothek aus, welche im Anschluss aus Staatsmitteln für die Bibliothek angekauft wurden.[18] Eine Liste der Exponate existiert anscheinend nicht, so dass offen bleibt, was genau ausgestellt wurde und ob die Tafeln mit der spätantiken Tracht darunter waren. 1912 veröffentlichte Tilke zusammen mit Magnus Hirschfeld ein Buch über Transvestiten, für das er die Illustrationen erstellte.[19] Als Spezialist für Trachtenkunde wurde er vom russischen Zar (Nikolaus II, 1868-1918) in den Jahren 1912 und

---

[14] 1912: HzL 95a,04, HzL 95a,07 und HzL 95a,14, Erwerbung unbekannt; 1921: HzL 95a,11, erworben vom Verband der deutschen Modeindustrie; 1923: HzL 95a,08, Schenkung von Max Tilke. Weitere Tafeln mit Darstellungen spätantiker Tracht wurden in denselben Jahren erworben: 1912: HzL 95,05; 1921: HzL 95a,06, HzL 95a,07; 1923: HzL 95a,02, HzL 95a,05, HzL 95a,09, HzL 95a,12, HzL 95a,13 (siehe auch oben Anm. 3).

[15] Siehe oben Anm. 6. Eine Durchsicht der Mappen hat ergeben, dass einige Skizzen auch mit einem jüngeren Datum versehen sind.

[16] Andere Tafeln mit Darstellungen spätantiker Tracht aus Ägypten, darunter auch die bereits publizierten (siehe oben Anm. 1), sind auf das Jahr 1921 datiert: HzL 95a,02, HzL 95a,05, HzL 95a,09, HzL 95a,12 und HzL 95a,13), und eine (HzL 95a,06) in das Jahr 1917.

[17] E. Mühsam, Die zehnte Muse, in: C. Hirte (Hrsg.), *E. Mühsam, Ausgewählte Werke, Band 2, Publizistik 1902-1912*, Berlin 1978, 527. – V. Kühn, *Das Kabarett der frühen Jahre*, Berlin 1984, 72-74.

[18] M. Tilke, *Orientalische Kostüme*, 2; in den Amtlichen Berichten der Preußischen Kunststammlungen der Jahrgänge 1911 und 1912 finden sich keine Hinweise auf diese Erwerbung.

[19] M. Hirschfeld; M. Tilke, *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb mit umfangreichem casuistischem und historischem Material*, Berlin 1912.

1913 an das Kaukasische Museum in Tiflis berufen.[20] Dort lernte er Lydia Bagdasarianz kennen und arbeitete mit ihr zusammen an einem umfangreichen Werk über Volkstrachten, für das sich beide gemeinsam auch auf ethnologische Expeditionen begaben, die sie über den Kaukasus bis an die chinesische Grenze führten.[21] Mit Beginn des Ersten Weltkrieges nahm das Projekt ein jähes Ende. Tilke reiste nach Deutschland zurück und wurde als Kriegsbildzeichner für einen Stuttgarter Verlag verpflichtet. Eine erste Studie zur Kostümgeschichte, der orientalischen Tracht gewidmet, erschien 1923; im Jahr 1925 wurde der Band „Osteuropäische Volkstrachten in Schnitt und Farbe" publiziert.[22] Weitere Werke sind erst nach seinem Tod veröffentlicht worden.[23] Seinen Lebensabend verbrachte er abgeschieden in einem Heim in Lobetal bei Bernau nördlich von Berlin.[24] Das historische Museum in Tiflis widmete ihm im Jahr 2005 eine kleine Ausstellung.[25]

Lydia Bagdasarianz (1886-1964) wurde in Tiflis geboren und war armenischer Abstammung. Ihre Familie siedelte um 1897 in die Schweiz über. Nach einem Studium in England führte sie zwischen 1909 und 1912 zusammen mit einer Baltin, die sie zuvor in England kennengelernt hatte, eine deutsche Schule in Taschkent (Usbekistan). Danach ließ sie sich in Tiflis nieder und begegnete dort Max Tilke. Es bleibt offen, ob sie erst in dieser Zeit oder bereits früher mit ihren trachtengeschichtlichen Studien begann. In der Zeit von 1914 bis 1916 ging sie mit ihm nach Berlin, wo sie, vor allem im Museum für Völkerkunde (heute Ethnologisches Museum) zeichnete. Tilke führte sie in Berliner Künstlerkreise ein und folgte ihr 1916 in die Schweiz. 1916 oder 1917 stellte das Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich in einer Sonderschau Zeichnungen beider Künstler sowie einige originale Kostüme aus der gemeinsamen Sammlung aus, zu der auch ein kleiner Ausstellungsführer, unterzeichnet mit beiden Namen, erschien.[26] Unmittelbar danach muss es zum Bruch gekommen sein. Tilke verschwand und nahm anscheinend auch Farbzeichnungen und Manuskripte von Lydia Bagdasarianz mit. Bemühungen, ihre Autorenrechte zu schützen, blieben erfolglos. Ihr Name wird in Tilkes Publikationen mit keiner Silbe erwähnt. Den Verlust ihrer Zeichnungen, die sie als ihr Lebenswerk betrachtete, verschmerzte Lydia Bagdasarianz nie. Doch ungeachtet dessen zeichnete sie bis zu ihrem Tod anhand ihrer Skizzen und Notizen viele Trachten nach. Sie stellte nun alleine aus, zum Beispiel 1930 im Basler Gewerbemuseum, und hielt öffentliche Vorträge. Nach 1917 lebte sie zunächst in Winterthur, danach in Zürich, wo sie

[20] Heute Simon-Dschanaschia-Museum.

[21] C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz und die Geschichte des orientalischen Kostüms, in: C. Vogelsanger; C. Brunner, *Annäherungen an die zweite Haut. Ein Werkstattbuch über Kleider*, Zürich 1990, 15.

[22] M. Tilke, *Orientalische Kostüme*; dazu erschien der Textband „*Studien zur Entwicklungsgeschichte des orientalischen Kostüms*, Berlin 1923. – M. Tilke, Osteuropäische Volkstrachten in Schnitt und Farbe, Berlin 1925.

[23] Siehe oben Anm. 1.

[24] Quellen zu Tilkes Biographie: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Band 10, München/Leipzig 1999, 42. – U. Thieme; Becker, *Künstlerlexikon*, Band 33, Leipzig 1999, 170; darüber hinaus gehende Informationen bei: https://de.wikipedia.org/wiki/Max_Tilke (zuletzt besucht am 21. April 2016); https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Karl_Tilke (zuletzt besucht am 21. April 2016).

[25] http://kaukasus.blogspot.de/2005/11/national-costumes-of-caucasian-people.html (zuletzt besucht am 19. April 2016). Im Ausstellungskalender auf der Internetseite des Museums ist diese Ausstellung nicht zu finden. Zur Ausstellung erschien ein Katalog: T. Geladze; B. Naifeh Smith; E. Nadiradze (Hrsg.), *MAX TILKE. Kostüme der kaukasischen Völker*, Tbilisi 2005 (georgisch, deutsch, englisch und russisch).

[26] M. Tilke; L. Bagdasarianz, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich. Sonder-Ausstellung von Originalaufnahmen orientalischer Kostüme, in: *Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich* 20, 1917, Anhang S. 1-9. [Die Ausstellung wurde vermutlich im Jahr 1917 gezeigt. Der Einleitungstext in Tilkes „Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe" (s. Anm. 1) basiert auf diesem Text. Der Anfang entspricht ihm fast wortwörtlich (S. 1-2 oben), mit dem Unterschied, dass Tilke von „seiner" Sammlung spricht, während der Text zur Ausstellung in Zürich sich auf eine gemeinsame Aufgabe bezieht (S. 4) und mit dem Namen beider Autoren signiert ist. Leider gibt es keine Liste der ausgestellten Werke. Recherchen im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich (heute Museum für Gestaltung Zürich) waren bei Fertigstellung dieses Beitrages noch nicht abgeschlossen). Die Ausstellung wurde anscheinend auch in Winterthur und Schaffhausen gezeigt, siehe C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz, 15.

vor allem Sprachunterricht erteilte und russische Literatur übersetzte. Das Völkerkundemuseum der Universität Zürich konnte 1982, vermittelt durch ihre Schwester Hanny Bagdasarianz, einige zentralasiatische Textilien, 114 Farbtafeln mit handschriftlichen Notizen, Hunderte von Skizzen und Vortragsmanuskripte zur Kostümgeschichte aus ihrem Nachlass erwerben. Cornelia Vogelsanger, eine Mitarbeiterin des Völkerkundemuseums Zürich, hat 1983 Lydia Bagdasarianz' Lebenswerk mit einem Aufsatz gewürdigt.[27] Die biografischen Angaben beruhen auf Gesprächen der Verfasserin mit Hanny Bagdasarianz.

Einige Bemerkungen zur Urheberschaft der Zeichnungen

Die meisten Farbtafeln aus dem Nachlass von Lydia Bagdasarianz sind mit Bunt- und Bleistift gezeichnet, einige wenige auch aquarelliert. Vogelsanger stellte eine stilistische Übereinstimmung mit den Farbtafeln aus Tilkes „Orientalische Kostüme" fest: „Es handelt sich jeweils um zwei äußerst ähnliche, nur in Details und Farbgebung verschiedene Abbildungen des gleichen Originalgewandes – als hätte die gleiche Person eine zweite Version gezeichnet."[28] Einige Tafeln im Züricher Völkerkundemuseum sind mit „Lydia Bagdasarianz", „L. B." oder L. S. B. signiert und mit den Jahresangaben 1909, 1912 und 1917 versehen. Es hat den Anschein, dass die neu gezeichneten Tafeln rückdatiert wurden.[29] Bei den Zeichnungen handelt es sich um sehr präzise, wissenschaftliche Darstellungen von Kleidungsstücken mit Angabe von Nähten, vielen anderen Details und mitunter separaten Schnittskizzen. Ornamente sind oft vergrößert daneben gezeichnet. Im Gegensatz dazu zeigen die Tafeln in Tilkes gemeinsam mit Wolfgang Bruhn herausgegebenem Band „Das Kostümwerk" von 1941[30] einen ganz anderen Stil: Hier sind Personen in ihren landestypischen Volkstrachten mit zugehörigen Attributen ausgestattet und oft vor einem Landschaftshintergrund dargestellt. Die Betonung liegt nicht auf der Schnittrekonstruktion, sondern auf einer malerisch-lebendigen Inszenierung, wie sie auch in anderen Werken Tilkes zu beobachten ist.[31] Diese sind in der Regel von ihm kursiv signiert. Vogelsanger vermutet daher nicht zu Unrecht, dass die wissenschaftlichen Zeichnungen von Lydia Bagdasarianz stammen.[32]

Im von beiden Künstlern unterzeichneten Aufsatz im Ausstellungsführer von 1916 oder 1917 heißt es: „Gleich der Beobachtung anatomischer Merkmale beim Studium der Rassenunterschiede, läßt eine genaue Vorstellung der verschiedenen Schnitte die Kostüme der Völker auseinanderhalten. Denn so mannigfaltig wie die Rassen selbst sind, sind auch die Gewänder, mit denen sie sich bekleiden. Wir haben uns daher die Aufgabe gestellt, zur Ausfüllung solcher Lücken in der Kostümkunde durch unsere Arbeiten so viel wie möglich beizutragen …".[33] Dies klingt nach einer gemeinsamen Arbeit. Es wurde Wert darauf gelegt, „die Gewänder ausgebreitet und nicht an Figuren darzustellen, damit ihr Schnitt deutlich erkannt werden mag, wobei ein Einheitsmaß von 1 : 10 gewählt wurde, um die

---

[27] C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz und die Geschichte des orientalischen Kostüms – eine überfällige Berichtigung am Werk Max Tilkes, in: M.-L. Nabholz-Kartaschoff; P. Bucherer-Dietschi (Hrsg.), *Textilhandwerk in Afghanistan*, Liestal 1983, 95-109. Der gleiche Aufsatz wurde in leicht veränderter Form noch einmal, nun mit Fotos und anderen Zeichnungen und Bildern versehen, abgedruckt: C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz, 21-21 (siehe oben Anm. 21). Zur Biographie von Lydia Bagdasarianz siehe *ibid.*, 14-16.

[28] C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz, 16. 39 Tafeln aus dem Nachlass von Lydia Bagdasarianz im Völkerkundemuseum Zürich, von denen Andreas Isler eine digitale Kopie zur Verfügung stellte, bestätigen dies.

[29] C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz, 18.

[30] Siehe oben Anm. 2.

[31] Entsprechend auch C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz , 13. Eine Auswahl von handschriftlich signierten Bildern von Tilke ist im Internet zu finden, siehe u. a. die in Anm. 24 und 25 angegebenen web-Seiten.

[32] C. Vogelsanger, Lydia Bagdasarianz, 14.

[33] M. Tilke; L. Bagdasarianz, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 3-4. Der gleiche Aufsatz ist noch einmal in den *Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich* 1919-1922, Nrn. 27-45 im Anhang von Nr. 38 (1921) abgedruckt.

Vergleichsmöglichkeit der Größe der Gewänder untereinander zu erleichtern und ihre dekorative Ausschmückung im richtigen Verhältnis zur Geltung zu bringen. Auch wurde die Verschiedenheit der Stoffe, soweit es technisch möglich war, genau wiedergegeben."[34] Da es keine Liste der Exponate gibt, lässt sich nicht feststellen, auf welche Zeichnungen orientalischer Kostüme sich der Text bezieht – vermutlich aber auf eine Auswahl der später veröffentlichten Tafeln – und ob die Tafeln mit spätantiker Tracht aus Ägypten aus der Lipperheideschen Kostümbibliothek darunter waren. Die Art, wie diese ausgeführt sind, stimmt jedenfalls mit den Arbeiten aus Bagdasarianz' Nachlass im Züricher Völkerkundemuseum überein.

Doch ist die Frage nach der Urheberschaft damit nicht eindeutig zu beantworten, denn die Beischriften stammen offenbar von Tilke. Eine von ihm ausgestellte Rechnung im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin[35] ist in einer kursiven Handschrift geschrieben, die der in den Beischriften auf den Tafeln gleicht. Auch die Signatur entspricht der auf Tilkes Gemälden, während die Notizen auf den Skizzenblättern und im Vortragsmanuskript im Züricher Nachlass von Bagdasarianz zwar einen ähnlichen Duktus haben, besonders charakteristische Buchstaben aber wie z. B. das „A", „G", „L" oder „S" abweichen. Das bedeutet aber nicht, dass Tilke auch die Zeichnungen angefertigt hat. Außerdem irritiert auf einigen Tafeln Tilkes Unterschrift in Blockbuchstaben, weil er üblicherweise handschriftlich signiert. Es ist daher nicht auszuschließen, dass zumindest ein Teil der Zeichnungen von Lydia Bagdasarianz stammt, und dass Tilke sie, nachdem es zum Bruch gekommen war, mit seinem Namen und fiktiven Jahresangaben versehen hat, wobei er womöglich die handschriftliche Signatur scheute.[36] Nach den Angaben in der Datenbank der Kunstbibliothek sind einige Tafeln bereits im Jahr 1912 erworben worden,[37] d. h. in dem Jahr, in dem sich Tilke und Bagdasarianz erstmals begegneten. Wir wissen nicht, wann Bagdasarianz' Interesse für die Kostümgeschichte geweckt wurde, vermutlich aber erst nach der Begegnung mit Tilke. Es ist daher unwahrscheinlich, dass sie betreffende Zeichnungen angefertigt hat, es sei denn die Erwerbungen sind erst rückwirkend in der Kunstbibliothek und basierend auf den Jahresangaben auf den Skizzen erfolgt, womit die Frage nach der Urheberschaft wieder offen wäre.

Selbst wenn die Frage nach der Urheberschaft abschließend nicht eindeutig beantwortet werden kann, so haben doch beide Künstler mit ihren intensiven und mit großer Leidenschaft betriebenen Kostümforschungen einen nachhaltigen kulturgeschichtlichen Beitrag geleistet. Ebenso unbestritten bleibt die Tatsache, dass Lydia Bagdasarianz einen bedeutenden Anteil bei der Entstehung der Bände zur Trachtenkunde hatte.

Unabhängig von der Urheberschaft sind die Aquarelle, kolorierten Zeichnungen und Skizzen von außerordentlichem Wert, insbesondere wenn die Originale, nach denen sie angefertigt wurden, nicht mehr vorhanden sind. Sie vermitteln einen lebendigen Eindruck von der ursprünglichen Farbigkeit der verlorenen Gewänder, von denen es allenfalls noch alte schwarz-weiß-Fotografien und knappe Beschreibungen im Museumsinventar, auf Karteien oder im Bestandskatalog von 1926 gibt.[38] Die Beischriften auf den Tafeln enthalten kurze Kommentare zu den originalen Gewändern, darüber hinaus Angaben zu ihrer Herkunft und ihrem damaligen Aufbewahrungsort sowie eine geschätzte

---

[34] *Ibid.*, 5.

[35] Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, SMB-ZA, I/GV 1157 (Rechnung vom 28. Juni 1929).

[36] Im Katalog der Tilke-Ausstellung in Tiflis, siehe oben Anm. 25, sind sämtliche Tafeln mit Kostümschnitten mit einer Signatur in Blockbuchstaben versehen, während diejenigen mit szenischen Darstellungen Tilkes handschriftliche Signatur aufweisen.

[37] Siehe oben, Anm. 14.

[38] Glasnegative im Archiv des Museums für Byzantinische Kunst; Beschreibungen nach dem Bestandskatalog von O. Wulff; W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe*.

Datierung. Doch wie detailgetreu sind die Zeichnungen? Durch den einheitlich verwendeten Maßstab von 1:10 stimmen die Proportionen. Die in den Beischriften angegebenen Maße entsprechen den tatsächlichen bzw. überlieferten bis auf gelegentliche, geringfügige Abweichungen. Schnitte und Formen sind exakt wiedergegeben, Fehlstellen oder beschädigte Teile beim Original rekonstruiert. Muster erscheinen wegen der reduzierten Größe abstrahiert, einzelne Motive sind nicht verifizierbar. Besonders ungewöhnliche Motive und Ornamente sind oft vergrößert neben den Kleidungsstücken abgebildet, zum Teil finden sie sich auch auf den Skizzenblättern. Mitunter existieren mehrere Varianten von einem einzigen Gewand mit abgeänderten Details: Nähte sind hinzugefügt oder weggelassen, bei der Wiedergabe von Zierelementen wird manchmal mit Farben „gespielt" und in künstlerischer Freiheit werden Muster von Kleidungsstücken des gleichen Typs (hier die Kindertuniken mit Kapuzen Abb. 8-12) gelegentlich miteinander kombiniert. Doch die wesentlichen Merkmale sind in den Zeichnungen immer so prägnant, dass die Originale identifiziert werden können.

Über ihre kostüm- und museumsgeschichtliche Bedeutung hinaus gehören die vor ziemlich genau 100 Jahren entstandenen Zeichnungen von Lydia Bagdasarianz und Max Tilke zu den wenigen künstlerischen Rezeptionen spätantiker Kulturgüter. Sie entstanden in einer Zeit, in der bedeutende Künstler des Expressionismus in Berlin und andernorts in den völkerkundlichen und archäologischen Sammlungen nach Inspiration suchten, wie zum Beispiel Emil Nolde[39] und Ernst Ludwig Kirchner. Besonders Letzterer interessierte sich wie die beiden Kostümforscher für die bunten spätantiken Wirkereien aus Ägypten im ehemaligen Kaiser Friedrich-Museum.[40]

Abkürzungen:

ÄM = Ägyptisches Museum
KB = Kunstbibliothek
KV = Kriegsverlust
MBK = Museum für Byzantinische Kunst
SMB-PK = Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

[39] E. Nolde, *Jahre der Kämpfe*, 1902-1914, Köln 1985 (5. Auflage), S. 238: „Als wieder der Winter kam, stand ich innerem Bedürfnis folgend in den ägyptischen und koptischen Abteilungen der Museen, ich ging zu den Tanagras und zu den romanischen Figuren und den gotischen, immer zeichnend alle diese reichen Formen und auch Farben."

[40] L. Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Wichtrach/Bern 1997, 189-190, 192-199. – Siehe auch F. Kammerzell, Ernst Ludwig Kirchner, Ägyptisches und Koptisches, in: G. Moers; H. Behlmer; K. Demuss; K. Widmaier (Hrsg.), *jn.t dr.w. Festschrift für Friedrich Junge*, Band II, Göttingen 2006, 345-381.

Textiles and Culture: The Flounced Skirt in Aegean Bronze Age Art

Dora Constantinidis
University of Melbourne
Lilian Karali
University of Athens [1]

The textile industry during the Aegean Bronze Age

Until now, minimal physical remains of ancient textiles from the Aegean Bronze age have been found,[2] however there are many other sources of information we can turn to for insights about textile manufacturing and clothing practices during this era.[3] Understanding textile manufacturing during the Aegean Bronze Age can be derived from artefacts such as spindle whorls and loom weights which are found across many sites during this era.[4] Furthermore, from textual evidence we

[1] dorac@unimelb.edu.au; ikarali@arch.uoa.gr.

[2] A. Marcar, Aegean costume and the dating of the Knossian frescoes, in: G. Cadogan, E. Hatzaki, A. Vasilakis (eds.), *Knossos: Palace, City, State*. British School at Athens Studies, Vol. 12, London 2004, 225-238; S. Spantidaki, C. Moulherat, Greece, in: M. Gleba, U. Mannering (eds.), *Textiles and Textile Production in Europe: From Prehistory to AD 400*. Ancient Textiles Series vol. 11, Oxford 2012, 185-202.

[3] C. Renfrew, *The Emergence of Civilisation: The Cyclades and the Aegean in the Third Millenium BC*, London, 1972.

[4] J. Carington Smith, *Spinning, Weaving and Textile Manufacture in Prehistoric Crete*. Ph.D. dissertation, University of Tasmania, 1975; M. Siennicka, M., Textile production in early Helladic Tiryns, in: M. L. Nosch, R. Laffineur (eds.) *Kosmos Jewellery, Adornment and Textiles in The Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010* (Aegaeum 33), Liège 2012, 65-75; E. Andersson Strand, M. L. Nosch, Summary of results and conclusions, in: E. Andersson Strand, M. L. Nosch (eds.), *Tools, Textiles and Contexts: Investigating Textile Production in the Aegean and Eastern Mediterranean Bronze Age*, Oxford 2015, 351-383.

have some very good insights about the spread and adoption of textile technology[5] from Crete to Mycenae.[6] Petrakis[7] demonstrated that record keeping at Knossos for instance provided information about the production of textiles and indicates that this encompassed records of the number of sheep for wool, stored finished textiles and even complete garments. These detailed record-keeping structures were also found on the mainland at the Mycenaean sites thus supporting the argument for the spread of this textile industry throughout the region. The transmission of common textile practices is also evident in many art forms found in this region.

Rich sources of depictions of clothing have survived and especially those of the relatively well preserved Late Bronze Age frescoes showing people and their clothing.[8] Some of the best preserved frescoes were discovered at Akrotiri on Thera[9] and these can be used as a benchmark to compare other depictions found on Minoan Crete to the south[10] and at Mycenae sites on the mainland to the north. Evidence of fashion styles for dress is apparent not only on frescoes but on statues of various materials, ceramics, seals, rings, and even funerary larnakes. The style of the flounced skirt in particular seems to have survived and transcended many generations given depictions from about 1600 BC all the way to at least 1200 BC. The popularity of this particular dress style in the Aegean region can be used to theorise about the longevity and implications of textile manufacturing for culture transference across place and time.

However what needs to be assumed is that the clothes in the artwork accurately depicted reality. Given that this is actually the case then further analysis of the style as it is depicted in many different media from metal, stones, bone, ceramics and on frescoes may reveal its origins and subsequent distribution across time and place. For instance, Marcar's[11] investigation of depicted motifs on the clothing seems to reveal that the decorative motifs on the textiles are indicative of the work of weavers and not embroiders or cloth painters. However irrespective of who manufactured the motifs on the textiles, there is the realisation that guilds or apprenticeships would have been needed to help spread textile manufacturing techniques to different areas, unless it can determined if there was only one main source or centre of distribution in this region. Another important aspect is to consider the origins of these motifs found on textiles. The history of the motifs is not clear but Marcar identified a total of 59 textile motifs from artwork on frescoes and these motifs can be categorised by different periods spanning over 400 years and across the three main regions in the Aegean: Crete, the Cyclades and Mainland Greece. We may perhaps never fully discover the origins of the motifs depicted on the various textiles but we can conjecture about their inspiration as well as what may have inspired the actual styles and designs of the final garments that had these motifs.

---

[5] V. Petrakis, 'Minoan' to 'Mycenaean': Thoughts on the Emergence of the Knossian Textile Industry, in: M. L. Nosch, R. Laffineur (eds.), *op. cit.,* 77-86.

[6] J. Cutler, Fashioning Identity: Weaving Technology, Dress and Cultural Change in the Middle and Late Bronze Age Southern Aegean, in: E. Gorogianni, P. Peter Pavúk, L. Girella (eds.), *Beyond Thalassocracies: Understanding Processes of Minoanisation and Mycenaeanisation in the Aegean*, Oxford, 2016 172-185.

[7] V. Petrakis, *op. cit.*

[8] E. J. W. Barber, *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*, Princeton 1991.

[9] C. G. Doumas, *The Wall-paintings of Thera. Athens*, Thera Foundation - Petros M. Nomikos, 1992.

[10] J. W. Shaw, *Minoan Architecture: Materials and Techniques.* Annuario dela Scuola Archeologica di Atene, v. 49, nuova serie 33, Roma 1971.

[11] A, Marcar, *op. cit.*

Inspiration from nature for flounced skirts

There has only been discussion[12] of the possible origins and inspiration for the design of Bronze Age flounced skirts.[13] However, there are indications and subtle clues that can be derived from a number of images. Included here are two depictions (Figs 1 and 2) on carved bead seals that show both floral and faunal imagery depicted along with women wearing flounced skirts. These depictions arguably offer some insight as to the possible origin of this style. Evans[14] provides some unique details as to clothing practices from his detailed analysis of numerous bead and ring seals found at Thisbe in Boeotia. These carved seal impressions display a variety of clothed figures as for example in Figure 1. Evans remarks on the imagery depicted on this amygdaloid bead-seal:

> In her raised right hand she holds three poppy capsules like the seated Goddess on the Mycenae signet. Above her right shoulder are some remarkable appearances that might easily escape notice in a summary survey. These are visible in the enlarged drawing by Monsieur E. Gillieron, reproduced in Fig. 16 [Figure 1.], and there can be no doubt that they represent the raised heads of the three snakes such as are the well-known concomitants of the Goddess as Lady of the Underworld. Besides the well-known Snake Goddess of the Temple Repository at Knossos, a series of other figures have now come to light showing this attribute, the position of the snakes, however, not being always the same. It is the Spring Goddess arising out of the earth, and the poppy-heads that she holds in her hand, besides being emblems of fertility, may also in their soporific quality bear a certain allusion to her winter sleep. These are, in fact, the same poppy-heads that we see over a thousand years later in the hands of her Hellenic successor Persephone, at the moment of her ascension from the earth.[15]

Fig. 1. "Spring goddess" rising from ground.[16]

Fig. 2. "Goddess" holding two swans.[17]

The bead seal not only offers us insights about the possible early origin and hypothesis that this is a prototype of a much later (1000 years or so later) representation of Persephone, but also the opportunity to hypothesize on the origins of the flounced skirt style. The plants on either side are

---

[12] E. J. W. Barber, *op. cit.;* B. R. Jones, *Ariadne's Threads: The Construction and Significance of Clothes in the Aegean Bronze Age (Aegaeum 38),* Liège 2005.

[13] A. Lillethun, Finding the Flounced Skirt (Back Apron), in: M. L. Nosch, R. Laffineur (eds.), *op. cit.,* 251-255.

[14] A. Evans, *The ring of Nestor: A glimpse into the Minoan after-world and a sepulchral treasure of gold signet rings and bead-seals from Thisbe, Boeotia*, London 1925.

[15] A. Evans, *op. cit.,* 15-16.

[16] A. Evans, *op. cit.*, fig. 16.

[17] A. Evans, *op. cit*.

rendered in the same manner as the flounced skirt material, and the curvature of the leaves can also be considered to be a possible source of inspiration for this depicted dress style.

In this same volume, Evans also presents another seal (Fig. 2), which he also compares with finds from the Mainland:

> On this bead-seal the Goddess stands with her head turned to the right, holding two swans by their necks. The general scheme is known and appears, for instance, on a three-sided amethyst bead-seal from the Vapheio tomb, but the present intaglio far exceeds any existing example in its execution. It contains, moreover, an additional feature of considerable religious interest. To the right of the head of the Goddess, in the direction in which she looks, appears a small orb, and on the other side a star, clearly indicative of the heavenly luminaries. A noteworthy feature in the Goddess's robe is the small apron in front above the skirt, itself an early feature, which recalls the Snake Goddess group of the Temple Repositories at Knossos.[18]

Not only does Evans compare this image with a similar one found on the mainland in the Vapheio tomb, but the small apron on top of the flounced skirt is also noted and compared to the significant imagery of the snake goddesses, usually dressed in a flounced skirt with such an apron, dating to around 1600 BC found at Knossos. Further to the discussion related in this section of the paper, the layered wings of the swans are posited as another early source of inspiration for the layering of many of the skirts depicted during this era. The symbolic imagery of many of these glyptic works of art depicted in the seal stones, and rings have been interpreted in most cases to depict ritual and supernatural elements of the societies that created these. As such the clothing has often been associated with culturally defined aspects in association with deities and religious figures.

Flounced skirts as status indicators?

Textiles afford one of the cultural indicators. In the past the choice of the fabric, weaving patterns, motifs, and style probably signified and defined the identity of the wearer within their cultural milieu to a greater extent than what it does today. Even today, in spite of the global transformation to more uniform dress codes, traditional dress can be used to identify unique cultures and most of us can recognise a number of culturally specific dress styles from countries around the world. Apart from denoting culture, particular textiles in the past perhaps also defined specific roles or status of individual wearers, as they still can do so today. For status defining textiles it can be assumed that the more labour intensive and rarer textiles would have differentiated the wearer in their society whether they belonged to the real or supernatural world.

Textiles manufactured for example from sea silk *Pinna nobilis,*[19] silk[20] and/or dyed with shellfish purple,[21] probably would have ranked highest given their limited supply. The early origins of silk production can now be confirmed more likely given the discovery of the Lepidopterous cocoon at the site of Akrotiri on Thera,[22] which may very well have been associated with a silk industry

---

[18] A. Evans, *op. cit.,* 23.
[19] B. Burke, Looking for sea-silk in the Bronze Age Aegean, in: M. L. Nosch, R. Laffineur (eds.)*, op. cit.,* 171-178.
[20] J. L. Crowley, Prestige Clothing in the Bronze Age Aegean, in: M. L. Nosch, R. Laffineur (eds.), *op. cit.* 231-239.
[21] V. Apostolakou, T. M. Brogan, P. P. Betancourt, The Minoan Settlement on Chryssi and its Murex Dye Industry, in: M. L. Nosch, R. Laffineur (eds.), *op. cit.*, 179-182.
[22] J. L. Crowley, *op. cit.*

in the Bronze Age Aegean. Crowley[23] has argued that depictions of people on most of the Bronze Age seals discovered throughout this region represent people engaged in activities that would require prestige clothing. However, in the frescoes found at Akrotiri the paradox is that both women receiving and those gathering the saffron crop are dressed in flounced skirts. If fashion styles alone were used to differentiate the "fieldworkers" shown in Figure 3 from the supposed "priestess" receiving the saffron in Figure 4, then we would expect the dress style to have been significantly different and varied between the two. However as it stands another argument in this case could also be made that this "field work" activity was considered to be high status, hence the depiction of flounced-skirt wearing women as prestige workers.[24] However, yet another interpretation is possible in this case, given the appearance of different colours in the layers on the flounced skirts.

Figure 3. Saffron gatherers.[25]

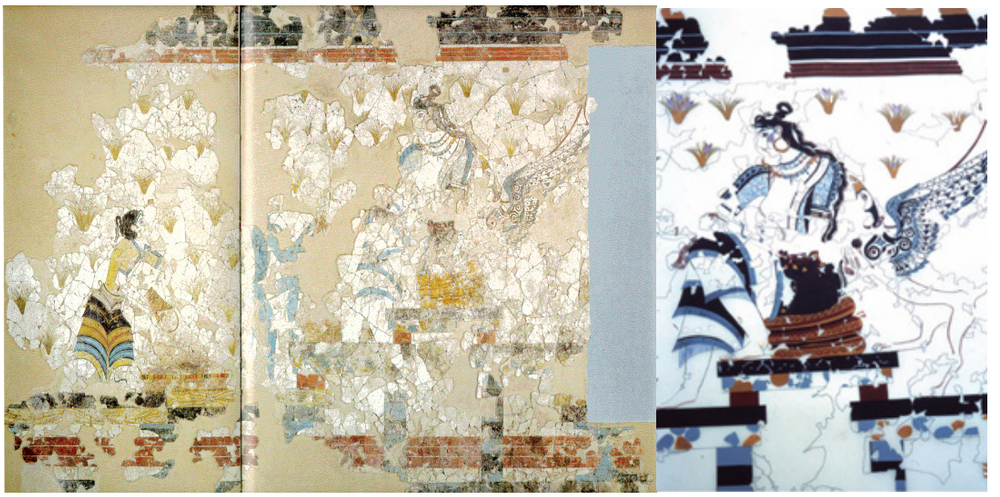


Figure 4. Receiving the saffron harvest (Vlachopoulos reconstruction).[26]

[23] J. L. Crowley, *op. cit.*

[24] A. P. Chapin, Do clothes make the man (or woman?): Sex, Gender, Costume, and the Aegean Color Convention, in: M. L. Nosch, R. Laffineur (eds.), *op. cit.* 297-304.

[25] C. G. Doumas, *op. cit.*

[26] C. G. Doumas, *op. cit.*; A. Vlachopoulos, The Wall Paintings from the Xeste 3 Building at Akrotiri, Thera. Towards an Interpretation of Its Iconographic Programme, in: N. Brodie et al. (eds), Ορίζων / Horizon. A Colloquium on the

What can be clearly seen in these frescoes, unlike on the glyptic art of carved seals, are the multiple coloured layers of these flounced skirts, more examples of which were discovered on frescoes found in the Ladies House at Akrotiri, and two of which are shown in Figure 5. Given that the layers of the flounced skirts are of different colours, the choice of colours perhaps may have indicated the status of the individual. Additional examples of "priestesses" wearing flounced skirts of predominantly white, blue and black, as depicted on the seated woman in Figure 4., may allow the future interpretations to be based on prestige clothing associated with specific colour combinations and not style alone.

Figure 5. House of the Ladies.[27]

Furthermore, there are also other elements of the flounced skirts that can be open to interpretation as to the function and status of the wearer. The number of layers on the skirts that are depicted, which seems to vary from about 3 to 9, can also be considered as an indicator of status and most importantly can help interpret images depicted on colourless statues, carved seals, rings, or seal impressions. Classifying the layering and colouring (wherever available) of the material in the flounced skirts and, where possible, distinguishing different types of fabric on the depictions can possibly lead to improved interpretations of status, role and function the wearers of flounced skirts held. Interpretation of imagery can be extended to include specific activities, including those of probable ritual and religious practices.

Religious function of flounced skirts?

A case of using specific clothing for ritual practices can potentially be argued for the throned woman from the wall painting in Figure 4 that was found in one of the more public and well-built stone buildings called Xeste 3, at Akrotiri on Thera. This enthroned woman is depicted with a griffin standing behind her and as such has been associated with either a priestess or even goddess. Other

Prehistory of the Cyclades, Cambridge 2008, 491-505.

[27] C. G. Doumas, *op. cit.*

parallels with women wearing flounced skirts and shown with griffins can be found on a seal showing a woman holding a baby griffin as she walks towards a possible shrine, and in a clearer allusion to power and domination is the possible "goddess", as suggested by Evans,[28] depicted with two griffins in Figure 6. These two female characters are usually ascribed religious roles given their depiction with surreal and mythical animals such as griffins.

Figure 6. "Goddess" with "sacral knots" on her shoulders between two griffins.[29]

Both the dress style and pattern motifs need to be systematically analysed and compared with examples from across the Aegean to determine likely roles and status that women held in relation to the dress that they were depicted in. Cultural, religious and associated prestige status can also be interpreted from the size and position of the figures and in this case we can also consider the number of layers on their skirts. All three central and larger figures in the seals shown in Figure 7 have been interpreted as "goddesses" given their size and context, in particular in the case of the seal from Pedeada, south east of Knossos, as it also depicts a possible shrine with a floral theme.

Figure 7. "Goddesses" and girl attendants. From left to right: seal impression, Hagia Triada; lentoid bead seal, Mycenae; and lentoid bead seal showing possible shrine, Pedeada.[30]

In all three depictions, the central figures wear skirts with 3-5 extra layers than the two flanking figures. Status and even possible religious significance may have been depicted with the use of such layering elements on the depicted skirts. Most likely layering of skirts appears to be indicative of the power structures if not religious significance, perhaps indicating the wearer as a "priestess" or

[28] A. Evans, *op. cit*.
[29] A. Evans, *op. cit.*, fig. 28.
[30] A. Evans, *op. cit.*, fig. 13, 14, 15.

even “goddess”. The positioning of the figure in the centre also lends itself to interpreting the female as someone of significance. Wedde,[31] for instance, comments on the possibility that prestige and high status is often depicted in a pyramidal way and draws on many examples such as that in Figure 8, adding weight to the idea that dress and position most likely were strongly linked in the past. In this case, the woman wears a skirt of six layers.

Figure 8. “Mother of the mountains”, next to a possible shrine.[32]

It is suggested,[33] that the imagery in Figure 8 depicts the “Mother of the mountains”. It is a seal impression from Knossos displaying a possible shrine with the horns of consecration and what appears to be a male adorant shown along with two lions. The frequent association between women and possible religious practices is not confined to Minoan Crete and the Cyclades, the latter being the source of the wall paintings from Akrotiri. The Shrine fresco on the mainland at Mycenae follows Minoan prototypes,[34] especially in the case of the depiction of a multilayered flounced skirt shown in Figure 9.

Figure 9. Details of skirts at the Shrine fresco at Mycenae (©Dimitrios Pergialis).

---

[31] M. Wedde, On hierarchical thinking in Aegean Bronze Age glyptic imagery, in: R. Laffineur, W. D. Niemeier (eds), *Politeia. Society and State in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 5th International Aegean Conference/5e Rencontre égéenne internationale, University of Heidelberg, Archäologisches Institut, 10-13 April 1994* (Aegaeum 12), Liège 1995, 493-504 (494, 497, 499).

[32] P. Rehak, The Role of Religious Painting in the Function of the Minoan Villa: The Case of Ayia Triadha, in: R. Hägg, (ed.), *op. cit.* fig. 16.

[33] P. Rehak, New Observations on the Mycenaean Warrior Goddess, *Archaologischer Anzeiger* 1984, 535-545.

[34] P. Rehak, *op. cit.*

These two figures are wearing two different types of skirts, the significance of which may be tied with religious practices. Unfortunately without the corroborating textual evidence, we cannot definitively associate particular clothing styles with religion. However, other cultures have clearly associated particular decorative motifs with religious practices. For example, in the Old Testament mentions distinctive clothes to be worn by the people dedicated to religious duties, specifically the high priest had to wear a robe decorated with pomegranates and bells:

> You shall make on its hem pomegranates of blue and purple and scarlet material, all around on its hem, and bells of gold between them all around. 34 A golden bell and a pomegranate, a golden bell and a pomegranate, all around on the hem of the robe. 35 It shall be on Aaron when he ministers; and its tinkling shall be heard when he enters and leaves the holy place before the LORD, so that he will not die… (*Exodus* 28:33).

Motifs and dress style during the Aegean Bronze Age may have held significant cultural meaning within specific religious contexts. Given the richness of all of these depictions, further investigations may provide more definitive answers in the future.

Conclusions: Flounced skirt and Aegean culture

Textiles and dress styles were noted in Aegean Bronze Age artistic depictions from the time of their discovery. In some cases, commentary extended to the skill of the supposed dress makers: "The flouncing and pleating of her skirt are similar to that of the first Votary but are executed by a more skilful dressmaker".[35] Wace had even dedicated a whole chapter in his book to "Textile materials and methods" based on the then available evidence for Minoan and Mycenaean dress styles from depictions. Comparisons and analogies for interpreting clothing and textile production during this era can also be drawn from associated archaeological finds including that of architecture. Architecture, for example, has been used to argue for the distinction of culture and how cultures behaved in the past.[36] Drawing on parallels from such studies it can be argued that all elements of human manufactured goods and structures can be used to interpret cultural behaviour. Therefore all of these aspects need to be taken into consideration for a more holistic understanding of the past. Needless to say, textiles played a prominent role in people's lives and can now be better analysed for the Aegean Bronze Age with the multiplicity and variety of images that have been discovered. At Akrotiri, we also have the privilege of analysing which room or architectural feature the depictions of clothed women appeared in, thus providing additional perspectives to consider. Furthermore the wall paintings at Akrotiri afford us even more insight since these were found within specific rooms that can be considered to be associated with specific functions[37], including some rooms with large windows[38] where loom weights were found as being indicative of textile manufacturing.[39] The extent of time the flounced skirt lasted, approximately 400 years, and the appearance of the flounced skirt style in art from Minoan Crete, the Cyclades and Mycenaean mainland sites, indicates that particular styles of clothing have the potential to significantly impact cultures across time and place.

---

[35] A. J. B. Wace, *A Cretan Statuette in the Fitzwilliam Museum: A Study in Minoan Costume*, Cambridge 1927.

[36] K. W. Schaar, Aegean House Form: A Reflection of Cultural Behaviour, in: P. Darcque, R. Treuil (eds.), *L'Habitat Égéen Préhistorique. Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplément XIX*, Paris 1990, 173-182.

[37] A. Michailidou, The Settlement of Akrotiri (Thera): A Theoretical Approach to the Function of the Upper Storey, in: P. Darcque, R. Treuil (eds.), *op. cit.*, 1990, 293-306.

[38] C. Palyvou, Observations sur 85 Fenêtres du Cycladique Récent à Théra, in: P. Darcque, R. Treuil (eds.), *op. cit.*, 123-139.

[39] C. Palyvou, Session on The Functional Analysis of Architecture, in: R. Hägg (ed.), *The Function of the "Minoan Villa". Proceedings of the 8th International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 6-8 June 1992*. Stockholm 1997, 155-162.

Women's Dress in Early Greek Art: Types, Patterns and Regional Development

Isabella Benda-Weber[1]
Austrian Archaeological Institute of the Austrian Academy of Sciences

Contrary to the wide spread academic opinion that there is nearly no evidence regarding early Greek dress between the end of Bronze Age and the late Geometric time,[2] these centuries in fact supply us with some material. Mycenaean culture did not end completely and abruptly but lasted until about 1050 BC. The site of Lefkandi, for example, flowering in the 10th and 9th centuries BC, is bridging the so-called Dark Ages with works of art[3] as well as real textile finds, among them the oldest preserved complete Greek garment[4] contemporary Rhodes[5] and Attica[6] we have terracotta figurines

[1] isabella.benda-weber@oeai.at

[2] A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*, Munich 1989, 91; K. Junker – S. Tauchert, *Helenas Töchter. Frauen und Mode im frühen Griechenland* (Antike Welt Sonderband 46), Darmstadt 2015, 17-22 and others.

[3] A. Babbi, Έλα, Ύπνε, και Πάρε το...Clay Human Figurines from Early Iron Age Italian Children's Tombs and the Aegean Evidence, in: N. Chr. Stampolidis – A. Kanta – A. Giannikouri (eds.), *Athanasia. The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age, International Archaeological Conference, Rhodes 28 - 31 May, 2009*, Heraklion 2012, 290 fig. 3.

[4] M. R. Popham – E. Touloupa – L. H. Sackett, The Hero of Lefkandi, *Antiquity* 56:218, 1982, 173 and pl. 25;†Y. Spantidaki – Ch. Moulherat, *Greece*, in M. Gleba – U. Mannering (eds.), *Textiles and Textile Production in Europe. From Prehistory to AD 400*, Ancient Textiles Series 11, Oxford and Oakville 2012, 194.

[5] A. Babbi, Έλα, Ύπνε, και Πάρε το...Clay Human Figurines from Early Iron Age Italian Children's Tombs and the Aegean Evidence, in: N. Chr. Stampolidis – A. Kanta – A. Giannikouri (eds.), *Athanasia. The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age, International Archaeological Conference, Rhodes 28 - 31 May, 2009*, Heraklion 2012, 292 fig. 5.

[6] R. A. Higgins, *Greek Terracottas*, Frome and London 1967, pl. 7c; C. Hattler – K. Horst – A. Seiffert (eds.), *Zeit der Helden. Die "dunklen Jahrhunderte" Griechenlands 1200–700 v. Chr., Katalog zur Ausstellung des Badischen Landesmuseums Schloss Karlsruhe 25. 10. 2008 – 15.02. 2009*, Karlsruhe and Darmstadt 2008, fig. 219.

and paintings on ceramics[7] showing women dressed from the very beginning in an elaborated manner (Fig. 1a-c). From a textile point of view, the early centuries of the 1st millennium BC in the Aegean are not "dark"; on the contrary, textile knowledge obviously continued between the Bronze and Iron Age via folk culture, which was perpetuated by women's traditions and knowledge.

In the 8th century BC, when representational arts made their first steps, the textile craft already had a long tradition.[8] From about 750 BC onward, the increasing evidence allows more detailed conclusions about the types of garments worn by women, and by the Archaic times numerous details, variations and influences can be observed in clothing by analysing this very rich material. Different genres offer various possibilities of rendering textile details depending on the medium and technical potential of workmanship. It is quite remarkable, that most of the early Greek artists emphasised the documentation and reproduction of details, but with the focus on textile technology rather than on true-to-life impression. Polychromy became necessary to represent different garments worn one on top the other, for example on the so-called Melian vases by using wine-red colour. In order to express an abundance of luxury, the technique of stamping, as used on the Tenian relief pithoi, allowed to show more detailed patterns,[9] which was not yet possible in vase painting of the early 7th century BC.

Based on a database of about 350 artefacts from all Greek regions and an in different media dating between about 925 and 570 BC, we propose an investigation of the main types of dresses and their variants. Are there many, do they exist in parallel or successively, and are they regionally specific? The first written records describing Greek clothing come from Homeric epics and provide the terms *peplos* and *chiton* for dresses. *Chiton* is only used for men's tunics;[10] according to Herodotus' (5,87-88), it became the regular women's underdress at the beginning of the 6th century BC. *Peplos* is a wool rectangle and it that way it was worn in early Greek times has been the subject of scientific debate. The present author is following Marinatos' opinion, that it must have been the name of a blanket, which could have been worn as a mantle,[11] for we do not know any early Greek depiction of a draped and pinned *peplos*-dress.[12] The art of the period in question in most cases depicts a long, narrow, straight gown, sewn on the sides and shoulders with openings for the head and the arms, but without *apotygma*, the opening on one side, and never pinned at the shoulders. We do not know the term for this dress, and it is possible that there once existed several, depending on the different types we will analyse below. Some scholars call it "Daedalic tube", "tunic" or "Achaean chiton",[13] but "sleeved peplos"[14] is a contradictory term which is definitely wrong. Marinatos connects it with

---

[7] Cinerary container from Knossos (C. Hattler – K. Horst – A. Seiffert (eds.), *Zeit der Helden. Die "dunklen Jahrhunderte" Griechenlands 1200–700 v. Chr., Katalog zur Ausstellung des Badischen Landesmuseums Schloss Karlsruhe 25. 10. 2008 – 15.02. 2009*, Karlsruhe and Darmstadt 2008, fig. 197).

[8] K. Junker – S. Tauchert, *Helenas Töchter. Frauen und Mode im frühen Griechenland* (Antike Welt Sonderband 46), Darmstadt 2015, 27.

[9] J. Schäfer, *Studien zu den griechischen Reliefpithoi des 8.-6. Jahrhunderts v. Chr. aus Kreta, Rhodos, Tenos und Boiotien*, Kallmünz 1957, 75.

[10] M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht*, Berlin 1934, 23; A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*, Munich 1989, 90.

[11] S. Marinatos, Kleidung, Haar- und Barttracht, *Archaeologia Homerica* 1, chapter A, 1967, 44. 52.

[12] A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung*, Munich 1989, 90 sharing his opinion.

[13] D. Levi, Arkades. Una città cretese all´alba della civilità ellenica, *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente* 10-12, 1927-1929, 536.

[14] M. Ervin, A Relief Pithos from Mykonos, *Archaiologikon Deltion* 18A, 1963, 46.

the term *heanos*,[15] deriving from the Mycenaean period. Depictions of this simple, but tailored and sewn dress worn by men and women can be seen in the wall paintings of Mycenae, Tiryns and Pylos.

As mentioned above, the most common and most widely spread basic form of early Greek female clothing is a long, narrow, straight gown sewn at the sides and shoulders and with openings for the head and the arms. The silhouette is always slim but accentuating the female figure. Almost always[16] a broader or thinner girdle emphasises the middle of the body.

The side lines above the girdle can run down conically or concavely, very seldom convexly.[17] If the outline is depicted in these ways, the dress must be tailored and sewn for the figure of the wearer; it therefore cannot be a *peplos*.[18] Proto-Attic vase paintings represent dresses of different lengths, some reaching just beneath the knees, while others full length or even longer - with a train (Fig. 2 a-c), which means that the back part must have been longer and maybe rounded at the lower hem.

The simplest decoration is single colour or with an all-over pattern (Fig. 3). Very often the dress has a different pattern above and below the girdle. It is possible that the textile is woven with an abrupt change of design.[19] The terracotta metope from Thermos[20] shows the daughters of Proitos undressing and thus revealing the structure of their dress without girdle: tubular but with different patterns above and below (Fig. 4). If this is the structure, the border line between the two patterns must correspond to the waist of the wearer, covered by a broad girdle, which means the dress is woven to the individual size.

Another characteristic is the vertical central border running either from one seam to the other or only in the lower or in the upper part of the dress (Fig. 5). This is not simply a decorative element but drives from a specific function. The dresses are generally narrow, and a division of the material at the front line creates an opening, offering the possibility for hidden fastenings. A small terracotta figurine from Axos in the Archaeological Museum of Rethymnon reveals a secret: the goddess exposes her pudenda by separating the two overlapping parts of her dress, thus showing that the opening is on the left side of the central border.

One of the most frequent features of the early Greek dress is the bottom hem border which ranges from a narrow band to a broad rectangle (Fig. 6), like for example on the Cretan statue of the "Lady of Auxerre".[21] In combination with the central vertical border and the broad girdle in the middle, it structures a long and homogenous silhouette. The *heanos* with vertical central and several seam borders is worn by the ladies on the Cretan Agia Triada sarcophagus.[22] From that time on until

---

[15] S. Marinatos, Kleidung, Haar- und Barttracht, *Archaeologia Homerica* 1, chapter A, 1967, 19. 20. 41.51.

[16] Women of the "Melian" vases in most cases are wearing their dresses ungirded and so does Aphrodite on a Naxian amphora (Naxos, Archaeological Museum; Ch. Karousos, Eine naxische Amphora des früheren siebenten Jahrhunderts, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 52, 1937, 177 fig.12).

[17] The convex line, combined with the bulging of the material over the girdle, shows that the dress consists of two wider rectangles, only sewn on the sides. Only this type may possibly be called *peplos.*

[18] But so do K. Junker – S. Tauchert, *Helenas Töchter. Frauen und Mode im frühen Griechenland* (Antike Welt Sonderband 46), Darmstadt 2015, 25.

[19] K. Junker – S. Tauchert, *Helenas Töchter. Frauen und Mode im frühen Griechenland* (Antike Welt Sonderband 46), Darmstadt 2015, 38 fig. 14, point to the painting on a Cypriot plate showing a loom with a textile decorated with different patterns (Bonn, Akademisches Kunstmuseum, about 700 BC).

[20] H. Kähler, *Das griechische Metopenbild*, Munich 1949, 97 no. 17 pl. 17.

[21] Paris, Louvre Ma 3098 (ca. 650 BC).

[22] Archaeological Museum Heraklion (14th cent. BC).

the late 7th century the combination of vertical and horizontal borders is a wide-spread characteristic of female dress. Subsequently a tendency develops towards multiple horizontal friezes (Fig. 7).

Three Tenian relief pithoi, especially the famous example from Myconos[23] depicting 15 different dresses, a fragment from Merenda[24] and a pithos in Boston[25] show a variation: a long rectangle, sewn horizontally across the top of the dress but longer than it, thus creating the neckline and the sleeves[26] (Fig. 8). Robes of similar pattern are present on two terracotta figurines of enthroned goddesses, one from Attica dated to the late 8th century BC.[27] But the *heanos* with horizontal neckline goes back to several Mycenaean examples, even with the accentuated top border.[28]

Sometimes two vertical lines are shown about six inches inside the outer lines of the lower dress part, even if they are not separating differently coloured or decorated parts. This could mean that the dress is composed of four or six parts, if it is divided in the middle: one or two parts in front and back connected by two others, but with the seams not exactly on the sides but a bit reaching to the front and back[29] (Fig. 9). This type of dress can be observed in the art of the Late Bonze Age, e.g. on a terracotta statue from Tiryns (Fig. 10). [30]

Such lines are never casual. The artists always knew what they wanted to express, based on a well-grounded knowledge of textile techniques and garment structure. Lines are always separating or connecting better different areas of the garment, which means that they indicate seams. Broader decorated lines are borders or bands, hiding a seam, but revealing that the dress is sewn of several parts. The narrow fit can be derived by joining multiple parts, primarily rectangles of different sizes and proportions, rarely parts of trapezoidal or triangular shape. Just adding two smaller rectangles on top you will gain sleeves, either short or long, reaching to the wrist (Fig. 11). Added parts are giving the width where it is needed, while narrowing parts reduce the width where it is disturbing. The emphasised parts attest that early Greek dress, at least the luxurious attire, was tailored and sewn to fit an individual wearer. Curved lines are rare, but possible, for they can be woven to shape, which was known at this time.[31] Generally, cutting of textiles was done only when necessary to avoid loss of material, and if so, as economically as possible. The method of adding rectangular, trapezoidal or

[23] Archaeological Museum Myconos 2240 (about 675 BC).

[24] Archaeological Museum Brauron (about 660 BC; E. Simantoni-Bournia, *The Fall of Troy once again*, in: Φως Κυκλαδικόν, Μνήμη Ν. Ζαφειροπούλου, Athens 1999, Taf. 5b).

[25] Boston, Museum of Fine Arts 99.506.

[26] I. Benda-Weber, Die Reliefamphora von Mykonos: Ein Beitrag zur Trachtenkunde des 7. Jh. v. Chr., *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 77, 2008, fig.2. 4. 5; I. Benda-Weber, Zum geschneiderten Gewand im 7. Jh. v. Chr., in: M. Meyer – V. Gassner (eds.), *Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentags vom 28. 2. - 1. 3. 2008 in Wien,* Wiener Forschungen zur Archäologie 13, Vienna 2010, fig. 7.

[27] New York, MMA 1931.31.11.8 and Ella Riegel Museum, Bryn Mawr College (Ph.P. Betancourt, The Age of Homer. An Exhibition of Geometric and Orientalizing Greek Art, *Expedition*, Fall 1969, 7 fig, 16. 17).

[28] B. R. Jones, *Ariadne´s Threads. The construction and significance of clothes in the Aegaean Bronze Age* (Aegaeum 38), Leuven – Liège 2015, 143 – 153 with reconstructions.

[29] I. Benda-Weber, Zum geschneiderten Gewand im 7. Jh. v. Chr., in: M. Meyer – V. Gassner (eds.), *Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentags vom 28. 2. - 1. 3. 2008 in Wien,* Wiener Forschungen zur Archäologie 13, Vienna 2010, fig. 3.

[30] Archaeological Museum Nafplion (I. Benda-Weber, Die Reliefamphora von Mykonos: Ein Beitrag zur Trachtenkunde des 7. Jh. v. Chr., *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 77, 2008, fig. 1).

[31] Textiles from Verucchio: A. Stauffer, I tessuti, in: P. von Eles, *Guerriero e sacerdote. Autorità e comunità nell´età del ferro a Verucchio. La Tomba del Trono*, Florence, All´Insegna del Giglio 2002, 216. 222-225. 223 fig. 94 pl. 22; A. Stauffer, Case Study: The Textiles from Verucchio, Italy, in: M. Gleba – U. Mannering (eds.), *Textiles and textile Production in Europe. From Prehistory to AD 400*, Oxford 2012, 242-253; A. Stauffer – I. Raeder-Knudsen, Kleidung als Botschaft: Die Mäntel aus den vorrömischen Fürstengräbern von Verucchio, in: M. Tellenbach et al. (ed.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich*, Regensburg 2013, 69-71.

triangular parts of material to get a better shape of the dress or tunic is common in our days for home-made traditional costumes in Greece and elsewhere (Fig. 12).

Another reason for combining several rectangles is that they could be woven separately on a smaller and maybe portable loom. In the case of dresses described above, the necessary width of one rectangle is only about 40 cm. Different patterns can easily be mixed, wrong lengths or widths of a garment can be adjusted. We can readily imagine that precious ceremonial robes were handed down to daughters or grandchildren and therefore needed some modifications. Moreover, damaged or worn parts could be easily replaced and undamaged parts of the older textiles recycled.

This interpretation is supported by an observation that several images from different regions including Laconia, Crete and Ionia show asymmetrical designs with separate parts agglutinating vertically as well as horizontally. The dresses of the three goddesses on an ivory carving from the Orthia sanctuary near Sparta show asymmetrical arrangements of patterns on both sides, but also horizontally on the left side (Fig. 13 a,b). The dress of one ivory statuette from the Ephesian Artemision is sewn from many parts of different patterns (Fig. 14). Such asymmetrical arrangements are hardly artistic license but rather a reproduction of real models which the artists observed. The practice of combining several parts with preferences for ornamental design creates peculiar aesthetics.[32] But even for this, antecedents can be found in Egyptian depictions of captured Syrians and Hittites wearing garments with patchwork patterns.[33]

The neckline was always high and straight, sometimes emphasised by a short necklace, eventually with a small pendant, impressively represented by the protomes of young women on a series of so-called Melian amphorae.[34] On the 7th century goddess Lemnia of Ifestia on the island of Lemnos the dress has a rounded border around the neckline, which clearly would have been cut to shape in the original (Fig. 15). There are parallels for this solution on some of the ivory and silver statuettes from the Artemision of Ephesos[35] and Bayındır near Elmalı.[36] The rounded neckline border is sewn onto a dress creating a broad vertical lower seam. In the case of the dress of Leto from the ivory group in Antalya it has two additional vertical stripes in the lower part (Fig. 16), while on statuettes the curved neckline border is sewn onto a dress with narrow overall folds (Fig. 17).

Pleating is another variation of early Greek dress, which is present not only in Ionia, but earlier in Crete, and is indicated on artefacts in painting as well as in relief either along the entire length of the dress top to bottom or only below the girdle. In the later case we have to ask if a broader rectangle had been pleated first and added to a smooth top. Depictions are not sufficiently clear to decipher such details. May we really assume a composition like this, which appear again in a similar way in the fashion of late Middle Ages with the *houppelande*? Some Cretan statuettes have the well-known middle border, but also stripes on both sides indicating pleating, while a broad bottom border holds the pleats in position (Fig. 18), rather than free swinging like in a chiton. It is possible to press

---

[32] Such style is not far from contemporary fashion: Different patterns on each sleeve, for example, are well known from certain designers *en voge* today.

[33] Hittite patchwork dress of 12th century BC on Egyptian faience tile, Vienna Mus. of History of Art AE_3897a.

[34] Ph. Zaphiropoulou, *La Céramique »mélienne«* (Exploration Archéologique de Délos XLI), Athens 2003, pl. 156 no. 189; pl. 46 no. 59; 14f; pl. 39 no. 53.

[35] Istanbul, Archaeological Museum 2593 (E. Akurgal, *Griechische und römische Kunst in der Türkei,* Munich 1987, fig. 16 a.b).

[36] Antalya, Archaeological Museum 1.21.87 (F. Işık, *Die Statuetten vom Tumulus D bei Elmalı* (Lykia 5), Antalya 2003, pl. 1, 1-4).

permanent folds even into wool textiles, as it was done with pre-industrial methods in traditional folk culture of Greece and elsewhere.

Pleating of linen garments was done in Egypt since the First Dynasty,[37] possibly by using a piece of wood with zigzag indentations.[38] Pleated garments are common in Hittite, late Hittite and Syrian art, too,[39] and it is likely here that we have the ancestors for early Greek pleating.

The question may be posed, whether representational arts allow us to infer detailed information about clothes worn in life. However, the hints of specific textile techniques are too numerous to be ignored. Of course, many questions remain, because many relevant details were not depicted or are not preserved.

Summing up, the centuries of Greek art between the Late Bronze Age and Archaic time likely represent the period of greatest variety in dress, with many influences arriving from the neighbouring cultures of the eastern Mediterranean, which reached the Aegean islands and the Greek mainland via colonisation and trading. Prosperity and technical know-how were the pre-conditions for this. Cultural and textile technological transfers gave the impulse to create new combinations from different elements, with a vivid eclecticism and a fresh creativity, eagerness to experiment and the Archaic love for ornamentation. Preferences differed from region to region long before the much more homogenous times of Classical and Hellenistic Greek world. The earlier tradition of very high level of textile production was never broken.

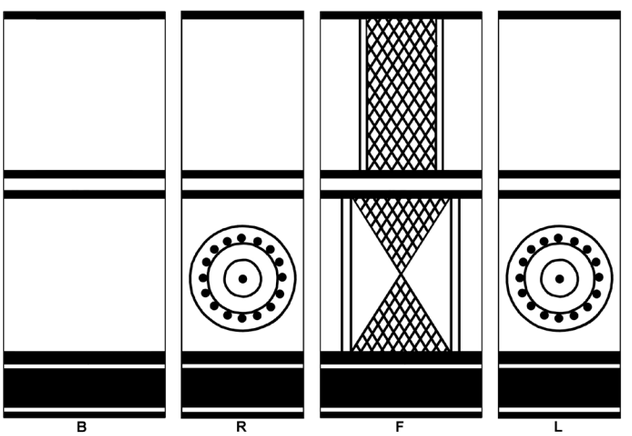


Fig. 1a. Schematic dress of a terracotta figurine from Ialysos, 900-875 BC (Rhodes, Arch. Mus. 11961), drawing by author after A. BABBI, Έλα, Ύπνε, και Πάρε το...Clay Human Figurines from Early Iron Age Italian Children's Tombs and the Aegean Evidence, in: N. Chr. Stampolidis – A. Kanta – A. Giannikouri (eds.), Athanasia. The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age, International Archaeological Conference, Rhodes 28 - 31 May, 2009, Heraklion 2012, 285-306, fig. 5.

---

[37] Linen tunic from Tarkhan (University College London, Petrie Museum of Egyptian Archaeology, UC 28614B).

[38] Such pleating tools are in the collections of the Museo Archeologico Nazionale/ Museo Egizio in Florence (Inv. 2691), the Museo Egizio in Turin and the British Museum in London.

[39] Various examples of pleated robes are known from Karatepe, Maraş, Kargamiş, Alaca Höyük, Malatya und Sam´al see E. Akurgal, *Späthethitische Bildkunst*, Ankara 1949; E. Akurgal, *Orient und Okzident,* Zurich 1966; E. Akurgal, *Die Kunst der Hethiter*, Munich 1976.

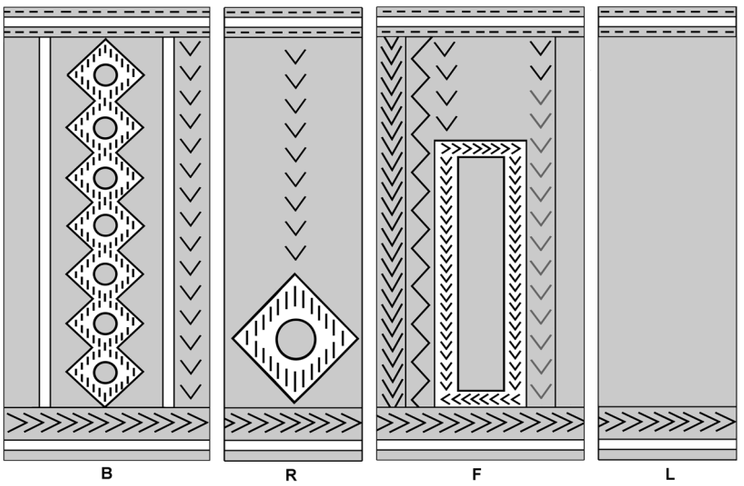


Fig. 1b. Schematic dress of a terracotta figurine from Lefkandi, 850 BC (Lefkandi T 74, 11), drawing by author after A. BABBI, Έλα, Ύπνε, και Πάρε το...Clay Human Figurines from Early Iron Age Italian Children's Tombs and the Aegean Evidence, in: N. Chr. Stampolidis – A. Kanta – A. Giannikouri (eds.), Athanasia. The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age, International Archaeological Conference, Rhodes 28 - 31 May, 2009, Heraklion 2012, 285-306, fig. 3.

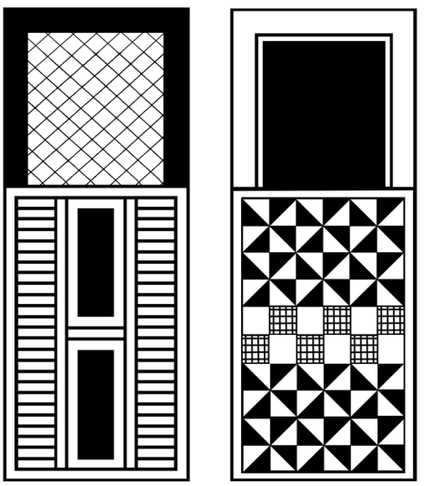


Fig. 1c+d. Schematic dress of a cinerarium from Knossos, 9th cent. BC (Iraklio, Arch.Mus.), drawing by author after C. HATTLER – K. HORST – A. SEIFFERT (eds.), Zeit der Helden. Die "dunklen Jahrhunderte" Griechenlands 1200–700 v. Chr., Katalog zur Ausstellung des Badischen Landesmuseums Schloss Karlsruhe 25. 10. 2008 – 15.02. 2009, Karlsruhe and Darmstadt 2008, fig. 197.

Fig. 2a-c. Women from a proto Attic vases: a. Amphora from Merenda (Athens, Nat. Mus. 1890, 1,5,6,7) after M. XAGORARI-GLEISSNER, Die geometrische Nekropole von Merenda ,Würzburger Studie zur Sprache und Kultur 8, Dettelbach 2005, no. 236); b. Stand, 720-700 BC (Munich, Staatl. Antikensammlung and Glyptothek 8936), drawing by author after K. JUNKER – S. TAUCHERT, Helenas Töchter. Frauen und Mode im frühen Griechenland (Antike Welt Sonderband 46), Darmstadt 2015, 26 fig. 11.; c. Vase from Merenda (Athens, Nat. Mus. 8a 1488), after M. XAGORARI-GLEISSNER, Die geometrische Nekropole von Merenda ,Würzburger Studie zur Sprache und Kultur 8, Dettelbach 2005, no. 23a).

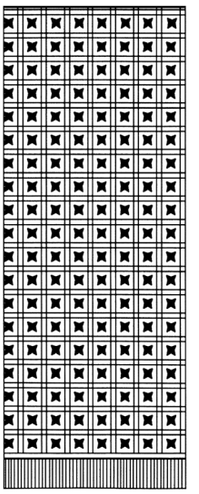


Fig. 3. Schematic dress of a terracotta figurine from Gela, about 650 BC (Palermo, Mus. Arch. della Fondazione Mormino 1), drawing by author after G. M. A. RICHTER, Korai. Archaic Greek Maidens. A study of the development of the kore type in Greek sculpture, London 1968, fig. 68-69.

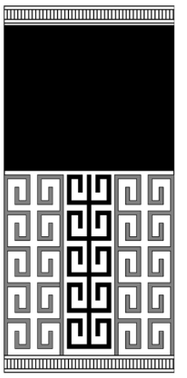


Fig. 4. Schematic Dress of a daughter of Proitos from a terracotta metope from Thermos, 630-620 BC (Athens, Nat. Mus.), drawing by author after K. SCHEFOLD, Frühgriechische Sagenbilder, Munich 1964, fig. 6.

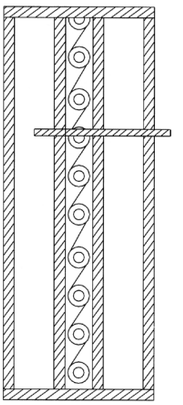


Fig. 5. Schematic dress of Europa from a Tenian relief pithos about 650 BC (Paris, Bibliothèque Nationale C23563), drawing by author after K. SCHEFOLD, Frühgriechische Sagenbilder, Munich 1964, fig. 11b.

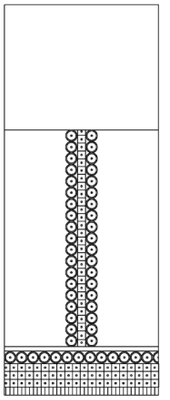


Fig. 6. Schematic dress of the left woman from an ivory plaque from the Orthia sanctuary near Sparta, 620 BC (Athens, Nat. Mus. 16432), drawing by author after E.-L. MARANGOU, Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien, Tübingen 1969, fig. 39 no. 23.

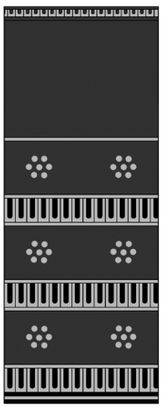


Fig. 7. Schematic dress of the middle woman of a "Melian" amphora, 7th cent. BC (Paros, Parikia Arch. Mus. 2652), drawing by author after photo by author.

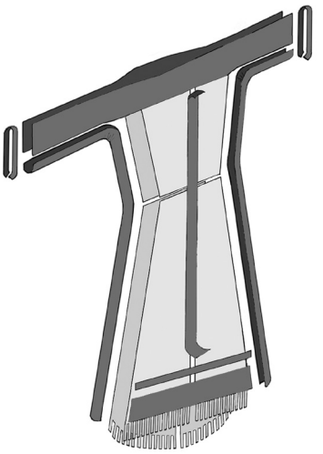


Fig. 8. Explosion model of the pattern of the dress of the woman from metope 6 of the relief pithos from Myconos, 675 BC (Myconos, Arch. Mus. 2240), drawing by author after M. ERVIN, A Relief Pithos from Mykonos, Archaiologikon Deltion 18A, 1963, 37-75, pl. 23.

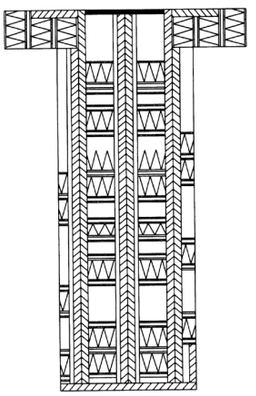


Fig. 9. Schematic dress of a Bronze statuette from Olympia, 625-600 BC (Olympia, Arch. Mus. B 3400), drawing by author after G. M. A. RICHTER, Korai. Archaic Greek Maidens. A study of the development of the kore type in Greek sculpture, London 1968, fig. 104–107.

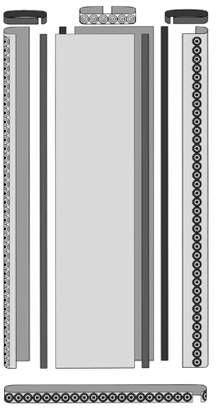


Fig. 10. Explosion model of the pattern of the dress of a terracotta figurine from Tiryns, 14th cent. BC (Nafplio, Arch. Mus.), drawing by author after I. PAPANTONIOU, Greek Dress: From Ancient Times to the Early 20th Century, Athens 2000, fig. 42.

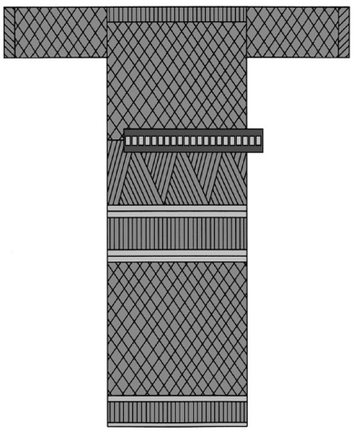


Fig. 11. Schematic dress of the Potnia Theron from an ivory plaque from the Orthia sanctuary near Sparta, 625-600 BC (Athens, Nat. Mus. 15502), drawing by author after E.-L. MARANGOU, Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien, Tübingen 1969, fig. 16.

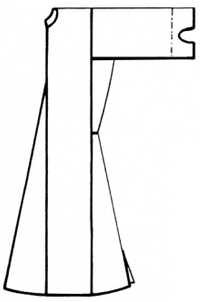


Fig. 12. Pattern of a traditional post Byzantine overdress (sayias) from Episkopi (Imathia, Makedonia), after I. PAPANTONIOU, A first attempt at an introduction to Greek traditional costume (womens), Εθνογραφικά 1, 1978,

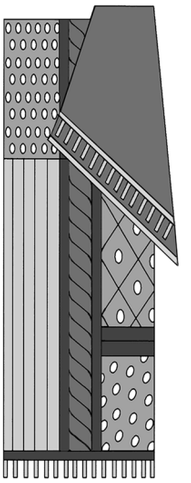


Fig. 13a. Schematic dress of the first woman from an ivory comb from the Orthia sanctuary near Sparta, 620 BC (Athens, Nat. Mus. 15368), drawing by author after E.-L. MARANGOU, Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien, Tübingen 1969, fig. 78a.

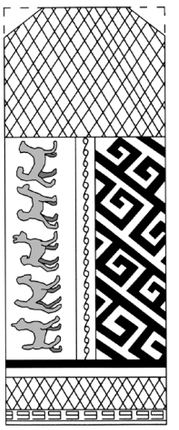


Fig. 13b. Schematic dress of Helena from a bronze cuirass from Olympia, 670-660 BC (Olympia, Arch. Mus.), drawing by author after K. SCHEFOLD, Frühgriechische Sagenbilder, Munich 1964, fig. 26.

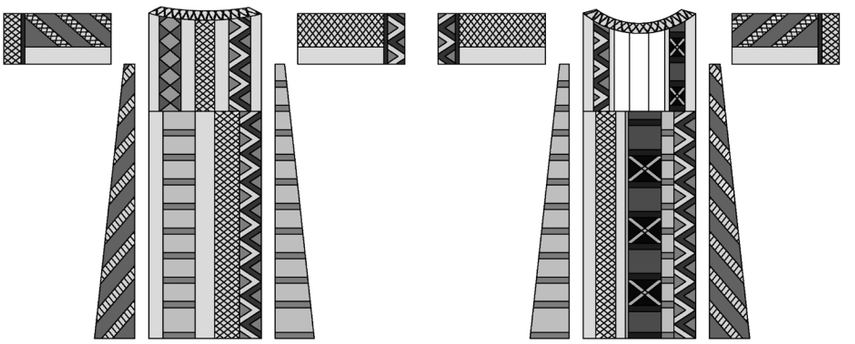


Fig. 14. Explosion model of the pattern of the dress of an ivory figurine from Ephesos (Selçuk, Efes Müzesi 20/27/84), drawing by author after photo (Austrian Archaological Institute A-W-OAI-DIA-002865 and A-W-OAI-DIA-002870).

Fig. 15. Schematic dress of a polychrome terracotta figurine from Ifestia, Lemnos, 7th cent. BC (Athens, Nat. Mus. 19242), drawing by author after A. DELLA SETA, Arte tirrenica di Lemno, Archaiologiki Ephemerida 1937, 629-664, pl 3.

Fig. 16. Ivory figure group of Bayındır bei Elmalı, before 600 BC (Antalya, Arch. Mus. 2.21.87), drawing by author after F. IŞIK, Die Statuetten vom Tumulus D bei Elmalı (Lykia 5), Antalya 2003, pl. 3, 1.

Fig. 17. Silver statuette of Bayındır bei Elmalı, 620 BC (Antalya, Arch. Mus. 1.21.87), drawing by author after F. IŞIK, Die Statuetten vom Tumulus D bei Elmalı (Lykia 5), Antalya 2003, pl. 1, 1.

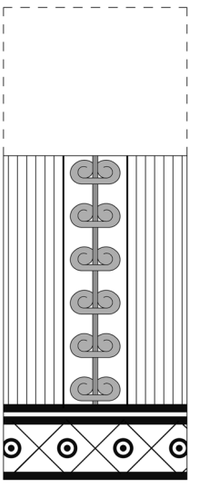


Fig. 18. Schematic dress of a terracotta figurine from Gortyn, 7th cent. BC (Iraklio, Arch. Mus.), drawing by author after D. LEVI, Gortina. Gli scavi del 1954 sull´acropoli di Gortina, Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente 33-34, 1955-1956, 207-288, fig. 50b.

« Beau Comme Crésus! ».[1] Some Remarks About Lydian Textiles And Fashion Viewed From Greece

Dr Stella Spantidaki
Prof. Em. Iris Tzachili
University of Crete[2]

In this paper we discuss some problems and ideas that started to emerge during our on-going research about the view of the "other" in ancient Greece, particularly in the Classical period. We approach the "other" from the textile point of view, and from a Greek angle. How were other cultures seen by the Greeks especially regarding their way of life, their fashion, the textiles connected with them and identified as such? At the same time, how did the Greeks incorporate specific garments or accessories into their own clothing habitus and appropriate technical elements, colours and styles? We chose to share some first observations concerning the Lydians not because they were more special than the Persians, the Scythians, or the Egyptians, but because they always held a fascination in the Greek minds that is palpable in written sources. This is due to the power and wealth of the Lydian state much admired by the contemporaries and, at the same time, the close contacts with it through Greek colonies, particularly Ephesos. Hipponax, the Ionian poet from Ephesos employed many Lydian words and phrases in his poems.[3] The *Others* in the case of Lydians are different, but rather familiar even if feared for their different values, different ways of living and mostly their libertarian habits.

[1] Maria Callas describing Aristotle Onassis.

[2] We are particularly happy to participate in this volume in honour of Prof. Carmen Alfaro and we would like to thank the editors for inviting us. University of Crete, ARTEX, Hellenic Centre for Research and Conservation of Archaeological Textiles. Email: sspantidaki@yahoo.com; irisbayindir@yahoo.com.

[3] He asks for gold from Zeus θεῶν "πάλμυν" [Zeus, the *king* of gods) *Fr*. 38, D. Gerber, *Greek Iambic Poetry*, Loeb Classical Library 1999, 385. I.-J., Adiego, Greek and Lydian, en A.-Ph. Christidis (ed.) *History of the Greek Language*, Thessaloniki 2001, 569-572.

1. About Lydia

Lydia was situated in the West Asia Minor, surrounded by Mysia to the north, Phrygia to the east and Caria to the South. The territorial configuration of Lydia is often a matter of discussion. All that is certain is that it comprised the territory around its capital Sardis, and that it reached the sea to the west, very close to the eastern Greek islands of Lesbos, Chios and Samos. Its boundaries changed often over the course of history, but the mountains Tmolus and Mesogis and the large plains of the rivers Hermos and Kaystros were among its main geographical constituents. Lydia was a particularly fertile country and, according to the prevailing Greek tradition, its riches were the stuff of legends, linked to the gold of the Tmolus region. Its way of life was also notoriously luxurious. For about a century and a half (690-545 BC), under the Mermnad dynasty founded by Gyges, Lydia was an exceptionally powerful state with Sardis as its capital. In Greece, it became known with the Ionian colonisation that led to a cultural interaction between the Ionian coast and the Anatolian plateau. Its last king Croesus was defeated by the Persians, and Lydia became a Persian satrapy (until Alexander the Great).[4] Nevertheless, the Lydians seem to have come quickly to terms with the Persian rule.

2. How was Lydia seen from Greece?

As mentioned above, ancient Greeks seem to have regarded Lydia as a very wealthy land, rich in gold and the source of luxury items such as ivory (imported from Ethiopia),[5] and associated it with a sophisticated way of life. This is reflected in scattered expressions in the written sources that underline this great wealth: "οὔ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει".[6] Similarly, the legendary wealth of Croesus is at the origins of the expression "rich as Croesus", a synonym for "extremely rich" (cf. the episode with Solon and Croesus).[7]

The wealth of the Lydians was also reflected in the number and luxury of their offerings in Greek sanctuaries, particularly at Delphi. According to Herodotus, when Gyges took the throne (716 BC), he sent a great number of silver and gold offerings to Delphi, among which were six golden craters.[8] Similarly, Herodotus describes how, in order to honour the oracle of Delphi, which he believed to be one of the few trustworthy ones, made a huge potlatch-style sacrifice of thousands of animals and burnt luxury items such as gold and silver-plated beds, gold vases and purple fabrics and tunics (*chitōnes*). After the sacrifice, he melted a great quantity of gold and made a statue of a lion that he sent to Delphi as an offering, together with number of gold and silver tablewares and sculptures. He even offered his own wife's pendants and belts.[9] In ca. 550 BC, Croesus paid for the construction of the temple of Artemis in Ephesus.[10]

Herodotus who is our main ancient source of information about Lydia, states that it is the first country to have struck and used coins in its capital Sardis and mentions Lydians as the first traders.[11] The coins were in electrum (not to be confused with electron, amber), a natural alloy of gold and silver found in the river Paktolos. Greeks and Lydians engaged in trade with each other from early

[4] I. E. S. Edwards, *Cambridge Ancient History vol II, 2B, History of the Middle East and the Aegean Region c. 1800-1380 BC*, Cambridge 1975, 799-800; A. Kuhrt, *The Ancient Near East, c. 3000-330 BC, vol.1*, London 1995, 567-572.
[5] Hdt 3.97.
[6] Archil. *Fr.* 22 (Diehl): I don't care about Gyges and all his gold.
[7] Hdt 1.30-33.
[8] Hdt 1.14.2-7.
[9] Hdt 1.50-52.
[10] E. R. M. Dusinberre, *Aspects of Empire in Achaemenid Sardis*, Cambridge 2003, 22-23.
[11] Hdt 1.94.2-4.

times and textiles, which like all other products were until then exchanged by barter (as is seen for instance in Linear B), seem to have counted among the most important luxury trade items.

In fact, Lydia is seen as the land of beautiful textiles and a land with high level of technical skill in textile production. This is reflected in the well-known myth of Arachne, which originated in Lydia.[12] Pliny the Elder states that Arachne is considered as the inventor of weaving linen fabrics. Moreover, her father, Idmon,[13] is described as the inventor of purple dyeing and her son, Closter, as the inventor of spinning.[14] This story surely has its roots in the fame of Lydian textile technology and the high quality textiles produced there. The technical skills of Arachne were apparently so high, that she defeated Athena, the Greek goddess of the loom in a weaving competition, which subsequently led to her transformation into a spider condemned to spend her entire life weaving.

3. Information about Lydian fashion

The luxury of Lydia was reflected in the clothing habitus of its people. The Lydians were considered as soft and overindulgent,[15] wearing long decorated tunics dyed with purple and woven with gold threads.[16] This was considered as *hubris* by the Greeks and invariably led to catastrophes: Herodotus, describing the well-known incident of how Gyges took the Lydian throne from the king Candaules, states that after seeing the queen naked, Gyges had to choose either to kill the king and take his place, or to die himself. [17] It was not tolerated to see the queen naked and get away with it. In Greek mythology there are several similar episodes where a goddess is offended when she discovers that a mortal has seen her naked and there is always a punishment. The great difference between the Greeks and the Lydians, - and Herodotus states it explicitly, - was the fact that, unlike the Greeks who embraced male nudity, the Lydians considered even this as very shameful:[18]

παρὰ γὰρ τοῖσι Λυδοῖσι, σχεδὸν δὲ καὶ παρὰ τοῖσι ἄλλοισι βαρβάροισι, καὶ ἄνδρα ὀφθῆναι γυμνὸν ἐς αἰσχύνην μεγάλην φέρει.

This episode probably reflects the exceptional role of dressing in parallel with the prohibition of nudity, as cultural phenomena. Instead of showing their beauty *in naturalibus*, Lydians tried to embellish themselves through beautiful garments:[19]

---

[12] Ovid *Metamorphoses* VI 5-145; G. D. Weinberg; S. S. Weinberg, Arachne of Lydia at Corinth, in: S. S. Weinberg (ed.) *The Aegean and the Near East*: *Studies presented to Hetty Goldmann*, New York 1956, 262-267; I. Tzachili, The Myth of Arachne and Weaving in Lydia, in: I. Tzachili; E. Zimi (eds.) *Textiles and Dress in Greece and the Roman East: A Technological and Social Approach*, Athens 2012, 131-144.

[13] Literally: holder of knowledge.

[14] Pliny the Elder, NH 7.196: inficere lanas Sardibus Lydi, fusos in lanificio Closter, filius Arachnae, linum et retia Arachne: The Lydians of Sardis invented the art of dyeing wool. Closter, the son of Arachne, invented the spindle for spinning wool; Arachne herself, linen cloth and nets. Cf. also Virgil Georgics 4.246. G. M. A. Hanfmann, *Sardis from Prehistoric to Roman Times. Results of the Archaeological Exploration of Sardis 1958-1975*, Harvard 1983, 11.

[15] Clearch. *Fr*. 44 (Wehrli): Κλέαρχος δέ φησιν ὡς Πολυκράτης ὁ τῆς ἁβρᾶς Σάμου τύραννος διὰ τὴν περὶ τὸν βίον ἀκολασίαν ἀπώλετο, ζηλώσας τὰ Λυδῶν μαλακά. Clearchus reports that Polycrates, the tyrant of delicate Samos, ruined himself, because, jealous of the indulgency of the Lydians, he led a dissolute life.

[16] Lyd. *Mag.* 233.27-28 (Bandy): Λυδοὶ χρυσοχίτωνες. The Lydians with the gold chitons.

[17] Hdt 1.8-1.12.

[18] Hdt 1.10.9-11.1 The Lydians, as well as the other barbarians (foreigners) consider it very shameful to see even a man naked.

[19] Philostr. *Im.* 1.30.3-5 (Benndorf & Schenkl). The Lydians clad in such garments, seek to embellish themselves through such fabrics instead of showing their beauty *in naturalibus*.

Λυδοὶ γὰρ οἱ ἄνω βάρβαροι καθείρξαντες ἐς τοιάσδε ἐσθῆτας τὸ κάλλος λαμπρύνονται τοιοῖσδε ὑφάσμασιν ἐνὸν λαμπρύνεσθαι τῇ φύσει.

Unfortunately, we do not dispose yet of textiles from ancient Lydia reflecting the high level of textile production in this area. The only extant find known to date is a small assemblage of flat gold strips discovered in Alaşehir, ancient Philadelphia, in modern Turkey.[20]

4. Information about Lydian garments in Greece

In Archaic times (Mermnad dynasty), the period in which most ancient sources are referring to (for instance Herodotus, Hipponax, but also Joannes Lydos who cited Peisander, an Archaic poet), Lydia was prospering. During Croesus rule, Greek colonies in Asia Minor paid tribute to the king, this fact affecting little their welfare. The Greek colonies engaged in trade between them, as well as with the Lydians and the islands of the eastern Aegean. This can be seen in imported objects on the islands, as well as in the influence of the Anatolian art on artefacts of the period.[21]

Greek texts and inscriptions provide information about Lydian textiles and garments used in Greece. These mentions are scattered in written sources of every type and refer to decorated, luxury items as objects of fascination and desire. Important sources of information are the inventories of Greek sanctuaries listing all kinds of offerings to the Gods, not least among them luxury textiles and garments.

Interestingly, among the numerous textile offerings in Greek sanctuaries, there are only a few garments described with adjectives of provenance. The most common garment type is the so-called *tarantinon*, literally from Taranto, the Greek colony in south Italy. However, despite its name, it is possible that the term referred to a specific fabric quality first established in Taranto rather than to a garment always imported from there. A similar case are the *amorgina* fabrics, which seem also to refer to a specific fabric quality (incidentally similar to that of the *tarantina*), and not necessarily to garments imported from the island of Amorgos.[22] *Tarantina* garments are mentioned in the inventories of Brauron,[23] Delos,[24] Tanagra[25] and Thebes.[26] In the Brauron inventories, there are also

---

[20] C. H. Greenewalt; L. J. Majewski, Lydian Textiles, in: K. DeVries (ed.) *From Athens to Gordion. The Papers of a memorial Symposium for Rodney S. Young held at the University Museum 3/5/1975*, Philadelphia 1980, 137, 142 fig. 4. In contrast, for textiles found in Phrygia, cf A. R. Bellinger, Electrum coins from Gordion, in: C. M. Kraay; G. K. Jenkins (eds.) *Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson*, Oxford 1968, 10-15. R. Ellis, The Textile Remains, in: *The Gordion Excavations Final Reports, Vol. I: Three Great Early Tumuli Appendix V: Textiles*, Philadelphia 1981, 294-310. B. Burke, *From Minos to Midas. Ancient Cloth Production in the Aegean and in Anatolia*, Oxford, Ancient Textile Series 7, 2010.

[21] For instance, see the statuettes in Ephesos and Samos: C. Smith, The Ivory Statuettes, en: D. G. Hogarth, *Excavations at Ephesus*, London 1908, 155-185. A. Greifenhagen, Ein ostgriechisches Elfenbein, *Jahrbuch der Berliner Museen* 7, 1965, 125-156. B. Freyer-Schauenburg, *Elfenbeine aus dem samischen Heraion: Figürliches, Gefäße und Siegeln*, Hamburg 1966. A. Bammer, Gold und Elfenbein von einer neuen Kultbasis in Ephesos, *Jahreshefte des* Österreichischen Archäologischen Instituts 58, 1988, 1-31.

[22] Amorgina fabrics were produced in Athens in the 4th c. BC, Aesch. *Tim*. 97.8. S. Spantidaki, *Textile Production in Classical Athens*, Oxford, Ancient Textile Series 27, 2016, 100-102; S. Spantidaki, Textile Production in Iron Age Greece: the case of the *amorgina* textiles, in: R. Laurito; M. Gleba (eds.) *Archaeology of textile: production and contexts in the 1st millennium BCE*. Proceedings of the international conference held in 11-12 February 2016 in Rome, *Origini,* forthcoming.

[23] IG II^2 1514.4, 1514.37, 1514.68, 1514.70; *IG* II^2 1523.2; *IG* II^2 1517B 134; *IG* II^2 1518B 49; IG II^2 1522.26; *IG* II^2 1524B 227.

[24] *ID* 104(26bis)C 13.

[25] *SEG* 43:212B 37.

[26] *IG* VII 2421.4.

six *kandyes* listed, a Persian type of sleeved garment[27] that was very popular in the 4th century BC and was most probably also manufactured in Greece.[28] The same catalogues also list one *halourgis* (purple coloured garment) described as *xenikē*, foreign, without any specific provenance. In Miletus, there is mention of one *kalasiris*, an Egyptian long garment.[29] In Delos (ca. 146/5-145/4 BC), one Phrygian garment without specific description is mentioned.[30] In Samos, there is mention of two decorated "barbarian" hangings; since the adjective "barbarian" seems to always refer to eastern items, these hangings may have been imported from Anatolia.[31] Finally, in the Athena sanctuary at Lindos, Artaphernes, general of Darius, offered among other Persian items, one pair of *anaxyrides*, Persian trousers (ca. 99 BC); [32] however, since this offering is made by a Persian, it does not reflect the use of this particular garment by Greek people.

Regarding garments specifically described as "from Lydia" in Greek sanctuary inventories, there is the following information: five tunics with coloured *exasteis* followed by the determinative *lydios* are listed individually among the offerings in the temple of Hera in Samos and more tunics with purple *exasteis* are listed a little further down without specification of their number (ca. 346/5 BC).[33] Three of them were dyed in shades of blue that were very rare in the Greek world, and therefore admired and imported. The Lidell Scott translates the term *exastis* as either edge or fringe.[34] Elizabeth Barber interprets it as a starting border of the fabric, but also as a selvedge in general.[35] Dieter Ohly, in his paper on the Samian Hera refers to *lydische Chitone mit Purpurborten*, Lydian *chitones* with purple edges.[36] Margaret Miller interprets them as fringed *chitones* instead; since fringes were a rare decoration in Greek dress, she considers them as the distinctive foreign element of this type of garment.[37] However, although fringes are not the commonest decoration of Greek textiles and garments, the term *termioeis* probably refers to fringes already in Homeric times.[38] Moreover, depictions of fringes are known since Mycenaean times.[39] Cecilie Brøns interprets some of the dedicated Lydian *chitones* as with coloured edges and others as with coloured fringes.[40] There seems to be an interpretation problem of the term *exastis* that requires further investigation in order to ascertain its specific technical meaning. We consider more probable that, in this case, the term refers to coloured edges, a very common decorative element in ancient garments, but coloured fringes cannot be excluded. Furthermore, in the Palatine Anthology there is also mention of two offerings of *kypassis*, a Lydian tunic, to Artemis.[41] Finally, in the Samos inventories there are mentions of headbands, *mitrae*, although without specifying

---

[27] IG II² 1514.19; IG II² 1523.8; IG II² 1523.27; IG II² 1524B 204, 217, 219. Depiction of *kandys* appears e.g. on the Attic marble funerary stele of Myttion, ca. 390 BC, Getty Museum 78.AA.57; C. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, Akanthus 1993, no. 1224.

[28] M. Miller, *Athens and Persia in the fifth century BC. A study in cultural receptivity*, Cambridge 1997, 167, 168.

[29] Milet VI 3 1357.5; Poll. *On*. 7.71.2.

[30] *ID* 1442B 57.

[31] *IG* XII,6 1:261 26.

[32] Lindos II C 67.

[33] *IG* XII,6 1:261 13, 14, 15, 16, 27.

[34] LSJ s.v.

[35] E. J. W. Barber, *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*, Princeton 1991, 271-272.

[36] D. Ohly, Göttin und Basis, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 68, 1953, 37.

[37] M. Miller, *op. cit*., 159-160; sic E. R. M. Dusinberre, *Aspects of Empire in Achaemenid Sardis*, Cambridge 2003, 23.

[38] *Od*. 19.242; Hes. *O*. 537.

[39] For instance, on the "Warrior Vase" from Mycenae, ca. 1200 BC, National Archaeological Museum 1426, Athens.

[40] C. Brøns, *Gods and Garments: Textiles in Greek Sanctuaries in the 7th to the 1st Centuries BC*, Oxford, Ancient Textile Series 28, 2016.

[41] AP 6.202, 6.272.

a Lydian provenance.[42] However, since several *chitōnes* from Lydia are listed in the same inscription, we can hypothesise that these *mitrae* were either from Lydia or made "à la lydienne".[43]

We should point out, however, that offerings of foreign garments are not frequent in Greek sanctuaries, at least in the extant inscriptions. The actual practice may have been different and it may also have changed over time. In Samos, for example, Lydian textiles and garments are the most numerous category of foreign offerings listed in the inventories.

References to textile exchanges with Lydia are to be found in written sources of the Archaic period, for instance in Sappho. Despite the fragmentary state of her poems, there are references to items characterised as Lydian or "from Sardis";[44] these items are always luxury, decorated, costly and rare, and are presented as objects of admiration and desire:

[μ]ίτρα· <τ>ὰν δ᾽ἀρτίως, Κλ[έϊ, …]
[π]οικίλαν ἀπὺ Σαρδίω[ν]
[οἶα] Μαονίας πόλεις
[…]
σοὶ δ᾽ἔγω, Κλέϊ, ποικίλαν
οὐκ ἔχω· πόθεν ἔσσεται
μίτρα ν<ῦν>[45]

Yet one (*mitra*) such as you, now, desire, Kleis,
a colourful one from Sardis, (may be found in) Lydia's towns
(but not here where we are).
I don't have a colourful one for you, Kleis!
From where would I find such an ornament?

Several names of Lydian garments and accessories are mentioned in ancient Greek texts as used and appreciated in Greece. These fabrics are either described as "Lydian" or "from Sardis", or their name is a known garment type in Lydia (Table 1):

- **ἡ μίτρα**: The term can have different meanings; in Homer is seems to be a piece of armour, a metal guard worn round the waist;[46] later it refers to a textile band worn either on the head as in Alcman's[47] and Sappho's passages,[48] or as a belt.[49] The Lydian *mitra* seems to have been a colourful and patterned headband of high quality fabric that was recognisable and added status to whoever wore it.[50]

---

[42] *IG* XII, 6 1:261 17, 18, 36.
[43] E. Kistler, À la lydienne… mehr als nur eine Mode, in: L. M. Günther (ed.) *Tryphe und Kultritual im archaischen Kleinasien – ex oriente luxuria?* Wiesbaden 2012, 59-73.
[44] Sapph. *Fr*. 39, 98a (Lobel & Page).
[45] Sapph. *Fr*. 98a (Lobel & Page). Translation after Max Treu 1968. Alternative rendering of the text in F. Ferrari, *Sappho's gift: the poet and her community*, Ann Arbor 2010, 3-4.
[46] LSJ s.v.
[47] Alcm. *Fr*. 1.1.64 (Page).
[48] LSJ s.v.
[49] Arist. *Fr*. 8.44.584.7 (Rose).
[50] F. Ferrari, *op. cit.*, 5.

A depiction of Alcman shows him in all probability wearing a *mitra*, hence indicating that it was not only female attire.[51]

- **ὁ μάσλης**: Also *masthlēs*, piece of leather; in Sappho's passage, there is clearly a reference to patterned shoes or perhaps boots made of leather.[52] Moreover, Hesychius informs us that it had a red colour.[53]

- **ἡ βασσάρα**: Long and patterned tunic, *chitōn*, worn by the Bacchae in Thrace; apparently it took its name from Dionysos "*Bassareus*", "The Fox-God".[54] According to a commentary on Aristophanes' Clouds, *bassara* was another term for fox, and it might have referred to a dress made of fox skins.[55] We could wonder whether it also referred to the common, red colour of the fox.

- **τὸ Λύδιον καίρωμα**: The term *kairōma* derives from the term *kairos*, the shed bar on the warp-weighted loom that divides the warp threads depending on the weave. In tabby weave, the most common weave among the extant fabrics from ancient Greece, there is only one shed bar on the loom. The term *kairoma* may refer to the textile produced on this loom using the shed bar. We may interpret the expression *lydion kairōma* as a product of a Lydian loom, a Lydian piece of cloth.

- **ὁ κιθών**: *Chitōn* in the Ionic dialect.

- **ὁ σάνδυξ**: Very fine and transparent linen garment; it was dyed with the reddish dyestuff of the plant *sandyx* (from which it took its name) in the shade of the human skin. Women wearing it appeared naked; it seems like the Lydian equivalent of the *amorgina* and the *tarantina* textiles known in Greece.[56]

- **ὁ κύπασσις**: Type of a short tunic, *chitōn*, both male and female.

- **ψιλόταπις**: From *psilos* (bare, smooth) + *tapēs* (carpet): the first thought would be that the term refers to a carpet without a nap, something similar to a kilim.[57] Eustathius describes three terms referring to carpets: *psilotapis* (without a nap), *heteromallos* (with a nap only on one side of the fabric), *amphimallos* (with a nap on both sides of the fabric), and his interpretation of the term *psilotapis* supports our initial thought.[58] Yet Lycon mentions the term in relation with the epithet *amphitapos*, which means "rug or carpet with pile on both sides".[59] This suggests that the term *psilos* probably refers to a carpet that would be differentiated by the standard ones by a shorter nap that could be present on one or both sides.

- **βάμμα Σαρδιανικόν**: Type of red dye that produces a hue similar to the colour of blood.[60] Aristophanes also mentions this expression to define the specific hue of a "*phoinikis oxeia pany*", a red garment with a particular, very bright shade.[61] The expression "Sardianikon", from Sardis, indicates that this was a hue coming from Sardis and used in Lydian garments. Hesychius translates the *bamma Sardianikon* as having the shade *phoinikoun* and specifies that it was one of many dyes used

---

[51] See the well-known depiction of Sappho and Alcaeus on the red-figured crater of the Brygos painter in Munich, Staatliche Antikensammlungen (2416, ca. 470 BC).

[52] Sapph. *Fr*. 39 (Lobel & Page); LSJ s.v.

[53] Hsch. M 332: μάσθλη καὶ μάσθλης˙ δέρμα καὶ ὑπόδημα φοινικοῦν. *Masthlē* and *masthlēs*: leather and shoe of red colour (see *infra*, φοινικὶς Σαρδιανική).

[54] Aeschin. *Fr*. 10.A.73 (Mette): λέγονται 'βασσάραι' χιτῶνες οὓς ἐφόρουν αἱ Θράικιαι βάκχαι, καλούμενοι οὕτως ἀπὸ τοῦ 'Βασσαρέως' Διονύσου· ἦσαν δὲ ποικίλοι καὶ ποδήρεις. *Bassarai* are called the chitons worn by the Thracians Bacchae, who took their name from Dionysus Bassareus (the "Fox-God"). They were pattern woven and reached to the feet.

[55] Sch. Ar. *Nub*. 187.12 (Holwerda); LSJ s.v.

[56] LSJ, Chantraine, s.v; Hsch. S 165; Lyd. *Mag.* 232.19-234.7 (Bandy); C. H. Greenewalt; L. J. Majewski, Lydian Textiles, en: K. DeVries (ed.) *From Athens to Gordion. The Papers of a memorial Symposium for Rodney S. Young held at the University Museum 3/5/1975*, Philadelphia 1980, 136.

[57] C. H. Greenewalt; L. J. Majewski, Lydian Textiles, en: K. DeVries (ed.), *op. cit.*, 135.

[58] Eust. *Editi vol. 3*. 840.11-12: Δοκοῦσι δὴ ἄμαλλοι μὲν αἱ ψιλοτάπιδες εἶναι ὡς καὶ αἱ ψιλοδάπιδες, ἀμφίμαλλοι δὲ οἱ ἀμφίταποι, ἑτερόμαλλοι δὲ οἱ τάπητες: the *psilotapides*, as well as the *psilodapides* do not have any nap, the *amphitapoi* have a nap on both sides, while the *tapētes* have a nap on one side only.

[59] Cf CIG 3071.4-5 (Teos): ἀμφιτά[πητας] ἐννέα ψιλάς: nine *amphitapētas* without a nap.

[60] Ar. *Ach.* 112 ἵνα μή σε βάψω βάμμα Σαρδιανικόν. Otherwise I will dye your skin red.

[61] Ar. *Pax* 1173-1174.

in Sardis: βάμμα Σαρδιανικόν· τὸ φοινικοῦν. διάφορα γὰρ ἦν τὰ ἐν Σάρδεσι βάμματα (see *infra*, φοινικὶς Σαρδιανική).[62]
- **φοινικὶς Σαρδιανική**: *Phoinikis* is a garment dyed in the shade *phoinikous*. The type of garment *phoinikis* is known from Greek written sources;[63] here it is described as "from Sardis", probably to denote a specific hue or additional Lydian (technical) characteristics of the garment (material, quality etc.).[64]

The interpretation of the term *phoinikous* and the identification of its specific hue is not a straightforward matter. The term has been, indeed, connected with several dyestuffs, always in the spectrum of the red colour.

The term first appears in the Linear B tablets as *po-ni-ki-ja* and Marie-Louise Nosch has connected it with madder, *Rubia tinctorum*, the roots of which are used until today to produce a red colour.[65] In Classical times, Theophrastus, and later Hesychius, make explicit the connection between the hue *phoinikous* and *kokkos,* the kermes, *Kermes vermilio*, a small animal living on oak trees and yielding one of the most beautiful red dyes in antiquity.[66] According to Hanfmann, "the red Sardian 'phoenix' dye was famous in antiquity".[67] The question is whether this famous red Lydian dye can be connected to shellfish purple, a dye repeatedly mentioned in relation to Lydian garments, or if it refers to a different shade of red.

Interestingly, ancient sources mention the two shades, *phoinikous* and *porphyrous* (purple) as if they were different: The Comic poet Plato mentions purple-dyed bedcovers and, immediately after that, red tunics dyed in the well-known shade used in Sardis. In other words, he distinguishes between purple and the other colour.[68] Furthermore, Pollux states explicitly that the two shades are not the same:

αἱ δ' ἀπὸ χρωμάτων ἐσθῆτες καλούμεναι ἁλουργίς, πορφυρίς, φοινικὶς καὶ φοινικοῦς χιτών, βατραχίς, αὗταί μὲν ἀνδρῶν, γυναικῶν δὲ κροκωτὸς, κροκώτιον, παραλουργίς, ὀμφάκινον.[69]

Furthermore, Chantraine stongly insists s.v. φοῖνιξ 1, on the primary meaning of "red" instead of purple in ancient Greek. Indeed, the use of the term to describe, among others, animals, flames, boat hulls as well as a river with red sulfurous waters near Thermopylae, seems to be much wider than the actual use of purple dye. Chantraine states that its connection to purple colour must be a secondary specialisation of its first meaning, "red, tawny".

Finally, it seems that the term *phoinikous* is always connected to the spectrum of red colour independently of the dyestuff used (may it be madder, kermes or shellfish purple dye). Hence, we believe that it is an adjective denoting the final colour achieved and that it is not necessarily linked

---

[62] Hsch. B 183: *bamma Sardianikon*: the *phoinikoun*. Because different dyes were used in Sardis.
[63] E. *Hipp*. 126, *Or*. 1436; Ar. *Pl*. 731, 735, *Pax* 1173, 1175, *Lys*. 1140, *Ach*. 320; *SEG* 28:53.10, 29:146.10.
[64] Pl.Com. *Fr*. 208 (Kock).
[65] M.-L. B. Nosch, Red Coloured Textiles in the Linear B Inscriptions, in: L. Cleland; K. Staers (eds.), *Colour in the Ancient Mediterranean World*, BAR International Series 1267, Oxford 2004, 36.
[66] Thphr. *HP* 3.7.3.9, 3.16.10. *Cf*. Hsch. K 3288: κόκκος· ἐξ οὗ τὸ φοινικοῦν βάπτεται. καὶ αὐτὸ τὸ χρῶμα. *Kokkos* is the substance, from which the shade *phoinikoun* is obtained, as well as the hue itself.
[67] G. M. A. Hanfmann, Sardis from Prehistoric to Roman Times. Results of the Archaeological Exploration of Sardis 1958-1975, Harvard 1983, 11.
[68] Pl.Com. *Fr*. 208 (Kock): κἄτ' ἐν κλίναις ἐλεφαντόποσιν καὶ στρώμασι πορφυροβάπτοις κὰν φοινικίσι Σαρδιανικαῖσιν κοσμησάμενοι κατάκεινται. Then they lay on beds with ivory feet and bedcovers dyed in shellfish purple, wearing their beautiful Sardian *phoinikisi* (red) garments.
[69] Pollux *On*. 7.55.6-7.56: The tunics named after their colours are the following: men's garments are *halourgis, porphyris, phoinikis* and *chiton phoinikous,* and *batrachis*. Women's garments are *krokotos, krokotion, parhalourgis* and *omphakinon*.

to a specific dyestuff used. However, we can hypothesise that, whenever the term *phoinix* (and its derivatives) is connected to shellfish purple, it is referring to the red, instead of the purple hue of the dye and this is exactly the case of the *phoinikis Sardianiki.*

5. Epilogue

In the region known as Lydia there was an age-old cloth-making tradition involving various nationalities (Hittites, Neo-Assyrians, Phrygians, Lydians…). This tradition was alive under the Mermnad dynasty, the Persian occupation and the Hellenistic and Roman periods. The production and distribution of these heavy as well as fine wool and linen textiles was part of a lively trade between Anatolia, the Aegean the east the central Mediterranean regions. In the Archaic and Classical periods, items of Lydian fashion were desired, imported and appropriated by Greeks in the eastern islands and as far as the Greek mainland. In this context we can understand the rise of a particular figure, the inventor of weaving Arachne. Her legendary skill pervades ancient literature and particularly in the M*etamorphoses* of Ovid her *agōn* with Athena is seen as a battle of different cultures and values. Arachne and her family may have been a real guild of artisans involved in textile manufacture that reflects the high technical skill of this region.

Table 1: Table with Lydian garments and accessories mentioned in Greek written sources.

Reference	Characteristics	Raw material	Type of garment	Colour	Decoration	Comments
Alcm. *Fr.* 1.1.64 (Page)			mitra			Lydia
Sapph. *Fr.* 39 (Lobel & Page)			maslēs		poikilos	Lydion kalon ergon
A. *Fr.* 10.A.73 (Mette)	podēreis		chitōnas			Lydias
IG XII,6.12-13	exastin		kithōn	isatidos		Lydios
IG XII,6.13-14	exastin		kithōn	hyakinthinēn		Lydios
IG XII,6.14	exastin		kithōn	hyakinthinēn		Lydios
IG XII,6.15	exastin		kithōn	halorgēn		Lydios
IG XII,6.16	exastin		kithōn	leukēn		Lydios
IG XII,6.27-28	exasteis		kithōnes	[ha]lorgas		Lydioi
A. *Fr.* 10.A.73 (Mette)	podēreis		bassaras			Lydias
Alc. *Fr.* 357.9 (Lobel & Page)			kypassides			
Hippon. *Fr.* 32.4 (West)			kypassiskon			
A. *Fr.* 473 (Radt)	podērē		kypassin	phoinikoun		
Ion Trag. *Fr.* 59 (Snell)	es mēron meson	linou	kypassin			
Call. *Aet.* 80 (Pfeiffer)	kairōma					Lydion

Call. *Iamb.* 196.29 (Pfeiffer)						Lydierges
Lyd. *Mag.* 232.19-234.7 (Bandy)			sandyxi			
Clearch. *Fr.* 19.2	tōn pany polytelōn		psilotapidi			Sardianē
Heraclid. Cum. *Fr.* 1.12 (FrHistGr 2)			psilotapidōn			Sardianōn
Lycon *Fr.* 15.26 (Wehrli)	amphitapon		psilotapida			
Caryst. *Fr.* 7 (FHistGr 4)	krikotēn		psilotapida			
Clem. Al. *Paed.* 2.9.77.1.6 (Harl *et al.*)			psilotapidas		chrysopoikiltous	
Ion *Fr.* 24.2 (Snell)	kosmon					Sardianon
Ar. *Ach.* 112	bamma					Sardianikon
Ar. *Pax* 1174	bamma					Sardianikon
Pl.Com. *Fr.* 208 (Kock)			phoinikisi			Sardianikaisi

Primi dati sulle produzioni tessili tarantine nel III-II secolo a.C.

Francesco Meo
Dipartimento di Beni Culturali, Università del Salento[1]

Premessa

Nel corso dell'ultimo ventennio, le ricerche relative alle produzioni tessili nel mondo antico hanno avuto un notevole impulso e Carmen Alfaro Giner è sicuramente tra i principali protagonisti della diffusione di tale ambito di studi nei Paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Oltre alle fondamentali ricerche condotte, è grazie alla sua iniziativa che si deve l'organizzazione delle prime cinque edizioni del più importante Convegno Internazionale per l'area mediterranea relativo ai vari aspetti della tessitura, il *Purpureae Vestes*. L'invito a partecipare al presente volume mi è pertanto particolarmente gradito, sia per l'enorme stima che nutro nei confronti di Carmen, sia per il rapporto di collaborazione avviata con lei e la sua équipe a partire dal 2012, che sono certo continuerà con le ricerche sui *baphia* di Taranto.

Introduzione

Il legame tra Taranto e la produzione tessile emerge da tutta una serie di fonti letterarie, epigrafiche e numismatiche. A esse fa però da contraltare la limitatezza dei dati archeologici relativi

[1] francesco.meo@unisalento.it. Il presente contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto *L'attività tessile nell'Italia meridionale preromana: tecniche, tecnologie, materiali e protagonisti (nr. JPCNYJ5)*, intervento cofinanziato dal Fondo di Sviluppo e Coesione 2007-2013 - APQ Ricerca Regione Puglia "Programma regionale a sostegno della specializzazione intelligente e della sostenibilità sociale ed ambientale - FutureInResearch".

a contesti domestici e produttivi, dovuta principalmente alla continua riorganizzazione del tessuto urbano nel corso dei secoli. La perfetta sovrapposizione della città moderna con quella antica (fig. 1) comporta inoltre che gli interventi di scavo non possano essere particolarmente estesi e che gli strati siano spesso stati sconvolti. Nonostante la lacunosità dei dati archeologici pertinenti alla produzione tessile, l'individuazione di una piccola ma significativa quantità di *instrumenta* tarantini nella vicina colonia di Eraclea di Lucania, consente di iniziare a delineare i tratti generali relativi alla qualità dei tessuti della *polis* dorica, tanto conosciuti nel mondo antico.

Fig. 1 - Taranto. Impianto urbano della polis greca (secondo G. F. Lo Porto) a confronto con quello moderno (da Google Earth).

Già a partire dall'età arcaica, le fonti epigrafiche ci restituiscono informazioni riguardo alla produzione tessile di Taranto: la più antica iscrizione dalla *polis*, datata al 540-530 a.C., fa infatti riferimento a un premio per la cardatura della lana.[2] Secondo Esichio, inoltre, i tarantini avrebbero indicato l'ordito con la parola *daîma*. Ma questo non è l'unico termine specifico: *estalopia* sarebbe il luogo nel quale si commerciavano gli *himátia*, mentre con *sphinktér* i tarantini avrebbero fatto riferimento al chitone.[3]

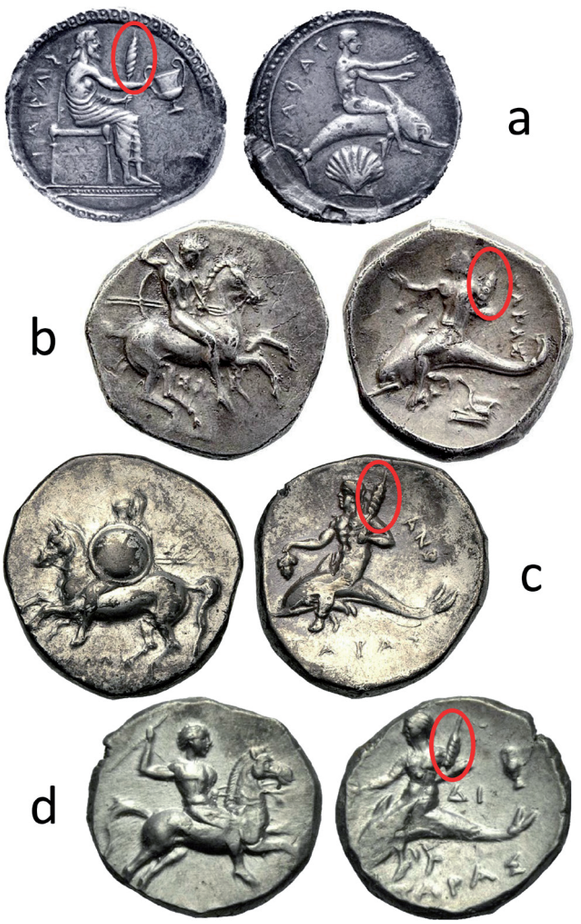


Fig. 2 - Alcune delle monete con conocchia da Taranto di V (a), IV (b) e III secolo a.C. (c-d).

[2] A. Mele, Allevamento ovino nell'antica Apulia e lavorazione della lana a Taranto, en: M. Moggi; G. Cordiano (eds.), *Schiavi e dipendenti nell'ambito dell'«oikos» e della «familia»*. Atti del XXII Colloquio GIREA. Pontignano, 19-20 novembre 1995, Pisa 1997, 97-104, esp. 98. Sebbene tale iscrizione sia stata anche interpretata in relazione a un contesto simposiale con coinvolgimento di etere (M. Nafissi, Xainein: le gambe di Melosa (LSAG2, 283 nr. 1), *La Parola del Passato. Rivista di studi antichi* 298, 1998, 30-39, esp. 36; M. Lombardo; F. Frisone, Vino e società nelle città magno greche: le tradizioni letterarie e i documenti epigrafici, en: *La vigna di Dioniso. Vite vino e culti in Magna Grecia*. Atti del XLIX Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 24-28 settembre 2009, Taranto 2010, 283-347, esp. 289-290), A. Mele, nel corso del suo intervento tenuto nell'ambito del LV Congresso Internazionale di Studi sulla Magna Grecia dal titolo *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (Taranto, 24-27 Settembre 2015) e del successivo dibattito, ha nuovamente ribadito il legame del testo con la traduzione originaria, associandolo dunque alla cardatura della lana.

[3] Mele 1997, 98-99.

Tale ricchezza terminologica può essere interpretata come una testimonianza della produzione di capi specifici, la cui esistenza pare confermata anche da quelle fonti che fanno riferimento al *Ταραντῖνον*[4] o *Ταραντινίδιον*[5] o *Ταραντεινόν*.[6] Questo indumento risalirebbe già alla fine del V secolo a.C.[7] dato che viene menzionato da Aristofane,[8] Polieno,[9] Menandro[10] e da una serie di iscrizioni.[11] Il *tarantinon* è una veste lunga e finissima, quasi trasparente, un indumento delicatissimo tipico di Taranto che è particolarmente adatto alle donne ma che può anche essere indossato dagli uomini che vogliono ostentare la propria ricchezza.[12]

A partire dalla fine del VI secolo a.C., anche le fonti numismatiche costituiscono una ulteriore testimonianza del ruolo della lavorazione della lana nella *polis* dorica. La più antica di esse è un *hemilitron* incuso in argento con conocchia datato al 510-500 a.C.[13] A partire dal secondo quarto del V secolo a.C. (470-425 a.C.) la conocchia appare anche sugli stateri, nelle mani dell'ecista, raffigurato seduto (fig. 2a);[14] tra il 450 ed il 380 a.C. lo strumento della filatura è raffigurato anche su frazioni in argento (trihemioboli).[15] Nel IV secolo a.C. elementi relativi alla produzione tessile compaiono non soltanto sulla monetazione in argento ma anche su quella aurea: su dioboli in oro, datati al 320 a.C. circa, *Taras* infante è rappresentato con un gomitolo di lana nella mano destra e con una conocchia nella sinistra.[16] Il medesimo strumento compare nuovamente su monete in argento, oboli (380-325 a.C.)[17] e nomoi (332-302 a.C. - fig. 2b);[18] su questi ultimi la conocchia è nelle mani di *Taras* che cavalca un delfino. Lo stesso soggetto è anche sui nomoi del secolo successivo, su esemplari datati al 280-270 a.C. (fig. 2c)[19] e al 272-240 a.C. (fig. 2d),[20] sempre sul dorso del mammifero marino e con la conocchia nella mano sinistra.

Tornando alle fonti scritte, proprio alla prima metà del III secolo a.C. appartengono alcuni epigrammi di Leonida di Taranto dai quali Alfonso Mele ha ipotizzato la presenza di un'attività tessile ben strutturata e i cui prodotti sono destinati alla vendita; un sistema all'interno del quale la lana sarebbe stata consegnata alle donne, le quali avrebbero lavorato in casa e sarebbero state pagate da un committente per la manodopera prestata.[21]

---

[4] Hsch. *s.v.*; Phot. *s.v.*
[5] *Suid*. *s.v.*
[6] Zonar. *s.v.*
[7] Mele 1997, 98-99. Per le fonti più tarde v. F. Grelle; M. Silvestrini, *La Puglia nel mondo romano. Storia di una periferia. Dalle guerre sannitiche alla guerra sociale* (Pragmateiai 24), Bari 2013, esp. 86-87.
[8] Ar. *Lys.* 16.
[9] Polyaen. V.3.3; R. Hercher, *Epistolographi Graeci*, Paris 1873, esp. 67.
[10] Men. *Epit.* 272.488-489.
[11] IG II.2.751; 753.1.2; 754.1.37; 755.1.29; 756.1.15; VII.2421.
[12] Eust. *Comm.Dion.Per.* 376; Luc. *Rh.Pr.* 15; *Ep.Socr.* 9; Ath. XIV.622 B. J.-P. Morel, La laine de Tarante (De l'usage des textes anciens en histoire économique), *Ktema* 3, 1978, 94-110, esp. 102-104; Mele 1997, 99.
[13] *Historia Numorum. Italy*, London 2001, esp. 93, n. 832.
[14] *Ibid.*, 94, n. 843-845. M. Taliercio Mensitieri, Le frazioni d'argento della monetazione di Taranto nel V secolo a.C., en: *Atti del 4° Congresso Nazionale di Numismatica*. Bari, 16-17 novembre 2012 (EOS. Collana di Studi Numismatici 5), Bari 2013, 53-76, esp. 55-59.
[15] *HN Italy*, 95, n. 855, 857.
[16] *Ibid.*, 97, n. 903.
[17] *Ibid.*, 99, n. 929.
[18] *Ibid.*, 99, n. 934.
[19] *Ibid.*, 103, n. 1013.
[20] *Ibid.*, 104, n. 1040.
[21] Leon. *Anth.Pal.* VI.286, 288; VII, 726; Mele 1997; F. Meo, *L'attività tessile a* Herakleia *di Lucania tra III e I secolo a.C.* (Fecit Te 7), Roma 2015, esp. 38-40.

Accanto a questa testimonianza, una consistente documentazione letteraria più tarda, analizzata in dettaglio da Jean-Paul Morel, il quale ha diviso i testi in 'letterari' e 'tecnici' a seconda delle informazioni che da essi si ricavano,[22] ci restituisce notizie su un allevamento stanziale degli ovini che sono talvolta anche coperti con pelli affinché il vello resti pulito. Si tratta di un'attività finalizzata alla produzione delle raffinate lane tarantine, delle quali si mettono in evidenza la qualità e la morbidezza.[23]

Il contributo dei dati archeologici: Taranto e l'arco ionico della Basilicata

Nonostante questa ricca panoramica di testimonianze consenta di porre le basi per ipotizzare l'importanza che la produzione tessile ha rivestito nella *polis* dorica, i dati archeologici risultano tanto lacunosi da non consentire un parere concorde sul suo ruolo economico.[24]

Conferme sulla raffinatezza delle stoffe ci giungono da alcune sepolture tarantine di II secolo a.C., nelle quali sono stati rinvenuti dei fili d'oro che in un caso si presentano ancora assieme ad altre fibre.[25] Più di recente, si sono aggiunti ulteriori dati archeologici relativi ad un altro aspetto del processo tessile, la tintura delle stoffe, anch'esso ben testimoniato sin dai tempi antichi.[26] Nei pressi dell'area nella quale nel XVIII e XIX secolo alcuni viaggiatori hanno descritto il monte dei Coccioli[27] è stata rinvenuta, in anni recentissimi, una serie di terrazze realizzate con murici tritati e allineamenti di anfore da trasporto di III-II secolo a.C. Ubicate nell'area del porto, nel Mar Piccolo, nei pressi di Santa Lucia, tali terrazze avrebbero avuto la funzione di drenaggio delle acque piovane.[28] In questo caso, dunque, la consistente presenza di resti di murici confermerebbe indirettamente la fiorente attività di colorazione delle stoffe.

Per quanto attiene, invece, al processo tessile vero e proprio, nuove informazioni non ci giungono dalla *polis* dorica ma dalla sua colonia Eraclea di Lucania, fondata nella seconda metà del IV secolo a.C. a una ventina di km ad Ovest di Metaponto.

La considerevole quantità di materiale archeologico pertinente alla produzione tessile, rinvenuta nel corso delle indagini condotte da Liliana Giardino nel 1973-74 nel quartiere occidentale della collina

---

[22] J.-P. Morel, Aspects de l'artisanat dans la Grande Grèce romaine, en: *La Magna Grecia nell'età Romana*. Atti del XV Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 5-10 ottobre 1975, Napoli 1976, 263-324, esp. 293-300; Morel 1978.

[23] Hor. *Carm.* I.31.5-6; II.6.10-12; Calp. *Ecl.* II.68-69; Stat. *Silv.* III.3.93; Mart. II.43.3-4; IV.28.1-3; V.37.1-2; VIII.28.1-6; XII.63.3-5; XIII.125; XIV.155; Tert. *De Pal.* 3.6; Plaut. *Truc.* 649; Varro *Rust.* II.2.18; Str. VI.3.9.C 284; Columella *Rust.* VII.2.3-4; VII.4.1; Petron. 38.2; Plin. *HN* VII.190; VIII.191; XXIX.33; Quint. *Inst.* VII.8.4.

[24] F. Ghinatti (Economia agraria della chora di Taranto, *Quaderni di Storia* 1.2, 1975, 83-126.) ritiene che pastorizia ed industria laniera siano importanti settori dell'economia di Taranto sviluppati già in età greca e che l'aumento della richiesta nel II-I secolo a.C. abbia comportato un relativo aumento della produzione. J.-P. Morel (1978) non trova invece riscontro di una produzione tarantina ma pensa che la polis producesse la lana che sarebbe stata lavorata altrove. A. Giardina (*L'Italia romana. Storia di un'identità incompiuta*, Roma-Bari 2000, esp. 146-147) ritiene che la costa ionica fosse un luogo di raccolta e redistribuzione della lana. E. Lippolis (Taranto romana: dalla conquista all'età augustea, en: *Tramonto della Magna Grecia*. Atti del XLIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 24-28 settembre 2004, Taranto 2005, 235-312, esp. 285) evidenzia come non sia possibile identificare Taranto come centro di produzione laniera in assenza di uno sviluppo adeguato degli studi.

[25] E. Lippolis, Abbigliamento, en: E. M. De Juliis (ed.), *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, Milano 1984, 327-346, esp. 329-332, 339-340.

[26] Plinio il Vecchio (*HN* 9.137) scrive di un color porpora, la *rubra Tarentina*, tipico della *polis* ed estratto dai murici.

[27] La più antica testimonianza è del Barone J. R. von Riesedel (*Viaggio in Sicilia*, Palermo 1821, esp. 141-142) che visita Taranto nel maggio del 1767. Testimonianze del secolo successivo sono: J. Ross, *La Puglia nell'Ottocento. La terra di Manfredi*, Galatina [1997], esp. 82; L. Viola, Taranto, *Notizie degli scavi di antichità* 1881, 1881, 376-436, esp. 408.

[28] A. Dell'Aglio, Taranto nel III sec. a.C.: nuovi dati, en: *La Magna Grecia da Pirro ad Annibale*. Atti del LII Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 27-30 settembre 2012, Taranto 2015, 431-461 esp. 441-445.

del Castello della *polis* eracleota, ha infatti consentito l'avvio di una ricerca che nel giro di pochi anni ha permesso di proporre la presenza di una vera e propria attività economica legata alla lavorazione dei tessuti nella porzione di territorio compresa tra le *chorai* tarantina ed eracleota (fig. 3).[29]

Fig. 3 - Italia meridionale. Taranto assieme alle due poleis della costa ionica della Basilicata e agli insediamenti del territorio indagati.

All'interno di quest'area di scavo, che occupa una superficie di circa 2 ettari e interessa solo una porzione del quartiere, sono stati rinvenuti quasi 3300 pesi da telaio, la maggior parte dei quali di forma discoidale e a due fori passanti.[30] La loro distribuzione nei rispettivi contesti di rinvenimento ha consentito l'identificazione di alcune zone nelle quali la concentrazione di esemplari era maggiore: si tratta di aree di scarico di materiale e di alcuni ambienti delle abitazioni individuate nel corso dello scavo.[31]

[29] F. Meo, Rediscovering ancient activities: textile tools in a 3rd – 2nd century B.C. context from Herakleia (Southern Basilicata, Italy), *Archaeological Textile Newsletter* 53, 2011, 2-11; F. Meo, Attestazioni archeologiche di attività laniera a Eraclea di Lucania tra III e II secolo a.C. Nota preliminare, en: M. Osanna; G. Zuchtriegel (eds.), ΑΜΦΙ ΣΙΡΙΟΣ ΡΟΑΣ. *Nuove ricerche su Eraclea e la Siritide*, Venosa 2012, 259-271; F. Meo, From archaeological finds to high quality textile fabrics: new data from Herakleia, Southern Basilicata, Italy, en: S. Lipkin; K. Vajanto (eds.), *Focus on archaeological textiles* (Monographs of the Archaeological Society of Finland 3), Helsinki 2014, 75-85; F. Meo, New archaeological data for textile production understanding: preliminary notes on Herakleia, Southern Basilicata, Italy, en: M. Harlow; M.-L. Nosch (eds.), *Interdisciplinary Studies in Textiles and Dress in Antiquity* (Archaeological Textile Series 19), Oxford-Philadelphia 2014, 231-254; F. Meo, L'industria tessile a Eraclea di Lucania e nel suo territorio tra III e I secolo a.C., en: F. Meo; G. Zuchtriegel (eds.), *Siris, Herakleia, Polychoron. Città e campagna tra antichità e medioevo*. Atti del convegno. Policoro, 12 luglio 2013 (Siris 14), Bari 2014, 131-147; Meo 2015.

[30] Per la visione complessiva dei materiali in contesto e di tutti gli apparati decorativi ed epigrafici rinvenuti vedi Meo 2015, 107-248.

[31] L. Giardino, Architettura domestica a *Herakleia*. Considerazioni preliminari, en: F. D'Andria; K. Mannino (eds.), *Ricerche sulla casa in Magna Grecia e in Sicilia.* Atti del Colloquio. Lecce, 23-24 giugno 1992 (Archeologia e Storia 5), Galatina 1996, 133-159, esp. 142-156; L. Giardino, Aspetti e problemi dell'urbanistica di Herakleia, en: *Siritide e Metapontino. Storie di due territori coloniali*. Atti dell'incontro di studio. Policoro, 31 ottobre-2 novembre 1991, Napoli-Paestum 1998, 171-220, esp. 177-183; L. Giardino, *Herakleia* e Metaponto: dalla polis italiota all'abitato protoimperiale, en: *Tramonto della Magna Grecia*. Atti del XLIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 24-28 settembre 2004, Taranto 2005, 387-432, esp: 402-403, 415, 425; A. De Siena, L. Giardino, *Trasformazioni delle aree urbane e del paesaggio agrario in età Romana nella Basilicata sudorientale*, en: E. Lo Cascio, A. Storchi Marino (eds.), *Modalità insediative e strutture agrarie nell'Italia meridionale in età Romana*, Bari 2001, 129-167, esp. 144-146, 159.

Fondamentale, ai fini della comprensione delle dinamiche produttive, è stata l'applicazione di innovative metodologie di indagine elaborate dal *Centre for Textile Research* (CTR) di Copenhagen che si basano sul principio che la densità dell'ordito e la qualità del filato utilizzato siano diretta conseguenza del rapporto tra peso e spessore dei pesi da telaio utilizzati e che pertanto, proprio partendo dalle dimensioni del set di tali *instrumenta*, sia possibile risalire alla qualità degli orditi lavorati.[32]

Attraverso tale procedimento è stato possibile individuare 14 telai in 6 case più un complesso modulare dell'isolato (fig. 4).[33] Oltre alla notevole quantità di telai in un numero relativamente limitato di abitazioni, ciò che caratterizza il contesto eracleota è la presenza, in quattro case, di due telai per ciascuna; in tre casi su quattro, inoltre, essi avrebbero potuto lavorare anche contemporaneamente dato che i contesti di rinvenimento sono ascrivibili al II secolo a.C.[34] A ciò si aggiunga che l'applicazione delle metodologie danesi ha consentito di attestare, per 13 telai su 14, la lavorazione di un filato di diametro medio verosimilmente pari a 0.3-0.4 mm e di orditi con una densità constante di 12-17 fili/cm, giungendo ad ipotizzare una 'standardizzazione' della produzione.[35]

I risultati sono stati quindi interpretati come la prova archeologica della testimonianza di Leonida, nonostante l'epigrammista descriva la realtà tarantina e non quella della colonia. Un sistema produttivo nel quale gli insediamenti nelle *chorai* contribuiscono allevando il bestiame destinato a produrre la lana lavorata nelle *poleis* della costa, come proposto in seguito alle indagini effettuate sui materiali del complesso del Bosco di Ancriace[36] (*chora* eracleota) e delle fattorie di San Biagio alla Venella[37] e Masseria Durante[38] (*chora* metapontina).

Tra i dati archeologici che hanno consentito di proporre la presenza di un processo produttivo tessile nell'area compresa tra Taranto ed Eraclea di Lucania a partire dal III secolo a.C., fondamentali sono l'omogeneità delle decorazioni apposte sui pesi da telaio rinvenuti nelle tre *poleis* della costa ed in alcune fattorie del territorio,[39] l'attestazione di nomi al genitivo dorico incisi o impressi entro bollo sui pesi eracleoti che rimanda al legame con la madrepatria[40] e, in particolare, la presenza di una percentuale di pesi in argilla tarantina da Eraclea, sia dal quartiere occidentale della collina del Castello[41] (108 esemplari su 3279, pari al 3.3%), sia nella c.d. area sacra del Vallo[42] (12 esemplari su 87, pari al 13.8%).

---

[32] E. B. Andersson Strand, From spindle whorls and loom weights to fabrics in the bronze age Aegean and Eastern Mediterranean, en: M.-L. Nosch; R. Laffineur (eds.), *Kosmos. Jewellery, adornment and textiles in the Aegean Bronze Age.* Proceedings of the 13th International Aegean Conference. Copenhagen, 21-26 April 2010 (Aegaeum 33), Leuven-Liege 2012, 207-213, tav. XLIII; E. B. Andersson Strand, The textile *chaîne opératoire*: using a multidisciplinary approach to textile archaeology with a focus on the Ancient Near East, *Paléorient* 38.1-2, 21-40; E. B. Andersson Strand, Sheep, Wool and Textile Production, an Interdisciplinary Approach on the Complexity of Wool Working, en: C. Michel; C. Brenique (eds.), *Wool Economy in the Ancient Near East and the Aegean: From the beginnings of Sheep Husbandry to Institutional Textile Industry* (Ancient Textiles Series 17), Oxford 2014, 41-51.
[33] Meo 2015, 75-105.
[34] *Ibid.*, 103-104.
[35] *Ibid.*, 104-105.
[36] *Ibid.*, 305-314.
[37] *Ibid.*, 315-329.
[38] *Ibid.*, 331-336.
[39] *Ibid.*, 342-343.
[40] *Ibid.*, 343-344.
[41] *Ibid.*, 61-70.
[42] *Ibid.*, 284-286.

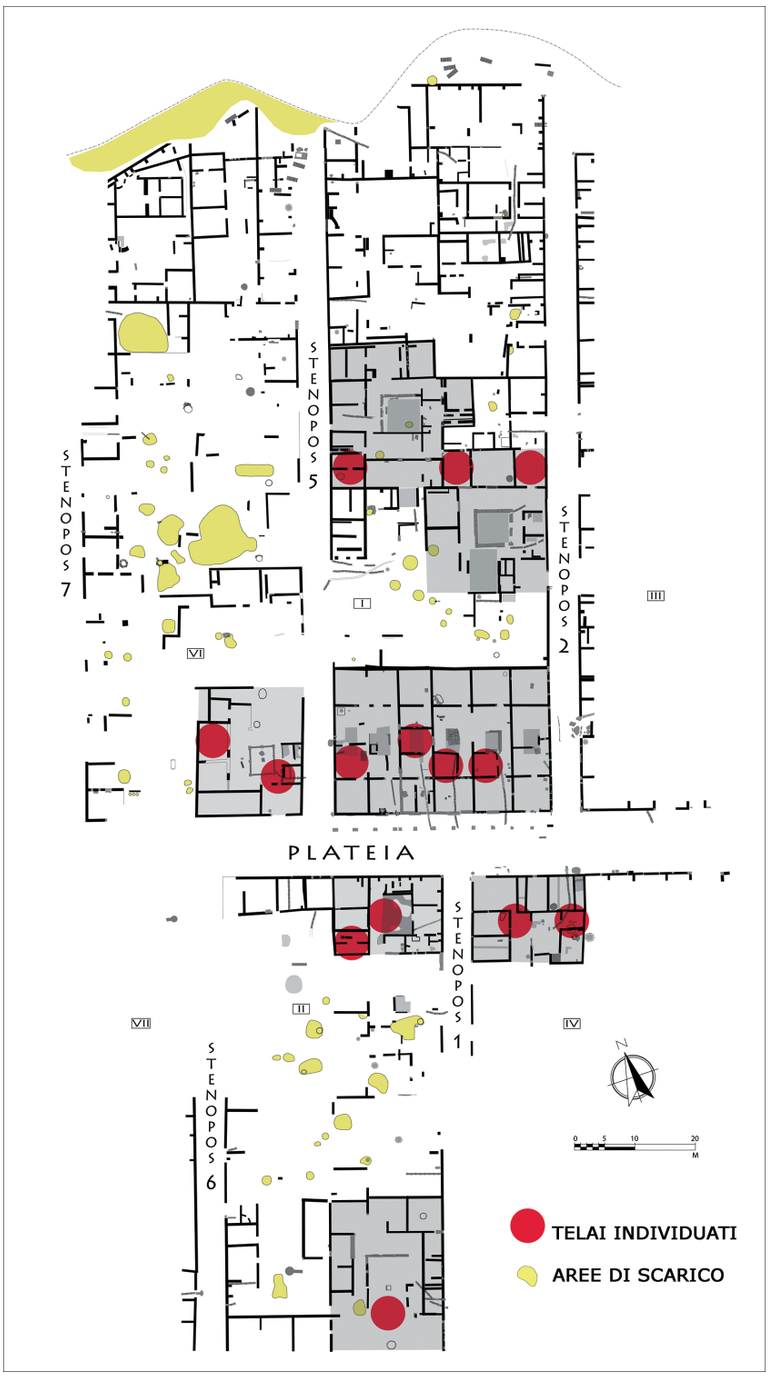


Fig. 4 - Eraclea di Lucania, quartiere occidentale della collina del Castello. Ubicazione dei telai individuati.

Proprio quest'ultimo punto, più volte segnalato per la sua importanza all'interno dell'organizzazione produttiva dell'area ionica, non è stato tuttavia ancora pienamente sviluppato. Da tali pesi da telaio possono infatti venire una serie di dati che consentono di far luce, seppur in maniera estremamente preliminare, sulle produzioni tarantine. I limiti maggiori sono certamente rappresentati dal numero decisamente ridotto di esemplari tarantini rispetto alle migliaia di pesi eracleoti e dagli stessi luoghi di rinvenimento, un quartiere e un'area sacra di Eraclea e non della *polis* nella quale essi sono stati prodotti.

L'estensione delle ricerche a Taranto, che è tuttora in corso, risulta pertanto essenziale per comprendere a pieno le sue produzioni tessili, tanto rinomate nel mondo antico.

I pesi da telaio di Taranto da Eraclea: dati e nuove prospettive di ricerca

I dati che emergono dai pesi da telaio discoidali tarantini di Eraclea sono molto interessanti in quanto consentono di ipotizzare differenze qualitative tra i tessuti delle due *poleis* nell'ambito dello stesso processo produttivo.

La prima significativa difformità tra i pesi eracleoti e quelli tarantini è relativa alle dimensioni. Gli esemplari di Eraclea hanno diametro compreso tra 7 e 9 cm (fig. 5a), peso di 100-250 g (fig. 5b) e spessore tra 1.7 e 2.3 cm (fig. 5c).[43] Ben differenti sono le misure degli esemplari tarantini: il diametro è compreso tra 5.8 e 7.8 cm (fig. 6a), con la dimensione massima individuata di 8.5 cm; il peso è invece di 75-170 g (fig. 6b), con un massimo di 208 g. In entrambi i casi, dunque, gli intervalli individuati risultano nettamente inferiori rispetto a quelli degli *instrumenta* eracleoti, e anche i valori massimi dei pesi in argilla tarantina sono ampiamente al di sotto del limite massimo dei *range* di Eraclea. Al tempo stesso, tuttavia, i valori relativi allo spessore restano gli stessi dei pesi eracleoti e sono compresi tra 1.7 e 2.3 cm (fig. 6c).

Questi risultati consentono una prima riflessione sull'*instrumentum* che attiene all'aspetto tecnologico, partendo proprio da ciò che accomuna i due campioni, lo spessore. Dato che la riduzione delle dimensioni non riguarda tale parametro, è probabile che non sia possibile utilizzare pesi che abbiano una larghezza eccessivamente limitata. Già il peso discoidale, grazie alla sua forma, consente di ottenere un ordito più fitto rispetto ad un peso troncopiramidale, a parità di peso; evidentemente una riduzione eccessiva dello spessore non avrebbe facilitato la lavorazione dell'ordito ma, anzi, lo avrebbe verosimilmente reso troppo fitto e di conseguenza difficilmente lavorabile.

Le dimensioni soggette a variabilità sono invece il diametro e, di conseguenza, il peso; la loro variazione è strettamente connessa alla qualità del prodotto finito. I parametri dimensionali del peso individuati per il campione di pesi da telaio tarantini sono nettamente inferiori rispetto a quelli degli esemplari eracleoti e questo comporta, a parità di spessori, che i pesi da telaio venissero utilizzati per lavorare orditi più densi e con fili mediamente più sottili. Ciò appare evidente quando ai pesi in

[43] *Ibid.*, 62-64.

argilla tarantina si vanno ad applicare le metodologie di indagine sviluppate dal CTR di Copenhagen, le stesse applicate ai set di pesi da telaio individuati nelle case di Eraclea.[44]

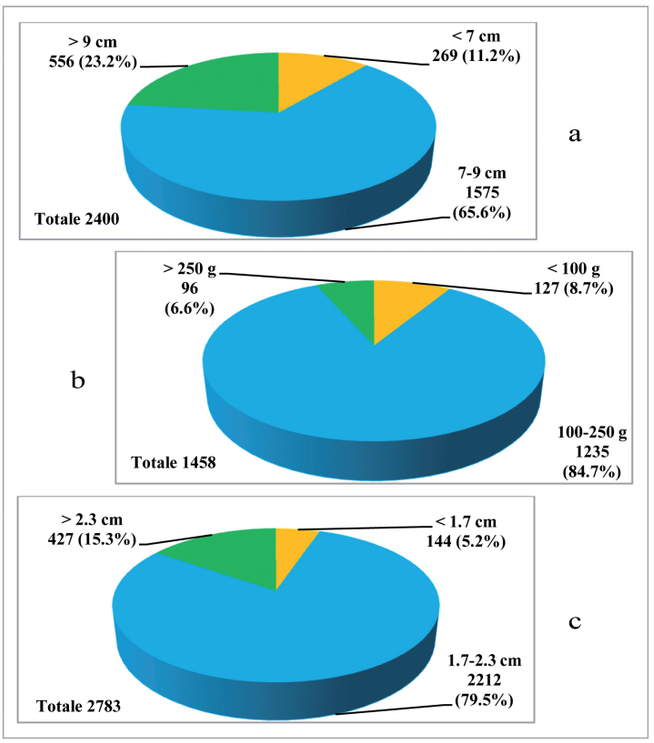


Fig. 5 - Eraclea di Lucania, quartiere occidentale della collina del Castello. Diametro (a), peso (b) e spessore (c) dei pesi da telaio discoidali in argilla locale.

Nonostante non si riesca, infatti, a isolare un set data la sporadicità del materiale, è comunque possibile avere un'idea di massima del filato lavorato (fig. 7), con una tensione massima di 10 g che si riduce fino a 5 g, con il relativo graduale aumento della densità dell'ordito. E così, applicando una tensione di 10 g, il *range* di 9-18 fili/cm non si discosta da quello delle produzioni eraclelote; la densità inizia però ad aumentare rispetto agli orditi eracleoti fino a 9-24 fili/cm applicando una tensione minore, di 7.5 g; con una tensione di 5 g, infine, la densità aumenta ancora, giungendo a 13-31 fili/cm.

Pur sottolineando, ancora una volta, come tali dati siano estremamente preliminari e necessitino dell'ampliamento a contesti tarantini, è tuttavia possibile ipotizzare che la qualità delle produzioni tarantine sia mediamente superiore rispetto a quella dei tessuti eracleoti (fig. 8), sia per quanto attiene alla densità dell'ordito, sia per ciò che riguarda lo spessore medio del filato lavorato. Da quello che si evince, in pratica, alle migliori produzioni eracleote corrisponderebbero le peggiori produzioni tarantine, con lo stesso diametro medio del filato (ca. 0.2 mm) e una densità simile. Ma la qualità delle produzioni tarantine risulterebbe superiore dato che sarebbe possibile lavorare anche

[44] Vedi *supra*.

un filato al quale applicare una tensione di 5 g e che gli orditi avrebbero potuto avere una densità di gran lunga più elevata.

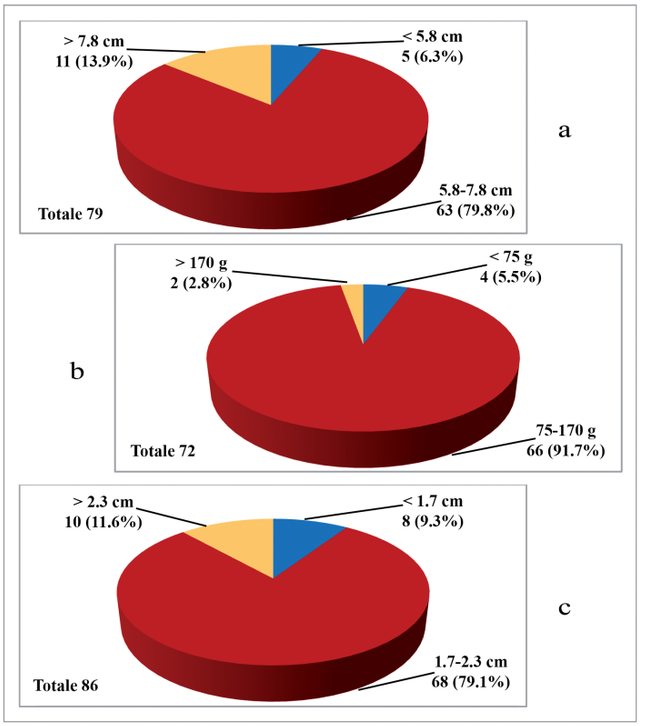


Fig. 6 - Diametro (a), peso (b) e spessore (c) dei pesi da telaio discoidali in argilla tarantina da Eraclea di Lucania.

Una differente qualità emerge anche confrontando i pesi da telaio tarantini con quelli rinvenuti nei tre insediamenti delle *chorai* metapontina ed eracleota indagati (fig. 8). È già stato notato come le produzioni del territorio siano mediamente migliori rispetto a quelle di Eraclea[45] e al filato lavorato si possa applicare anche una tensione di 7.5 g. A parità di tensione applicata, tuttavia, la densità che si registra con i pesi discoidali tarantini pare leggermente maggiore ed aumenta ulteriormente applicando una tensione ancora minore, che non trova confronti con i tre contesti extraurbani esaminati.

L'insieme di questi nuovi dati preliminari risulta estremamente importante per poter comprendere a pieno il sistema produttivo presente sul territorio compreso tra Taranto ed Eraclea nel III-II secolo a.C. e gettar luce sulle stesse produzioni tarantine. Oltre ad ampliare la ricerca a contesti coevi della *polis* dorica, sarà fondamentale indagare contesti più antichi, al fine di comprendere se ci sia stata un'evoluzione nella lavorazione delle stoffe e a cosa essa abbia condotto in termini di qualità del prodotto finito. Essenziale sarà poi il riscontro con eventuali campioni di tessuti rinvenuti in alcuni contesti di Taranto.

L'auspicio è che il proseguo delle indagini consenta di comprendere a fondo la qualità di questi tessili e, magari, porti ad identificare le caratteristiche di quei prodotti 'di nicchia', i *tarantinidia*, così pregiati e rinomati nel mondo antico e che tante suggestioni creano ancora oggi.

---

[45] Meo 2015, 306-307, 315-319, 333.

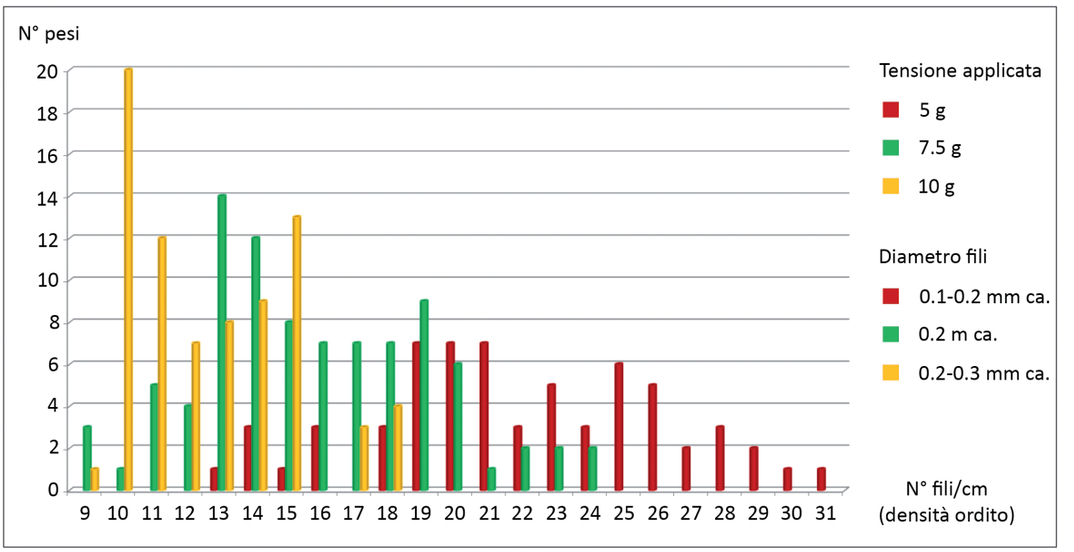


Fig. 7 - Istogramma relativo alla tensione e alla densità degli orditi lavorabili con i pesi da telaio discoidali in argilla tarantina da Eraclea di Lucania.

	Tensione 5 g Ø medio 0.1-0.2 mm ca.	Tensione 7.5 g Ø medio 0.2 mm ca.	Tensione 10 g Ø medio 0.2-0.3 mm ca.	Tensione 12.5 g Ø medio 0.3 mm ca.	Tensione 15 g Ø medio 0.3-0.4 mm ca.	Tensione 20 g Ø medio 0.4-0.5 mm ca.
ERACLEA (QUARTIERE + AREA SACRA)			11-16 fili/cm	12-19 fili/cm	10-16 fili/cm	10-14 fili/cm
BOSCO ANDRIACE (FATTORIA)		9-19 fili/cm	10-15 fili/cm	9-10 fili/cm		
S. BIAGIO ALLA VENELLA (FATTORIA)		16-20 fili/cm	12-16 fili/cm	9-13 fili/cm		
MASSERIA DURANTE (FATTORIA)			12-16 fili/cm			
TARANTO (DA CONTESTI DI ERACLEA)	**13-31 fili/cm**	**9-24 fili/cm**	**9-18 fili/cm**			

Fig. 8 - Tabella riassuntiva delle possibili produzioni con pesi da telaio discoidali nell'area oggetto d'indagine.

Archeologia tessile nella *Venetia* romana tra storia e archeologia: i casi di Altino, Padova e Verona

M.S. Busana, A.R. Tricomi[1]
Dipartimento dei Beni Culturali – Università di Padova

1. I Progetti PONDERA e TRAMA

La *Venetia* romana, corrispondente all'Italia nord-orientale, ha costituito sin dall'antichità un'area straordinariamente favorevole all'allevamento ovino grazie alla presenza di ampi pascoli, di pianura e di altura, e di sale marino. Dopo la raccolta delle testimonianze epigrafiche e letterarie, l'identificazione delle vie armentarie, lo scavo di insediamenti dediti all'allevamento ovino nel territorio di Altino (presso la laguna settentrionale di Venezia),[2] di recente è stato affrontato il tema della lavorazione tessile.

Un primo progetto, denominato *PONDERA* (2009-2014), si è focalizzato sullo studio degli strumenti dell'attività tessile. Di qui si è sviluppato il Progetto *TRAMA (Textiles in Roman Archaeology: Methods and Analysis*), attualmente in corso, che ha esteso la ricerca ai prodotti della tessitura

[1] mariastella.busana@gmail.com.

[2] Per citare solo i contributi più significativi, con bibliografia precedente: J. Bonetto, *Le vie armentarie tra Patavium e la montagna*, Dosson (Treviso) 1997; P. Basso; J. Bonetto; A.R. Ghiotto, Produzione, lavorazione e commercio della lana nella *Venetia* romana: le testimonianze letterarie, epigrafiche e archeologiche, in: G.L. Fontana; G. Gayot (eds.), *Woll: products and markets (13th – 20th century). La lana: prodotti e mercati (XIII-XX secolo)*, Padova 2004, 49-56; M.S. Busana; M. Bon; I. Cerato; S. Garavello; A.R. Ghiotto; M. Migliavacca; S. Nardi; D. Pizzeghello; S. Zampieri, Agricoltura e allevamento nell'agro orientale di Altino: il caso di Ca' Tron, in: M.S. Busana; P. Basso (eds.), *La lana nella Cisalpina romana. Economia e società, Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), Padova 2012, 125-167.

attraverso tutte le fonti disponibili, con l'obiettivo anche di identificare resti organici e mineralizzati di fibre e tessuti.[3] Inoltre dal 2016 è stato avviato anche il Progetto LANIFICA, incentrato sullo studio delle sepolture di età romana che hanno restituito strumenti legati all'attività tessile su un'ampio territorio.[4] Lo scopo finale è quello di meglio definire, in chiave diacronica, molteplici aspetti del fenomeno tessile: da quelli tecnologici alle caratteristiche peculiari delle produzioni nei diversi territori, dall'organizzazione del lavoro al ruolo sociale e simbolico attribuito alle diverse attività.

Base del Progetto *PONDERA* è stato il censimento sistematico e lo studio degli indicatori archeologici, ovvero gli strumenti legati al ciclo tessile, che utilizzava prevalentemente lana, ma anche altre fibre vegetali, come il lino o la canapa:[5] rocche, fusi, fusarole, uncini da fuso, pesi da telaio, rocchetti. L'indagine ha finora interessato la Regione Veneto, oltre alla provincia di Brescia (fig. 1).[6] Utilizzando programmi *free* e *open*, tutti i dati sono stati registrati attraverso un *database*, formato da "schede sito" (dove sono confluite tutte le informazioni relative al contesto di rinvenimento) e da "schede materiali" associate ai diversi siti (dove sono confluiti i dati amministrativi, le caratteristiche di classe, materiale, morfometria, peso, decorazione, stato di conservazione, usure, cronologia, bibliografia e dati d'archivio dei singoli oggetti), prediligendo l'uso di vocabolari fissi; ogni reperto è stato poi documentato con foto e talora disegno.[7] Attraverso le coordinate geografiche il *database* è stato anche collegato ad un GIS, che consente di contestualizzare i reperti nel territorio, con la possibilità di correlarli ad altri sistemi di dati.

Complessivamente sono stati finora schedati 2879 reperti, che certo non costituiscono la totalità dei materiali rinvenuti, ma almeno offrono un campione di studio significativo, soprattutto se consideriamo che per circa il 70% risultano del tutto inediti; le attestazioni più numerose riguardano le fusaiole (301) e, soprattutto, i pesi da telaio (2383), grazie alla loro prevalente realizzazione in materiale non deperibile (Tab. 1). L'analisi ha permesso di ricavare una serie precisa di caratteristiche fisiche in ciascuna classe di materiali, utili per delineare tradizioni locali, talora in rapporto con le culture preromane, evidenziare l'affermazione di parametri morfologici e ponderali standardizzati, comprendere scopo e modalità d'uso a cui gli strumenti erano destinati.

---

[3] Per i primi risultati si veda M.S. Busana; M. Gleba, Textile Production and Consumption in Roman Venetia (Italy): preliminary results of the study of mineralised fibres and textiles, in: M.S. Busana; M. Gleba; F. Meo (eds.), *Textiles and Dyes in the Mediterranean economy and society*, VI *Purpureae Vestes* International Symposium (Padova-Este-Altino, October, 17th-20th, 2016), c.s. L'impostazione metodologica e teorica, perfezionata grazie a una tesi di dottorato (A.R. Tricomi, *Archeologia tessile nella* Venetia *romana. Testimonianze materiali per una sintesi storica*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2010-2013), tiene conto dei principali progetti internazionali, quali il *FIBRA Project* e il PROCON *Project* (Margarita Gleba, Cambridge University) e delle attività di ricerca e di sperimentazione del *Centre for Textile Research* di Copenaghen.

[4] C. Rossi, Tibi…sunt castae Palladis artes. Textile tools in Roman funerary rituals, in: M.S. Busana; M. Gleba; F. Meo (eds.), *Textiles and Dyes in the Mediterranean economy and society*, VI *Purpureae Vestes* International Symposium (Padova-Este-Altino, October, 17th-20th, 2016), c.s.

[5] Sulle fonti relative all'impiego di fibre vegetali in area veneta, si veda A. Buonopane, La canapa nel Veneto romano: testimonianze epigrafiche, in: M.S. Busana; P. Basso (eds.), *La lana nella Cisalpina romana. Economia e società, Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), Padova 2012, 535-542.

[6] Il censimento dei reperti ha riguardato i materiali esposti nei musei e nelle raccolte locali e talora anche esemplari presenti nei depositi museali e nei magazzini delle Soprintendenze.

[7] Per le caratteristiche del database, costruito in SQLite con interfaccia in Openoffice.org Base, cfr. M.S. Busana; D. Francisci; A.R. Tricomi, SQLite-SpatiaLite, una soluzione "portabile" per archeologi. Il caso del database per il progetto "Archeologia della lana nella Cisalpina romana", in: F. Stanco; G. Gallo (eds.), *Proceedings of ArcheoFOSS. Free, Libre and Open Source Software e Open Format nei processi di ricerca archeologica*. *VIII Edizione* (Catania 18-19 giugno 2013), Oxford 2013, 35-45.

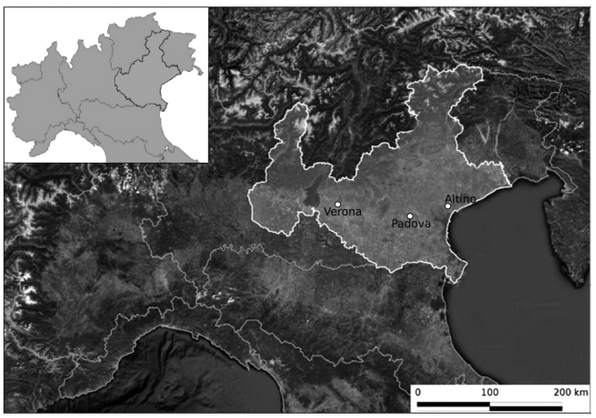


Fig. 1. Area di indagine del Progetto PONDERA e localizzazione dei siti di Altino, Padova e Verona.

Classe	Frequenza assoluta	%
1. Cesoie	34	1,2%
2. Fusarole	301	10,5%
3. Fusi	60	2%
4. Rocche	25	0,9%
5. Fusi/rocche	29	1%
6. Uncini da fuso	23	0,8%
7. Pesi da telaio	2383	82,8%
8. Rocchetti	24	0,8%

Tab. 1. Frequenza assoluta e percentuale delle classi di materiali censite.

Per quanto concerne la provenienza dei reperti, solo per poco più della metà (50,2%) si sono potute precisare le caratteristiche funzionali del contesto, distinte tra funerario, insediativo, votivo e produttivo, oltre che tra ambito urbano e rurale. Tali informazioni hanno consentito di avviare una riflessione su altri aspetti di carattere economico, sociale e culturale, quali la geografia della produzione e la sua organizzazione, oltre alle connotazioni ideologiche attribuite alle diverse fasi dell'attività.[8]

[8] Per i risultati preliminari della ricerca, cfr. M.S. Busana; D. Cottica; P. Basso, La lavorazione della lana nella *Venetia*, in: M.S. Busana; P. Basso (eds.), *La lana nella Cisalpina romana. Economia e società, Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), Padova 2012, 383-433; M.S. Busana; A.R. Tricomi, Textile Archaeology in the Roman *Venetia* (Italy), in: *Textiles and Dyes in the Mediterranean World*, V[th] International Symposium (Monserrat, 18-20 marzo 2014), Valencia 2016, 111-118; A.R. Tricomi, Textile tools from Roman Venetia: an overview, n: M.S. Busana; M. Gleba; F. Meo (eds.), *Textiles and Dyes in the Mediterranean economy and society*, VI *Purpureae Vestes* International Symposium (Padova-Este-Altino, October, 17th-20th, 2016), c.s..

2. Tre casi-studio a confronto: Altino, Padova e Verona

2.1 Premessa

In questa sede si analizzeranno i dati relativi a tre città della *Venetia* - Altino, Padova e Verona - attraverso la chiave di lettura offerta dalla classe dei pesi da telaio, vale a dire gli strumenti che meglio ci documentano la fase della tessitura, quando questa era realizzata attraverso il telaio a pesi (fig. 1).

Tali strumenti, che costituiscono la classe più numerosa grazie al materiale non deperibile con cui erano realizzati (prevalentemente argilla), ma anche all'elevato numero necessario per armare il telaio (oscillante tra 30 e 80 elementi sulla base dei rari contesti primari), possono fornire moltissime informazioni: dalla "geografia" della produzione tessile alle tradizioni e ai contatti culturali fino alla restituzione, per quanto ipotetica, delle caratteristiche dei prodotti, sulla base di approcci sperimentali attuati soprattutto in ambito nordeuropeo che hanno rilevato come significativi i parametri del valore ponderale e dello spessore dei pesi da telaio.

La scelta dei tre casi di studio non è casuale: per questi contesti territoriali, infatti, le fonti letterarie ci forniscono alcuni riferimenti sulla qualità della materia prima (la lana) e dei tessuti prodotti. L'obiettivo, quindi, è verificare l'esistenza di una correlazione tra le caratteristiche morfometriche e ponderali dei pesi da telaio censiti nelle tre aree e le notizie fornite dalle fonti. Considerando la mancanza di un quadro tafonomico chiaro e dettagliato, i dati verranno analizzati ponendoli tra loro a confronto, per evidenziare eventuali similitudini e differenze, cogliendo le tendenze più significative. (M.S.B.)

2.2 Le fonti letterarie

L'indagine sulle evidenze relative alla produzione e alla lavorazione di fibre tessili nella Cisalpina romana trova un supporto fondamentale e imprescindibile nelle testimonianze degli autori classici che, in più occasioni a partire dal I sec. a.C., rimarcano la vitalità di questo ambito artigianale nell'area. Le fonti possono essere suddivise in due grandi gruppi: l'uno che menziona la "lana gallica" (da riferire alla Gallia Cisalpina in generale) e l'altro che si concentra sulla produzione e lavorazione laniera di specifici centri della *Venetia*. A meglio delineare il profilo dell'economia della lana di questi ultimi, concorre inoltre un consistente repertorio epigrafico.

La produzione più apprezzata risulta essere quella altinate, a cui le fonti si riferiscono sempre in termini di "lana", appunto, e non di tessuto lavorato, quando non parlano direttamente di "pecore di Altino". Pur essendo una produzione già importante nel II-I sec. a.C., come documenta il gentilizio *Pannarius* di un gruppo familiare altinate (Tomba Fornasotti 1)[9], nel I sec. d.C. la lana sembra raggiungere altissimi standard qualitativi, sia per il colore bianco che per la sua consistenza soffice. Se Marziale la colloca al terzo posto tra le *lanae albae* del mondo romano, dopo quelle dell'*Apulia* e di Parma (Mart. 14, 155), Columella sostiene che ai suoi tempi la lana di Altino, insieme a quella di Modena e Parma, fosse migliore anche della tarantina, considerata in passato il prodotto più eccellente in assoluto (Colvmella *Rust*., 7, 3); ancora nel III sec. d.C. viene celebrata da Tertulliano per il suo colore naturale (Tert. *De Pall*., 3, 6) e mostra valori altissimi nell'*Edictum de pretiis* di Diocleziano (200 denari a libbra), occupando il secondo posto nell'Impero romano,

[9] A. Marinetti, Gli apporti epigrafici e linguistici in Altino preromana, in: G. Cresci Marrone; M. Tirelli (eds.), *Vigilia di romanizzazione. Altino e il Veneto orientale tra II e I sec. a. C.,* Atti del Convegno, Roma 1999, 86.

insieme alla lana "scura" di Modena, dopo quella "dorata" della stessa Modena) (*Edict. Diocl*. 25, 1-6). Il polo urbano altinate si delinea, di conseguenza, come un grosso centro di raccolta, trattamento e smistamento della materia prima. L'epigrafia lapidea menziona, infatti, *opiliones* (addetti alla custodia, spostamento e tosatura delle greggi), *purgatores* (addetti alla pulitura e sgrassatura della lana), *lotores* (addetti al lavaggio delle pecore e della lana), per lo più organizzati in *collegia*. Ancora più interessanti sono i dati forniti da 24 etichette plumbee iscritte, che fanno riferimento a diversi gradi di trattamento della lana (*sucida*/grezza, *purgata*/sgrassata, *mulsia*/ammorbidita, *suxcutulata*/cardata), di colorazione (*nigella, purpurea, argentea*), di standard qualitativi (*mutinense, tarantina, nativa*). Il termine che ricorre più frequentemente è *vellera* (variamente abbreviato), da interpretare come balle di lana: la lana in fiocchi, a diversi stadi di trattamento, sembra costituire il prodotto più commercializzato, probabilmente impiegato anche come imballaggio per proteggere prodotti costosi e delicati.[10] Non mancano tuttavia riferimenti anche a specifici prodotti finiti, anche se forse questa fase della filiera era meno sviluppata: *riculi*, interpretati come piccoli scialli o mantelline, *birri*, pesanti mantelli con cappuccio, spesso associati all'aggettivo *nativi* a specificarne la fattura con lane locali, *gausapae* (cfr. *infra*), *malli* (se inteso come abbreviazione per *amphimalli*), *panni*:[11] prodotti che, comunque, non raggiunsero la fama letteraria.

Nei dintorni di *Patavium*, stando a Strabone (Strabo, *Geogr.*, 5, 1, 12), era invece prodotta su larga scala una qualità di lana intermedia tra la mutinense e la ligure (ritenuta la peggiore), utile per fabbricare tessuti dalle superfici morbide: *gausapae*, *tapetes* e *trilices*. Non è possibile affermare precisamente di cosa si trattasse, sebbene i dettagli forniti dagli scrittori ci permettano di capire che fossero tutti prodotti in lana e tutti caratterizzati da una certa pesantezza. Non un indumento, bensì un tessuto doveva essere il *gausapum*, contraddistinto dalla presenza di lunghi peli su un lato, o su entrambi, che lo rendevano particolarmente morbido e insieme caldo; pare che fosse originariamente usato per confezionare coperte e mantelli pesanti,[12] di cui si ricordano appunto la sofficità e il calore,[13] nonché salviette da mensa.[14] Pur essendo un prodotto tipico di *Patavium*, alcuni studiosi ipotizzano che la sua lavorazione si fosse diffusa nel tempo anche altrove, tra cui Altino, come si è visto.[15] Riguardo ai *tapetes,* in antico la parola doveva designare non solo i tappeti veri e propri, ma anche molti altri tessili da arredamento.[16] Quanto ai *trilices*, è dubbio se si debbano interpretare come tessuti fabbricati con un telaio a tre licci, oppure come una stoffa in cui erano inseriti due fili di trama supplementari, oltre a quello di base:[17] in ogni caso ne risultava un panno assai spesso. I prodotti qui elencati, e forse anche molti

---

[10] M. Annibaletto; E. Pettenò, *Laminette plumbee da* Iulia Concordia*: alcune riflessioni sui commerci e sulla lana*, in: M.S. Busana; P. Basso (eds.), *La lana nella Cisalpina romana. Economia e società, Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), Padova 2012, 435-449.

[11] A. Buonopane, La produzione tessile ad Altino: le fonti epigrafiche, in: G. Cresci Marrone; M. Tirelli (eds.), *Produzioni, merci e commerci in Altino preromana e romana*, Atti del Convegno, Roma 2003, 289-290; A. Buonopane; G. Cresci Marrone; M. Tirelli, Forme di interazione produttiva e commerciale fra laguna e montagna: il caso di Altino, corso di stampa.

[12] In Marziale troviamo la menzione di coperte per il letto: *cubicularia gausapina* (Mart., *Epigrammaton libri*, 14, 147); ma anche di *paenula gausapina* in candida lana, dove la *paenula* è appunto un mantello con cappuccio allacciato sul davanti (Mart., *Epigrammaton libri*, 14, 145). Per il tipo di indumento si veda L.M. Wilson, *The clothing of the ancient Romans*, Baltimore 1938, 87-92. La stoffa *gausapum* poteva anche essere colorata con varie tinte: la troviamo come vestito di Trimalcione nella celebre cena (Petron. *Sat.,* 21, 2; 28, 4) e Orazio parla di gausapi purpurei come panni usati per il riassetto di una tavola in una ricchissima cena (Hor. *Sat*., 2, 8, 11).

[13] Mart., *Epigrammaton libri*, 6, 59; Petron. *Sat*., 28, 4.

[14] Con questo uso è noto già ai tempi di Lucilio nel II sec. a.C. (Lucil. 568), testimoniato anche dal citato passo di Orazio (Hor. *Sat*., 2, 8,11).

[15] E. Noè, La produzione tessile nella Gallia Cisalpina in età romana, *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche*, CVIII, 1974, 921; F. Vicari, Produzione e commercio dei tessuti nell'Occidente romano, *BAR International Series* 916, 2001, 40.

[16] Strabo *Geogr.*, 5, 1, 12

[17] F. Vicari, Produzione e commercio…, 41.

altri che le fonti tacciono, erano oggetto di un fiorente mercato anche di esportazione, come dimostra un altro passo di Strabone che qualifica Padova come un centro dotato di uno sviluppato artigianato tessile che produceva abiti di ogni genere, esportati in grande quantità a Roma (Strabo *Geogr.*, 5, 1, 7). Anche Marziale fa riferimento alla produzione patavina di stoffe spesse, dalla superficie villosa (*gausapum quadratum*), illustrate come la tipologia tessile peculiare e più caratteristica di questo centro (Mart., *Epigrammaton libri*, 14, 152), paragonandole alle *lodices* veronesi.

Tra i centri specializzati nella produzione di particolari tessuti rientra infatti anche Verona, richiamata nel già citato epigramma di Marziale in cui il poeta paragona le *gausapae* patavine ai *lodices* della terra di Catullo, veronesi appunto. Il termine *lodix* indica una coperta e con questo significato lo troviamo in diversi autori, come Svetonio[18] o Giovenale.[19] Il fatto che Marziale ne specifichi il luogo d'origine potrebbe significare che anche questa città fosse specializzata nella lavorazione di un tessuto dalle caratteristiche peculiari.

Considerando la cronologia degli scritti, tuttavia, pare che la fama del lanificio di Padova e di Verona sia concentrata nel I secolo d.C. Diversamente da quanto registrato per Altino, non ve n'è traccia nell'Editto dei Prezzi del 301 d.C., né per quanto riguarda la produzione di lana grezza, né per quella di capi di abbigliamento o di tessuti in genere: sulla base di quanto a disposizione finora, sembra dunque ipotizzabile che, dopo aver raggiunto un picco notevole, l'industria laniera euganea e quella, probabilmente minore, veronese si siano ridimensionate, attestandosi su livelli "normali" che gli autori non hanno ritenuto di sottolineare. (A.R.T.)

2.3 I pesi da telaio

Passiamo ora ad analizzare le caratteristiche dei pesi da telaio censiti nei tre centri urbani e nei loro territori di pertinenza: rispettivamente 167 da Altino, 567 da Padova e 252 da Verona, per un numero complessivo di 986 manufatti (Tab. 2).

MORFOLOGIA PESI	ALTINO		PADOVA		VERONA	
discoidale	**68**	**40,718%**	11	2%	1	0,4%
troncopiramidale	27	16,167%	**129**	**22,8%**	**29**	**11,5%**
tp base rettangolare	45	29,946%	**392**	**69,1%**	**167**	**66,2%**
tp base rettangolare stretta	15	8,982%	27	4,8%	21	8,3%
tp base quadrangolare	2	1,197%	2	0,4%	5	2%
tp testa arrotondata	1	0,598%	1	0,2%	19	7,5%
TOTALE Troncopiramidali	**90**		**551**		**241**	
subrettangolare a sez.ovale	1	0,598%				
conico			1	0,2	2	0,8%
irregolare					1	0,4
nd	8	4,790%	4	0,7%	7	2,7%
TOTALE PESI	**167**		**567**		**252**	

Tab. 2. Morfologia dei pesi da telaio rinvenuti nelle aree di Altino, Padova e Verona.

In accordo con il panorama generale dei pesi da telaio finora censiti nel progetto, anche nei tre comprensori qui considerati il censimento ha evidenziato l'esistenza di due macro-gruppi morfologici: la forma troncopiramidale e la forma discoidale. Netta risulta la prevalenza del peso troncopiramidale, che raggiunge quasi il 90% dei pesi censiti. La loro distribuzione non si presenta tuttavia omogenea:

[18] Suet., *Aug*., 83. L'autore descrive Augusto avvolto in una piccola coltre (*lodicula*).
[19] Iuv., *Sat.,* 6, 195; *Sat*., 7, 66.

assolutamente predominante è nei due centri più occidentali, Padova e Verona, dove i pesi discoidali sono documentati in poche unità; ad Altino, invece, i pesi troncopiramidali superano di poco quelli discoidali (90 contro 68). Se il peso troncopiramidale si configura quindi come la forma "classica" del peso da telaio di età romana, va sottolineato il ruolo rilevante del peso di forma discoidale nell'ambito altinate. In realtà, tale categoria di pesi mostra un'evidente concentrazione in tutto il settore planiziario-costiero del Veneto orientale;[20] una concentrazione che non può essere casuale, nonostante il limite del campione disponibile, ma che deve avere un significato preciso, in termini culturali o funzionali.

Tornando ai pesi troncopiramidali, tale forma comprende, oltre a un gruppo caratterizzato dalla "testa arrotondata", tre varianti legate alle dimensioni della base inferiore: pesi con profilo laterale regolare (ossia con "base rettangolare"), pesi con profilo laterale assottigliato verso il basso (ossia con "base rettangolare stretta") o, viceversa, pesi con profilo laterale ispessito verso il basso (ossia con "base quadrata") (Fig. 2). Tali differenze incidono sullo spessore del peso: esse condizionano infatti la distanza reciproca dei manufatti una volta messi in opera nel telaio. In tutti i territori la variante a "base rettangolare", cioè a profilo laterale regolare, presenta la massima attestazione, affermandosi come lo strumento standard tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C. in tutto il territorio indagato: ancora una volta, solo nel territorio di Altino i pesi discoidali superano quelli troncopiramidali a base rettangolare (68 contro 45).[21] Nel territorio veronese, invece, si riscontra una discreta presenza di pesi troncopiramidali a testa arrotondata, assenti nell'area più orientale: anche in questo caso si tratta di una forma che mostra una particolare concentrazione in tutto il comprensorio occidentale indagato. Il significato di tale presenza necessiterà di un approfondimento mirato, soprattutto in relazione alle tradizioni tessili preromane.

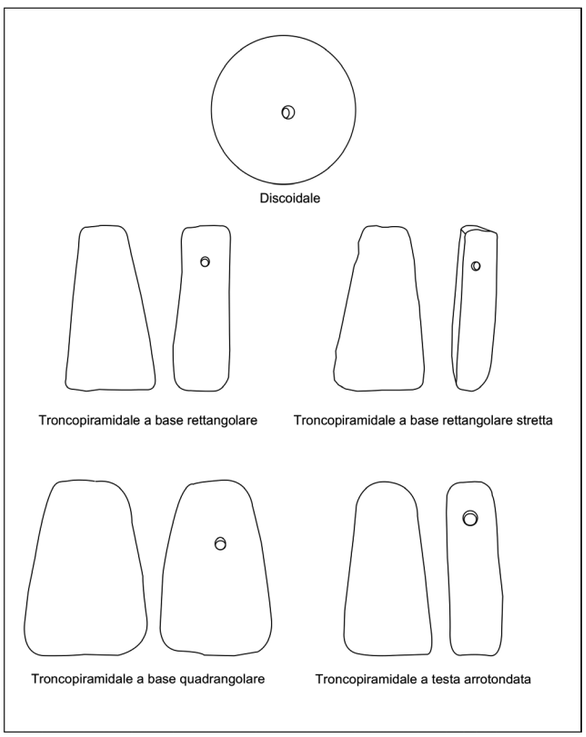


Fig. 2. Morfologia dei pesi da telaio.

[20] M.S. Busana; A.R. Tricomi, Textile Archaeology…
[21] M.S. Busana; A.R. Tricomi, Textile Archaeology…

L'analisi dei valori ponderali dei pesi da telaio soffre di un grave limite: la riduzione drastica del campione a meno di 1/3. I pesi da telaio conservati in modo tale da permetterne la valutazione del valore ponderale sono infatti 98 per Padova (il 17,3%), 49 per Altino (il 29,3%), e 159 per Verona (il 63,1%).

Coerentemente con il campione generale della *Venetia*, la maggior parte dei manufatti si colloca tra i 500 e i 900 g (68%), di cui oltre la metà (56%) ricade tra i 600 g e gli 800 g, rivelando, quindi, una standardizzazione anche ponderale.[22] A un'analisi distinta dei tre centri emergono tuttavia delle differenze.

Nei pesi dell'area altinate prevale la classe ponderale 600-700 g, in linea con il campione generale della *Venetia*, subito seguita dalla classe più leggera 500-600 g (Grafico 1a). Nella classe ponderale più attestata (600-700 g) sono presenti tutte le forme, ma prevalgono i troncopiramidali, ripartiti nelle diverse morfologie (soprattutto quelli a base rettangolare o rettangolare stretta), mentre i pesi discoidali sono più frequenti nelle classi ponderali più elevate (800-900 g e 900-1000 g) (Grafico 2a).

Anche nell'area patavina prevale la classe ponderale 600-700 g, subito seguita però, diversamente da Altino, dalla classe più pesante 700-800 g (Grafico 1b). In questo caso prevalgono nettamente i pesi di forma troncopiramidali a base rettangolare (Grafico 2b).

I pesi da Verona, infine, si collocano per lo più nella classe ponderale 800-900 g, più pesante rispetto al campione generale della *Venetia*, subito seguita dalla classe più leggera 700-800 g (Grafico 1c). Netta risulta la prevalenza dei pesi troncopiramidali a base rettangolare (Grafico 2c). Interessante notare che il tipo a testa arrotondata si distribuisce soprattutto nelle fasce ponderali più elevate.

Il dato generale che emerge dalla documentazione raccolta è quindi che i pesi da telaio del territorio altinate si collocano mediamente su valori ponderali minori, mentre i valori aumentano gradualmente nel territorio patavino e in quello veronese.

Analizzando le diverse morfologie dei pesi in relazione ai valori ponderali, la forma più standardizzata di peso da telaio, quella troncopiramidale, sembra distribuirsi su tutti i *range* ponderali (sia la variante più diffusa a base rettangolare, sia quella specifica a base stretta); i pochi esemplari conservati in modo integro/intero di pesi troncopiramidali a base quadrata si collocano, invece, su un *range* ponderale molto basso (Altino) o molto alto (Padova e Verona).

Un altro dato da evidenziare è la concentrazione delle morfologie più peculiari delle due aree estreme, quella discoidale per Altino e quella troncopiramidale a testa arrotondata per Verona, nei *range* ponderali più alti: dato che potrebbe suggerire un loro utilizzo per una produzione specifica. (M.S.B.)

[22] M.S. Busana; A.R. Tricomi, Textile Archaeology…

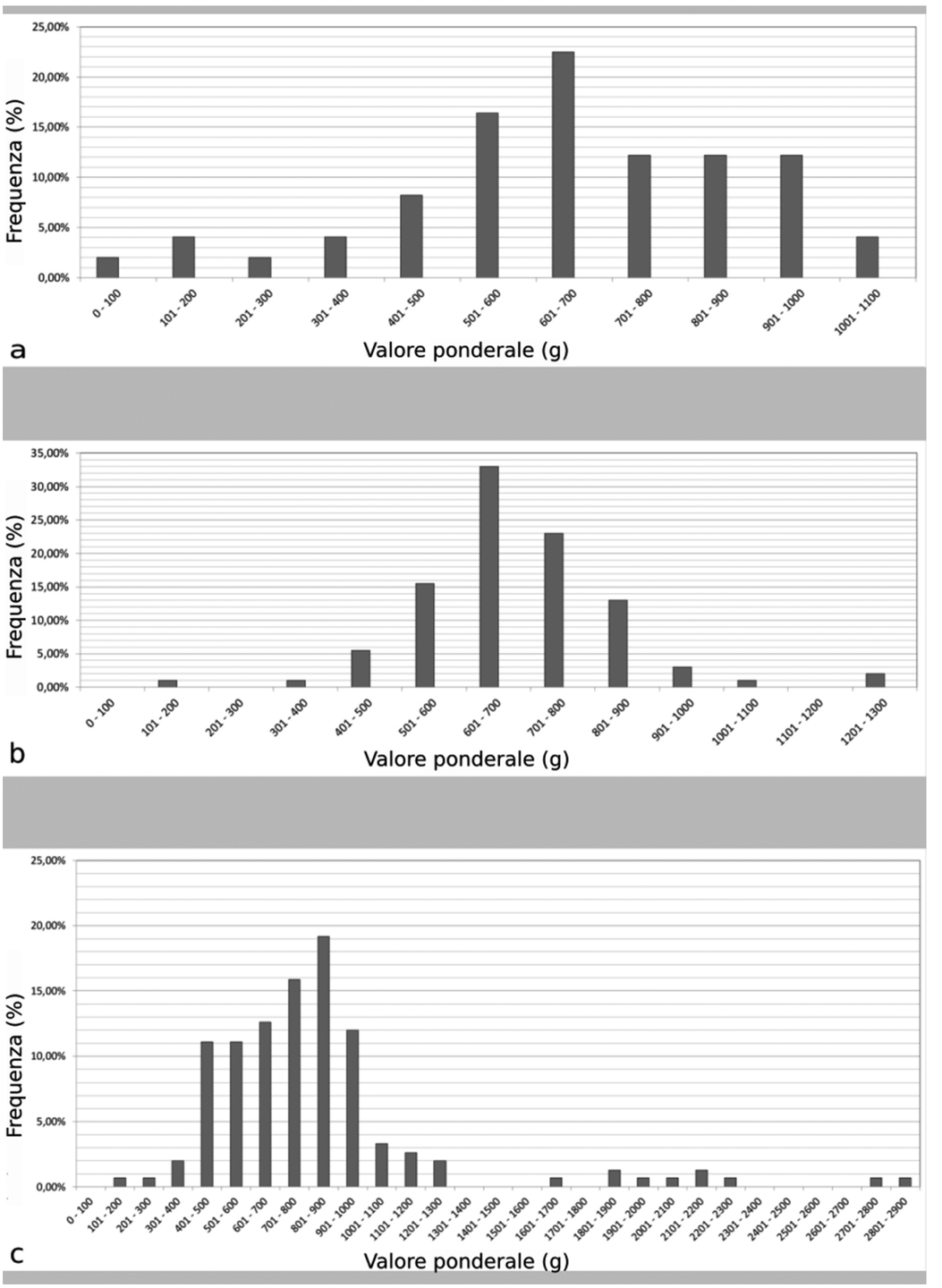


Grafico 1. Valore ponderale dei pesi da telaio: a) pesi dell'area di Altino; b) pesi dell'area di Padova; c) pesi dell'area di Verona.

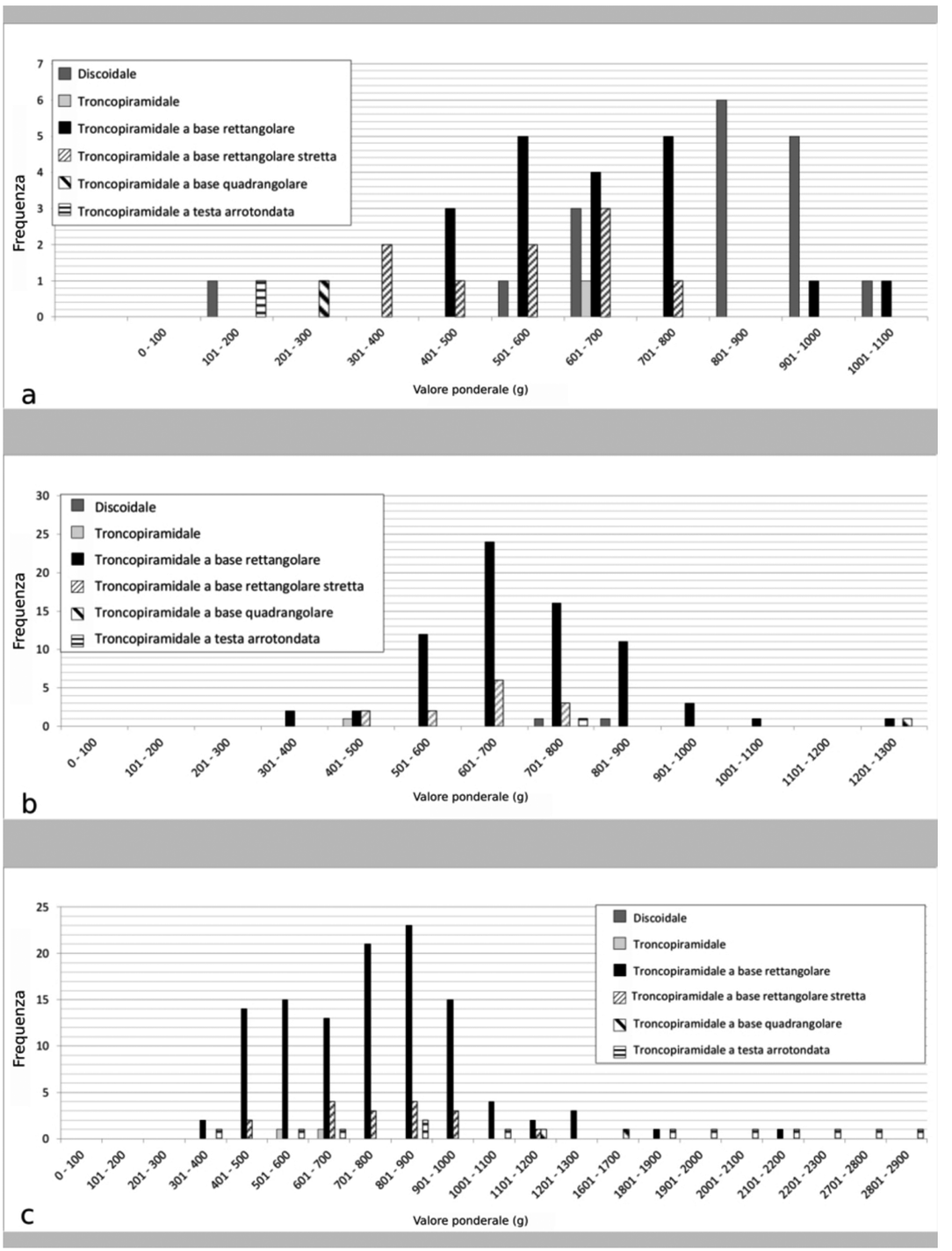


Grafico 2. Valore ponderale in rapporto alla morfologia dei pesi da telaio: a) pesi dell'area di Altino; b) pesi dell'area di Padova; c) pesi dell'area di Verona.

3. Fonti, strumenti, tessuti: prime considerazioni e prospettive di ricerca

L'osservazione e lo studio degli esiti di numerosi test di filatura e tessitura, eseguiti utilizzando riproduzioni fedeli di manufatti rinvenuti negli scavi archeologici, hanno rivelato l'esistenza di un rapporto tra il peso di una fusarola e il filato con questa prodotto, specificatamente per quanto riguarda il diametro e il grado di torsione del filo; allo stesso modo, è risultato evidente come il valore ponderale e lo spessore di un peso da telaio influenzino la fattura del tessuto realizzato e, in particolare, la sua *pesantezza* e la sua *densità*. La *pesantezza* di un tessuto è legata allo spessore del filato con cui è realizzato: un tessuto con filati grossi è considerato pesante, mentre un tessuto con filati fini è considerato leggero. La *densità* di un tessuto è data invece dal numero di fili per cm del tessuto stesso.[23] Va inoltre considerato che, a seconda della tensione richiesta dal filato, a ciascun peso da telaio può essere legato un certo numero di fili che dipende dal valore ponderale del peso stesso.[24]

Alla luce di quanto detto, è verosimile pensare che le diverse morfologie dei pesi censiti nei tre comprensori oggetto d'indagine e i loro diversi valori ponderali siano da porre in relazione con la produzione di specifici tessuti mediante l'utilizzo di specifici filati. L'applicazione dei calcoli elaborati dal CTR di Copenhagen ad alcuni contesti della *Venetia* (i pochi che comprendono un numero sufficiente di pesi di cui siano misurabili spessore e valore ponderale) ha evidenziato l'adeguatezza dei pesi alla tessitura di un filato medio-grossolano, caratterizzato da tensioni mediamente comprese tra 30 e 50 g, e alla produzione di tessuti che potremmo definire di qualità intermedia, non molto leggeri, ma neanche eccessivamente pesanti.[25]

Se questo risulta quindi l'andamento generale, sembra interessante soffermarsi sui dati forniti dai pesi dei tre comprensori qui in esame, poiché ciascuno di essi offre un campione con peculiari caratteristiche, probabile indice di differenze produttive tra le tre aree.

I valori ponderali medi e mediani dei pesi da telaio di Altino appaiono infatti i più bassi (Media: 644,4 g; Mediana: 670 g), suggerendo una produzione di tessuti di qualità leggermente superiore rispetto a quella delle altre due zone: il territorio patavino, dove si registrano valori intermedi (Media: 698,4 g; Mediana: 683,5 g) e, soprattutto, quello veronese i cui pesi da telaio sono più pesanti (Media: 842,7 g; Mediana: 755 g).

Tutto ciò non è in contrasto, anzi, acquisisce maggior significato se posto in relazione con quanto noto attraverso le citate fonti letterarie.

---

[23] Il metodo sperimentale ha elaborato un procedimento per calcolare questo valore: esso è uguale al numero di fili di ordito per la coppia di pesi, diviso per lo spessore di ciascun peso. L. Mårtensson; E. Andersson; M.L. Nosch; A. Batzer, *Technical Report Experimental Archaeology, Part 3, Loom Weights. Tools and Textiles – Texts and Contexts Research Program*. The Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR), University of Copenhagen, Copenhagen 2007. L. Mårtensson; M.L. Nosch; E. Andersson Strand, Shape of things: Understanding a loom weight, *Oxford Journal of Archaeology* 28, 4, 2009, 373-398. E. Andersson Strand, From spindle whorls and loom weights to fabrics in the Bronze Age Aegean and Eastern Mediterranean, en: M.L. Nosch; R. Laffineur (eds.), *Kosmos. Jewellery, adornment and textiles in the Aegean Bronze Age*. Proceedings of the 13th International Aegean Conference/ 13e Rencontre égéenne international, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010, Liege 2012, 207-213.

[24] Il metodo sperimentale ha verificato che il numero di fili di ordito per peso da telaio equivale al valore ponderale del peso da telaio espresso in grammi diviso per la tensione di cui il filo necessita. L. Mårtensson; E. Andersson; M.L. Nosch; A. Batzer, *Technical Report*... E. Andersson Strand, Experimental Textile Archaeology, in *Nesat* X, 2009, 1-3. E. Andersson Strand, From spindle whorls…

[25] A.R. Tricomi, *Archeologia tessile nella* Venetia *romana. Testimonianze materiali per una sintesi storica*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2010-2013.

Sebbene Altino sia ricordata dagli autori più per la produzione di lana pregiata che per la manifattura di tessuti, è verosimile che in questo centro si realizzassero stoffe più raffinate e leggere rispetto ai prodotti di Padova e Verona, che invece detengono una sorta di primato nella produzione di mantelli e coperte (*gausapae*, *lodices* e *trilices*), non eccellenti per finezza, ma famosi per morbidezza e resistenza.

Al fine di ottenere ulteriori informazioni riguardo i tessuti prodotti con i pesi da telaio censiti, è stata avviata una collaborazione con l'archeologa e tessitrice Ida Demant del centro sperimentale Lejre Sagnlandet Center (Danimarca). Il progetto ha previsto la riproduzione di un set di pesi da telaio su un modello standard rinvenuto nell'area d'indagine, utilizzato per eseguire prove sperimentali di tessitura. Questo primo test ha dimostrato il grande potenziale del metodo sperimentale, mai applicato prima d'ora a strumenti tessili romani.[26] I risultati di questa prima prova sperimentale, che saranno disponibili a breve,[27] e di ulteriori prove, potranno costituire un punto di partenza per sviluppare ipotesi concrete sulla produzione tessile nella regione, in relazione alle diverse morfologie di peso e ai diversi *range* ponderali.

L'auspicio è inoltre che ricerche mirate, di recente avviate, portino in luce anche resti organici o mineralizzati di tessuti che possano offrire termini di confronto reali a quelle che per ora si configurano come ipotesi di lavoro.[28] (M.S.B., A.R.T.)

---

[26] Per eseguire i test è stato scelto il tipo più comune di peso da telaio censito nel progetto, il peso da telaio tronco piramidale con spessore di 4,3 cm e con valore ponderale di 650 g. E' stato utilizzato un set di 28 pesi da telaio. Ulteriori dati sul test esperimentale, come il tipo di filato utilizzato e la trama, saranno pubblicati a breve.

[27] A. Tricomi, *Testing Roman Loom Weights. Preliminary Report on Weaving Experimental Archaeology carried out at the Sagnlandet Lejre Centre for Historical-Archaelogical Research and Communication* (Denmark), June 10-17, 2014 (internal document).

[28] La ricerca, avviata nell'ambito del Progetto *TRAMA* finanziato dall'Università di Padova, ha finora portato all'identificazione di tracce di tessuto mineralizzato su una trentina di oggetti in bronzo e ferro (prevalentemente fibule e monete) conservati nei musei del Veneto, attualmente in corso di studio presso il laboratori del Mac Donald Insitute dell'Università di Cambridge, in collaborazione con Margarita Gleba.

Vestis Virum Facit. Male Clothing and Social Status in Ancient Rome

Lena Larsson Lovén[1]
University Of Gothenburg

For as long as it is possible to follow back in time, ancient Roman culture appears as a clothed culture where people of all ages; men, women and children in all social layers used clothes on a daily basis. As such the clothed body was the norm in everyday life and representing civilized life.[2] In addition to the basic functions of covering and protecting the body, Roman clothes were also used as a means of communicating personal and public status of the wearer.[3] At its political peak in the early second century CE Rome was the largest city in the Mediterranean region, with an estimated population of about a million inhabitants of multi-ethnic origin, and stratified in a hierarchy of social layers. The status of an individual was composed by different attributes such as ethnicity, financial capacity, legal status, gender, age and family situation. Regardless of the overall status of an individual, clothes reflected the position in society of the wearer: rich or poor, man or woman, young or old. Ancient sources give various evidence of how the clothing of especially men of elite groups was used as a mark of status, but less of dress and status in other social groups. This contribution will focus on male clothes and how men's social and legal status could be manifested by dress.

---

[1] lena.larsson@class.gu.se

[2] L. Cleland; M. Harlow; L. Llewellyn-Jones, (eds.) *The clothed body in the ancient world*. Oxford, 2005, xii-xv

[3] For a more extensive discussion on the communicative role of clothes and fashion, see R. Barthes, *The Language of Fashion*, London 2006.

The Roman toga and social hierarchies

The most iconic of all Roman garments is, of course, the toga. In the book XX of the *Aeneid*, Virgil refers to the Roman people as *gens togata*, a people dressed in togas (*Aen.*1.282.). In real life, the toga was not a dress for everyone as it could only be worn by adult Roman men fulfilling special requirements. Still, the toga was a prominent general symbol of *romanitas,* of Roman identity and culture, and it has remained the most symbolic piece of clothing also in the post-Roman times. The combination of a high frequency of representations in the visual arts over centuries and the repetition of the importance of the toga by ancient writers has for long reinforced the impression of the toga as a common way of dressing for Roman males. A toga was made of wool fabric about 5 m long and, ideally, it would have been properly draped around the male body in such a way that it would stay in place while walking and moving around.[4] It was, however, not the privilege of every adult man in Rome to wear a toga as it could be worn only by those holding Roman citizenship. The latter formed the legal status of those who were members of the civic body, with official rights and obligations, in contrast to those who were not. As such the right of wearing the toga was a crucial and visual sign of the status of the wearer as a *civus Romanus*. The toga is normally considered as a mark of status, embedded with a strong symbolism, but when Virgil referred to people dressed in togas, it had already gone out of fashion as an everyday dress and it had become more of a ceremonial attire. It was still used by senators and high officials as a sign of their position and was required at special occasions, but the decline of the common use of the toga was one of the targets in the cultural reforms of Augustus.

Not all Roman citizens were rich and powerful men, but all held the equal right to wear the toga. Sometimes even citizens of lower status needed to dress up in the toga, most prominently at the morning *salutatio* where clients on all social levels were expected to wear togas to honour the *patronus*. This was a formal occasion that required an appropriate dress but for some the dress may rather have implied subordination and display of social inferiority.[5] From satirists like Martial and Juvenal we get glimpses of the negative side of the toga, from the perspective of common citizens of lower social grades who were nevertheless obliged to wear the toga daily. In satires and epigrams, we meet those who had to be the earliest clients at the morning *salutatio* to greet the patron, before he himself had to be off to his patron. We meet citizens of low social status who would climb the hills of Rome in the darkness of the early morning, dressed in the cumbersome, wool toga sometimes labelled the *togula*, the little toga, to mark the inferiority of the wearer, the *togatulus*. During a long walk to the patron's house the toga may have turned into a *toga sudatrix,* sweaty and heavy and, as such, not very pleasant to wear.[6] Having woken up very early to be off to the patron, and dress up in an uncomfortable dress, which was problematic to keep fresh through the long and tedious walks, the *togulatus* could be humiliated by the *patronus* upon arrival at the patron's house to discover that the latter had already left for the *salutatio* of his own patron (Mart. *Ep*. 5.22.9 -12.).

The *salutatio* was the first obligation of the long day of a client who had to accompany his patron to the baths, the theatre, or the social duties. The *opera togata* was a never-ending duty (Mart. *Ep*. 3.46.1), which turned the toga more into the symbol of a person in dependence and without power, rather than a powerful Roman citizen.[7] In this particular context, for the client, the toga could mark inferior social status rather than high rank, as it was of great importance for the

---

[4] H. R Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein 1989, 4f.

[5] M. George, The dark side of the toga, in J. Edmondson & A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, Buffalo & London 2008, 94-112; 96-97.

[6] M. George, *op. cit.,* 100-103.

[7] M. George, *op. cit.,*102-103.

patron to appear surrounded by an entourage of clients in togas, as a symbol of his status and not than that of his clients. For clients at the bottom of the social hierarchy the required dress code at the *salutatio* may rather have symbolised the opposite of power and prestige: subordination and social inferiority.[8] This is a different picture from the one represented in the visual arts, where we meet men looking comfortably dressed in togas, rich in cloth, perfectly draped and kept in place even when making gestures. Such representations appear regularly and over time.[9] Especially from the first and second centuries CE, the *togati* are often represented with arms and hands kept away from the body and the hands are normally free from cloth, in order to enable the *togatus* to move them in gestures. This pattern creates a figure with spatial width which was adopted to represent male bodies and, in particular, powerful men.[10] They represent the traditional view of the toga, symbolising the important and powerful citizens, while the *togulatus* shows another side, of the socially inferior citizen, dependent on others higher up in the social hierarchy. This demonstrates the dualism in the toga, which for some meant high status and was a garment with connotations of prestige and power, and for others it meant dependence and subordination.

The *salutatio* was the first obligation of the long day of a client who had to accompany his patron to the baths, the theatre, or the social duties. The *opera togata* was a never-ending duty (Mart. *Ep*. 3.46.1), which turned the toga more into the symbol of a person in dependence and without power, rather than a powerful Roman citizen.[11] In this particular context, for the client, the toga could mark inferior social status rather than high rank, as it was of great importance for the patron to appear surrounded by an entourage of clients in togas, as a symbol of his status and not than that of his clients. For clients at the bottom of the social hierarchy the required dress code at the *salutatio* may rather have symbolised the opposite of power and prestige: subordination and social inferiority.[12] This is a different picture from the one represented in the visual arts, where we meet men looking comfortably dressed in togas, rich in cloth, perfectly draped and kept in place even when making gestures. Such representations appear regularly and over time.[13] Especially from the first and second centuries CE, the *togati* are often represented with arms and hands kept away from the body and the hands are normally free from cloth, in order to enable the *togatus* to move them in gestures. This pattern creates a figure with spatial width which was adopted to represent male bodies and, in particular, powerful men.[14] They represent the traditional view of the toga, symbolising the important and powerful citizens, while the *togulatus* shows another side, of the socially inferior citizen, dependent on others higher up in the social hierarchy. This demonstrates the dualism in the toga, which for some meant high status and wasva garment with connotations of prestige and power, and for others it meant dependence and subordination.

The double standards of the toga including both attraction and rejection are further emphasised by the choice of private and public clothing and social class. Leisure time meant freedom from the toga so in the private sphere more comfortable tunics were preferred, while wealthy and educated Romans could even use Greek clothing in their leisure time, *otium*, in contrast to the duties of public life.[15] In contrast, the use of the toga maintained by people of lower social standing is mirrored in

[8] M. George, *op. cit.,* 96-97.
[9] See H. R. Goette, *op. cit.,* for the development of representations of the toga over time in the visual arts.
[10] G. Davies, "What made the Roman toga *virilis*?", in L. Clelland; M. Harlow; L. Llewellyn-Jones, (eds.), *The clothed body in the ancient world*. Oxford 2005, 122-130, 121f.
[11] G. Davies, *op. cit*., 102-103.
[12] G. Davies, *op. cit.,* 96f.
[13] See H. R. Goette, *op. cit.,* for the development of representations of the toga over time in the visual arts.
[14] G. Davies, *op. cit*., 121f.
[15] M. George, *op. cit.*, 103.

the funerary arts where freedmen, and citizens, regularly appear dressed in togas as s symbol of their citizenship.[16] For freedmen this was an acquired right which was important to visually demonstrate, but the emphasis may have been on the right to wear the toga, rather than the actual wearing of it. More commonly used in daily life were tunics, mantles and cloaks. The toga-clad race of Virgil had, in Tacitus' view, turned into of "the tunic crowd", *vulgus tunicatus* (*Dial*.7), and according to Juvenal nobody wore a toga, except when dead (*Sat*. 3.171-172.).

Clean and proper clothes

In his comprehensive study of imagery in the age of Augustus, Paul Zanker visualised the effect of groups *"of white togati in the theatre and in the popular assembly"* and how such a sight *"must have been a proud one*".[17] He is probably right in assuming that the overall vision of large groups of men, more or less equally dressed in, if not white, at least bright clothes, and located in the same place, must have been one of powerful people of high status. The appearance and look of a person is made up of several different clothing details and visual elements, and it may not only have been the number of men in togas in the senate and popular assembly that created a vision of power and high status. Another key element in demonstrating high social rank was how clothes and the body language worked together. From Quintilian we learn about how body language and the toga were to work together to give the right impression.[18] (*Orat*. 11.3.2, 3.69, 3.83.) We may assume that the toga-clad men of the senate or assemblies usually underwent a long training, since childhood, of draping and wearing the toga, but how would this work for a recently manumitted man who was a beginner as a *togatus*? The impression of a recent freedman dressed up in a toga was potentially different from an aristocratic Roman man with a lifelong training of wearing the toga.

The cleanliness of the clothes was another important detail in building up the appearance of a man. We may assume that the influential and powerful men had clean and proper dress elegantly draped around the body which boosted the notion of them being an important person of high status, and also visually presented them as such a person. Holding Roman citizenship was, however, not equal to being a member of the elite or a top politician in Rome. The social spectrum of citizens was wide, including everyone from freedmen and poor freeborn citizens, to the rich and powerful men of the Roman aristocracy, and everything in between these social poles, but all with an equal right to wear the toga. The common form of toga was undyed and undecorated, the *toga virilis* or *pura* which due to its light colour was easily dirtied when walking the city streets. The right arm was left free to hold part of the toga but, still, walking in a big and busy city like Rome it must have been a challenge to keep the toga clean from dirt and stains. A wealthy man would have an entourage clearing his way, and a staff of slaves taking care of his wardrobe which all helped to keep the clothes clean and proper.[19] But how did someone who did not have a staff of people manage to keep clothes clean? Even with the ambition of clean and proper looks, it may not have been easy when wearing long garments, and some of them rich in cloth (Mart. *Ep*. 9.49.). To keep up a dignified appearance, it was important to avoid any associations with poverty, as dirty and ragged clothes are recurrent characteristics of poor people to be discussed below.[20] In order to avoid dirty clothes and to improve

---

[16] For a discussion of the freedmen in Roman art see L. Hackworth Petersen *The Freedman in Roman Art and Art History*, Cambridge 2006.
[17] P. Zanker *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1990, 164.
[18] G. Davies, *op. cit*., 122-125.
[19] Slave jobs related to the wardrobe of a master, or mistress, are "*a veste*" *CIL* 6.1884; 4041; 5197; 5206; 6372; 6374, and *vestiplicus CIL* 6.7301; 8558; 8559-60; or in the feminie *vestip(l)ica: CIL* 6.9912; 33395; 37825, 9901; 33393.
[20] M. George, *op. cit.*, 99-106.

the visual impression through dress, bleaching and re-dyeing were commonly practised. We find remains of such workshops in Roman cities and most notably in Pompeii and Ostia.[21] This was done by occupational categories documented in epigraphy, such as the *fullones* and *offectores/infectores* who worked in *fullonicae*. The *fullones* washed clothes but they could also bleach clothes in order to refresh them and they also finished new-woven garments. The *offectores* re-dyed cloth and clothes of various colours and shades. The *offectores*[22] are few in the epigraphic record while the *fullones*[23] appear much more frequently and both categories reflect the common practice of washing, bleaching and re-dyeing clothes in order to maintain the life of a textile and a clean and proper appearance.

Clothes for poor people

As mentioned initially, everyone in Roman society used clothes in daily life and through dress, wealth as well as poverty was displayed, although in the case of poor people it was less likely to be intentional. In written sources, ragged and patched clothes are regularly mentioned among the characteristics of "the poor". Considering the cost and economic value of clothes and other textiles in antiquity, it seems to have been standard practice to try and prolong the life of a textile. This could be done in several ways. One method was the aforementioned bleaching and re-dyeing of clothes; another was by the second-hand use of textiles and of making clothes of patches from discarded clothes and other textiles. Even ordinary, non-luxury clothes could be expensive enough to be out of reach for those of little means and of the lowest social status. For such groups, clothes made from rags and patchwork may have been one of few options. The use and reuse of Roman textiles can be exemplified by the abundant textile finds from Mons Claudianus, a first century CE Roman fort in the eastern Egyptian desert. The tens of thousands of finds are remains of various textiles such as soft furnishings, blankets, beddings and among them are also two complete wool tunics. Both tunics have been patched and repaired not once, but several times, showing how the use of a garment had been prolonged by multiple stages of repair works.[24]

In addition to repairing clothes, the manufacture of clothes made from rags and patches was widespread and this was apparently established already in Republican Rome. In the early second century BCE, Cato Maior in *De Agricultura*, advised land owners to provide a new tunic for each slave of the estate every second year, and the old tunics to be collected and reused for patchwork (*De. Agr*. 135.1.). Rags, *centones*, had multiple uses, among them making inexpensive clothes for poor people and coarse working clothes. Another was to make blankets and covers (Juv. 6.121). Columella in the mid-first century CE also discussed clothes for the slaves and clothes suitable for hard slave work. Here, too, patchwork clothes are mentioned as they were an inexpensive type of clothing suitable for the purpose (*RR* 1.8.10).

Cato Maior listed a number of items to be bought in Rome, rather than to have them made on the estate (*De. Agr*. 59). Among them were clothes made from patchwork, indicating an established production and trade of such clothes already in the early second century BCE, at least in the city of Rome. The handling and distribution of rags is usually related to the job title *centonarius.* It appears regularly in the epigraphic record and has been interpreted as referring to a person producing and/or

---

[21] See M. Flohr, *The World of the Fullo. Work, Economy and Society in Roman Italy*, Oxford 2013, for a recent study of the *fullones*, and their social and economic world.
[22] *CIL* 4.864.
[23] Examples of fullones from Rome *CIL* 1.1406; 1342, from Pompeii: *CIL* 4.998; 2966; 3478; 3529; 4102-04; 4106-07, 4109.
[24] U. Mannering, Roman garments from Mons Caludianus, in D. Cardon; M. Feugère, *Archéologie des textiles des origins acy Ve siècle. Actes du colloque de Lattes, oct 1999*. (Instrumentum 14), Montagnac 2000, 283.

selling rags and textile products made from rags.[25] The *centonarii* were organised in guilds, *collegia*, with a wide distribution in Roman urban centres but to discuss of the organisation of such *collegia* is beyond the scope of this contribution.[26]

Roman men, civilians and soldiers, used various types of cloaks. One of the most widely diffused types was the *sagum*, a thick cloak for outdoor use made of coarse wool. It was a large rectangular piece of cloth, wrapped around the body and fastened on the right shoulder. The *sagum* was worn by soldiers of all ranks as well as by civilians. In a civilian context, the *sagum* was favoured in particular by people of low social standing like sailors, slaves and those who had to work outdoors in all kinds of weather conditions. The usefulness of the *sagum* was pointed out by Columella as one of the garments especially suitable for hard work outdoors (*RR* 1.8.10.). The occupational group of *sagarii* traded *saga* and they appear in the epigraphic record from the city of Rome, Roman Italy and the provinces, especially the Roman West.

In the city of Rome, dealers of cheap clothing were found in various places around the commercial districts of the city. The second-hand and used garments to be made into patchwork clothes were sold in shopping area of Area Pannaria, near Porta Capena.[27] Dealers of *saga* are found in the area of Monte Testaccio and *Horrea Galbana* and in the area of the theatre of Marcellus.[28] More epigraphic instances occur, but with an unknown original context or without a location mentioned in the inscription it is more complicated to identify the district where the commerce took place. Nevertheless, the production and distribution of second-hand, reused clothes and those made from rags appear as established trade in the second century BCE, and throughout Imperial times. Over time, the second-hand use and reuse of clothes became an important part of the textile trade with the products aimed for slaves, poor people and those of little means. As such these textile products also became an obvious mark of the low social status of a person wearing them.

Concluding remarks on male clothing and status

The clothes used by Roman men clearly reflected social status and hierarchies, both in the case of those of high rank and of those at the bottom of society. The appearance of an individual was built up from several details to create an image of an important and powerful person and the opposite – a poor man with low social status.[29] The quality and state of the clothes, the dyes and cleanliness were all part of the picture. In order to create the right impression, clothing details and accessories were vital. The outfit should be worn according to established practices as dress was thought to reflect the moral standards of an individual. One might think of a detail like the belt and what Sulla is supposed to have said about the young Julius Caesar and his way of dressing. Caesar is said to have worn loose fitting clothes and Sulla warned that the ill-girt boy one day will would ruin the Republic (Suet. *Caes*. 45.).

In literary sources, dirty and ragged clothes are recurrent, stereotyped characteristics of poor people, as opposed to fresh and clean clothes of a wealthy person.[30] Juvenal refers to a man wearing

[25] See for instance S. Joshel *Work, Identity and Legal Status at Rome. A Study of the occupational Inscriptions*, Norman & London 1992.177. For a more recent and extensive discussion concerning of the meanings of *centonarius* see J. Liu, *Collegia centonariorum. The Guilds of Textile Dealers in the Roman West*, Leiden & Bostson 2009. Cf. also K. Verboven, The associate order: status and ethos among Roman businessmen in the late Republic and Early Empire, *Atheneum* 95, 2007, 1-33.
[26] According to Pliny (*Ep*. 10.33-34) the *collegia centonariorum* also acted as fire brigades. See J. Liu, *op. cit.*, chapter 4.
[27] C. Holleran, *Shopping in Ancient Rome. The Retail Trade in the Late Republic and the Prinicpate,* Oxford, 2012, 226.
[28] *CIL* 6.33906 (*Horrea Galbana*), *CIL* 6.9869 (Theatre of Marcellus).
[29] M-L. Stig Sørensen, *Gender archaeology*, Cambridge 2000, 132-136.
[30] C. R. Whittaker, "The poor", in A. Giardina (ed.), *The Romans*, London 1993, 272f.

a dirty and ragged cloak, a stained toga and a pair of very worn shoes of which one is broken (*Sat*. 3.147-153; *Ep*. 8.28.). The dirty and ragged look of the man is indicative of his low social position. As Roman society was hierarchical in terms of social orders, it was especially important for those of high rank to be perceived according to their status.[31] It was of importance to be seen and respected as someone of high rank while a poor person could not aspire for social recognition. Juvenal complains of how a poor man is a constant target of ridicule from those better off in society (*Sat*. 3.147). A visual appearance did not have a bearing for the poor to the same extent as for wealthy people and, as Columella remarked, it was the basic need for and the usefulness of the clothes that mattered for slave clothes (*RR* 1.8.10.). The importance of the toga as a cultural symbol is indisputable. In daily life, however, most Roman men dressed differently and many men and women of the lower social strata wore ragged and patched clothes. This is likely to have been a choice of their own but, still, it was a symbol of their low position in the social hierarchy,

[31] M. George, *op. cit.*, 95-96.

Satirically Sartorial: colours and togas in Roman satire

Mary Harlow
University of Leicester[1]

In their writings, Roman satirists present an image of their society that is highly visual and very seductive; at the same time, it is an image that is playful, humorous, cynical, vicious – satirical. Martial and Juvenal, who form the central focus of this paper, set themselves up as outside observers of the perceived absurdity of life in Rome while at the same time they are very much part of the culture they parody. Their work runs the gamut of satire – parody, hyperbole, comedy, misogyny, xenophobia, literary allusion, anger, abuse, invective – to create a commentary on the social world which, although they complain and criticise, is central to their own identity. They are both, in different ways, masters of the creation of easily recognisable and often stereotypical characters, using a range of pointed vocabulary and figurative or metaphorical language in which dress frequently plays a leading part. This chapter is not about the language of satire but the language of dress in satire: the two are intimately connected, of course, but here my focus is on ways in which dress and its colour schemes are used to reinforce the particular view of Roman culture that the writer chooses to privilege at any given moment. Martial and Juvenal are often cited in literature on Roman dress, and it is worth considering how interpretations of their work have in turn shaped our understanding of the Roman wardrobe. The use of dress and general physical appearance in poetry is often shorthand for a description of the moral character of the individual whom satirists wish to parody – and they are not averse to parodying themselves (or their poetic personae). Here I will consider just two aspects of

[1] mh385@le.ac.uk

dress where the study of satire has influenced modern interpretations of the Roman wardrobe: colour, and attitudes towards the toga.

Colour

In recent years colour has been put back into the ancient wardrobe. Work on polychromy is allowing us to revisit sculptural representations of the clothed body, while archaeological research has revealed the vast range of colours and dyes available to the Roman consumer.[2] Given that one of the main aims of the satirist is to mock his contemporaries, it is not surprising that the colour purple, in all its forms, is one of the key instruments in his repertoire.

Purpurae vestes were marks of power, of authority, of sacredness and precisely because of this could also be satirised as symbols of status usurpation, pretentiousness, effeminacy, extravagance and ostentatious luxury.[3] Just as purple exists on a spectrum from almost black to palest lavender, so the individuals represented by the colour in satire exist on a social continuum from emperor to patron to client to social climber to effeminate to prostitute. The best and most expensive shades of purple come from muricid shellfish and in satire this is often referred to synonymously with its place of origin, Tyre, although by the Roman imperial period purple dye works existed across the Mediterranean.[4] To wear murex purple was to express your ability to afford it and at the same time made you a perfect target for the satirists. As Juvenal puts it while describing an Egyptian intimate of Domitian: '…when that remnant of the Nile's trash, that native slave of Canopus, that Crispinus, wafts a gold ring in summer on sweaty fingers while his shoulder hitches up a Tyrian cloak (*lacerna*) —then it is hard not to write satire' (1.27-30).[5] In this extract, Crispinus is presumably hitching up his cloak to show off his gold ring and his clothing beneath it, an affectation of the wealthy also recorded by Ammianus (14.6.9), whose vignettes of the Roman aristocracy suggest he had a good knowledge of the works of Juvenal and Martial.[6] Courtney, following Pliny the Elder, also suggests that Crispinus

---

[2] On polychromy see papers in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (eds.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Medieval Sculpture*, Munich 2008; J. Østergaard and A. M. Nielsen (eds.), *Transformations: Classical Sculpture in Colour*. Copenhagen 2014; on dyes see D. Cardon, *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*, London 2007; for examples of dyed clothing at the site of Didymoi: D. Cardon, H. Granger-Taylor & W. Nowik, 'What did they look like? Fragments of clothing found at Didymoi', in H. Cuvigny (ed) *Didymoi: un garnison romaine dans le désert Oriental d'Égypte*, Institut français d'archéologie orientale. 2011, 273-395.

[3] On attitudes to purple see M. Reinhold, History of purple as a status in symbol in antiquity. *Latomus* 116 1970; M. Bradley *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge 2009, 189-211; J. Napoli Art purpuraire et législation à l'époque romaine, in C. Alfaro, J.P. Wild & B. Costa (eds.) *Purpurae Vestes: Textile y Tintes del Mediterráneo en época romana*, Valencia 2004, 123-36; D. Cardon W. Nowik, H. Granger-Taylor, R. Marcinowska, K. Kusyk & M. Trojanowicz, 'Who could wear true purple in Roman Egypt? Technical and social considerations on some new identifications of purple from marine molluscs in archaeological textiles', in C. Alfaro, J-P. Brun, R. Pierbon Benoit (eds.) *Purpurae Vestes III*, *Textiles y Tintes en la Ciudad Antigua,* Valencia 2011, 197-214.

[4] In the *Purpurae Vestes* series there are many diverse papers on archaeological evidence for purple dye production across the Mediterranean e.g. A. Wilson, Archaeological evidence for textile production and dyeing in Roman North Africa,' & C. Alfaro Giner & E. Tébar Megiás, Aspectos históricos, ecónomicos y técnicos de la produccíon de purpura en la Ibiza romana, both in C. Alfaro, J.P. Wild & B. Costa (eds.) *Purpurae Vestes* 155-64, 195-210; D. Constantinidis & L. Karali, A proposed survey of East Mediterranean murex heaps form the Bronze Age to Roman times: A GIS analysis of possible trade networks, in C. Alfaro, J-P. Brun & R. Pierbon Benoit, (eds.) *Purpurae Vestes III*, 151-56; Cardon, *Natural Dyes,* 553-606. cf. On use of Tyre/Sidon: M. 2.16.3; 2.43.7; 4.19.12; 4.28.2; 8.10; 9.22.13; On Laconian purple see Horace, *Odes* 2.18.7, Juv. 8.101. All translations of Martial (M) are from D. R. Shackleton-Bailey, *Martial, Epigrams* vols. I, II III. Loeb Classical Library 94, 95, 480. Cambridge, MA. 1993.

[5] Translations of Juvenal are from *Juvenal and Persius.* Edited and translated by S. Morton Braund. Loeb Classical Library 91. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

[6] R. MacMullen, Some pictures in Ammianus Marcellinus, *Art Bulletin* 46.4, 1964, 435-55.

is waving his cloak about to allow the purple to catch the light and demonstrate its murex origin.[7] This would be the darkest shade of purple, which Pliny likens to the 'colour of congealed blood' (*NH* 9.135). Crispinus is the central character of Juvenal's fourth satire where the opening lines make clear that he is a 'monstrosity without a single good quality…. a feeble dandy' (4.2-3), and again his predilection for purple (4.31) adds to the character assassination – it shows him as effeminate but is also inappropriate for someone who Juvenal represents as a foreign parvenu (who earlier in life was 'kitted out for work in your native papyrus clothes' 4.24-5). Martial likewise capitalises on Crispinus' love of purple to ridicule him, only *deliciiae* can wear garments saturated with purple dye (8.48.5-6). In the person of Crispinus, Juvenal and Martial use purple to elide several traits which are the focus of ridicule: he is foreign, he is a dandy, and he is appropriating a status to which he is unsuited, in the satirists' opinion, by birth or by rank.[8]

Various shades of purple are also imbued with shades of meaning. In order to compare his own epigrams to a page of Fidentinus' inserted in one of Martial's books, Martial uses the term *Tyrianthina* in opposition to a Lingonian *bardocucullus,* implying the invasion of the rough and rustic Gallic hooded cloak into his more refined and urbane little book (1.53).[9] *Tyrianthina*, according to Pliny, is a particularly exotic and extravagant form of purple obtaining by double-dyeing, first in violet and then in murex (*NH* 21.45). In a short epigram (2.39), garments given to an adulteress are described as *coccina* and *ianthina*, in contrast to the toga which would be a more suitable gift for such a woman. In just two lines Martial implies that the colours are luxurious, extravagant and associated with the female wardrobe, but not suitable gifts for a woman of doubtful reputation.[10] Martial also uses the colour terms *amethystine* and *amethystinatus* to describe clothing that is more appropriate for women, with the implication that men who chose to wear such shades are effeminate (1.96.6-7),[11] or in the case of the individual described in 2.57 affecting an ostentatious lifestyle and status that they cannot, in fact, afford.[12]

Finally, the distinctive smell of purple dye which would identify it as murex, and thus of the highest quality rather than a cheaper vegetal alternative, was yet another aspect that could be satirised. The bedclothes of Zoilus, a freedman of the Trimalchio vein, are described by Martial as 'dyed in smelly Sidonian' (2.16.3).[13] The exotic and expensive Tyrian/Sidonian purple is downgraded by its use in nouveau-riche bedclothes and similarly, in another example, by its use by Philaenis, who uses the smell of her purple clothes to cover that of her own body odour (9.62).[14] Not all purple in antiquity was

---

[7] E. Courtney, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, London 1980, 91, citing Pliny *NH*. 9.62. The crystals in the final product of murex processing reflect the light, giving garments a sheen which catches the light in movement.

[8] Cf. M. 5.8 on the usurper of social status, Phasis, who despite his purple cloak had to move seats in the theatre as he was not of equestrian status. Cf. 5.23.

[9] See P. Howell, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*. London 1980, 232 who also cites Pliny *NH* 9.139 on *tyriamethystus*; a *bardocucullus* is a hooded cloak, here of Gallic origin. The term is rare in classical Latin and only occurs here and at 14.128 (T. J. Leary, *Martial, Book XIV: The Apophoreta. Text with introduction and commentary,* 1996, 193). Cf. also 14.154 on amethystine wool. See also M. Bradley, *Colour*… 2009, 196.

[10] C. Williams, *Martial Epigrams Book 2*, edited with an introduction, translation and commentary. Oxford, 2004, 144; cf. M. 6.64; on the adulteress's toga see most recently J. Dixon, Dressing the adulteress, in M. Harlow & M-L. Nosch, (eds.), *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology*, edited by. Oxford, 2014, 298-305.

[11] Cf. Juv. 12.39: '*purpuream teneris quoque Maecenatibus aptam*/purple clothes fit even for delicate Maecenases.'

[12] Williams, *Martial Epigrams Book 2*, 193-4. Cf. Juv. 7.135-8 on using purple and amethystine clothing as display while living beyond one's income.

[13] See Williams, *Martial Epigrams Book 2*, 79. On the smell of purple cf. also Martial 1.4. 32; 4.4.6.

[14] Shackleton-Bailey *Martial, Epigrams* vols. I, II III …288. Pliny mentions purple covers for dining couches in his own day, *NH* 9.137; cf. Horace *Sat*. 2.6.102, 106 where red (*cocco*) and purple (*purpurea*) are elided.

made from expensive murex. Its popularity as a colour led to the development of many non-marine counterfeits, but satirists are not particularly interested in these![15]

Reds often fit into a similar moral spectrum to purple, despite the common use of the colour for military clothing, particularly the *paludamentum*.[16] Reds can range from dark crimsons to bright scarlets to palest pinks. In satire terms such as *coccus*, *coccinus*, *coccineus*, *coccinatus* are used to describe clothing, particularly cloaks (*lacernae*, *laenae*, *paenulae*).[17] Like purple, in satire the social climber who seeks undeserved respect is often attired in red. Petronius presents Trimalchio, the archetypal parvenu, wrapped in a *coccina gausapa* after his bath (28.7) and later at dinner he appears in a scarlet *pallium* with a purple-striped napkin (32.2).[18] A gift of Tyrian and scarlet Spanish cloaks (*Hispanas Tyriasque coccinasque* 4.28.2) allows Martial to make play of role-reversal with a prostitute giving gifts to her male lover rather than the other way round. The use of the colours also implies the expense incurred and the lack of masculinity on the part of the male as the passive partner in this relationship.[19] A similar moral voice is clearly expressed in 1.96.7, where a pretentious hypocrite pretends to consider men who wear scarlet are not 'real men' (*qui coccinatos non putat viros esse*).[20] And one Euclides, despite being *coccinatus* and having pretentions to equestrian rank, let slip his low status when a key fell out of his pocket (M. 5.35). Red cloaks were fashionable and desired items, and Martial records gifts of a scarlet cloak as an expensive present in contrast to undyed or other coloured cloaks (14.131; 133).[21]

Less bright and therefore less ostentatious reds get a slightly better press in terms of associated moral values; but in satire, where everything is fair game, they are also used pejoratively by association with poverty or provincialism. In the *Apophoreta* Martial lists several cloaks of varying shades of red: one of Canusian wool the colour of mead (14.127); another, also of Canusian wool, coloured *rufus* (reddish-brown? 14.129); finally one made from Baetic wool which was naturally reddish-brown or tawny (14.133).[22] If we accept Leary's categorisation of alternating rich and poor gifts in the *Apophoreta* collection, then all these shades of natural or subdued red cloaks fall into the class of costly rather than cheap gifts, although the *rufus* of 14.129 is identified as a colour that Gauls, soldiers and boys have a preference for, as opposed to the more sober *fuscus* (dark/tawny/brown) preferred by Romans – again the hue suggests an implied character type.

Darker, more sober colours and wools and linen of natural hues are also features of satire, but again are often used to highlight poverty, rusticity, hypocrisy, and deceptive character traits, and particularly to ridicule those with pretentions to philosophy. Maternus is said to love sad-coloured cloaks (*tristium lacernarum*) of Baetic wool or ash-grey, and he criticises as effeminate those who wear

---

[15] Non-marine purples could come from mixing dyes (notably madder/kermes and a form of indigo) or blending blue and red threads together – see Cardon, *Natural Dyes*, fig.5; J. Sebesta, *Tunica ralla, tunica spissa*: the colors and textiles of Roman costume, in J. Sebesta & L. Bonfante *The World of Roman Costume*, Madison, WI. 1994, 65-76.

[16] C. Salles, Le costume dans la poésie satirique latine, in F. Chausson & H. Inglebert *Costume et Société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, 2003, 57-66; L. Cleland, G. Davies & L. Llewellyn-Jones, *Greek and Roman Dress from A-Z*, London 2007, 137-8;

[17] Red dyes could come from a number of sources: Cardon, *Natural Dyes*, 107-28 (madder, bedstraw); (kermes) 609-18; Sebesta, *Tunica ralla, tunica spissa*…69, 71.

[18] A *gausapina* is a thick garment, sometimes felted and made waterproof. P. Howell, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, London 1980, 307.

[19] Williams, *Martial Epigrams Book 2*, 249. Cf. M. 4.61.

[20] Cf. M. 5.35.2; Juv. 3.283 on the man with the 'warning signs of scarlet cloak… (*coccina laena*)'; Howell, *A Commentary on Book One*…, 307.

[21] Cf. Juv. 9.28 complaining about the poor quality of cloak he is given. See Martial 7.86.8 also complaining, this time on not getting a cloak as a gift!

[22] On Martial's preference for Baetic wool see 1.96; 8.28.5-6; 9.61.5.37.7; 12.63; 12.65.5; 12.98; 14.133.

scarlet, but despite his wardrobe of undyed wool and sombre colours his morals are green (*galbinos,* M. 1.96). Martial uses clothing to identify the duplicity and hypocrisy of Maternus. Similary he caricatures fake philosophers through their choice of deliberately rough or dark-coloured clothing or their pose of poverty expressed by threadbare garments.[23]

In the description of Maternus above, his lack of morality is described using the colour green-yellow (*galbinus*). While neither green nor yellow were difficult colours to obtain,[24] *galbinus* in particular was often associated with dandyism, effeminacy and pretentiousness. Zoilus, previously ridiculed for his purple bedclothes (2.16), is described as dressed in a *galbinus* gown while reclining on purple silk cushions (M. 3.82).[25] Juvenal uses blue (*caerulea*) and *galbinus* to ridicule effeminates who parody the rites of the Bona Dea (2.97), while Petronius makes use of the hue in the introduction of Fortunata, wife of Trimalchio, who appears at dinner wearing a *galbinus* waistband which exposes a cherry-red (*cerasina*) tunic (67.4); he stresses both her femininity and her inappropriate behaviour through outrageous dress. And Martial's invective against Bassus includes describing how he changed his dress from the colour of grass (*herbarum*) to that steeped in scarlet and murex purple (*cocco madida vel murice tincta*, 5.23) in order to pretend he was a knight and sit in the designated theatre seats: the green suggests his weak and mendacious character, the purple and reds the expense of his new wardrobe, his extravagance and his social climbing – all are parodied as inappropriate.[26]

Finally, even white or undyed, off-white wool does not escape ridicule. As the toga, the signature garment of Roman citizenship, status and masculinity, is another target of the satirists, its colour becomes part of the game. From the bright, artificially whitened toga of the election candidate to the yellowing, old and threadbare toga, white is used as yet another form of social criticism. Martial often uses the term 'snowy/*nivea*' as an adjective to convey the lovely shining wool of a new toga (8.28), but also to imply the chilliness of a toga whose thinning texture can no longer keep its wearer warm (4.34) and to describe a once new toga as worn with age (9.49.8).[27] Interestingly, the toga is always snow-white or *candidus*, or white by association with other white matter (swan, ivory etc.); it is not, as far as I can ascertain, ever described as *albus*.[28] White tunics, which are described using either adjective, are used to evoke simplicity and the good old days before coloured clothing arrived together with other corrupting influences of empire. Juvenal, for instance, refers to the *tunicae albae* worn by the highest aediles of the Marsi and Sabines (Juv. 3.179) – that is, they did not wear the togas now required by magistrates in his own day.

The colour palette articulated in the works of Juvenal and Martial is heavy with double-entendres, moral judgements and vicious, but often comedic, invective. It is also relatively limited: it repeats and re-uses certain shades, particularly those in the purple-scarlet range, to pass comment on

---

[23] Cf. M. 11.56.

[24] *Contra* Sebesta *Tunica ralla, tunica spissa*, and archaeological examples from Didymoi in Cardon *et al*. What did they look like?

[25] Zoilus features in several of Martial's epigrams: 2.16 (lying ill in scarlet and purple [Sidonian] bedclothes), 2.19, 2.42, 2.58 (in a fresh combed toga where M. is in a threadbare one), 2.81, 3.82, 4.77, 5.79 (changing his clothes eleven times at dinner), 6.91, 11.30, 11.37, 11.54, 11.85, 11.92, 12.54.

[26] Other epigrams that address Bassus: 3. 58; 8.10; 9.100. Shades of blue also feature as part of this rhetoric as noted above (Juv. 2.97) and often merge into the bluer end of the purple spectrum. Salles, Le costume dans la poésie satirique latine, 65 includes *ianthinus*, *hyacinthinus* etc. within this hue, and its associated moral insinuations. Other examples of blues: blue hood of the countryside and comedy, Juv. 3.170, Courtney, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, 178 – used here, like the white tunics of the local aediles as comparison with the demand to wear the toga when in Rome.

[27] On the snow white toga of a former slave 2.29.4.

[28] M. Flohr makes the same observation, *The World of the Fullo. Work, Economy and Society in Roman Italy*, Oxford 2013, 60. Salles, Le costume dans la poésie satirique latine, 64.

its literary targets. While this might demonstrate the popularity and prevalence of these colours in the contemporary wardrobe, it also skews the modern reader's view of that wardrobe. Other poetic works list ranges of colours available, notably Plautus's *Epidicus* and Ovid's *Ars Amatoria.*[29] These authors are, admittedly, talking about female clothing and perhaps the association of colour with the female wardrobe is influenced by this. Surviving archaeological textiles, however, provide a rainbow of colours available across the empire. Environmental factors in survival mean that such examples are rarely found in Rome, but they do appear in written Rome in the colourful satire of the poets which reflect, for all their innuendos, the cosmopolitan and exotic world of the ancient capital. Archaeological textiles come, in theory, without moral or gendered associations; but these are often imposed by interpreters who may have been influenced by knowledge of the classics, particularly satire. Conversely, classicists who focus on literary rather than material culture absorb the moralising views of ancient authors and the seductive world-view of the satirists who question masculinity, commenting on extravagance and the over-promotion of perceived unsuitable characters.[30]

The toga satirized

As one of the most potent symbols of *romanitas*, of citizenship and of masculinity the toga is the 'gift that keeps on giving' for satirists. The very necessity, and indeed, imperial demand, that it be worn on certain civic and social occasions made it a perfect target for the commentator on Roman life.[31] The role of the toga in satire has been examined most recently by modern commentators on the works of Martial and Juvenal, and more extensively by Catherine Salles (2003) and Michele George (2008).[32] George coined the term 'the "dark side" of the toga' to express the view from the client rather than the patron, and explicitly dealt with the satire of Juvenal and Martial where the toga is presented as yet another of the burdens of being a client as part of the discourse of patronage.[33] I will not repeat her eloquent and extended argument here, but reprise some of the main themes which directly address the toga, rather than enter the patronage debate. As in their use of colour, Juvenal and Martial play with the toga in several related tropes: it is a symbol of life in the city, and of the oppressive demands of (often undeserving) patrons; it is assumed by those who do not have the right to wear it; its condition is a visual expression of the clients' demeaning position in the social hierarchy, and of the patrons' often fraudulent status.

The ideal of life in the countryside, away from the round of obligations and the burdensome toga that are required when in the city, is a common theme among ancient writers, both satirists and

---

[29] Plautus, *Epidicus* 229-35; Ovid *Ars Am*. 3.169-72; Sebesta *Tunica ralla, tunica spissa*: 65; M. harlow, Dressing to please themselves: clothing choices for Roman women, in M. harlow (ed) *Dress and Identity*, Oxford, 2012, 42.

[30] E.g. Suetonius, *Jul*. 45; *Gaius* 52; *Nero* 51; Seneca *Ep*. 114.21 on effeminates who wear coloured cloaks and transparent togas; cf. Sen. *NQ*. 7.31.2; on dress and character assassination in the *Historia Augusta* see A. Molinier-Arbo, Imperium in virtute esse non in decore: le discours sur le costume dans 'Histoire Auguste, in F. Chausson & H. Inglebert *Costume et Société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, 2003, 67-84; M. Harlow, Dress in the *Historia Augusta*. The role of dress in historical narrative, in L. Cleland, M. Harlow & L.J. Llewellyn-Jones (eds.), *The Clothed Body in the Ancient World,* Oxford 2005, 143-53.

[31] Suetonius *Aug*. 40; on the symbolism and style of the toga see: L. Wilson, *The Roman Toga*, Baltimore 1924; H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen,* Mainz am Rhein 1990; C. Vout, The myth of the toga', *Greece & Rome* 43.2, 1996, 204-20; S. Stone, The toga: from national to ceremonial costume, in J. Sebesta & L. Bonfante, *The World of Roman Costume*, 13-45; M. George, The 'dark side' of the toga, in J. Edmondson & A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto 2008, 94-112.

[32] Williams, *Martial Epigrams Book 2*, 115 counts 56 occurrences of toga and eight of *togula* in the works of Martial.

[33] George, The 'dark side' of the toga, 94-112. On the differences between Martial and Juvenal's depictions of client life see George 98-9.

others.[34] Juvenal's much-quoted line that there are parts of Italy where 'no one puts on a toga until he is dead' (3.172: *nemo togam sumit nisi mortuus*) is characteristic of the comparison between the rustic and the urbane. Martial himself writes to Juvenal from Spain comparing the sweaty toga (*sudatrix toga*) Juvenal is required to wear in the busy Subura and climbing the Aventine, to his own idle life where the toga is unknown (12.18.5 and 18). Further, he feels he has earned his escape from the endless duties of the toga, after having served thirty years as a client (12.18.16).[35] Martial manipulates this contrast in several epigrams.[36] At 4.66 the provincial life of Linus is characterised by the fact that his *togula* is rarely worn and needs periodic shaking out,[37] while his dinner suit (*synthesis*) has lasted a decade; but the parody concerns not the virtues of rural life, rather the mean and stingy nature of Linus' lifestyle in avoiding the expenses of city life.[38]

In contrast to the idealised, more relaxed life in the countryside, the satirists set up the pressured and demanding duties of the client in the city wherein the toga becomes a mark of their lower position in the status hierarchy, and of their need constantly to dance attendance on others. Martial is very aware of the counterpoint between the idea of Virgil's *gens togata* (*Aen*. 1.282) and the toga of the client, and indeed pairs one as the garment that made the Romans lords of the world with another of a worn-out symbol of early mornings and receipt of the *sportula* (14. 124, 125).[39] The wearing of the toga was obligatory for the ritual of the *salutatio* and in attending patrons on their daily round, and provided fertile ground for satiric complaint.[40] The comparison between the quality of a patron's toga (*toga pexa*), and Martial's own threadbare one (*toga trita*) is frequently stressed.[41] New togas made of good-quality wool, with a carefully raised nap to give a shine (*pexa*), and of a bright white colour ('white as snow') were signs of social success and wealth – and in Martial both the social success and the wealth are often undeserved or fraudulent, acquired by borrowing to achieve the accoutrements of status.[42] It is particularly these types of patron who insist on being surrounded by a throng of toga-wearing clients.[43] The old threadbare toga acts as a metonym for the role of the client, developing almost a persona of its own.[44] Epigram 8.28 addresses a toga given as a gift by Parthenius, probably identifiable as the chamberlain of Domitian (Suet. *Dom*. 17.2). Martial lists the potential (and poetically mythological) sources for its fine wool and describes it as whiter than lilies, ivories, doves and swans,[45] and as greatly preferable to other stereotypically and equally mythologised, valuable textiles – the Golden Fleece and traditionally highly valued, decorated Babylonian fabrics. By 9.49 the toga has lost its lustre; where once it was worthy of Martial's status as a 'conspicuous knight' (9.49.4, a line which rather belies his persona of put-upon,

[34] Cf. Pliny *Ep*. 6.6.45; 7.3.2 – but written from the point of view of the patron. Martial on the happy life where toga is not known, 10.47.

[35] M. 3.46.1 on duties of the toga with end/*operam sine fine togatam* – in this epigram he sends his freedman in his place and argues that the patron gets more vociferous support from him than he would from Martial attending in person.

[36] Cf. M. 1.49.31-2; 1.55.2; 4.66.3-4; 10.47 (on the happy life, not explicitly in the countryside); 10.51; 11.16. cf. Juv. 11.204. 12.72;

[37] Cf. 2.46.10 on the danger of moths.

[38] R. Moreno Soldevila, *Martial Book IV: A Commentary*. Leiden 2006, 452. Cf. Juv. 3.164-70.

[39] Accepting Leary's designation of alternate rich/poor gifts, T. J. Leary, *Martial, Book XIV: The Apophoreta. Text with introduction and commentary*. London, 1996, 13-19.

[40] On the *salutatio*: M: 1.108.7; 2.57.5; 2.74; 3.36.9; 3.46.1; 5.26.4; 6.48; 9.100.2.1; 10.19.4; 10.74.3; 10.82; 11.24.11; 12.18; 12.72.4; 14.125. Juv. 1.127-34, 96.

[41] 2.44; 2.48; 2.58.

[42] Note M. 2.44. 1-2 where he also borrows to buy an expensive slave boy or a 'woolly gown or three, *togamve pexam seu tres*.

[43] 2.18; 2.57; 2.74; cf. Juv. 7.141-43.

[44] See George, The 'dark side' of the toga, 99-100 on this pair of epigrams. Old and threadbare togas: 2.43.3-6; 2.46.8; 2.53.6; 2.58; 3.36.9; 10.11.6; 11.56.6 (a short/*brevis* toga); 12.36.2 (a chilly/*algentem* toga); 12.72.4.

[45] Martial is knowledgeable about wool types and qualities: cf. 2.43.3; 2.46.6; 11.56.9; 14.127, 129, 155-159 (see above, n.20 on wool from Spain).

poverty-stricken client), it has become old like a crone and now is rightly 'snowy' but like the white hair of an old woman. Its now degraded quality makes it a possession more suited to Martial in his alleged poverty than to the emperor's close associate.[46] Martial often complains of his worn-out garments, which become so worn out because of the outrageous demands of some patrons. He moans to Postumus, who is never at home in the mornings, that his toga (*togula*) cost more than it was worth to be Postumus' client (4.26).[47] Similarly, he complains that while Baccara plays the generous patron, he is in fact mean and does not respond to the requests of the client who needs both his rent and a replacement for his chilly and threadbare cloak (7.92.7);[48] while Fabianus requires Martial to wait upon him in the cold, early dawn, then makes him walk through the mud, follow him to expensive baths – all in the threadbare toga that Martial has had to pay for himself (3.36).[49] Juvenal makes a similar complaint about the relative value of the reward for attending the *salutatio*: from his meagre dole he has to pay for his toga, his footwear, his food, and his firewood while the patron gets a throng of clients to enhance his status and in consequence, his income (1. 95-6, 117-24).

As with all tropes in satire, there are no simple readings: the idea of the worn-out toga can also carry positive moral values: Telesinus wore a shabby, chilly *togula* when poor and clean-living, but since he began associating with effeminates (*cinaedos*) his greed has overwhelmed him (6.50).[50] The threadbare, grubby toga acts both as a sign of the dependency of the client but is also a badge of his honourable, if poverty-stricken attempts to maintain a living in the city. On a wealthy man a dirty toga is a mark of meanness. Martial aims a comment at the miserliness of Scaevola whose toga is dirtier (*sordidior*) and whose *paenula* is shabbier (*peior*) since he came into money (1.103.5).[51] One Attalus' soiled (*sordida*) toga is also described as snow-white, but here the association is with the coldness of snow, the garment being so threadbare it cannot keep Attalus warm (4.34).[52] The white or undyed wool of the toga is presented as very difficult to maintain. The implication of the fine toga *pexa* of the patron is not only that is it newer and perhaps made of better-quality wool, but that it might also have entailed additional attention and expense of the fuller in combing, brushing to raise the nap to create a shining texture, whitening it and in general caring for its shape and condition.[53] A fuller might also be required to create a toga *rasa* – a smooth toga with the nap shorn off (M. 2.85.4).[54] A poor client would not be able to afford either effect.

The pseudo-realistic, satirical picture of the client in his toga is highly visual. He must get up at the crack of dawn to undertake the trek across the city and attend upon a patron; the walk could make

---

[46] See also George, The 'dark side' of the toga, 99-100.

[47] 4.26.4: Morena Soldevila *Martial Book IV*, 240: the term *togula* used here has a pejorative sense, perhaps to be associated with the *brevis* toga of other epigrams (e.g. 11.56.6); cf 6.82 where Martial is questioned about his identity because of his poor cloak, and uses this as a reason to ask for a new one.

[48] The meanness of patrons is also a common trope in Martial: cf. 10.15.7 to Crispus who could not even send Martial a short (*brevis*) toga for the cold winter; 12.36.2 to Labullus who can only give a chilly toga and a short cloak (*algentemque togam brevemque laenam*) to a poor client.

[49] Cf. also 5.22 for yet another similar complaint.

[50] Cf. 12.70.2 satirising Aper who when poor only possessed a *togula*.

[51] Dirty clothes and unwillingness to pay for cleaning is a trope inherited from Greek literature cf. Theophrastus *Characters*: *Penny-pinching*, 10; *Squalor*, 19; *Chiseling*, 30. Howell, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, 318 also references Hor. *Sat*. 1.1.96-7 on Umbricius who is so miserly (*sordidus*) he is dressed no better than a slave; M. 7.33 on Cinna's dirty toga covering his feet and ruining his snow-white shoes.

[52] Morena Soldevila *Martial Book IV*, 277. Also an in-joke here in the use of the name Attalus associated with poor, thin clothing. Robes interwoven with gold were known as Attalic, after their legendary inventor, King Attalus of Pergamon (Pliny *NH* 8.195). Cf. 3.38.9 on the 'frosty cloaks/ *gelidis…lacernis*' of other poets in the context of seeking patrons.

[53] Flohr, *The World of the Fullo…*, 62-9. Williams, *Martial Epigrams Book 2*, 115. On the toga *pexa* see M. 2.44.1 (where Martial does own perhaps three); 2.58 where he is too poor to own one.

[54] Flohr, *The World of the Fullo*, 116. Sebesta, *Tunica ralla, tunica spissa*, 68.

him hot and sweaty, with the toga absorbing both dirt from the streets and the perspiration of its wearer. To make matters worse, the patron is not at home – the sweat-soaked toga (*togulaeque madentis*) again becomes synonymous with his inferior and impotent status (5.22.11). When he is on duty, the client is only one of a group of white-clad attendants, and within this group gradations of toga quality would be visible: his toga may be shorter, grubbier, thinner or more yellowed with age than those of his fellow clients. However, in stressing the toga, both Martial and Juvenal colour the city landscape with splashes of whiteness: of togaed clients rushing through the early morning streets; gathered in groups hanging around the doorways of the rich and accompanying litters or sedans through the city to the forum; attending the baths; walking to dinner and then having to return home again in the gathering dusk or dangerous night-time. We are also presented with images of tiered groups of white-clad individuals in the theatre and amphitheatre, where colour is used to create a jarring effect against the desired purity of the vision – and the assumed moral purity of upper-class status.[55]

Much of the modern debate about the toga has centred round the idea that it was very much an idealised garment loaded with cultural symbolism, but was in fact rarely worn by the early imperial period. This appears to be the consensus now. In various forms the arguments run as follows: that the overarching visual imagery of the toga as the garment of choice for portrait sculpture in the Roman world is deceptive and has led to the misconception that toga was ever day-to-day wear; that its sheer size and unwieldiness, particularly in the imperial period when the toga was perhaps made of nearly 14-18 square meters of cloth made it difficult to wear so that is was only used on civic, ceremonial and ritual occasions; that it was an impractical garment for the working man; that the difficulty of maintaining the toga and the fact that it required at least one slave to put it on correctly increased its unpopularity.[56] I would like to nuance this picture a little and suggest that, just as we may have been over-influenced by the dominance of the toga in the visual culture of Rome, so we have been over-influenced by its depiction in satire.

Literary information about the toga is, perhaps surprisingly, relatively limited. Much of what we know comes primarily from Quintilian's guide for correct dress in the courtroom at *Institutio Oratoria* 11.3.137-49, or from contexts in which its wearing is encouraged, or indeed, insisted upon (e.g Suet. *Aug* 40.5); or the converse, complaints about it in satire or polemics such as Tertullian's *De pallio*. These negative discourses decry the difficulty and cost of maintaining the garment, and complain about the social pressure to wear it on given occasions, and in Tertullian's case about its value as a cultural symbol of *romanitas* and traditional Roman pagan mores.[57]

The central place of the toga in the wardrobe and ideology of citizenship and office-holding, and its use in the visual language of Rome, invested it with a symbolism that was understood by a Roman audience. Not all of the audience were members of the aristocracy, however, and, as Michele George has eloquently argued, for those lower down the social scale the expense of owning and maintaining the toga might not emphasise their high status as citizens but rather serve as a mark of their potential oppression as clients. Satirists provide a sophisticated counter-dialogue to the ideal of toga in the visual and literary sources, which present the elite view of it as embodying cultural ideals of citizenship and masculinity. This counter-dialogue is not about finesse or elegance, but engages

---

[55] M. 2.29; 3.95; 5.23;

[56] Stone, The toga: from national to ceremonial costume; Vout, The myth of the toga ; J. Edmondson, Public dress and social control in Late Republican and Early Imperial Rome, in J. Edmondson and A. Keith *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, 21-46; George, The 'dark side' of the toga, 95-6;

[57] On Tertullian's *de Pallio* see Vout, The myth of the toga; V. hunink, *Tertullian, De Pallio, A Commentary*. Amsterdam, 2005.

instead in a rhetoric in which the toga is a social and physical burden: the idea of the toga as the public expression of high status is turned on its head, instead becoming the public expression of the client's inequitable status, dependency and impotence.[58]

None of these arguments, however, help us think about the actual wearing of the toga. Some modern commentators argue that as a wrapped and unfastened garment it was difficult to wear – this, I think, is a rather specious argument coming from a culture where we have forgotten how to wear draped clothing. In cultures where draped clothing is the norm, a wrapped garment is not a problem, it is merely a question of learning how to wear it.[59] The sari is one example of a wrapped garment that is worn by women for all sorts of physical activities, from riding bikes to heavy manual labour.[60] Dress behaviour and body language are culturally determined, and despite complaints about the condition of their togas, satirists rarely complain about the actual manner of wearing it.

The notion of discomfort may also arise from modern assumptions about the nature of wool and mentions of sweatiness.[61] As a woollen garment the toga could have been densely woven and fulled to create a warmer item of dress which would protect its wearer from early morning and evening chills, and perhaps also deflect the rain if it were dense enough; but wool could also be very finely spun and lightly woven to create a light and breathable garment. Agreed, the harried client might sweat in it rather than look refined and poised; but this is also part of the image, likening the client to those even lower down the social scale who sweat from having to do manual labour, and removing them even further from their patrons.[62]

There is no doubt that the toga was required 'uniform' on certain occasions, regardless of what the participants in those events might think about it. It was worn to attend the Senate, at ritual ceremonies, at the *salutatio* and in progressing from one's patron's house to the forum and other parts of the city; it was worn when pleading a case in court, and in the late Republic worn while canvassing for votes in an election; it was the proper dress if an individual wished to claim privileged seating in the theatre.[63] These events might only happen in the city, and perhaps only in Rome, but they still required a toga to be worn. Rome was a cosmopolitan city where the dress of many different cultures would be visible in a diverse range of colours, textures and styles. The toga might only be one dress among many, but it was perhaps more significant and visible than it is becoming in modern interpretations. And, finally, if nothing else – satire reminds us to to think critically about all our sources, and ourselves.

---

[58] George, The 'dark side' of the toga, 98-9.

[59] Learning how to wear the toga: E. H. Richardson & L. Richardson, *Ad cohibendum brachium toga*: an archaeological examination of Cicero *Pro Caelio* 5.11', *Yale Classical Studies* 19, 1996, 235-68.

[60] On the question of functionality of the toga, arguing that its lack of this made it evolve into a purely ceremonial garment see Stone, The toga: from national to ceremonial costume, who follows Wilson's 1924 patterning for different forms of the toga. Goette *Studien zu römischen Togadarstellungen*, argues that all toga styles can be constructed from the same basic elliptical shape. On understanding draped clothing in the female wardrobe see Harlow, *Palla*, *pallu*, chador: draped clothing in ancient and modern cultures, in M-L. Nosch, Z. Feng & L. Varadarajan (eds.) *Global Textile Encounters*, Oxford 2014, 15-24. In cultures where draped clothing is still the norm, wearing clothing that wraps around the body without additional fastenings is not seen as problematic. On the sari see M. Singh & R. Kapur Chishti, *Saris: Tradition and Beyond*, New Dehli 2010; M. Banerjee & D. Miller, *The Sari*, London 2003.

[61] As in Howell's comment on M. 1.49.61, which is another praise of the countryside where the toga and clothes that smell of purple dye are absent: 'the toga was expensive and uncomfortable' (1980: 224).

[62] George, The 'dark side' of the toga, 103-7 on citizenship and slavery.

[63] Edmondson, Public dress and social control, 39-40.

Acknowledgements

I would like to thank the editors for inviting me to participate in this Festschrift. Carmen Alfaro has had a great influence on European scholarship in many ways, but particularly through her participation in the Dress ID project and the *Pupurae Vestes* conferences and publications. Moreover, she has always been generous with her research and is a delightful colleague with a great sense of humour.

"Seamingly" customized – Tassels as decorative elements on statuary depictions of the *toga* in the *Ny Carlsberg Glyptotek*

Berit Hildebrant – Ida Demant[1]

„Tassels are routinely found decorating women's dress in Greece and Rome, and a fashion for four tassels worn attached to the shoulders ... appears to have been a status symbol among Etruscan women... The *paludamentum* of high ranking Roman officers may also be tasseled."[2]

This entry in one of the most recent books on Greek and Roman dress draws attention to a clothing detail that often remains unmentioned: tassels. The entry lists cases where tassels are used as decoration or symbol of rank. The focus lies on female clothing. The article mentions no other Roman male garments besides the mantles of military officers.

However, closer examination of four Roman male statues from the first centuries BC and AD in the Copenhagen *Ny Carlsberg Glyptotek* reveals quite a variety of tassels and related ornaments on mantles and even *togae*. The many different ways of depicting these tassels and related ornaments, and their often meticulous execution by the artists pose the question why so much diligence was put into this clothing detail, and how to interpret this phenomenon. We have therefore taken these statues as a case study and starting point in order to look further into the following questions:

---

[1] bhildeb1@icloud.com (Berit Hildebrandt) and ida@sagnlandet.dk (Ida Demant).

[2] L. Cleland - G. Davies- L. Llewellyn Jones, *Greek and Roman Dress from A to Z*, London and New York 2007, 187 s.v. Tassels.

1. Where do we find tassels on male statues from Roman times? What kind of garments do they belong to?
2. How are tassels and related ornaments attached to the fabrics of the garments, and what can they tell us about the production techniques?
3. What do ancient texts tell us about these clothing details? In particular: How are we to interpret their varieties on the *toga*, the garment of the Roman citizen *par excellence*?

The randomness and small number of these examples that are confined to the Copenhagen collection cannot be used for wider-reaching conclusions regarding the temporal and spatial distribution of different kinds of tassels and similar ornamental clothing details, yet they do provide an impression of the wide variety of possible technical solutions. Future studies will hopefully help to complete and modify these preliminary observations.[3]

The earliest example is a marble statue of a man in a *toga* that is dated to the middle of the 1st century BC (fig. 1).[4] The garment has the shape that is typical for the *toga* in Republican times, a semi-circular outline that creates a rounded edge with two corners (as opposed to the rectangular Greek mantle with four corners).[5] The man's right arm is completely covered by his toga, while his left arm is lightly angled and extended towards the observer, supporting the rich folds of the fabric.[6] Of particular interest are the two tips of the toga that are visible beside the left foot, in front of the supporting pillar to the left of the statue, and behind the pillar. The tip that comes down next to the left foot on the front of the statue belongs to the part of the fabric that is thrown from behind over the left shoulder (fig. 2). The main part of the fabric is then guided around the back to the right side of the body and finally thrown back over the left shoulder where it ends in the other tip that hangs down behind the supporting pillar of the statue (fig. 3). Both tips end in an elongated, slightly structured shape. The sculptor has not executed the details in the marble too exactly, but the forms – especially that of the frontal tip - give the impression of threads that are gathered, braided or twisted and finally tied with a little knot before ending in a tassel.[7] This makes sense from a technological point of view: The threads that form the "braids" with tassels can be interpreted as the warp ends of the straight border of the *toga* that would form the starting border characteristic for the garments woven on the warp-weighted loom. The starting border, also called transverse selvedge, is "a braid through which the continuous thread

---

[3] The history of decorating fabrics with tassels and fringes in the Mediterranean region cannot be discussed here, but examples of their use in the ancient East Mediterranean might go back as far as the 2nd millennium BC: Stephen Bertman, Tasseled Garments in the Ancient East Mediterranean, in: *The Biblical Archaeologist* 24, 1961, 119-128. Tassels could also be produced separately and be later attached to leather or fabric: See the faience tassels from a 13th century BC Middle Assyrian context that probably belonged to a horse headstall: D. Tucker, A Middle Assyrian Hord from Khirbet Karhasan, Iraq, in: *Iraq* 54, 1992, 157-182. Among the charred textile finds of Hasanlu/Iran, dating to ca. 1100 – 800 BC, were also „small detached tassels ... (with) a re-plied cord, wrapped neck, and skirts of multiple single yarns" made of goat hair, as well as a tassel made of bast fiber: N. Love, The Analysis and Conservation of the Hasanlu Period IVB Textiles, in: M. De Schauensee (ed.), *Peoples and Crafts in Period IV at Hasanlu, Iran*, Philadelphia 2011, 43-56, esp. 44, 52-53. See also M. De Schauensee, Contexts of Textiles from the Hasanlu IVB Destruction Level, in: in: M. De Schauensee (ed.), *Peoples and Crafts*, 57-86, esp. 58, 69, 78-80 who stresses that the tassels were found separately, although in the context of fabrics, and seem to represent a considerable variety.

[4] *Ny Carlsberg Glyptotek* IN 1956.

[5] On the shape of the garment and its development see e.g. H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz 1989; on technical details of the toga: H. Granger-Taylor, Weaving Clothes to Shape in the Ancient World: The Tunic and Toga of the Arringatore, *Textile History* 13 (1), 1982, 3-25, esp. 10-20.

[6] Directions are given from the point of view of the depicted person, i.e. the statue.

[7] The technique of gathering loose warp threads in bundles and tying them in a knot in order to create a row of tassels may be referred to in the *Anthologia Palatina* 6,225. See J. Yates, Fimbriae, in: J. Murray (ed.), *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, 2nd improved and enlarged ed., Boston 1859, 537. Another passage can be found in Deuteronomy 22,12 and probably refers to twisted threads on the corners of the garment.

of the later warp is looped. The braid is used to join the warp to the cloth beam of the loom".[8] When setting up the upright loom, these threads - that are going to form the warp threads in the actual woven fabric - are hanging down from the starting border. Hero Granger-Taylor analysed different kinds of borders on Mediterranean textiles and observed a similar loop-like braided tip ending in a tassel on the *toga* of a late Etruscan bronze statue from the late 2nd or early 1st century BC, the so-called Arringatore. She explained that the "ends of starting borders were kept quite long during weaving" and could be finished in different ways after the weaving, e.g. in a "small knotted tassel".[9] A wool belt or stole in the Katoen Natie Collection, dated to the late Roman or early Coptic period (4th-early 7th century AD) has in all four corners of the textile four long braids ending in little knots from which singular threads hang down.[10] A larger textile in the Abegg Collection that was obviously produced in order to exercise in different textile techniques, dated between the 6th-early 8th century AD, has a starting border with elongated warp threads in one end that end in a knot with a little tassel.[11] The angle in which the braid of the Roman *togatus* in the Glyptotek is positioned in the back is peculiar though: first it follows the horizontal edge of the fabric and then it bends downwards at the corner as if following gravity (fig. 3). With a semi-circular garment whose tips are draped over one shoulder from both sides, one would rather expect the tip to hang straight down in a more or less triangular shape, like in the front, if it is to be interpreted as the other end of the starting border. It is possible that the sculptor did not pay too much attention to rendering the garment's details realistically, especially in the back. Instead, he might have chosen a solution that looked somewhat correct to him, but was actually taken from another model and garment, e.g. a fabric with a straight starting border ending in braid-like threads with tassels that formed the lower horizontal border on his model.[12]

Another male statue in the *Glyptotek* comes from the sanctuary of Asclepios in Epidauros and is dated to the beginning of the 1st cent. AD. It represents a man who is wrapped in a mantle, a *himation* (fig. 4).[13] The garment is tightly wrapped around his body and covers his right arm. The border rises diagonally from the right to the left foot, but without the rounded edge that is typical for the *toga*, showing that the basic fabric was of the rectangular shape typical for mantles. Two corners with the tips of the garment are still intact, the other two are damaged. One of the intact tips hangs down in front of the statue's left side (fig. 5), one from the back (fig. 6). It is not possible to determine which border(s) of the depicted garment they belong to, the right and left ends of one and the same border or parallel or diagonal tips. As Hero Granger-Taylor has demonstrated, mantles often had only three corners with tassel- or braid-like endings: two belonging to the ends of the starting border and one belonging to the endings of the warp threads of the finishing border that had been worked in one direction.[14] Both tips of the garment on the statue have a triangular shape and peep out from under another layer of fabric that crosses the triangular shape horizontally. The triangular shapes can most probably be interpreted as folds that are slightly turning inwards. The details of the tip at the back are better preserved and give an idea of what the sculptor may have intended to depict (fig. 6): We see

---

[8] H. Granger-Taylor, Weaving Clothes to Shape ..., 5. Granger-Taylor adds that „very occasionally", one can also find „twisted starting borders where the warp is looped through a single cord and these have an appearance, at a distance, similar to that of closing cord.": *loc.cit.*

[9] H. Granger-Taylor, Weaving Clothes to Shape ..., esp. 12-14.

[10] Inv. 616 (DM 135): A. DE MOOR, with C. Verheckens-Lammens – A. Verhecken and H. Maertens, *3500 years of textile art*, Tielt 2008, 146-147.

[11] Inv. Nr. 1128: S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit, Riggisberg 2004, Kat.Nr. 208, 428-429.

[12] See H. Granger Taylor, The Emperor's Clothes: The Fold Lines, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74, 1987, 114-125, esp. 114 for mistakes in the "translation" of fabrics into marble.

[13] *Ny Carlsberg Glyptotek* IN 2645.

[14] H. Granger Taylor, The Emperor's Clothes …, 115-116.

a slightly bulging border that ends in a drop-shaped element hanging down from the very tip of the fabric. The bulging border may be related to the selvedges that were made especially firm in wool textiles.[15] The drop-shaped object probably represents a tassel that gathered the threads of a starting or finishing border, in the latter case representing "the end(s) of closing cords or some other method of finishing off the actual warp threads".[16] The artist may have wished to indicate just a simple knot in the actual garment, but the narrow neck at the top of the tassel may also imitate a form of binding that tied the threads together. The drop-shaped form could also be meant to depict threads from a tassel that were trimmed to form a drop shape, or threads that were gathered in little loops and bound together at the narrow neck of the tassel with the help of a thread.[17] Since the marble statue was painted, these details might have been emphasised more clearly by the painter.[18]

Another way of dealing with the corners of the *toga* can be found on a statue that is dated to the time of Augustus, i.e. between the last third of the 1st century BC and the second decade of the 1st century AD (fig. 7).[19] His *toga* is much more voluminous than the first example from the Republican era, and also much more elaborately draped. One corner of the fabric falls down at the front of his body underneath a layer of diagonal folds that run up to his left shoulder; it lies flat on the plinth between his feet (fig. 7). Regrettably, the artistic execution is not detailed enough to determine how the tip of the fabric was dealt with. This is clearer on the backside where the other corner of the *toga* hangs down (fig. 8). It ends in a kind of semicircle, with what seems to be a little knot tied at the ends of the warp threads (fig. 9). These threads are long enough to form an actual tassel. This tassel is depicted as split in two, forming a kind of inverted "v". Its thickness may mirror the specifics of the actual starting border that might have been made with numerous threads. However, it is difficult to compare the internal design of the column-like vertical fold that ends in the tassel with the fall of any actual fabric. In comparison with the folds of the mantle-bearer from Epidauros, the artist might also have wanted to depict an inverted fold that ends in a kind of (rounded) tip, but decided to give it more elaboration by adding vertical, cannelure-like and semicircular, slightly bulging internal structures that look more ornamental than natural.

The last example is also dated to the 1st century AD. It is intricately executed in a high-quality marble from Afyon in Turkey that allowed the artist to depict even the finest details. It is the statue of Gaius Fundilius Doctus, a *libertus* and an actor who is depicted in a *toga* (fig. 10).[20] Between his shoes (that are probably meant to resemble extremely fine, soft leather in delicate folds) we can see one corner of the *toga* that reaches down to the plinth (fig. 11). The very tip of the garment is missing, but there is a little detail on the plinth right underneath the missing corner that seems to belong to the fabric.[21] The fragmentary remains resemble a thread knotted in a loop, with the thread end lying to the

---

[15] H. Granger Taylor, The Emperor's Clothes …, esp. 114-115.

[16] H. Granger Taylor, Weaving Clothes to Shape ..., 22. Mantles with drop-like tassels seem to have been popular both for women and men, as shown by the statue of Fundilia Rufa in the Glyptotek (IN 708). Drop-like tassels were already known in Greek times, see e.g. H. Granger Taylor, Weaving Clothes to Shape ..., 22. A similar tassel shape can also be found on Palmyrene reliefs where it seems to have belonged to mantles worn exclusively by women: F. C. Albertson, Three Palmyrene reliefs in the Colket Collection, University of Wyoming, *Syria* 77, 2000, 159-168, esp. 160-162.

[17] On the different varieties of tassels see in general H. Granger Taylor, Weaving Clothes to Shape ... .

[18] One gets a good impression from the painted tassel on a terracotta ridgepole tile from Gela, dated to the 6th century BC: G. Szeliga, A representation of an Archaic Greek saddle-cloth from Sicily, in: *American Journal of Archaeology* 87, 545-547.

[19] *Ny Carlsberg Glyptotek* IN 2596.

[20] *Ny Carlsberg Glyptotek* IN 0707.

[21] It has also been suggested that it formed a part of a book roll that belonged to the book container to the left (A. Skovmøller, *pers.comm*.), but since it is aligned with the tip of the *toga*, it is more likely to be a garment detail.

left of the loop (fig. 12).[22] In relation to an actual woven *toga*, it might represent the ends of the starting border that are left long enough to be tied into a knot so that the loop and the end of the threads are hanging down – like a half bow. The other corner of the *toga* - that hangs down Fundilius' back - ends in a little tassel, with distinctive threads hanging down from a knot, as if those ends were not long enough to form a bow as well (fig. 13). A similar kind of tassel or finishing is depicted on the *Ara Pacis* in Rome.[23]

During this limited survey in the *Ny Carlsberg Glyptotek*, we have already encountered several different ways of dealing with the corners of garments: braids or twisted threads, looped threads, drop-shaped endings (tassels? knots?), and knotted tassels with threads hanging down in a bunch or in different directions.

What do these details mean? Do they have a meaning? Might they refer to individualizing details in a garment like the *toga* that was otherwise highly charged with political symbolism? Do we have information in the written sources?

It seems that no text discusses tassels or other ornamental details in relation to the *toga*.[24] Some texts hint at different materials and qualities of their fabrics, some criticize dirty and worn *togae* and discuss the appropriate ways of wearing them, and, of course, many refer to the political meaning of the garment and the purple stripe as a sign of political rank, but none of the ancient writers talks about the different ways in which the corners of the garment could be dealt with.[25] This may be due to the fact that the *toga* was the national garment for Roman male citizens *par excellence*, and every kind of ornament that did not match the supposedly austere traditional Roman way of living was considered effeminate, barbarian and luxurious. Still one would assume that elaborate tassels on the garment of Roman citizens, particularly in the early principate, would have provided excellent examples for, e.g. the critical eye of satirists like Martial, or a rhetoric teacher like Quintilian who advised public speakers against an effeminate, luxurious and over-groomed attire. However, they are silent on the topic. It seems that it was of great interest for the artists, but not a topic for writers.

We do have texts regarding tasseled garments, although the terminology is generally ambiguous for tassels and fringes, and details can only be determined through careful examination of the context. Fringed borders, *fimbriae*, are often mentioned.[26] Varro, for example, lets us know that the "last parts" of blankets or mantles (*in sagis*) are called *fimbriae* – he seems to allude to fringes.[27] The infamous Trimalchio wears a red mantle and around his neck a napkin, a *mappa*, with a broad

---

[22] A comparable effect, with the end of the thread hanging down next to the loop, can be obtained by bowline knots that are used by scouts. It is impossible however to determine the technique of the knot on Fundilius' garment since a part of the knot is missing.

[23] H. Granger Taylor, Weaving Clothes to Shape… , 13.

[24] The terms looked for were any connected to decorative elements of the *toga* in texts until the 3rd century CE, and in a second step *fimbria/fimbriae* in Latin and *thysanos/thysanoi* and *rhoiskos*/*rhoiskoi* in Greek. However, terminologically they can refer both to a tassel/tassels or a fringe so that the context is crucial for their understanding. Here, tassels made of organic textile fibres are focused on, not those made of precious metal like gold (see e.g. Josephus, *Antiquitates* 3,171,4 on the garment of the high priest).

[25] See e.g. M. George, The ‚Dark Side' of the Toga, in: J. Edmondson and A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto 2008, 94-112; C. Vout, The Myth of the Toga. Understanding the History of Roman Dress, in: *Greece and Rome* 43.2, 1996, 204-220; H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen ...*

[26] For an example see a linen cover or mantle in the Katoen Natie Collection (inv. 515 (DM34)) with long fringes on both ends, dating to the 5th-6th century AD: A. De Moor et al., *3500 years of textile art ..., 164-165.* Fringes or tassels are already mentioned in Homer (Hom. Il. 14, 181 regarding a girdle) and Herodotus (e.g. Hdt. 2, 81, 1 regarding *kithones*).

[27] Varro, *De lingua Latina* 5, 79.

stripe and fringes hanging all around (*fimbriis hinc atque illinc pendentibus*).[28] Pliny reports that a patient who is approaching death might be "in delirium toying with fringes and making folds in the bed-clothes".[29] The same Pliny claims that in Syria women make spindle whorls out of amber that catch leaves, straws and the fringes of garments (*vestium fimbrias*).[30] Caius Iulius Caesar is said to have worn a tunic with the wide purple stripes of the senator, but with long fringed sleeves that matched his overtly careful look.[31] The *Flaminicae* wore a square fabric (*rica*) that was purple-coloured and adorned with fringes (*fimbriatum*) to cover their head.[32]

Other passages give more insights into the different techniques of dealing with the threads at the corners of garments. Apuleius lets us know that twisted knots and tassels are part of a whip.[33] He also describes the mantle (*palla*) of the goddess Isis that falls in folds over her shoulder and ends in a fringed border that consists of little knotted tassels,[34] which could very well relate to the tassels consisting of braided or twisted threads or knots from which the warp threads hung down.

However, these tassels belong to a fringed border and a whip. It is more difficult to find explicit references to tassels on the corners of garments, like those we have seen on the statues. Evidence comes from biblical texts and Late Antique Christian authors. We read in the Book of Numbers that God instructed Moses to tell the people of Israel that they should make tassels with a blue cord on the corners of their garments, and that these tassels should serve as a reminder to follow God's commandments.[35] Jerome relates to this passage in his commentary on Matthew's gospel, repeating that Moses ordered that the people of Israel should make *fimbriae* of hyacinth-purple colour (i.e. in a bluish shade) "on all four corners of their mantles", and goes on to explain that these tassels were supposed to serve as a sign of recognition for the people of Israel.[36] However, it remains unclear whether these tassels are separately produced and only later attached to the garment, or whether they are made of the warp threads of the fabric. Jerome gives an example for the latter in one of his letters where he metaphorically compares the fabric of the church with an actual textile: "Just in the way as the weft (*subtemen*) is woven in the warp thread (*stamen*) from which the tassels hang and all the virtue/strength of the garment is in the warp …".[37] The biblical text talks about hyacinth-coloured threads that should be "put into" the tassels, maybe in form of a separate cord that is wrapped around the warp threads at the "neck" of a tassel.[38] Pseudo-Zonaras provides technical details in connection to the Greek term *rhoiskos* that literally refers to a small pomegranate and that can also be translated

---

[28] Petronius, *Satyrica* 32, 2.

[29] Plin. *n.h.* 7, 171: *sapientiae vero aegritudine fimbriarum curam et stragulae vestis plicaturas*. Translation: H. Rackham, Pliny, Natural History, Vol. II, Libri III-VII, Cambridge MA – London 1961. See also Celsus, *De medicina* 2, 6, 36.

[30] Plin. *n.h.* 37, 11, 37.

[31] Suet. *Caes.* 45,3: *Etiam cultu notabilem ferunt: usum enim lato clavo ad manus fimbriato*...

[32] Festus, *Epitoma operis de verborum significatu Verii Flacci* 368, 3.

[33] Apul. *met.* 8,28: *flagro ... contortis taenis lanosi velleris prolixe fimbriatum et multiiugis talis ovium tesseratum*...: „a whip, ... with many twisted knots and tassels of wool, and strung with sheep's knuckle-bones...". Translation W. Adlington, Apuleius, the Golden Ass, revised by S. Gaselee, London – Cambridge MA 1965, 391.

[34] Apul. *met.* 11,3: *deiecta parte laciniae multiplici contabulatione dependula ad ultimas oras nodulis fimbriarum decoriter confluctuabat*.

[35] Numbers 15, 37-41. On the translation of *sisith* as tassels see F. J. Stephens, The Ancient Significance of Sisith, in: *Journal of Biblical Literature* 50, 1931 (2), 59-70.

[36] Hieronymus, *Commentarii in euangelium Matthaei* 4,80: *iusserat quoque aliud moyses ut in quattuor angulis palliorum hyacinthinas fimbrias facerent ad israhelis populum dinoscendum ut ... ita vestis haberet aliquam differentiam.* See also Hieronymus, *Commentarii in prophetas minores*, SL 76, In Osee, 3, 13, 163: *in fimbriis palliorum*.

[37] Hieronymus, *Epistulae* 65, 19. Translation: https://epistolae.ccnmtl.columbia.edu/letter/425.html with modifications.

[38] *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem, Numeri (ab Hieronymo transl.)* 15, 38: (God instructs Moses) *loquere filiis Israhel et dices ad eos ut faciant sibi fimbrias per angulos palliorum ponentes in eis vittas hyacinthinas*.

as a (roundish) tassel:[39] the *rhoiskoi* appear on the four corners of the mantle (*tribon*) and are bound "out of the warp thread".[40] This term could refer to a roundish knot made out of the warp threads or looped warp threads that are tied with a (blue?) thread that forms the „neck" of a tassel. These little pomegranate-shaped tassels may have looked like the very round tips without any threads hanging down, or the round knots with warp threads underneath that we have already seen on the statues.

Of course, one needs to ask whether it is allowed to compare garments and textile techniques of a religiously and culturally very different context with Roman imperial material that is also several centuries older than the texts of the Late Antique church fathers or Byzantine authors like Zonaras. As Hero Granger-Taylor has stated, weaving techniques in the Mediterranean area were comparably uniform over the centuries and over wider geographical areas.[41] Nevertheless, the meanings ascribed to tassels and fringes might have varied widely. Near Eastern traditions put a strong focus on the borders of garments and their meaning as a status symbol[42] that also played a role in religious life and were endowed with charismatic power (a famous example is the biblical story of a woman suffering from continuous blood flow who touches the border of Jesus' mantle and becomes healthy[43]).

Even if we cannot know how the Romans saw these clothing details since the authors do not give us any insights, especially not in the context of the *toga*, the artists and presumably also their customers obviously paid close attention to the many different solutions to adorn the corners and tips of garments. One reason might be that the corners of garments – together with the quality of the fabric's fibres and the quality of the dye-stuff, like purple for the *clavi* of a *toga* - would be one of the parameters that could be individualized. This might have been particularly important for the *toga,* an otherwise highly standardized and politically and symbolically charged garment. The early principate in particular was a time where it was acceptable to express social hierarchies with the symbols belonging to political positions, but not with overly luxurious, foreign and "effeminate" clothing.[44] Seemingly inconspicuous details like the seams, borders and corners of the garments could have served as little outlets where one could choose to differ from the majority.[45]

Acknowledgements

The authors are very grateful to the editors of this volume for their feedback, Dr. Rainer Nickel/ Waldeck for his insightful comments on the ancient texts, and the *Ny Carlsberg Glyptotek* for the generous publishing permission of the pictures and for kindly providing the photos.

---

[39] L. Cleland - G. Davies-L. Llewellyn Jones, *Greek and Roman Dress…*, 161.

[40] Pseudo-Zonaras, *gamma*, 450, 4 (Tittmann).

[41] H. Granger Taylor, Weaving Clothes to Shape..., 3.

[42] Matthew 23,5 writes that Jesus rebuked the tassels on the garments of some Phariseans because they were very long – probably to show off their owners' wealth.

[43] Matthew 9, 20-22.

[44] The same was true for silk clothing that was condemned, but worn nevertheless: B. Hildebrandt, Der Römer neue Kleider. Zur Einführung von Seide im kaiserzeitlichen Rom, in: G. A. Lehmann – D. Engster-A. Nuss (Eds.), *Von der bronzezeitlichen Geschichte zur modernen Antikenrezeption. Vorträge aus dem Sommersemester 2008 und Wintersemester 2008/09*, Syngramma. Vorträge aus dem Althistorischen Seminar Vol. 1, Göttingen 2012, 11–53.

[45] For future research, tassels, braids and other details on the corners of garments both in Greek and Roman art and archaeological textile finds should be collected, analysed and categorized according to provenance, dating and the type of garment and context.

Fig. 1: Statue of a man in a *toga*. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1956). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 2: Detail of the tip of the *toga* in the front. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1956). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 3: Detail of the tip of the *toga* in the back. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1956). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 4: Statue of a man in a *himation*. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 2645). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

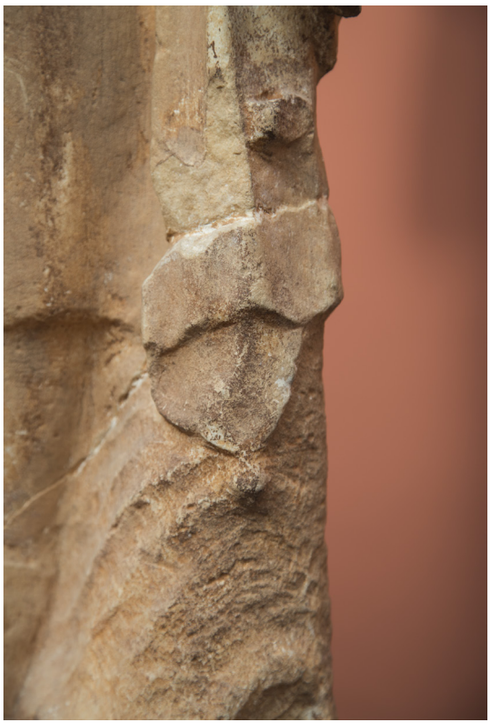


Fig. 5: Detail of the tip of the *himation* in the front. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 2645). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 6: Detail of the tip of the *himation* in the back. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 2645). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 7: Statue of a man in a *toga*. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 2596). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 8: Statue of a man in a *toga*: back. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 2596). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 9: Detail of the tip of the *toga* in the back. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 2596). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 10: Statue of Gaius Fundilius Doctus in a *toga*. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 0707). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 11: Corner of Fundilius' *toga* in the front. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 0707). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Fig. 12: Tip of Fundilius' *toga* in the front: detail. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 0707). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

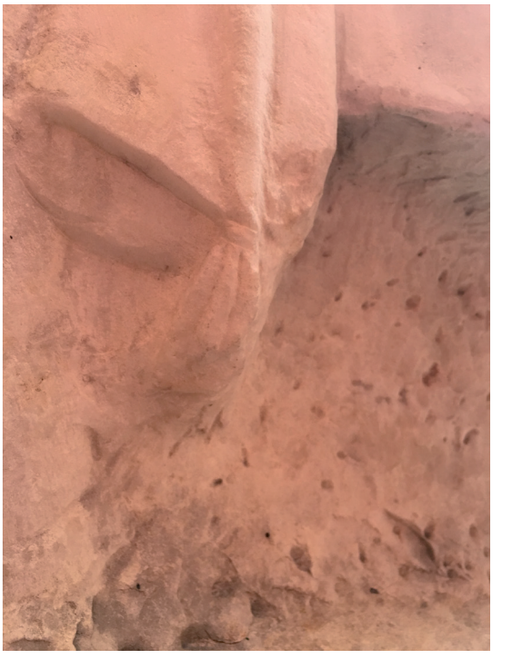


Fig. 13: Tip of Fundilius' *toga* in the back. Ny Carlsberg Glyptotek (IN 0707). Photo: Ana Cecilia Gonzales. © Ny Carlsberg Glyptotek.

Visuality – Movement – Performance. The costume of a rich woman from Franzhausen in Austria, c. 2000 BC

Karina Grömer
Natural History Museum Vienna[1]

Lise Bender Jørgensen
NTNU Trondheim

Introduction

Visual appearance is of tantamount importance for how a person is perceived by others. Body size, shape and colouring can be enhanced and manipulated by dress, make-up, jewellery and other props. This is something people have been aware of since the dawn of humankind, as evidenced by the finds of beads and ocher processing more than 70,000 years old.[2] The appearance of textile and metallurgical technologies added new possibilities, soon to be exploited by the emerging elites, e.g. in the early civilizations of Mesopotamia and Egypt.[3] Iconography, textual evidence and archaeological artefacts supply numerous examples of how dress was used to indicate superiority.

[1] karina.groemer@NHM-WIEN.AC.AT; lise.bender@ntnu.no

[2] C. S. Henshilwood; F. d'Errico, Middle Stone Age shell beads from South Africa, *Science* 304, 2004, 404; C. S. Henshilwood; F. d'Errico; I. Watts, Engraved ochres from the Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa, *Journal of Human Evolution* 57, 2009, 27-47.

[3] R. Hall, *Egyptian Textiles,* Aylesbury 1986, 63; J.N. Postgate, *Early Mesopotamia. Society and Economy at the dawn of history*, London and New York 1996, 261.

A rich female burial from Early Bronze Age Austria demonstrates that the prehistoric peoples of Europe also understood how to employ dress to impress.

Appearance and Performance, Movement and Body Language

Recent scholarship in psychology and sociology has investigated how visual appearance, movements and body language are perceived, and how this is processed by the brain.[4] Clothing conveys information about the identity of the person wearing it, and about social relations. Most studies have been conducted on modern western clothing styles, but recent research has also encompassed studies on clothing in prehistoric Europe and the ancient world.[5] In a series of studies, Marie Louise Stig Sørensen has called attention to the impact of clothing in Bronze Age Europe, discussing how it may have been used as a means for communicating identity and identifying social conventions.[6] In order to do that, she has created a series of analytical tools. One is the distinction between *cloth*, i.e. the textile itself; *clothing* designating the items of clothing made from the cloth, and *costume* of the total assemblage including dress fittings and ornaments.[7] Another distinction is between *attached objects,* i.e items that have become a permanent part of the body, such as finger-rings and ear-rings, but also neck-, arm- or anklerings that had been put on at an early age and no longer could be removed; *associated objects* that are removable adornments such as neck rings, ornamental buckles and larger arm- and leg rings and spirals; *additive objects* that either were sewn on and thus had become a permanent part of the clothing, or attached to the clothing such as buttons or pins; and *extensions,* objects that served as extensions of the body such as swords. In the Early Bronze Age, attached and additive objects were common while associated objects and extensions became common with the Middle Bronze Age.[8] Based on the work of Wels-Weyrauch,[9] Sørensen suggests that female costume can be divided into chest-costumes, where elaborate neck rings call attention to the upper part of the torso, and waist-costumes where jewellery and dress fittings draw the eye to the lower torso.[10] Throughout the Bronze Age, the head and hair area appears to have been regarded as a special zone.[11]

Archaeologist Peter S. Wells has used studies by neuroscientists and psychologists to explore how the human eye perceives dress and costume accessories found in prehistoric graves.[12]

---

[4] E.g. F. Kiener, *Kleidung – Mode – Mensch. Versuch einer psychologischen Deutung,* München-Basel 1956; R. König, *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess,* Opladen 1999; A. Lurie, *The Language of Clothes,* New York 1981; C. M. Sommer, Dress and Identity – A Social Psychologist's Perspective. In: S. Schrenk; K. Vössing; M. Tellenbach (eds.), *Kleidung und Identität in religiösen Kontexten der römischen Kaiserzeit*. Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim Bd. 47, Regensburg 2012, 257–263.

[5] S. Bergerbrant, *Bronze Age Identities: Costume, Conflict and Contact in Northern Europa 1600–1300 BC*. Stockholm Studies in Archaeology no. 43, Stockholm 2007; K. Grömer; H. Rösel-Mautendorfer; L. Bender Jørgensen, Visions of Dress. Recreating Bronze Age Clothing from the Danube Region. In: *Textile Journal of Cloth and Culture* Vol. 11/3, 218–241. DOI: 10.2752/175183513x1379321037403; M. Harlow; C. Michel; M.L.B. Nosch, *Prehistoric, Ancient Near Eastern and Aegean Textiles and Dress. An interdisciplinary antology,* Oxford and Oakville 2014, Dress in antiquity: DressID – dress and identity in the Roman Enpire www.dressid.eu (last accessed 1.10.2014).

[6] M.L.S. Sørensen, Identity, Gender, and Dress in the European Bronze Age. In H. Fokkens; A. Harding (eds), *The Oxford Handbook of the European Bronze Age,* Oxford 2013*,* 223.

[7] M.L.S. Sørensen, Reading Dress: the Construction of Social Categories and Identities in Bronze Age Europe*. Journal of European Archaeology* 5/1, 1997, 96, Fig. 2.

[8] M.L.S. Sørensen, Bronze Age bodiness – maps and coordinates. In K. Rebay-Salisbury; M.L.S. Sørensen; J. Hughes (eds), *Body Parts and Bodies Whole: Changing Relations and Meanings*, Oxford 2010, 56-57.

[9] U. Wels-Weyrauch, Im Grab erhalten, im Leben getragen - Tracht und Schmuck der Frau. In: A. Jockenhövel und W. Kubach (Eds): *Bronzezeit in Deutschland*, Stuttgart 1994, 59-64.

[10] Sørensen*, Reading Dress*, fig. 3.

[11] Sørensen*, Reading Dress*, 104-106.

[12] P.S. Wells, *Image and Response in Early Europe,* London 2008, 30-34.

Experiments show that attention focuses on certain aspects when looking at a person or object. The eyes first scan the surface, looking for landmarks such as edges and points that attract attention. Complex objects with highly decorated and possibly shiny surfaces require more viewing time and attention than simple unadorned objects. Surfaces, edges, structures, shapes, ornaments and colours thus play an important role in how an object, a costume ensemble, and thus in how a person is perceived. Lighting is an essential element of perception as well - a fact commonly forgotten in the modern world full of artificial lighting. In prehistoric times light sources merely included sunlight and fire, the latter in the form of a hearth, torches or oil lamps. In a case study Wells uses an Iron Age burial to discuss the visibility of different elements in daylight compared with the light of fire at night, concluding that the reflection of shiny surfaces makes metal objects stand out as glittering.[13]

Performance studies[14] mainly focused on theatrical and musical performances attempt to verbalise intangible phenomena such as rituals and acting. Rituals are described as collective memories encoded into actions that lead people into a 'second reality', separate from ordinary life, and thereby transforming them temporarily or permanently through rites of passage. Rituals may be sacred as well as secular; many rituals comprise both.[15] Textiles and clothing play important roles in rituals, often acting as symbols of transition. The lowering, wrapping, lifting or unwrapping of a piece of cloth, the wearing and/or exchanging certain garments serve to mark important stages in ceremonies such as initiations, weddings or funerals, and in a wide range of other performances.

Further recent scholarship has addressed relationships between clothing and body language,[16] mainly in works on modern business attire. Body language is a form of nonverbal commununication related to the movement of the body or any part of it – that comprises also facial expressions, eye movement, and – in relation with clothing – also body posture, gestures and use of space.

The connection between clothing and movement is also addressed in studies on 17th and 19th century female garments (crinoline, corset etc.), discussing how garments, their design and cut support or restrict specific movements.[17] In a new book on functional clothing design, Susan M. Watkins and Lucy E. Dunne[18] introduce new ways of looking at how clothing works, especially with movement, based on physics and physiology. They are analysing and describing sensory as well as mechanical aspects of body movements and try to identify what users of clothing need for movement. An aspect of their work is analysis of how volume and shape of clothing affect movement.[19] The latter is especially researched on modern sportswear, but the principles can also be applied to historic clothing. For prehistoric clothing, functional aspects of garments relating to movement have sometimes been discussed, e.g. in recent publications of the earliest trousers, excavated at Yanghai near the Turfan oasis in western China (date: 13th-10th century BC):[20] The authors argue that the

---

[13] Wells, *Image and Response...*, chapter 3, case study 68-69.

[14] H. Bial (ed), *The Performance Studies Reader,* London and New York 2010; R. Schechner, *Performance studies: An Introduction*. Third Edition. London and New York 2013.

[15] Schechner, *Performance studies...*, 52-53.

[16] S. Molcho, *Body speech,* New York 1985: St. Martins Press; B. Pease; A Pease, *The Definitive Book of Body Language,* New York 2006.

[17] K. Grömer; H. Rösel-Mautendorfer; H. Mückler, Immobilisierung durch Kleidung. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 142, 2012, 137–158; J. Laver, *Costume & Fashion. A concise history,* London 1996; Lurie, *The Language....*

[18] S. Watkins; L. Dunne, *Functional Clothing Design,* New York – London 2015, 31-88.

[19] Watkins; Dunne, *Functional Clothing...*, 53.

[20] U. Beck; M. Wagner; X. Li; D. Durkin-Meisterernst; P. E. Tarasov, The invention of trousers and its likely affiliation with horseback riding and mobility: A case study of late 2nd millennium BC finds from Turfan in eastern Central Asia. *Quarternary International* 348, 2014, 224–235.

trouser design with straight-fitting legs and wide crotch-piece which allows specific movements are part of a tool kit with which humans improve their physical qualities in an new epoch of horseback riding and greater mobility.

In the following, the thoughts of Sørensen, Wells and Watkins/Dunne will be applied in our investigation of a rich female burial from Franzhausen, dated to the Early Bronze Age.

Archaeological background: The cemetery of Franzhausen

The lower Traisen Valley in Lower Austria[21] was densely populated in the Early Bronze Age. Agriculture formed the livelihood of the population, while crafts and trade ensured a remarkable prosperity. Hilltop settlements, which were sometimes fortified, were centres of trade and metal working. Several small, rural settlements in the form of small hamlets were situated along a glacial ridge in the immediate vicinity of the Early Bronze Age cemetery at modern Franzhausen. One almost completely excavated settlement site revealed two longhouses of about 20 m length and several smaller additional buildings, interspersed with several storage and refuse pits.

The Franzhausen I cemetery[22] was excavated 1981-1983 and proved to comprise more than 1200 inhumation burials, dated within the time span of c. 2200-2000 BC. The graves were marked at the surface by mounds of different sizes, sometimes lined by stones, and by wooden posts. The dead were interred in crouched position, with more or less flexed legs. Imitating the natural sleeping position is thought to be at the root of this particular way of placing the dead. Although this mode of burial has been in use since the Palaeolithic, it was particularly widespread in the Early Bronze Age in Central Europe. Burials in supine position tend to be the exceptions. Cremations are very rare in the Early Bronze Age in Lower Austria.

Grave 110

Burial 110[23] contained the remains of a 25-30 year-old woman (Fig. 1). She was buried at a depth of 2.5 m, lying on her right side with the head to the south. Her grave was well furnished. Most notable is the bronze crest (a boomerang-shaped headdress), composed of small pieces of sheet bronze of 0.7 mm thickness. Within it, fragments of striped fabric were preserved. The headdress was placed obliquely along the cranium and it is decorated with lines in point and boss technique. The central, cross-like ornament may be perceived as a highly abstract anthropomorphic representation with outstretched arms.[24]

The woman from Grave 110 had a decorated sheet metal band around her head. Various rings and spirals of bronze wire were presumably braided into her hair. Her neck was adorned with an *Ösenhalsreif* neck ring; several heavy arm spirals were worn on the wrists and the hem of her dress was decorated with bronze plaques. The remains of food offerings, a ceramic bowl and the front leg of a sheep, as well as a drinking cup were found at her feet (Fig. 1). The grave structure as well as the rich grave goods suggests that the deceased had a high social status.

---

[21] J.-W. Neugebauer, *Archäologie in Niederösterreich. St. Pölten und das Traisental,* St. Pölten-Wien 1993, 59-69.
[22] C. Neugebauer; J.-W. Neugebauer, Franzhausen. Das frühbronzezeitliche Gräberfeld I, *Fundberichte Österreichs Materialhefte A 5,* Wien 1997.
[23] Neugebauer; Neugebauer, *Franzhausen*..., 116-117 and Taf. 41; 449-450.
[24] Neugebauer, *Archäologie*..., 30.

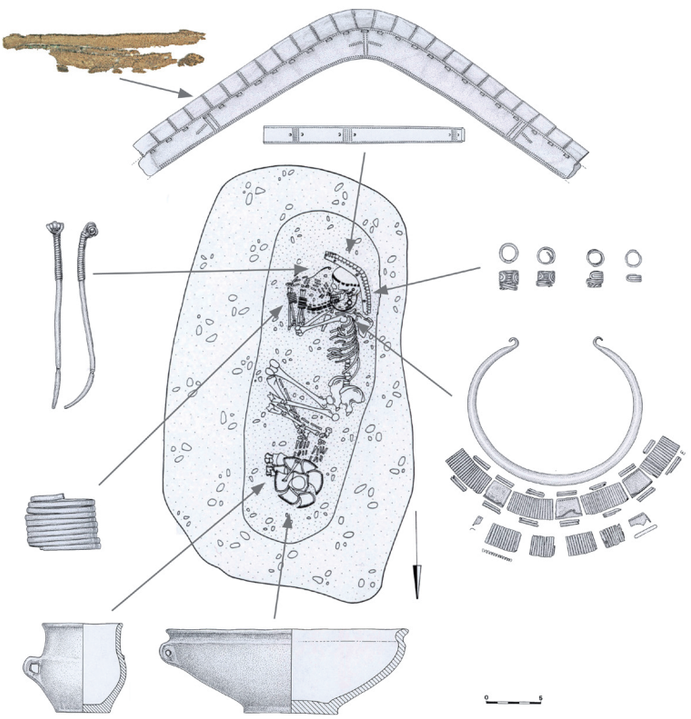


Fig. 1: Franzhausen I, Grave 110 (after Neugebauer and Neugebauer 1997, Taf. 41, 449-450).

Textiles Remains from Franzhausen and other Bronze Age sites

Textile remains were found in three graves at Franzhausen.[25] The fabric from the bronze crest of Grave 110 features quite prominently, as relatively large-scale organic remains are preserved. The fabric (Fig. 2) is a fine repp-like plain weave with 7/17 threads per cm. The S-twisted linen threads have a thread diameter of 0.3-0.4 mm like other fine Early Bronze Age textiles. The linen now appears in an olive hue due to the context with the bronze headdress. The striped design is outstanding. Two stripes of 6 dark brown threads are found on olive-coloured background, separated by one thin band of colour (8 threads) and another broader one (36 threads). The rest of the pattern cannot be ascertained. This fabric is the oldest textile with colour stripes from Central Europe. Unfortunately, it has not been possible to ascertain if the fibres of these darker threads also are linen, or perhaps a different fibre such as wool.

Other fabrics from Franzhausen such as an imprint on a bronze pin from Grave 392 resemble the coarser Bronze Age plain weaves.[26] It is a simple textile with 1 mm Z-twisted yarn and 5 threads per cm, which had corroded to a bronze pin in the chest area of a juvenile individual. Furthermore, from Grave 866 the remains of 1.5-2 mm S-plied yarn are visible on a bracelet.

A bronze sheet metal band around the head of a 20-30 year-old woman in Grave 234 is of

[25] K. Grömer, Textilien der Bronzezeit in Mitteleuropa. *Archaeologica Austriaca* 90, Vienna 2006, 58.
[26] See e.g. Hallstatt: K. Grömer, *The Art of Prehistoric Textile Making – The development of craft traditions and clothing in Central Europe*, Veröffentlichungen der Prähistorischen Abteilung 5 (Vienna 2016), fig. 42 and 62.

interest here as well, because on the inner side organic remains are preserved. They are not analyzed so far, but at first sight they resemble leather/fur or felt.

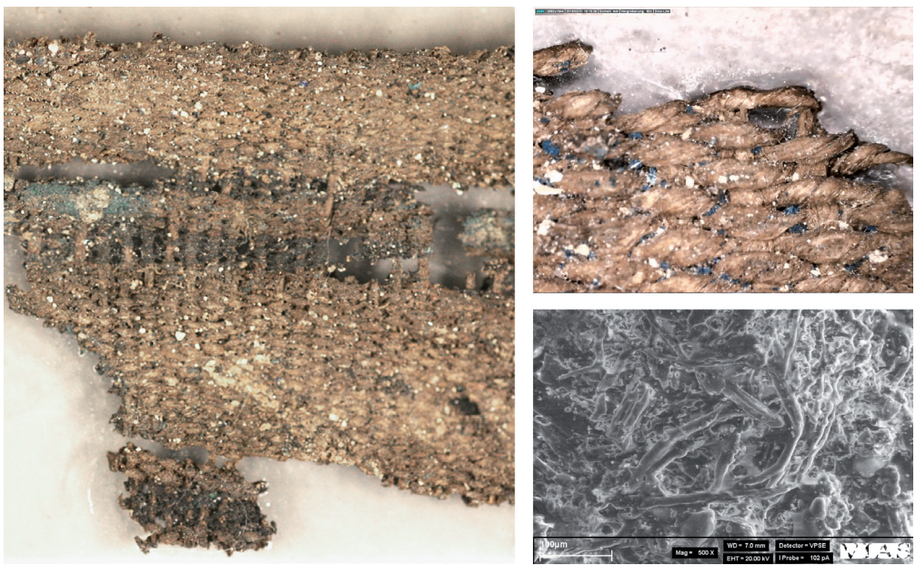


Fig. 2: Franzhausen I, Striped textile from Grave 110 (Photo: A. Schumacher and M. Mehofer).

In the last two decades, the textile culture of the Bronze Age in Central Europe has received special attention. Chronological as well as regional differences can be clearly determined. Early Bronze Age textiles from the countries around the Alps are still strongly rooted in the Neolithic tradition.[27] Plant raw materials are preferred. Fabrics are primarily made from flax yarn with average thread thickness of 0.5-0.7 mm. Patterns of Early Bronze Age textiles are often based on floating threads or inserted material that gives rise to structures, or sewn-on elements such as seeds.[28] Again, such techniques are rooted in older understandings of decoration. Unique in its complexity is the fabric from Pfäffikon-Irgenhausen in Switzerland[29] (date: 1700-1440 calBC), which is embroidered with checkerboard and triangular motifs.

In Central Europe, wool textiles tend to be common from the late Early Bronze Age/Middle Bronze Age onwards at sites like Mitterberg or Castione di Marchesi,[30] but these are made with thicker yarns (0.8-1.5 mm diameter). As in the Neolithic, the fabrics are only woven in plain weave. More complex types of weaves (twill) and specific weaving techniques such as tablet weaving have, according to current research, not been in use before the Middle Bronze Age. Well-known examples

---

[27] Cf. A. Rast-Eicher, Bast before Wool: the first textiles. In P. Bichler; K. Grömer; R Hofmann-de Keijzer; A. Kern; H. Reschreiter (eds), *Hallstatt Textiles. Technical Analysis, Scientific Investigation and Experiment on Iron Age Textiles*. BAR International Series 1351, 2005, 117-31. Oxford, 124-129.

[28] E.g. from Molina di Ledro. M. Bazzanella; A. Mayr, *I reperti tessili, le fusaiole e i pesi da telaio dalla palafitta di Molina di Ledro,* Trento 2009.

[29] A. Rast-Eicher; A. Dietrich, *Neolithische und bronzezeitliche Gewebe und Geflechte. Die Funde aus den Seeufersiedlungen im Kanton Zürich,* Monographien der Kantonsarchäologie Zürich 46, Zürich and Egg 2015, 95-97, Fig. 267 and Taf. 42.

[30] Mitterberg: Grömer, *Textilien der Bronzezeit*..., 58-59; Castione di Marchesi: M. Bazzanella; A. Mayr; L. Moser; A. Rast-Eicher, *Textiles: intrecci e tessuti dalla preistoria europea*. Catalogo della mostra tenutasi a Riva del Garda dal 24 maggio al 19 ottobre 2003, Riva del Garda, Trento 2003, 200.

can be found in the salt mines of Hallstatt.[31] There are also finer fabric qualities and first spin direction patterns, the latter documented in finds from Hallstatt and Mitterberg.[32] Dyeing with plant dyes such as woad is also ascertained for the first time in the Middle Bronze Age in Central Europe.[33] At the same time, sheep with light wool[34] are bred, as wool from dark pigmented animals is not suitable for dyeing.

The reconstruction of the Franzhausen costume

In order to reconstruct the costume of the burial 110 from Franzhausen I, replicas were made of all bronze dress accessories and jewellery items present in the grave, as well as of the fabric from the headdress.[35] Additionally, our knowledge about contemporaneous textiles and pictorial sources were explored. As a basis for the shape reconstruction of the deseased's dress, the clothing of clay figurines from the Lower Danube was used. These are represented wearing long dresses with wide skirts[36] (Fig. 3).

Fig. 3 Clay figurine from the Lower Danube area, Middle Bronze Age, the National Museum Budapest (Photo: A. Krenn-Leeb).

---

[31] K. Grömer; A. Kern; H. Reschreiter; H. Rösel-Mautendorfer (eds.), *Textiles from Hallstatt. Weaving Culture in Bronze and Iron Age Salt Mines*, Archaeolingua 29, Budapest 2013, Bronze Age Catalogue, HallTex 211 and 288.

[32] Mitterberg: Grömer, *Textilien der Bronzezeit*..., Fig. 6.

[33] R. Hofmann-de Keijzer, Dyeing. In: K. Grömer, *The Art of Prehistoric Textile Making – The development of craft traditions and clothing in Central Europe,* Veröffentlichungen der Prähistorischen Abteilung 5, Vienna 2016, 140-169, Fig. 84.

[34] Cf. A. Rast-Eicher; L. Bender Jørgensen, Sheep wool in Bronze and Iron Age Europe, *Journal of Archaeological Science* 40, 2013, 1234.

[35] Made by Stefan Jaroschinski, Pruttning, Dt. (Noricum-Replikate); https://de-de.facebook.com/pages/Noricum-Replikate-Shop/309064862518194 (last accessed 1.1.2016).

[36] T. Kovács, *A bronzkor magyarországon (Die Bronzezeit in Ungarn),* Budapest 1977, fig. 24; H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte IV. Bronzezeit,* München 1980, pl. 326-327.

The dress

The linen fabric used for the dress reconstruction corresponds to the textile imprint from Franzhausen grave 392 in thread diameter and fabric density, as it was likely associated with a dress worn on the body. This linen quality is common in the Early Bronze Age.[37] The textile is an approximately 90-year-old 'peasant linen' from the Upper Austrian Mühlviertel region (Alberndorf), locally grown, hand spun and woven on a treadle loom.

A dress with the simplest possible cut was manufactured - two composite rectangles with neckline and holes for the arms. The length of the dress was arbitrarily chosen as ankle length - there is no evidence available in Grave 110 that would indicate a specific length. When girded, the dress presents a silhouette known from the Neolithic[38] and similar to the Danubian Bronze Age clay figurines.

The upper part of the reconstructed dress was embellished with replicas of the decorative elements known from the grave. These consisted of sheet bronze plaques with curled ends, which are easy to fasten. In the grave, these items are situated in a row on the neckline area (Fig. 4). As they were placed in a curved line, we arranged the neckline of the dress in a similar way.

On the lower part of the dress, some centimetres above the hem, shells were attached as ornaments, as known from the figurines as well. In the Franzhausen graves shells were sometimes found, but it is not sure if they corresponded to a dress.[39]

Fig. 4: Arrangement of the ornaments in the chest region in in the archaeological evidence (left) and reconstruction (right) (Photo: A. Schumacher, NHM; graph: after Neugebauer and Neugebauer 1997, Taf. 41).

[37] E.g. Bazzanella; Mayr, *I reperti*..., 129.
[38] Cf. Grömer, *The Art of*..., fig. 180, no. 14. Site Murr.
[39] See e.g. the shells in grave 258 (Neugebauer; Neugebauer, *Franzhausen*..., Taf. 481).

The headgear

For the reconstruction of the headgear, direct evidence from Grave 110 could be used: the bronze elements (boomerang-shaped crest and sheet metal band), as well as the preserved textile remains. Replicas of these were produced.

As the sheet metal band must have been attached to something, a cap was selected to be worn directly on the head, trimmed with sheet metal band. Leather as well as felt are possible materials for the cap (as we know from Grave 234). For our reconstruction brown felt was chosen.

The remains of striped fabric from the headdress were reconstructed by a hand weaver, and woven thread by thread exactly like the original.[40] The raw material for the ground weave was flax, but for the dark brown stripes "natural brown" wool was chosen, although this is a conjecture not backed by unequivocal fibre identification of the brown threads of the original textile. The striped fabric was interpreted as a veil, fastened to the bronze crest and hanging down from it. The length of the veil was freely chosen: a 120 cm long and 100 cm wide fabric that fully extends over the back when worn. How the striped fabric was attached to the headdress is unclear, as no holes or other mounting options were found at the edges, onto which a fabric could have been sewn and attached on permanently. A temporary solution to this problem was achieved by tucking the fabric firmly into the headdress (Fig. 5). Although this attachment is relatively simple, it holds surprisingly well. In the Bronze Age, a secure attachment was perhaps achieved by using resin or similar material.

Two pins were also found in Grave 110. It was not clear exactly what they were used for. From contemporaneous graves we often find two pins, worn on each shoulder[41]. In the case of Grave 110, we decided to fasten the veil with the pins.

Fig. 5: Reconstruction of the headgear, attaching the veil to the bronze crest (Photo: K. Grömer).

The reconstructed costume

Bringing all the evidence together, we were able to reconstruct a person wearing a long linen dress, richly decorated in the chest area with glittering bronze ornaments. That was topped

[40] Woven by Sirko Galz, Burglengenfeld, Dt. (Handweberei Galz); http://www.handweberei-galz.de/ (last accessed 1.1.2016). A treadle loom was used instead of the warp weighted loom common in the Bronze Age.
[41] Examples: e.g. Franzhausen I, Graves 118 and 747 (Neugebauer; Neugebauer, *Franzhausen*..., Taf. 46, 563-564.

by a marvellous headgear with a metal sheet trimmed cap and a bronze crest crowning a striped veil that is fastened to the dress by pins. All of these dress items together compose an impressive costume. Furthermore, to use Sørensens terms, the metal ornaments, bronze band and crest may be seen as additive objects, permanent parts of the clothing. In addition, the burial - and the costume – also contained several associated, removable objects. On both lower arms wide bronze-spiral armrings were worn. Smaller spirals in the ear-neck-region indicate some sort of braided hairstyle. An *Ösenhalsreifen* neck ring was worn around the neck.

Discussion

How the headdress was worn

The headdress of Grave 110 must have been conspicuous. In the grave, the bronze crest was situated above the head of the woman lying on her side in a crouched position (Fig. 6 left). This initially suggests hat the crest was worn sagitally, over the parting of the hair.

Against this may be argued that the crest had an obvious front and reverse side. The highly stylized antropomorphic figure is centrally located, but on one side only. The surface with the ornament makes more sense on the front. This implies that the headdress was worn across the head. Practical wearing experiments revealed that the headdress is very well balanced and holds up well when worn across the head. Worn over the hair parting like in the grave, in contrast, the centre of gravity is too far back and the object slides backwards off the head. Even fabric parts (veil) could not stabilize the heavy metal object. We therefore argue that the bronze crest was worn across the head rather than over the parting of the hair, and that the placement in the grave is the result of burying the woman on the side in crouched position, which tilted the headdress (Fig. 6, right).

Fig. 6: Franzhausen I, Grave 110: a. archaeological evidence and b. reconstruction of the costume in the burial (after Neugebauer 1993, p. 66; Photo: ©A. Schumacher).

Movement and body language

Compared to other female costumes from Central European Early Bronze Age, the headdress is especially noticeable. Other rich female graves also display pins on the shoulders,[42] as well as sheet metal bands on the forehead suggesting caps (e.g. Franzhausen I, grave 747).[43] Looking at these rich costumes in terms of possibilities of movement and body language, however, various further issues arise. It is assumed here that the costume from Grave 110 was worn during the woman's lifetime and does not merely represent a burial costume.

In principle, it can be assumed that wearing such a headdress requires practice as well as assistance. The bronze crest is heavy[44] and not permanently fixed on the cap. It has to be balanced on the head, and the veil draped correctly. In advance, the hair has to be arranged in a suitable coiffure and the bronze rings and spirals attached to it. This is best done by one or more assistants. Carrying the headdress requires a strictly upright posture. More or less slow, controlled movements are required to hold the headgear in place. Bending down or lowering the head should be avoided, otherwise the headgear falls off the head. The volume and shape of the veil also affect movements.[45] Mechanisms like that are known from various draped garments such as the Roman toga[46] which also requires specific postures and gestures to hold in place. Garment, body stance and movements are all part of a performance, communicating a message. The Roman toga was a formal garment, demonstrating a specific status. This is also the case with conspicuous and heavy headwear: crowns of royalty throughout the ages are examples in point.

Thus, such garments do have specific significance for a certain body language. In the case of the Franzhausen costume, the upright position, occupation of more space especially around the face (indicated by the wide flaring veil and headgear, sticking out over the shoulders) – will have created an imposing kind of body posture. Widening one`s personal space[47] through open and expansive posturing suggests a dominant status (in contrast to submissive postures which display avoidance tendencies)[48]. This will have been further emphasized by slow, controlled movements, creating tension and a feeling of expectance.

Such observations regarding movement, body language and performance also lead to suggestions about the occasions when this type of garment was worn. Was it a representative garment of a high-ranking person, was it reserved for ritual use, or both? The practical experiments with this kind of costume tell us clearly that the movability was restricted. The need for assistance to put it on, for keeping head and upper body upright and move in a controlled way suggests that it was hardly used for ordinary, daily wear.

---

[42] U. Seidel, *Bronzezeit; Sammlungen des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart* Bd. 2, Stuttgart 1995: Württembergisches Landesmuseum; Sørensen, *Reading Dress....* Also Gemeinlebarn or Franzhausen II: Neugebauer, *Archäologie*..., 65.

[43] Neugebauer; Neugebauer, *Franzhausen*..., Taf. 563-565.

[44] Weight bronze crest: c. 500 g; veil c. 900 g.

[45] Compare Watkins; Dunne, *Functional Clothing...*, 80-81.

[46] J. Edmontson, Public Dress and Social Control in Late Republican and Early Imperial Rome. In: J. Edmontson; A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture,* Toronto 2008, 35.

[47] Pease; Pease, *The Definitive Book...*, 192-208.

[48] Molcho, *Body speech...*, 205-210.

Appearances - visual impact

The overall silhouette of the reconstructed garment ensemble from Franzhausen Grave 110 is strongly characterised by the bronze headdress and the drooping veil (Fig. 7). They conceal the shape of the person but empasize the face and give it an imposing frame. This effect is emphasised by the *Ösenhalsreif* neck ring, the pins and metal dress fittings at the chest. The striped fabric guides the gaze along the stripes and encourages the viewer to focus on the edges and the face again and again. This is further highlighted by the bronze rings and spirals decorating the hair. Through the stately headdress, the woman appears taller and larger. The dress itself - as reconstructed - has a monochrome surface offering few highlights to hold the eye, apart from the metal fittings on the upper body.

Altogether, the Franzhausen costume focuses attention on the head and upper torso. The effect is mainly due to the metal artefacts, in particular the bronze headdress, but the striped veil also contributes. The stripes make it stand out compared to all other known textiles from the Early Bronze Age. It is a rare case where Sørensen's concept of *cloth* is a distinctive feature in Bronze Age dress. If the dark stripes of the original fabric were wool, a novelty at the time, this will have added to how the garment was perceived. This is further emphasized by Peter Wells' argument that highly structured and decorated surfaces and shiny surfaces are crucial for the visual impression. The focus of this outfit is primarily on the head and upper body area. Seen from the back (Fig. 7 right), the person appears dressed in two layers of textiles and crowned by the curved headdress.

Fig. 7: Reconstruction of the costume from Franzhausen I, Grave 110 (Model: G. Lekaj; Photo: A. Schumacher, NHM).

The spiral armrings serve to round off the eye-catching part of the costume, placing it as an example of what Sørensen terms chest-costume with particular emphasis on the head. None of the bronze objects appear to have been permanently attached to the woman's body, but fall into Sørensen's categories of associated and additive objects. This suggests that it was a costume to be worn on special occasions, in particular the heavy headdress with the bronze crest.

Some thoughts on lighting as a factor may be added, based on the methodology presented by Peter Wells[49]. The effect of the clothing ensemble differs immensely whether it is seen in daylight, in full sunlight or at night with the light of fire. Further, the different effects of direct light (sun or fire) and indirect ambient lighting have to be considered. In the latter, the metal surfaces reflect light and add more diffuse shimmering highlights, which vary greatly in motion.

Figure 8 gives an idea of how the Franzhausen lady may have appeared to spectators processing towards a lit fire. Her bronze crest shines like the crescent of the new moon, or perhaps the rising sun. It is easy to imagine that her arrival will have produced a strong effect. As noted by Schechner, rituals frequently contain sacred as well as secular aspects.[50] The effect of the Franzhausen dress will have served excellently in purely religious performances, as well as legitimising the status of a ruling elite through spiritual connotations.

Fig. 8: The Franzhausen dress in the dark (Photo: K. Kracher, NHM).

Conclusion

The Franzhausen costume must have appeared extraordinarily impressive to contemporaneous viewers, due to the sheer amount of glittering bronze, and its very special form, as well as the way it made the woman's shape more imposing and conspicuous. The whole outfit expresses the high status of the wearer, and also demonstrates the Bronze Age people's skill of consciously combining different components and effects such as ornamented bronzes, textile textures and glossy surfaces to achieve an impressive ensemble and to convey non-verbal messages.

Acknowledgements

Thanks to Gloria Lekaj who acted as model and to Alice Schumacher for the photographs.

---

[49] Wells, *Image and Response...*, 46-47.
[50] Schechner, *Performance studies...*, 53.

La donna è mobile. Biographies of mobile women in ancient European societies

Eva Andersson Strand, CTR – University of Copenhagen
Karin Margarita Frei, CTR –National Museum of Denmark
Ulla Mannering, CTR – National Museum of Denmark
Marie-Louise Nosch, CTR – University of Copenhagen[1]

Querida Carmen, con este título de la famosa ópera de Verdi, y con el este árticulo queremos hacerte honor a tu increíble obra de trabajo dentro de la investigación de los textiles. Ya antes de tu llegada al CTR, Centre for Textile Research, estabas en nuestros pensamientos y en nuestros planes. Durante tu estadía en el 2007 en el CTR como uno de nuestros primeros profesores invitados, compartistes tus grandes conocimientos y tu alta experiencia con todos nosotros (Fig. 1). Tú Carmen, nos has inspirado para dedicarnos a nuevos campos de investigación como el Murex, textiles militares, la escultura y Catulo. Más tarde colaboramos en projectos europeos como el DressID, el cual jugó un papel muy importante en las colaboraciónes científicas en toda Europa. A su vez, a través de otra dama –que al igual que tú también esta siempre muy bien vestida- la dama de Basra, te dedicadaste y colaboraste con la arqueología experimental en Dinamarca, y de esta manera te convertiste en el vínculo prinicipal entre las tradiciones de investigación de Europa del norte y del sur. Tú Carmen, eres una verdadera europea, quién siempre ha insistido en construir y participar en redes internacionales donde tú representas a España y divulgas de esta manera tus conociemntos al pueblo español. En Valencia tú te has dedicado a apoyar y a crear una nueva generación de jóvenes científicos en el mundo textil. Carmen es, sin duda alguna, sinónimo de la investigación textil en España, y para nosotros en Dinamarca es también sinónimo de colaboración, inspiración y sabiduría.

Escrito en tu honor, querida Carmen, 8 de marzo del 2016.

[1] evaandersson@hum.ku.dk; nosch@hum.ku.dk; Karin.M.Frei@natmus.dk; Ulla.Mannering@natmus.dk

This paper is offered to a highly mobile lady, Carmen Alfaro Giner. It builds on the authors' long-term collaboration since 2006 and combines the archaeology of the Aegean, north European prehistory, and the Viking Age, along with philology, epigraphy, and geo-chemistry in order to deepen the understanding of the mobility of women and their textiles and textile technologies.[2] This is done via four biographies of women of the past, written by four women of the present.

Figure 1. Carmen Alfaro Giner among the CTR researchers in 2007 (Photo: CTR).

1. Highly Mobile Girl Buried in Egtved

Recent ground-breaking research in prehistory made headlines worldwide when it was published that the Egtved Girl, buried in an oak-coffin in Jutland, Denmark, originated from an area many hundreds of kilometres away from where she was buried (Fig. 2).[3] Geochemical analyses of samples of her body tissues, moreover, suggest that she had been highly mobile in the two years prior to her death. Likewise, her clothes were made of non-local wool showing that wool production and perhaps cloth making, too, were part of the long-distance trade system in the Nordic Bronze Age.

The Egtved case suggests that women in the Nordic Early Bronze Age (1700-1100 BCE) also participated in the long-distance exchange and social networks. The Egtved Girl, aged 16-18, was

[2] K. Frei, R. Frei, U. Mannering, M. Gleba, H. Lyngstrøm, M.-L. Nosch, Provenance of Textiles – a pilot study evaluating the Sr isotope system in wool, *Archaeometry* 51:2, 2009a, 252-276. E. Andersson Strand, K. M. Frei, M. Gleba, U. Mannering, M.-L. Nosch, I. Skals, Old Textiles – New Possibilities, *European Journal of Archaeology* 13,2, 2010, 149-173. M.-L. Nosch, U. Mannering, E. Andersson Strand, K. Frei, Travels, Transmissions, and Transformations – and Textiles, in: S. Sabatini, S. Bergerbrant (eds.), *Counterpoint: Essays in Archaeology and heritage Studies in Honour of Professor Kristian Kristiansen* (BAR International Series 2508), Oxford - New York 2013, 469-476.

[3] K. M. Frei, U. Mannering, K. Kristiansen, M. E. Allentoft, A. S. Wilson, I. Skals, S. Tridico, M.-L. Nosch, E. Willerslev, L. Clarke, R. Frei, Tracing the dynamic life story of a Bronze Age Female, *Scientific Reports 5:10431 DOI: 10.1038/srep10431*, 2015a, 1-7.

buried in an oak coffin dendrochronologically dated to the year 1370 BC.[4] Approximately one and a half years before her death, when she was 14-16 years old, she embarked on a long journey, probably to Scandinavia. Was she alone or did she travel with family or peers? What was the purpose of the journey? Scholars have primarily envisioned that such a journey was for marriage or diplomatic motives.[5]

Figure 2. The oak coffin belonging to the Egtved Girl containing her clothing and grave goods (Photo: National Museum of Denmark).

The strontium isotope analyses performed on her teeth demonstrate that she grew up in an area far away from the place where she was buried and where it was previously thought she would have lived all her life. Furthermore, these isotopic analyses show that she grew up in an area with a strontium isotopic baseline range different from the signature which delineates the area covered by Denmark today (Bornholm excluded). All together her grave goods and the geochemical signature of her complex textile assemblage suggest that the most likely place of her origin was the area of present-day southern Germany.

Artefacts and raw materials circulated widely in Early Bronze Age Scandinavia. Into Scandinavia came gold, bronze, copper, tin and glass beads,[6] and from Scandinavia amber travelled southwards. Moreover, scholars also believe that other commodities were part of the trade/exchange networks, such as cattle going south.[7] Nevertheless, the Egtved find demonstrates that wool must now be added to the list of exchanged goods. In general, the Egtved Girl's clothing is of a typical Nordic design, comparable to textiles found in other rich female graves dated to the Early Bronze

[4] K. Christensen, Dendrochronological Dating of Bronze Age Oak Coffins from Denmark & Schleswig, *Acta Archaeologica* 77, 2006, 163-246.

[5] S. Bergerbrant, *Bronze Age Identities: Costume, Conflict and Contact in Northern Europe, 1600-1300 BC,* Lindome 2007, 118-124.

[6] J. Ling, *et al.,* Moving metals II: provenancing Scandinavian Bronze Age artefacts by lead isotope and elemental analyses, *Journal of Archaeological Science* 41, 2014, 106-132; J. Varberg, B. Gratuze, F. Kaul, Between Egypt, Mesopotamia and Scandinavia: Late Bronze Age glass beads found in Denmark, *Journal of Archaeological Science* 54, 2015, 168-181.

[7] K. Kristiansen, Decentralized Complexity: the Case of Bronze Age Northern Europe, in T.D. Price, G.M. Feinman (eds.), *Pathways* to *Power* (Fundamental Issues in Archaeology), 2010, 169-192.

Age.[8] However, the strontium isotope analyses show that none of the wool in her clothing derives from sheep that have grazed in the present-day area of Denmark (the island of Bornholm excluded).

In the Scandinavian Late Bronze Age, significant numbers of swords and bronze vessels of Central and South European origin appeared primarily in hoards and high status graves, such as Lusehøj on Funen in Denmark.[9] These products and items are clear evidence of long distance trade and exchange, but the Egtved Girl shows that not only goods and animals travelled and changed hands. Humans too participated in travels over vast distances.

A general assumption is that it was primarily men who were involved in long-distance travel, but the Egtved Girl provides a new perspective on the mobility of women. How are we to interpret her mobility? Was she a passively traded woman, travelling for the purpose of marriage and on the orders of her clan or father? Or could it be that she travelled for other reasons – as an equal partner based on special status skills or merely for curiosity?

We can be quite certain that she did not travel alone. In her grave were also found parts of the cremated remains of a 5 to 6-year-old child with the same strontium isotope signature as hers. Regrettably, due to the cremation processes and the acidic environment, the DNA is not preserved, preventing us from investigating if they were related. Furthermore, we do not know how and why the child died, but perhaps the child died already at its place of origin or during the journey. Nevertheless, the connection between the two individuals was so strong that it was found appropriate to place them in the same grave, and it shows that it was possible to hold a strong social position in the Nordic Early Bronze Age society in spite of young age.

Nothing in the grave suggests that the Egtved Girl was married, and yet this is often the interpretation put forward. In fact, her jewellery is typical of the Scandinavian Bronze Age, but it is not of a particularly sophisticated craftsmanship or of the highest quality, and rather seems a random assemblage of different items. Although her clothing is complete and extremely well preserved, it is also of a somewhat medium quality. For instance, the more exquisitely corded skirts would have been made in thinner yarns and decorated with bronze tubes as is seen in a handful of less well preserved textile finds from contemporary female graves.[10] Her blouse lacked the delicate embroidery of a similar garment found on the Skrydstrup Woman.[11] Yet, she has been interpreted as being of elite status.

Dare we envisage a female belonging to the middle classes of society, travelling with her family and friends, bringing wool of great quality from their home region, settling in Egtved where she made her clothes according to the local fashion guided by the experienced local women?

---

[8] H. C. Broholm, M. Hald, *Costumes of the bronze age in Denmark:contributions to the archæology and textile-history of the bronze age,* Copenhagen 1940. L. Bender Jørgensen, *Forhistoriske tekstiler i Skandinavien. Prehistoric Scandinavian Textiles*, Copenhagen 1986.

[9] K. M. Frei, U. Mannering, H. Thrane, Textiles on the Move: The Provenance of a Late Bronze Age Nettle Textile from Lusehøj, Denmark, in P. Suchowska-Duck, S. Scott Reiter, H. Vandkilde (eds.), *Forging Identities. The Mobility of Culture in Bronze Age Europe*, *Vol.2: Report from a Marie Curie Project 2009-2012 with Concluding Conference at Aarhus University, Moesgaard 2012*. British Archaeological Reports, Oxford 2015b, 55-62.

[10] S. H. Fossøy, S. Bergerbrant, Creativity and Corded Skirts from Bronze Age Scandinavia, *Textile* 11.1, 2013, 20-37.

[11] H. C. Broholm, M. Hald, *Costumes*...

2. Was The Huldremose Woman From Huldremose?

The Huldremose woman was found as a consequence of peat cutting in 1879 in a bog in Northern Djursland in Jutland, Denmark. The clothing in which the woman was dressed offers a fascinating insight into Pre-Roman Iron Age (500-1 BC) design and technology. Her clothing consisted of two sheepskin capes, an originally bluish checked wool scarf and an originally reddish checked wool skirt (Fig. 3).[12] The textiles were dyed with madder, woad, and yellow dye plants. The dyeing technology was an innovation in the Scandinavian Early Iron Age, and possibly the Huldremose woman herself was a master of this new technology.[13] No doubt her colourful clothing must have appeared extraordinary and appealing. According to the archaeological find description[14], the outer cape was placed with the furry side out and the inner cape with the furry side turned towards the body. The skin capes have numerable traces of wear and tear, while her wool skirt and scarf seem almost new. It is thus quite a personal dress, with a private history. Around her neck, she wore a wool cord with two small but precious amber beads, and inside a closed pocket in the inner cape was found a horn comb, a leather thong and a narrow, blue, woven band wrapped in a bladder skin. These objects are interpreted as amulets.

Figure 3. The Huldremose Woman on display in the National Museum of Denmark, Copenhagen (Photo: Ulla Mannering).

---

[12] M. Hald, *Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials,* Copenhagen. A. Nørgaard, A Weaver's Voice: Making Reconstructions of Danish Iron Age Textiles, in: M. Gleba, C. Munkholt & M.-L. Nosch (eds), *Dressing the Past* (Ancient Textiles Series Vol. 3), 2008, 43-58. U. Mannering, The Huldremose find. An Early Iron Age woman with an exceptional costume, *Fasciculi Archaeologiae Historicae* XXIII, 2010, 15-24; I. Vanden Berghe, M. Gleba & U. Mannering, Towards the identification of dyestuffs in Early Iron Age Scandinavian peat bog textiles, *Journal of Archaeological Science* 36(9), 2009, 1910-1921.

[13] I. Vanden Berghe, M. Gleba & U. Mannering, Towards the identification of dyestuffs in Early Iron Age Scandinavian peat bog textiles, *Journal of Archaeological Science* 36(9), 2009, 1910-1921.

[14] D. Brothwell, D. Liversage & B. Gottlieb, Radiographic and Forensic Aspects of the Female Huldremose Body, *Journal of Danish Archaeology* vol. 9, 1990, 157-178.

This is indeed a fascinating find where the excellent preservation gives us a unique opportunity to meet a prehistoric individual. But was she a local or was she a foreigner? Why was she not buried like the locals but placed in a bog, fully clothed and with her personal belongings? Some scholars believe she was sacrificed as part of the local cult and tradition of making human sacrifices to the gods.[15] Others think that, as an outcast or criminal, she was not worthy of a regular burial.[16] These various interpretations are based on the physical damage observed on her body, but new anatomical examinations show that she was not mutilated prior to her death, as had previously been believed. We now know that the damage seen on her body occurred post-mortem due to the lengthy immersion in the bog.[17]

The strontium isotopic analysis now casts more light on these issues, and adds a new dimension to the history of her mobility.[18] The Huldremose woman's clothing clearly demonstrates high quality with a well-designed shape and elaborate techniques, which aligns with what we know of Early Iron Age cloth cultures and traditions in Southern Scandinavia.[19] The wool used to produce the textiles was carefully chosen, sorted and prepared, and the strontium isotopic analysis of the wool shows that it originates from local sheep from Denmark (the island of Bornholm excluded), and thus the wool textiles was part of a local production. On the other hand, the recent analysis of her body have revealed that beneath the skin and wool clothing items, she wore a linen undergarment, made of flax fibres that did not originate from present-day Denmark (the island of Bornholm excluded).[20] A feasible location for this material could be present-day Sweden located just across the Kattegat, east of the Djursland peninsula, and maybe she obtained the finished undergarment or the fibres/yarn from this or a more distant place to make the garment herself. Furthermore, the strontium isotope analyses of her skin have revealed that during the last months of her life she spent a period of time away from Jutland before her death. This woman indeed had access to both valuable clothing objects of skin and cloth, possessed exciting knowledge about new technologies and the capacity to retrieve non-local resources that she could have collected herself.

How can we envision this travelling lady? If she was a skilled textile producer mastering the many different techniques and know-how necessary for combining all these different materials, she might also have had a special relationship to the bog, collecting dye plants or retting flax fibres for cloth production. In North European Early Iron Age society, we often only focus on bogs and lakes as liminal places of magic or dark forces, but they also provide important resources for food, fibre production and long term storage. Maybe this is the reason why the Huldremose woman ended her days in the multifunctional bog.

---

[15] P.V. Glob, *The Bog People: Iron Age Man Preserved*, 1969/2004.

[16] W. A. B. van der Sanden, *Through nature to Eternity – The Bog Bodies of Northwest Europe*, Amsterdam 1996.

[17] P. Ashing & N. Lynnerup (eds.), *The Grauballe Man. An Iron Age Bog Body Revisited.* Jutland Archaeological Society Publications Vol. 49, Aarhus 2007.

[18] K. M. Frei, I. Skals, M. Gleba & H. Lyngstrøm, The Huldremose Iron Age Textiles, Denmark: an attempt to define their provenance applying the Strontium isotope system, *Journal of Archaeological Science*, 36, 2009b, 1965-1971.

[19] U. Mannering, Early Iron Age Craftsmanship from a Costume Perspective, *Arkæologi i Slesvig/Archäologie in Schleswig, Sonderband Det 61. Internationale Sachsensymposion 2010*, 2011, 85-94.

[20] K. M. Frei, I. Skals, M. Gleba & H. Lyngstrøm, The Huldremose Iron Age Textiles, Denmark: an attempt to define their provenance applying the Strontium isotope system, *Journal of Archaeological Science*, 36, 2009b, 1965-1971.

3. A Woman Voyager Of The Viking Age

On a certain day in the 10th century AD, a woman was buried in a richly equipped chamber grave, grave 943. Her grave is from Birka, a famous Viking Age settlement and cemetery located on an island near present-day Stockholm.[21] Her relatives placed many items in the grave, which testify to her life and status and wide connections. In the grave, she had a small bag with amber pendants, raw amber pieces and iron awls, suggesting that she was a highly specialised craftswoman working with amber carving. Moreover, she had four balance weights, one of them of a particular, cubo-octahedral shape. She also had a Birka coin and a half-bracteate from the international port-of-trade and Viking town Hedeby in Schleswig in North Germany, both altered to jewellery, and a leather purse with silver mounts with a quarter of a Samanid dirham. This suggests that she was also engaged in trade and commerce. Finally, a needle box was placed in her grave, suggesting skills in sewing and clothing making. [22] A woman of many skills, indeed!

The clothing she was buried in was exquisite: a high-quality wool diamond twill garment, typical of the Scandinavian Viking Age, adorned with silk tablet-woven bands with in-woven silver threads.[23] Thus, an outfit combining the local textile craft of fine quality with imported luxury materials such as silk and silver threads.

Figure 4. Female Viking Age clothing (Drawing: Tina Borstam†, © Eva Andersson Strand)

---

[21] E. Andersson Strand & U. Mannering, An exceptional woman from Birka, in: S. Bergerbrant, S. H. Fossøy (eds), *A Stitch in Time. Essays in Honour of Lise Bender Jørgensen*, GOTARC Series A. Gothenburg 2014, 301-316.
[22] H. Arbman, *Birka I. Die Gräber – Untersuchungen und Studien –Text*, Stockholm 1943.
[23] A. Geijer, *Birka: Untersuchungen und Studien. 3. Die Textilfunde aus den Gräbern*, Stockholm 1938, 86, 88.

It may be significant for her personality and her family traditions, that her clothing was of a rather old-fashioned design for the times, with jewellery consisting of oval brooches with a connecting chain, a set-up based on a Late Germanic Iron Age style, and thus a clothing tradition that was in use some 300-400 years before she was buried (Fig. 4).

An important theme to discuss in any burial is how far the grave gifts testify to the deceased, and how far they reflect the family. Were the grave goods in this Viking Age grave her own items or symbols of her family wealth, e.g. was she engaged in production and trade, or was her husband or father? Do the grave gifts suggest a workshop and trade office in Birka or did she herself travel to foreign destinations, such as Viking trading posts in e.g. Novgorod and Constantinople, or even further east? It is generally assumed that travellers in the Viking Age were male, whereas women would remain at home. However, early medieval chronicles and Arabic texts, such as those written by Ahmad ibn Fadlan, an Arab traveller in the tenth century AD, recorded that both men and women of Scandinavia were seen travelling to the south east.[24]

Through this grave, we are confronted with a woman, from Birka itself, or originating from elsewhere, wearing an exquisite, yet traditional, Scandinavian dress, adorned with luxury decorations. She definitely knew the craft of working amber, and she was also familiar with counting, value exchange and commerce, and could trade in different materials. Perhaps she formed a strong alliance with the local trading families and networks of Birka, either through her family and/or through marriage, but even in the afterlife, she kept the symbols and tokens of her foreign travels and international networks.

4. Textile Workers in Late Bronze Age Mycenaean Pylos

Rich textual sources in the Aegean and ancient Near East inform us about how textiles were a highly mobile commodity as well as being highly valued trade goods. It is often assumed that the reason for the extensive Mycenaean palace-controlled textile production was the commercial aim of exporting textiles, especially to Egypt, which may not have had access to the same quantity of wool textiles as in the Aegean and Syria. The Minoan murex-dyed wool textiles are assumed to represent a monopoly of Aegean luxury goods that laid the foundations for commercial interaction in the eastern Mediterranean.[25] It must be remembered, however, that while these are valuable economic explanations, they remain theoretical models, since no Linear B text ever reports on long-distance trade. The only direct evidence for textiles moving from one Mycenaean palace to another is a tablet from Mycenae recording quite ordinary textiles going to Thebes.[26]

However, we can be quite certain that textile workers, too, were mobile. In the palace archives of 13th century BC from Pylos, many groups of textile workers are recorded under toponymic designations of Anatolia and the Eastern Aegean.[27] These include Knidian women (*ki-ni-di-ja*),

---

[24] C. Heidenstierna-Jonson, *The Birka warrior: the material culture of a martial society,* Stockholm 2006.

[25] B. Burke, The Organization of Textile Production on Bronze Age Crete, in: R. Laffineur, P.P. Betancourt (eds.), *TECHNE, Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 6th International Aegean Conference, Philadelphia Temple University 18-21 April 1996* (Aegaeum 16), Liège and Austin 1997, 413-422.

[26] M.-L. Nosch, The Textile Logograms in the Linear B Tablets: Les idéogrammes archéologiques – des textiles, in: P. Carlier, C. De Lamberterie, M. Egetmeyer, N. Guilleux, F. Rougemont, J. Zurbach (eds.), *Études mycéniennes 2010. Actes du XIII[e] colloque international sur les textes égéens*, Sèvres, Paris, Nanterre, 20-23 septembre 2010, Rome 2012, 324.

[27] S. Hiller, *ra-mi-ni-ja.* Mykenisch-kleinasiatische Beziehungen und die Linear B Texte, *ZA* 25, 1975, 388-412; M.-L. Nosch, Centre and Periphery in the Linear B Archives, in: N. Kyparissi-Apostolika, M. Papakonstantinou (eds.), *The*

women from Lemnos (*ra-mi-ni-ja*), Miletus[28] (*mi-ra-ti-ja*) and Halicarnassus (*ze-pu$_2$-ra$_3$*). These women are recorded for textile activities and they receive rations, and along with them follow child labourers, probably their own offspring.

We can obtain a closer look at the situation via women from Miletus, who may have been Mycenaean Greeks or may have been local Anatolian women. On one Linear B tablet (PY Aa 798) is a record of 54 Milesian women and their children (35 girls and 22 boys) located in the town called *ro-u-so*/Lousos in Messenia. They are recorded with their two supervisors, a man given the abbreviation DA and a woman given the abbreviation TA.

PY Aa 798 ro-u-so, mi-ra-ti-ja MUL 54 ko-wa 35 ko-wo 22 DA 1 TA 1

On another tablet (Ad 380) three sons of Milesian spinners, located in Pylos (*pu-ro mi-ra-ti-ja-o a-ra-te-ja-o ko-wo*) are counted.

PY Ab 573
.A GRA 5 T 1 DA TA
.B pu-ro , mi-ra-ti-ja MUL 16 ko-wa 3 ko-wo 7 NI 5 T 1

On tablet PY Aa 573 is a record of another group of 16 Milesian women and their children (three girls and seven boys), this time located in the capital Pylos in Messenia. They are again recorded with their two supervisors, DA and TA, and the record also states the quantity of food rations in grain and dried figs given to the workers. Each adult female worker is allocated a monthly ration of ca. 20 litres of grain and figs, while the children receive half of these amounts.[29]

The social status and the mobility of these Anatolian and east Aegean women mentioned in a palace archive in western Messenia, some 500-800 km sea voyage from the place of their toponymic origin, have given rise to many different interpretations. Why did they leave Anatolia and the eastern Aegean?[30] Some see them as migrant workers seeking new opportunities. Perhaps they were expert textile craftswomen with specialist knowledge from Anatolia that offered their services and skills to the local Mycenaean rulers.[31]

Another possibility is that they were highly attractive women, taken as hostages and war booty during conflicts,[32] and an interpretation like this is supported by the fact that some are even called *ra-wi-ja-ja,* captives,[33] a phenomenon known from the Homeric epic, where it is customary to capture women and children and transport them over long distances to the homes of the victorious warriors

---

Periphery of the Mycenaean World. 2nd international interdisciplinary Colloquium, 26-20 September, Lamia 1999. Proceedings (Ministry of Culture, 14th Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities), Athens 2003b, 63-70.

[28] B. Niemeier, W.-D. Niemeier, Milet 1994-1995, Projekt 'Minoisch-mykenisches bis protogeometrisches Milet:' Zielsetzung und Grabungen auf dem Stadionhügelund am Athenatempel, *AA*, 1997, 244.

[29] M.-L. Nosch, The Women at work in the Linear B Tablets, in: A. Strömberg, L. Larsson Lovén (eds.), *Gender, Culture and Religion in Antiquity. Proceedings of the second Nordic symposium on women's lives in Antiquity, Helsinki, 20-22 October 2000* (SIMA, Pocket-book 166), Sävedalen 2003a, 12-26.

[30] Concerning Mycenaeans in Anatolia and east Aegean islands, see B. Niemeier, W.-D. Niemeier, Milet 1994-1995, Projekt 'Minoisch-mykenisches bis protogeometrisches Milet…, 245-246.

[31] M. Lindgren, *The People of Pylos. Prosopographical and Methodological Studies in the Pylos Archives P.II: The Use of Personal Designations and Their Interpretation*, Uppsala 1973, vol. II, 136.

[32] M. Ventris, J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1974, 156.

[33] M. Lejeune, Présents et absents dans les inventaires mycéniens, *PdP 70*, 1960, 5-19.

and kings. In the *Iliad,* 4.238-239, Agamemnon threatens Troy: "We will carry away their children and wives on board our ships after sacking the city." This kidnapping would be particularly profitable when skilled textile workers were identified among the captives. In the *Iliad*, 6. 290, the Trojan prince Paris is said to have brought women from Sidon probably because they were skilled textile makers. The active verb used in Greek is *agein*, 'to lead' or 'to bring', and it may suggest that they were bought or captured. If these women were not integrated within the households, they could also have been sold as slaves, and the toponyms could then indicate the place from where they were purchased. Perhaps Miletus was such a place where excellent textile workers could be purchased at high prices.[34]

Finally, as a sad parallel to Europe of today, where the coastal areas of Anatolia, between Turkey and the Greek islands, daily provide tragic news of refugees from Syria, perhaps these female textile artisans may have been refugees fleeing conflicts and famines in Anatolia and the Levant, and seeking survival and a new life in the prosperous Mycenaean palaces far away.

We do not have evidence of these mobile women and children's graves, belongings or clothing – as in Scandinavia, – but we do know that they travelled far and worked in the palace-controlled textile industry overseen by supervisors, and that they received food rations and worked together with their children.

5. Conclusion

The four examples demonstrate that women travelled, and did so for a variety of reasons. Additionally, the archaeological analyses clearly demonstrate that they played an active and significant role in the social and economic networks. Gender, mobility and textiles are indeed excellent themes to explore in a diachronic view and by using multiple sources, although this places more stress on a careful methodological strategy.[35]

The singularity of female mobility is often highlighted and interpreted as evidence of individual women moving to a new destination, often for the purpose of marriage. It is worth noticing that in ancient marriage traditions, textiles play both symbolic and concrete roles: as veils and as marriage gifts, and as symbols of the happy and successful marriage, the interweaving of two. Marriages could be planned to consolidate friendly alliances, or to unite and establish peace between conflicting clans. Women with this mission were the so-called peace-weavers, *freothuwebbe* in Anglo-Saxon, known from female characters in *Beowulf*. The mobility of women and a general patrilocal view of the past, may, however, run the risk of reducing the spectrum of mobility to single occurrences.

Here, we would like to advocate for a more pronounced female mobility in the past than previously anticipated in scholarly literature. Moreover, the examples above from Egtved and Pylos show that we should probably assume that children, too, were travelling with women. It is clear that men, women, children, high-status individuals and slaves could all potentially travel together, and move abode. Their motives could be many: marriage, new opportunities, trade, visiting families, attending festivals and family gatherings, seeking new opportunities, migrations, fleeing famine and conflicts. Thus, let us keep our minds open to the new layers that textiles and new research keep "unfolding" about female mobility.

---

[34] M. Ventris, J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*„ 410.

[35] M. Harlow, M.-L. Nosch, Methodologies in textile and dress research for the Greek and Roman World: the state of the art and the case for interdisciplinarity, in: M. Harlow, M.-L. Nosch (eds.), *Greek and Roman Textiles and Dress: an interdisciplinary anthology* (Ancient Textiles Series 19), Oxford 2014, 1-33.

Imitaciones, adulteraciones y sucedáneos de la púrpura marina: las noticias de las fuentes y los restos textiles

Mª Julia Martínez García
Universitat de Valencia[1]

1. Introducción

El color ha formado parte de los símbolos de la mayoría de las culturas antiguas. Las primeras civilizaciones que se desarrollaron en el valle del Indo y mas tarde los egipcios, griegos y romanos, se sirvieron del color en los rituales mágicos, religiosos, y como símbolo de estatus. Los colores del vestido servían para distinguir a los individuos pertenecientes a diferentes jerarquías sociales, grupos de sexo y de edad. Las materias primas con las que se conseguían obtener determinados colores, unido al simbolismo atribuido a alguno de ellos, como el color de la sangre, hacían que los vestidos y objetos tintados en estas tonalidades adquirieran un valor añadido. Estas pertenencias se consideraron objetos de lujo cuya posesión y disfrute diferenciaba a los individuos de un determinado rango. Uno de estos primeros símbolos de estatus en la Antigüedad fue la púrpura de Tiro pudiéndose afirmar que a partir del s. IV a. C. es cuando realmente adquiere este significado.[2]

La dificultad de su obtención así como la belleza y resistencia del tinte púrpura fueron los motivos fundamentales para hacer de la púrpura marina uno de los símbolos de distinción y opulencia en todo el mundo Mediterráneo. El origen del verdadero tinte púrpura se sitúa en Oriente, actual

---

[1] A la Prof C. Alfaro Giner, mi maestra y mentora. m.julia.martinez@uv.es

[2] M. Reinhold, On Status Symbols in the Ancient World, *CJ* 64, 1969, esp. 301; M. Reinhold, History of Purple as a Status Symbol in Antiquity, *Latomus* 116, Bruselas 1970, esp. 53.

Líbano.[3] Tradicionalmente, la invención de este tinte se ha atribuido a los fenicios[4] pero hoy se sabe que su origen pudo ser creto-minoico,[5] conociéndose talleres como los de la isla de Thera,[6] el de la isla de *Kouphonisi* (con cerámica datada en torno al 1900-1700 a. C.), Mirtos y Citera.[7]

En las sociedades antiguas, en donde la movilidad social era muy lenta o inexistente, ciertos productos de lujo, como la púrpura, sirvieron de distintivo entre clases sociales. Para la gran mayoría de la sociedad romana el consumo de objetos de lujo era un canal para ascender socialmente y hacer afirmaciones de los nuevos estatus y las nuevas identidades.[8] Se promulgaron leyes suntuarias para restringir el uso de determinados objetos de lujo, insignias o símbolos propios del rango senatorial cuando los individuos procedentes de las clases emergentes comenzaron a ser más ricos que ellos.[9] La legislación protegía la continuidad de estos símbolos con el fin de mostrar el rango de la aristocracia frente al resto de la sociedad. Sin embargo, en los periodos de mayor riqueza u opulencia hubo una intención de atribuirse estos distintivos sociales mediante copias de baja calidad o imitaciones. La naciente "clase media" romana, compuesta por algunos libertos, funcionarios medios, comerciantes y artesanos con altas pretensiones pero con una mediocre economía,[10] adornó sus vestimentas con los colores propios de la púrpura marina para aproximarse, aunque sólo fuera externamente, a la ostentosa aristocracia romana.[11]

El precio de este producto era extremadamente elevado y las imitaciones de la púrpura marina llegaron a convertirse en una práctica habitual. Se sabe que en Egipto, desde época helenística, fue desarrollándose una producción especializada en las falsificaciones de artículos de lujo, como los tejidos teñidos en color púrpura, encaminada a cubrir las necesidades de los nuevos grupos sociales.[12] Se elaboraba falsa púrpura con materias tintóreas fáciles de obtener buscando conseguir tonalidades que se aproximaran al color de la flor del jacinto, la piedra amatista, la flor de la violeta, y el color de la sangre o del vino, además de los colores de los tintes púrpura más codiciados del momento como la púrpura de Tiro, la de Sardes, o la siciliana. La evidencia de este tipo de industria se confirma en las recetas y prescripciones de los papiros técnicos del Egipto romano (s. III-IV d. C.) y en las analíticas de los restos textiles, teñidos en falsa púrpura, descubiertos en contexto arqueológico.[13]

---

[3] W. Born, La pourpre en L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 50.

[4] E. Acquaro; B. Farfaneti, L'industria e l'artigianato. La porpora e la salagione, *QAA, Temi di Archeologia Punica* IV, Lugano 2007.

[5] Según Feldhaus, se extraía púrpura en Creta desde el 1600 a. C. (W. Born, La pourpre en L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 50s.)

[6] E. Spantidaki y C. Mounherat, Greece, en: M. Gleba; U. Mannering (eds.), *Textiles and Textile Production in Europe. From Prehistory to AD 400*, Oxford 2012, 185-200.

[7] C. Alfaro; B. Costa, Mobilité des gens et des techniques: la pourpre dans les provinces occidentales de l'empire romain et le cas d'Ibiza, *Atti del XVI Convegno di Studio sull'Africa Romana*, 2004, 2417-2431.

[8] C. Edwards, *La política de la inmoralidad en la antigua Roma*, Cambridge 1993, esp. 2 ss.

[9] M. Reinhold, Usurpation of status and status symbols in the Roman Empire, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 1971, 275-302.

[10] R. Rostovtzeff, *Historia social y económica del mundo Helenístico*, T. II, Madrid 1935, 1222-1223; M. J. Martínez, Cheapening the luxury: some curious recipes with vegetal dyes, en: C. Alfaro; J. Ortíz; M. J. Martínez (eds.), *Luxury and dress political power and appearance in the Roman Empire and its provinces*, Valencia 2013, 151-169.

[11] Un ejemplo tipo sería el que nos muestra Petronio en el *Satiricon* al describir el despliegue de lujo hecho por *Trimalcion* ante sus invitados.

[12] R. Halleux, *Les alchimistes grecs,* I. *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris 1981, esp. 26.

[13] M. J. Martínez, Aspectos técnicos de la fabricación de los colorantes empleados en la vestimenta femenina de época romana: fuentes escritas y experimentación, *MSEMA* II, Valencia 2011, 207-210.

2. Los colores del tinte púrpura

Hablar de la púrpura (animal o vegetal), del color púrpura o los colores purpuríferos siempre ha sido objeto de discusión. En la Antigüedad, el significado del sustantivo púrpura no solo se aplicaba al color que ocupa el sexto lugar en el arco iris, como ocurre actualmente, sino que tuvo un sentido mucho más extenso y abarcaba un amplio abanico de matices y colores que se obtenían a partir de los moluscos purpurígenos, o mediante mezclas con otras materias primas como podían ser la orchilla (*Roccella tinctoria* o *Lecanora tinctoria* DC), la rubia (*Rubia tinctorum* L.)[14] o el kermes (*Kermes vermilio* Planch.).[15]

La elaboración de mezclas con otras materias tintóreas diferentes a los moluscos, para imitar el color de los tintes obtenidos con estos, fue una práctica común en la Antigüedad. Plinio fue el primero en establecer una división entre los tintes de *conchylio* y los de hierbas.[16] Así mismo, señaló los colores de los diferentes tintes púrpura entre los que él distinguía siete:[17]

1. *Rubentem in cocco, qui a rosae nigrantis gratia nitido trahitur suspectu.*
2. *Purpuras Tyrias dibaphasque ac Laconicas*:
a) *Amethystinum, qui a viola et ipse in purpureum, quemque ianthimum appellavimus*.
3. *Heliotropio*:
a) *Malva ad purpuram inclinans*
b) *Viola serotina conchyliorum*.
4. *Luteus*.

Atendiendo a su elaboración, los colores más austeros para Plinio eran *rubidi* y *violacei* y eran los que tenían una mayor cantidad de licor de moluscos en el tinte y los que se podían considerar una auténtica y absoluta púrpura. En la descripción que hace Plinio de la fabricación de los tintes púrpura diferencia entre colores *purpurae* y *conchylii.* Los colores azulados y el *luteus* estaban producidos con menor cantidad de licor de molusco, casi la mitad, y por eso se consideraban una púrpura imperfecta, una adulteración. Estos serían los llamados colores *conchylii.*

En el s. XVII Amati retoma la división de Plinio y divide a los tintes en dos clases: los purpúreos que son los *purpurei colores marinis conchis producti* y los *herbacei*, *colores ex hoc prosecti, herbacei appellati*. [18] Amati expone por primera vez, desde la época de Plinio,[19] la posibilidad de dos modos de generar el tinte color púrpura de los antiguos; el púrpura de las conchas, y los herbáceos. Este ultimo término sería la primera referencia moderna a lo que actualmente denominamos púrpuras vegetales.

Los primeros los divide en purpúreos simples y mixtos, siendo purpúreos simples nueve colores diferentes:

---

[14] M. J. Martínez, *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano.* Tesis doctoral inédita (wwwroderic.uv.es), Valencia 2014, 269-294.
[15] P. Canals y Martí, *Memorias sobre la púrpura de los antiguos restaurada en España,* Madrid 1779, 46-48.
[16] Plin. *NH*, VIII, 193.
[17] Plin. *NH*, XXI, 45, 46.
[18] P. Amati, *Libellum de restitutione purpurarum*, Luca 1781, esp. XI y 13.
[19] Plin. *NH*., VIII, 48

1.	*Niger.*
2.	*Lividus, ferrugineus, similique colori livido ferri tersi.*
3.	*Violaceus, similis violaceo colori violae martiae, amethysti.*
4.	*Rubidus, similis colori rubido papaverum, sanguinis concreti.*
5.	*Caeruleus saturatior, sive caeruleus violaceo mixtus erat, heliotropii, hyacinthi.*
6.	*Caeruleus dilutior, sive caeruleus rubro mixto (…) similisque colori(…) florum malvae.*
7.	*Flavus, simios colori flavo violae serotinae, flamee et auri.*
8.	*Rubicundus.*
9.	*Candidus simili candori nivis et lucis et cycnorum*
Y los purpúreos mixtos en cinco:	
1.	*Rubidus violaceus.*
2.	*Rubidus caeruleus saturartior.*
3.	*Rubidus caeruleus dilutior.*
4.	*Rubidus flavus.*
5.	*Rubidus rubicundus.*

De entre estos, una parte de ellos coincidían con los citados por Plinio. La púrpura *rubenten* de Plinio es el cuarto color de Amati, *rubidus*, la roja sangre y la escarlata. El *iacinthinum* de Plinio según Amati es una púrpura de un color azul saturado, *hyacinthi.* Plinio dentro de los colores semejantes al del heliotropo incluía el malva y el violeta. El malva es considerado por Amati un color azul diluido, mezclado con una mezcla de rojos. El *luteus* de Plinio es el *flavus* de Amati, el color del *flameum* un anaranjado rojizo semejante al color de las llamas, como lo definen ambos autores y que también es el del oro.

Tenemos que distinguir entre estos colores que hemos enumerado, que eran los colores de los tintes obtenidos por medio de un proceso determinado, y los nombres de los colores que se aplicaban a las telas teñidas con estas sustancias, ya fueran fibras, hilos o tejidos de púrpura. Rosa, autor del s. XVIII, ya señalaba esta diferencia. Al principio de su disertación decía que el *purpúreo* no era solamente un color, también era un modo o un género de teñir en púrpura multicolor, distinguiendo los colores; negro, *livido* o *fosco*, *ferrugineo*, *violeto* o *ametistino*, *hiantino*, *rosso* o *tirio*, *rosso* oscuro como sangre, *turchin* o *fior* de *Giacinto*, *turchin chiaro*, *molochino* o *fior de malva*, *giallo del fior de viola*, *rosso acuto* del *Buccino* u *oxiblatta*, *candido* o *leucoblatta* y las combinaciones de estos, además de las variedades cuyo nombre hacía referencia a las ciudades o territorios, centros tintoreros del Mediterráneo, famosos por elaborar tintes de calidad en la Antigüedad, como fueron por ejemplo: Sidón, Tiro, Cerdeña, etc.

Esta clasificación estaba referida a los tintes púrpura, es decir a los colores que se podrían hacer con la materia prima tintórea.[20] Sin embargo, al hablar del precio y calidades de la púrpura, Rosa enumeró las diferentes telas y vestidos más caros y lujosos, basándose en un pasaje atribuido a Demócrito de Éfeso procedente del libro del templo de Diana Efesia. En este texto se detallaban

[20] M. Rosa, *Delle porpore e delle materie vestiarie presso gli antichi. Dissertazione epistolare*, Modena 1789, esp. 3.

todos los colores de las variedades de las telas púrpura que estaban de moda en esta época: *violacei*, *croceus*, *luteas*, *purpureas*, *candidas*, *caeruleas*, *hyacinthinas*, *flammeas* y *glaucas*.[21]

La intención de los talleres donde se producía tinte púrpura de origen vegetal, o adulteraciones con kermes, era imitar los colores propios de la purpura marina, o crear sucedáneos del tinte elaborado con las diferentes variedades de moluscos y sus mezclas. Sin embargo, Rosa[22] defendía la hipótesis de que cualquier color de tinte parecido al rojo de la púrpura marina era una ficción, ya fuera obtenido a partir de materias primas del reino vegetal o incluso del reino animal como el kermes de la coscoja. Estos materiales no daban el color verdadero de la púrpura y, si se conseguía aproximar a éste, el color no era duradero o era mucho más apagado, más muerto. No lucía y carecía de brillantez. Era un color que no tenía todas las características de la verdadera púrpura en todas sus gradaciones y colores. Por tanto, estaríamos hablando de una falsa púrpura.

3. La falsa púrpura

La denominación general de falsa púrpura hace referencia a un grupo de tintes elaborados con materias primas de distinta naturaleza y cuyo color, al igual que el de púrpura marina, ocupa toda la gama de matices que van desde el rojo oscuro al azul negruzco y que hemos detallado anteriormente.[23] El precio de la auténtica púrpura en la Antigüedad era extremadamente alto, principalmente, por el gran número de moluscos necesarios para obtener una cantidad suficiente de tinte. Los altos precios del tinte púrpura también se explican por la gran demanda que había de este tinte en el mundo antiguo y por el valor simbólico añadido a este producto: la púrpura se consideró el color rojo por excelencia por su semejanza con el de la sangre.[24] Plinio señaló que los precios del tinte púrpura estaban en proporción a la riqueza en molusco de las costas, y que se cometía un abuso desmesurado con el incremento de los precios de venta de estos tintes.[25]

Los productos utilizados para reemplazar a la púrpura y los métodos de obtención de éstos fueron muy variados. El verdadero peligro económico de estos productos radicó en la venta de este tipo de tintes haciendo pasar estas mercancías por auténtica púrpura. En un primer momento algunos sucedáneos se preparaban mezclando o adicionando materias primas diferentes a los moluscos purpurígenos, como por ejemplo el kermes, la rubia o la orchilla.[26] a partir de este tipo de tintes, con adiciones foráneas de materias primas, se dio un paso adelante hasta lograr la preparación de falsificaciones o imitaciones de la púrpura marina, únicamente, con las partes ricas en principios colorantes de determinadas plantas.[27] El *Edicto de precios de Diocleciano* cita seis púrpuras diferentes,

---

[21] *Ibid.* 136s.

[22] M. Rosa, *Delle Porpore e delle Materie Vestiarie gli Antichi*, Modena 1786. Esta obra es una disertación epistolar que escribe el autor como respuesta al libellum de P. Amatius.

[23] D. Cardon, *Teintures précieuses de la Méditerranée*, Carcassonne 1999-2000, 22-34; M. J. Martínez, Medicamenta terrena, materias primas tintóreas en las fuentes antiguas y en la tradición técnico-literaria posterior: Herbarios, Tratados y Recetarios en: L. Rodríguez; A. Cabrera (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Madrid 2014, 55- 67.

[24] W. Born, La pourpre en L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 53; C. Alfaro, Purple and Aristocracy: Colour, blood and luxury as social identifiers in Antiquity en: C. Alfaro; J. Ortíz; M. J. Martínez (eds.), *Luxury and Dress: Political power and appearance in the Roman Empire and its provinces*, Valencia 2013, 75-99; M. J. Martínez, Cheapening the luxury: some curious recipes with vegetal dyes en: C. Alfaro; J. Ortíz; M. J. Martínez (eds.), *Luxury and dress political power and appearance in the Roman Empire and its provinces*, Valencia 2013, 151-169.

[25] Plin. *NH*, IX, 138; Plinio informó de este incremento del precio de venta de la púrpura hecha con conchil, destacando que el precio real de la cantidad de púrpura hecha con la especie *Thäis* que se vendía a 100 libras, no sobrepasaba en la realidad el coste de 50 sestercios, y las 100 libras de púrpura hecha con *Hexaples* los 100 sestercios.

[26] Plin. *NH*, IX, 140.

[27] W. Born, La pourpre en L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 52.

todas hechas con tintes vegetales; *fucus* de mar, raíz de la rubia y *vaccinium*, esta ultima limitada al tintado de la vestimenta de algunos esclavos.

3.1. La púrpura vegetal

Se denomina púrpura vegetal a una variedad de tinte color púrpura que va desde un rojo azulado hasta un azul-morado muy oscuro obtenido a partir de materias primas de origen vegetal.[28] La púrpura de imitación empezó a fabricarse en Egipto por un pequeño grupo de aprendices instruidos, posiblemente en los templos, donde también se experimentaba con determinados procesos con la intención de obtener un blanco puro.[29] La púrpura vegetal aparece mencionada en varios papiros de Oxirinco. Por ejemplo, el P. Ox. 1051 hace referencia a una lista de artículos pertenecientes a una mujer, principalmente prendas de vestir, varias de ellas teñidas con púrpura vegetal: un chaleco de Dalmacia, un chaleco de lino Dálmata con rayas en vegetal púrpura, un mantón, una camisa con raya doble, una con púrpura vegetal, una túnica de lino, etc. Estas noticias confirman la tradición y uso de este tipo de imitaciones en el Egipto romano.

Plinio fue el gran detractor del uso de determinadas materias primas vegetales tintóreas usadas por los galos, como el *vaccinium*, de las que decía que desteñían con el uso. Sin embargo, estando en desacuerdo con el uso de "hierbas" para teñir en color púrpura, consideraba lícito su uso para el tintado de piedras o para pintar murales. Esta consideración muestra el menosprecio de este autor hacia un grupo de hábiles tintoreros, sin escrúpulos, que basaban su negocio en una manera fácil de ganar dinero usando la materia prima más fácil de adquirir, sin arriesgar nada, ni siquiera, a entrar en el mar para capturar los múrices con los que se obtenía la púrpura imperial.[30] Plinio intuyó el peligro que entrañaba el mercado de este tipo de productos que imitaban a los más caros pero que podían estar al alcance de las clases menos pudientes. Mercancías destinadas muchas veces a fines ilícitos, y que se hacían pasar por auténticos tejidos de púrpura.

Los autores cristianos como Clemente de Alejandría o Tertuliano también criticaron las vestimentas de color, particularmente la púrpura en todas sus variedades. Así Clemente hablaba de las vestimentas coloreadas que se estropeaban por los productos usados para fijar el color. Tertuliano decía que los hombres creen que el color en las vestimentas es honorable y hasta cubren las ventanas de sus casas con cortinas de púrpura de Tiro y *hyacinthina.* Este autor opinaba que las lanas coloreadas artificialmente son una injuria al creador, ya que Dios no hace hervir las lanas en los jugos de las hierbas o en las babas de los moluscos para darles otro color.[31] El conocimiento de ambos procesos demuestra que estos tipos de tintes debieron ser habituales en este periodo.

Las materias primas utilizadas para estas imitaciones o sucedáneos podían ser tintes muy sólidos, como por ejemplo los tintes elaborados con la granza, la isatis, la celidonia, la flor y el fruto de la granada o el cártamo. Estas materias primas daban buenos colores, pero eran más fáciles de conseguir que los moluscos purpurígenos y sobre ellas no incidían las rígidas leyes que recaían sobre la pesca de estos moluscos y la producción del autentico tinte púrpura.[32] Sin embargo, también se

---

[28] G. Steigerwald, Die antike Purpufärberi nach dem Berich von Plinius des Älteren in seiner *Naturalis Historia*, *Traditio* XLII, 1986, 1-57.

[29] W. Born, 1981, La pourpre en L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 52s.

[30] Plin. *NH*, XXII, III, 3- 4.

[31] Tert., *de cult fem*., II, 10, 1.

[32] *Cod. Just*., XI, VIII [IX]; *De vestibus holobernis et auratis et de initictione sacrae murices. Cod. Just*., XI, VIII [IX]; 4. *Imp.* Theodosius *A.* Maximus *Comiti S. L.* _ (…) *y no teja o haga nadie en su casa mantos y túnicas de seda, que teñidos*

utilizaron materias primas con las que se elaboraban tintes muy vistosos. Estos productos imitaban muy bien los colores de los tintes de molusco, pero eran efímeros, muy poco sólidos, como por ejemplo los extraídos de la orcaneta, el alga *fucus*, el fruto del madroño, etc.[33]

3.1.1. Procesos de elaboración de la púrpura vegetal

Nuestra primera referencia al método de elaboración de este tipo de tintes con vegetales es una tablilla Neo-babilónica, depositada en el *British Museum*, datada en torno al s. VII a. C., en donde se refieren algunos procesos de fermentación para obtener verdes y azules, y en la que hay algunas menciones a la fabricación de púrpuras de imitación (Fig. 1). Es el documento más antiguo conocido con recetas de púrpura de imitación en verde oscuro y en rojo.[34] Sin embargo, los papiros y tratados técnicos del s. III-IV d. C.: *Papirus Leidenensis* X, *Papirus Graecus Holmiensis* y la obra de Bolos de Mendes, *de Physica y Mystica*,[35] nos describen las recetas más destacadas para imitar los tintes púrpura. En estas obras encontramos un conjunto de materias primas muy variopinto. Las recetas de estas colecciones se consideran las primeras instrucciones específicas para el uso de tintes en la Antigüedad, además de las primeras pruebas históricas originales que tenemos en relación a la naturaleza y el alcance de los conocimientos químicos de los antiguos.[36]

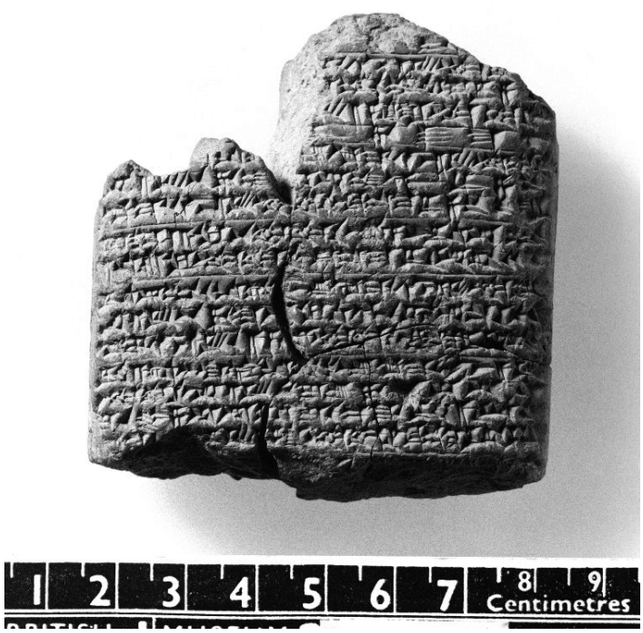


Fig. 1: Tableta Neo-babilónica c. s. VII a. C. con recetas para hacer tinte púrpura con vegetales (www.britishmuseum.org/collectionimages).

con concha de púrpura no fueron tejidos con mezcla de ninguna otra cosa.

[33] M. J. Martínez, Aspectos técnicos de la fabricación de los colorantes empleados en la vestimenta femenina de época romana: fuentes escritas y experimentación, *MSEMA* II, Valencia 2011, 207-210; M. J. Martínez; M. E. Martínez, Κόμαρι: some hypotheses on an enigmatic dyestuff described in certain recipes of greek alchemical papyri, *e-PS 10*, 2013, 90-98; M. J. Martínez, Der pflanzliche Purpur en: M. Tellenbach; R. Schulz; A. Wieczorek (eds.) *Die Macht der Toga – Dress code im Römischen Weltreich*, Manheim 2013, esp. 56s.

[34] I. Finkel; H. Granger-Taylor, Neo-Babylonian recipes for dyeing wool, *DHA* 19, 1999; D. Cardon, *Teintures précieuses de la Méditerranée*, Carcassonne 1999-2000, esp. 65.

[35] M. Berthelot, *Collection des Alchimistes Grecs*, Osnabruck 1967, 43- 46.

[36] R. Caley, The Leiden Papyrus X, an English translation with brief notes, *JChEd* 3, 1926, 1149-1166, esp. 1150.

En los P. Leid. X y P. Holm. encontramos indistintamente materias primas tintóreas destinadas a la imitación del tinte púrpura que daban lugar a colores sólidos y otras que servían para obtener tintes muy llamativos, pero que se degradaban fácilmente por la acción de los lavados, la luz solar y el uso continuado de las prendas.

1- Entre las materias primas más solidas tenemos la *Rubia tinctorum* L. La receta más antigua que se conoce para hacer tinte púrpura con esta planta se conserva en una de las tabletas Neo-babilónica del s. VII d. C. citadas más arriba.[37] En las fuentes técnicas del s. III-IV d. C, el *Papyrus Graecus Holmiensis*, tan sólo encontramos dos recetas para hacer tinte púrpura con esta materia tintórea; P. Holm.133[38] y P. Holm.159.[39]
2- Otra de las plantas cuyo tinte posee una extremada solidez es la *Isatis tinctoria* L. En el *papiro Ebers,* 1552 a. C., ya se menciona el uso de esta planta para tintar fibras.[40] También aparece mencionado en varios papiros de Oxirinco. En uno de ellos, datado en torno al 362 d. C., correspondiente a una lista de productos, aparece mencionado el pastel en el mismo contexto que la lana, valorando su precio según el peso de isatis.[41] La lana sumergida en una tina de Isatis y posteriormente en un baño de rubia da lugar a un bello color púrpura y este proceso es el que se describe en el P. Holm. 159.[42] Este tipo de mezcla es la que aparece en un mayor número de tejidos pertenecientes al Egipto romano teñidos en púrpura vegetal. En los papiros de Estocolmo también se describe como preparar los *panes de isatis*, el ánthrax, así como una cuba de *pastel* con orina. Entre estas recetas, encontramos dos de ellas destinadas a la preparación de la materia prima: el llamado *pastel de isatis*. Son las descritas en el P. Holm. 109 y el P. Holm. 110.[43] Tenemos una única receta, la 111, en la que se describe la preparación de una cuba de pastel con orina y con raíz de saponaria para obtener un tinte de color azul semejante al tinte purpura obtenido con *Hexaplex trunculus*.[44]

Entre las materias primas vegetales poco sólidas usadas en la producción de falsa púrpura de origen vegetal, las más importantes citadas en los papiros son: Φύκους (orchilla-alga fucus),[45] Κόμαρι (madroño)[46] y ανχούσης (anchusa).[47] Los métodos descritos en las recetas de los papiros del Egipto romano para obtener estos tintes púrpura son simples y originales. En realidad un gran número de ellas, como indicó Pfister,[48] no son útiles para la obtención de tintes sólidos, aunque dan colores muy vistosos que permanecen en los tejidos durante un periodo de tiempo limitado.

---

[37] Fue traducida en lengua inglesa por I. Finkel y H. Granger Taylor. Su traducción se presento en *Dyes in History and Archaeology* 16 ed. (1999), pero no se ha publicado.
[38] R. Halleux, *Les alchimistes grecs,* I. *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris 1981, esp. 140.
[39] *Ibid.* 151.
[40] J. H. Hofenk de Graaff, *The Colourful Past*, Londres 2004, esp. 244s.
[41] P. Ox. VII, 1052.
[42] R. Halleux, *Les alchimistes grecs,* I. *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris 1981, esp. 151.
[43] *Ibid*. 139.
[44] *Ibid.* 139; *Divida la hierba pastel en tres partes, incluida la que queda flotando sobre la infusión con orina* (…) *Tiña en azul, dos veces por día, por la mañana y por la tarde mientras el licor colorante este en buen estado.*
[45] M. J. Martínez, *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano.* Tesis doctoral inédita (wwwroderic.uv.es), Valencia 2014, 340- 362.
[46] M. J. Martínez; M. E. Martínez, Κόμαρι: some hypotheses on an enigmatic dyestuff described in certain recipes of greek alchemical papyri, *e-PS 10*, 2013, 90-98.
[47] M. J. Martínez, *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano.* Tesis doctoral inédita (wwwroderic.uv.es), Valencia 2014, 389-397.
[48] R. Pfister, Teinture et Alchimie dans L'Orient Hellénistique*, VII Seminario Kondakoviano,* Praga 1935.

1-En el P. Holm. tenemos un gran número de recetas en las que se prescribe el Φύκους para elaborar falsa púrpura: 96, 98, 101, 104, 111, 113, 114, 115, 116, 122, 125, 128, 130, 133, 134, 135, 137. 148, 154, 155. Los antiguos escritores distinguían entre los *fucus* que crecían en las rocas y en las piedras, del que había que ir a buscar a los fondos marinos, usando el mismo nombre para nombrar a dos materias diferentes, *Roccella tinctoria* o *Lecanora tinctoria* DC (Orchilla) y el alga *Rythiphlaea tinctoria* L. (fucus marino). Cabe destacar el P. Holm. 115 titulado Πορφύρας ὀξείας βαφή (tinte en púrpura viva)[49] y el P. Holm. 154 relativo a la fabricación de la falsa púrpura de Tiro: Πορφύρας τυρίας ποίησις.[50]
2-A lo largo del siglo pasado y finales del anterior muchos trabajos importantes han intentado desvelar el significado del término fitonímico griego κόμαρι que aparece como una materia prima tintórea en numerosos papiros y tratados de alquimia.[51] En el P. Leid. X encontramos una receta que mencione esta materia colorante, la n. 89. En ella se señala la *comari* (*Arbutus unedo* L.) para fijar la orcaneta (κόμμαρι) y teñir en púrpura. La receta 97 del P. Holm. prescribe la disolución de la *comaris* hasta obtener el color púrpura.[52] Cinco recetas más en este papiro: 85 (κόμμαρεως), 87 (κόμαρεως), 147 (κόμαρι), 149 (κόμαρον) y 150 (κόμμαρι), prescriben la disolución de la *comaris* o el *comarum*. Las dos primeras se encuentran entre las recetas descritas para imitar piedras preciosas de color púrpura. Las tres últimas recetas se incluyen entre los procesos de tintado de fibras textiles.
3-La ανχούσης (*Alkanna tinctoria* Tausch.) es otra especie vegetal que en la Antigüedad fue, junto con el *fucus*, una de las materias primas más recomendadas en los papiros técnicos. Su uso principal en tintorería era para obtener la llamada *púrpura vegetal*,[53] de ahí puede derivar uno de los términos griegos empleados para designar a la planta: *πορφυρίς*, ya que, utilizando como mordiente las sales de *aluminio*, se obtenía un bonito color violeta.
- Tenemos un grupo de recetas en el *Papyrus Holmiensis* que nos explican cómo disolver la orcaneta o anchusa y cómo fijarla a las fibras que se quieren teñir: P. Holm. 146 y 147.[54]
- Otro grupo de recetas para elaborar púrpura con anchusa aparecen en el P. Leid X: 93, 95,[55] 97 y 98.
- Conocemos la existencia de otra receta para hacer el tinte color violeta, coetánea a las de los papiros, en un fragmento del tratado técnico de Demócrito de Abdera, *Physica y Mystica.*[56]

En líneas generales, las drogas descritas por Demócrito son las mismas que encontramos en las recetas de los papiros egipcios para elaborar falsa púrpura.

---

[49] R. Halleux, *Les alchimistes grecs,* I. *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris 1981, esp. 141; *Obtener un púrpura más vivo.*
[50] *Ibid*. 150.
[51] M. J. Martínez; M. E. Martínez, Κόμαρι: some hypotheses on an enigmatic dyestuff described in certain recipes of greek alchemical papyri, *e-PS 10*, 2013, 90-98.
[52] R. Halleux, *Les alchimistes grecs,* I. *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris 1981, esp. 134; *Diluir la "comaris". Triturar la hez en agua, verter en un pequeño recipiente, remover. Trasvasar después a otro recipiente el agua que se ha depositado y añadir la comaris triturada, agitar, filtrar inmediatamente. Después dejar reposar hasta el día siguiente y aparecerá púrpura*
[53] Utilizamos esta nomenclatura para denominar al tinte color púrpura (color que va desde un rojo azulado hasta un azul-morado muy oscuro, según definición de G. Steigerwald, Die antike Purpufärberi nach dem Berich von Plinius des Älteren in seiner *Naturalis Historia*, *Traditio* XLII, 1986, 1-57) obtenido a partir de materias primas de origen vegetal.
[54] R. Halleux, *Les alchimistes grecs,* I. *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris 1981, esp. 146; P. Holm. 147.
[55] P. Leid. X 95; *Hervid las nueces y con ellas la bella orcaneta. Después, cuando lo hayáis hecho, verted el vinagre agrio y molido de nuevo, añadiendo la corteza de granada y dejándolo 3 días. Después de tres días, sumergid la lana y se tintará en frío. Se dice que adquiere un color de peridoto u olivino tirando a púrpura y que con un poco de natrón de Berenice en lugar de nuez se obtiene el mismo efecto.*
[56] M. Berthelot, La teinture en pourpre des anciens d'après un fragment attribué à Démocrite, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, T. 44, Paris 1883, 564-568 esp. 566s.

3.2. *Hisgyna purpura*: adulteraciones de la púrpura marina con productos de origen animal (kermes).

El tinte púrpura elaborado con *kermes* fue, posiblemente, una de las imitaciones mas comunes de la auténtica púrpura durante el s. I de nuestra era. Plinio cita este tinte y según los Evangelios, el manto que los romanos quitaron a Jesucristo, estaba teñido con *kermes*.[57] No sólo se intentó imitar la púrpura con este insecto, sino que también sirvió para preparar adulteraciones de la verdadera púrpura mediante procesos que implicaban una primera inmersión en un baño de tinte de molusco y una segunda en el de *kermes*. El tinte así obtenido era de un color azul-rojizo y era conocido como *hisgyna purpura*, por su parecido con el color de un tinte procedente de una planta llamada en la Antigüedad *hysgé*, posiblemente el mirtillo.[58] Plinio es el único autor que habla de este tinte y que señala, escuetamente, su proceso de elaboración. Consideraba este tipo de púrpura un doble lujo, señalando que esta se obtenía sometiendo la lana teñida en púrpura de Tiro a un segundo baño con *coccum*.[59] También mencionaba este proceso como una forma de adulterar el tinte púrpura.[60] En el *Iuris Civilis* lexicón se define el *coccum* como un grano que en Hispania se llamaba grana y que se usaba para adulterar la púrpura.[61] Sin embargo, Isidoro de Sevilla no hace mención alguna del teñido doble.

En la Antigüedad, el tinte púrpura hecho con el *coccum* o *kermes* no fue un tinte barato, aunque, con respecto al coste de la púrpura de molusco, era relativamente asequible. Plinio señalaba que la lana teñida doblemente se vendía por dos veces su peso en plata.[62] No olvidemos que para los romanos el *kermes* fue una materia prima estimada y se incluía entre los productos con los que los pueblos conquistados podían contribuir al fisco romano. Autores como Ulpiano[63] y Quintiliano[64] dicen que habiéndose logrado con el tiempo hacer con el *kermes* el color de la púrpura de múrice y otros matices, particularmente el carmesí, se fue adoptando este tinte, que era muy sólido y hermoso, sustituyendo progresivamente al de múrice, mucho más costoso.[65] Lampido, en la vida de Diadumeno, dice que la púrpura escarlata, de gran belleza, era la otra insignia imperial.[66]

El término *blattion*, que en origen significaba color púrpura, también se aplicó a la *blatta orientalis* teñida con el *Coccus ilicis* L., que se ha confundido con el *Coccus tinctorius*,[67] actualmente clasificado como *Kermes vermilio* Planch., y que se desarrolla sobre algunas especies de Quercus, las "coscojas" del sudeste europeo, el norte de África y Asia menor produciendo un color rojo brillante.[68] El término *blatta* se us**ó** durante mucho tiempo para designar a la tintura roja y brillante extraída

---

[57] Mat., 27, 28; *Chlamydem coccineam circumdederunt ei.*

[58] W. Born, La pourpre en L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 52.

[59] Plin., *NH*, IX, 140.

[60] Plin., *NH*, XXXVII, 103; *unam, quae purpura radiet, alteram quae cocco.*

[61] J. Perona, *Iuris Civilis lexicón*, Madrid 2000, esp. 115; *coccum est granum quod in quisquilia frutice invenitu grana hispani appellant unde purpura adulteratur*.

[62] Plin., *NH*, IX, 39, 63, 139.

[63] Vulp. XXXII *Digestorum, De legatis tertius*; *Purpura, inquit, et coccum, qui nihil nativi coloris sunt, contineri arbitror.*

[64] Quint., XI, 1, 31; *sicut vestibus quoque non purpura coccoque fulgentibus illa altas satis apta sit.*

[65] P. Canals y Martí, *Memorias sobre la púrpura de los antiguos restaurada en España*, Madrid 1768, esp. 3.

[66] Lamp., *Diadumeno* III; *Hic ubi prima indumenta coccea, et purpurea, ceteraque castrensia Imperii insignia accepit.*

[67] La confusión pudo deberse a la aplicación general hecha por los naturalistas modernos de *Coccus tinctorius* al kermes y a la cochinilla polonesa (*Coccus tinctorius polonicus*), cuando sólo el *coccum* o kermes era conocido como *Granum tinctorio* en la Antigüedad.

[68] Todavía en el s. XIX encontramos la denominación *Coccus tinctorius ilicis* para denominar al hemíptero que parasita las hojas y brotes tiernos de los arbustos de carrasca en Europa, como por ejemplo en F. Rozier, *Curso completo ó Diccionario universal de agricultura teórica*, *práctica, económica, medicina rural y veterinaria*, Madrid 1801, esp. 447s.

de este tipo de insecto, y que imitaba a la mejor púrpura.[69] Este término aparece en el Edicto de precios de Diocleciano haciendo referencia a un color rojo brillante obtenido con el *coccum* o *kermes,* además del término *kokkeia* que hace referencia a la propia tintura roja extraída del *kermes*, el escarlata, diferenciando entre ambos tintes. Según el Edicto la más hermosa de las lanas teñidas en falsa púrpura era la lana escarlata de Nicea (Bitinia) que costaba 1500 denarios la libra. A diferencia de otras imitaciones hechas con materias primas vegetales y destinadas a un grupo social de mediana economía, la púrpura con *kerme*s era un producto que sólo podían permitirse los ricos y adinerados romanos.[70]

Algunos autores del s. XVII que escribieron sobre la púrpura señalaban que los romanos menos cultos llamaban carmesí a la *hisgyna* púrpura y púrpura terrestre al tinte escarlata.[71] Estos eruditos consideraron estas denominaciones un error ya que el término púrpura, a tenor de las obras de los historiadores romanos,[72] sólo era aceptado para denominar al tinte de origen marino. Curcio señala que el *bis tinctum* hecho con *coccum* fue empleado en la construcción del tabernáculo, un paño de seda verde en su interior y rojo por la parte externa.[73]

3.2.1. Obtención del tinte púrpura con kermes: púrpura terrestre

Sabemos que el *kermes* se usó para teñir la lana, el cuero y la seda. Durante la Antigüedad y en la Edad Media el *kermes* se utilizaba en Egipto para preparar un tinte al alumbre y otro con orina.[74] En época Carolingia el *kermes* se metía en un saco cerrado y se hervía con orina. En el s. XVIII para la fabricación del tinte, los granos se recolectaban, se rociaban con vinagre y posteriormente se dejaban secar para matar a las larvas. [75]

Se conoce la existencia de más de cincuenta variedades de cochinillas que pueden dar un tinte rojo a base de carmín, *kirmiz* o escarlata. Las más estimadas en la Antigüedad eran: la de Armenia, por su parecido con el color púrpura y la viveza del tinte rojo obtenido con ella, el kermes de las costas del Mediterráneo y del Norte de África; *Coccus ilicis* L., *Kermes vermilio* Planch., la laca de la India, *Kerria lacca Kerr*, y la cochinilla polonesa.[76] Cuando la fabricación de la púrpura marina se perdió en los países Mediterráneos, creció la importancia de la tintura escarlata. Este tinte pudo igualar la resistencia y brillo de la verdadera púrpura de molusco.

El descubrimiento del tinte escarlata con kermes, al igual que el del tinte púrpura, también se atribuye a los fenicios. Los antiguos griegos consideraron a los fenicios los más hábiles en la utilización del kermes. El Antiguo testamento es nuestra referencia escrita más antigua relativa al colorante, refiriéndose a este tinte con el término hebreo *tola* y *tolaa*, acompañado del epíteto *schani*,

---

[69] J. F. Haldon, *Constantine Porphyrogenitus: Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, Vienna 1990, esp. 205; A. Carile, Produzzioni e usi della porpora nell'imperio bizantino en: O. Longo (eds.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Venecia 1998, 243-276.

[70] M. Giacchero, *Edictum Diocletiani et collegarum de pretiis rerum venalium, in integrum fere restitutum e Latinis Graecisque fragmentis*, Genova 1974.

[71] M. G. Wilckius, *De purpura varia, speciatim Regia*, Vitemberg 1706.

[p]. Amati, *Libellum de restitutione purpurarum*, Luca 1781, esp. 17, 119.

[72] Suet., *Ner*., XXX, 3; Clod. *Alb*. II, V; Lamp., *Diadum.* III.

[73] Curcio dice: *Coccum inquit bistinctum. In constructione Tabernaculi erat quidam pannus sericeus duorum colorum, et videtur extra viridis et intra ruber*; *s.v., coccum*, J. Perona, *Iuris Civilis lexicón*, Madrid 2000, esp. 115.

[74] W. Born, La pourpre en: L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 91.

[75] P. Canals y Martí, *Memorias sobre la púrpura de los antiguos restaurada en España*, Madrid 1768, esp. 22.

[76] B. L. Zekiyan, La porpra in armenia tra mito, folklore, arte e religiosità: dall'inno di vahagn al bolo armeno en: O. Longo (eds.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Venecia 1998, 277-297.

que significa rojo vivo.[77] En el Antiguo Testamento los fenicios son calificados como "los tintoreros del kermes". En la Biblia, la palabra escarlata denota un color rojo brillante; *de color más brillante que el carmesí, que es un tinte de color rojo con azul.*

Los griegos también desarrollaron la técnica del teñido con el kermes desde épocas muy tempranas. Éstos, al igual que los romanos, emplearon el tinte escarlata para las vestimentas militares. Por ejemplo, en el manuscrito ilustrado de la Vulgata, *Itala de Quedlinburg*, datado en torno al s. IV d. C.,[78] los héroes bíblicos aparecen representados como oficiales de la armada romana llevando mantos escarlata.[79]

Los tejidos de lana teñidos con púrpura escarlata, así como las vestimentas hechas con esta lana teñida, se denominaban *coccina* y aquellos que llevaban estos vestidos eran considerados *coccinati*.[80] Los comentarios de los autores antiguos describen el color *coccineus* como esplendido.[81] No era una verdadera púrpura, pero el efecto visual que producía no era muy diferente al de ésta.[82] Aunque el color *coccineus* y el *purpureis* se confundían a simple vista, los antiguos escritores distinguían entre uno y otro.[83] El color *coccineus* era conocido como *rubicundus* y al color de la púrpura hecha con el buccino se la denominaba *Buccini purpura* o *purpura rubicunda* e *inusitata purpura rubicunda*.[84] San Juan en el Apocalipsis describe a Babilonia la gran prostituta vestida de púrpura y grana, como signo de la riqueza y de la opulencia, el origen de la perdición de todos los pueblos.[85]

Los métodos de obtención de la púrpura terrestre o púrpura escarlata podemos encontrarlos en el P. Leid. X y en el P. Holm., se trata de recetas para obtener el tinte rojo escarlata con *kermes*. En estas se utiliza el término κόκκος βαφική, términología utilizada también por Dioscórides para designar a la materia prima tintórea. En el *Papyrus Graecus Holmiensis* encontramos dos recetas para la preparación del tinte con *kermes*. Una de ellas es para hacer un tinte rojo-púrpura o magenta (P Holm. 106) y la otra es para teñir la lana en color escarlata (P. Holm. 122).

1-La receta P. Holm.106: Πορφύρας ψυχροβαφὴ, es una prescripción para preparar un tinte en frío y el autor de la receta nos indica que este procedimiento es para operar según el método usado en los talleres donde se elaboraba la verdadera púrpura.[86]

---

[77] Según Goguet, estos términos hebreos *tola* y *tolaa schani* fueron traducidos en la Biblia de los Sesenta y en la Vulgata como *coccum*. El sentido original de estos términos, según el autor, sería "tinte hecho con gusanitos". A-Y. Goguet, *De l'origine des loix, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les Anciens peuples*, Paris 1820, III, 100.

[78] Manuscrito depositado en la Biblioteca estatal de Berlín.

[79] W. Born, La pourpre en: L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 97.

[80] *Ibid.* 92.

[81] Respecto al uso del término *coccineu*s como derivado de *coccum*, autores como L. Valla consideraron que era una corrupción, un barbarismo, que se inicia con las traducciones de la Biblia Vulgata al latín, ya que el adjetivo correcto derivado de *coccum* sería *coccinus*; *nescio, cur dicatur coccinea potius quam coccina, ut Graece est κοκίνην et Latine sic dicitur* (…) *Et ratio postulat, quia coccus Graece granum est Latine, abunde debet fieri coccinus non coccineus*. J. C. Linde, Lorenzo Valla and the Authenticity of Sacred Texts, *Humanistica Lovaniensia* LX, Lovania 2011, 35-63; K. Kokoszkiewicz, *Textual notes on Lorenzo Valla's de falso credita et ementita Constantini donatione*, *Humanistica Lovaniensia* LX, Lovania 2011, 281-296.

[82] I. Gottlieb, *Peccata coccinea*, *una cum propositionibus connexis, praeunte oraculo Jesaij* I, V, Tubinga 1750, esp. 16, 19.

[83] Mart., *Epig.*, V, 23.

[84] P. Amati, *Libellum de restitutione purpurarum*, Luca 1781, esp. 119.

[85] Juan, *Apoc,* 17, V, 4; *La mujer estaba vestida de púrpura y grana; adornada de oro, de piedras preciosas y de perlas.*

[86] O. Lagercrantz, *Papirus Graecus Holmensis*; *Recepte fúr Silber, Steine und Purpur*, Upsala 1913, esp. 209; R. Halleux, R. Halleux, *Les alchimistes grecs,* I. *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris 1981, esp. 137; *Guarde este secreto, pues este tinte es bueno en exceso. Tome la mouse de isatis, aquella de los tintoreros. La parte exterior de la orcaneta en cantidad suficiente, en igual peso al de la mouse –para aligerar la mouse –deshacer en el mortero. Diluya entones la orcaneta en la mouse y ella liberará su poder. Inmediatamente toma la flor aquella de los*

2-La segunda receta, P. Holm. 122, es una prescripción para teñir lana en color escarlata: κοκκίνων βαφαί.[87] Esta sería la maravillosa púrpura escarlata de color *coccineus* y que a simple vista podría ser indistinguible de la verdadera púrpura obtenida a partir del *Buccino* o *Purpura haemastoma* L.

Las falsas púrpuras elaboradas con materias primas de calidad también podían ser imitadas con productos fraudulentos. Un ejemplo de este tipo de imitaciones es la receta del P. Holm. 156;[88] ϐαφὴ κόκκου γαλατικοῦ: *Orcaneta y fucus, una onza de cada uno, sangre de cerdo, 2 onzas, vitriolo 5 dracmas; oropimente en polvo 2 dracmas, agua 8 setires.* Esta receta prescribe como hacer un tinte en escarlata de *Galatia*, el más reputado de todos los tintes escarlata.[89]

La transmisión de este tipo de procedimientos para elaborar púrpura escarlata se demuestra en la existencia de ciertas recetas, casi idénticas a las señaladas, presentes en los primeros manuscritos técnicos de época medieval de los siglos VIII-X. Los granos de escarlata son mencionados en el Manuscrito de Lucca (s. VII-VIII): *Compositiones et tingenda musiva*, con el nombre de grana, y en el *Mappae Claviculae* (s. X-XI) con el nombre de *coccarin* y *vermilio*. En manuscritos de periodos posteriores el *kermes* aparecerá citado como *cinnaberin* y *vermiculum*.[90]

La grana *kermes* se irá sustituyendo a medida que se introduce en Europa una materia tintórea originaria del Nuevo Mundo: la cochinilla americana, que acabará por relegar completamente al *Kermes vermilio* Planch. en la producción de tintes rojos, tales como el carmín, el bermellón y el escarlata.

4. Evidencias iconográficas y restos textiles

Las fuentes iconográficas más interesantes son los retratos de los sarcófagos del Egipto romano. Estas pinturas, en contexto funerario, son el reflejo de una sociedad que vivió en Egipto desde el s. I d. C. hasta la caída del Imperio romano. Los difuntos se hacían representar en ellos con la indumentaria que les había caracterizado en vida y con todo lujo de detalles. La mayoría de los romanos que recibían este tipo de enterramiento eran funcionarios enviados a Egipto, militares que se hallaban en los *praesidia* de la zona del desierto del Mar Rojo o ricos comerciantes y artesanos. Los soldados que vivían en Egipto eran lo suficientemente ricos como para poder encargar este tipo de pinturas funerarias,[91] ya que el ejército se hallaba bajo control romano y los *nomos* fueron desprovistos de su poder militar.

En los retratos, los personajes suelen representarse con el *sagum* o manto de color oscuro. La mayoría fueron oficiales del ejército romano y todos llevan este tipo de indumentaria.[92] Sin embargo, quizás por el rango que ocupaban en la escala militar, encontramos muy pocos que lleven el manto

---

tintoreros, y si es del kermes tanto mejor, en su defecto puede usar el krimnos. Vuelva a calentar el grano mismo en la mezcla de la mouse y mezcle en el mortero. Sumerja la lana en la mezcla y tiña sin mordentar y usted la encontrara de una belleza indescriptible.

[87] *Ibid.* 143, P. Holm. 122; *Tomad y mordentar al pastel, lo que es azular la lana, lavar y secar. Coger el kermes y el agua, triturar y diluir y entonces añadir fucus local, cocer así, sumergir las lanas y estas se teñirán de color escarlata.*

[88] *Ibid.* 150.

[89] Plin. *NH*, IX, 141; XII, 32; XXII, 3; XXIV, 8.

[90] M. Merrifield, *Original Treatises, Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries, on the Arts of Painting,* London 1849, cixxiv.

[91] E. Doxiadis, *Portraits du Fayoum*, Paris 1995, esp. 22, Fig. 15, 16, c. 110-130 d. C; 17, 18, 19 c. 138-192 d. C; Fig. 2 c. 117-138 d. C.

[92] P. Roberts, *The British Museum Mummy portraits from Roman Egypt*, London 2008, esp. 73.

escarlata.[93] No obstante, entre los retratos publicados en la bibliografía especializada, cabe destacar algunos ejemplos: un retrato de un soldado muy joven perteneciente al periodo de los Antoninos c. 161-180 d. C. (Fig.2) que llevaba un manto púrpura escarlata envuelto alrededor de su espalda, de procedencia desconocida.[94] Otro retrato de un joven, datado en torno al s. III d. C. Este está representado con una túnica blanca ornada con *clavi* rojo, de la cual sólo se conserva una fina banda. Sobre ésta, se puede distinguir el manto rojo escarlata, oscuro, que cubriría su espalda.[95] El doble retrato del Museo del Cairo que representa a dos hombres jóvenes procedente de Antinopolis, c. 120-140 d. C.[96], en el que ambos muchachos llevan un manto escarlata.

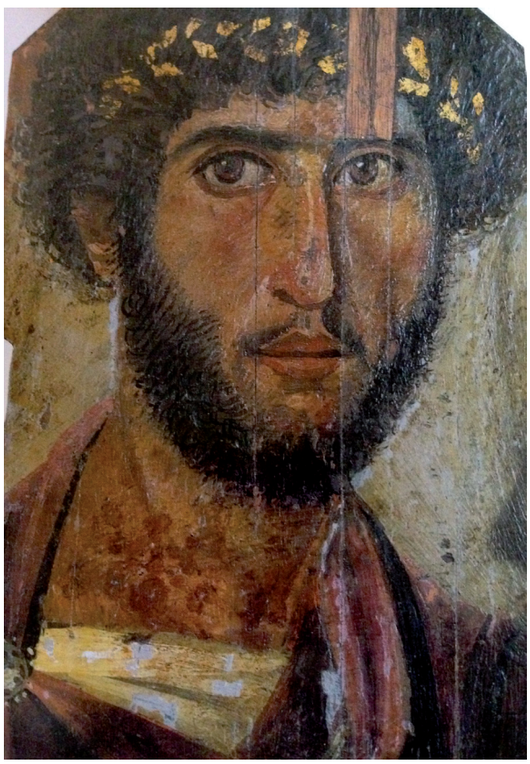


Fig. 2: Retrato de un soldado muy joven perteneciente al periodo de los Antoninos c. 161-180 d. C., Moscow, Pushkin Museum, I 1a 5782/3705 (E. Doxiadis, fig.112).

[93] Retrato masculino, Hawara, AD 170-180 (Chicago, ILL., University of Chicago, Oriental Institute Museum, 2053); Retrato masculino, er Rubayat, AD 150-175 (Berlin, Neues Museum, 31161, 5); Retrato de dos muchachos de Antinoopolis, AD 120-140 (Cairo, Egyptian Museum, CG 33267). Retrato de soldado, Thèbes (?), c. AD 250 (Paris, Musée du Louvre, AF 6723). Retrato masculino, c. AD 160 (Moscow, Pushkin Museum, I 1a 5782/3705). Posiblemente el número de ejemplos sea mayor pero el mal estado y el deterioro de algunos retratos masculinos de este periodo impide alegar que el manto que portan estos individuos es rojo o escarlata.

[94] E. Doxiadis, *Portraits du Fayoum*, Paris 1995, esp. 174, 222, Fig. 112: Se desconoce a que necrópolis egipcia pertenece este retrato que posee unas dimensiones de 38x20,8 cm., hecho en encáustica sobre madera, con pan de oro. Actualmente se encuentra expuesto en la sección oriental I del Museo Pouchkine de Moscú, ref. 5782. Fue comprado por V. S. Golenichtchev en Egipto alrededor de 1888-1889 y adquirido por el citado museo en 1911.

[95] M. F. Aubert; R. Cortopasi *et al.* (eds.), *Potraits funéraries de l'Egypte Romain*, Paris 2008, esp. 279, Fig. 71: En este caso también se desconoce la procedencia del retrato. Actualmente forma parte de la colección de retratos del Egipto romano del Museo del Louvre de París. Perlasca hizo una comparación estilística con otros retratos del citado Museo (cat. n. 56 y n. 58) para confirmar su datación. Posiblemente provenía de la Colección Henry Salt, comprado en 1826. Bibliografía al respecto; Paris, 1970, n. 126; Grimm, 1971, nota 22, 248; Berger, 1977, fig. 127, 127; K. Perlasca, 1977, n. 303; Borg, 1996, 83, 163, 187, 229; Andreu *et al*., 1997, n. 110; Aubert y Cortopasi, 1997, 45; Colinart, 1998, 23; Parlasca y Frenz, 2003, 154; Bélis, 2005, fig. 78.

[96] Two Young Men, Antinoopolis, AD 120-140 (Cairo, Egyptian Museum, CG 33267).

Los yacimientos arqueológicos pertenecientes al Egipto romano son los que poseen un mayor número de restos textiles teñidos en falsa púrpura. Estos asentamientos romanos del desierto del Mar Rojo: *Praesidia* de *Maximianon*, *Krokodilô*, *Didymoi*, cantera de *Mons Claudianus*, etc., estuvieron funcionando de manera intermitente desde época de Nerón, 65 d. C., hasta el 235 d. C., aproximadamente. Contamos con un gran numero de tejidos de este periodo que poseen decoraciones con lanas teñidas en colores púrpura, desde rojos hasta azules muy oscuros, presentes en las colecciones de tejidos de los principales museos de todo el mundo. Salvo raras excepciones, como por ejemplo, los tejido Ref. 1475 (fig.3) y Ref. 620[DM 139] de la colección Katoen Natie (Amberes, Bélgica) con decoraciones teñidas con púrpura obtenida a partir del molusco *Murex trunculus* L. y *Murex brandaris* L. respectivamente,[97] la mayoría de los restos de este periodo suelen presentar decoraciones teñidas con falsa púrpura.

Fig. 3: Fragmento de tapiz romano bajoimperial con decoraciones teñidas en púrpura real (Murex trunculus L.). Colección Katoen Natie, Ref. 1475 (foto Hugo Maertens).

En 1935 Pfister realizó los primeros análisis químicos de colorantes a algunos tejidos coptos del Museo del Louvre (fig. 4).[98] Los resultados de estos análisis permitieron detectar por primera vez las materias primas tintóreas que se usaron para obtener los colores rojos y púrpuras de los tejidos en cuestión, comprobando que éstas coincidían con las prescritas en los papiros técnicos griegos citados anteriormente.[99] Los resultados revelaron que los tintes rojos de los tejidos más antiguos se obtuvieron con *Rubia tinctorum* L., *Rubia peregrina* L., y a veces con kermes u cochinillas armenias o autóctonas. Los tejidos más recientes, sin embargo, estaban teñidos con *lacca* de la India. Estos textiles posiblemente fueron traídos desde la India tras la invasión musulmana durante los s. VII y VIII d. C.

Respecto a los restos textiles datados en torno a los s. I-III d. C. cabe destacar la composición de varios restos textiles encontrados en los *praesidia* romanos: dos fragmentos de tonos verde azulados, en un *tabby* de color ciclamen o púrpura rosa encontrado en el yacimiento de *Maximianon*

---

[97] A. De Moor; C. Verhecken-Lammes; A. Verhecken, *3500 years of textile art*, Amberes 2008, esp. 186s. y 194s.
[98] R. Pfister, *Tissus coptes du Musée du Louvre***,** París 1932; P. du Bourguet, *Musée national du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París 1964, esp. 18s.
[99] R. Pfister, Teinture et Alchimie dans L'Orient Hellénistique*, VII Seminario Kondakoviano,* Praga, 1935.

teñido con púrpura marina y kermes en una proporción de 73% de *kermes* y 24% de púrpura de molusco.[100] La otra muestra es una banda de color rojo oscuro en un *tabby* color malva perteneciente al asentamiento romano de *Kokodrilô*.[101] Esta encubre un tinte rojo procedente de la *Rubia tinctorum* L., además de *kermes* y púrpura de molusco, en la composición de un bello tinte púrpura malva (fig. 5). Las proporciones son *kermes* 79%, granza 11% y púrpura de molusco 10%.[102] Los resultados de estas analíticas son muy interesantes ya que nos corroboran las especificaciones hechas por Plinio: la adulteración del tinte púrpura llamada *hisgyna púrpura* mediante un doble baño de púrpura marina y de Kermes, y la adición de algún colorante vegetal rojo,[103] como por ejemplo la rubia, a la cuba de fermentación para la elaboración del tinte púrpura de molusco.

Fig. 4: Châle de Sabine, Antinoé, Égypte, (c. s. IV-V d. C.), Département des Antiquités égyptiennes. Museo del Louvre (foto M. J. Martínez).

No tenemos constancia analítica de textiles teñidos con materias vegetales poco solidas como la Orchilla o *Roccella tinctoria*, sin embargo algunos autores interpretaron que el *Phycos thalassion*, que cita Plinio, es en realidad la *Roccella tinctoria*, el liquen orchilla con capacidad colorante.[104] Dioscórides al hablar de esta materia prima, dice que es la que empleaban las mujeres griegas para teñir las bandeletas usadas en los ritos funerarios.

A principios del s. XVIII, Tournefort viajando por las costas del archipiélago de Amorgos, constató con sus habitantes que existía un comercio alrededor de cierto liquen que crecía en sus costas y también en las de Nicosia. Tournefort lo designo como *liquen Graecus* o *Polipoides tinctorius*. Siguiendo el proceso tradicional para signar la nomenclatura, este se relacionó con la

---

[100] Ref. Z 95.33024.9; KIK/IRPA n. 06650 78/79 a-b.
[101] Ref. K 3737.1; KIK/IRPA n. 06650 12/13/13 dmf.
[102] D. Cardon *et al.* Dye analyses of selected textiles from Maximianon, Kokodrilô and Didymoi (Egypt), *PV* I, Valencia 2002, esp. 152; J. Wouters *et al.*, Dye analysis of selected Textiles from three Roman sites in the eastern Desert of Egypt: A Hypothesis on the Dyeing Technology in Roman and Coptic Egypt, *DHA* 21, 2008, 1-16.
[103] W. Born, La pourpre en L. Nencki, *La science des teintures animales et végétales,* París 1981, esp. 53.
[104] Plin. *NH*, XXVI 103.

Roccella tinctoria de Nylander y la *Roccella phycopsis* de Acharius. Esta Rocella del Mediterráneo, al igual que la canaria, se usaba para teñir, y los estudiosos del s. XVII, comprobaron que era un tinte tan bueno como la Rocella canaria. Tournefort trabajó con los manufactureros de tejidos de la isla de Amorgos, los cuales, teñían sus tejidos de un color rojo púrpura que llevaba el nombre de la isla; rojo de Amorgos o *Amorgina*. Esta tradición venía de la Antigüedad, y los tejidos de Amorgos eran muy buscados, al igual que el lino con el que se producían. Hesychius y Pausanias mencionaron dichos tejidos y hay alusiones a una especie de liquen que crecía sobre las costas de esta isla y sobre las de Nicosia usado para teñir estos de rojo.[105]

Fig.5: Resto textil procedente de la Cantera romana Mons Claudianus (c. s. I-II d. C.) decorado con banda en púrpura rosada, Ref. 1004 (Cortesía de la Prof. Dra. Lise Bender).

En este sentido cabe recordar que Plinio denominó a los islotes marroquíes de Mogador *islas purpurarías*, porque allí se fabricaba la *purpura* llamada *getúlica*, famosa en época imperial, y que más allá se encontraban las Islas Afortunadas, las Canarias. Las costas de la Mauritania Tingitana tenían una buena industria de púrpura,[106] y Plinio habla del uso de tintes vegetales para mezclar en la caldera de la purpura marina. Algunos investigadores han barajado la posibilidad de que también se fabricara púrpura vegetal con orchilla (*Roccella tinctoria* o *Lecanora tinctoria* DC), ya que la presencia de algunas variedades de estos líquenes, oriundos del Noroeste de África, inducen a pensar que se extrajera de estos vegetales, lo que se conoce genéricamente como *falsa púrpura fenicia*. En 1772, el ingeniero José Ruiz Cermeño, en una breve información que hace de Lanzarote, destacaba: *Puédase creer que la orchilla fue la púrpura getuliana de los antiguos, pues la costa de África adyacente a las Islas Canarias, que abunda tanto en ella, se llamaba antiguamente Getulia*.[107]

5. Conclusión

La vestimenta ha sido, y sigue siendo, un signo de distinción muy importante entre los diferentes grupos que conforman una sociedad. En la Antigüedad, el color de las prendas, así como los tejidos adornados con materias primas como el oro, la plata, las piedras preciosas o las perlas, simbolizaban dignidad y riqueza. A pesar de los esfuerzos hechos por los legisladores romanos,

---

[105] M. P. Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du Roy contenant l'histoire ancienne & moderne de plusieurs iles de l'Archipel, de Constantinople, des Cotes de la Mer Noire, de l'Arménie, de la Géorgie, des frontières de Perse & de l'Asie Mineure*, Lyon 1717, 21-68, 269-342.

[106] D. Bernal *et al*., Un taller de púrpura tardo romano en *Carteia* (*Baetica*, *Hispania)* Avance de la excavaciones preventivas en el conchero de villa Victoria (2005), *PV* II, Valencia 2008, 209-227.

[107] J. Álvarez Delgado, Purpura *gaetulica*, *Emerita* XIV, 1946, 100-127; A. Pallares, *Tres productos históricos en la economía de Lanzarote: la orchilla, la barrilla y la cochinilla.* Madrid 2004, esp. 12.

hemos visto que varios grupos sociales aspiraron a vestir los colores de la púrpura propia del *Ordo senatorial* y del entorno imperial. Ya sea la nobleza media al servicio del emperador de época de Augusto, *Equus publicus*, los libertos enriquecidos de origen helenístico, favorecidos por las leyes del Imperio, o los hombres libres que vieron su fortuna incrementada con el comercio o los negocios de la navegación.[108] Incluso algunos esclavos como fue el caso de *Tryphon*, que participó en la segunda revuelta de esclavos de 104 a. C., quien vistió la toga púrpura y la túnica con *latus clavus*.[109] Durante el Imperio se hicieron muchos esfuerzos por restringir el uso de los vestidos en púrpura y durante centurias se vivió una lucha entre el Emperador y las clase emergentes para que se permitiera el uso de los vestidos en púrpura a estos últimos. Pero aún con todos los esfuerzos para controlar su uso entre la clase media y las inferiores, éstas no cesaron en su empeño de vestir en púrpura, sólo posible a través de la imitación.[110]

La púrpura de molusco sufrió adulteraciones inventándose algunas mezclas en las que se mantenía como ingrediente base la púrpura marina, y a las que se les añadían otras materias primas como la orchilla (*amorgina* y *getulica*) o el kermes (*hysgina*). Igualmente, se fabricaron sucedáneos de la verdadera purpura, únicamente, con materias tintóreas de origen vegetal. Todos estos tintes buscaban ser idénticos al tinte de púrpura marina, con materias primas baratas. Las materias primas que se utilizaron para elaborar estos productos fueron muy variadas a tenor de los datos que nos revelan los papiros técnicos del Egipto romano.

Las mezclas hechas con plantas, o con insectos, dieron lugar a una amplia gama de tonalidades de púrpura que aspiraban competir con la mejor púrpura de molusco. Con estas imitaciones los "nuevos ricos" también buscaban separarse del resto de la sociedad, de la plebe, y crear, a semejanza de la aristocracia, unos símbolos que imitaran a los de estos. La púrpura marina fue una de las materias primas más representativa de la aristocracia y la realeza, y por tanto, un buen ejemplo o signo de estatus, a imitar por estos grupos de advenedizos

Sabemos que sobre las adulteraciones y sucedáneos del tinte púrpura recayeron muchas prohibiciones legales. Sobre este punto queremos desatacar que las leyes aplicadas a las materias colorantes, usadas para teñir fibras, fueron dirigidas estrictamente a la producción y utilización de los vestidos teñidos en púrpura terrestre (hecha con kermes) o con el alga *fucus* de las costas de Creta.

---

[108] M. Reinhold, Usurpation of status and status symbols in the Roman Empire, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 1971, esp. 283.
[109] Dion Cas., XLIX, 16; Diod. Sic., XXXVI, 7, 4.
[110] M. Reinhold, History of Purple as a Status Symbol in Antiquity, *Latomus* 116, Brussels 1970, esp. 48; M. Reinhold, Usurpation of status and status symbols in the Roman Empire, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 1971, esp. 283.

Captura y gestión de recursos malacológicos en algunos talleres productores de púrpura de la isla de Ibiza

Benjamí Costa Ribas
Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera[1]

1. Introducción

No cabe duda que los proyectos de investigación sobre la producción de púrpura en las islas de Ibiza y Formentera dirigidos por Carmen Alfaro entre 2001 y 2007, en los que tuvimos la fortuna de participar,[2] abrieron un nuevo horizonte a la investigación, no sólo en las islas Pitiusas[3] y

[1] benjamicosta@gmail.com

[2] Debo todos mis conocimientos sobre la producción de púrpura a la insistencia de Carmen Alfaro, en el año 2000, en reclutarme para poner en marcha su proyecto de investigación sobre la elaboración de este tinte en Ibiza y Formentera y, sobretodo, a las intensas jornadas de trabajo compartidas a lo largo de todos estos años. Valgan, pues, estas páginas como reconocimiento y homenaje a su magisterio.

[3] Antes del inicio del proyecto, el número de yacimientos conocidos era de cinco en Ibiza y ninguno en Formentera, véase C. Alfaro, *Ebusus* y la producción de púrpura en el Imperio romano, en M. Khanoussi; P. Ruggeri; C. Vismara (Eds.), *Lo Spazio marittimo del Mediterraneo occidentale: geografia storica ed economia* (*L'Africa Romana* 14), 2002, 681-696. Tras dos trienios de trabajo de campo, en 2007 el número de yacimientos catalogados había aumentado en el conjunto de ambas Pitiusas a cuarenta y dos. Véanse los resultados finales en B. Costa, Mapa de los yacimientos purpurígenos de las islas Pitiusas. Resultados de las prospecciones costeras realizadas en Ibiza y Formentera (2005-2007), en C. Alfaro et alii: *Textiles y tintes en la ciudad antigua* (Purpureae Vestes, III) Valencia 2011, 261-268; y también en B. Costa; A. Alfaro, Algunes consideracions sobre l'extensió y cronología de l'*Ars Purpuraria* a *Ebusu*s, en M. Riera (coord.), *IV Jornades d'Arqueologia de les Illes Balears*, 2012, 169-178.

Baleares[4], sino en todo el Mediterráneo Occidental. Se ponía de manifiesto cómo uno de los *baphia* relacionados en la *Notitia Dignitatum* (*pars Occid.* XI), en concreto el *baphium Insularum Balearum*, podía ser documentado arqueológicamente, a pesar de la poca visibilidad de los restos materiales de los talleres purpúreos, generalmente reducida a los amontonamientos de cáscaras de los caracoles murícidos. A partir de la publicación de los primeros resultados, otros descubrimientos se sucedieron con rapidez, tanto en las Baleares[5] como en la costa peninsular española[6], e incluso en otros países mediterráneos[7].

Las islas Pitiusas reúnen algunas de las mejores condiciones para haber sido un centro productor de púrpura en la Antigüedad. A su posición estratégica en el cruce de rutas marítimas del Mediterráneo occidental, que favorece la comercialización de sus productos, hay que sumar su pasado fenicio-púnico que garantiza la existencia de una antigua y arraigada tradición de producción purpúrea[8]. Pero también la fertilidad de sus salinas[9] y, sobre todo, la riqueza de su ecosistema marino, en el que abundan los moluscos productores del preciado líquido purpúreo[10], en especial el *Murex trunculus L.* (= *Hexaplex trunculus*, *Trunculariopsis* o *Phyllonotus trunculus*),[11] algo menos la *Purpura Haemastoma L.* (= *Thais haemastoma* o *Stramonita haemastoma*),[12] siendo el *Murex Brandaris* (= *Bolinus brandaris* o *Phyllonotus brandaris*) más escaso que los dos anteriores,

[4] Es cierto que los datos actualmente conocidos no son tan amplios como podría esperarse en Mallorca y Menorca, donde todavía no se han desarrollado proyectos de investigación específicos, como los llevados a cabo por nuestro equipo en las Ibiza y Formentera. Sin embargo, las evidencias disponibles no dejan lugar a dudas de que en el archipiélago balear en su conjunto, tuvo en época romana una amplia infraestructura para la producción de púrpura.

[5] Para el yacimiento de Pedret de Bòquer, véase M. M. Estarellas; J. Merino, Treballs arqueològics preliminars al Pedret de Bóquer, en M. L. Sánchez de León; M. Barceló (coord.), *L'Antiguitat clàssica i la seva pervivència a les illes Balears* (XXIII Jornades d'Estudis Històrics Locals) 2005, 377-393. Acerca del Pla de ses Figueres, en la isla de Cabrera, véase: M.M. Riera; M. Riera, Un possible taller de producció de porpra de l'antiguitat tardana al pla de ses Figueres (Illa de Cabrera), *BSAL* 61, 2005, 377-387; D. Ramis; G. X. Pons, Producció de colorant de púrpura a l'illa de Cabrera, *BSAL* 61, 2005, 387-390; M. Riera, Investigaciones arqueológicas en Cabrera (*Historia de las Islas Baleares* vol. 16) 2006, 250-253. Para el Illot des Frares: M. Riera,Excavació i museïtzació del jaciment arqueològic de l'Illot dels Frares (Ses Salines, Mallorca). Campanyes 2009-2010, en M. Riera (coord.): *IV Jornades d'Arqueologia de les Illes Balears*, 2012, 123-134.

[6] Citemos, por ejemplo, el posible taller de púrpura descubierto en el enclave murciano de Águilas: J. de D. Hernández García, Un posible taller de púrpura del siglo I d.C. localizado en Águilas, Murcia (España), en C. Alfaro; J. P. Wild; B. Costa (eds), *Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana* (Purpureae Vestes I), Valencia, 2004, 215-218. Sobre el yacimiento de Villa Victoria, en Carteia, véase Bernal *et alii,* Un taller de púrpura tardorromano en Carteia (Baetica, Hispania). Avance de las excavaciones preventivas en el conchero de Villa Victoria, en C. Alfaro; L. Karali (eds.), *Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad* (Purpureae Vestes, II), Valencia 2008, 209-226; y también D. Bernal et alii, Del marisqueo a la producción de púrpura. Estudio arqueológico del conchero tardorromano de Villa Victoria/Carteia (San Roque, Cádiz), en D. Bernal (ed.), *Arqueología de la pesca en el Estrecho de Gibraltar. De la Prehistoria al fin del Mundo Antiguo* (Sagena 1), 2009, 199-257. Sobre el conchero excavado en San Fernando, D. Bernal; A.M. Sáez; M. Bustamante, Púrpura y pesca en el *Gadir* tardopúnico. La fosa-conchero de desechos haliéuticos de la C/ Luis Milena (San Fernando, Cádiz), en C. Alfaro et alii: *Textiles y tintes en la ciudad antigua* (Purpureae Vestes, III) Valencia 2011, 157-180.

[7] Para las investigaciones, por ejemplo, en el área de Venecia, véase E. Di Filippo, La porpora e l'Adriatico, en *QdAV*, 21, 2005, 194-207 y *Eadem*, La produzzione di porpora nell'area di Venezia, en C. Alfaro et alii: *Textiles y tintes en la ciudad antigua* (Purpureae Vestes, III) Valencia 2011, 215-227. Sobre el yacimiento de Metrouna, en la costa mediterránea de Marruecos, cerca de Tetuán, véase Bernal et alii, De la producción de púrpura getúlica. Arqueomalacología en la Cetaria altoimperial de Metrouna, en C. Alfaro; M. Tellenbach; J. Ortiz (Ed.), *Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and neigbouring regions* (Purpureae Vestes IV), Valencia 2014, 175-188.

[8] C. Alfaro, *Ebusus* y la producción de púrpura..., *op. cit.*

[9] J. Vilà Valentí, Ibiza y Formentera, islas de la sal, *Estudios Geográficos* XIV, Madrid, 363-408; C. Guerau d'Arellano; J. Ramon, Ses salines d'Eivissa i Formentera, *Eivissa* núm. 9, 1979, 3-9; A. Torres, *Memòria d'un mestre saliner*, Eivissa 1997.

[10] A. Pérez-Cabrero, *Ibiza Arqueológica,* Barclona, 1911; C. Alfaro, *Ebusus* y la producción de púrpura..., *op. cit.*

[11] R. Houart; S. Gofas, *Hexaplex trunculus* (Linnaeus, 1758), en P. Bouchet; S. Gofas; G. Rosenberg, *World Marine Mollusca Database*. World Register of Marine Species, 2009.

[12] R. Houart; S. Gofas, Stramonita haemastoma (Linnaeus, 1767), P. Bouchet; S. Gofas; G. Rosenberg, *World Marine Mollusca Database*. World Register of Marine Species, 2010.

posiblemente porque vive en un biotopo distinto, a mucha mayor profundidad que los anteriores, lo que dificulta su captura.[13]

Ya en los inicios del siglo XX, los amontonamientos de cáscaras de estas especies murícidas existentes en diversos lugares de la costa ibicenca, llamaron la atención de Arturo Pérez Cabrero.[14] Pero no fue hasta 1994 que Joan Ramon Torres excavó científicamente uno de ellos en Sa Caleta.[15] Posteriormente, ya en el año 2001, bajo la dirección de Carmen Alfaro nuestro equipo inició un proyecto de investigación,[16] el cual, en seis años de trabajo de campo, permitió realizar excavaciones en los yacimientos de Canal d'en Martí en es Pou des Lleó,[17] y en Cala Olivera,[18] ambos en el término municipal de Santa Eulalia del Río, así como catas de prospección en el de la Xanga 2, cerca de la Sal Rossa, en el término de Sant Josep de sa Talaia.[19] Además, se prospectó todo el litoral de ambas islas, catalogándose un gran número de yacimientos.[20] Todo ello nos permitió ir avanzando algunos resultados e hipótesis que, aunque todavía parciales,[21] resultaban enormemente significativos.

Lo que en cualquier caso queda perfectamente demostrado con las evidencias actualmente conocidas, es que la producción de púrpura estaba muy extendida, tanto en Ibiza como en Formentera; que, en consecuencia, la elaboración de un producto tan preciado debía tener un peso significativo en su economía durante la Antigüedad; que esta producción no estaba concentrada en un área concreta, sino repartida por una buena parte de la costa de ambas islas; que, por tanto, en su producción pudo involucrarse un número significativo de la producción ebusitana; y, por último, que el clímax de la

---

[13] R. Houart; S. Gofas, Bolinus brandaris (Linnaeus, 1758), en P. Bouchet; S. Gofas; G. Rosenberg, *World Marine Mollusca Database*. World Register of Marine Species, 2009.

[14] A. Pérez Cabrero, *Ibiza Arqueológica… op. cit.,* 28

[15] J. Ramon, Evidències d'elaboració de porpra i fabricació de teixits a Sa Caleta (Eivissa), en C. Alfaro; J. P. Wild; B. Costa (eds.), *Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana* (Purpureae Vestes I), Valencia, 2004, 165-174.

[16] Su título fue "La producción de púrpura en Ebusus durante la Antigüedad", desarrollándose en una primera fase en el trienio 2001-2003 y en una segunda fase en 2005-2007.

[17] C. Alfaro; B. Costa; E. Tébar, Informe de la campaña de excavaciones de 2001 en el Pou des Lleó / Canal d'en Martí (Ibiza), *Datatéxtil* 7,2002, 45-53; *Idem*, Excavacions a Canal d'en Martí, en es Pou des Lleò (Santa Eulària des Riu), durant els anys 2001-2003. Evidències de la producció de porpra a l'Eivissa romana. *Fites* núm. 4, Eivissa, 2004, 29-42.; C. Alfaro; E. Tébar, Aspectos históricos, económicos y técnicos de la producción de púrpura en la Ibiza romana, en C. Alfaro; J. P. Wild; B. Costa (eds.), *Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana* (Purpureae Vestes I), Valencia, 2004, 195-210; B. Costa; S. Moreno, La producció de porpra en època romana a Ebusus. Excavacions al jaciment arqueològic de Pou des Lleó/Canal d'en Martí (Eivissa, Illes Balears), en C. Alfaro; J. P. Wild; B. Costa (eds.), *Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana* (Purpureae Vestes I), Valencia, 2004, 175-191.

[18] B. Costa; C. Alfaro, Noves evidències de producció de porpra a Eivissa: Actuacions arqueològiques dels anys 2005-2006. *Fites* núm. 7. Eivissa, 34-45; C. Alfaro; B. Costa, Methodological aspects of purple dye production on Ibiza: the new site of Cala Olivera, en C. Alfaro; L. Karali (eds.), *Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad* (Purpureae Vestes, II), Valencia 2008, 195-208.

[19] Excavaciones inéditas. Algunas referencias sobre este yacimiento en C. Alfaro, *Ebusus* y la producción de púrpura..., *op. cit.,.* y en C. Alfaro; B. Costa, Mobilité des gens et des techniques: la pourpre dans les provinces occidentales de l'Empire romain et le cas d'Ibiza, en A. Akerraz, *et alii* (Eds.): *Mobilità delle persone e dei popoli, dinamiche migratorie, emigrazione ed inmigrazioni nelle province occidentali dell'Impero romano* (*L'Africa Romana*, 16) 2006. Roma, 2417-2432.

[20] A. Aleixandre; M. Pastor, New murex shell spreads on Ibiza: preliminary results of the first prospection campaign, en C. Alfaro, L. Karali, (Eds.): *Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad.* (*Purpureae Vestes* II), València, 2008, 227-232; B. Costa; C. Alfaro, Noves evidències de producció de porpra a Eivissa: Actuacions arqueològiques dels anys 2005-2006. *Fites* núm. 7, Eivissa, 2007, 34-45.; B. Costa, Mapa de los yacimientos purpurígenos… cit; B. Costa; A. Alfaro, Algunes consideracions sobre l'extensió y cronología… *op. cit.*

[21] C. Alfaro; E. Tébar, Aspectos históricos, económicos y técnicos... *op. cit.*; B. Costa; S. Moreno, La producció de porpra... *op. cit.*; C. Alfaro; B. Costa, Mobilité des gens et des techniques... *op. cit*.; *Idem*, Methodological aspects of purple dye production on Ibiza: the new site of Cala Olivera, en C.Alfaro; L.Karali, (eds.): *Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad* (*Purpureae Vestes* II), 2008, 195-208; B. Costa; C. Alfaro, Noves evidències de producció de porpra a Eivissa... *op. cit*.; *Idem,* Insel des Purpurs, en W. Schwetje, (Hg.): *Ibiza – Zwischen Traum und Trauma,* Heidelberg, 2007.

producción de púrpura ebusitana parece situarse en un momento tardío, dentro ya del Bajo Imperio, cuando el *baphium* balear estaba activo, alcanzando probablemente el período bizantino.[22]

En los años siguientes, como consecuencia y continuación del estudio de la producción purpúrea, la investigación en las Pitiusas del equipo dirigido por Carmen Alfaro se orientó hacia la producción de lana en Ebusus.[23] Este hecho, sin embargo, no ha supuesto, en modo alguno, aparcar o dar por concluida la investigación sobre la producción de púrpura. Así, mientras se trabaja en la preparación de la monografía científica para dar a conocer el resultado final de todas la investigaciones realizadas, quisiera en esta ocasión, como contribución a este merecido homenaje a nuestra colega y amiga, profundizar en su análisis comparando los concheros excavados arqueológicamente, a partir del número de especies, así como de las cantidades relativas y absolutas de cada una presentes en ellos. Mediante dicho análisis intentaremos aproximarnos a las estrategias de captura y de cómo estos recursos malacológicos eran gestionados en cada área de producción de púrpura.

2. Los contextos

Los contextos arqueológicos de los que en la actualidad poseemos suficiente información para nuestro análisis son cuatro, procedentes de tres yacimientos que fueron objeto de excavaciones arqueológicas: Sa Caleta, Cala Olivera y Canal de Martí sectores 2 y 3.

Para ello, partimos de la hipótesis de que la cantidad de individuos y de especies documentadas en las excavaciones, es un reflejo más o menos fidedigno de las capturas reales de murícidos y de otras especies principalmente gasterópodas que, en un momento dado, realizaron los pescadores que operaban en cada uno de dichos lugares. Por otra parte, para llevar a cabo la comparación, tendremos en cuenta que:

a) De los cuatro contextos contamos con una cantidad importante de restos malacológicos bien contextualizados arqueológicamente
b) Los cuatro corresponden al momento de mayor actividad documentada en cada una de las áreas productivas
c) Los cuatro tienen una cronología *grosso modo* similar y casi consecutiva, dentro del Bajo Imperio, e incluso en el período inmediatamente posterior[24]

2.1. Sa Caleta

En este lugar de la costa sudoriental de la isla, existe un importante poblado fenicio del siglo VII aC,[25] situado sobre una península, en la parte oriental de la cual se encuentran también varios

---

[22] B. Costa, Mapa de los yacimientos purpurígenos … cit; B. Costa; A. Alfaro, Algunes consideracions… *op. cit*.

[23] C. Alfaro et alii, "Timeu": Un nou projecte d'investigació sobre la producción de llana a l'Ebusus púnica y romana, en *Intervencions 2010* (Quaderns d'Arqueologia Ebusitana 2), Eivissa, 2010, 105-115; C. Alfaro; B. Costa; J. Ortiz, La producción de lana en la Ibiza antigua: el proyecto Timeo, en C. Alfaro; M. Tellenbach; J. Ortiz (ed.), Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and neigbouring regions (Purpureae Vestes IV), Valencia 2014, 27-42; M. Antón, Pastoralismo y trabajo de la lana en Ibiza. Una aproximación etnográfica (Purpureae Vestes IV), 97-108; A. Ferrer Abárzuza, La producción de tejidos y de tintes en Eivissa en las Edades Media, Moderna y Contemporánea: las posibilidades de la investigación de las fuentes escritas (Purpureae Vestes IV), 121-125; M. J. Martínez, El entorno agropastoril del Pou des Lleó (Sant Carles de Peralta, Ibiza) y su riqueza actual en plantas tintóreas (Purpureae Vestes IV), 211-226.

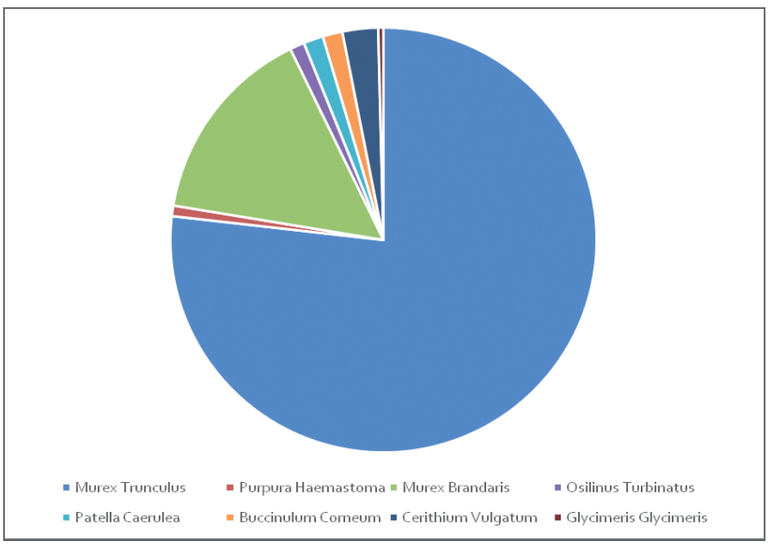
[24] Sobre la problemática de la datación de sa Caleta, véase B. Costa; A. Alfaro, Algunes consideracions… *op. cit.*

[25] J. Ramon, Excavaciones arqueológicas en el asentamiento fenicio de Sa Caleta (Ibiza) (*Cuadernos de Arqueología Mediterránea*, 16), Barcelona.

concheros de fauna malacológica. En uno de ellos se excavó una cata en 1994, la cual permitió documentar una nítida mayoría de *Murex Trunculus*, una presencia prácticamente testimonial de *Purpura Haemastoma*, pero un número significativo de *Murex Brandaris*, por el momento el más alto hasta ahora documentado en las Pitiusas. El resto de especies presentes en el conchero contaban con cantidades muy pequeñas, aunque destaca una frecuencia de casi el 3% de *Cerithium Vulgatum*[26] (Tabla 1; Gràfica núm. 1).

ESPECIES	%
Murex Trunculus	76,8
Purpura Haemastoma	0,8
Murex Brandaris	15,2
Osilinus Turbinatus	1,1
Patella Caerulea	1,5
Buccinulum Corneum	1,5
Cerithium Vulgatum	2,7
Glycimeris Glycimeris	0,4

Tabla 1. Frecuencia relativa de las distintas especies presentes en el conchero de sa Caleta (UE 3). (Fuente: Ramon 2004, 173).



Gráfica núm. 1. Diagrama circular mostrando la frecuencia de las distintas especies presentes en la UE 3 de sa Caleta

[26] J. Ramon, Evidències d'elaboració de porpra..., *op. cit.*

2.2. Cala Olivera

En esta pequeña cala de la costa oriental de la isla, en el municipio de Santa Eulària des Riu, nuestro equipo excavó en 2005 un pequeño taller de producción de púrpura sin estructuras estables.[27] El conchero, aunque en realidad formaba un único horizonte arqueológico, fue dividido en dos UUEE diferenciadas (UE 5 y UE 8) a causa de su coloración diferente.

En la parte meridional de la excavación se encontraba la UE 8. Se trataba de un estrato de tierra negra cenicienta, con una enorme cantidad de material malacológico en su interior, así como con un buen número de materiales arqueológicos. La cantidad de fauna malacológica recuperada en este estrato es bien significativa: El número mínimo de individuos (NMI) asciende a 10005 para una superficie excavada de menos de 8 m^2. De entre las especies documentadas hay una clarísima mayoría de *Murex trunculus*, con un porcentaje de casi el 62%. Las cantidades de *Cerithium vulgatum*, *Purpura Haemastoma* y *Buccinulum corneum* son también apreciables. Sin embargo, hay que señalar pequeños porcentajes de la especie terrestre *Xerocrassa* y, muy especialmente, de *Murex Brandaris* (Tabla 2).

ESPECIES	**N.M.I.**	**%**
Murex trunculus	6.171	61’67
Patella caerulea	1.298	12’97
Osilinus turbinatus	904	9’03
Cerithium vulgatum	596	5’95
Purpura haemastoma	487	4’86
Buccinulum corneum	203	2’02
Xerocrassa	121	1’20
Murex brandaris	108	1’07
Astraea rugosa	48	0’47
Columbella rustica	19	0’18
No identificado	15	0’14
Jujubinus	8	0’07
Conus ventricosus	7	0’06
Mitrella scripta	4	0’03
Bittium	4	0’03
Fusinus pulchellus	3	0’02
Melanopsis sp.	3	0’02
Nassarius	2	0’01
Cangrejo	2	0’01
Fasciolaria lignaria	1	0’009
Echinoidea	1	0’009

Tabla 2. Frecuencias absoluta y relativa de las distintas especies presentes en la UE 8 Cala Olivera. (Fuente: Alfaro y Costa 2008, 204, Fig. 4)

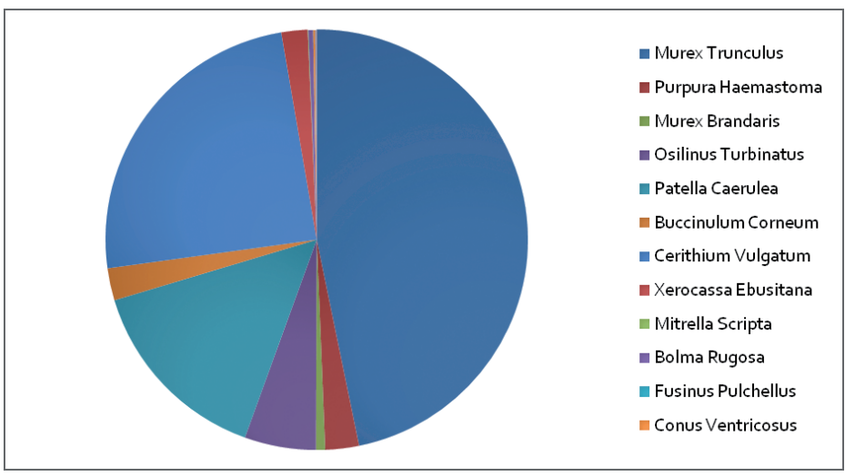
El estrato correspondiente al conchero que ocupaba la parte central y meridional de la excavación fue denominado UE 5. El registro malacológico de esta UE 5 muestra cantidades espectaculares, dado que el NMI sube 20.631, recuperados en una superficie de tan sólo 7 m^2. De hecho, podríamos concluir que el vertido de cáscaras de caracoles marinos debió empezar por la parte sur del yacimiento y que, con el tiempo, el montón iba creciendo hacia el norte. Los porcentajes

[27] B. Costa; C. Alfaro, Noves evidències de producció... *op. cit.*; C. Alfaro; B. Costa, Methodological aspects... *op. cit.*

de especies muestran, como rasgo característico, una impresionante cantidad de *Cerrithum vulgatum* que llega al 33%, cantidad sólo superada por la del *Murex trunculus* con un 38% del total de la fauna recuperada en esta UE (Tabla 3).

ESPECIES	N.M.I.	%
Murex trunculus	7.984	38'69
Cerithium vulgatum	6.813	33'02
Patella caerulea	3.193	15'47
Osilinus turbinatus	748	3'62
Buccinulum corneum	545	2'64
Xerocrassa	488	2'36
Purpura haemastoma	297	1'43
Columbella rustica	205	0'99
Murex brandaris	106	0'51
No identificado	97	0'48
Astraea rugosa	64	0'31
Conus ventricosus	38	0'18
Mitrella scripta	13	0'06
Jujubinus	12	0'05
Nassarius	11	0'05
Melanopsis sp.	8	0'03
Cangrejo	2	0'009
Phalium	1	0'004
Fusinus pulchellus	1	0'004 %
Ranella olearia	1	0'004 %
Bittium	1	0'004 %
Gibbula	1	0'004 %
Echinoidea	1	0'004 %

Tabla 3. Frecuencias absoluta y relativa de las distintas especies presentes en la UE 5 de Cala Olivera. (Fuente: Alfaro y Costa 2008, 203, Fig. 3).



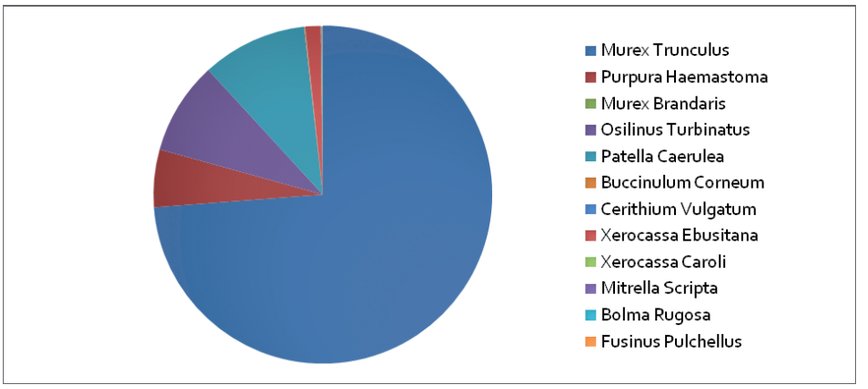
Gráfica núm. 2. Diagrama circular mostrando la frecuencia relativa de las distintas especies en la suma de las UE 5 y UE 8 de Cala Olivera

2.3. Canal d'en Martí, Sector 2

De este sector nos interesa ahora la cata 22, en la que se documentó una gran concentración de cáscaras de moluscos en una matriz de tierra fina, formando un estrato bien individualizado (UE 2204), el cual podemos calificar como un verdadero conchero.[28] En él hay un predominio abrumador de *Murex trunculus* con 6850 NMI, pero también es importante la presencia de *Osilinus Turbinatus*, *Patella caerulea* y *Purpura Haemastoma*, con 825, 2016, 505 NMI, respectivamente, además de otras especies sólo representadas por unos pocos ejemplares. Igualmente cabe reseñar la presencia de una especie terrestre, la *Xerocrassa*, con 150 NMI. Hay que hacer notar, sin embargo, que este estrato 2204 era mucho más grueso en la parte de levante y que, siguiendo la inclinación de la pendiente, se iba adelgazando progresivamente, hasta que en la parte occidental de la cata, esta capa de cáscaras de malacofauna ya no aparecía como un estrato bien definido, sino como manchas discontinuas que parecían producto de varios vertidos de pequeñas cantidades de conchas.

ESPECIES	N.M.I.	%
Murex Trunculus	6850	66,01
Purpura Haemastoma	505	4,86
Murex Brandaris	0	0
Osilinus Turbinatus	825	7,95
Patella Caerulea	2016	19,42
Buccinulum Corneum	9	0,08
Cerithium Vulgatum	5	0,04
Xerocassa Ebusitana/Caroli	150	1,44
Mitrella Scripta	5	0,04
Bolma Rugosa	6	0,05
Fusinus Pulchellus	5	0,04

Tabla 4. Frecuencias absoluta y relativa de las distintas especies presentes en el conchero del Sector 2 de Canal d'en Martí (UE 2204). Fuente: Alfaro y Tébar 2004, 202, Fig. 3.



Gráfica núm. 3. Diagrama circular mostrando la frecuencia relativa de las distintas especies presentes en el conchero del Sector 2 de Canal d'en Martí (UE 2204).

[28] C. Alfaro; B. Costa; E. Tébar, Informe de la campaña de excavaciones de 2001...*op. cit.*; *Idem*, Excavacions a Canal d'en Martí, en es Pou des Lleò... *op. cit.*; B. Costa; S. Moreno, La producció de porpra en època romana... *op. cit.*; C. Alfaro; E. Tébar, Aspectos históricos, económicos y técnicos... *op. cit.*

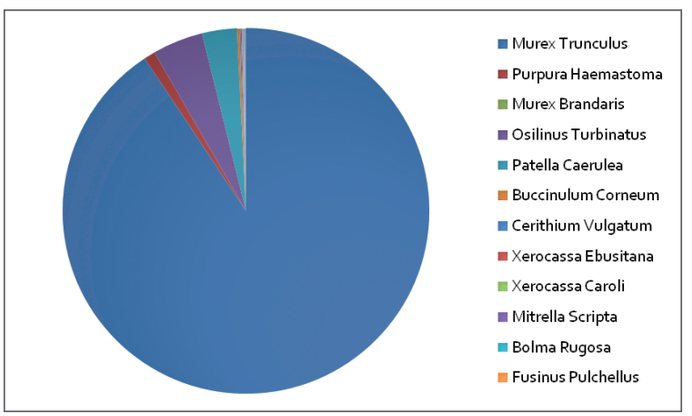
2.4. Canal de'n Martí, Sector 3

En este conchero, situado en la parte occidental de esta pequeña cala, se excavaron 8 m^2 en su extremo más meridional. La corta secuencia estratigráfica documentada muestra cómo el conchero se definía como un estrato de unos 15-20 cm de espesor, formado por una densa acumulación de fragmentos de cáscaras de murícidos y de otras especies dentro de una matriz de tierra arenosa (UE 3101). Estaba cubierto por un primer estrato de tierra vegetal, raíces y agujas de pino (UE 3100). Las cáscaras de caracoles fueron echadas sobre un suelo de tierra arenosa con numerosos bloques irregulares de piedra caliza local (UE 3103), arqueológicamente estéril.[29]

El material malacológico recuperado en esta cata fue abrumadoramente abundante, con una cifra de NMI de 11598 *Murex trunculus*, pero también con una presencia relevante de *Osilinus Turbinatus* (572 NMI), *Patella caerulea* (394 NMI) y *Purpura Haemastoma* (126 NMI), además de algunos ejemplares de otras especies diversa[30] (Tabla 5; Gráfica núm. 4).

ESPECIES	N.M.I.	%
Murex Trunculus	11598	90,63
Purpura Haemastoma	126	0,98
Osilinus Turbinatus	572	4,47
Patella Caerulea	394	3,07
Melanopsis Sp.	30	0,23
Buccinulum Corneum	29	0,22
Cerithium Vulgatum	15	0,11
Xerocrassa Ebusitana	11	0,08
Xerocrassa Caroli	8	0,06
Mitrella Scripta	7	0,05
Bolma Rugosa	4	0,03
Fusinus Pulchellus	1	0,002

Tabla 5. Frecuencia relativa de las distintas especies presentes en el conchero del Sector 3 de Canal d'en Martí (UE 3101). Fuente: Alfaro y Tébar 2004, 201, Fig. 1.



Gráfica núm. 4. Frecuencia de las distintas especies presentes en el conchero del Sector 3 de Canal d'en Martí (UE 3101).

[29] C. Alfaro; B. Costa; E. Tébar, Informe de la campaña de excavaciones de 2001...*op. cit.*; *Idem*, Excavacions a Canal d'en Martí, en es Pou des Lleò... *op. cit.*; B. Costa; S. Moreno, La producció de porpra en època romana... *op. cit.*; C. Alfaro; E. Tébar, Aspectos históricos, económicos y técnicos... *op. cit.*

[30] C. Alfaro; E. Tébar, Aspectos históricos, económicos y técnicos... *op. cit.,* 201, fig. 1

3. Análisis comparativo

En los cuatro contextos analizados, los restos malacológicos fueron íntegramente recuperados en el área excavada mediante cribado de todas las tierras, y contabilizados. En todos ellos los *Murex trunculus* constiuyen la especie claramente mayoritaria. Sin embargo, cuando uno se adentra en el análisis de los distintos yacimientos y compara los resultados, pronto se manifiesta como, bajo la aparente uniformidad de la superior abundancia de restos de murícidos, cada uno tiene un comportamiento diferente, según el número de especies y de las frecuencias absoluta y relativa de cada una de ellas en cada conchero.

3.1. La diversidad de capturas: el número de especies

El primer hecho que llama la atención al analizar los concheros es que, además de las especies propiamente purpúreas, aparecen también numerosos individuos de otras distintas, generalmente también gasterópodas, en cantidades variables. Ello no es un hecho exclusivo de los concheros ebusitanos, sino que se documenta también en los de otros muchos lugares, por ejemplo en Toumba (Tesalónica),[31] Tombe (Lugugnana, Venecia),[32] Villa Victoria (Carteia, Cádiz),[33] C/ Luis Milena (San Fernando, Cádiz),[34] Metrouna (Tetuán),[35] Meninx (Djerba),[36] Euesperides (Bengasi, Libia)[37] y un largo etcétera.

El número de especies será uno de los datos fundamentales para definir el grado de especialización de cada uno de los talleres. Pues un mayor número de especies pudiera implicar una pesca menos selectiva, o bien que la producción purpúrea no era la única practicada en esos puntos costeros.

El recuento de especies identificadas (Tabla 6; Gráfica núm. 5) permite observar una cifra similar para sa Caleta y los dos sectores de Canal d'en Martí. Sin embargo, en esta cuantificación el yacimiento de Cala Olivera destaca de manera nítida, pues las 22 especies presentes en este conchero son aproximadamente el doble de las detectadas en el resto de contextos analizados. Por tanto, si hasta ahora era el conchero de Villa Victoria, con 19 especies, el que en Hispania presentaba un mayor número de especies,[38] este primer puesto pasa a ser ocupado por Cala Olivera. Éste sería, pues, el más heterogéneo y, a la vez, el menos especializado en la captura de especies murícidas, a la que se unía la de otras especies de gasterópodos.

---

[31] R.S. Veropoulidou; S. Andreou; K. Kotsakis, Small scale purple dye production in the Bronze Age of Northern Greece: the evidence from the Thessaloniki Toumba, en C. Alfaro; L. Karali (eds.), *Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad* (Purpureae Vestes, II), Valencia 2008, 174-177.

[32] Di Filippo, La produzzione di porpora nell'area di Venezia... *op. cit.,* 219, Fig. 6.

[33] Bernal *et alii,* Un taller de púrpura tardorromano en Carteia… *op. cit*.; D. Bernal et alii, Del marisqueo a la producción de púrpura… *op. cit.*

[34] Bernal, Sáez, Bustamante, Púrpura y pesca en el *Gadir* tardopúnico…. *op. cit*., 167-170, Fig. 15.

[35] Bernal et alii, De la producción de púrpura getúlica…, *op. cit*., 181-184

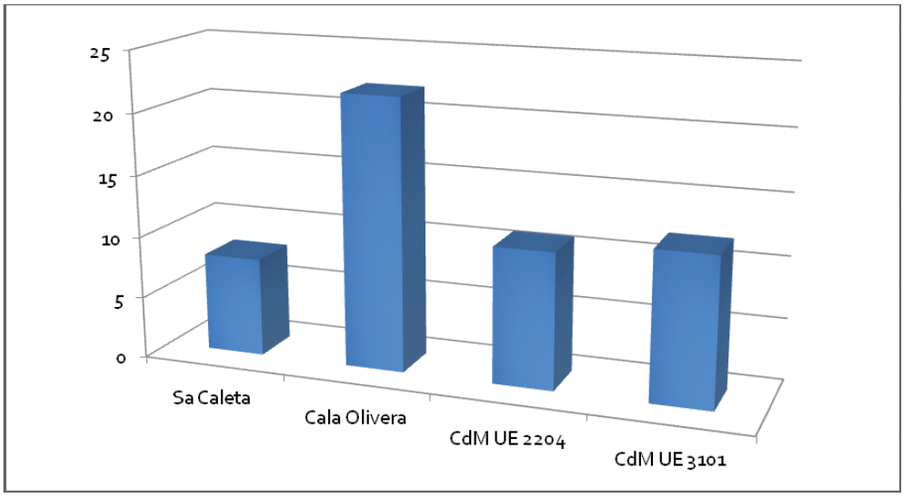
[36] A. Drine, Les fouilles de Meninx. Résultats des campagnes 1997 et 1998, (*L'Africa Romana*, XIII), 2000, 87-94.

[37] E. Tébar; A. Wilson, Classical and Hellenistic textile production at Euesperides (Benghazi, Libya): preliminari results, en C. Alfaro; L. Karali (eds.), *Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad* (Purpureae Vestes, II), Valencia 2008, 171-180, Fig. 3.

[38] D. Bernal et alii, Del marisqueo a la producción de púrpura… *op. cit*., 232.

Yacimiento	Núm. Especies
Sa Caleta UE 3	8
Cala Olivera UE 5+UE 8	22
CdM UE 2204	11
CdM UE 3101	12

Tabla 6. Número de especies presentes en cada conchero



Gráfica núm. 5. Diagrama de bloques mostrando el número de especies presentes en cada conchero

No hace falta seguir insistiendo en la presencia ampliamente mayoritaria del *Murex Trunculus* en todos los concheros. Sus conchas aparecen siempre muy fragmentadas, pero siguiendo unos patrones definidos de fractura, que indican la existencia de unas determinadas técnicas de manipulación para la extracción del glande.[39] Las otras dos especies purpúreas tienen una presencia muy baja en los concheros. El *Purpura haemastoma* tiene una presencia bajísima en Sa Caleta y en el sector 3 de Canal d'en Martí, y una frecuencia muy moderada en Cala Olivera y en el sector 2 de Canal d'en Martí. Por su parte, el *Murex Brandaris* está prácticamente ausente en tres de los concheros pero, en cambio, en Sa Caleta alcanza una importante presencia que sobrepasa ligeramente el 15%.

Para el objetivo de este trabajo, bastará con que centremos nuestra atención en aquellos otros taxones que tienen una presencia significativa, superior a un 1%, en todos los concheros estudiados:

El *Osilinus Turbinatus* (Born 1778), también conocido como *Monodonta turbinata* (Born, 1780), es un gasterópodo de la familia de los *Trocoidea* que habita los fondos rocosos y las praderas de *Posidonia Oceanica*, hasta una profundidad de 5-10 m, habiéndose adaptado a diferentes condiciones ambientales por todo el Mediterráneo.[40] Tiene una cáscara resistente, esférica, con la espiral cónica no muy alta (hasta 2-3 cm de altura), con el fondo de color blanco amarillento decorado con manchas más o menos rectangulares de color oscuro. El peristoma es redondeado y con aristas vivas, y está

[39] C. Alfaro; E. Tébar, Aspectos históricos, económicos y técnicos... *op. cit.*; C. Alfaro; B. Costa, Methodological aspects... *op. cit*.

[40] I.O. Alyakrinskaya, Some Adaptations of Monodonta turbinata (Born, 1780) (Gastropoda, Prosobranchia, Trochidae) to Feeding and Habitation in Litoral Zone, *Biology Bulletin* 37, núm. 1, 63-68.

provisto de un opérculo córneo que le permite sellar la abertura de la concha. Se alimenta de algas raspando con su rádula la superficie de las rocas. Gracias al opérculo que cierra su abertura, es capaz de sobrevivir fuera del agua durante las fases de marea baja.[41] Es una especie comestible, que ha sido consumida hasta nuestros días. Los caracoles de esta especie son a menudo abundantes en yacimientos arqueológicos de la región mediterránea, habiéndose convertido en una fuente potencial de datos sobre paleotemperatura y paleoestacionalidad.[42]

La *Patella Caerulea* (Línneo 1758) es un gasterópodo vulgarmente conocido como lapa, que ha sido habitualmente consumida por los humanos. Posee una concha cónica, no espiral, de perímetro ovalado, con el ápice ligeramente desplazado hacia delante, de hasta 8 cm de longitud, o diámetro máximo. Cara externa con costillas radiales finas, sin granulaciones ni tubérculos, con coloración variable, mientras que su cara interna es lisa, brillante y nacarada. El pie es redondeado y muy ancho, gracias al cual el animal se une a la superficie rocosa y permanece fijo. Vive fuertemente adherido a las rocas de las rompientes del mar, aunque puede encontrarse a profundidades de hasta 8-10 m. Puede tolerar largos periodos de emersión gracias a su pie, que se adhiere firmemente al sustrato, aislándole herméticamente. Se trata de un molusco herbívoro, que se alimenta de algas superficiales.[43]

El *Buccinulum Corneum* o *Euthria cornea* (Línneo 1758), tiene una concha fusiforme, robusta, que alcanza hasta 70 mm de longitud. Por lo general es lisa, pero puede tener pequeñas nudosidades más o menos marcadas. El color de base es beige con líneas y manchas marrones muy irregulares. El canal sifonal es corto, abierto y curvado hacia atrás, mientras que la obertura es ovalada y presenta el labio externo en el que se observan unos dientes muy pequeños. El opérculo es córneo. Es una especie carnívora que vive en fondos rocosos, a partir de muy poca profundidad.[44] También es una especie comestible y habitualmente consumida en numerosas regiones costeras.

El *Cerithium Vulgatum* (Bruguière 1792) es un pequeño gasterópodo comestible perteneciente a la familia *Cerithiidae*. Se caracteriza por una concha alargada, picuda por un extremo y ancha por el otro. Ésta es considerablemente dura y mide unos 5 cm, aunque en ocasiones puede alcanzar los 8 cm de longitud. Presenta una llamativa espiral con numerosas vueltas y protuberancias. Su coloración variable, de grisácea a marrón claro. Presenta un notable grado de variabilidad morfológica.[45] Vive generalmente en aguas someras, a menudo formando agrupaciones en fondos arenosos o fangosos, entre comunidades vegetales como zoostera y caulerpa, en zonas del mediolitoral al infralitoral de poco oleaje. Se alimentan de algas rascando la superficie de las rocas. Es depredada por el gasterópodo *Pisania striata*. Además, la concha puede ser habitada por cangrejos ermitaños como *Dardanus arrosor*. [46]

---

[41] I.O. Alyakrinskaya, Some Adaptations... *op. cit.*, 63; Crothers, Common Topshells: An introduction to the biology of Osilinus lineatus with notes on other species in the genus *Field Studies* 10, 115-160.2001

[42] Marcello et alii. Shell growth and oxygen isotopes in the topshell Osilinus turbinatus: resolving past inshore sea surface temperatures. *Geo-Mar Lett* 28, 2008, 309–325.

[43] T. Nakano; T. Ozawa Worldwide Phylogeography of Limpets of the Order Patellogastropoda: Molecular, Morphological and Paleontological Evidence. *Journal of Molluscan Studies* 73, 2007, 79–99; B. Falakali mutar; D. Aksit, Further SEM assessment of radular characters of the limpets *Patella caerulea* Linneaus 1758 and *P. rustica* Linneaus 1758 (Mollusca: Gastropoda) from Antalya Bay, Turkey. *Tübitak*, *Turkish Journal of Zoology* 33, 2009, 359-365 2009

[44] S. Gofas; J. Le Renar; P. Bouchet: Mollusca, en M.J. Costello et alii (eds), *European Register of Marine Species: a check-list of the marine species in Europe and a bibliography of guides to their identification*. *Patrimoines Naturels.* 50, 2001, 180-213.

[45] J. López Soriano, Estudio comparativo de dos poblaciones de Cerithium vulgatum de las costas catalanas. *Spira* vol. I núm. 2, 2002, 15-20; S. Gofas; V. Garilli; M.C. Boisselier-Dubayle, Nomenclature of the smaller Mediterranean Cerithium species. *Bollettino Malacologico* 39 (5-8), 2004, 95-104.

[46] S. Gofas; J. Le Renard,; P. Bouchet: Mollusca… *op. cit*.

El resto de taxones presentes en los concheros, dada su baja contingencia, creemos que pueden ser considerados como capturas ocasionales.

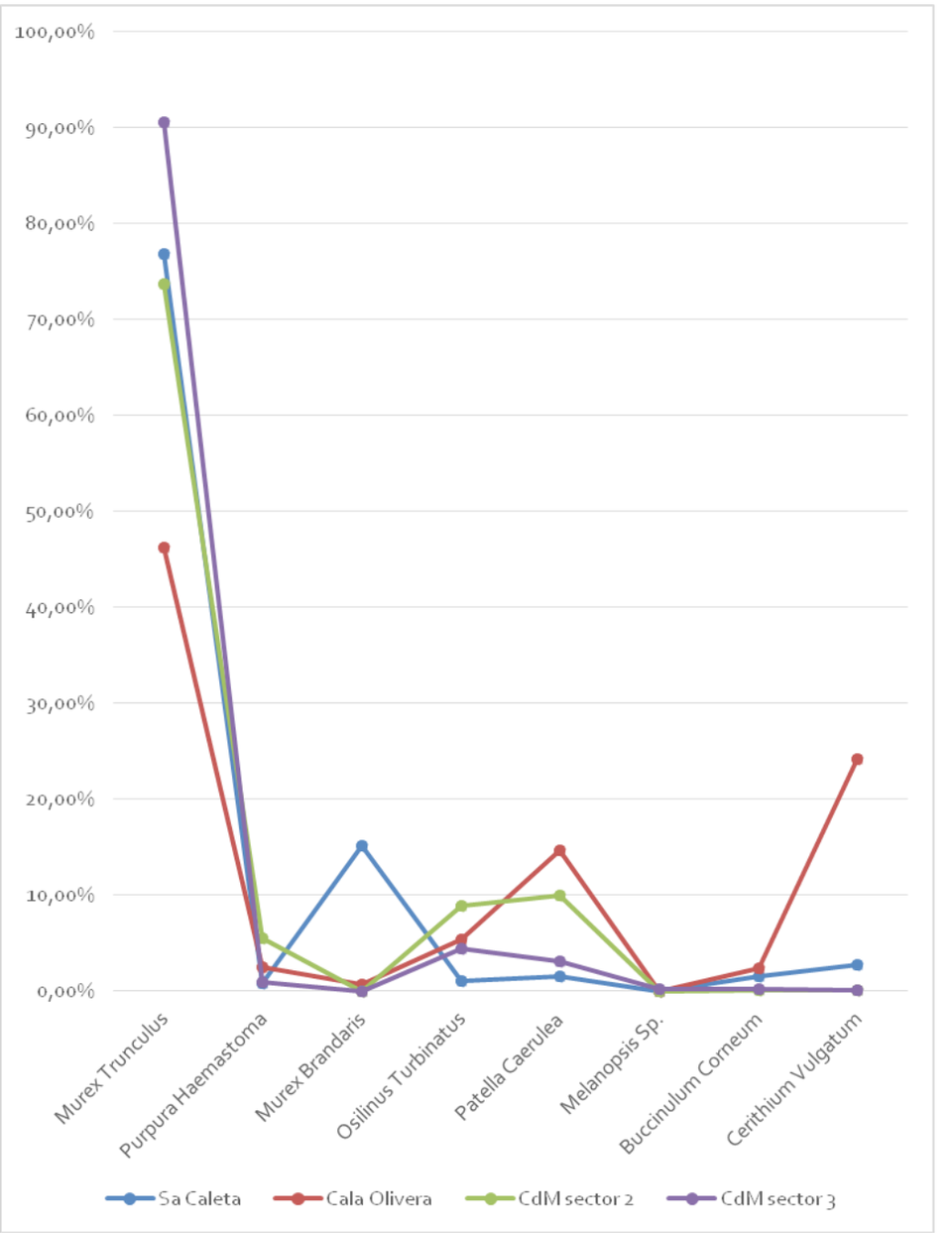
3.2. Las frecuencias relativas de especies

Más que la mera cantidad de especies, a la hora de interpretar el funcionamiento de los concheros resulta más significativo computar su frecuencia relativa en cada uno de ellos, sobre todo para poder también establecer comparaciones entre los distintos yacimientos (Tabla 7).

ESPÈCIES	**Sa Caleta UE 3** (Ramon 2004)	**Cala Olivera UE 5+8** (Alfaro y Costa 2008)	**CdM UE 2204** (Alfaro y Tébar 2004)	**CdM UE 3101** (Alfaro y Tébar 2004)
Murex Trunculus	76,8 %	46,20 %	73,75 %	90,63 %
Purpura Haemastoma	0,8 %	2,55 %	5,51 %	0,98 %
Murex Brandaris	15,2 %	0,69 %	0 %	0 %
Osilinus Turbinatus	1,1 %	5,39 %	8,88 %	4,47 %
Patella Caerulea	1,5 %	14,65 %	10,01 %	3,07 %
Melanopsis Sp.	0	0,03 %	0	0,23 %
Buccinulum Corneum	1,5 %	2,44 %	0,09 %	0,22 %
Cerithium Vulgatum	2,7 %	24,18 %	0,05 %	0,11 %
Xerocassa Ebusitana	0	1,98 %	1,45 %	0,08 %
Xerocassa Caroli	0	0	0,05 %	0,06 %
Mitrella Scripta	0	0,05 %	0,05 %	0,05 %
Bolma Rugosa	0	0,36 %	0,06 %	0,03 %
Fusinus Pulchellus	0	0,01 %	0,04 %	0,002 %
Conus Ventricosus	0	0,14 %	0	0
Jujubinus	0	0,06 %	0	0
Nassarius	0	0,04 %	0	0
cangrejo	0	0,01 %	0	0
Phalium	0	P	0	0
Ranella Olearia	0	P	0	0
Bittium	0	0,01 %	0	0
Gibula	0	P	0	0
Echinoidea	0	P	0	0
Fasciolaria Lignaria	0	P	0	0
Glycimeris Glycimeris	0,4	0	0	0
Sin identificar	0	0,36 %	0	0

(0 = Ausencia absoluta, especie no detectada; P = Presencia < 0,01 %)

Tabla 7. Tabla comparativa de frecuencias relativas de aparición de las diferentes especies en los cuatro concheros parcialmente excavados en Ibiza.



Gráfica núm. 6. Diagrama de líneas comparando las frecuencias relativas de las principales especies presentes en cada conchero

En Sa Caleta las especies purpúreas suman un 92%; no cabe duda, por tanto, de la especialización netamente encaminada a la producción de púrpura de la captura de moluscos practicada en este lugar. A esta conclusión contribuye la baja la presencia de *Osilinus Turbinatus, Patella Caerulea* y *Buccinulum Corneum*, con contingencias entre el 1 y el 1,5%, mientras sube ligeramente, hasta casi un 3%, la de *Cerithium Vulgatum*. El resto de especies están completamente ausentes, a excepción de una pequeñísima cantidad, puramente testimonial, de *Glycimeris Glycimeris*.

En Cala Olivera la composición del conchero es netamente diferente al anterior. Aquí el número de *Murex Trunculus* no alcanza la mitad de la fauna malacológica contabilizada. Sin embargo, esta baja contingencia tampoco se compensa con una elevada presencia de las otras dos especies purpúreas, ya que la *Purpura Haemastoma* apenas alcanza un 2,5% y el *Murex Brandaris* no llega al 0,7%. En cambio, el *Cerithium Vulgatum* sobrepasa el 25% y la *Patella Caerulea* contabiliza un apreciable 14,65%, mientras que, aunque en contingencias mucho menores, también es apreciable la presencia de *Buccinulum Corneum* y *Xerocasa Ebusitana.*

El conchero del sector 2 de Canal d'en Martí tiene una composición con algunos rasgos similares al de Sa Caleta, con un porcentaje de *Murex Trunculus* algo inferior al 75%. En cambio, es superior la presencia de *Purpura Haemastoma*, con un 5,5%, a la vez que el *Murex Brandaris* está ausente por completo. También es significativa la presencia de *Patella Caerullea*, aunque algo menor que en Cala Olivera, y la de *Osilinus Turbinatus* que, con un 8,8%, registra la frecuencia más alta en los cuatro concheros.

Finalmente, el conchero del sector 3 de Canal d'en Martí es el que presenta un predominio mayor de *Murex Trunculus*, que supera ligeramente el 90%, mientras que la presencia de *Purpura Haemastoma* es puramente anecdótica y el *Murex Brandaris* está completamente ausente. El *Osilinus Turbinatus* y la *Patella Caerullea* tienen una presencia muy moderada, con porcentajes entre el 3 y el 4,5%, y las demás especies aparecen de forma meramente testimonial.

3.3. La presencia de especies no purpúreas en los concheros

Se ha discutido en diferentes ocasiones la causa de una presencia significativa de diversas especies en concheros purpúreos, sobretodo de *Patellae*, *Monodonta* y *Cerithium*. Las hipótesis planteadas para explicar su captura y presencia en los concheros podrían concretarse en las siguientes:

a) Capturas accidentales
b) Consumo humano
c) Elaboración de conservas

Para poder evaluar la primera hipótesis debemos fijarnos en los sistemas de pesca utilizados para la pesca de los múrex. En un reciente trabajo, Alfaro y Mylona, evaluando los datos de las fuentes y contrastándolos con los arqueológicos, así como con pruebas experimentarles, concluyen que el método probablemente más usado fue el de nasas, simples cestos, u otros artilugios similares, dotados de cebo y depositados en el fondo marino.[47] Los murícidos, dadas su condición de carnívoros y su voracidad, se introducirían para alimentarse y quedarían atrapados en su interior cuando el pescador izase el contenedor.[48]

---

[47] Aunque la recolección de murícidos a mano por parte de buceadores, que se sumergen a veces a grandes profundidades, está documentada en las fuentes, es improbable, dada su intrínseca dificultad, que esta técnica pudiera ser utilizada para la obtención de las grandes cantidades de caracoles necesarias en la producción purpúrea. En todo caso, éste pudo ser un método complementario a otros sistemas de captura, como el de los cestos dotados de cebo. Véase al respecto: C. Alfaro; D. Mylona, Fishing for purple shellfish (*Muricidae*) in ancient Greece: acquisition technology and firsts steps in purple dye production, en en C. Alfaro; M. tellenbach; J. Ortiz (Ed.), *Production and Trade of Textiles and Dyes in the Roman Empire and neigbouring regions* (Purpureae Vestes IV), Valencia 2014, 158. Otro tanto podría decirse de la pesca mediante redes, pues tanto en las artes de parada como en las de arrastre los murícidos serían siempre una captura secundaria u oportunista de dichos sistemas (*Ibid.* 159)

[48] C. Alfaro; D. Mylona, Fishing for purple shellfish... *op. cit*., 154-160.

Así pues, los *Monodonta* y *Cerithium* podrían entenderse como capturas accidentales, que se introducirían por azar en los artilugios destinados a la captura de murícidos. Sin embargo, existe una grave dificultad para poder dar por válida esta interpretación, ya que ambas especies son herbívoras. Por ello es altamente improbable que se introdujesen, al menos en grandes cantidades, en los mismos cestos que los murícidos. No así el *Buccinulum Corneum*, que sí es carnívoro, pero cuya presencia en los concheros es sensiblemente menor.

Por tanto, la captura de *Monodonta* y *Cerithium* debe realizarse por medio del marisqueo, recolectando estos individuos en las rocas litorales y en aguas poco profundas. En consecuencia, la explicación de la importante presencia de ambas especies en los concheros debe buscarse por otras vías.

La captura con fines alimentarios estaría plenamente documentada en la recolección de *Patella Caerullea*, especie consumida hasta nuestros días, cuya única forma de obtención es su extracción individuo por individuo, separándolas mecánicamente de las rocas litorales a las que se hallan fuertemente adheridas. Por tanto, de ninguna manera puede identificarse como una pesca residual o accidental. Esta captura de *Patellae* es especialmente significativa en el conchero de Cala Olivera, donde esta especie supone un 14,65% del total.

Dentro de esta interpretación, probablemente también podamos incluir los individuos pertenecientes a la especie *Osilinus Turbinatus*, ya que ésta ha sido habitualmente consumida, incluso hasta nuestros días. Es muy posible que la captura de *Cerrithium vulgatum* se deba, también, a fines alimentarios, pues, aunque se trate de una especie más basta, en algunas regiones del mediodía peninsular es igualmente consumida. Justamente, su abundante presencia en el conchero de Cala Olivera, de casi un 25%, pudiera apoyar esta interpretación.

El consumo habitual de estos gasterópodos en la dieta de los pescadores que operaban en cada una de las calas estudiadas creemos que en si misma podría justificar una significativa presencia de dichos taxones en los concheros. Dada su pequeña masa, se necesitan cantidades considerables para su consumo. Por tanto, un grupo humano, aunque fuese de pocos individuos, que habitualmente se alimentara de estos gasterópodos, generaría un importante número de *Patella, Monodonta* y *Cerrithium* en los concheros. Sin embargo, debemos tomar en consideración la hipótesis planteada por los excavadores del conchero de Villa Victoria, en Carteia, acerca de la posible elaboración de conservas con estas tres especies.

Dicha interpretación se basa en el aprovechamiento alimenticio de estas especies, en su elevada frecuencia relativa (18,33% para las *Patellae* y 13,8% para los *Osilinus Turbinatus*), así como en las cantidades absolutas de individuos presentes en el conchero (344 y 259, respectivamente). También en el hecho de que la práctica de elaboración de conservas con recursos marinos ha sido documentada en otros contextos cercanos, aunque con distintas especies predominantes, y que se trata de especies recolectadas manualmente mediante el "marisqueo a pie". [49]

Para los concheros ibicencos, ya hemos expresado anteriormente nuestra opinión de que las apreciables cantidades de estas especies pueden deberse a un consumo habitual por parte de los pescadores de la zona, que también elaborarían la púrpura en estos talleres costeros. Sin embargo,

---

[49] Bernal *et alii,* Un taller de púrpura tardorromano en Carteia… *op. cit*.; D. Bernal et alii, Del marisqueo a la producción de púrpura… *op. cit.*

las elevadas cantidades, tanto en el sector 2 de Canal d'en Martí como, sobre todo, en el conchero de Cala Olivera -con contingencias relativas similares a Villa Victoria, pero con cifras absolutas muy superiores-, hacen que no descartemos la posibilidad de algún preparado alimenticio elaborado *in situ* con estos gasterópodos.

4. Conclusiones

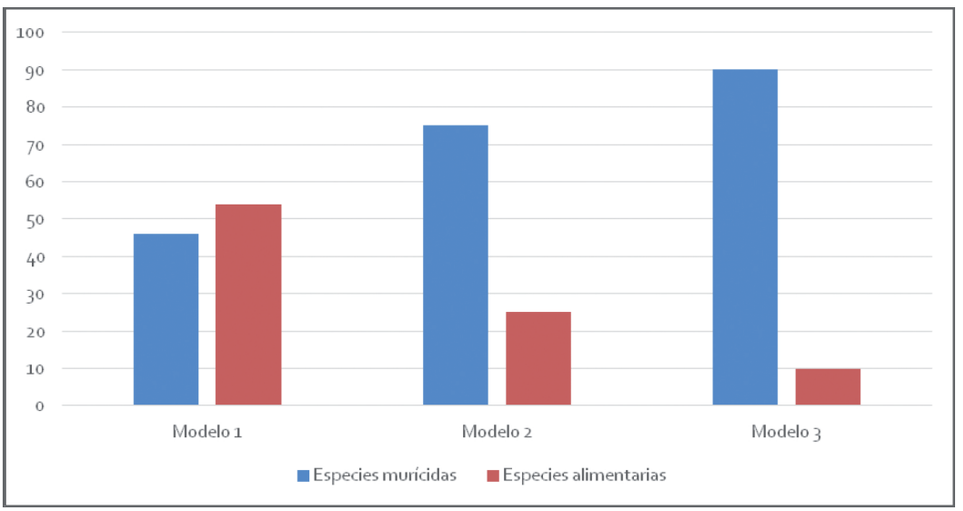
Los cuatro concheros hasta ahora excavados en la isla de Ibiza responden sin duda a talleres costeros productores de púrpura. Así lo confirman no solo la cantidad de individuos de especies purpúreas, sino también su frecuencia relativa, en todos los casos netamente mayoritaria en relación a cualquiera de los demás taxones presentes en dichos concheros.

Sin embargo, la diferente frecuencia de las especies purpúreas, así como la significativa presencia de otros taxones no purpúreos, permiten plantear la hipótesis de que estos concheros son producto, también, de otras actividades. Por lo tanto, estos yacimientos revelan distintas estrategias de captura y distintos modelos de gestión de los recursos malacológicos. En base a la comparación que hemos realizado, creemos que quedan definidos tres modelos claramente diferenciados (Gráfica núm. 7):

El primer modelo está representado por el conchero de Cala Olivera. Se trata de un conchero mixto, donde la producción purpúrea no es la actividad exclusiva, aunque sí la más importante. Presenta una neta mayoría de *Murex Trunculus*, pero éste se sitúa por debajo de la mitad del total de capturas, y ni siquiera sumando las capturas de las otras dos especies murícidas se alcanza el 50%. En cambio, presenta cantidades significativas de *Cerrithium Vulgatum*, que asciende a algo más de un 24 %, de *Patella Caerullea*, de casi el 15%, así como de *Osilinus Turbinatus*, con algo más del 5%. Se trata de especies que probablemente fueron consumidas de forma habitual por los pescadores que operaban en la cala, aunque, dado el elevado número de individuos, no descartemos la producción *in situ* de algún preparado alimenticio con dichas especies, bien para el consumo doméstico, o incluso para su comercialización. Es decir que, aunque la actividad más importante sea la producción de púrpura, paralelamente existe una pesca complementaria de otras especies gasterópodas, principalmente destinadas al consumo humano, ya sea en fresco ya sea en algún tipo de preparado.

Un segundo modelo está representado por el conchero del sector 2 de Canal d'en Martí. Se trata de un modelo intermedio donde las capturas de murícidos suponen algo más de las tres cuartas partes del total. Queda claro, por tanto, que la finalidad principal de su actividad es la producción de púrpura. Sin embargo, presenta igualmente cantidades significativas de especies gasterópodas comestibles –en este caso *Osilinus Turbinatus* y *Patella Caerullea*-, sin duda recolectadas con finalidad alimentaria, que sumarían aproximadamente el 20-25 % del conchero.

El tercer modelo, representado por Sa Caleta y el conchero del sector 3 de Canal d'en Martí, está orientado casi exclusivamente a la pesca de murícidos para la producción de púrpura, con un porcentaje en ambos casos superior al 90%. En el caso de Sa Caleta su elevadísimo porcentaje se obtiene sumando los individuos de *Murex Trunculus* con los de *Murex Brandaris.* El resto de especies atestiguadas, siempre en cantidades muy bajas o incluso ínfimas, deben responder a una recolección a baja escala de algunas especies gasterópodas herbívoras con fines alimenticios y/o a capturas accidentales.



Gráfica núm. 7. Diagrama de barras comparando los tres modelos de gestión de recursos malacológicos

INSTRUMENTA

http://www.publicacions.ub.es/coleccion.asp?col=INSTRUMENTA
Colección de Historia Antigua.
Dpt. Història i Arqueologia
Facultat de Geografia i Història
Carrer de Montalegre, 6-8
08001 Barcelona, SPAIN
Tel. +34 93 403 75 57
Fax +34 93 403 75 41
http://ceipac.ub.edu
http://publicacions.ub.edu

Director / Editor: José Remesal Rodríguez (Universitat de Barcelona)
remesal@ub.edu

Secretario / Secretary: Antonio Aguilera Martín (Universitat de Barcelona)
antonioaguilera@ub.edu

Consejo asesor / Editorial Board

J. Remesal Rodríguez	Universitat de Barcelona. Director Colección.
A. Aguilera Martín	Universitat de Barcelona. Secretario Colección.
Simon J. Keay	University of Southampton (Reino Unido).
Francisco Pina Polo	Universidad de Zaragoza.
Kai Ruffing	Universität Kassel (Alemania).

Consejo de redacción

Pedro Barceló Batiste	Universität Postdam
Moncef Ben Moussa	Université de Tunis
Alfredo Buonopane	Università degli Studi di Verona
Antonio Caballos Rufino	Universidad de Sevilla
Francisco Díaz de Velasco	Universidad de La Laguna
Carlos Fabião	Universidade de Lisboa
Pedro Paulo A. Funari	Universidade Estadual de Campinas
Gianluca Gregori	Università degli Studi di Roma La Sapienza
Simon J. Keay	University of Southampton
Jorge Martínez Pinna	Universidad de Málaga
Francisco Pina Polo	Universidad de Zaragoza
Kai Ruffing	Universität Kassel
Christoph Schäfer	Universität Trier
Josep Vilella Masana	Universitat de Barcelona

Política editorial / *Editorial policy*

La colección *Instrumenta* publica obras sobre historia de la Antigüedad clásica que se signifiquen por el valor científico de sus aportaciones. El objetivo es promover la investigación y la divulgación de los resultados en ese campo del conocimiento, con una especial atención al mundo académico y profesional. Instrumenta sólo publica estudios inéditos y originales, tanto desde el punto de vista metodológico como teórico. Se dará preferencia a los estudios de síntesis frente a los analíticos. Los originales se publicarán en cualquiera de las lenguas científicas habituales en el ámbito de la historia antigua y la arqueología clásicas.

The Instrumenta collection publishes works about the history of classical Antiquity that are significant for the academic value of their contributions. The objective is to promote research and the dissemination of the results in this field of knowledge, paying special attention to the academic and professional world. Instrumenta publishes original unpublished studies only, from both the methodological and theoretical points of view. Preference will be given to synthesis studies as opposed to analytical ones. The originals will be published in any of the habitual academic languages in the sphere of ancient history and classical archaeology.

Presentación de originales / *Submission of originals*

Las propuestas editoriales pueden dirigirse al siguiente correo electrónico: **remesal@ub.edu**. En caso de que las propuestas editoriales se envíen a la dirección general de Edicions de la UB (**infopublicacions@ub.edu**), se remitirán a los responsables editoriales de la colección para que puedan valorarlas y comunicar su decisión. Los originales deben entregarse siguiendo los criterios especificados en las **normas de presentación de originales y las normas de estilo**, y han de ir acompañados de una descripción de la obra, así como de un breve currículum académico del autor o autores, donde deberá precisarse el nombre completo, el cargo institucional o la titulación, el lugar de residencia y el correo electrónico.

*Proposals for publication must be sent to the following email: **remesal@ub.edu**. If proposals for publication are sent to the Edicions de la UB general address (**infopublicacions@ub.edu**), they will be referred to the collection's heads of publishing so that they may evaluate them and inform authors of their decision. Originals must be submitted in accordance with the criteria listed in the **rules for the submission of originals and the style guide**, and they must be sent with an abstract describing the work, as well as a brief curriculum vitae of the author or authors, which must include his/her/their full name, institutional post or qualifications, place of residence and email address.*

Proceso de selección de los originales / *Selection process for originals*

Los originales son evaluados por expertos internos y externos a la Universidad de Barcelona, de acuerdo con la revisión por pares a doble ciego con el fin de asegurar el anonimato de autores y revisores. Una vez hecha la selección, el autor recibirá la respuesta de la dirección de la colección, tanto si la obra ha sido rechazada como si ha sido aceptada, y se le indicará, si procede, la posibilidad de reelaborar o replantear el original presentado para adecuarlo a los criterios editoriales de la colección, especificándose si los cambios son obligatorios u optativos. Si corresponde, el autor podrá volver a presentar el original, que será evaluado nuevamente. En el caso de aceptación de la obra, y si la dirección lo considera oportuno, la editorial contactará con el autor para comunicar la fecha prevista de publicación y facilitar los detalles pertinentes sobre el proceso editorial.

Originals are evaluated by in-house and external experts at the University of Barcelona in accordance with double-blind peer reviewing, in order to ensure the anonymity of authors and reviewers. Once the selection has been made, whether the work has been accepted or rejected, the author will receive a reply from the editor of the collection pointing out, if necessary, the possibility of rewriting or reworking the original submitted in order to adapt it to the collection's editorial criteria, and specifying whether the changes are obligatory or optional. Where appropriate, the author may re-submit the original, which will be assessed again. In the event of the work being accepted, and if the editor considers it appropriate, the publisher will contact the author to formalize the publishing contract and inform him/her/them of the planned publication date.

Aviso de derechos de autor / *Copyright warning*
Edicions de la Universitat de Barcelona publica bajo licencias de *copyright* y, si corresponde, con licencias *Creative Commons*. Se analiza cada caso con la dirección de la colección y se comunica al autor la licencia más adecuada.
Edicions de la Universitat de Barcelona works with copyright licenses and, where appropriate, with Creative Commons licenses. Each case is studied with the editor of the collection and the author is informed of the most suitable license.

Declaración de confidencialidad / *Declaration of confidentiality*
Los nombres propios y la información vinculada –por ejemplo, los correos electrónicos–, así como las obras que se presentan para ser valoradas, sirven exclusivamente a la finalidad declarada por la colección sin que puedan hacerse públicos ni ponerse a disposición de terceros.
Proper names and related information, such as email addresses, and also the works that are submitted for evaluation, are used solely for the collection's declared purpose, and under no circumstances will they be made public, nor will they be made available to third parties.

Normas de publicación
Rules for the submission of originals and style guide

Información general y de contacto / *General and contact information*

El texto deberá ser entregado tanto en papel como en soporte electrónico a:
The text must be submitted, in print and on a digital medium, to:
CEIPAC (Colección Instrumenta). Departamento de Historia i Arqueologia.
c/ Montalegre, 6-8
08001, Barcelona
tel. 0034 - 93.403.75.57
Universitat de Barcelona
remesal@ub.edu ó **antonioaguilera@ub.edu**

Caja de edición, márgenes y columnas / *Page box, margins and columns*

Los márgenes de la publicación son de 25 mm en el lado superior, 35 mm en el inferior, 25 mm en interior y 30 mm en el exterior. Las columnas tienen una separación de 12 mm.
No es imprescindible para el autor ajustar el texto a esa caja, si bien debe tener en cuenta que tablas e ilustraciones deberán quedar enmarcadas en estos márgenes (ya sea en formato vertical o apaisado), no siendo aceptadas las que los excedan.
The margins of the publication must be: top, 25 mm; bottom, 35 mm; inner, 25 mm, and outer, 30 mm. The columns must be 12 mm apart.
It is not essential for authors to fit the text into this box, although they must bear in mind that tables and illustrations have to be framed within these margins (in either vertical or oblong format) and those that stick outside them will not be accepted.

Uso de fuentes / *Use of fonts*

La fuente utilizada por defecto es la **Times New Roman** (11pt). Para los textos griegos el texto deberá ser entregado en Unicode, para mantener la uniformidad de la obra. Solamente en casos excepcionales, por extensión del texto, etc. estará contemplado el uso de otras fuentes. En estos casos deberá usarse las fuentes **Graeca** o **SGreek**, que pueden descargarse en esta misma página.
Está permitido el uso de otro tipo de fuentes (ibéricas, hebreas, etc.) siempre que no pueda usarse Unicode. En estos casos, éstas deberán ser entregadas también como archivo adjunto vía e-mail.
The default font used is Times New Roman (11-point). Greek texts must be sent in Unicode, to maintain the uniformity of the work. Only in special cases (due to the length of the text, for example), will the use of other fonts be considered. In these cases Graeca or SGreek fonts must be used.
The use of other font types is permitted (Iberian, Hebrew, etc.) whenever Unicode cannot be used. In these cases, they must also be sent as an attached file via email.

Divisiones internas / *Internal divisions*

Dentro de un capítulo están previstas divisiones internas de diferente orden, indicadas en cada caso por un cuerpo de letra diferente y, si es necesario, la numeración correspondiente.

1. **Capítulo**
1.1. Subcapítulo
1.1.1. Parte
1.1.1.1. Apartado
1.1.1.1.1. Subapartado

En el caso de que existan dichas divisiones, el autor deberá especificar el título de las mismas para una mejor organización i comprensión del índice general.
Within a chapter internal divisions of a different kind are envisaged, indicated in each case by a different letter style and, if necessary, the corresponding numbering. Example:

1. **Chapter**
1.1. Subchapter
1.1.1. Part
1.1.1.1. Section
1.1.1.1.1. Subsection

If these divisions exist, the author must specify their titles for a better organization and understanding of the general table of contents.

Nombre del autor/-es (sólo para obras colectivas) / *Name(s) of the author(s) (collective works only)*
Nombre de pila y apellidos, sin abreviatura – excepto nombres compuestos. A continuación, centro al que se adscribe y/o grupo de investigación (en el caso de que corresponda).
First name and surname(s), unabbreviated (except compound names). Then, the centre to which he/she/they is/are attached and/or the research group (where applicable)

Ejemplo/*example*: J. Remesal Rodríguez
CEIPAC - Universitat de Barcelona

Uso de la cursiva / *The use of italics, bold and underlining*
La letra cursiva queda reservada para las palabras y nombres propios latinos o griegos, así como para palabras en un idioma extranjero, diferente al del resto del texto. No está previsto el uso de la negrita y el subrayado en el texto, excepto en los apartados y subapartados, siguiendo los criterios detallados anteriormente. Para un uso de los mismos, el autor deberá coordinarse con el responsable de maquetación que se le adjudique.
Italic lettering is reserved for Latin or Greek words and proper names, and for words in a different language to that of the rest of the text. The use of bold lettering and underlining is not envisaged in the text, except in sections and subsections, according to the criteria previously outlined. For their use, the author must coordinate with the person responsible for page layout that he is assigned.

Normas para la inclusión de imágenes / *Rules for the inclusion of images*
Las imágenes que deban incluirse en el texto deben entregarse por separado del mismo (CD-rom, datos adjuntos a un mensaje de correo electrónico). Deben ser de una definición igual o superior a 300dpi y en formato .TIFF. Cuando las imágenes no sean en color deberán estar en formato Escala de Grises. Los mapas y similares, deben ser en Blanco y Negro. El texto correspondiente al pie de fotografía deberá ser conciso y escueto. Deberá entregársele al responsable de maquetación los pies de imagen en un archivo Word o equivalente (.doc; .odt; .txt) a modo de lista, para posteriormente ser incluidos en el texto junto con las imágenes.
The images that have to be included in the text must be sent separately from it (CD-ROM or attached files in an email message). Their definition must be equal to or greater than 300 dpi and in .tiff format. When images are not in colour they must be in greyscale format. Maps and the like must be in black and white. The text corresponding to the photo caption must be concise and succinct. Photo captions must be sent to the person responsible for page layout in a Word file or equivalent (.doc, .odt, .txt) in list form, to later be incorporated into the text along with the images.

Ejemplos/*examples*:
Figure 1. Carte minière de l'Hispania antique (C. Domergue *del.* 2008).
Figure 2. Carte minière de la Gaule antique (C. Domergue *del.* 2008).

Normas para índices temáticos / *Rules for thematic indexes*
Los índices temáticos se colocarán al final de la obra, e incluyen cuatro categorías: **Fuentes Antiguas** (diferenciando entre literarias, epigráficas y papirológicas), **Personajes Antiguos**, **Topografía** y de **Materias** o palabras clave, siempre que correspondan. Si fuera necesario incluir alguna categoría adicional, rogamos pónganse en contacto con el responsable de maquetación. El autor debe hacer llegar una lista con las palabras que desee indexar por cada uno de esos ítems. Para las **obras individuales**, el idioma principal será el idioma de referencia de la obra. En el caso de que se trate de una **obra colectiva** con participaciones en diferentes lenguas, se elegirá como idioma principal la lengua elegida por el editor. El indexado en estos casos se hará en base a los siguientes criterios:
a) En el caso de topónimos y palabras latinas, para facilitar el uso del índice por parte de lectores en el máximo número de idiomas posibles, se usará como idioma de referencia el latín.
b) En el caso de palabras en griego, se transliterarán al alfabeto latino.
c) En caso de palabras en varios idiomas, la referencia al número de página irá en la entrada correspondiente al idioma principal, mientras que en el resto de variantes, se hará llamada a la entrada en el idioma principal.
Thematic indexes will be placed at the end of the work, and they include four categories: Ancient Sources (differentiating between literary, epigraphic and papyrological), Ancient Personages, Topography and

please contact the person responsible for page layout. The author must send a list of the words that he/she wishes to index for each of these items. For individual works, the main language will be the work's language of reference. In the event of a collective work with contributions in different languages, the language indicated by the editor will be chosen as main language. In these cases the indexing will be done based on the following criteria:
a) In the case of place-names and Latin words, to make it easier for readers to use the index in as many languages as possible, Latin will used as the language of reference.
b) In the case of Greek words, they will be transliterated using the Latin alphabet.
c) In the case of words in different languages, the reference to the page number will go in the entry corresponding to the main language, while in the remaining variants, readers will be directed to the entry in the main language.

Ejemplos/*examples*: *Barcino* 35
Barcelona *vide Barcino*
Barcelone *vide Barcino*
barco 26
bateau *vide* barco
ship *vide* barco

Normas para las citas bibliográficas / *Rules for bibliographical citations*

La bibliografía deberá ceñirse a las obras citadas a lo largo del texto. En las monografías publicadas por Instrumenta el autor deberá incluir una bibliografía general, que se colocará al final de texto, siguiendo los criterios a continuación expresados. En las obras de carácter colectivo publicadas por Instrumenta la bibliografía irá en notas a pie de página, sin preverse inicialmente un listado bibliográfico al final de cada contribución ni al final del volumen.
The bibliography must keep to the works cited throughout the text. In the monographic studies published by Instrumenta the author must include a general bibliography, which will be placed at the end of the text, according to the criteria given below. In the collective works published by Instrumenta the bibliography will go in footnotes. A bibliographical listing at the end of each contribution or at the end of the volume will not initially be considered.

Citas de libros / *Citations of books*

Inicial del nombre del autor, punto, y apellido del autor (en versales), coma, título de la obra (en cursiva), coma, lugar de edición (en la lengua en que aparezca en dicha obra) y fecha de edición (sin estar separados por coma). Cuando exista más de un autor se harán separaciones por punto y coma.
Initial of the author's first name, full stop, author's surname, comma, title of the work (in italics), comma, place of publication (in the language in which it appears in the said work) and date of publication (not separated by a comma). Where there is more than one author, they will be separated by a semi-colon.

Ejemplo/*example*: M. Ponsich; M. Tarradell, *Garum et industries de salaison dans la Mediterranée Occidental*, París 1965.

Si se hace referencia a algunas páginas en especial, seguido del año: coma, indicación de las páginas (inicial y final, separadas por guion, sin abreviación "pp." o similares). Aunque también se puede hacer referencia indicando el número de página y la abreviatura siguiente/s, s. o ss., sin espaciado (ejemplo 76ss.):
If any particular pages are referred to, followed by the year: comma, indication of the pages (first and last, separated by a hyphen, without abbreviation "pp." or similar). Although they can also be referred to by indicating the page number and the following abbreviation(s), s. or ss., without spacing).

Ejemplo/*example*: M.ª R. Cimma, *Richerche sulle società di publicani*, Roma 1981, 56-59 (or 56ss.).

Si la obra pertenece a una colección, su nombre será escrito tras el título, en redonda y entre paréntesis (el número de volumen de la colección se pondrá tras la misma sin coma).
If the work belongs to a collection, its name will be written after the title, in roman and in brackets (the volume's number in the collection will follow it without a comma).

Ejemplo/*example*: A. Chausa Sáez, *Veteranos en el África romana* (Instrumenta 3). Barcelona 1997.

Artículos de revista / *Journal articles*

Inicial del nombre del autor, punto, apellido del autor (en versales), coma, título del artículo (en redonda), coma, nombre de la revista (en cursiva, si se desea se podrá abreviar según los criterios de *L'Année Philologique* o de la *Archäologische Bibliographie*), número, coma, año de edición, coma, y páginas (inicial

Initial of the author's first name, full stop, author's surname, comma, title of the article (in roman), comma, name of the journal (in italics, if you wish it can be abbreviated according to the criteria of L'Année Philologique *or the* Archäologische Bibliographie*), number, comma, year of publication, comma and pages (first and last, separated by a hyphen, without abbreviation "pp." or similar).*

Ejemplo/*example*: W. Den Boer, Die prosopographische Methode in der modernen Historiographie der hohen Kaiserzeit, *Mnemosyne* 22, 1980, 260-270.

Obras colectivas / *Collective works*

Inicial del nombre del autor, punto, apellido del autor (en versales), coma, título del artículo, de la contribución o del capítulo (en redonda), coma, en:, inicial del nombre del editor, punto, apellido del editor (versales), título de la obra colectiva (cursiva), coma, lugar de edición (en la lengua en que aparezca en dicha obra) y fecha de edición (sin estar separados por coma), coma, indicación de las páginas (inicial y final, separadas por un guion, sin abreviación "pp." o similares). Cuando exista más de un autor o editor se harán separaciones por punto y coma.

Initial of the author's first name, full stop, author's surname, comma, title of the article, of the contribution or of the chapter (in roman), comma, "in:", initial of the editor's first name, full stop, editor's surname, comma, title of the collective work (italics), comma, place of publication (in the language in which it appears in the said work) and date of publication (not separated by a comma), comma, indication of the pages (first and last, separated by a hyphen, without abbreviation "pp." or similar). Where there is more than one author or editor, they will be separated by a semi-colon.

Ejemplo/*example*: J. Alvar, Los misterios en la construcción de un marco ideológico para el Imperio, en: F. Marco Simón; F. Pina Polo; J. Remesal Rodríguez (eds.), *Religión y propaganda política en el mundo romano* (Instrumenta 12), 71-81.

Casos especiales / *Special cases*

En caso de querer especificar una/s pagina/s en especial, se puede indicar mediante la abreviatura "esp." (especialmente) y la pagina/s en cuestión.

If it is wished to specify one or more pages in particular, this can be indicated by using the abbreviation "esp." (especially) and the page/s in question.

Ejemplo/*example*: J. Rougé, Transports maritimes et fluviaux dans les provinces occidentales, *Ktèma* 13, 1988, 87-93, esp. 90.

Cuando se cite una obra más de una vez, se repetirá el nombre del autor (en versales), seguido de una coma, las dos primeras palabras del título del artículo o libro, seguido de puntos suspensivos (...).

When a work is cited more than once, the author's name will be repeated, followed by a comma, the first two words of the title of the article or book, followed by an ellipsis "...".

Ejemplos/*examples*: J. Rougé, Transports maritimes..., 91-93.
J. Alvar, Los misterios en la construcción..., esp. 74ss.

Cuando se repita una cita en dos notas consecutivas deberá utilizarse la fórmula ***Ibid***. o ***Idem***., cuando corresponda, en cursiva, seguido de la página.

When a citation is repeated in two consecutive notes the formula "Ibid." or "Idem" must be used, where appropriate, in italics, followed by the page.

Ejemplos/*examples*: *Idem*. 91-93
Ibid. 74ss.

Normas para las citas de autores clásicos / *Rules for citing classical authors*

Para la cita de autores griegos se utilizarán los criterios del diccionario ***Greek-English Lexicon*** de Liddel-Scott. Para los autores latinos, se utilizarán los criterios del ***Oxford Latin Dictionary***. Se señalarán los libros y capítulos como corresponda, ajustándose a las obras antes mencionadas. Cuando se sucedan dos citas o más de un mismo autor y libro se separarán por punto y coma.

To cite Greek authors the criteria of Liddell & Scott's Greek-English Lexicon will be used. For Latin authors, the criteria of the Oxford Latin Dictionary will be used. The books and chapters will be indicated appropriately in accordance with the aforementioned works. When two or more citations from the same author and book are stated, they will be separated by a semi-colon.

Ejemplos/*examples*: Hom. *Od.* 9.266-271.
Serv. *Aen*. 1.6.
Arr. 4.22.4; 5.3.2.

TÍTULOS PUBLICADOS

1. VÍCTOR REVILLA CALVO, *Producción cerámica y economía rural en el Bajo Ebro en época romana. El Alfar de l'Aumedina, Tivissa (Tarragona)*, 1993.

2. JOAN RAMON TORRES, *Las ánforas fenicio-púnicas del Mediterráneo central y occidental*, 1995 (AGOTADO).

3. ANTONIO CHAUSA SÁEZ, *Veteranos en el África romana*, 1997.

4. PIERO BERNI MILLET, *Las ánforas de aceite de la Bética y su presencia en la Cataluña romana*, 1998.

5. CÈSAR CARRERAS MONFORT y PEDRO PAULO A. FUNARI. *Britannia y el Mediterráneo. Estudios sobre el abastecimiento de aceite bético y africano en Britannia*, 1998.

6. JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.). *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) I*, 1999.

7. JOSEP A. REMOLÀ VALLVERDÚ, *Las ánforas tardo-antiguas en Tarraco (Hispania Tarraconensis)*, 2000.

8. CÈSAR CARRERAS MONFORT, *Economía de la Britannia Romana: La importación de Alimentos*, 2000.

9. GIULIA BARATTA, *Il culto di Mercurio nella Penisola Iberica*, 2001.

10. JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.). *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) II*, 2001.

11. LÁZARO LAGÓSTENA BARRIOS, *La producción de salsas y conservas de pescado en la Hispania Romana*, 2001.

12. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.). *Religión y propaganda política en el mundo romano*, 2002.

13. LUÍS AMELA VALVERDE, *Las clientelas de Cneo Pompeyo Magno en Hispania*, 2002.

14. JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) III*, 2003.

15. DESIDERIO VAQUERIZO GIL, *Immaturi et innupti. Terracotas figuradas en ambiente funerario de Corduba, colonia patricia*, 2004.

16. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), *Vivir en tierra extraña: emigración e integración cultural en el mundo antiguo*, 2004.

17. JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (ed.), *Epigrafía anfórica*, 2004.

18. JUAN CARLOS MÁRQUEZ VILLORA, JAIME MOLINA VIDAL, *Del Hiberus a Carthagonova. Comercio de alimentos y epigrafía grecolatina*, 2005.

19. ISAÍAS ARRAYÁS MORALES, *Morfología Histórica del territorio de Tarraco*, 2005.

20. MARTA GARCÍA MORCILLO, *Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada*, 2005.

continuación…

TÍTULOS PUBLICADOS

…continuación

21. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), ***Repúblicas y ciudadanos: modelos de participación cívica en el mundo antiguo*****, 2006.**

22. SANTIAGO MONTERO HERRERO, ***Augusto y las aves. Las aves en la Roma del Principado: prodigio, exhibición y consumo*****, 2006.**

23. MONZEF BEN MOUSSA, ***La production de sigillées africaines. Recherches d'Histoire et d'Arqueologie en Tunisie septentrionale et centrale*****, 2007.**

24. JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), ***Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) IV*****, 2007.**

25. ABDELLATIF MRABET, JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.). ***In Africa et in Hispania: Études sur l'huile africaine*****, 2007.**

26. BORJA DÍAZ ARIÑO, ***Epigrafía latina republicana de Hispania*****, 2008.**

27. JOSÉ SALVADOR BAREA BAUTISTA, JUAN LUÍS BAREA BAUTISTA, JUAN SOLÍS SILES, JUAN MOROS DÍAZ, ***Figlina Scalensia: Un centro productor de ánforas Dressel 20 de la Bética*****, 2008.**

28. RUI ALMEIDA, ***Las ánforas del Guadalquivir en*** **Scallabis** ***(Santarém, Portugal). Una aportación al conocimiento de los tipos minoritarios*****, 2008.**

29. PIERO BERNI MILLET, ***Epigrafía anfórica de la Bética. Nuevas formas de análisis*****, 2008.**

30. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), ***Formae Mortis: El Tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*****, 2008.**

31. JORGE MARTÍNEZ-PINNA NIETO, ***La Monarquía romana arcaica*****, 2009.**

32. JAVIER ANDREU PINTADO (ed.), ***Los Vascones de las Fuentes Antiguas. En torno a una etnia de la Antigüedad Peninsular*****, 2009.**

33. MANEL GARCÍA SÁNCHEZ, ***El Gran Rey de Persia: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego*****, 2009.**

34. LLUÍS PONS PUJOL, ***La economía de la*** **Mauretania Tingitana** ***(s. I-III d.C.). Aceite, vino y salazones*****, 2009.**

35. JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.). ***Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) V*****, 2010.**

36. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), ***Viajeros, Peregrinos y Aventureros en el Mundo Antiguo*****, 2010.**

37. FERNANDO LOZANO GÓMEZ, ***Un dios entre los hombres. La adoración a los emperadores romanos en Grecia*****, 2010.**

38. LLUÍS PONS PUJOL (ed.), Hispania et Gallia***: dos provincias del Occidente romano*****, 2010.**

continuación…

TÍTULOS PUBLICADOS

…continuación

39. JORGE MARTÍNEZ-PINNA NIETO, *Las leyendas de fundación de Roma. De Eneas a Rómulo*, 2011.

40. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), *Vae victis! Perdedores en el mundo antiguo*, 2012.

41. DANIEL GÓMEZ CASTRO, *Relaciones internacionales y mercenariado griego: del final de la Guerra del Peloponeso a la Paz del Rey (404-386 a. C.)*, 2012.

42. PAUL JOHNSON, *Economic Evidence and the Changing Nature of Urban Space in Late Antique Rome*, 2012.

43. JULIÁN ESPADA RODRÍGUEZ, *Los dos primeros tratados romano-cartagineses. Análisis historiográfico y contexto histórico*, 2013.

44. PABLO OZCÁRIZ GIL, *La administración de la provincia Hispania Citerior durante el Alto Imperio Romano. Organización territorial, cargos administrativos y fiscalidad*, 2013.

45. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), *Fraude, mentiras y engaños en el mundo antiguo*, 2014.

46. FRANCISCO JOSÉ GARCÍA FERNÁNDEZ, ENRIQUE GARCÍA VARGAS (eds.), *Comer a la moda. Imitaciones de vajilla de mesa en Turdetania y la Bética Occidental durante la antigüedad (s. VI a.C. – VI d.C.)*, 2014.

47. JOSÉ Mª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) VI*, 2014.

48. EDUARD SHEHI, *Céramiques sigillées importées et productions locales à engobe rouge en Illyrie Méridionale et en Chaonie*, 2015.

49. GONZALO FONTANA ELBOJ, *Los orígenes del cristianismo en Asia Menor (a. 70-135): Textos e historia*, 2015.

50. YANN LE BOHEC, *Inscriptions de la cité des Éduens. Inscriptions sur pierre*, 2015.

51. JOAN OLLER, *El territorio y poblamiento de la Layetania interior en época antigua (ss. IV a.C.-I d.C.)*, 2015.

52. DANIEL MATEO CORREDOR, *Comercio anfórico y relaciones mercantiles en Hispania Ulterior (ss. II a.C. – II d.C.)*, 2016.

53. FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO y JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (eds.), *Autorretratos: La creación de la imagen personal en la Antigüedad*, 2016.

continúa en la contracubierta…