

Rivista semestrale
fondata da Sabatino Moscati

★

Direttore Responsabile (Editor-in-Chief)

SERGIO RIBICHINI

★

Comitato di consulenza (Advisory Board)

ANA MARGARIDA ARRUDA, MASSIMO BOTTO, CARLOS GÓMEZ BELLARD, ERIC GUBEL,
JENS KAMLAH, LORENZA-ILIA MANFREDI, FEDERICO MAZZA, ALESSANDRO NASO,
IDA OGGIANO, PETER VAN DOMMELEN, PAOLO XELLA

★

Redazione scientifica (Editorial Board)

GIUSEPPINA CAPRIOTTI VITTOZZI, ANDREA ERCOLANI, GIUSEPPE GARBATI, TATIANA PEDRAZZI,
ALESSANDRA PIERGROSSI; *Assistente per la grafica (Graphics Assistant)*: LAURA ATTISANI
Segretaria di Redazione (Editorial Assistant): GIORGIA RUBERA

★

Cura editoriale del presente volume: SERGIO RIBICHINI, GIORGIA RUBERA

★

Sede della Redazione (Editorial Office)

Corrispondenza (Letters): Redazione Rivista di Studi Fenici,
Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico,
CNR, Area della Ricerca di Roma 1, Via Salaria km 29,300.
Casella postale 10, I 00015 Monterotondo Stazione (Roma).
Posta elettronica (e-mail): redazione.rstfen@isma.cnr.it.
Sito internet (Website): www.rstfen.isma.cnr.it.

★

I contributi devono essere presentati per la pubblicazione seguendo le norme redazionali.
Manuscripts should be submitted in accordance with the Guidelines for Authors.

★

«Rivista di Studi Fenici» online: www.libraweb.net.
The «Rivista di Studi Fenici» is an International Peer Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

In copertina

Sarcofago di Ahirom. Elaborazione grafica di un particolare del bassorilievo laterale.
Beirut, Musée National.

RIVISTA
DI
STUDI FENICI



CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
ISTITUTO DI STUDI SUL MEDITERRANEO ANTICO

RIVISTA
DI
STUDI FENICI

FONDATA DA SABATINO MOSCATI

XLII, 1 · 2014



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXV

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,

tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,

fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati con versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (American Express, CartaSi, Eurocard, Mastercard, Visa)

*

Uffici di Pisa: I 56127 Pisa, Via Santa Bibbiana 28,

tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: I 00185 Roma, Via Carlo Emanuele I 48,

tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 218/2005 in data 31 maggio 2005 (già n. 14468 in data 23 marzo 1972)

*

ISSN 0390-3877

ISSN ELETTRONICO 1724-1855

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2015 by CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE, Roma,
and FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma

*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

SOMMARIO

WOLFGANG RÖLLIG, <i>A Punic Votive Inscription from Pantelleria - Cossyra</i>	9-16
LILIA KHELIFI, <i>Identité ou identités dans la région de Bizerte (Tunisie) durant l'époque pré-romaine</i>	17-48
MIREIA LÓPEZ-BERTRAN – AGNÈS GARCIA-VENTURA, <i>Las terracotas de instrumentistas en la Ibiza púnica. Consideraciones organológicas y apuntes para su interpretación</i>	49-72
SCAVI E RICERCHE, RAPPORTI PRELIMINARI	
NABIL KALLALA, <i>Découverte du sanctuaire de Baal Hammon-Saturne d'Althiburos</i>	73-88
NABIL KALLALA – SERGIO RIBICHINI <i>et alii</i> , <i>Fouilles tuniso-italiennes du tophet-sanctuaire d'Althiburos: Premiers résultats (campagnes 2007-2008)</i>	89-108
LAMIA BEN ABID, <i>Les stèles d'Althiburos et leur iconographie. Présentation préliminaire</i>	109-122
PAOLO XELLA – MOHAMED TAHAR, <i>Les inscriptions puniques et néopuniques d'Althiburos. Présentation préliminaire</i>	123-126
NABIL KALLALA – J. SANMARTÍ <i>et alii</i> , <i>La ville numide d'Althiburos et le monde de Carthage</i>	127-148
RECENSIONI E SCHEDE	
PH. C. SCHMITZ, <i>The Phoenician Diaspora. Epigraphic and Historical Studies</i> (MARIA GIULIA AMADASI GUZZO)	149-152
L.-I. MANFREDI – A. MEZZOLANI ANDREOSE <i>et alii</i> , <i>Iside punica. Alla scoperta dell'antica Iol-Caesarea attraverso le sue monete</i> (ROSSANA DE SIMONE)	153-155

CONTENTS

WOLFGANG RÖLLIG, <i>A Punic Votive Inscription from Pantelleria - Cossyra</i>	9-16
LILIA KHELIFI, <i>Identity or Identities in the Region of Bizerte during pre-Roman Period</i>	17-48
MIREIA LÓPEZ-BERTRAN – AGNÈS GARCIA-VENTURA, <i>Clay Figurines of Musicians in the Punic Ibiza. Organological Considerations and Some Clues for their Interpretation</i>	49-72

EXCAVATIONS AND RESEARCHES. PRELIMINARY REPORTS

NABIL KALLALA, <i>The Discovery of the Sanctuary-Tophet of Baal Hammon-Saturn of Althiburos</i>	73-88
NABIL KALLALA – SERGIO RIBICHINI <i>et alii</i> , <i>Tunisian-Italian Excavations of the Tophet-Sanctuary of Althiburos: First Results (Campaigns 2007-2008)</i>	89-108
LAMIA BEN ABID, <i>The Althiburos Stelae and their Iconography: Preliminary Report</i>	109-122
PAOLO XELLA – MOHAMED TAHAR, <i>The Punic and Neo-Punic Inscriptions of Althiburos. Preliminary Report</i>	123-126
NABIL KALLALA – J. SANMARTÍ <i>et alii</i> , <i>The Numidian City of Althiburos and the World of Carthage</i>	127-148

BOOK REVIEWS

PH. C. SCHMITZ, <i>The Phoenician Diaspora. Epigraphic and Historical Studies</i> (MARIA GIULIA AMADASI GUZZO)	149-152
L.-I. MANFREDI – A. MEZZOLANI ANDREOSE <i>et alii</i> , <i>Iside punica. Alla scoperta dell'antica Iol-Caesarea attraverso le sue monete</i> (ROSSANA DE SIMONE)	153-155

LAS TERRACOTAS DE INSTRUMENTISTAS EN LA IBIZA PÚNICA. CONSIDERACIONES ORGANOLÓGICAS Y APUNTES PARA SU INTERPRETACIÓN

MIREIA LÓPEZ-BERTRAN · AGNÈS GARCIA-VENTURA*

Abstract: We analyze the group of musician terracottas from Ibiza keeping in mind two perspectives. Firstly, we display some organological considerations. To this respect we present current debates and proposals on which are the most suitable names to refer to the musical instruments represented. Secondly, we contextualise from a local point of view the clay figurines considering the musical and corporeal politics. Thus, we analyse which aspects turn terracottas into useful materials to elucidate identity, corporeality and social condition of the female musicians in Punic Ibiza.

Keywords: Archaeomusicology; Music in Rituals; Double Pipe; Hand-Drum.

1. INTRODUCCIÓN

Las terracotas de la Ibiza fenicio-púnica han centrado la atención de los investigadores desde los inicios de la arqueología púnico-ebusitana a principios del s. XX. Fruto de las excavaciones poco sistemáticas y los expolios, las terracotas aparecen dispersas en diversos museos arqueológicos españoles y colecciones privadas.¹ Es a partir de los años 70 cuando se empiezan a realizar estudios detallados y clasificatorios de los materiales coroplásticos. De entre ellos, las referencias principales son el *Corpus* de Almagro Gorbea² y los trabajos de San Nicolás.³ Por un lado, la tipolo-

gía de Almagro Gorbea se basa en 11 grandes grupos (Illa Plana, figuras de cuerpo entero, entronizadas, acampanadas, bustos, máscaras, bustos en forma de recipiente, pebeteros, cabezas y fragmentos, figuras en forma de placa y esculturas en forma de animales). Dentro de cada grupo hay diversos tipos, subtipos y variantes según la presencia o ausencia de diferentes atributos iconográficos. Por otro lado, la tipología de San Nicolás⁴ se basa en el aspecto externo de las terracotas y distingue, principalmente, dos grandes series según el sexo representado en las mismas piezas (Serie I. Figuras masculinas, Serie II. Figuras femeninas y Serie III. Figuras de sexo indeter-

* Mireia López-Bertran: Universitat Pompeu Fabra, Barcelona; mireia_lopez@hotmail.com. Con el Apoyo de la Secretaria d'Universitats i Recerca del Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya y del 7^è Programa marco de investigación y desarrollo tecnológico de la Unión Europea bajo el programa Marie Curie COFUND contrato n^o 600385. Agnès Garcia-Ventura: Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona; agnes.ventura@gmail.com. Las autoras del artículo desean agradecer la colaboración de quienes nos han facilitado el acceso a las terracotas y han permitido o remitido fotografías: Teresa Llecha Salvadó y Xavier Llovera (Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona), Jordi H. Fernández (Museu Arqueològic

d'Eivissa i Formentera), Helena Bonet y Jaime Vives-Ferrándiz (Museu de Prehistòria de València). También queremos agradecer a Carlos García y Raquel Jiménez sus comentarios acerca de la adecuación de la nomenclatura elegida para designar los instrumentos musicales a los que aquí haremos referencia. Evidentemente, cualquier error es responsabilidad únicamente nuestra.

¹ ALMAGRO GORBEA 1980, pp. 45-53.

² SAN NICOLÁS 1983; SAN NICOLÁS 1984; SAN NICOLÁS 1987.

³ ALMAGRO GORBEA 1980.

⁴ SAN NICOLÁS 1987.

minado). Cada serie está subdividida en diferentes grupos, subtipos y variantes en función del aspecto corporal.

Las terracotas de instrumentistas no han sido tratadas, hasta la fecha, con estudios concretos a pesar de que en las dos tipologías citadas se recogen sus especificidades en tanto que tañen instrumentos. Es nuestra intención dedicarles el presente artículo. Basándonos en el *Corpus* de Almagro Gorbea y en hallazgos más recientes, hemos recopilado 18 ejemplares de instrumentistas (FIG. 1). La revisión de este conjunto nos ha permitido actualizar algunos datos, como son algunos números de inventario que en el *Corpus* aparecían sin número por no haber sido catalogados. En este sentido, el presente artículo no sólo recopila las piezas de instrumentistas, sino que también propone una nomenclatura nueva para los instrumentos. Presentamos algunas de las dificultades con que nos encontramos al trabajar con materiales relacionados con la praxis musical y a partir del debate, ofrecemos una propuesta de nomenclatura que se ajusta de un modo más preciso que las usadas hasta el momento a las características técnicas y a la cronología de los instrumentos aquí descritos. Finalmente, interpretamos el posible papel de las terracotas en el contexto local de la Ibiza púnica.

Somos conscientes de que las interpretaciones no son, en absoluto, finales no sólo por el estado de conservación de las piezas, sino también por el escaso número y su fabricación en serie. A pesar de ello, creemos que establecer una nomenclatura musical lo más precisa posible es necesario para tener un marco de referencia para los materiales que se encuentren en el futuro. Es por ello por lo que, deliberadamente, dedicamos extensiones desiguales a los distintos asuntos tratados en este artículo, confiriendo a las consideraciones organológicas mayor protagonismo.

También deliberadamente omitimos en este artículo algunos aspectos de carácter más iconográfico que, por su complejidad y por las particularidades de la metodología que debe aplicarse para su estudio, creemos que merecen un tratamiento más detallado y a parte.⁵

2. LA ISLA DE IBIZA: YACIMIENTOS Y TERRACOTAS

Grupos fenicios, seguramente procedentes del sur de la Península Ibérica, se instalaron en Ibiza a mediados del s. VII a.C. y establecieron dos pequeños asentamientos en la costa este de la isla, uno en Sa Caleta⁶ y el otro en la ciudad actual de Ibiza.⁷ Hacia finales del s. VII a.C., Sa Caleta se abandona y parece que la población se concentra en Ibiza ciudad, en la cima de la colina conocida como Dalt Vila. El papel de la isla en el contexto de la expansión fenicia se ha definido como un importante puerto de escala en las rutas que cruzaban el Mediterráneo Occidental y, sobre todo, en la navegación desde el sur de la península Ibérica hacia el noreste y golfo de León (FIG. 2).⁸

La ciudad púnica de Ibiza, cuya superficie se estima en 28-30 h, se localiza en una posición estratégica, en la cima de Dalt Vila y controlando la bahía de Ibiza. Además, la ciudad también estaba rodeada por varios torrentes y una llanura fértil.⁹ Hay pocos restos localizados bajo la ciudad actual y, los disponibles, tienen contextos estratigráficos poco fiables; se han documentado restos de muralla fechados en el s. III a.C. identificados como la muralla púnica. Igualmente, hay restos de un pequeño cementerio arcaico y vestigios de lo que se ha definido como barrio púnico bajo la colina (calle, escaleras y cisternas).¹⁰ Más concretamente, en la zona del castillo-almudaina se ha encontrado un muro púnico, varios fondos de casas y cisternas.¹¹

⁵ GARCIA-VENTURA – LÓPEZ-BERTRAN 2013.

⁶ RAMON 2007.

⁷ GÓMEZ BELLARD *et al.* 1990.

⁸ GÓMEZ BELLARD 2008a, p. 47.

⁹ RAMON TORRES 2010, pp. 841 y 864.

¹⁰ GÓMEZ BELLARD 2009, p. 476.

¹¹ RAMON TORRES 2010, p. 845.

Núm. en texto artículo	Número de figura en artículo	Número de Inventario	Museo	Procedencia	Medidas	Instrumento	Sexo	Correspondencia M.J. Almagro Gorbca	Otras correspondencias
1	11	1923/6/475	Museo Arqueológico Nacional (Madrid)	Puig des Molins	26 cm	Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXIV, 1	
2	12	8557/2	Museu d'Arqueologia de Catalunya (Barcelona)	Puig des Molins	22,5 cm	Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXIV, 2	Bisi 1974, tav. XLIX, 2
3	13	8557/1	Museu d'Arqueologia de Catalunya (Barcelona)	Puig des Molins	28 cm	Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXIV, 3	Bisi 1974, tav. XLVIII, 1 San Nicolás 1987, tav. XII, 6
4	14	8543	Museu d'Arqueologia de Catalunya (Barcelona)	Puig des Molins	22 cm	Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXV, 1	Bisi 1974, tav. XLIX, 1 San Nicolás 1987, tav. XII, 7
5	15	0445	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig des Molins	22,5 cm	Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXVI, 1	Tarradell 1974, lám. 25
6	16	148	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig des Molins/ hipogeo 13	32 cm	Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXVI, 2	San Nicolás 1987, tav. XIII, 1 Tarradell 1974, lám. 24
7	17	4567	Museo de Prehistoria de Valencia	Puig des Molins	25 cm	Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXVI, 4	
8	18	1200-2	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig d'en Valls		Tambor de marco 1	Femenino	Lám. XXIV, 4	
9	19	4272	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig des Molins	16,5 cm	Tambor de marco 2	Femenino	Lám. XXXVII, 2	
10	20	1923/60/517	Museo Arqueológico Nacional (Madrid)	Es Culleram	16 cm	Tambor de marco 2	Femenino	Lám. XXXVII, 3	
11	3	9319 (1)	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig des Molins/ favissa	17,7 cm	Doble aulós	Femenino	Lám. XXXVIII, 1	San Nicolás 1987, tav. XII, 5
12	4	1923/60/519	Museo Arqueológico Nacional (Madrid)	Es Culleram	18 cm	Doble aulós	Femenino	Lám. XXXVIII, 2	
13	5	9319 (2)	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig des Molins/ favissa	15 cm	Doble aulós	Femenino	Lám. XXXVIII, 3	
14	6	9319 (3)	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig des Molins		Doble aulós	Femenino	-	
15	7	3883	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	Puig des Molins	14,4 cm	Doble aulós	Femenino	Lám. XXXVIII, 4	
16	8	10201_41	Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera	S'olivar des Mallorquí		Doble aulós	Femenino	-	Gómez Bellard 1995, n. 41
17	9	1923/60/561	Museo Arqueológico Nacional (Madrid)	Desconocida	8 cm	Doble aulós	Masculino	Lám. LXXXII, 1	
18	10	8629	Museu d'Arqueologia de Catalunya (Barcelona)	Puig des Molins	12,9 cm	Doble aulós	Masculino	Lám. LXXXII, 2	

Fig. 1. Tabla con el conjunto de terracotas instrumentistas.

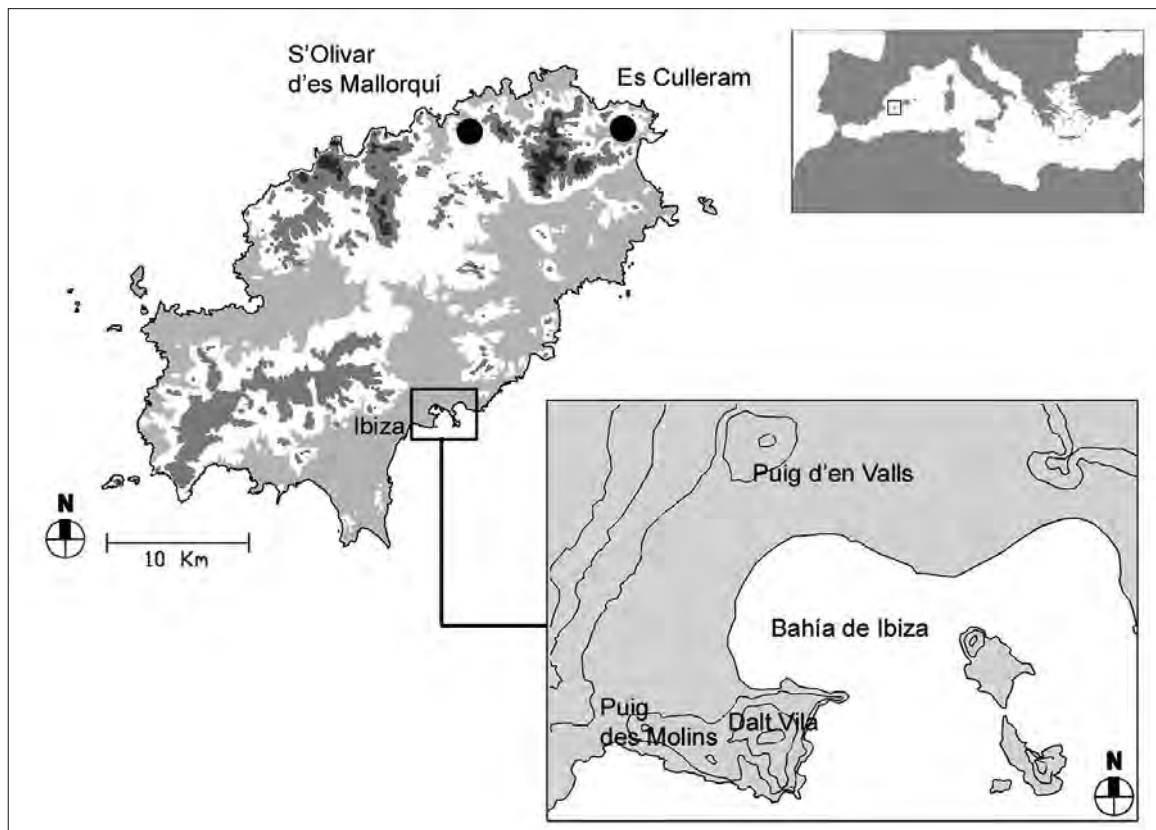


FIG. 2. Mapa de Ibiza con los yacimientos citados en el artículo.

Otras partes de la ciudad, como el cementerio del Puig des Molins y el sector alfarero de la ciudad, son mejor conocidas. El último estaba situado al oeste de la zona portuaria y se han identificado grandes cantidades de material y hornos cerámicos; los conjuntos de materiales más antiguos se fechan en el último cuarto del s. V a.C. y los más modernos en el s. II a.C.¹² Por otro lado, el cementerio de Puig des Molins, lugar de donde proceden la mayoría de terracotas de instrumentistas, tendría una extensión aproximada de 5 h y sería la necrópolis de la ciudad desde el s. VII a.C. hasta el s. II de nuestra era.¹³ Se sitúa en una pequeña colina (51 m s.n.m.) y estaría separada de la ciudad por una vaguada.

El hallazgo de una depósito lleno de terracotas ha llevado a algunos autores a señalar que existiría un santuario en conexión con el cementerio.¹⁴ Se halla al pie del Puig des Molins y el depósito está formado por unas 700 terracotas femeninas hechas a molde. San Nicolás¹⁵ distingue aquéllas tocadas con un *kalathos*, las que visten una túnica larga plisada, las que sujetan en la mano izquierda un animal como ofrenda (cerdito, paloma o pato, entre otros), las que tañen el doble aulós y, finalmente, las que sujetan en la mano derecha una antorcha. También se ha definido como un depósito de alfar al estar las figuras apelmazadas y encontrarse también carbones y escoria. Almagro Gorbea¹⁶ sostiene una posi-

¹² RAMON TORRES 2011.

¹³ GÓMEZ BELLARD 1984; FERNÁNDEZ 1985; GÓMEZ BELLARD *et al.* 1990; FERNÁNDEZ 1992; FERNÁNDEZ – COSTA 2004; GÓMEZ BELLARD 2009, p. 478.

¹⁴ SAN NICOLÁS 1987, p. 86.

¹⁵ SAN NICOLÁS 1981.

¹⁶ ALMAGRO GORBEA 1980, pp. 31-32.

ción intermedia argumentando que se trataría de un depósito de alguna alfarería que surtiría de piezas a un posible santuario.

Otros ejemplares de instrumentistas proceden del santuario peri-urbano en el llamado Puig d'en Valls, situado a 3 km de la ciudad de Ibiza y en una pequeña montaña de 35 m de altitud que domina la bahía.¹⁷ Su presencia resulta un tanto problemática puesto que no existe una publicación detallada de los materiales. A pesar de ello, se registraron un gran número de terracotas y *kernoi* en una zona limitada, una agrupación de casas en la parte de la colina y dos supuestos templos, uno de ellos subterráneo. Las terracotas son similares a las de Illa Plana y se fechan entre los ss. V-IV a.C., momento en el que se realizaría la primera extensión agraria del asentamiento en Ibiza.¹⁸

Otro yacimiento donde se han documentado terracotas de instrumentistas es el santuario de Es Culleram. El santuario es una cueva que se localiza en la ladera sur de una colina en el valle de Sant Vicent, en el noroeste de la isla. La cueva está dividida en tres grandes espacios y tiene una cisterna en la entrada.¹⁹ Su cronología se ubica entre los ss. IV-II a.C. y se frecuentó con mucha intensidad durante el s. III a.C.

Finalmente, un fragmento de terracota tañendo el doble aulós se halló en s'Olivar des Mallorquí un vertedero asociado a un granja oleícola en el norte de la isla. Se ha argumentado que la terracota estaría originalmente en la casa y que podría responder a la existen-

cia de ritos domésticos de tipo fertilístico y agrícola.²⁰

Cabe destacar la desigualdad de los hallazgos entre los contextos funerarios y los santuarios. En efecto, 13 de las 18 piezas que presentamos provienen de la necrópolis del Puig des Molins o del posible santuario que se le asocia. Creemos que esta situación no se debe a una desigualdad en los trabajos de excavación ya que, por ejemplo, las terracotas del santuario de Es Culleram son centenares y, hasta la fecha, sólo se han documentado un par de instrumentistas. Por ello, consideramos que este tipo de terracotas se asociarían habitualmente a rituales funerarios, como ya hemos desarrollado en otras publicaciones.²¹

3. LAS TERRACOTAS DE INSTRUMENTISTAS

Hasta la fecha, el grupo de terracotas instrumentistas de Ibiza no es muy numeroso.²² De un total de 18 terracotas, 11 proceden del Puig des Molins, 2 del depósito del Puig des Molins, 2 del santuario de Es Culleram, 1 de Puig d'en Valls, 1 fragmento de s'Olivar des Mallorquí y, finalmente, una terracota tiene origen desconocido (véase FIG. 1). Desafortunadamente, no se pueden asociar las piezas a contextos estratigráficos precisos ya que la mayoría proceden de excavaciones antiguas. Sin embargo, estudiar las terracotas por sí mismas resulta útil para esclarecer información sobre la música en las sociedades púnicas de Ibiza.

Las terracotas están hechas con diferentes moldes. Su presencia es común en todo el

¹⁷ SAN NICOLÁS 2000, p. 677.

¹⁸ TARRADELL – FONT 1975, p. 127; GÓMEZ BELLARD 2008b, pp. 121-122.

¹⁹ AUBET 1982; RAMON 1985.

²⁰ GÓMEZ BELLARD 1995; GÓMEZ BELLARD 2008b, pp. 127-128.

²¹ LÓPEZ-BERTRAN – GARCIA-VENTURA 2012; GARCIA-VENTURA – LÓPEZ-BERTRAN 2013.

²² No incluimos ni en la FIG. 1 ni en nuestro análisis las terracotas publicadas por Almagro Gorbea en 1980 en las láminas XXVI, 3 y LXXXII, 4. Sobre la primera, en la literatura está en discusión qué objeto lleva en las manos. Según ALMAGRO GORBEA 1980, pp. 86-87 y TARRADELL 1974, p. 68 se trata de una figura

femenina con un pequeño tambor en las manos. A nuestro entender no está claro que la figura sea femenina, sino que su sexo es indeterminado. En cuanto al objeto, su tamaño y forma difieren de las otras representaciones de instrumentos de percusión. Finalmente, también la posición de las manos es distinta. Por todo ello, no forma parte de nuestro corpus, ya que no es seguro que se trate de un o una instrumentista. En cuanto a la figura de la lámina LXXXII, 4 su proveniencia es desconocida y desde un punto de vista estilístico la pieza no tiene ningún paralelo. Es una terracota que parece estar tocando un cordófono y no tenemos evidencias de estos instrumentos ni en estas cronologías ni en estos contextos.

Mediterráneo ya que son típicas del helenismo (ss. V-III a.C.).²³ Las figuritas ya han sido estudiadas profusamente desde un punto de vista tipológico.²⁴ Siguiendo la tipología de San Nicolás, las instrumentistas forman parte de dos series: serie I (figuras masculinas) (tipo 4.7) y serie II (figuras femeninas) (tipo 3.4.12 a – “doble flauta” – y b – “tímpano” –). Paralelamente, Almagro Gorbea incluye las terracotas en su grupo II (figuritas de cuerpo entero), tipos 3A (“dama con tímpano”) y 3E a y b (“damas de tipo siciliota con doble tuba y pandereta”). Desde el punto de vista de la producción, se distinguen 3 corrientes: las piezas orientales procedentes de Grecia (Samos o Beocia): todas ellas tocan el tambor de marco; en segundo lugar, están los modelos procedentes de Sicilia y Magna Grecia que tocan el tambor de marco o el aulós; igualmente, existen los materiales locales de Ibiza, que están exclusivamente tocando el tambor de marco. Finalmente, hay dos ejemplares masculinos, sátiros o dios Pan, que tañen el doble aulós. Cronológicamente, los materiales están fechados entre los siglos V y III a.C.

Las terracotas del tipo 3.4.12b de San Nicolás (percusionistas) (Puig des Molins y Es Culleram) tendrían su origen en las *korai* samias de Jonia y se fechan a finales del s. VI y principios del s. V a.C., aunque esta iconografía se prolonga hasta el siglo III a.C. con copias sicilianas y de Ibiza.²⁵ Las terracotas correspondientes al tipo 3.4.12 a (Puig des Molins, Es Culleram) se fechan entre los siglos IV y III a.C. y son principalmente modelos de Sicilia.²⁶ Finalmente, las piezas del tipo 4.7 provienen de Samos y Grecia y de modelos siciliotas; además se fechan en el s. III a.C.²⁷

Somos conscientes de que las piezas analizadas parten de una problemática específica: el mal estado de conservación, su manufactura en serie, el uso de moldes y su repetición

pueden parecer, a primera vista, aspectos que dificulten su interpretación sobre no sólo la correcta definición de los instrumentos sino también sobre el establecimiento de una relación real de representación entre las terracotas y el posible papel de mujeres tañendo instrumentos. Ahora bien, consideramos que las terracotas de instrumentistas son materiales importantes para analizar temas de música y corporalidades, a pesar de su estandarización iconográfica. Estereotipar se considera una estrategia cultural con el fin de simplificar la manera de entender la complejidad de sociedades y culturas concretas de tal manera que es una característica esencial en la construcción de un sentido de comunidad ya que establece unos parámetros simples y poderosos puesto que son recibidos y asimilados por la mayoría.²⁸

Es evidente que el argumento generalista de identificar las terracotas con representaciones de mujeres músicas en Ibiza carece de sentido a primera vista por la problemática que hemos señalado anteriormente. Además, es algo que no podemos hacer puesto que pondría de manifiesto un trabajo simplista y no adecuado con este tipo de materiales. En efecto ha sido tema de un amplio debate en historia del arte y en estética en qué términos puede definirse la compleja relación entre la imagen visual y lo que representa.²⁹

Así pues, existen unas herramientas metodológicas que nos permiten explicar de forma más satisfactoria su presencia en la isla y que suponen un paso más, a nivel teórico, en el modo de trabajar con estos materiales. Principalmente, las terracotas no se deben analizar en base a la cuestión de qué representan puesto que estudiarlas como representaciones implica que son objetos estáticos que no participan en los procesos de construcción de identidades sociales. En consecuencia, si las

²³ Cfr. BELLIA 2009.

²⁴ ALMAGRO GORBEA 1980; SAN NICOLÁS 1987.

²⁵ SAN NICOLÁS 1987, p. 27.

²⁶ SAN NICOLÁS 1987, p. 34.

²⁷ SAN NICOLÁS 1987, pp. 50-51.

²⁸ BAILEY 2008, p. 11.

²⁹ Para algunas reflexiones al respecto aplicadas al estudio de los materiales del Próximo Oriente Antiguo, en especial aplicadas al estudio de las imágenes femeninas, véase BAHRANI 2001, en especial pp. 27-39.

terracotas son una realidad en sí misma, significa que se utilizan para narrar historias y que, por lo tanto, se mueven, viajan:³⁰ con lo que las figuritas se deben interpretar más como procesos que como objetos inertes.

La aplicación de estos criterios a las terracotas de instrumentistas de la Ibiza púnica tienen las siguientes implicaciones: en primer lugar, es más que evidente que las figuritas viajan puesto que, en la mayoría de los casos, son importaciones sicilias y griegas con lo que partimos de la base que su identidad y significado es múltiple y variable en función de quien las utilice en el contexto de la *koiné* helénica. En segundo lugar, entendemos que la presencia de estos materiales en la isla enfatiza un proceso de selección local en cuanto a la manera de entender el cuerpo y la música se refiere.

Partiendo de las premisas anteriores, a continuación examinaremos, por un lado, los instrumentos que tañen las figuras representadas en las terracotas presentando las problemáticas relacionadas con la nomenclatura usada para referirse a ellos. Por otro lado, analizaremos las terracotas en términos de corporalidad, enmarcándolas en la tradición de representar mujeres relacionadas con música y danza en distintos ámbitos.

3. 1. *Los instrumentos*

Cuando nos aproximamos al estudio de instrumentos musicales en la Antigüedad podemos usar dos sistemas de identificación y clasificación de los mismos. El más reciente, especialmente pensado para el trabajo arqueológico, es el propuesto por Cajska Lund: la agrupación por probabilidad. Según esta propuesta, hay cinco niveles para determinar de más a menos probable el uso de un objeto como artefacto sonoro, lo que permite identificar como tales muchos materiales que pueden pasar desapercibidos en nuestra visión ac-

tual de lo que es un instrumento musical. Otro sistema de clasificación, puramente tipológico, es el clásico propuesto por Sachs y Hornbostel que identifica cuatro tipos de instrumentos en función de cómo se produce la vibración sonora.³¹

Aquí partiremos del sistema de Sachs y Hornbostel ya que no hay duda alguna de que lo que tañen las terracotas son instrumentos musicales que encajan perfectamente en dos de sus cuatro categorías establecidas (aerófonos, membranófonos, cordófonos e idiófonos). Así, podemos afirmar que las terracotas que aquí presentamos sostienen aerófonos y membranófonos. Otorgar un nombre más preciso para cada uno de los instrumentos, más allá de incluirlos en estas dos grandes categorías, presenta una serie de problemas, por lo que a continuación presentamos las dificultades y la argumentación que nos lleva a la propuesta de denominación de los instrumentos que aquí aplicamos. Consideramos que es necesario presentar esta argumentación en lugar de ofrecer sólo nuestra propuesta de nomenclatura porque la literatura secundaria que ha estudiado estos materiales, y que aquí citamos, ha descuidado este asunto. El resultado es que en las diversas publicaciones, los instrumentos musicales reciben denominaciones también diversas que, a menudo, siguen más una tradición que una elección deliberada y fundamentada.

Empezando por los aerófonos, el instrumento aquí representado lo denominamos aulós (FIGS. 3-10), un instrumento de viento que consta de uno (aulós) o dos (doble aulós) tubos y que funciona con una lengüeta simple o doble. Estos instrumentos eran muy extendidos en representaciones de músicos y músicas de la Antigüedad. Contamos con ocho ejemplos en este corpus de terracotas, de las cuales seis son femeninas, mientras que dos son masculinas, habitualmente identificadas con sátiros. Desafortunadamente, ni el estado

³⁰ MESKELL *et al.* 2008, pp. 141-158.

³¹ Para una breve descripción de ambos sistemas de clasificación, sus fuentes y su uso en arqueomusicología, véase HORTELANO 2008, pp. 387-388.



FIG. 3. Terracota con doble aulós procedente de Puig des Molins (Fotografía MAEF).



FIG. 4. Terracota con doble aulós procedente de Es Culleram (adaptación de ALMAGRO GORBEA 1980, lám. XXXVIII, 2).



FIG. 5. Terracota con doble aulós procedente de Puig des Molins (Fotografía MAEF).



FIG. 6. Terracota con doble aulós procedente de Puig des Molins (Fotografía MAEF).



FIG. 7. Terracota con doble aulós procedente de Puig des Molins (Fotografía MAEF).



FIG. 8. Terracota con doble aulós procedente de S'Olivar des Mallorca (Fotografía MAEF).



FIG. 9. Terracota con doble aulós de origen desconocido (adaptación de ALMAGRO GORBEA 1980, lám. LXXXII, 1).



FIG. 10. Terracota con doble aulós de Puig des Molins (Fotografía cedida por el Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona).

de conservación de las figuritas, ni el detalle propio de la representación permite determinar ciertos aspectos técnicos del instrumento como el número de agujeros o qué tipo de lengüeta (doble o simple) se usaba para tocar. Lo que sí se representa claramente, en cambio, es la posición de ambas manos sobre los instrumentos.

En cuanto a los términos usados para referirse a estos aerófonos que sostienen las terracotas, empezamos por algunos que deben desestimarse. Se trata de tubo, tuba o doble tuba, que aparecen en algunos estudios.³² Parece que estas opciones podrían resultar del intento de traducir el término inglés “pipe”, usado en estos casos como un genérico que soluciona los problemas técnicos y de nomenclatura aquí aludidos en lengua inglesa. “Pipe” literalmente sería “tubo” y es de suponer que, en un intento de usar un término más musical, quizás se optó por “tuba”. Una tuba es un instrumento de metal con boquilla también de metal, sonido grave y considerables dimensiones que nada tendría que ver con el instrumento representado en las terracotas. Además, hablar de tubas sería absolutamente anacrónico, ya que este tipo de instrumento de metal empezó a usarse a principios del siglo XIX de nuestra era.

Otra opción frecuente en catálogos y estudios de materiales con representaciones de instrumentistas es hablar de flautas para designar cualquier instrumento musical estrecho, alargado y de viento. Doble flauta se utiliza en el caso de que este instrumento sea doble, como el nombre indica. Esta denominación debe ser también desestimada, ya que una flauta tiene una embocadura distinta de la que tienen un clarinete o un oboe y todo

parece indicar que el instrumento que tañen las terracotas debía ser un antecedente del oboe o del clarinete, con algún tipo de lengüeta, y no una flauta.³³ En cualquier caso, flauta se usa en la literatura como un genérico que debe evitarse por los argumentos técnicos que acabamos de mencionar relativos al tipo de embocadura.³⁴

Llegados a este punto, optar por oboe o clarinete parecería más adecuado, pero sería de nuevo una opción anacrónica, ya que ambos instrumentos son de creación muy posterior: no se atestiguan hasta finales del siglo XVII y su uso y perfeccionamiento se extiende durante el siglo XVIII de nuestra era.³⁵ Además, para especificar a cuál de los dos se parecía más, necesitaríamos representaciones más detalladas de las que tenemos, para saber si los instrumentos tenían lengüeta simple (como el clarinete) o doble (como el oboe). De nuevo, pues, tenemos un problema con la nomenclatura cuando queremos especificar algo más.

La opción que nos queda en este momento es recurrir a otras representaciones y buscar paralelos. Y es aquí donde entran Egipto y el mundo Egeo, donde estos instrumentos se encuentran pintados y esculpidos en detalle en numerosos soportes.³⁶ Por todo ello, y pese a los problemas que esta elección entraña, aulós o doble aulós es la opción que finalmente hemos tomado para referirnos aquí a estos aerófonos. Usar la palabra griega castellanizada³⁷ tiene el inconveniente de otorgar un nombre griego clásico a un instrumento que sería de origen más antiguo como consta por otras representaciones, como por ejemplo las egipcias a las que antes hemos hecho referencia. Con todo, nos parece una opción

³² ALMAGRO GORBEA 1980, pp. 94-95; GÓMEZ BELLARD 1995, pp. 159-160.

³³ SENDREY 1969, pp. 310-317; BÉLIS, *Aulos*.

³⁴ Sobre este mal uso del término, véase ANDRÉS 2001, p. 27, donde se cita a Sachs que ya advertía de este error en 1913; sobre esta problemática, véase también GARCÍA – JIMÉNEZ 2011, p. 91, en especial nota 2.

³⁵ Para definición, historia y uso de los instrumentos modernos aquí mencionados (tuba, oboe y

clarinete), véanse las entradas correspondientes en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, accesible online con suscripción en la página de <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (según consulta a febrero de 2013).

³⁶ ROHRIG 1996.

³⁷ La palabra no está todavía aceptada en el DRAE pero sí recogida en esta forma en el diccionario de instrumentos de ANDRÉS 2001.

con menos problemas que las anteriores y que ayuda a especificar algunas características del instrumento en cuestión sin caer en excesivos anacronismos ni claras imprecisiones técnicas.

Por otra parte, tenemos nueve ejemplos de membranófonos que proponemos identificar con tambores de marco. El tambor de marco es un instrumento de percusión que consta de un marco de madera (de ahí su nombre) y una o dos membranas. En este caso, las diez terracotas son femeninas y pueden dividirse en dos grupos si distinguimos entre dos tipos de tambores de marco que se diferencian por su tamaño y la posición al tocar. Ocho figuritas (FIGS. 11-18) sostienen un pequeño instrumento delante del cuerpo, perpendicular al mismo, mientras que otras dos tienen entre sus manos un instrumento musical de mayor tamaño y colocado junto al cuerpo, pero no en contacto o delante del mismo (FIGS. 19 y 20). Pese a estas diferencias, parece que la técnica usada para tocarlos es la misma. Por ello aquí defendemos que se trata en ambos casos del mismo instrumento, un tambor de marco con dos medidas distintas, y no dos instrumentos distintos, como podrían ser un tambor y una pandereta, como se ha propuesto en algunas clasificaciones.³⁸

En efecto, esta imprecisión es frecuente ya que a menudo los tambores de marco se confunden con panderetas. En nuestra opinión, preferimos hablar de tambores de marco para todas las figuritas por varios motivos. En primer lugar, no podemos identificar pequeñas piezas metálicas o similares que determinarían que el instrumento fuera una pandereta y pudieran producir su característico sonido. En segundo lugar, parece que hasta el siglo XIII de nuestra era no tenemos pruebas sobre la existencia de panderetas tal y como las conocemos hoy en día.³⁹ En tercer lugar, si comparamos estas figuritas de Ibiza con otras del

primer milenio a.C. de Israel, se evidencia que ambas sostienen el mismo instrumento, identificado en Israel con un tambor de marco.⁴⁰ En cuarto y último lugar, fuentes escritas como la Biblia o algunos textos mesopotámicos mencionan y describen tambores de marco y también los materiales y las técnicas usadas para construirlos, lo que nos ayuda a identificar el representado en las terracotas.⁴¹

Conviene también señalar que, para evitar esta polémica, tambor o *tympanon* son otras de las opciones que se toman en los estudios. De nuevo, consideramos que no son las mejores opciones. Tambor no lo sería ya que es un instrumento siempre con dos membranas, mientras que en nuestras terracotas, de nuevo, la falta de detalle impide saber si se trata de un instrumento con una o con dos membranas. *Tympanon*, por su parte, tiene los mismos inconvenientes que el aulós, es decir, utilizar un nombre griego para un instrumento de origen más antiguo y más extendido. En este caso, a diferencia de lo que nos sucedía con el ejemplo anterior, sí tenemos una buena alternativa a la palabra griega, tambor de marco, por lo que preferimos no usar la griega con las connotaciones que ello supondría. Acerca de la génesis de este tipo de instrumentos y su uso anterior al mundo griego, citamos de nuevo a Andrés en su entrada para tambor de marco: «Tambores de marco como el pandero, con una o dos membranas, eran conocidos varios milenios antes de Cristo, en los territorios del Asia menor y en Egipto. [...] En Grecia y en Roma tomó las formas *tympanon* y *tympanun* respectivamente».⁴²

3. 2. Las representaciones de instrumentistas

Como hemos visto, la mayoría de instrumentistas representadas en las terracotas son mujeres, y resulta que esta tradición de representar mujeres instrumentistas no es algo nuevo

³⁸ Véase ALMAGRO GORBEA 1980, pp. 83-87 para las figuritas tocando el tambor más pequeño identificado como *tympanon* y pp. 95-96 para las que tocan el mayor, identificado por la autora como pandereta.

³⁹ SENDREY 1969, pp. 373.

⁴⁰ MEYERS 1993, p. 53; PAZ 2007, p. 11.

⁴¹ SENDREY – NORTON 1964, pp. 129-130; SENDREY 1969, pp. 372-375; MIRELMAN 2010.

⁴² ANDRÉS 2001, p. 314.



FIG. 11. Terracota con tambor de marco
procedente de Puig des Molins
(adaptación de ALMAGRO GORBEA 1980,
lám. XIV, 1).



FIG. 12. Terracota con tambor de marco
procedente de Puig des Molins
(Fotografía cedida por el Museu d'Arqueologia
de Catalunya, Barcelona).



FIG. 13. Terracota con tambor de marco
procedente de Puig des Molins
(Fotografía cedida por el Museu d'Arqueologia
de Catalunya, Barcelona).



FIG. 14. Terracota con tambor de marco
procedente de Puig des Molins
(Fotografía cedida por el Museu d'Arqueologia
de Catalunya, Barcelona).



FIG. 15. Terracota con tambor de marco procedente de Puig des Molins (Fotografía MAEF).



FIG. 16. Terracota con tambor de marco procedente de Puig des Molins (Fotografía MAEF).



FIG. 17. Terracota con tambor de marco procedente de Puig des Molins (Fotografía Archivo SIP, Valencia).



FIG. 18. Terracota con tambor de marco procedente de Puig d'en Valls (Fotografía MAEF).



FIG. 19. Terracota con tambor de marco procedente de Puig des Molins (Fotografía MAEF).



FIG. 20. Terracota con tambor de marco procedente de Es Culleram (adaptación de ALMAGRO GORBEA 1980, lám. XXXVII, 3).

del mundo púnico que, a su vez, recibe las influencias del helenismo sino que ya tiene sus precedentes en el área sirio-palestina del II y I milenios.⁴³ En esta tradición se enmarcan las representaciones fenicias y chipriotas de instrumentistas que decoran algunas copas metálicas en las que los instrumentistas aparecen en escenas de banquetes religiosos. Las instrumentistas son, básicamente, mujeres que tocan el tambor de marco, el doble aulós y diversos cordófonos, sobre todo liras.⁴⁴ En efecto, las representaciones de músicos con lira son variadas en cuanto a tipos de instrumentos y en cuanto a dispersión geográfica tanto en Oriente como en Occidente. Por ejemplo, en Chipre hay terracotas de bailarines que se mueven alrededor de estos intérpretes o en

⁴³ OGGIANO 2012. Para algunas consideraciones acerca de cómo incluso en cronologías más antiguas (finales del III milenio y paso al II milenio) aumentan o disminuyen las imágenes de mujeres en relieves y sellos, véase SUTER 2008.

Monte Sirai (Cerdeña) se halló el “bronzetto” que tañe una lira que se ha demostrado que no tiene influencia nurágica sino oriental.⁴⁵ En cuanto a la iconografía de mujeres con el tambor de marco es muy común también tanto en Oriente (cementerio de Achziv o templo de Kition) como en Occidente y en diferentes soportes: coroplastia, estelas funerarias de Cartago, Nora, Mozia o Monte Sirai o en las navajas de afeitar de Ibiza y Cartago.⁴⁶

Concretamente, en la Península Ibérica y norte de Marruecos es sorprendente el escaso número de terracotas de instrumentistas en comparación con Ibiza o el Mediterráneo central (Cartago, Cerdeña y Sicilia). Sin embargo, las fuentes escritas relatan como Eudóxos de Cízico embarcaba “muchachas mú-

⁴⁴ Sobre la relación entre música y mujeres véase LÓPEZ-BERTRAN – GARCIA-VENTURA 2012.

⁴⁵ BERNARDINI – PERRA – BALZANO 2001, pp. 24-26.; BERNARDINI 2012, p. 381.

⁴⁶ GEHRIG – NIEMAYER – GUBEL 1990, p. 147; MAZAR 2001, pp. 124-125; FARISELLI 2007, pp. 10-29.

sicas” al preparar su expedición en Gadir (Estrabón, 2.3.4).⁴⁷ De la misma manera, las llamadas *puellae gaditanae* citadas en diversos textos no sólo danzarían de forma sensual, sino también tocarían instrumentos musicales como las castañuelas o los címbalos.⁴⁸ En este sentido, la única representación fenicia de instrumentistas de toda la península Ibérica hasta la fecha se ha hallado en Cádiz y es una terracota femenina que tañe el doble aulós.⁴⁹

La presencia de música en los rituales fenicios y púnicos está constatada por las representaciones de bailarinas y bailarines en diversos soportes.⁵⁰ En este sentido, la cultura material ofrece varios ejemplos: en el sarcófago de Ahiram, rey de Biblos, se representa un grupo de mujeres que bailan en el ritual funerario y se relaciona con el papel de las mujeres como plañideras.⁵¹ En efecto, la danza es una actividad que se vincula a los funerales no sólo entre los fenicios y los púnicos,⁵² sino también en Israel, como se describe en el Antiguo Testamento.⁵³ En Tharros (Cerdeña) se halló un cipo piramidal que representa una escena de 4 personas (3 mujeres y un hombre) que bailan alrededor de un pilar.⁵⁴

En el mundo ibérico la coroplastia de instrumentistas también es escasa, a diferencia de las representaciones de instrumentistas en pinturas sobre vasos cerámicos, sobre todo edetanos. Se trata de mujeres que tocan el doble aulós: terracota de la Serreta de Alcoi,⁵⁵ de una tumba indeterminada del Cirragalejo,⁵⁶ o la lira (tumba 271 del Cabecico del Tesoro, Verdolay).⁵⁷ Pero las mujeres representadas con un instrumento musical como ofrenda

funeraria, a diferencia de la frecuencia con que se advierte en el medio púnico, no aparecen en contextos ibéricos más que puntualmente y por influencia exterior, principalmente púnica.⁵⁸

De este repaso, se desprende la relación entre música, rituales funerarios y mujeres. Puesto que este tema ha sido ampliamente tratado en otras publicaciones,⁵⁹ el interés que ahora nos ocupa es dilucidar las connotaciones corporales, musicales y sociales que tendría la presencia de las terracotas en la Ibiza púnica.

4. CUERPOS Y MÚSICA:

DECORACIÓN Y PRAXIS MUSICAL DESDE UN PUNTO DE VISTA LOCAL

Partimos de la base que los cuerpos son elementos activos en las dinámicas sociales; es mediante su transformación que se crean diferencias de género, rango o edad. Por lo tanto, los cuerpos no son entes pasivos. En este sentido, a continuación vamos a seguir explorando este tema y conectaremos las implicaciones físicas de los vestidos y la decoración en relación a la práctica musical de las mujeres de alto rango, que son las que representarían las terracotas.⁶⁰

Las terracotas púnicas de Ibiza están profusamente decoradas con vestidos, túnicas, zapatos, tocados, joyería, peinados y maquillaje.⁶¹ Las intérpretes están tocadas con *kalathos* (nueve ejemplares), *polos* (dos ejemplares) y diademas (cuatro ejemplares). Cabe destacar que las producciones locales típica-

⁴⁷ OLMOS 1991, p. 108.

⁴⁸ Véase Mart. 6.71; Iuv. Sat. 11. 174; Estac. Silv. 1. 6. 70. ss., todos ellos citados en JIMÉNEZ FLORES 2006, p. 96.

⁴⁹ ÁLVAREZ-ROJAS 1996, pp. 107-113.

⁵⁰ Para un repaso detallado sobre las representaciones de bailarines y bailarinas véase FARISELLI 2010.

⁵¹ PORADA 1973, pp. 359-362; CECCHINI 2006.

⁵² FARISELLI 2010, p. 24.

⁵³ SENDREY – NORTON 1964, p. 112.

⁵⁴ MANFREDI 1988, Tav. I-II; CINTAS 1956; BERNARDINI 2004, pp. 272-273.

⁵⁵ ARANEGUI – MATA – PÉREZ BALLESTER 1997, pp. 96-102.

⁵⁶ BLECH 1998, pp. 177-178, fig. 10.

⁵⁷ GARCÍA CANO – PAGE 2004, pp. 118-119.

⁵⁸ LÓPEZ-BERTRAN – ARANEGUI 2011.

⁵⁹ LÓPEZ-BERTRAN – GARCIA-VENTURA 2008; LÓPEZ-BERTRAN – GARCIA-VENTURA 2012; OGGIANO 2012; DELGADO – FERRER 2012.

⁶⁰ LÓPEZ-BERTRAN – GARCIA-VENTURA 2008; GARCIA-VENTURA – LÓPEZ-BERTRAN 2009a; GARCIA-VENTURA – LÓPEZ-BERTRAN 2009b; LÓPEZ-BERTRAN – ARANEGUI 2011.

⁶¹ SAN NICOLÁS 1983 y SAN NICOLÁS 1984.

mente púnicas llevan diademas y no *kalathos* y *polos* típicos del helenismo. Desafortunadamente, los tocados no se pueden asociar a un tipo determinado de instrumento, de modo que parece que no hay ninguna conexión entre ellos. En cuanto a los peinados, identificamos tres tipos: mujeres con pelo largo y rizado que les cae sobre los pechos (ocho ejemplares), dos terracotas con el pelo recogido y, finalmente, siete piezas parece que presentan el pelo recogido aunque no se ve de forma clara porque el pelo está cubierto por velos.

Las figuritas que tienen los velos en movimiento son las únicas que se representan tocando el doble aulós. Asimismo, cuando tocan el tambor de marco lo hacen en una posición distinta a las que tienen el pelo largo y rizado. Estos materiales siciliotas son más dinámicos o cinéticos que los de pelo largo: las últimas sujetan el tambor de marco con las dos manos delante del pecho, mientras las primeras sólo lo sujetan con una mano y está fuera del cuerpo. Además, parece que estén bailando ya que tienen una rodilla algo flexionada, con lo que se puede afirmar que tañer un instrumento está asociado a la danza. La aparición de una iconografía que plasma el movimiento de las instrumentistas y no una posición estática se ha relacionado con la representación de personas y no divinidades.⁶²

En cuanto a la vestimenta, todos los ejemplares presentan una combinación de peplos o chitón y velo o *himation*, que cae a lo largo de la espalda y que se coloca debajo del peinado. Algunos ejemplares de tipo siciliota se sujetan el velo con una de las manos, lo cual confiere más dinamismo a las figuras. Referente a la joyería, los ejemplares número 2, 4, y 5 de la FIG. 1 disfrutaban de varios tipos de collares y, concretamente, el número 5 tiene un colgante. Estas terracotas tañen el tambor de marco y son de tipo griego-oriental con el pelo largo rizado. Sólo la pieza 11, de tipo siciliota, tiene un brazaletes y toca el doble aulós.

Tocar tanto el tambor de marco como el aulós con joyas y profusamente engalanadas con velos y tocados tiene unas implicaciones corporales y sonoras que influirían en el ritmo musical de los rituales. Junto a la música existirían una serie de sonidos asociados al movimiento corporal de tañer instrumentos y, posiblemente bailar, como serían el tintineo de las joyas o el movimiento de las telas. En efecto, el alto grado de decoración no sólo implica que las instrumentistas sean mujeres de rango social elevado, sino también que tienen un cierto grado de especialización musical puesto que tocar los instrumentos y bailar con tantas vestiduras y joyas requiere una práctica específica.

Sólo en algunos casos se pueden identificar los pies de las instrumentistas y, en todos ellos, están descalzos aunque algunos se apoyan sobre un plinto, elemento que ha sido considerado una característica divina.⁶³ Representar las figuras descalzas es una tradición oriental⁶⁴ y sólo un pequeño grupo de terracotas femeninas de Ibiza se representa con una especie de sandalias decoradas con flores.⁶⁵ Igualmente, las fuentes escritas explican que los sacerdotes fenicios iban descalzos (Silio Itálico III, 21-27).

Consideramos que la heterogeneidad de estas terracotas en la Ibiza púnica responde a unas políticas locales referentes al cuerpo y a la música. Es decir, los usuarios de las figuritas veían en ellas códigos propios en las decoraciones corporales y los instrumentos. Aparentemente, las terracotas parece que representan mujeres jóvenes y, es posible que las diferencias en los peinados fueran significativas para la gente de Ibiza ya que pueden construir diferencias sociales de estatus o edad. Deberíamos considerar la hipótesis de que lo significativo no fuera tanto representar una mujer, sino un tipo más específico: una mujer joven soltera y de rango. La cabeza y la cara se consideran áreas esenciales en la cons-

⁶² FARISELLI 2007, p. 27.

⁶³ SAN NICOLÁS 1983, p. 67.

⁶⁴ Cfr. FOSTER 2010, p. 138, acerca de la representación de reyes mesopotámicos descalzos.

⁶⁵ SAN NICOLÁS 1983, p. 67; SAN NICOLÁS 1984, p. 15.

trucción de las identidades corporales por encontrarse la mayoría de órganos sensoriales, con lo cual las personas crean sus identidades transformando esta área.⁶⁶ Por ejemplo es de sobra conocido como la presencia/ausencia del cabello en las terracotas u otros soportes está relacionado con ritos de transición relacionados con cambios en la condición socio-sexual.⁶⁷

Pensamos que la selección por parte de los habitantes de Ibiza de representaciones de mujeres con el pelo largo y rizado puede responder a la idea que este estilo de pelo es propio de algunas mujeres de la isla y que puede construir una identidad femenina de corta edad y, quizás, de mujeres solteras. En efecto, para la toréutica ibérica se ha argumentado que los exvotos femeninos con el pelo trenzado son mujeres jóvenes solteras que se cortarían las trenzas como rito de paso hacia el matrimonio.⁶⁸ Por otro lado, las terracotas sicilianas con velo en movimiento tañen el doble aulós y siempre tienen el pelo recogido. Este estilo puede también construir identidad de edad o rango puesto que, en otras culturas como la Grecia helenística y clásica, el pelo recogido o cubierto está asociado a mujeres maduras o casadas, mientras las que tienen el pelo suelto son mujeres jóvenes o solteras.⁶⁹ Desde estos puntos de vista, es posible que las terracotas representen a diversas clases de mujeres con conocimientos musicales distintos y, por lo tanto, la gente de Ibiza escogería las terracotas en función de sus lógicas y preferencias estéticas: se trata de una selección bajo criterios lógicos de materiales atribuidos a una *koiné* de representación del alcance mediterráneo. Es decir, la variedad de tipos, aunque reducida, implica diferentes maneras de ver el mundo y percibir el cuerpo y la música; con lo que se desprende, otra vez, el carácter variable y múltiple de las figuritas a pesar de su producción en serie y a molde.

La preferencia de los habitantes de Ibiza por imágenes de instrumentistas muy concretas sugiere que hubo una selección de materiales desde un punto de vista de la lógica y la práctica ritual local. En Ibiza sólo se hallan representaciones que tocan el aulós y el tambor de marco. Se descartan claramente todas las representaciones de instrumentistas de lira o arpa, más frecuentes en Oriente o en contextos púnicos del Mediterráneo Central como Cartago, Cerdeña o Sicilia. Además, los sátiros o Pan tocando el doble aulós no sólo existen en Ibiza sino también en Tharros (Cerdeña) y esta iconografía se ha relacionado con un sincretismo púnico entre los silenos y Bes, basándose en la asociación de este dios con instrumentos musicales y danzas ya en Egipto.⁷⁰ Argumentamos que en Ibiza pudo haber habido cierta predilección por este sincretismo ya que Bes es el dios por excelencia de la isla.⁷¹

Otro modo de corporizar la identidad es el uso de determinados colores en la decoración de las terracotas. Desafortunadamente, una gran cantidad de materiales han perdido el baño de arcilla o la pintura que tenían. Sin embargo, en algunas de ellas (nº 3 y 4 de la FIG. 1), se han conservado pequeñas trazas de ocre en el instrumento o en el velo. Es probable que la presencia de pinturas y decoraciones diversas creara identidades también diversas. Citando a Chapman, «colouring objects is a way of categorizing the world as well as the objects themselves».⁷² La elección del rojo, uno de los colores más frecuentes en la pintura de esculturas en la Antigüedad, no es casual ya que este color, junto con el negro y el blanco, era de los más accesibles, fáciles de aplicar y también con más carga simbólica.⁷³

Pese a que estos significados simbólicos de los colores cambian en cada cultura, hay una discusión abierta acerca de la posibilidad de establecer universales en lo concerniente a la

⁶⁶ MESKELL – JOYCE 2003, p. 31.

⁶⁷ STIG SØRENSEN 2000, p. 138.

⁶⁸ RUEDA 2008, pp. 67-68.

⁶⁹ GRIÑÓ FRONTERA 1991, p. 595.

⁷⁰ FARISELLI 2007, p. 35.

⁷¹ VELÁZQUEZ BRIEVA 2007.

⁷² CHAPMAN 2002, p. 67.

⁷³ NUNN 2010, p. 443.

percepción del color.⁷⁴ En este sentido, algunos posibles universales suelen mencionarse acerca del extendido uso del color rojo. El rojo como el color de la sangre se asocia tradicionalmente a la vida y a la muerte.⁷⁵ Además, vinculado también a estos términos opuestos, el rojo es el color de la energía, del renacimiento de la vitalidad, pero también el color asociado a la guerra y a la destrucción.⁷⁶ Por otra parte, el color rojo ocre fue usado para decorar otros materiales como los huevos de avestruz e incluso los rostros de los fallecidos a causa de sus propiedades purificadoras y también por esta asociación del color rojo como símbolo de la vida y el poder.⁷⁷

En la Antigüedad una de las posibilidades para obtener el color púrpura era el murex (entre otros animales y minerales), y teniendo en cuenta la escasez y dificultad de obtener el pigmento de este molusco, el tinte rojo era un lujo. Así, en algunos contextos, el rojo ha sido también un color asociado a la realeza, sacerdotes y sacerdotisas, y las elites en un sentido amplio.⁷⁸ Como consecuencia, usar el rojo para pintar algunas partes de las terracotas aquí descritas, incluyendo los instrumentos musicales que éstas sostienen, podría estar vinculado a su uso en rituales funerarios y probablemente su uso por parte de expertos rituales, es decir las elites a las que hemos aludido antes. La presencia de pintura roja en las figuritas también refuerza el argumento de que éstas podían representar sacerdotisas o mujeres de alto estatus, ya que en las fuentes escritas se dice que las sacerdotisas fenicias y púnicas llevaban bandas y túnicas de color rojo púrpura (Silio Itálico III, 23-27, Herodiano V, 510).⁷⁹ Y es que, en efecto, este color se asocia especialmente a los fenicios, a quienes los griegos atribuyeron el nombre con que los denominamos hoy en día muy posiblemente a partir del griego *phoinós*, raíz relacionada con el rojo y la sangre. Los griegos, pues, muy po-

siblemente eligieron el nombre por la vinculación de los fenicios con la púrpura, uno de los pigmentos antes mencionados.⁸⁰

5. CONCLUSIONES

En este artículo planteamos una revisión de las terracotas de instrumentistas y de los términos usados para referirse a los instrumentos musicales. Consideramos que es importante ser lo más precisos posibles con la elección de los nombres de instrumentos, ya que esta elección puede dar información acerca de aspectos como el tipo de instrumento, los materiales usados para su construcción, la técnica necesaria para tocarlo y, como consecuencia de todo ello, cuál debía ser el timbre resultante. Estos datos son básicos para entender mejor cómo debía ser la música en la Antigüedad, una disciplina que, por su condición efímera, ha sido a menudo poco atendida en los trabajos arqueológicos. Por todo ello creemos que tratar con materiales como los aquí presentados es una de las tareas de la arqueología musical, una disciplina que requiere una doble formación o un trabajo interdisciplinar para estudiar adecuadamente los datos arqueológicos con la especificidad necesaria para definir términos y conceptos de la praxis musical.

Por otra parte, sostenemos que en el conjunto de terracotas que aquí presentamos, la existencia de instrumentistas de doble aulós y tambor de marco en Ibiza, se debe contextualizar en las lógicas locales. Hemos propuesto que en Ibiza hubo una selección específica de unas imágenes con instrumentos a favor de otras por su papel en las prácticas locales. En concreto, se tocarían ambos instrumentos en diferentes rituales, tanto funerarios (Puig des Molins) como otros (Es Culleram, S'Olivar des Mallorquí, Puig d'en Valls). Además, estos materiales refuerzan la idea de que Ibiza man-

⁷⁴ Para un estado de la cuestión aplicado a la arqueología, véase CHAPMAN 2002, pp. 45-51.

⁷⁵ NUNN – GEBHARD 2011, p. 30.

⁷⁶ LUZZATO – POMPAS 2001, pp. 209-262.

⁷⁷ ARAGOZZINI 2007, p. 5.

⁷⁸ GARCÍA VARGAS 2010, pp. 78-79.

⁷⁹ SAN NICOLÁS 1983, p. 67.

⁸⁰ AUBET 1994, pp. 15-16.

tenía estrechas relaciones con el Mediterráneo central ya que las terracotas se encuentran abundantemente en esta zona y no en la Península Ibérica. Igualmente, la distribución de las terracotas tanto en contextos urbanos como rurales sería una prueba de la importancia de la música y de la presencia de instrumentistas a lo largo de la isla. Este punto nos lleva a preguntarnos quiénes estaban capacitados para tañer instrumentos. Si asumimos que las representaciones de música en los rituales reflejan una práctica asociada a las mujeres de la elite social, sería razonable pensar que las zonas rurales estuvieran habitadas por gente de este tipo, seguramente familias de terratenientes.⁸¹

En este sentido, las figuritas se tienen que entender no sólo como prueba de la existencia de música en el mundo púnico, sino también como materiales que encajan en las tradiciones musicales púnicas y en sus políticas corporales. En otras palabras, la presencia de las figuritas orientales o siciliotas no tiene por qué significar que los habitantes de Ibiza las usaran de manera original o según parámetros foráneos, sino que seleccionaron estas figuritas y no otro tipo de instrumentistas porque les resultaban adecuadas a sus intereses.⁸² Los usuarios de las terracotas veían que se representaban los cuerpos de unas maneras que les resultaban familiares y, por lo tanto, les ayudaban a entender, construir y expresar la identidad de las instrumentistas y el significado de la música.

Otro punto interesante de la presencia de terracotas de instrumentistas es la posible relación entre género-edad y mundo funerario. Si consideramos, como hemos defendido en el apartado anterior, que las terracotas de instrumentistas con el pelo rizado y largo serían mujeres jóvenes, cabe analizar su papel en la necrópolis de Puig des Molins. Para el mundo ibérico se ha señalado que la iconografía de jóvenes mujeres en el mundo funerario está

vinculada a la importancia de este grupo social en tanto que muestran no sólo la implicación de la comunidad o grupo familiar en los rituales, sino que también son idealizaciones de los linajes familiares y las genealogías.⁸³ Como hipótesis de trabajo, cabe pensar que la presencia de terracotas femeninas en Puig des Molins podría ir en la misma línea que en los casos ibéricos. Cronológicamente, las terracotas que aquí nos ocupan (pelo rizado y largo) se fechan entre los siglos VI y V a.C., momento en el que se documenta un uso intensivo del cementerio vinculado o la llegada de gente procedente del Mediterráneo central o al crecimiento interno de la población local.⁸⁴ Sea como fuere, resulta atractivo resaltar el papel de las mujeres, sobre todo jóvenes y de las élites, en las políticas poblacionales de ocupación de la isla, proceso en el que, seguramente, la creación y mantenimiento de linajes sería fundamental. La música acompañaría los relatos que fijarían las historias y las memorias familiares.

ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAGRO GORBEA 1980 = M.J. ALMAGRO GORBEA, *Corpus de las terracotas de Ibiza*, Madrid 1980 («Bibliotheca Praehistorica Hispana», 16).
- ÁLVAREZ-ROJAS 1995-1996 = A. ÁLVAREZ-ROJAS, ¿*Auletris Gaditana?* *Notas sobre una figura en terracota del Museo de Cádiz*, in «Boletín del Museo de Cádiz» 7, 1995-1996, pp. 107-113.
- ANDRÉS 2001 = R. ANDRÉS, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*, Barcelona 2001.
- ARAGOZZINI 2007 = N. ARAGOZZINI, *La pittura nelle tombe puniche: note a margine*, in «Byrsa» 1-4, 2007, pp. 3-36.
- ARANEGUI 1994 = C. ARANEGUI, *Iberica sacra loca. Entre el Cabo de la Nao, Cartagena y el Cerro de los Santos*, in «Revista de Estudios Ibéricos» 1, 1994, pp. 115-138.
- ARANEGUI 2011 = C. ARANEGUI, *Lo divino en femenino*, in J. BLÁNQUEZ PÉREZ (ed.), ¿*Hombres o Dioses?: una nueva mirada a la escultura del*

⁸¹ GÓMEZ BELLARD 2008a, p. 72.

⁸² Véase VAN DOMMELEN – LÓPEZ-BERTRAN 2013, pp. 282-286 para la reinterpretación local de los quemaperfumes en forma de cabeza femenina.

⁸³ ARANEGUI 1994; ARANEGUI 2011, p. 137; IZQUIERDO 2000, pp. 430-431.

⁸⁴ GÓMEZ BELLARD 2008a, pp. 68-72.

- mundo ibérico*, Alcalá de Henares 2011, pp. 133-158.
- ARANEGUI – MATA – PÉREZ BALLESTER 1997 = C. ARANEGUI – C. MATA – J. PÉREZ BALLESTER, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid 1997.
- AUBET 1982 = M.E. AUBET, *El santuario d'Es Culleram*, Eivissa 1982 («Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera», 8).
- AUBET 1994 = M.E. AUBET, *Tiro y las colonias fenicias de Occidente*, Barcelona 1994.
- BAHRANI 2001 = Z. BAHRANI, *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*, London 2001.
- BAILEY 2008 = D.W. BAILEY, *The Corporeal Politics of Being in the Neolithic*, in D. BORIC – J. ROBB (edd.), *Past Bodies: Body-Centred Research*, Oxford 2008, pp. 9-18.
- BÉLIS, *Aulos* = A. BÉLIS, *Aulos*, in *Oxford Music Online*, Oxford (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>, según consulta a febrero de 2013), s/f.
- BELLIA 2009 = A. BELLIA, *Coroplastica con raffigurazioni musicali della Sicilia greca (secoli VI-III a.C.)*, Pisa-Roma 2009.
- BERNARDINI 2004 = P. BERNARDINI, *I roghi del passaggio, le camere del silenzio: aspetti rituali e ideologici del mondo funerario fenicio e punico di Sardegna*, in A. GONZÁLEZ PRATS (ed.), *El mundo funerario. Actas del III Seminario internacional sobre temas fenicios* (Guardamar del Segura, 3-5 mayo 2002), Alicante 2004, pp. 131-170.
- BERNARDINI 2012 = P. BERNARDINI, *Musica, danze e canti nella Sardegna nuragica, fenicia e punica*, in C. DEL VAIS (ed.), *EPI OINOPA PONTON. Studi sul Mediterraneo antico in ricordo di Giovanni Tore*, Oristano 2012, pp. 379-390.
- BERNARDINI – PERRA – BALZANO 2001 = P. BERNARDINI – C. PERRA – G. BALZANO, *Monte Sirai. Le opere e i giorni. La vita quotidiana e la cultura dei Fenici e dei Cartagineses di Monte Sirai*, Carbonia 2001.
- BLECH 1998 = M. BLECH, *Las terracotas. Museo de El Cigarralejo, Mula, Murcia*, in «Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología» 38, 1998, pp. 175-186.
- CECCHINI 2006 = S. M. CECCHINI, *Le piangenti del sarcofago di Ahiram*, in B. ADEMBRI (ed.), *AEMNHΣTOS. Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, Firenze 2006, pp. 51-56.
- CHAPMAN 2002 = J. CHAPMAN, *Colourful Prehistories: The Problem with the Berlin and Kay Colour Paradigm*, in A. JONES – G. MACGREGOR (edd.), *Colouring the Past. The Significance of Colour in Archaeological Research*, Oxford – New York 2002, pp. 45-72.
- DELGADO – FERRER 2012 = A. DELGADO – M. FERRER, *La muerte visita las casas: mujeres, cuidados y memorias familiares en los rituales funerarios fenicio-púnicos*, in L. PRADOS (ed.) *La arqueología funeraria desde una perspectiva de género. II Jornadas internacionales de Arqueología y Género en la UAM*, Madrid 2012 («Colección de Estudios», 145), pp. 123-156.
- FARISELLI 2007 = A.C. FARISELLI, *Musica e danza in contesto fenicio e punico*, in «Itineraria» 6, 2007, pp. 9-46.
- CINTAS 1956 = P. CINTAS, *Sur une danse d'époque punique*, in «Revue Africaine» 100, 1956, pp. 275-283.
- FARISELLI 2010 = A.C. FARISELLI, *Danze "regali" e danze "popolari" fra Levante fenicio e Occidente punico*, in P. DESSÌ (ed.), *Per una storia dei popoli senza note*, Bologna 2010, pp. 13-28.
- FERNÁNDEZ 1992 = J.H. FERNÁNDEZ, *Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins, (Eivissa). Las campañas de D. Carlos Román Ferrer: 1921-1929*, Eivissa 1992 («Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera», 28-29).
- FERNÁNDEZ – COSTA 2004 = J.H. FERNÁNDEZ – B. COSTA, *Mundo funerario y sociedad en la Eivissa arcaica. Una aproximación al análisis de los enterramientos de cremación en la necrópolis del Puig des Molins*, in A. GONZÁLEZ PRATS (ed.), *El mundo funerario. Actas del III Seminario internacional sobre temas fenicios* (Guardamar del Segura, 3-5 mayo 2002), Alicante 2004, pp. 315-407.
- FOSTER 2010 = B.R. FOSTER, *Clothing in Sargonic Mesopotamia: Visual and Written Evidence*, in C. GILLIS – M.-L. NOSCH (edd.), *Textile Terminologies in the Ancient Near East and Mediterranean from the Third to the First Millennia BC*, Oxford 2010, pp. 110-145.
- GARCÍA – JIMÉNEZ 2011 = C. GARCÍA BENITO – R. JIMÉNEZ PASALODOS, *La música enterrada: historiografía y metodología de la arqueología musical*, in «Cuadernos de Etnomusicología» 1, 2011, pp. 80-108.
- GARCÍA CANO – PAGE 2004 = J.M. GARCÍA CANO – V. PAGE, *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia*, Murcia 2004 («Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo»).
- GARCÍA VARGAS 2010 = E. GARCÍA VARGAS, *Tejidos y tintes como objetos de lujo y símbolo de estatus en la colonización fenicio-púnica. Una*

- propuesta de contextualización histórica, in B. COSTA – J. H. FERNÁNDEZ (edd.), *Aspectos funerarios del mundo fenicio-púnico en la Península Ibérica. XXIV Jornadas de Arqueología fenicio-púnica, Eivissa 2009* («Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera», 65), Ibiza 2010, pp. 77-109.
- GARCIA-VENTURA – LÓPEZ-BERTRAN 2009a = A. GARCIA-VENTURA – M. LÓPEZ-BERTRAN, *Thinking about Music and Sounds in Punic Ibiza (Balearic Islands, Spain)*, in C. OZKAN AYGUN (ed.), *SOMA 2007 Proceedings of the XI Symposium on Mediterranean Archaeology* (Istanbul Technical University, 24-29 April 2007), Oxford 2009, pp. 130-135.
- GARCIA-VENTURA – LÓPEZ-BERTRAN 2009b = A. GARCIA-VENTURA – M. LÓPEZ-BERTRAN, *Embodying Musical Performances in Ancient Mediterranean*, in «Archaeomusicological Review of the Ancient Near East (ARANE)» 1, 2009, pp. 39-45.
- GARCIA-VENTURA – LÓPEZ-BERTRAN 2013 = A. GARCIA-VENTURA – M. LÓPEZ-BERTRAN, *Music and Death: Razors, Stelae and Divinities in the Punic Mediterranean*, in R. JIMÉNEZ – R. TILL – M. HOWEL (edd.), *Music and Ritual: Bridging Material and Living Cultures*, Berlin 2013, pp. 93-115.
- GEHRIG – NIEMAYER – GUBEL 1990 = U. GEHRIG – H.G. NIEMAYER – E. GUBEL, *Die Phoenizier im Zeitalter Homers*, Hannover 1990.
- GÓMEZ BELLARD 1984 = C. GÓMEZ BELLARD, *La necrópolis de Puig des Molins (Ibiza). Campaña de 1946*, Madrid 1984 («Excavaciones Arqueológicas en España», 132).
- GÓMEZ BELLARD 1995 = C. GÓMEZ BELLARD, *Un vertedero púnico rural en Ibiza: S'Olivar d'es Mallorquí*, in «Saguntum» 28, 1995, pp. 151-165.
- GÓMEZ BELLARD 2008a = C. GÓMEZ BELLARD, *Ibiza: the Making of New Landscapes*, in P. VAN DOMMELEN – C. GÓMEZ BELLARD (edd.), *Rural Landscapes of the Punic World*, London 2008, pp. 44-75.
- GÓMEZ BELLARD 2008b = C. GÓMEZ BELLARD, *Espacios sagrados en la Ibiza púnica*, in X. DUPRÉ RAVENTÓS – S. RIBICHINI – S. VERGER (edd.), *Saturnia Tellus. Definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-púnico, iberico e celtico. Atti del Convegno internazionale* (Roma, 10-12 novembre 2004), Roma 2008, pp. 119-132.
- GÓMEZ BELLARD 2009 = C. GÓMEZ BELLARD, *Une île, une ville. Esquisse de topographie urbaine de l'Ibiza phénico-punique*, in S. HELAS – D. MARZOLI (edd.), *Phönizisches und punisches Städtewesen. Akten der internationalen Tagung* (Roma 21-23 Februar 2007), Mainz am Rhein 2009, pp. 473-484.
- GÓMEZ BELLARD *et al.* 1990 = C. GÓMEZ BELLARD – B. COSTA – F. GÓMEZ BELLARD *et alii*, *La colonización fenicia de la isla de Ibiza*, Madrid 1990 («Excavaciones Arqueológicas en España», 157).
- GÓMEZ BELLARD – DÍES CUSÍ – MARÍ I COSTA 2011 = C. GÓMEZ BELLARD – E. DÍES CUSÍ – V. MARÍ I COSTA, *Tres paisajes Ibicencos: un estudio arqueológico*, Valencia 2011 («Saguntum Extra», 10).
- GRIÑÓ FRONTERA 1991 = B. GRIÑÓ FRONTERA, *La mujer en las terracotas púnicas de Ibiza: aspectos iconográficos*, in G. DUBY – M. PERROT (edd.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid 1991, pp. 587-597.
- HORTELANO 2008 = L. HORTELANO PIQUERAS, *Arqueomusicología: pautas para la sistematización de los artefactos sonoros*, in «Archivo de Prehistoria Levantina» 27, 2008, pp. 381-396.
- IZQUIERDO 2000 = I. IZQUIERDO PERAILE, *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*, Valencia 2000 («Serie de Trabajos Varios», 98).
- JIMÉNEZ FLORES 2006 = A.M. JIMÉNEZ FLORES, *La mano de Eva: las mujeres en el culto fenicio-púnico*, in J.L. ESCACENA – E. FERRER (edd.), *Entre dios y los hombres: el sacerdocio en la Antigüedad*, Sevilla 2006, pp. 82-102.
- LÓPEZ-BERTRAN 2012 = M. LÓPEZ-BERTRAN, *The Politics of Reproduction, Rituals and Sex in Punic Eivissa*, in B.L. VOSS – E.C. CASELLA (edd.), *The Archaeology of Colonialism. Intimate Encounters and Sexual Effects*, Cambridge 2012, pp. 85-101.
- LÓPEZ-BERTRAN – ARANEGUI 2011 = M. LÓPEZ-BERTRAN – C. ARANEGUI, *Terracotas Púnicas representando a mujeres: nuevos códigos de lectura para su interpretación*, in «Saguntum» 43, 2011, pp. 83-94.
- LÓPEZ-BERTRAN – GARCIA-VENTURA 2008 = M. LÓPEZ-BERTRAN – A. GARCIA-VENTURA, *Materializing Music and Sound in Some Phoenician and Punic Contexts*, in «Saguntum» 40, 2008, pp. 27-36.
- LÓPEZ-BERTRAN – GARCIA-VENTURA 2012 = M. LÓPEZ-BERTRAN – A. GARCIA-VENTURA, *Music, Gender and Rituals in Ancient Mediterranean: Revisiting the Punic Evidence*, in «World Archaeology» 44/3, 2012, pp. 393-408.

- LUZZATTO – POMPAS 2001 = L. LUZZATTO – R. POMPAS, *Il significato dei colori*, Milano 2001.
- MANFREDI 1988 = L.-I. MANFREDI, *Su un monumento púnico di Tharros*, in «Studi di Egittologia e Antichità Púnica» 3, 1988, pp. 93-109.
- MAZAR 2001 = E. MAZAR, *The Phoenicians in Achziv. The Southern Cemetery*, Barcelona 2001 («Cuadernos de Arqueología Mediterránea», 7).
- MESKELL – JOYCE 2003 = L. MESKELL – R.A. JOYCE, *Embodied Lives. Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience*, London 2003.
- MESKELL et al. 2008 = L. MESKELL – C. NAKAMURA – R. KING – S. FARID, *Figured Lifeworlds and Depositional Practices at Çatalhöyük*, in «Cambridge Archaeological Journal» 18, 2, 2008, pp. 139-161.
- MEYERS 1993 = C. MEYERS, *The Drum-Dance-Song Ensemble: Women's Performance in Biblical Israel*, in K. MARSHALL (ed.), *Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions*, Boston 1993, pp. 49-67.
- MIRELMAN 2010 = S. MIRELMAN, *Drum Construction in the lilissu Ritual*, in «N.A.B.U.» 43, 2010, pp. 50-51.
- NUNN 2010 = A. NUNN, *Farben und Farbigkeit auf Mesopotamischen Statuetten*, in J. BECKER – R. HEMPELMANN – E. REHM (edd.), *Kulturlandschaft Syrien. Zentrum und Peripherie. Festschrift für Jan-Waalke Meyer*, Münster 2010, pp. 427-448.
- NUNN – GEBHARD 2011 = A. NUNN – R. GEBHARD, *Land der Roten Götter*, in «Epoch» 4, 2011, pp. 26-30.
- OGGIANO 2012 = I. OGGIANO, *Scopi e modalità delle azioni rituali femminili nell'area siro-palestinese del I millennio a.C. Il contributo dell'archeologia*, in V. NIZZO – L. LA ROCCA (edd.), *Antropologia e archeologia a confronto: rappresentazioni e pratiche del sacro. Atti dell'Incontro Internazionale di studi* (Roma, 20-21 maggio 2011), Roma 2012, pp. 223-243.
- OLMOS 1991 = R. OLMO, *Puellae Gaditanae: ¿Heteras de Astarté?*, in «AEA» 69, 1991, pp. 99-109.
- PAZ 2007 = S. PAZ, *Drums, Women and Goddesses. Drumming and Gender in Iron Age II Israel*, Freiburg-Göttingen 2007 («Orbis Biblicus et Orientalis», 232).
- PORADA 1973 = E. PORADA, *Notes on the Sarcophagus of Ahiaram*, in «The Journal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University» 5, 1973, pp. 355-372.
- RAMON 1985 = J. RAMON, *Es Culleram*, 1981, in «Noticario Arqueológico Hispánico» 20, 1985, pp. 225-56.
- RAMON 2007 = J. RAMON, *Excavaciones arqueológicas en el asentamiento fenicio de Sa Caleta (Ibiza)*, Barcelona 2007 («Cuadernos de Arqueología Mediterránea», 16).
- RAMON TORRES 2010 = J. RAMON TORRES, *La ciudad púnica de Ibiza: estado de la cuestión desde una perspectiva histórico-arqueológica actual*, in E. FERRER ALBELDA (ed.), *Los Púnicos de Iberia: proyectos, revisiones, síntesis*, Sevilla 2010, pp. 837-866.
- RAMON TORRES 2011 = J. RAMON TORRES, *El sector alfarero de la ciudad púnica de Ibiza*, in B. COSTA – J.H. FERNÁNDEZ (edd.), *Yoserim: la producción alfarera fenicio-púnica en Occidente. XXV Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica* (Eivissa 2010), Eivissa 2011, pp. 165-221.
- ROEHRIG 1996 = C.H. ROEHRIG, *Women's Work: some Occupations of Nonroyal Women as Depicted in Ancient Egyptian Art*, in A.K. CAPEL – G.E. MARKOE (edd.), *Mistress of the House. Mistress of Heaven. Women in Ancient Egypt*, New York 1996, pp. 13-24.
- RUEDA 2008 = C. RUEDA, *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)*, in «Palaeohispanica» 8, 2008, pp. 55-87.
- SAN NICOLÁS 1981 = M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *Testimonio del culto a Deméter-Koré en Ibiza*, in «AEA» 54, 1981, pp. 27-35.
- SAN NICOLÁS 1983 = M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *La indumentaria púnica representada en las terracotas de Ibiza*, in «AEA» 56, 1983, pp. 67-104.
- SAN NICOLÁS 1984 = M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *La indumentaria representada en las terracotas de Ibiza*, in «AEA» 57, 1984, pp. 15-45.
- SAN NICOLÁS 1987 = M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *Las terracotas figuradas de la Ibiza Púnica*, Roma 1987.
- SAN NICOLÁS 2000 = M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *Interpretación de los santuarios fenicios y púnicos en Ibiza*, in M. BARTHÉLEMY – M.E. AUBET (edd.), *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos*, Cádiz 2000, pp. 675-689.
- SENDREY 1969 = A. SENDREY, *Music in Ancient Israel*, London 1969.
- SENDREY – NORTON 1964 = A. SENDREY – M. NORTON, *David's Harp. The Story of Music in Biblical Times*, New York 1964.
- STIG SØRENSEN 2000 = M.L. STIG SØRENSEN, *Gender Archaeology*, Cambridge 2000.

- SUTER 2008 = C.E. SUTER, *Who are the Women in Mesopotamian Art from ca. 2334-1763 BCE?*, in «KASKAL. Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico» 5, 2008, pp. 1-55.
- TARRADELL – FONT 1975 = M. TARRADELL – M. FONT, *Eivissa Cartaginesa*, Barcelona 1975.
- VAN DOMMELEN – LÓPEZ-BERTRAN 2013 = P. VAN DOMMELEN – M. LÓPEZ-BERTRAN, *Hellenism as Subaltern Culture. Rural Cults in the Punic World*, in J.R.W. PRAG – J.C. QUINN (edd.), *The Hellenistic West*, Cambridge 2013, pp. 273-299.
- VELÁZQUEZ BRIEVA 2007 = I. VELÁZQUEZ BRIEVA, *El dios Bes: de Egipto a Ibiza*, Eivissa 2007 («Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera», 60).

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Luglio 2015

(CZ 2 · FG 21)

