

Saberes e poderes no Mundo Antigo

Estudos ibero-latino-americanos

Volume I - Dos saberes

Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves,
Edalaura Medeiros & José Luís Brandão
(Orgs.)

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
FEDERAL UNIVERSITY OF PELOTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FEDERAL UNIVERSITY OF GOIÁS

EL PODER EVOCADOR DE LAS IMÁGENES: FUENTES Y MUJERES EN LA CERÁMICA GRIEGA

*Cora Dukelsky**
Universidad de Buenos Aires - Argentina

Introducción

Las obras de arte tienen el poder de transmitir ideas, de comunicar mensajes, de vincularnos con el pasado. Como parte de la cosmovisión de una cultura contienen los fundamentos de su mentalidad, de sus valores sociales, de sus creencias. Una manera de ampliar la comprensión de la civilización griega es a través del análisis de las evidencias visuales que nos brinda la pintura sobre cerámica. El espectador moderno, además de disfrutar del placer estético implícito en las pinturas, tiene la posibilidad de relacionarse con tiempos remotos, de tomar contacto con una compleja sociedad que aún puede manifestarse a través de sus principales actores. Los hombres y mujeres representados en las pinturas reaparecen ante los ojos del investigador narrando parte de sus historias, reafirmando las prácticas sociales vigentes, proclamando sus ideas.

La comunicación se establece a partir de ciertas claves de comprensión, debemos esforzarnos en descifrar los códigos de los artistas de un modo similar al que utilizamos al reconocer los significados de las palabras de un texto. Los pintores transmitieron mensajes, que los receptores contemporáneos comprendían sin dificultad. Las imágenes son construcciones simbólicas: imponen modelos de conducta, transmiten las expectativas y aspiraciones de una estructurada sociedad patriarcal. En la cifrada selección realizada por el artista se revelan, si analizamos pormenorizadamente, los valores de la ideología imperante. Por esta razón es fundamental cotejar los motivos, conocer cuál fue el propósito en la selección de los objetos representados, introducirse en la iconografía para comprender el contenido profundo de la imagen.

Exploraremos algunos aspectos de un motivo iconográfico popular a fines del siglo VI a.C., el de 'Mujeres en la fuente'. Contamos con muchos vasos decorados con ese motivo, casi un centenar, razón por la cual existe la posibilidad de establecer comparaciones, comprobar la reiteración de ciertos elementos y encontrar las excepciones.

*E-mail: coradukelsky@yahoo.com.ar

La fuente, la historia y la política

Desde el punto de vista histórico-político el auge de la representación de fuentes coincide con el apogeo de los Pisistrátidas quienes realizaron una serie de transformaciones culturales y mejoras edilicias, entre otras, el aprovisionamiento de agua para la población a través de la *Enneakrounos* o fuente de los nueve caños.¹ Los recursos hídricos habían estado antes controlados por la aristocracia ateniense, dueños de los pozos; tras las medidas de los tiranos todos los habitantes de Atenas tuvieron acceso libre al agua. Al igual que el resto de la población, los alfareros estarían agradecidos a sus gobernantes quienes los favorecieron también en las estrategias económicas promoviendo el cultivo del olivo y del aceite. Una de las inmediatas consecuencias fue el importante incremento en la demanda de cerámica en Atenas. El último tercio del siglo VI es una floreciente etapa de producción en los talleres áticos de alfarería. Fue un momento muy creativo que impulsó posiblemente el surgimiento de una nueva técnica, la de Figuras Rojas. Es en este período en el cual la cerámica ática consigue prácticamente el monopolio de las exportaciones a las otras ciudades de Grecia, a las de Magna Grecia y a las opulentas ciudades etruscas.

Las manifestaciones artísticas griegas hacen referencia a la realidad de un modo indirecto y complejo. No obstante las conexiones con momentos específicos pueden desentrañarse si analizamos las piezas creadas en una misma época y comprobamos la reiteración de ciertos elementos.

Comenzaremos presentando una pieza atípica, más adelante se hará evidente su carácter particular. Se trata de una *pelike*² conservada en el Museo Nacional de Atenas³ donde se observa una joven desnuda con su cabellera suelta y un peine en la mano, ubicada en el interior de una estructura arquitectónica definida por dos columnas y un arquitrabe (ilustración 1). La boca abierta de un felino permite suponer que se trata de un pico para que brote el agua. La construcción es una fuente, primera clave de sentido para la interpretación de esta imagen pues entre 530 y el 500 a. C. uno de los temas favoritos de los pintores de cerámica fue el de 'Mujeres en la Fuente'.

La referencia a la prosperidad económica y a los beneficios obtenidos en la vida cotidiana gracias a los tiranos se sugieren en la *pelike* ateniense con las columnas, la viga horizontal donde algunos trazos recuerdan los triglifos del friso dórico y la boca leonina por donde brota el agua de la fuente. En otros ejemplos de este período se repite el mismo contexto arquitectónico. El arte griego se expresa a través de símbolos, no encontraremos narraciones históricas o una directa propaganda política aunque sí alusiones a los favores otorgados por los tiranos que los espectadores atenienses captaban directamente.

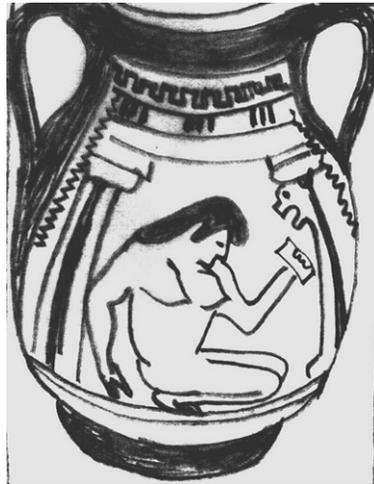


Ilustración 1. *Pelike*. Lado A: Mujer desnuda en la fuente.
Dibujo: F. Vergara Cerqueira

Lewis (2002, p.4) plantea que la mayor parte de las vasijas fueron encontradas en tumbas etruscas, por lo tanto esta lectura no tendría sentido frente a una población que no tenía vinculación con Pisístrato y que, además, reservaba a las hidrias un destino funerario. Según esta autora los artistas trabajaban siguiendo las predilecciones de un mercado de exportación. No obstante es necesario considerar que la preservación de las piezas funerarias, en particular en un tipo de tumba como la etrusca, es mucho mayor que en un contexto de uso cotidiano como fue el ateniense. Es bastante probable que los mismos temas decoraran las vasijas que circulaban en el Ática, hoy perdidas, que ratifican la interpretación del tema de Mujeres en la fuente como reflejo de la simpatía de la población por la política pisistrátida (DUKELSKY, 2005, p.66). Confirman este concepto Kosso y Lawton (2009, p.89) “in point of fact there is no discernible difference between the images on the export fountain house vases and those few found in Attica”. Resulta significativo que el tema desaparezca prácticamente por completo a comienzos del siglo V a.C. cuando la tiranía ha caído en desgracia.

Existe además otro testimonio de la influencia de los temas contemporáneos sobre los pintores de vasos. Parte de las medidas políticas pisistrátidas fue mejorar los caminos del Ática con el objeto de convertir a Atenas en el centro religioso de la región. Como un modo de difundir entre la población los beneficios de la obra pública de gobierno señalaron las vías con mojones en forma de hermes adornados con versos compuestos por Hiparco, uno de los tiranos. En una copa de Figuras Rojas se puede ver a un artista esculpiendo un

El poder evocador de las imágenes

hermes sobre el cual se lee la siguiente inscripción “Hiparco es bello”⁴, elogio político que se suma al discurso propagandístico implícito en el recordatorio visual de la fuente pistráida. (DUKELSKY, 2005, p.63-64)

La fuente y la vida cotidiana

Las ‘Mujeres en la Fuente’ han sido consideradas evidencias concretas de la actividad diaria de las mujeres atenienses. Efectivamente podremos encontrar, en los múltiples vasos con muchachas que buscan agua, indicios de la tarea doméstica. Si bien debemos presumir una alta cuota de idealización impregnando las obras. La mayoría de las escenas de ‘Mujeres en la Fuente’ decoraban hidrias⁵, los recipientes para recoger, transportar y verter el agua. En las pinturas la fuente se plantea como lugar de encuentro. Las mujeres van y vienen; por momentos se alborotan⁶, en otros pasean más tranquilas, deleitándose en su caminata, conversando⁷ con las amigas, intercambiando novedades y disfrutando de los momentos de distensión, liberadas de la vigilancia masculina.



Ilustración 2. Hidria. Mujeres en la fuente.
Dibujo: C. Dukelsky.

Es un ambiente encantador, de ensueño, como el de la hidria⁸ de la ilustración 2. Las jóvenes están vestidas y peinadas con elegancia. La fuente luce impecable, pulcra, perfecta. Imaginemos el sitio en la vida real: charcos malolientes, salpicaduras de fango, hombres y mujeres protestando por los empujones, tal como nos cuenta Aristófanes⁹, túnicas y calzados embarrados. Las imágenes no nos muestran la realidad, extraen ciertos ingredientes de la vida

cotidiana, realizan una síntesis y convocan ante el público ateniense un universo ideal de bellas mujeres reunidas en un edificio privilegiado de la *polis*. Si comparamos varios ejemplos de representaciones de la fuente veremos que son sólo reminiscencias de un sitio conocido por todos; los artistas no vieron la necesidad de reflejarlo tal cual era. Las fuentes pintadas tienen dos, tres, cuatro columnas -en ocasiones dóricas¹⁰, en otras jónicas¹¹- distribuidas de modos diferentes, con distintas conformaciones de tímpanos, variados formatos de picos: leoninos¹², con cabeza de burro¹³, de jabalí¹⁴, sátiros¹⁵, jinetes¹⁶. Y, sin embargo, pese a las disparidades, el espectador sabe que se trata de la fuente que los Pisistrátidas elevaron en el ágora de Atenas alrededor del 530 a.C.

La *Enneakrounos* existió, hay evidencias que permiten suponer que era de planta rectangular (6,8m por 18,2m) con dos sectores para los picos de agua y tenía una fachada similar a un templo sostenida por tres columnas. Aún se discute su exacta localización. Tucídides y la mayoría de los testimonios de la Antigüedad, la ubican al sur de la Acrópolis salvo Pausanias que la sitúa en el Ágora.¹⁷ Quienquiera que tenga razón interesa resaltar un concepto fundamental para profundizar en la interpretación: la fuente estaba en el espacio público.

La fuente y la cuestión social

A partir de la representación de mujeres realizando una actividad doméstica en el espacio público surge la preocupación por identificarlas socialmente. En Atenas, como en toda Grecia, existió una división de las esferas de pertenencia de acuerdo con el sexo. Los hombres desarrollaban sus actividades en el espacio abierto de la *polis*, las mujeres en el interior del *oikos*, en teoría, recluidas en el gineceo. La separación sexual y el encierro femenino fue seguramente más una construcción simbólica que una realidad absoluta, por eso nuestra mirada hacia los vasos debe permanecer abierta, flexible. La hidria del Pintor de Príamo (ilustración 2) muestra los recipientes llenándose y un par de jóvenes esperando en cuyas cabezas se observa el soporte para los recipientes que las auxiliará durante el transporte. Cuatro mujeres se retiran con sus hidrias rebosantes¹⁸ mientras otra se acerca para cumplir con su obligación cotidiana. La representación se elaboró con aspectos extraídos de la vida real si bien transformados, embellecidos, por una cultura que siempre ha pretendido trascenderla.

Algunos estudiosos como Pomeroy (1990, p.90) han considerado que sólo las esclavas podían realizar esta tarea basándose en el relato de Herodoto (Hdt. 6.137) sobre los tiempos remotos de los pelagos en que las hijas de los atenienses iban a buscar agua a la fuente porque en esa época no tenían sirvientas, dando a entender que con posterioridad esclavos o sirvientes se ocupaban de esos menesteres. No obstante las señales emitidas por las imágenes indican lo contrario. Las mujeres son todas bellas, esbeltas, graciosas. Conocemos sólo un

El poder evocador de las imágenes

ejemplo en un conjunto de más de cien ejemplares en el cual podemos identificar sin ninguna duda a esclavas (LISARRAGUE, 1991, p.222). Se trata de la famosa hidria (ilustración 3) con mujeres tracias que exhiben tatuajes en brazos y piernas, signo de su condición.¹⁹ En todos los otros vasos la tipología femenina es genérica: jóvenes, armoniosas, con sus cabelleras cuidadosamente peinadas.

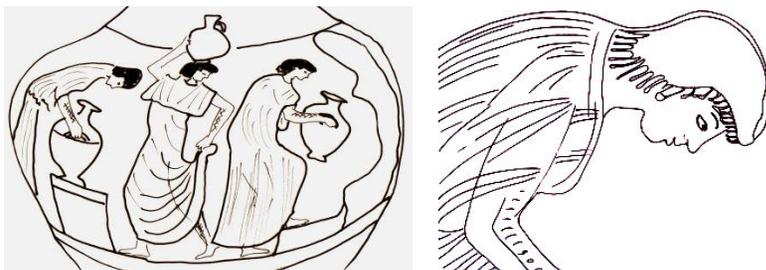


Ilustración 3.a Hidria. Esclavas tracias en la fuente. 3.b. detalle.
Dibujo: C. Dukelsky

De hecho el peinado que llevan las esclavas tracias es señal de servidumbre en la representación artística, como se ve también en la *pelike* de la ilustración 4, que muestra a dos mujeres lavando ropa.²⁰



Ilustración 4. a. *Pelike*. Lado A: Mujeres lavando ropa. 4.b. Lado B: Hombre y mujer.
Dibujo: 4.a - F. Vergara Cerqueira; 4.b - C. Dukelsky

Una de ellas está definida como sirvienta por su cabello corto y por su menor tamaño. Una leve perspectiva jerárquica²¹ indica que la mujer de la derecha es la dueña de la casa. La señora también trabaja, nos lo indican sus gestos, su postura y el manto que, a modo de delantal, protege su túnica. En este caso en particular la imagen no establece el ideal social sino que parece exhibir lo

que efectivamente sucedía en el interior del hogar. Al girar la pieza aparece una escena que ha sido identificada de dos maneras contradictorias. En la página oficial del Museo del Louvre y en el *Corpus Vasorum Antiquorum* se la describe como hombre y muchacho conversando, mientras que en el Beazley Archive aparece como posible escena de cortejo entre un hombre y una mujer. Me inclino por esta última iconografía, por un lado porque su vestimenta es femenina (larga túnica cubierta por un manto) y, además, por el aspecto de su peinado que es similar al de otras representaciones de criadas y no al de los muchachos. Por otra parte basta comparar la figura del lado B con la ayudante del lado A para llegar a la misma conclusión. El hombre es un ciudadano adulto (indicado a través del bastón y de la barba) mientras la mujer de cabellos cortos es una sirvienta. Podría ser que la joven, habiendo concluido su contribución en el lavado de ropa, se encuentre luego con el señor de la casa quien exige -gesto demandante de la mano extendida- también algo para sí. Quizás una tarea hogareña o favores sexuales, no hay más datos para extraer conclusiones. También podríamos suponer que, como sucede a menudo en la cerámica, los dos lados de la vasija establecen paradigmas complementarios o contradictorios. Así como vemos de un lado a una mujer honrada que se esfuerza por cumplir con sus obligaciones hogareñas del otro lado tenemos a la prostituta, encarnación de la alteridad, con un comportamiento alejado de las normas adecuadas a una mujer decente.

De una manera u otra la cerámica transmite la imagen de una actividad cotidiana y lo mismo podría decirse de las esclavas tracias en la fuente. Para nuestro análisis es importante destacar que estas últimas dos piezas fueron pintadas alrededor del 470 a. C. Las circunstancias históricas y sociales han cambiado desde el último tercio del siglo VI a.C. y también se ha modificado el estilo artístico. Si bien siempre escasas, se incrementan, en esta etapa, las representaciones del trabajo doméstico.²²

En el vaso con las esclavas tracias la estructura de la fuente ha perdido protagonismo y es sólo una masa informe cuya función se reconoce sólo por las hidrias y las actitudes de las jóvenes. ¿Es o no una escena de vida cotidiana? Tal vez lo sea pero seguramente no es un reflejo de la sociedad ateniense de fines del siglo VI a.C. ni una referencia a la fuente pistráida.

Las 'Mujeres en la Fuente', entonces, no son sirvientas, no son esclavas, no pueden ser tampoco las esposas e hijas de los ciudadanos atenienses que tenían vedado el deambular por el espacio público. Algunos han pensado en hetairas, Olmos y Balmaceda (1977-78, p.20) suponen que los nombres florales de las muchachas estarían vinculados a cortesanas y mencionan que algunos cultos atenienses eran practicados por ellas. También Williams (1983, p.104-105) propone que los nombres escritos en los vasos con mujeres en la fuente son a menudo adecuados para esclavas y por lo tanto podrían ser hetairas, y sugiere que la inscripción Rhodopis -nombre de una famosa hetaira del siglo VI a.C.- lo

confirmaría. Esta postura también trae sus inconvenientes puesto que -salvo en el contexto definido del simposio o en acciones específicas- es prácticamente imposible reconocerlas.

Rituales y símbolos en la fuente

Los enfoques históricos y sociales no agotan el análisis y si continuamos examinando la hidria del Pintor de Príamo (ilustración 2) encontraremos otras connotaciones. Las jóvenes llevan flores y ramas en sus manos, posibles ofrendas a los espíritus de la naturaleza o a las ninfas de las fuentes.

La vegetación está presente en las fiestas religiosas griegas. En varias representaciones de 'Mujeres en la fuente' las figuras portan ramas o el entorno arquitectónico aparece adornado con guirnaldas. En algunas, las mujeres se dedican a colocar coronas de hojas en las bocas de agua.²³ Probablemente se está haciendo referencia a las ofrendas que las mujeres hacían a las náyades, diosas que habitaban en las fuentes, proveedoras del agua para uso humano. La sacralidad lo impregna todo en la Antigüedad, caminos, cultivos, casas, fuentes. No asombra la manifestación de lo sagrado en la vida diaria y menos aún la vinculación con el agua, fundamental en las purificaciones. Parte de las celebraciones implicaba la búsqueda de agua en la fuente, razón por la cual algunos estudiosos relacionaron las escenas representadas en los vasos con los festivales religiosos del Ática. Un vaso en particular fue vinculado específicamente a la celebración de las Antesterias por varios autores. Williams (1983, p.103), Petersen (1997, p.40), Kosso y Lawton (2009, p.98) señalan que una hidria de figuras negras²⁴ correspondería al festival ateniense que honraba a Dionisos y a Hermes. Junto a tres mujeres en la fuente aparecen las estatuas o epifanías de ambos dioses. Es muy probable que este ejemplo recuerde las Antesterias pues, como parte de los rituales, las familias enviaban una muchacha a la *Enneakrounos* para luego poder hacer las libaciones en honor a los muertos. El protagonismo femenino en las escenas representadas estaría reflejando la elevada participación de las mujeres en las fiestas. Kosso y Lawton (2009, p.92) han realizado una estadística de las fiestas atenienses con sus participantes y aseguran que la asistencia femenina a los festivales religiosos es significativamente mayor que la de los hombres.

Las mujeres acudían a buscar agua en uno de los momentos culminantes de su vida: el matrimonio. Las novias buscaban el agua para el baño ritual previo a la boda en la *Enneakrounos*. Antes de la construcción pistrárida, las doncellas recurrían al curso de agua llamado *Kallirrhoe*, especialmente venerado por los atenienses porque se creía que allí habitaba la ninfa del mismo nombre. En los textos, otro modo de denominar a la *Enneakrounos* es la fuente *Kallirrhoe*. De hecho, en dos ejemplares de las representaciones del tema 'Mujeres en la fuente', encontramos la inscripción *Kallirrhoe*.²⁵ Al revivir el sentido originario de

la primitiva fuente utilizada por los originarios habitantes del Ática, la imagen nos retrotrae al tiempo mítico dice Ferrari (2003, p.49-50). Considera que el tema 'Mujeres en la Fuente' está relacionado con la Atenas de los ancestros autóctonos, con la identidad nacional y con un discurso sobre la feminidad y los roles de género que se originaron en la primitiva ciudad. La juventud de las figuras, según Ferrari, sugiere que son doncellas que generan deseo e invitan al rapto previo al matrimonio.

Manfrini Aragno (1992, p.130-132) cree que la edad de las mujeres en los vasos corresponde a un momento particular de sus vidas: la transición entre la adolescencia y la madurez. Propone que la suma de signos tales como los burros en los picos de agua (bestias de tiro en los cortejos de boda); las cabezas de jabalí (animales cazados por los jóvenes que deben cumplir con sus ritos de pasaje); los jinetes (recuerdan a los Dioscuros asociados a los efebos) corresponden a un mensaje de juventud. Las muchachitas virginales y el entorno que las alberga tienen un componente salvaje –el curso de agua y las fuerzas de la naturaleza- y uno civilizado –la fuente construida por el hombre y el futuro que espera a las jóvenes contenidas dentro de las estructuras del matrimonio.

Si observamos las figuras del Pintor de Príamo corroboramos que las muchachas son muy jóvenes. Los artistas transmiten la edad a partir de ciertos códigos: las mujeres maduras usan el cabello recogido, las jovencitas exhiben largas cabelleras sujetas con cintas. La sugerencia de juventud se refuerza con las flores que sostienen las muchachas. Frescas y suaves como los pétalos de una flor, así lucen las protagonistas de los vasos. En algunos vasos con 'Mujeres en la fuente' los artistas han escrito nombres que están, a menudo, compuestos con términos de flores (Olmos y Balmaceda, 1977/1978, p.20). Evocan sensaciones agradables, recuerdan atractivas fragancias que el espectador asocia con el encanto de sus figuras. Las flores se relacionan con la primavera, con el renacer de la naturaleza, perpetuando el mito de Perséfone sorprendida por Hades mientras entrelazaba flores. También está presente el simbolismo de la castidad – la virginidad de Perséfone fue tan efímera como los pétalos de las flores- el de la fertilidad y el del cortejo amoroso. Las flores y los perfumes –en la Antigüedad como hoy– están asociados al erotismo y al atractivo sexual. Los griegos adjudicaban a ungüentos y perfumes -cuya materia prima es la flor- virtudes afrodisíacas (Kéi, 2007, p.4). Suponemos, por lo tanto, que las muchachas que aspiran el aroma de la flor están emitiendo un mensaje de seducción.

Las representaciones son un homenaje a la juventud y a la belleza de las doncellas atenienses. Las muchachas transitan con elegancia, con sus vestidos bordados, sus joyas, primorosas cintas en los cabellos; están pregonando su encanto ante la mirada de toda la población. Muchos artistas subrayan la idea con la inscripción *KALE*²⁶. Bellas mujeres con bonitos ropajes como parte de los atributos propios de su sexo. Bellas hijas de Pandora, se valen de todo tipo de

El poder evocador de las imágenes

artificios para atraer a sus futuros esposos. La mítica Pandora es –al igual que nuestras jóvenes en la fuente– una virgen con la edad apropiada para el casamiento a quien los dioses otorgaron las artes de la seducción además de engalanarla con lujosos vestidos. El atractivo de las muchachas reside en el elaborado atavío. El mismo concepto está presente en las *korai*, estatuas votivas que honran a la divinidad a partir de su elaborado arreglo personal. Es el atuendo, el adorno lo que otorga a la mujer su lugar en la sociedad griega. La mujer debe estar vestida, cubierta por los pliegues de una túnica que oculta pudorosamente sus formas, a diferencia del ideal masculino que encuentra su afirmación más rotunda a través del desnudo.

La fuente y el desnudo femenino

¿Qué lectura puede hacerse, entonces, de la joven desnuda en la *pelike* de Atenas (ilustración 1)? ¿A quién está dirigida la imagen, a hombres o a mujeres?

En términos generales el destinatario primordial del arte griego es el varón. El hombre es el receptor por excelencia de la estatuaria, cuyos temas son predominantemente religiosos o heroicos. Ubicadas en los lugares públicos, las esculturas proveen dignos modelos de comportamiento para los ciudadanos. Por el contrario, la cerámica pertenece a la esfera privada, a un universo íntimo donde las reglas son otras y pueden transgredirse. De ahí la diversidad temática de las pinturas y también su popularidad. Existió una gran cantidad de ejemplares cerámicos, en el *Corpus Vasorum Antiquorum* se registran alrededor de cien mil de lo que aún sobrevive; se calcula que sería el uno por ciento del total producido en la Antigua Grecia (WOODFORD, 2002, p.254; LEWIS, 2002, p.5). Toda familia podía comprar alguna pieza de cerámica, eran bienes de uso cotidiano: vajilla, recipientes de almacenamiento, perfumeros, ofrendas religiosas. El acceso a las imágenes era masivo y los vasos fueron un extraordinario vehículo para la comunicación de ideas. El destinatario fue, en la gran mayoría de los casos, el hombre. La excepción son algunas piezas encargadas por una clientela femenina que surge a partir de mediados siglo V a.C. En la época que estamos considerando podemos estar bastante seguros de que es la mirada masculina la que recibe el mensaje y en él prevalece el concepto de predominio del varón. Las imágenes de dioses, héroes, guerreros que decoran gran parte de las cerámicas son claros testimonios de los ideales masculinos que manifiestan un sistema de valores de la sociedad patriarcal. Cuando el tema pintado es femenino sigue siendo un discurso de los hombres, sólo que en estos casos, concierne al sexo débil. Las ‘Mujeres en la fuente’ declaran ante los ojos varoniles las virtudes que una mujer debe tener: bella, modesta y, al mismo tiempo, seductora. La mujer, objeto pasivo de admiración, vería en estas imágenes el reflejo de sus obligaciones para con los hombres de la *polis*.

La señal del dominio masculino está, además, presente en los temas viriles que decoran los hombros de las hidrias. En la pieza del Pintor de Príamo (ilustración 2), encontramos la lucha de Heracles contra el león en los hombros, a lo cual se agrega, en la franja ubicada bajo la imagen de las mujeres, una escena con guerreros y ciudadanos identificados por sus armas los primeros y por sus bastones los segundos. Acompañando, o quizás sería mejor decir, controlando la escena femenina encontramos por un lado al héroe, modelo de conducta para los mortales nobles y por el otro, el elogio a los arquetipos sociales fundamentales: el guerrero y el ciudadano. En otras hidrias, sobre los hombros se pintaron combates de héroes²⁷, carreras de carros²⁸, partidas de guerreros²⁹. El orden de lectura en el momento de utilizar el vaso, apoyado en el piso, sería el siguiente: lo primero que se ve en la hidria son los hombros, el universo masculino; recién en un segundo momento, aparecen las imágenes femeninas, en consonancia con la postura secundaria que tienen las mujeres en la sociedad.

Para el imaginario griego las 'Mujeres en la fuente' cumplen a la perfección con el imperativo del paradigma, pasean cubiertas de pies a cabeza, como corresponde a su imagen pública, para ser admiradas por toda la comunidad. No sucede lo mismo con la joven de la *pelike* (ilustración 1), descaradamente desnuda. Una doncella no exhibiría su cuerpo en un lugar público, no es una imagen tomada de la realidad y tampoco se incluye dentro del arquetipo simbólico de la época.

El problema al que nos enfrentamos en el análisis de esta cerámica es que en el arte griego el desnudo femenino se representa pocas veces hasta bien entrado el siglo IV a.C. A diferencia del desnudo masculino, símbolo privilegiado de una virtud que comprendía belleza física, nobleza de nacimiento y perfección espiritual; la desnudez de una mujer respetable no está permitida por motivos religiosos, morales y sociales. La literatura confirma estas prohibiciones rituales a través de múltiples leyendas en las cuales se narran los terribles castigos que reciben los desventurados que se arriesgaron a mirar el cuerpo de una diosa desnuda. Los artistas sólo lo utilizaron cuando necesitaban enfatizar la indefensión de una heroína víctima de una agresión³⁰ o para resaltar la marginalidad en figuras de esclavas y prostitutas.

Una posibilidad, entonces, es que la joven desnuda sea una prostituta. Los artistas las representaron en el simposio, a menudo desnudas, bailando, interpretando música o seduciendo a los comensales. En el contexto del banquete son fácilmente identificables no así en otros. La joven de la *pelike* no luce demasiado provocativa, y hasta inclina la cabeza, señal de modestia en otras composiciones. Sin duda está sugestivamente desnuda, una imagen de seducción quizás más ingenua, una hermosa jovencita bañándose.

El baño

En la cultura griega el baño cobra dimensiones simbólicas, rituales: se bañan las ninfas, las diosas, las estatuas de las divinidades, las novias. Hera recupera su virginidad a través del baño, Afrodita surge de las aguas. Juventud, belleza, castidad son conceptos afines al baño. En algunos pocos ejemplares con el tema de la fuente ésta se transforma en un lugar de aseo, como en la hidria que generó el nombre del Pintor de Antimenes: la inusual imagen muestra a muchachos bañándose bajo los chorros de agua de la fuente, uno de ellos con la inscripción Antimenes.³¹ Las mujeres también pueden aparecer duchándose bajo los chorros de agua de la fuente³², aunque los ejemplos son pocos.

El Pintor de Príamo, artista que trabajó en el último tercio del siglo VI a.C. y que nos ha dejado numerosos vasos decorados con 'Mujeres en la fuente', pintó sobre un ánfora un grupo de muchachas tomando un baño en plena naturaleza (ilustración 5).³³ Los picos por donde brota el agua para la ducha son artificiales, resultan significativamente similares a los de las fuentes construidas por la mano del hombre. Podría ser el recuerdo del tema de moda que el artista conocía bien.

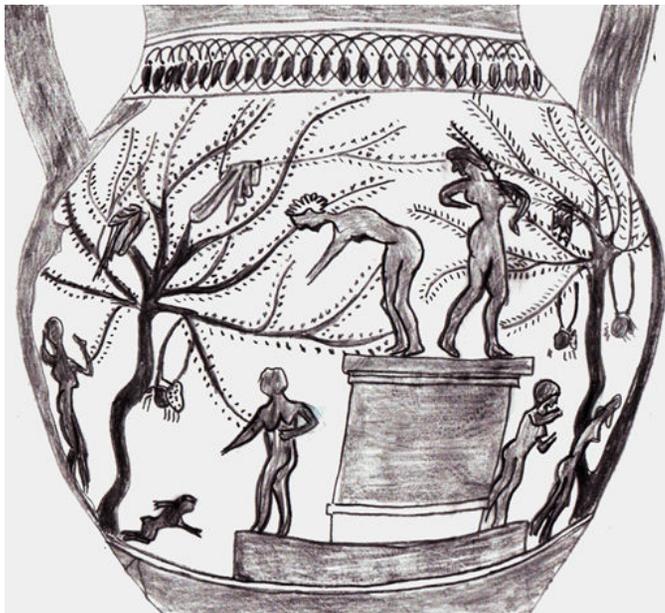


Ilustración 5. Ánfora. Pintor de Príamo. Mujeres bañándose.
Dibujo: F. Vergara Cerqueira

En el reverso de la pieza se muestra a Dionisos y sátiros haciendo vino, motivo adecuado para una cerámica utilizada para contener el vino del simposio. Efectivamente el ánfora es uno de los vasos del banquete. Los comensales verían las imágenes míticas del dios del vino y su séquito por un lado, como una confirmación de la bebida que están disfrutando; y por el otro a las jóvenes desnudas, como un anticipo del erotismo con que culmina a menudo la reunión. Pero la desnudez, en este caso, no tiene que ver con las prostitutas que amenizan el simposio, sino con doncellas reunidas para bañarse y divertirse. Según Pausanias, quien posiblemente recoge una antigua tradición, “sólo los miembros del sexo femenino que sean puras vírgenes pueden sumergirse dentro del mar” (Paus. 10.19.2) y justamente una de las doncellas se está zambullendo y otras están a punto de hacerlo. Estas mujeres han salido del encierro del gineceo, no obstante se apartan de los hombres, se bañan en grupo, protegidas de miradas indiscretas.

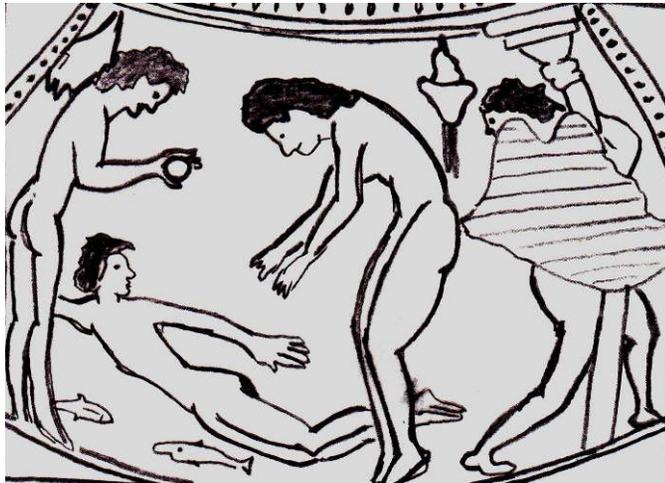


Ilustración 6. Ánfora. Pintor de Andocides. Mujeres bañándose.
Dibujo: F. Vergara Cerqueira

Igualmente vírgenes parecen ser las que representó el Pintor de Andocides en un ánfora de figuras rojas de aproximadamente la misma época (ilustración 6).³⁴ Una de ellas está a punto de saltar para nadar junto a su compañera. En la representación se produce una curiosa mezcla entre el espacio natural -la joven que nada entre los peces- y la edificación urbana -la columna-. Tanto ésta como el *sakkos*, la cofia femenina, que cuelga de la imaginaria pared, forman parte de la expresión simbólica del gineceo. Del otro lado del mismo vaso vemos a un grupo de Amazonas, personajes míticos que simbolizan lo bárbaro, lo marginal y lo peligroso. Constituyen una contradicción absoluta con las doncellas en el baño o en la fuente, encantadoras y recatadas.

El poder evocador de las imágenes

Es probable que las mujeres a fines del siglo VI se bañaran en sitios recoletos, en las afueras de la ciudad, a salvo de las miradas masculinas. De acuerdo a lo que nos informan las cerámicas, pronto esa seguridad se buscará de manera más categórica en el interior del gineceo. La representación del baño en la naturaleza desaparece y surge, en los primeros decenios del siglo V a.C, el aseo dentro de la casa, con la pila para el agua, el *louterion*. El baño en el *louterion* se transformará en un nuevo y popular tema pictórico, excelente excusa para mostrar el desnudo femenino en una etapa en la cual su valoración continúa siendo bastante negativa. Resulta significativo que el primer ejemplo que conocemos de la serie según Lambrugo (2008, p.169) unifique dos fórmulas iconográficas que tuvieron su momento de esplendor una a continuación de la otra. Se trata de una hidria pintada por Eutimides en la cual las mujeres desnudas sumergen sus brazos en el *louterion*, protegidas en el interior del gineceo mientras, muy cerca, una mujer sola, en la fuente y, por lo tanto, en el espacio público se encuentra convenientemente vestida (ilustración 7).³⁵

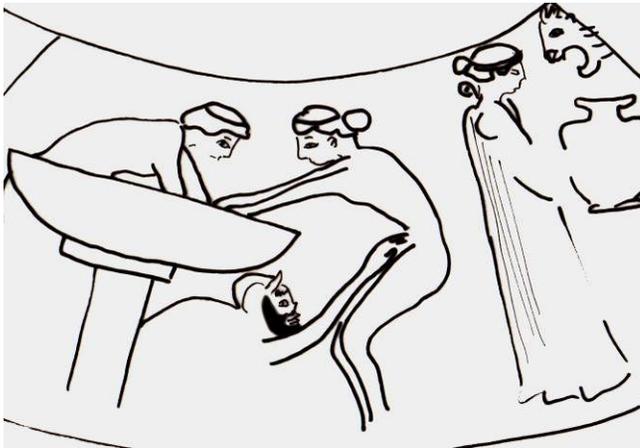


Ilustración 7. Hidria. Eutimides. Mujeres en *louterion* y mujer en fuente.
Dibujo: C. Dukelsky.

En la composición se agrega la figura de un sátiro que, escondido bajo el *louterion*, se acerca sigilosamente para tocar a una de las mujeres desnudas. La fuente parece un buen refugio para la protagonista vestida, sin embargo la amenaza existe, aunque en esta ocasión sea mítica o simbólica.

La desnudez femenina aún sigue siendo problemática. En la historia del desnudo femenino este tipo de imágenes pueden tomarse como una transición entre la percepción inmediata de la mujer sin ropas como prostituta y el momento en que se acepta definitivamente la connotación virtuosa del desnudo femenino al ser aplicado por primera vez a una diosa (Afrodita de Cnido de

Praxíteles, mediados del siglo IV a.C.). Las mujeres desnudas en las imágenes de fines del siglo VI y principios del V, no representan necesariamente a hetairas, aún cuando para el espectador ateniense sigue vigente el concepto que asocia desnudo femenino con lujuria. En el caso de las mujeres bañándose en la naturaleza del pintor de Príamo, que consideramos antes, si bien las jóvenes son virginales, el reverso anuncia el sexo a través de los sátiros. Principios contradictorios y al mismo tiempo complementarios también se evidencian en el ánfora del pintor de Andocides quien confronta las doncellas con las peligrosas amazonas.

La doncella y el guerrero

La joven desnuda en la fuente (ilustración 1 = ilustración 8a) revela varias particularidades que señalan su carácter excepcional dentro de la iconografía de 'Mujeres en la fuente': se presenta sola y está desnuda tomando un baño.

La gran mayoría de los ejemplos de la serie son grupos de mujeres en la fuente. Esporádicamente se agregan otros personajes, hombres, dioses, sátiros. A veces las escenas muestran un clima de colaboración, en otras se sugieren agresiones. Podrían leerse como advertencias para que las mujeres no transiten por el espacio público si no están debidamente acompañadas.

Son pocas las cerámicas con mujeres solas en la fuente, como es el caso de la *pelike* de Atenas. La figura de la joven ocupa un espacio considerable de la superficie del vaso, el protagonismo visual se comparte entre ella y la fuente. El edificio tiene dimensiones reducidas en relación a la jovencita, que adquiere, de esta manera, mayor relevancia. La anatomía revela algunas torpezas en la ejecución, evidencia de la escasa práctica de los artistas en el desnudo femenino. Resultaría, de todos modos, una imagen sensual, erótica pues, como opina Sutton (2009, p.63) "...with other scholars I believe that the subject of the female bather is essentially erotic in nature...". El soporte y el destinatario son elementos a considerar para confirmar este concepto.

La *pelike* contiene vino, se usa en el simposio y los espectadores están ansiosos por anticipar el deleite sexual a través de la atractiva imagen de la jovencita. Acompañando este significado, el peine y la húmeda cabellera son signos que subrayan la noción de belleza. En escenas de preparativos para la boda, la novia aparece ocasionalmente con el cabello suelto aún mojado después del baño ritual. La joven de la *pelike* se prepara con esmero para lucir hermosa ante los ojos masculinos.

Otra posible lectura está relacionada con la función del vaso porque, además de contenedor de vino, la *pelike* podía usarse como perfumero en el tocador femenino. Por lo tanto, cambiamos de espectador. El significado no es tan diferente, sin embargo, pues los valores sociales se comparten. La mujer,

El poder evocador de las imágenes

resignada a su papel subordinado, recuerda, a través de la imagen, su obligación de lucir bella y atractiva para el esposo.

El reverso del vaso agrega otra variable en la interpretación, nos encontramos frente a un peligro inminente: un guerrero está por intervenir en la plácida escena del baño (ilustración 8b). El joven avanza, cubierto sólo por su escudo. El yelmo ha quedado a sus pies y esgrime una lanza. La desnudez del muchacho simboliza en el contexto guerrero la perfección heroica, el coraje, la virtud del ciudadano que lucha por su patria. Lo rodean dos escuetas ramas, breve referencia a la naturaleza, posiblemente arbustos detrás de los cuales se ha escondido el hoplita para no revelar su presencia. El animal dibujado en su escudo, la liebre, es una clara indicación de la cacería, actividad que puede ser el recuerdo de un rito de pasaje asociado a los efebos o la alusión a la caza como práctica previa al combate.

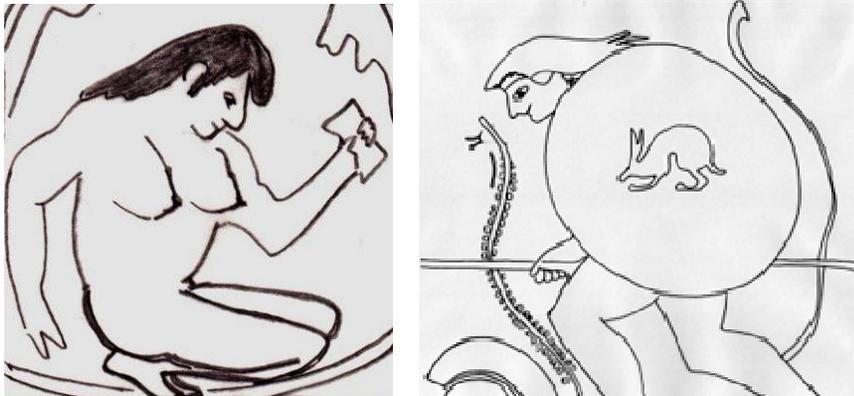


Ilustración 8. *Pelike*. Lado A. Mujer desnuda en fuente. Lado B: Hoplita
Dibujo: 8.a - F. Vergara Cerqueira; 8.b - C. Dukelsky

Si entendemos que la muchacha está tomando el baño nupcial puede interpretarse el reverso como el rapto simbólico por parte del novio. Tema perfectamente adecuado para que la dueña del vaso rememore diariamente el primer encuentro y se embellezca y perfume para reiterarlo. Un problema para esta explicación es que el joven no tiene barba, es un efebo y el matrimonio ateniense solía efectuarse entre un hombre de unos treinta años y una joven de catorce o quince. Por ende parece preferible considerar que se trata de la habitual confrontación entre opuestos de la cultura griega: doncella y efebo, ambos de una edad similar, cada uno en su rol específico. La joven, dedicándose a ser virtuosa, el muchacho, abocado a la práctica de la caza como un anticipo del rol guerrero. Con unos pocos signos, el artista ha logrado condensar los valores primordiales de la sociedad griega.

Conclusión

El exacto significado de una imagen es imposible de recrear, siempre quedarán interrogantes, dudas, problemas. Al tratar de resolverlos iremos paulatinamente enriqueciendo nuestra aproximación al pasado. El análisis de la cerámica es un estimulante recurso para los estudiosos de la Antigua Grecia. Las pinturas son, en algunos casos, sumamente elaboradas y creativas; en otros, reiterativas, a la manera de fórmulas que resultaron exitosas. Los creadores de estas composiciones fueron personas comunes, humildes artesanos, hombres libres, extranjeros y también esclavos. Los dueños de los talleres, los alfareros, pudieron alcanzar éxito económico y compartirlo con sus empleados, los pintores, aunque suponemos que no siempre sucedió de ese modo. Muchos de los artistas debieron ser iletrados, gente sencilla que, no obstante, estaban imbuidos de los valores esenciales de la cultura y pudieron transmitirlos. De ahí que todas las piezas nos resulten valiosas sin juzgar la calidad artística.

Las cerámicas tuvieron el poder de transmitir mensajes a la población, se produjeron en gran número y circulaban en todos los ámbitos. Los destinatarios de las imágenes fueron variados, tanto personas educadas como analfabetas. La gran ventaja que tiene la imagen es justamente que resulta accesible para todos, la información visual es inmediata y los códigos para interpretarlas son comunes a la sociedad que creador y receptor comparten. Cada espectador o usuario identificaba los contenidos según sus intereses, su grupo de pertenencia, su edad y su sexo. Usadas en el simposio las escenas en la fuente pudieron leerse como anticipos del placer erótico; en el transporte de agua, como una reafirmación de los paradigmas sociales; en el tocador femenino, como reminiscencia del rol de género; en el ritual, como objeto sagrado en el homenaje a los dioses; en la tumba, como honra fúnebre; y, en general, para los habitantes de la Atenas de fines del siglo VI, como una confirmación del beneplácito ante los pisisstrátidas. Todas las anteriores interpretaciones son válidas y posiblemente existan más pues las imágenes son polisémicas, complejas, trascienden la percepción inmediata de una figura, de una historia o de un mito. Nuestra tarea es superar la lectura literal de las escenas para adentrarnos en el modo en que los griegos entendieron su mundo.

Bibliografía

- BOARDMAN, J. *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames & Hudson, 1974.
- BODIOU, L. Quand vient l'âge fleuri des jeunes filles, In: BODIOU, L. et MEHL, V. (dir) *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*. Rennes: Presses universitaires, 2009, p.175-191.
- DUKELSKY, C. Arte y Política en la época de los Pisisstrátidas. Mujeres en la Fuente en las hidrias atenienses de fines del siglo VI a.C. *Argos*, Vol. 29., p.53-67, 2005.
- FERRARI, G. Myth and Genre on Athenian Vases. *Classical Antiquity*, Vol. 22, nº1. 37-54. Berkeley: University of California Press, 2003.

El poder evocador de las imágenes

- KEI, N. La fleur: signe de grâce dans la céramique attique, *Images Re-vues*, n°4, 2007, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=28.
- KOSSO C. y LAWTON, K. (2009) Women at the Fountain and the Well: Imagining Experience. In: KOSSO, C. y SCOTT, A. (eds) *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*. Leiden: The Netherlands, 2009, p.87-108.
- LAMBRUGO, C. (2008) Donne impossibili? I segreti femminili nello sguardo dell'uomo. In: SENA CHIESA, G. (ed). *Vasi, immagini e collezionismo: La Collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*. Milano: Cisalpino, 2008, p.159-184.
- LEWIS, S. *The Athenian woman. An iconographic handbook*. London/N.York: Routledge, 2002.
- LISARRAGUE, F. Una mirada ateniense. In: DUBY, G. y PERROT, M. (dir) *Historia de las Mujeres en Occidente. La Antigüedad* en Madrid: Taurus, 1991, p.183-245.
- MANFRINI ARAGNO, I. Femmes à la fontaine: réalité et imaginaire. In: BRON, C, KASSAPOGLOU, E. (eds) *L'image en jeu de l'antiquité à Paul Klee*, p. 1992, p.127-148.
- OLMOS R y BALMACEDA L. J. El tema de 'Las muchachas en la fuente' en unas hidrias áticas del Museo Arqueológico Nacional. *Archivo español de arqueología*. 50/51, p.135/138, 1977/1978.
- OWENS, E. J. The *Enneakrounos* Fountain-House. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 102, p.222-225, 1982.
- PETERSEN, L. H. Divided Consciousness and Female Companionship: Reconstructing Female Subjectivity on Greek Vases. *Arethusa*, 30.1, p.35-74, 1997.
- POMEROY, S. *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid, 1990.
- RICHTER, G Y MILNE, M. *Shapes and names of Athenian Vases*. N. York., 1935.
- SUTTON, R. Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek art. In: KOSSO, C. y SCOTT, A. (eds). *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*. Leiden: The Netherlands, 2009, p.61-86.
- STEINER, A. The Alkmene hydrias and Vase Painting in late Sixth-century Athens. *Hesperia*, p.1-35, 2004.
- WILLIAMS, D. Women on Athenian Vases: Problems of interpretation. In: CAMERON, A y KUHRT A. (eds). *Images of Women in Antiquity*. Routledge: London, 1983, p.92-106.
- WOODFORD, S. *Images of Myth in Classical Antiquity*. Cambridge: University Press, 2002.

Notas

¹ El objetivo de los Pisistrátidas fue convertir a Atenas en un centro de culto y de unión política para toda la zona del Ática. Con esa finalidad reorganizaron las Grandes Panateneas, construyeron templos, remodelaron santuarios además de mejorar los caminos del territorio para favorecer la circulación de toda la población hacia Atenas. Para un análisis del modo en que el discurso político pisistrátida se reflejó en el arte contemporáneo ver Dukelsky (2005).

² *Pelike* es un recipiente para líquidos similar al ánfora que se introduce hacia el 520 a. C. Se utilizó para contener vino, aceite o perfume. También se conocen usos funerarios.

³ *Pelike* de Figuras Rojas. Cercana al Pintor de Nikoxenos. Fines del siglo VI a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional, 1425. Beazley Archive nº 202075. Lado A: mujer desnuda se baña en la fuente. Lado B: Hoplita.

⁴ Copa de Figuras Rojas. Epictetos. 520-510 a.C. Copenhagen, National Museum, 119. Beazley Archive nº 200586. Artesano tallando un hermes.

⁵ La hidria es una vasija con tres asas, dos horizontales, para sostener el recipiente bajo el chorro de agua, y una vertical para derramar el líquido. Cuando las mujeres se dirigen hacia la fuente llevan el vaso ubicado horizontalmente y al retirarse lo colocan de modo vertical. En algunos ejemplos las mujeres son representadas elevando un brazo y ayudándose con el asa para manipular el pesado recipiente. Además de los usos domésticos la hidria se usó también en el simposio, como urna funeraria y a modo de urna electoral. (RICHTER y MILNE, 1935, p.11-12)

⁶ Hidria de Figuras Negras. Paris, Louvre, F296. Beazley Archive nº 11267. Mujeres en la Fuente.

⁷ El código del arte griego para indicar conversación es levantar la mano frente al interlocutor. Ver la hidria de Figuras Negras atribuida al Pintor de Antimenes. London, British Museum, B336. Beazley Archive nº 320013.

⁸ Hidria de Figuras Negras. Pintor de Príamo. Toledo, Toledo Museum of Art, 1961.23. 520-10 a.C. Beazley Archive nº 351088.

⁹ “pues he llenado mi cántaro a oscuras en la fuente, con dificultades por el jaleo de la multitud y el entrechocar de las vasijas, empujada por siervas y esclavos marcados a fuego” (Aristoph. *Lys.* v. 328 y ss.)

¹⁰ Hidria de Figuras Negras. Atribuida al A.D. Painter. Boston, Museum of Fine Arts, 61.195. Beazley Archive nº 351087. Y muchas otras.

¹¹ Hidria de Figuras Negras. Atribuida al Pintor de Priamo. London, British Museum, B332. Beazley Archive nº 301805. Hidria de Figuras Negras. Atribuida al A.D. Painter. Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum, 317. Beazley Archive nº 301818.

¹² La mayoría de las representaciones tienen sus picos con cabeza de león posiblemente, como afirman Olmos y Balmaceda (1977/1978, p.26), porque al animal se lo consideraba apotropaico y guardián de la pureza de las aguas.

¹³ Hidria de Figuras Negras. Atribuida al A.D. Painter. Boston, Museum of Fine Arts, 61.195. Beazley Archive nº 351087. Hidria de Figuras Negras. Paris, Louvre, F296. Beazley Archive nº 11267.

¹⁴ Ánfora de Figuras Negras. Atribuida al Edinburgh Painter. Berlin. Perdida. F1843. Beazley Archive nº 303376. Mujeres duchándose en la fuente.

¹⁵ Hidria de Figuras Rojas. Firmada Hypsis. Roma, Museo Torlonia, 73. Beazley Archive nº 200171.

¹⁶ Hidria de Figuras Negras. Atribuida al A. D. Painter. London, British Museum, B329. Beazley Archive nº 301814.

¹⁷ Según Owens (1982, p.225) Tucídides tenía razón en ubicar la *Enneakrounos* en el sector sudeste de la ciudad, cerca del río Ilissos. A fines del siglo V a.C. el edificio original fue destruido y a mediados del siglo IVa.C. su nombre fue transferido a otra fuente en el centro de la ciudad. Para la época en que Pausanias visitó Atenas el sitio original había sido completamente olvidado y el nombre *Enneakrounos* se aplicó a la fuente del Ágora.

¹⁸ El código artístico es colocar la hidria de modo vertical para el recipiente lleno y de modo horizontal para el vacío. En varios ejemplares los artistas aprovecharon el recurso para generar armoniosos ritmos.

¹⁹ Hidria de Figuras Rojas. Atribuida al Aegisthus Painter. Paris, Louvre, CA2587. Beazley Archive nº 205691. Mujeres tracias con hidrias en la fuente.

²⁰ *Pelike* de Figuras Rojas. Paris, Louvre, G547. Beazley Archive nº 206332. Lado A: Mujeres lavando ropa, lado B: Hombre y mujer.

²¹ Recurso plástico que indica mayor jerarquía del personaje a partir del tamaño. Ampliamente utilizado en Egipto de modo mucho más evidente que entre los griegos.

²² Algunas podrían interpretarse como un reflejo de la realidad aunque las tareas se seleccionan en función del mensaje a transmitir y es significativo que un número notable de ejemplares muestren la prestigiosa labor textil. Las tareas reiteradas y aburridas correspondientes a la limpieza hogareña prácticamente no aparecen en las cerámicas, Lewis (2002, p.87) menciona que hasta el momento se conoce tan sólo una imagen de una mujer tendiendo la cama.

²³ Hidria de Figuras Negras. London, British Museum, B329. Beazley Archive nº 301814. Hidria de Figuras Negras. A.D. Painter. Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum, L 316. Beazley Archive nº 301815.

²⁴ Hidria de Figuras Negras. Pintor de Priamo. London, British Museum, B322. Beazley Archive nº 301805.

²⁵ Ferrari (2003, p.45) menciona un ejemplo del Museo Nacional de Atenas, Acropolis 732 y otro en el British Museum, B331.

²⁶ Las inscripciones con la leyenda *KALE* o *KALOS* son habituales en la cerámica a partir de mediados del siglo VI a.C. Aclaman la belleza de efebos populares que se destacaban en Atenas por su noble nacimiento, sus méritos gimnásticos o musicales, o por su atractivo erótico. En menor medida la palabra se utiliza para declarar la admiración por el bello cuerpo de una mujer. También puede corresponder al respeto por la obra de un colega entre los ceramistas (se han conservado cordiales o celosas respuestas en otras vasijas).

²⁷ Hidria de Figuras Negras. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, 16449. Beazley Archive nº 302871. O Hidria de Figuras Negras. Atribuida al A.D. Painter. Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum, 317. Beazley Archive nº 301818.

²⁸ Hidria de Figuras Negras. Atribuida al A.D. Painter. Boston, Museum of Fine Arts, 61.195. Beazley Archive nº 351087. Hidria Figuras Negras. Atribuida al Pintor de Priamo. London, British Museum, B332. Beazley Archive nº 301805.

²⁹ Hidria de Figuras Negras. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 63610. Beazley Archive nº 351089.

³⁰ En momentos de extremo peligro las mujeres en las representaciones plásticas se desnudan total o parcialmente, Helena descubre sus pechos ante Menelao para evitar morir; igualmente, aunque sin tanta fortuna, Clitemnestra se exhibe ante Orestes. Casandra, a punto de ser violada por Ayax es también un desnudo que demuestra debilidad, al igual que Polyxena o Ifigenia frente a la pira.

³¹ Hidria de Figuras Negras. Pintor de Antimenes. Jóvenes en la fuente. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, PC63. Beazley Archive nº 320011. Los hombres solos en la fuente son extremadamente raros.

³² Ánfora de Figuras Negras. Atribuida al Edinburgh Painter. Berlin. Perdida. F1843. Beazley Archive nº 303376. Mujeres duchándose en la fuente.

³³ Ánfora de Figuras Negras. Pintor de Priamo. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 2609. Beazley Archive nº 351080.

³⁴ Ánfora de Figuras Rojas con añadidos blancos. Pintor de Andocides. 520 a.C. Paris, Louvre, F203. Beazley Archive nº 200013. Lado A: Amazonas armándose. Lado B: Mujeres nadando.

³⁵ Hidria de Figuras Rojas. Eutimides. Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte, XXXO.136. Beazley Archive nº 200136. Mujeres en *louterion*, sátiro y mujer en la fuente.