

Signatura convidada

CORA DUKELSKY¹

Mujeres griegas en las imágenes de la cerámica: novias, esposas, tejedoras

Greek women in vase painting: brides, wives, weavers

RESUMEN

Las evidencias visuales tienen el poder de transmitir ideología; como parte de la cosmovisión de una cultura contienen códigos que despliegan aspectos de sus actividades, de sus prácticas sociales, de sus creencias. La cerámica pintada brinda al investigador numerosos testimonios que proporcionan una profunda comprensión de la mentalidad griega. Los artistas transmitieron mensajes que los receptores antiguos captaban sin dificultad. Nuestro desafío es descifrar los contenidos a partir del formato de las piezas, el modo de representación de las figuras, los objetos que las acompañan y, de ese modo, esclarecer cuáles fueron las expectativas de la sociedad patriarcal respecto a las mujeres. La abundancia de motivos textiles, escenas de matrimonio y de acicalamiento en los vasos son evidencia de las obligaciones femeninas: una mujer virtuosa teje, cuida su belleza y procrea futuros ciudadanos.

Palabras clave: cerámica griega, mujeres, textiles, gineceo, novia.

ABSTRACT

Visual evidence has the power to convey ideology; as part of a culture's worldview, it contains codes that display aspects of its activities, social practices and beliefs. Painted pottery provides the researcher with numerous testimonies that give a profound understanding of the Greek mentality. The artists conveyed messages that were easily understood by the ancient receivers. Our challenge is to decipher the contents from the format of the vases, the way the figures are represented, the objects that accompany them and, in this way, to shed a light on the expectations of patriarchal society with regard to women. The abundance of textile motifs, marriage scenes and beautification scenes on the vessels are evidence of women's obligations: a virtuous woman weaves, takes care of her beauty and procreates future citizens.

Keywords: Greek vases, women, textiles, gynaecum, bride.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- ¿Existió un gineceo en las viviendas griegas? El caso de Olinto. 3.- Las mujeres y el trabajo de la lana. 4.- Las etapas del proceso textil. 5.- Conclusiones. - Bibliografía citada.

1 Universidad de Buenos Aires, cora.dukelsky@gmail.com

1. Introducción

Las escenas pintadas en la cerámica de la Antigua Grecia nos permiten aproximarnos a un complejo universo de prácticas culturales que enfatizan las diferencias de género. Son testimonios de una sociedad patriarcal que exalta los valores masculinos y evoca los femeninos teniendo en cuenta las necesidades y expectativas del varón. Los vasos muestran aspectos de la vida doméstica seleccionados en función de la ideología imperante. En las imágenes muchas mujeres tejen pero muy pocas cocinan o atienden a sus niños. Muchas se acicalan o se perfuman, pocas lavan la ropa². La lectura literal de las imágenes podría engañarnos: en parte exhiben la realidad cotidiana pero en mayor medida el receptor de la Antigüedad percibía en ellas otros contenidos. Entre los artistas que elaboraron las composiciones y la clientela de la cerámica existía un código en común, un modo de descifrar lo representado basado en sus propios valores, sentimientos o recuerdos. El proceso de recepción resulta más complicado para el investigador actual quien debe analizar el significado de cada figura, el sentido de cada objeto, el contexto narrativo. Las pinturas son construcciones simbólicas, creaciones del arte que se vinculan solo en parte con la realidad y en mayor medida implican dimensiones sociales, religiosas o políticas.

Hombres y mujeres actuaban en ámbitos distintos, y conocemos más acerca de las actividades masculinas dado que se desarrollaban en el espacio público. En cambio la esfera femenina correspondía al recluido mundo del gineceo, al menos en el mundo ideal del pensamiento griego. Una mujer virtuosa no aparece en público salvo en algunos festivales religiosos. Las representaciones de la cerámica recuerdan la separación sexual: esposo y esposa se muestran pocas veces juntos durante las escenas nupciales y, una vez finalizada la ceremonia, ya no vuelven a aparecer reunidos. Cada uno tiene sus labores específicas y su espacio propio.

2. ¿Existió un gineceo en las viviendas griegas? El caso de Olinto

De hecho, no sabemos si efectivamente existió el gineceo como un sector de la vivienda griega. Aparentemente las mujeres circulaban y actuaban a través de todo el contexto doméstico lo cual no excluye la posibilidad de que ciertas áreas hayan sido frecuentadas por ellas. En muchas casas se encontraron joyas y equipamiento textil en la zona donde se prendía el fuego para cocinar que quizás fuera el lugar más abrigado en invierno para tejer y cocinar. También se encontraron objetos pertenecientes a mujeres en otras habitaciones, incluidos el patio y el *andrón*. Como la mayoría de los hogares del antiguo Mediterráneo las casas griegas estaban organizadas alrededor de un patio interior que proporcionaba la iluminación y la aireación. Desafortunadamente han quedado muy pocos restos de casas anteriores al siglo IV a. C. sin embargo contamos con informaciones valiosas brindadas por la arqueología

2 Lewis (2002: 87) afirma que conoce tan solo una imagen de una señora tendiendo la cama.

de la ciudad de Olinto³. Se trata de un sitio excepcional pues se planificó la ciudad, se construyeron las residencias y al poco tiempo (84 años) Filipo II la destruyó⁴. La zona no se volvió a habitar por lo tanto no hubo modificación posterior; más de cien casas han sido completamente excavadas y publicadas (Cahill, 2002: 74). Las evidencias arquitectónicas y los artefactos encontrados *in situ* permiten conocer cómo se usó el espacio y de qué forma se articulaba la organización social. La conclusión a la cual varios estudiosos han llegado es que las familias usaban las habitaciones de un modo flexible dependiendo de las necesidades, de la estación del año, incluso de las horas del día (Nevett, 1999; Cahill, 2002; Westgate, 2015). Las investigaciones en base a los restos de Olinto sugieren que los espacios masculinos y femeninos no estaban disociados sino que se interpenetraban constantemente. El concepto de una tipología arquitectónica que determine los espacios en función de comportamientos sociales podría ser más una ficción que una realidad.

La Casa de Muchos Colores de Olinto nos servirá de punto de partida para analizar las posibles conductas de sus habitantes⁵.

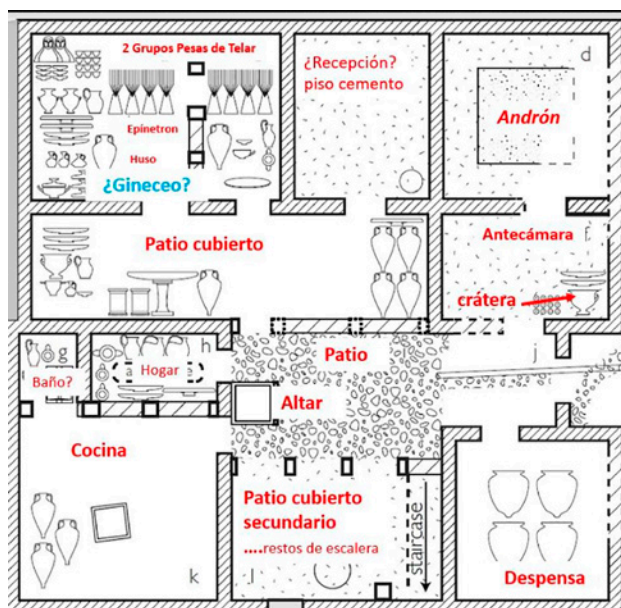


Figura 1. Planta de la Casa de Muchos Colores basada en la Fig.17 de Cahill, 2002.

- 3 La arquitectura doméstica durante el siglo V a. C. era extremadamente simple y de reducidas dimensiones; la conocemos más que nada por evidencias literarias, hay muy pocos restos.
- 4 La ciudad original fue fundada por colonos provenientes de Calcis en el siglo VI a. C. El sector al que hacemos referencia es la llamada Nueva Olinto que se edificó en la segunda mitad del siglo V a. C. y es el sitio arqueológico mejor preservado para el estudio de la casa griega anterior al período helenístico.
- 5 Hemos elegido esta casa en particular pues es aquella en la que se ha encontrado el mayor número (106) de piezas de cerámica (Cahill, 2002: 64). La denominación de «muchos colores» obedece a la cantidad de pinturas en paredes y pisos.

Al entrar en la vivienda nos encontramos con el patio descubierto y su altar doméstico; indicio, entre muchos otros, de la religiosidad que tiñe todos los hechos de la vida en el mundo antiguo. A la derecha el visitante ingresa en el *andrón*, un espacio de un poco menos de 5 metros de lado⁶. El piso de cemento, con una plataforma elevada en los lados para ubicar los lechos, revela que es el lugar de recepción para invitados masculinos donde tiene lugar el banquete. Justamente es la presencia del piso sólido y el sitio para las *klínai* lo que identifica sin lugar a dudas el único espacio definitivamente masculino de la morada⁷. La habitación contigua también tiene cemento en el pavimento, quizás otro sector de recepción. En la antecámara del *andrón* hay restos de vajilla y lo más significativo es la presencia de la crátera, esencial en el simposio ya que en ella se realiza la mezcla del vino con el agua que los comensales consumirán. Otros sectores de la vivienda incluyen sitios para almacenamiento de víveres, patios cubiertos, cocina, baño y una extensa área vinculada con tareas femeninas que podríamos llamar el gineceo⁸. Se ha sugerido que el sitio exclusivamente femenino habría sido el piso superior lo que desde el punto de vista arqueológico es imposible comprobar a falta de la información estratigráfica correcta. La presencia de un gineceo en la planta alta podría explicar la amplia distribución de objetos vinculados a las mujeres en tanto habrían caído del piso de arriba al ser destruido. Sin embargo es bastante improbable ya que estos adminículos también se encontraron en patios abiertos y que, por lo tanto, no tenían un segundo piso por encima. Además aún en las casas que parecen haber tenido sólo un piso, no hay un área específicamente femenina visible, y la distribución de los artefactos femeninos es similar que en las casas de dos pisos. Por ende podemos conjeturar que las mujeres se desplazaban por toda la casa en el fluir de la vida cotidiana a medida que sus actividades así lo requerían y que no había necesidad de un cuarto específico (Nevett, 1999: 67-71). La supuesta separación sexual se muestra en los restos más flexible que lo sugerido en los textos y en las imágenes.

En el posible gineceo de la Casa de Muchos Colores se encontraron platos, hidrias, copas miniatura, varias *lekánides*, dos *lékythoi*, dos figurillas femeninas de terracota; asimismo dos grupos de pesas de telar, un *epínetron* y un huso⁹. La *lékythos* es un vaso perfumero; la *lekanis* es un recipiente pequeño, con tapa, regalo para las novias, a menudo decorado con escenas de boda. Las copas miniatura pueden haber tenido una función ritual, actividad asociada a las mujeres mientras que las pesas, el *epínetron* (pieza de cerámica utilizada durante el cardado para proteger sus piernas) y el huso remiten a la tarea femenina por excelencia: el

6 La casa es un cuadrado de 17 metros de lado.

7 El *andrón* era el lugar más elegante de la casa, con muros pintados y, en ocasiones, pisos de mosaico. Si en una excavación se encuentra piso de mosaico ese espacio es inevitablemente el *andrón* (Cahill, 2002: 80).

8 Gineceo podría haber sido un término adecuado para una específica parte de la casa, mayormente utilizada por las mujeres, pero que podía tener otros usos. Hay evidencias en Delos de que ese sector podía ser alquilado de manera separada (Cahill, 2002: 151).

9 Hay evidencia de una escalera en esta casa que llevaría al piso superior donde podría haber también habitaciones reservadas a las mujeres.

tejido¹⁰. A diferencia de otros quehaceres hogareños como moler el grano o preparar alimentos que precisan utensilios portátiles, la tarea textil requiere un sitio fijo. El paño se elaboraba en telares verticales de madera y los hilos de la urdimbre se sostenían con pesas de terracota¹¹. Una vez armada la estructura no se puede desarmar hasta que la prenda esté finalizada; esa es la razón por la cual podemos estar seguros que el hallazgo de muchas pesas de madera en una sola habitación indica que allí estaba el telar¹².



Figura 2. Reconstrucción de un huso y de la manera en que las pesas sostienen la tela. Museo Arqueológico de Tesalónica. Foto de la autora.

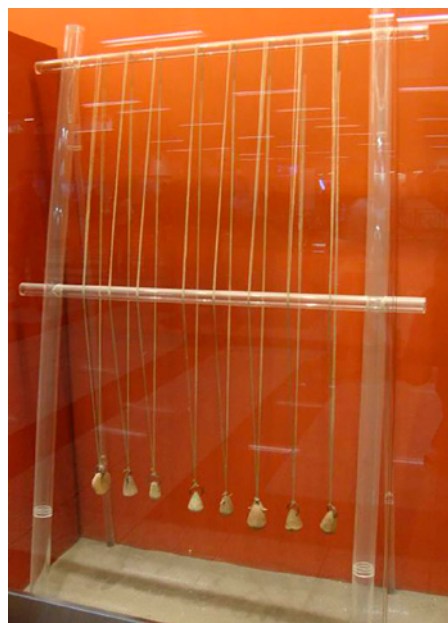


Figura 3. Reconstrucción del marco de un telar con las pesas encontradas al excavar para el subterráneo de Atenas. Foto de la autora.

3. Las mujeres y el trabajo de la lana

La tarea textil era prestigiosa y constituía uno de los indicios de la riqueza de una casa. Específicamente vinculada a la mujer como creadora de productos esenciales para la familia fue una notable evidencia de la contribución femenina a la economía del *oikos*. El tejido es un atributo femenino a tal punto que en los hogares atenienses se anunciaba el nacimiento de una niña colgando lana en la puerta de la

10 En 35 casas de Olinto se documentaron alrededor de 43 habitaciones que habrían sido lugares para tejer (Cahill, 2002: 175).

11 No se han encontrado restos del marco porque la madera es un material perecedero.

12 La arqueología ha demostrado que las pesas para el telar se usaron desde el neolítico. En Troya se encontraron en niveles que corresponden a una fecha muy temprana: 3000 a. C. y en Jericho, 7000 a. C.

casa¹³. Es la actividad más frecuentemente representada en la cerámica con temas domésticos en tanto resulta distintiva de la ideología de los roles de género. Lewis (2002: 62) considera que hilar y tejer son las tareas que caracterizan la feminidad y la virtud de las mujeres y que las ofrendas de los utensilios textiles son equivalentes a las armas depositadas en las tumbas masculinas.

La *pyxís* (Figura 4) con mujeres trabajando la lana corresponde a un ajuar funerario femenino encontrado en el cementerio del Cerámico en Atenas¹⁴. La pequeña caja se utilizaba para guardar las joyas o cosméticos de las damas¹⁵. La escena, decorada con la técnica de figuras negras, transmite la idea de laboriosidad en un ambiente sereno y confiable para las mujeres de la casa con el agregado de las guirnaldas que cuelgan del muro como adorno y elogio para las trabajadoras.



Figura 4. *Pyxís*. Museo del Cerámico 21221. 510-500 a. C. Foto de la autora.

13 Bundrick (2008: 315) señala que para el nacimiento de un varón se colgaban coronas en la entrada y, cuando se estaba celebrando una boda, ramas.

14 *Pyxís*. Museo del Cerámico 21221. 510-500 a. C. En los otros sectores de la pieza: Teseo y el Minotauro. Jóvenes y Caballo. Beazley Archive n° 9022661.

15 Las *pyxídes* más antiguas presentan otros temas: en período geométrico el cuerpo del recipiente tiene motivos abstractos y suelen rematarse con estatuillas de caballos que hacen referencia a virtudes guerreras; durante el período orientalizante se sigue la moda de la ornamentación vegetal y animal proveniente de Oriente; en la etapa de las figuras negras pueden tener iconografía mítica o bélica y esporádicamente un tema doméstico como el de la *pyxís* del Cerámico 21221. Recién en el período clásico se difunden las escenas de gineceo que revelan las preferencias de las mujeres que, en esa época, se convierten en clientes de los alfareros.

Ferrari (2002: 90) equipara la enseñanza del tejido a las jovencitas con el aprendizaje de la guerra por parte de los efebos. La función primordial de una dama ateniense, además de la crianza de los hijos, era tejer. Las piezas textiles intervenían en el sistema de intercambio social de regalos e incluso podían ser utilizados como pago de rescate, como botín de guerra o como ofrendas en los santuarios (Gleba, 2014: 86-88). En los poemas homéricos la labor de la lana es tan preciosa que la protagonizan las más brillantes mujeres: Helena, Andrómaca, Penélope y criaturas divinas como Circe y Calipso o la propia Atenea.

Los textiles formaban parte del ajuar de una novia (Lee, 2015: 96). La vestimenta, en especial para las mujeres que debían estar cubiertas de la cabeza a los pies, es un símbolo de virtud. Las telas las protegen frente a la mirada de extraños y les brindan la modestia *-aidós-* que exige la sociedad griega para el sexo femenino. El cuerpo está sumergido en la ropa, ceñido por cinturones y con la cabeza velada expresando de esta manera la sumisión ante el control masculino¹⁶.

Así aparece representada en una *pyxís* pintada unos ochenta años después de la *pyxís* de figuras negras del ejemplo anterior¹⁷. La cajita encontrada en la tumba HS 89 está decorada con la técnica de figuras rojas¹⁸. La mujer que acaba de ingresar en su casa aún está completamente cubierta, a salvo de las miradas, recatada y virtuosa. La inclinación de su cabeza acentúa la idea de sumisión. Su compañera, en cambio, ya se siente confiada en el interior del hogar, puede mostrar su rostro y su postura es más erguida, quizás orgullosa de su elegancia. Con toques blancos el artista ha destacado su corona y pendientes. Tiene el cabello recogido y cubierto, señal de mujer decente así como su larga túnica y su manto. La puerta cerrada a la derecha de ambas subraya el límite simbólico entre el espacio público masculino y el mundo privado femenino y es también una manera de aludir al gineceo, al igual que la columna ubicada a la izquierda. Del muro cuelgan una cinta y un *sákkos* (cofia o redecilla para recoger el cabello) y sobre el piso aparece el *kálathos*, el canasto para la lana.

16 Harlow y Nosch (2014: 3) plantean que la investigación sobre los textiles fue dejada de lado hasta fines del siglo XX debido a su estrecha conexión con la esfera femenina y a la idea de que el adorno corporal no era considerado digno de estudio sino una pérdida de tiempo para los estudios académicos. Fueron los antropólogos sociales los que notaron la importancia del vestido y el adorno en la creación de la identidad.

17 *Pyxís*. Atenas. Museo del Cerámico. 430 a. C. Encontrada en la tumba HS 89.

18 El procedimiento de las figuras negras deja sin pintar el fondo de la composición que permanece del color rojizo de la arcilla y pinta las siluetas de los personajes totalmente en negro. Una vez seco el engobe, con un instrumento punzante se rascan los detalles interiores de la imagen hasta descubrir nuevamente el color de la arcilla. El pintor, más que pintor debiéramos llamarlo grabador, se veía así limitado en la ejecución. Esta técnica incide en el carácter del trazo que resulta rígido, contenido y también en las posibilidades de dar espacio y volumen. Si no se señalaran detalles en las imágenes, estas serían sólo sombras; para evitarlo también se agregan a menudo toques de color. La técnica de figuras rojas invierte los términos de la cerámica de figuras negras. Se traza la silueta y se cubren con engobe negro todas las partes del recipiente libres de imágenes, de manera que las figuras se destacan sobre este fondo oscuro en forma de siluetas claras. El aspecto técnico más importante es que, en lugar de raspar la superficie pintada con el buril, el artista utiliza pincel para delimitar las formas y para obtener detalles interiores. Las posibilidades expresivas son muy superiores.



Figuras 5 y 6. *Pyxis*. Museo del Cerámico. De la tumba HS 89. 430 a. C. Fotos: ArchaiOptiks. Recuperada de Wikimedia Commons 21/06/2021.

Al girar la pieza nos encontramos con una mujer sentada a quien Eros lleva un cofre con joyas. La dama es una novia adornando su cuerpo para complacer al esposo. El ganso junto al dios del amor es un atributo de Afrodita, además de ser un animal doméstico. Podemos afirmar que la cerámica alude a la boda porque formó parte del ajuar funerario de una joven ateniense cuya iconografía es nupcial. En la tumba se encontraron varias *píxides*, una *lekanís*, vasos perfumeros, una hidria y dos *lébetes gamikoí*, todas cerámicas de uso femenino y estrechamente vinculadas a la imaginería de los esponsales. La *pyxís* es un cofre redondo utilizado para guardar joyas, cosméticos o ungüentos. La *lekanís* es una caja de mayor tamaño que la *pyxís* que quizás tenía una función similar. Ambos formatos eran habituales regalos de boda y solían decorarse con escenas de gineceo. La hidria se utilizaba para transportar agua, otra de las tareas femeninas, ya sea con finalidad doméstica o para el baño previo al matrimonio. Los *lébetes gamikoí* son vasos directamente vinculados a la boda, eran solo utilizados en ceremonias nupciales si bien desconocemos su función precisa; no existen testimonios ni iconografía que nos la informen (Sabetai 2014: 52). Los *lebêtes* aparecen como parte de los regalos que recibía la novia y ocupaban un lugar preferencial en los hogares atenienses como símbolo de un evento trascendental tanto en la esfera privada como en la pública. Es posible que se utilizaran en las reuniones familiares como lo indica su descubrimiento mayormente en las casas. Quizás fueran recipientes para la comida y la bebida utilizados en el banquete nupcial (Sabetai, 2014: 55).

Los motivos que adornan la superficie de la pieza proporcionan claves para comprender las expectativas de la sociedad ateniense respecto a las mujeres: en público deben vestirse pudorosamente, protegerse frente a las habladurías de la ciudad; en privado cumplir con sus responsabilidades de dueñas de casa, simbolizadas con los objetos asociados al tejido, y acicalarse para enamorar al esposo. Ferrari (2002: 90) señala que el trabajo de la lana se identifica principalmente con la seducción de las doncellas casaderas. Muchas representaciones con motivos texti-

les muestran jóvenes bellas, bien vestidas, adornadas y perfumadas para atraer al futuro esposo (Ferrari, 2002: 57).

En uno de los *lébetes gamikoí* de la tumba HS 89 se exhibe la otra primordial obligación de toda mujer: dar a luz a los hijos de los ciudadanos¹⁹.



Figura 7. *Lébes gamikós*. Washing Painter. Museo del Cerámico. N° 2694. De la tumba HS 89. 430 a. C.
Foto: ArchaiOptiks. Recuperada de Wikimedia Commons 21/06/2021.

La pintura expresa lo que se pretende de una mujer: matrimonio y maternidad. Al visualizar el futuro fruto del matrimonio de un modo tan concreto el pintor expone ante el espectador cuál es el deseo más ferviente de toda pareja ateniense que ansía cumplir con el condicionamiento normativo de la comunidad (Dukelsky, 2016: 409). Si bien el sexo del niño está oculto en la imagen es predecible que se trate de un varón. Los infantes se representan muy pocas veces en el arte griego; cuando aparecen en escenas domésticas son, en su inmensa mayoría, de sexo masculino; aquellos que verdaderamente importan: los herederos del *oïkos*²⁰. Luego del

19 *Lébes Gamikós*. Escena de boda, novia con bebé. Washing Painter. 430 a. C. Atenas. Museo del Cerámico n° 2694. Beazley Archive n° 27610.

20 El momento ideal de la vida para la mentalidad griega es la juventud y la vida adulta por lo tanto en las obras de arte casi nunca se muestra la niñez ni la vejez. Cuando el tema mítico lo exige los niños suelen aparecer como adultos en miniatura y los ancianos como adultos con el cabello blanco y alguna arruga.

nacimiento del niño la madre realizaba una ofrenda a la diosa protectora de las transiciones, Artemisa, ya sea en el santuario de Brauron o en la Acrópolis de Atenas (Larsson, 2013: 136)²¹. El regalo a la divinidad era justamente algún artículo textil, metáfora del logro conseguido para el hogar: el hijo varón engendrado por la dama hacendosa.

Rodean a la novia sus asistentes que llevan regalos: un cofre ricamente decorado que podría contener joyas o telas y un lutróforo. Este formato particular de cerámica, con cuerpo alargado y cuello esbelto, corresponde a un vaso ritual utilizado exclusivamente para ceremonias nupciales o funerarias en el Ática. Se colocaba en las tumbas de las jóvenes que morían antes de casarse pues en el más allá celebrarían simbólicamente sus esponsales con Hades. En el momento de la boda el lutróforo contenía el agua para el baño de la novia, fundamental para el futuro de la pareja porque se creía que mejoraba la fertilidad. El baño nupcial era un ritual purificador que marcaba la transición a la vida matrimonial, su transporte ceremonioso constituía un evento social de trascendencia y el recipiente utilizado se convirtió en el símbolo de las nupcias (Sabetai 2014: 52)²².

La futura esposa toma asiento en una silla (*klismós*); el estar sentada, además de su ubicación central en la composición, indica que se trata del personaje principal. A menudo las novias son las únicas sentadas y sus amigas o sirvientas van y vienen trayendo los artículos necesarios para su acicalamiento. La rodean objetos cargados de sentido. El lutróforo, adornado con cintas y conteniendo ramas de mirto, la planta sagrada de Afrodita, alude a la boda y al amor. El cofre hace referencia al confinamiento de las mujeres dentro del hogar (Keuls, 1993: 122-123; Lissarrague 1995: 93-94) o como metáfora de la futura maternidad (Reeder, 1995: 198). Bundrick (2008: 318-319) argumenta que la idea de la reclusión que involucran las cajas puede tener una connotación positiva si pensamos en el valioso aporte económico de la mujer en el hogar tanto en su carácter de ama de casa como a través de la dote y los regalos nupciales que, justamente, incluyen cofres. Sobre su rodilla el artista ha representado un cesto con tapa, posiblemente un *kálathos*, artículo que completa la imagen de esposa ejemplar, concedora de las artes del tejido.

Su atuendo también comunica al espectador las virtudes femeninas. La doncella resplandece con sus mejores galas, viste una túnica ligera con delicados plie-

21 La religiosidad vinculada a los textiles está presente en múltiples festivales, el más significativo es la celebración de las Panateneas cuyo momento culminante era la entrega de una nueva túnica, tejida durante nueve meses por doncellas elegidas entre las mejores familias, a la estatua de la diosa Atenea, protectora de la tarea textil. Asimismo, las mujeres que habían tenido un alumbramiento exitoso, dedicaban su túnica a Artemisa (Neils, 2009: 141).

22 El lutróforo era luego dedicado a las deidades protectoras del matrimonio, en particular se han encontrado múltiples ejemplares en el santuario de Nýmpe, ubicado en las ladera sur de la Acrópolis.

gues cosidos con pequeñas puntadas sobre los hombros (*khitón*)²³. La textura pictórica sugiere que está confeccionada en lino, fibra más costosa que la lana y que, además, enfatiza el atractivo sexual al adherirse en mayor medida al cuerpo. Un manto (*himátion*) con borde más oscuro cubre su falda, sus pliegues más anchos indican que fue fabricado con lana. El cinturón que sujeta el vestido es un motivo frecuente en la iconografía erótica. El mágico cinto de Afrodita es sinónimo de deseo amoroso y hasta la poderosa Hera recurre al ceñidor para encender la pasión de su esposo²⁴. En la historia del nacimiento de Pandora, Hesíodo enfatiza la eficacia de la vestimenta y del cinturón como parte de los artificios que la harán irresistible. El atarse el cinturón implica la disponibilidad para el matrimonio, el cinto se quita durante el embarazo y el parto (Lee, 2015: 135). Señala Lee (2015: 136) que la práctica de sujetar el cuerpo de la mujer puede entenderse como un reflejo de la naturaleza patriarcal de la sociedad griega y la necesidad de tener a las mujeres bajo su dominio. La misma noción de control está presente en el modo en que la novia peina su cabellera sujeta con una cinta. La mujer casada debe contener su pelo dentro de redecillas, cofias o cintas; la melena suelta y desordenada es sinónimo de voluptuosidad, de afinidad con el mundo salvaje y solo se representan de ese modo las criaturas marginales, en especial las ménades.

A ambos lados de la escena principal, el Washing Painter honra a la futura esposa con imágenes de Victorias aladas (*Níkai*) que aportan sus regalos, cofres y cintas. En el reverso de la pieza tres mujeres con atuendo más sencillo pero igualmente respetable sostienen objetos simbólicos: un *alábastron*, una cinta y un *kálathos*.

El *kálathos*, regalo habitual para una novia, simboliza sus obligaciones. Durante la ceremonia nupcial la joven regalaba a su futuro esposo una prenda de lana que ella misma había confeccionado para demostrar sus habilidades y ratificar la unión (Bundrick, 2008: 321). Los textiles eran compañeros de toda la vida de la mujer griega, desde pequeñas debían aprender a hilar y tejer; durante su vida adulta era la actividad primordial de su hogar. Y aún en el fin de su vida los utensilios para tejer la acompañaban en su tumba. De hecho son elementos útiles para identificar un enterramiento como femenino. En las pinturas de los vasos se relacionan con la belleza y buen comportamiento de las mujeres.

Una *lékythos* proveniente del cementerio del Cerámico de Atenas (Figura 8) incluye, en una escena que exalta las virtudes femeninas, el *kálathos*²⁵.

23 El *khiton* es un signo de estatus pues era particularmente incómodo para el trabajo, las mangas impiden el movimiento de los brazos y además el lino era difícil de mantener limpio. Era una prenda para el ocio (Lee, 2015: 106).

24 En sus intentos por cambiar el curso de la guerra de Troya la diosa se valió de dicha estratagema amorosa para impedir que Zeus controlara lo que estaba sucediendo en la tierra, al menos por un tiempo (Homero, *Iliada*, XIV, 153-353).

25 *Lékythos*. Syriskos Painter. Berlin F2252. 490-480 a. C. Beazley Archive n° 202736.



Figura 8. *Lékynthos*. 490-480 a. C. Syriskos Painter. Fotos de la autora.

La *lékythos* es un vaso de pequeño tamaño que se utilizaba originariamente como perfumero o recipiente para ungüentos y aceites de tocador. En el siglo V a. C. se generaliza su uso como ofrenda funeraria, especialmente se pone de moda en época de Pericles y durante la guerra del Peloponeso. En este período están exclusivamente concebidos para ser colocados arriba o en el interior de las tumbas, como ofrenda de carácter religioso y se deja de lado su uso doméstico. La técnica utilizada para esta pieza es la de fondo blanco²⁶.

La pareja describe un matrimonio ideal, el esposo está de pie, apoyado en su bastón, símbolo del ciudadano. La esposa, sentada en una elegante silla sostiene una guirnalda, indicio de pertenencia a una clase superior y marca de dignidad pues su uso está destinado a los rituales, a los atletas o a ensalzar a los participantes del simposio. Luce un peinado recatado y un refinado atavío que ha merecido más atención por parte del artista que el de su marido, quizás porque la pieza estaba destinada

26 En la técnica de fondo blanco la superficie se cubre con engobe blanco o amarillento, luego se pinta con contornos en negro y se pueden agregar colores tales como rojo, marrón, amarillo o dorado. El material utilizado es sumamente frágil, no puede estar en contacto con el agua o recibir golpes puesto que se descascara fácilmente y los poros de la arcilla no están protegidos como para no absorber la humedad. No se utilizan para contener líquidos, por esa razón algunas *lékythoi* presentan, oculto en su interior, un pequeño recipiente impermeable que permitía contener perfumes con fines rituales. Esta técnica, por las anteriores razones, se utilizaba sólo para ejemplares religiosos o funerarios.

a la tumba de la mujer. El amarillo pálido realza el trazo de los pliegues del *khitón* que indican una trama suave y fina unida por pequeñas puntadas sobre los hombros. Contrasta con el color oscuro del manto de lana sobre las piernas. Detrás de la silla está su *kálatbos*, con más adornos que los habituales gracias a las posibilidades del manejo del color, tiene dos franjas oscuras y otras con decoración geométrica. Advertimos que la escena transcurre en el gineceo por la presencia del cesto para la lana, un vaso perfumero de forma alargada ubicado arriba del respaldo de la silla y un espejo suspendido del imaginario muro entre los dos esposos. El contenedor de perfumes es un *alábastron* que se asocia al paradigma de mujer bella y perfumada. Keuls (1993: 119-120) sostiene que en tanto el mencionado recipiente aparece tanto en escenas de interior como en vasos funerarios deben entenderse como un mensaje de cumplimiento de los deberes conyugales, en particular el sexo dentro del matrimonio. Esta autora sugiere que si bien siempre se consideró que las mujeres usaban el *alábastron* para portar ungüentos o perfumes para ellas mismas, en realidad se utilizaban para untar el sexo de sus maridos antes y después de las relaciones carnales. La sexualidad está presente en la cerámica: por un lado la diáfana túnica permite que se transparente uno de sus pechos y por el otro, en los hombros de la pieza, entre refinados adornos vegetales, revolotea Eros bajo la forma de un efebo alado, sugerencia del amor y el deseo en el matrimonio. Además en las rodillas de la dama el pintor ha delineado un pájaro, alusión a la gracia juvenil de la recién casada. Contrariamente a lo que podemos suponer, en el espacio entre ambas figuras y atrás de la mujer, hay inscripciones que alaban la belleza de un efebo y no la de la mujer²⁷. Si bien la cerámica habría estado destinada a una tumba femenina el autor de la pieza fue un hombre. La mentalidad masculina, que admira las bondades hogareñas de la muchacha, no olvida sus propias apetencias dentro de la sociedad patriarcal.

Lo que parecía una simple escena conyugal en el ámbito del gineceo expresa, en cambio, profundos significados que apuntan a la excelencia de una señora decente y al necesario respeto que le debe a su marido.

4. Las etapas del proceso textil

No todo el proceso de la labor aparece en las imágenes de las cerámicas. Las etapas iniciales tales como cortar el vellón y lavar la lana están ausentes, posiblemente porque son tareas desprovistas de prestigio, implican suciedad, cansancio, ajeteo, por lo tanto una ocupación servil en el *oikos*. Lo mismo sucede con el teñido del

27 CAVI (Corpus of Attic Vase Inscriptions) nos informa lo escrito en la cerámica: *HO PAIS KALOS OLYNPICHOSKALOS OLYMPHICHOS*: el joven es bello, *Olympichos*, *Olympichos* (sic) es bello. Inscripciones con la palabra *KALOS* (bello/noble) aparecen a menudo en los vasos, mayormente asociado a nombres masculinos. Expresan la profunda admiración que el pueblo de Atenas otorgaba a los jóvenes que se distinguían por su noble nacimiento, por su vida sofisticada o por sus méritos atléticos. La expresión *kalos* corresponde en este sentido a la alabanza de la elegancia y como tal, ejemplo para imitar. Otras veces el nombre que sigue a *kalos* es de origen desconocido. En estos casos la frase asume un carácter amatorio. Los pintores inscribían el nombre del joven más bello y más popular de esos días o aquel a quien estaba destinada la vasija como regalo. Otra posibilidad es la del elogio de un colega a otro, que a veces era contestado cordialmente en otra vasija. El significado en estas ocasiones es el de «¡bravo!», más que de «bello».

hilado. Sorprende, sin embargo, que el momento central, o sea el manejo del telar, aparezca en escasas ocasiones²⁸. Podría explicarse porque la manipulación del telar fijo requiere un esfuerzo físico que no sería apropiado para el arquetipo de mujer frágil y encantadora que los artistas debían transmitir.

En cambio el hilado es un motivo muy difundido. La protagonista solo debe sentarse y retorcer la hebra que se enrolla en el huso. En una hidria del museo de Munich (Figura 9) el artista ha ubicado a la señora de la casa en el centro, cómodamente sentada, con el huso en la mano, la lana indicada con pinceladas blancas y el *kálathos* junto a ella²⁹. Su vestimenta es elegante y recatada, su cabello recogido en un rodete y atado con una cinta. Con toques blanquecinos añadidos el pintor sugiere una guirnalda. El mismo adorno se destaca en la cabeza de la doncella que está a sus espaldas. La cabellera suelta pero disciplinada con un cordoncillo indica su juventud. La amiga o sirvienta sostiene un telar portátil de marco cuadrado³⁰. Entre ellas un niño desnudo (como es de esperar, un varón) con su juguete. Para completar el cuadro idílico de un hogar perfecto, el apuesto marido sostiene el simbólico bastón que hace referencia a sus virtudes ciudadanas. Tanto el hombre como su pequeño hijo llevan cintas sobre sus cabezas que sumadas a las guirnaldas de las mujeres glorifican a una familia exitosa que reúne belleza, procreación y producción hogareña.



Figura 9. Hidria. Similar al Clio Painter. 430 a. C. Foto: ArchaiOptiks. Recuperada de Wikimedia Commons 21/06/2021.

28 El ejemplo más famoso para la historia del tejido es la *lékythos* del Pintor de Amasis que exhibe varias etapas del proceso incluido el momento del tejido con el telar vertical. N.York Met 31.11.10. Beazley Archive n° 310485. Desde el punto de vista de la mitología otro ejemplo interesante es el *skyphos* del Pintor de Penélope que muestra a la apesadumbrada heroína junto al telar. Chiusi 1831. Beazley Archive n° 216789.

29 Hidria. Similar al Clio Painter. 430 a. C. Munich 1476. Beazley Archive n° 214538.

30 Es muy difícil identificar la clase social a la que pertenecen las mujeres pintadas. En la cerámica tenemos pocos indicios. Las figuras son siempre bellas, intemporales, perfectas. Una doncella, una mujer adulta, una anciana; todas lucen bastante parecidas. Las sirvientas pueden tener menor tamaño, a veces tatuajes, o usan el cabello corto mientras las mujeres de clase alta lo llevan largo y recogido, o si son jovencitas, suelto y adornado con cintas, pero no siempre la lectura resulta demasiado clara.

Otra de las etapas de la labor, el cardado, aparece en pocas escenas pintadas. Los vellones, luego de lavados y secados, deben alisarse para poder ser hilados para lo cual se utilizaba un adminículo de cerámica, el *epínetron*, que protegía las piernas de la trabajadora. La pieza es un semicilindro que se calza sobre el muslo con una superficie rugosa en la parte superior que sirve para refregar las fibras. En el Museo Nacional de Atenas se conserva un *epínetron* que muestra cómo se usaba³¹. El ejemplar está muy deteriorado pero aún puede reconocerse a una mujer sentada, reclinada sobre un artefacto que presenta la superficie superior trabajada y una decoración vegetal en el lateral. Esta imagen fue precisamente la evidencia que permitió a Carl Robert identificar el utensilio en 1892 (Sutton, 2004: 336-337).



Figura 10. *Epínetron* (detalle con mujer utilizando un *epínetron*). Atenas MN 2179. Recuperada de Beazley Archive 15/07/2012.

El artista que pintó el motivo del cardado en el interior de una copa conservada en Florencia (Figura 11) omitió el *epínetron* si bien la postura de la mujer deja bien en claro que se trata de ese momento en particular³².

31 *Epínetron*. 450-400 a. C. Atenas. Museo Nacional 2179. Beazley Archive n° 865.

32 Copa. Stieglitz Painter. 470-460 a. C. Florencia 3918. Beazley Archive n° 210261.



Figura 11. Interior de copa. Florencia 3918. Stieglitz Painter. 470-460 a. C. Foto de la autora.

La composición enfatiza el gesto de la cardadora que apoya su pie en un pequeño soporte (*hipopódion*) para facilitar el movimiento. La lana, que apenas se vislumbra al estar pintada con una tonalidad marrón rojiza, se desliza entre los dedos y se ubica en el *kálathos*. Las dos mujeres son jóvenes, hermosas, vestidas y peinadas de acuerdo al paradigma femenino. La doncella que está de pie sostiene un objeto no identificado que podría ser un ovillo y, en la otra mano, un espejo.

Las jóvenes a punto de contraer matrimonio recibían el regalo de un espejo, accesorio indispensable para su arreglo personal. Por otro lado, al ser un objeto costoso confiere estatus a su dueña y al hogar que habita. El espejo «atributo por excelencia de la mujer» (Frontisi-Ducroux, 2003: 253) era de bronce, elaborado por herreros –profesión masculina– sin embargo se asocian exclusivamente a las mujeres³³. Se han encontrado en tumbas femeninas y santuarios dedicados a diosas; se les adjudicaba propiedades mágico-proféticas; al ser tan apreciados solo salían del *oikos* como exvotos o regalos funerarios (Lee, 2017: 143-144). El espejo es un elemento iconográfico polisémico: al representarlo, los pintores sugieren el espacio del gineceo y las virtudes propias de una dama; recuerdan el esplendor de la novia adornada con joyas que brillan como el propio espejo y proclaman la riqueza de una familia (Dukelsky, 2020: 70).

Detrás de la joven de pie, una cinta y un *alábastron*, vaso perfumero utilizado para el acalamiento de las damas, completan el marco simbólico asociado a la feminidad. El recipiente para perfumes evoca la seducción que las esposas desplegaban frente a sus maridos. En la iconografía el *alábastron* se asocia al amor y a la boda en tanto se acostumbraba regalarlo para el casamiento y durante el cortejo. La pierna semidesnuda añade el ingrediente de erotismo disfrazado de actividad doméstica.

33 El bronce se utilizaba mayormente en los ámbitos masculinos de la guerra o el gobierno: las armas y escudos eran de bronce así como las monedas se acuñaban en general con ese metal.

Con un esquema compositivo similar decoró Douris el interior de una copa (Figura 12) que se conserva en Berlín³⁴. En el marco de encierro circular el artista armoniza los cuerpos de las dos muchachas y los objetos que definen la tarea. Lucen bellas y elegantísimas con sus preciosos vestidos que, de hecho, son ficticios. El atuendo es poco práctico para trabajar en el interior del hogar, el manto se caería, las mangas anchas se ensuciarían. El ceramógrafo no quiere mostrar la realidad sino transmitir un mensaje al espectador. El receptor de las imágenes sabe que las mujeres pueden estar desaliñadas mientras realizan fatigosamente las tareas hogareñas pero se complace en imaginarlas acicaladas y bonitas. En este ejemplo también se añade el componente de la seducción al exhibir la pierna desnuda. La tejedora enlaza la lana con un delicado gesto de sus manos subrayando la intención de demostrar que las labores del universo textil son dignas de una dama. Su acompañante eleva el brazo y sostiene el manto en un gesto que el espectador de la antigüedad reconocería de inmediato: es el ritual del desvelamiento, la *anakalyptéria*, que identifica a la mujer como una novia³⁵.



Figura 12. Copa Douris. 480-470 a. C. Berlín F2289. Foto: ArchaiOptiks. Recuperada de Wikimedia Commons 21/06/2021.

34 Copa Douris. 480-470 a. C. Berlín F2289.

35 Gherchanoc (2012: 111-113) supone que la ceremonia tenía lugar al finalizar el banquete y antes de la formación del cortejo. Además del desvelamiento existiría un intercambio de miradas, quizás de palabras y de regalos entre los esposos que sugerirían un consentimiento mutuo. Desvelar es hacer aparecer simbólicamente un rostro y darle un nombre a la joven esposa y por tanto reconocer en ella lo que está a punto de cumplirse, un pasaje y un cambio de estado. La ceremonia confiere a la mujer una nueva identidad, el de esposa legítima dentro del *oikos* de su cónyuge. A través de este acto, la unión se hace pública y legítima a los ojos de todos, de su esposo y de los invitados (Dukelsky, 2016: 391).

La composición sintetiza a través de un par de gestos el ideal femenino: la mujer hacendosa que contribuye a la economía del *oikos* y la mujer bella cuya misión es formar una familia y procrear ciudadanos. Alrededor de ambas figuras se vislumbran letras que enuncian: *HO PAIS KALOS*, el joven bello. Las inscripciones con alabanzas se refieren a las cualidades de las mujeres en escasas ocasiones; son los efebos quienes se celebran por su habilidad gimnástica o por su belleza.

Para interpretar las escenas de los vasos es necesario prestar atención al formato que nos indica su función y el receptor específico de la pieza. Las copas pintadas son utensilios del banquete, por lo tanto la imagen está destinada a la apreciación masculina. Si imaginamos la secuencia temporal, el usuario de esta pieza habrá advertido en primer lugar la parte externa de la copa donde se desarrolla el *kômos*. El exterior de la cerámica pintada por Douris presenta a un grupo de bulliciosos simposiastas cuya animación contrasta con la serena laboriosidad de las doncellas del interior. Varios de los bebedores sostienen sus recipientes por partida doble ¡uno en cada mano! otros bailan, o interpretan melodías. Los comastas son ciudadanos, forman parte del grupo privilegiado de la sociedad. Esos mismos alegres juerguistas exigen de sus esposas e hijas que se comporten de acuerdo a los paradigmas establecidos, que sean tranquilas, bellas y hacendosas. Por eso, luego de beber el vino, la escena pintada en el interior les brinda la utopía doméstica de un *oikos* perfecto, compartido con mujeres hermosas y trabajadoras.

5. Conclusiones

Las pinturas de las copas (Figuras 11 y 12) yuxtaponen el mundo elitista y masculino del simposio con la intimidad del ámbito del gineceo. Las escenas estaban pensadas para la apreciación del varón, dedicadas al grupo masculino dominante. Las mujeres y sus tareas no están representadas como una realidad concreta: son imágenes genéricas destinadas a gratificarlos, a satisfacer su deseo de tener en sus hogares mujeres bellas, sensuales, perfumadas y exclusivamente dedicadas a complacerlos y a trabajar para ellos.

Las otras piezas de cerámica que hemos analizado fueron usadas por mujeres pero creadas por hombres en un mundo de hombres. En la *pyxis* del siglo VI a. C. (Figura 4) las tejedoras comparten la escena con Teseo y el Minotauro y jóvenes de la polis. En la fotografía no pueden verse, tampoco en el museo que eligió exponer la labor femenina, más interesante para los criterios de nuestra época, pero lo cierto es que los hombres ocupan dos tercios del espacio pictórico. En el tocador de la dueña de la cajita los personajes heroicos estarían presentes recordándole la ideología de género: los héroes míticos junto con los ciudadanos son los elementos primordiales en una sociedad en la cual las mujeres deberían estar recluidas, trabajando la lana y en silencio.

La *lékythos* (Figura 8) de principios del siglo V a. C. expone los atributos necesarios de la mujer ideal: el arreglo personal, la actividad textil, la reclusión. Cualidades acordes con la función del vaso que está pensado como una honra fúnebre femenina, sin embargo la dedicatoria apunta a la belleza masculina del efebo. ¿El artista o

el comitente de la pieza (supongamos que es el esposo de la difunta) quiere también ensalzar el recuerdo de su amado? ¿Los deudos varones en la ceremonia mortuoria recuerdan a un joven que se destacó en esa época? Imposible saberlo, solo podemos imaginar algunas de las complejas interacciones sociales de ese momento.

La *pyxís*, el *lébes gamikós* y la hidria (Figuras 5, 6, 7 y 9) pertenecen a aproximadamente al año 430 a. C. El mercado de la cerámica se modificó de modo significativo en la segunda mitad del siglo V a. C. Los compradores masculinos, únicos hasta ese momento, disminuyeron debido a que muchos de ellos estaban participando de las guerras entre las ciudades o habían muerto en batalla. Las esposas de los ciudadanos debieron ocuparse de la compra de alfarería. Las exigencias de la nueva clientela modificaron la iconografía, en particular en los vasos utilizados por mujeres. Las escenas de gineceo aumentaron considerablemente a partir de la segunda mitad del siglo V. En la *pyxís* (Figuras 5 y 6) Eros ocupa un lugar de privilegio, a diferencia del sector secundario –los hombros de la cerámica– del joven alado de la figura 8. El *lébes gamikós* (Figura 7) aclama el contexto de la boda y de la maternidad. La hidria de la figura 9 transmite el mensaje de la familia ideal.

La exaltación de la familia y de los modelos femeninos en los vasos a partir de la segunda mitad del siglo V a. C. es una de las consecuencias de la ley de ciudadanía de Pericles que establecía la necesidad de tener padre y madre ateniense para que un hombre fuera considerado ciudadano. La presión de producir más ciudadanos para reemplazar a los muertos debió influir en la progresiva valoración de las esposas (Dukelsky, 2020: 58).

Las pinturas de los vasos no describen objetos o situaciones, comunican identidad. Los elementos representados en las escenas –el *kálathos*, los cofres, el espejo, el *alábastron*– no son meras cosas sino un juego de signos que convoca ante el espectador construcciones ideológicas. La apreciación de las cerámicas debe ir más allá de la estética, puesto que jugaron un papel importante en la transmisión cultural. En la sociedad patriarcal griega fueron uno de los mecanismos de control sobre el comportamiento femenino: indican a la mujer cómo debe actuar, cómo debe pensar, con quién puede interactuar. Si bien la situación social se modificó parcialmente a fines del período clásico, la supremacía masculina siguió vigente. Podemos imaginar a la receptora de las imágenes, un ama de casa fatigada de su monótona existencia, permitiéndose unos minutos para admirar sus piezas de cerámica. Gracias a ellas podría proyectar sus fantasías y revivir los momentos más trascendentales de su vida (el matrimonio y el nacimiento de los hijos), los únicos, de hecho, en los que ella fue apreciada y protagonista.

Bibliografía citada

- BUNDRICK, SHERAMY (2008). «The Fabric of the City: Imaging Textile Production in Classical Athens». *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 77, No. 2. pp. 283-334.
- CAHILL, NICHOLAS (2002). *Household and City Organization at Olynthus*. New Haven and London. Yale University Press.

- DUKELSKY, CORA (2020). «Cuerpos de mujeres en la cerámica clásica: de la novia vestida a la novia desnuda» en RODRÍGUEZ CIDRE, ELSA, BUIS EMILIANO & ATIENZA, ALICIA (eds.) *El nomos transgredido. Repercusiones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*. Buenos Aires. Editorial de la FFyL/UBA. pp. 53-90.
- DUKELSKY, CORA (2016). «Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas. El testimonio de las pinturas en la cerámica» en RODRÍGUEZ CIDRE, ELSA, BUIS EMILIANO & ATIENZA, ALICIA (eds.) *El nomos transgredido. Repercusiones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*. Buenos Aires. Editorial de la FFyL/UBA. pp. 383-413.
- FERRARI, GLORIA (2002). *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*. Chicago. The University of Chicago Press.
- FRONTISI-DUCROUX, FRANÇOISE (2003). «El sexo de la mirada» en VEYNE, PAUL, LISSARRAGUE, FRANÇOIS Y FRONTISI-DUCROUX, FRANÇOISE. *Los misterios del gineceo*. Madrid. Akal. pp. 203-275.
- GHERCHANOC, FLORENCE (2012). *L'oikos en fête. Célébrations familiales et sociabilité en Grèce ancienne*. París. Publications de la Sorbonne.
- GLEBA, MARGARITA (2014). «Cloth Worth a King's Ransom» en REBAY-SALISBURY, KATHARINA, BRYSSBAERT, ANN and FOXHALL, LIN (eds.) *Knowledge Networks and Craft Traditions in the Ancient World. Material Crossovers*. New York. Routledge. pp. 83-103.
- HARLOW, MARY and NOSCH, MARIE-LOUISE (2014). «Weaving the Threads: methodologies in textile and dress research for the Greek and Roman world – the state of the art and the case for cross-disciplinarity» en HARLOW, MARY and NOSCH, MARIE-LOUISE (eds.) *Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology*. Oxford & Philadelphia. Oxbow Books. pp. 1-33.
- LARSSON LOVÉN, LENA (2013). «Textile production, female work and social values in Athenian vase painting» en SCHALLIN, ANNE-LOUISE (ed) *Perspectives on Ancient Greece*. Acta instituti atheniensis regni sueciae, series in 8°, 22, Stockholm.
- LEE, MIREILLE (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. New York. Cambridge University Press.
- LEE, MIREILLE (2017). «The Gendered Economics of Greek Bronze Mirrors: Reflections on Reciprocity and Feminine Agency». *Arethusa*. Volume 50. Number 2. Johns Hopkins University Press. pp. 143-168.
- LEWIS, SIAN (2002). *The Athenian woman. An iconographic handbook*. London/N. York, Routledge.
- NEILS, JENIFER (2009). «Textile Dedications to Female Deities: The Case of the Peplos» en *Le donateur, l'offrande et la déesse. Kernos supplément 23*. p. 135-147.
- NEVETT, LOUISE (1999). *House and Society in the Ancient Greek World*. Cambridge. Cambridge University press.
- SABETAI, VICTORIA (2014). «The Wedding Vases of the Athenians: a view from sanctuaries and houses» en *Des vases pour les Athéniens (VIe-IV siècles avant notre ère)*. *Mètis*, N.S. 12 2014/DOSSIER. Paris. Athènes, Éditions de l'eheh. Daedalus. pp. 51-79.

- SUTTON, ROBERT (2004). «Family Portraits: Recognizing the *Oikos* on Attic Red-Figure Pottery» en *Essays in Honor of Sara A. Immer-wahr (Hesperia Suppl. 33)*. Princeton. pp. 327- 350.
- WESTGATE, RUTH (2015). «Space and Social Complexity in Greece from the Early Iron Age to the Classical Period» en *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. 84. No. 1. pp. 47-95.