

# **DELICIOSAS CRIATURAS PERFUMADAS: CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN LAS CERÁMICAS DEL GINECEO<sup>1</sup>**

CORA DUKELSKY

*Universidad de Buenos Aires*

(Argentina)

## Resumen

Múltiples cerámicas de período clásico destinadas al tocador femenino exhiben escenas de boda. Los objetos que acompañan a las figuras suelen ser vasos nupciales, cofres, espejos cuya simbología define la identidad y las virtudes femeninas. La presencia de Eros en el espacio del gineceo es un testimonio del cambio en la audiencia de las piezas: están destinadas a un público femenino que espera que el afecto esté presente en la unión matrimonial. A menudo el soporte de las imágenes es un vaso perfumero que alude a la seducción, al atractivo de la novia intensificado a través de los gestos. La futura esposa se acicala, se peina, se perfuma, se erotiza para conquistar al esposo y lograr, de ese modo, un encuentro sexual que garantice la procreación, promesa de futuros ciudadanos para la polis.

Perfumes, espejos, joyas, hermosos vestidos fueron parte de los artificios que las novias griegas tuvieron a su alcance para conquistar a sus maridos. Las imágenes exaltan las nociones de juventud y belleza de las doncellas a través de signos que se reiteran en las piezas destinadas al ajuar de la esposa y que subrayan la identidad femenina. El mensaje destinado a las mujeres es que deben atraer a sus esposos, excitar sus sentidos y suscitar en ellos un irresistible deseo en tanto el éxito de la unión tiene como resultado la procreación de hijos, indispensables para el funcionamiento de la *pólis*. En efecto, el matrimonio era el núcleo de la vida social, económica y política de las ciudades griegas. Los artistas, como miembros de la comunidad y responsables de la

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto UBACYT 2016-2018 *Cuerpos poéticos. Discursos y representaciones de la corporalidad en el mundo griego antiguo* dirigido por la Dra. Elsa Rodríguez Cidre y codirigido por el Dr. Emiliano J. Buis.

presentación de mensajes positivos respecto a la boda, plantearon un repertorio simbólico que fue modificándose de acuerdo a los cambios en la sociedad. En la cerámica de figuras negras –siglo VI a.C. – el motivo predilecto es el de la procesión donde los contrayentes evocan cualidades de los dioses en un ámbito público, celebrado por el conjunto de los habitantes de la ciudad. En la cerámica de figuras rojas –siglo V-IV a.C.– las imágenes de boda se concentran en el ámbito doméstico, íntimo de las mujeres en su gineceo.



Hidria de Figuras Negras. Desfile nupcial. 520 a.C. Walters Museum of Art 48.33.



Pyxis de Figuras Rojas. 430 a.C. Preparativos nupciales. Würzburg L541.

Asimismo cambiaron los destinatarios de las piezas: en período arcaico la mayoría de las escenas nupciales se pintan en la vajilla de simposio, por lo tanto están dirigidas a una audiencia masculina que privilegia la ideología patriarcal dominante. Durante el período clásico y post-clásico la iconografía nupcial va paulatinamente trasladándose hacia las cerámicas utilizadas en el tocador femenino. Los conflictos armados de la época comprometieron a la población masculina, muchos murieron y otros estaban tan ocupados en menesteres bélicos que sus esposas debieron asumir tareas que antes les estaban vedadas, por ejemplo, la compra de alfarería. Las exigencias de la nueva clientela modificaron la iconografía a favor de una temática dirigida a las mujeres que pretendían que sus gustos se vieran reflejados en imágenes agradables evocadoras de la ternura que esperaban en sus maridos.

Un excelente ejemplo lo constituye una *pyxis* que se conserva en el Museo Nacional de Atenas.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *Pyxis* con motivos nupciales. Atenas 1630. 370-360 a.C. Beazley Archive nº 431.



*Pyxis* con motivos nupciales. 370-360 a.C. Atenas 1630.

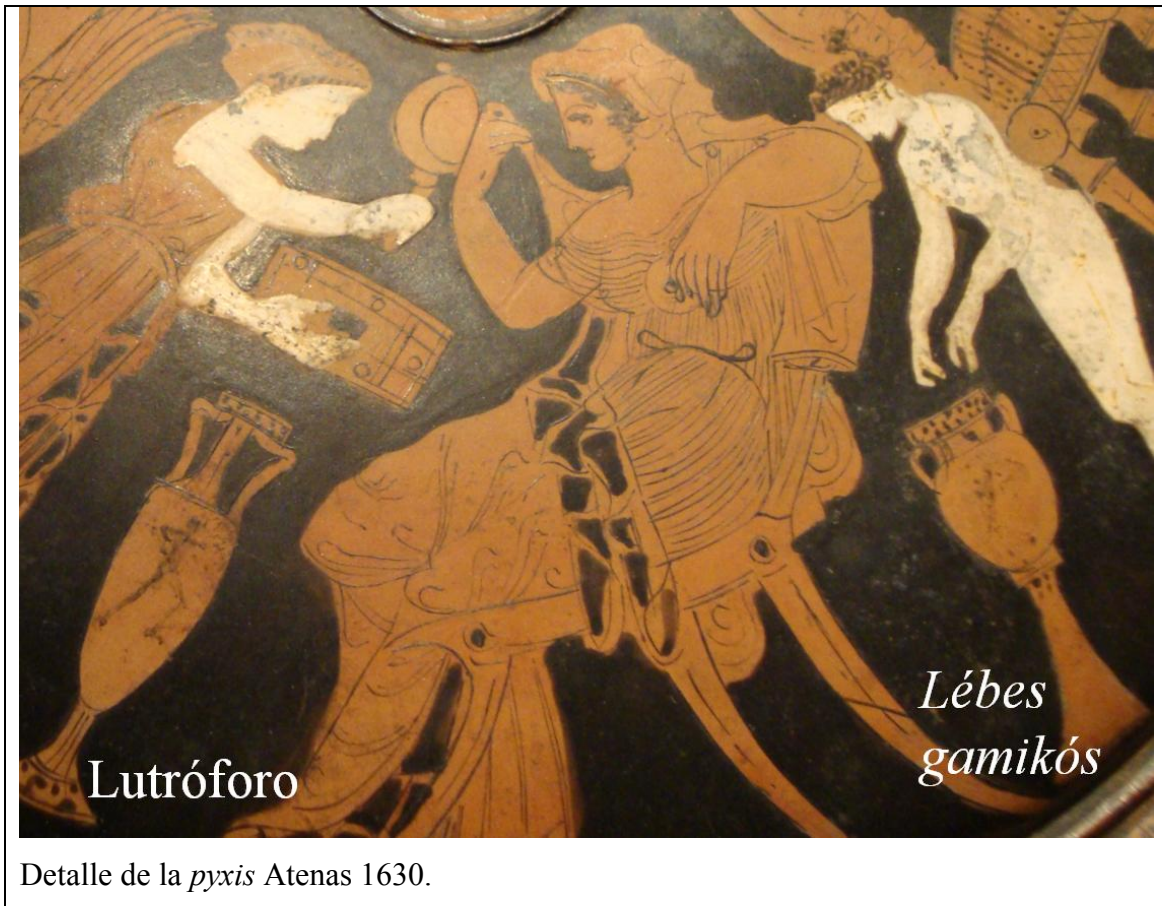
La *pyxis* es una caja pequeña, redonda, que servía para contener cosméticos y artículos de tocador; pertenece sin lugar a dudas al espacio femenino.<sup>3</sup> En la tapa, sentada sobre un *klismós*,<sup>4</sup> identificamos a la novia con la ayuda de dos signos iconográficos: en primer lugar el gesto de *anakalyptéria*,<sup>5</sup> el velarse o desvelarse ante el esposo. Y en segundo término los vasos que la rodean, lutróforo y *lébes gamikós*.

---

<sup>3</sup> Las *pyxides* fueron modificando su decoración a lo largo de los siglos. Algunos de los ejemplos más antiguos, de estilo geométrico, muestran caballos, posible alusión a las virtudes guerreras exigidas en la sociedad del siglo VIII a. C. Luego aparecerán ornamentos vegetales y animales fantásticos, durante el período orientalizante (siglo VII). En el siglo VI se harán presentes en el tocador femenino las narraciones míticas y los temas rituales. En la etapa clásica fue una de las piezas más populares posiblemente a causa de las transformaciones en la clientela que reclamaba temas acordes a sus intereses: la ceremonia de bodas y las escenas de gineceo con vestidos lujosos, cosméticos y regalos amorosos. Las mujeres prefirieron ver en su tocador elegantes atuendos, refinadas joyas y no guerreros combatiendo.

<sup>4</sup> *Klismós* es una silla con respaldo y patas curvas. El estar sentada indica que se trata de la figura principal. A menudo las novias son las únicas sentadas y sus amigas o sirvientas van y vienen trayendo los artículos necesarios para su acicalamiento.

<sup>5</sup> La fórmula iconográfica consiste en elevar el brazo y sostener de modo muy elegante la tela para colocarla sobre la cabeza.



El lutróforo transportaba el agua para el ritual fertilizador del baño nupcial, el formato se convirtió en símbolo del matrimonio.<sup>6</sup> Desconocemos la función precisa del *lébes gamikós*, lo cierto es que está asociado a la boda y era un regalo obligado para la novia (Sabetai, 2014, p. 52).<sup>7</sup>

Frecuentes obsequios nupciales son también el cofre y el espejo que la sirvienta le está entregando. Las cajas son presencias reiteradas en las escenas de boda. Se trata de objetos vinculados con la identidad femenina que han sido considerados expresiones del confinamiento de las mujeres dentro del *oikos* (Keuls, 1993, pp. 122-123; Lissarrague, 1995, pp. 93-94) o como una metáfora de la futura maternidad (Reeder, 1995, p. 198). Otra interpretación posible es que sean una alusión a la valiosa

---

<sup>6</sup> Sabetai (1998, p. 328) manifiesta que fue creado y utilizado exclusivamente en el Ática, si bien la ceremonia de purificación se realizó en toda Grecia. Se trata de un vaso ceremonial que deriva de las ánforas e hidrias del tardío geométrico y fue paulatinamente haciéndose más alargado. Se origina a fines s. VIII a. C. Se utilizó además en los rituales funerarios y se colocaba en las tumbas de las mujeres que morían antes de haberse casado, pues en la otra vida celebrarían sus esponsales con Hades. Su función votiva está indicada por la existencia de ejemplos monumentales así como otros en miniatura, por ende imposibles de utilizar como vasos para transportar agua.

<sup>7</sup> *Lébes* y lutróforo son típicamente atenienses, se crearon para usar en Atenas y no forman parte del comercio fuera del Ática.

contribución económica de la mujer en el hogar tanto en su carácter de ama de casa como a través de la dote y los regalos nupciales (Bundrick, 2008, pp. 318-319).<sup>8</sup>

Por su parte el espejo está también cargado de asociaciones simbólicas. El espejo es atributo femenino por excelencia (Frontisi-Ducroux, 2003, p. 253) además de ser accesorio indispensable para su arreglo personal. En la iconografía sugiere el espacio interior del *oikos* en el cual la joven se embellece y se prepara para el encuentro con el esposo. Los artistas lo utilizaron como parte del sistema figurativo que transmite mensajes de feminidad.<sup>9</sup> El espectador de la pieza se introduce en el ambiente íntimo del gineceo. Suponemos, como señala Frontisi-Ducroux (2003, p. 254), que la destinataria del juego visual es la dueña del accesorio y, en la pintura, como en un espejo, está observando una imagen ideal de su propia existencia. Los objetos que rodean a la novia conforman un juego de signos que se inscriben dentro del marco simbólico de la virtud femenina.

Otros personajes recorren la tapa además de la sirvienta. Observamos a dos jóvenes desnudos que pueden interpretarse como personificaciones<sup>10</sup> de las cualidades de un buen matrimonio. También se representan dos muchachas, una de las cuales repite el gesto del desvelamiento, la otra sostiene un enorme abanico. Según Lee (2015, p. 167) los abanicos son femeninos, connotan lujo oriental pues las primeras representaciones en vasos se incluyen en escenas con reyes orientales cuyos sirvientes los abanicaban. Para fines del siglo V a.C. el mensaje de lujo se traslada a las cerámicas destinadas a mujeres, especialmente en representaciones de boda.<sup>11</sup> Finalmente tres Eroses con sus cuerpos pintados de blanco se disponen radialmente en el marco de encierro circular generando un intervalo rítmico que separa de dos en dos al resto de las figuras. Un Eros está semiarrodillado, el otro está de pie sobre un cofre de mayor tamaño que el ofrecido por la sirvienta, posible alusión al baúl que contendría la dote de la desposada. En su mano sostiene un paño bordado acaso parte del ajuar. El tercero coloca algo –¿un adorno, comida ritual, ramas de mirto? – en el *lébes gamikós*.<sup>12</sup> La multiplicación de las imágenes de Eros en este período está en consonancia con la

---

<sup>8</sup> Las fuentes literarias nos informan que la dote incluía dinero, mobiliario y bienes transportables. Los obsequios representados en los vasos podrían entonces simbolizar el aporte económico de la mujer a su nuevo hogar.

<sup>9</sup> El espejo alude a la belleza femenina en general, no solo en contexto nupcial.

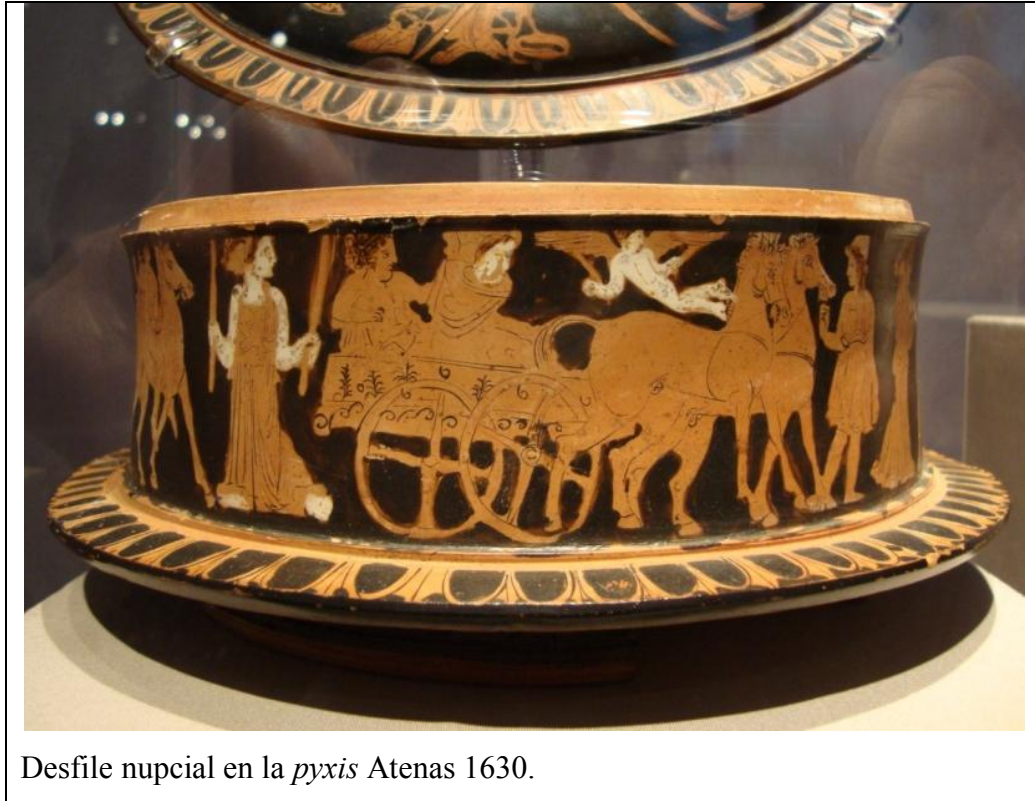
<sup>10</sup> Muchos artistas del siglo IV se abocaron a la representación de personificación de ideas, conceptos abstractos que no habían aparecido con anterioridad.

<sup>11</sup> No se ha conservado ninguno, se supone que eran de plumas (Lee, 2015, p. 167).

<sup>12</sup> No existen testimonios ni iconografía que nos informen sobre su función precisa (Sabetai, 2014, p. 52)

audiencia femenina que prefiere pensar que el cariño estaría presente en su boda, aunque a menudo la pareja acaba de conocerse.

Alrededor del cuerpo de la caja se desarrolla la procesión nupcial.



Desfile nupcial en la *pyxis* Atenas 1630.

Un par de caballos tiran del carro de los recién casados (en la vida real eran burros). Detrás, una mujer sostiene antorchas, como lo hacían las respectivas madres de los novios, posiblemente símbolos de los respectivos fuegos de cada hogar (Sabetai, 1998, p. 327). Dos Erotes aluden al vínculo amoroso y varios jóvenes desnudos recuerdan las personificaciones de la tapa. El estilo de este sector de la *pyxis* es menos hábil y refinado que el de la tapa. Posiblemente el taller del ceramista adjudicó la parte más visible a su pintor más talentoso y dejó el resto para un aprendiz. Los tres hombres desnudos reiteran con cierta torpeza las poses y anatomías de los personajes de la tapa. La diferencia es aún más visible si comparamos a los novios del carro con la novia sentada que recibe los regalos.



Comparación entre el cuerpo de la caja y la tapa de la *pyxis* Atenas 1630

Su delicado perfil, el elegante gesto al levantar el velo, el logrado escorzo de su brazo evidencian un artista conocedor de su oficio. El tratamiento de los pliegues cuyos ritmos acentúan las formas de su figura y dejan traslucir los pechos de la mujer contrasta con el manto que envuelve con poca gracia el cuerpo de la novia sobre el carro.

Además de cofres, espejos y joyas las novias recibían perfumes contenidos en coquetos recipientes. En Atenas la iconografía muestra que el perfume se vendía en *lékythoi* o *alábastra*<sup>13</sup> (Algrain, 2008, p. 153). El *alábastron* se utilizó en menor medida, el vaso de perfumes por excelencia fue la *lékythos*. Lo podemos comprobar si consultamos el archivo Beazley (marzo 2018) que contabiliza más de 18.500 *lékythoi* mientras los *alábastra* son un poco más de 1.600. Quizás la diferencia se deba a que este último formato apareció recién a mediados del siglo VI a.C. bajo la influencia de contactos egipcios. De hecho, los primeros ejemplos que conocemos pertenecen al taller de Amasis, un alfarero con nombre egipcio.<sup>14</sup> Lo cierto es que se transformó en el símbolo de las fragancias destinadas a mujeres así como el aríbalo estaba destinado a la

<sup>13</sup> El perfume se conservaba en recipientes de mayor tamaño, las *pélikai*, pero llegaba a las consumidoras en vasos pequeños.

<sup>14</sup> En Egipto los vasos perfumeros con este formato se producían en piedra. A partir del siglo VII a.C. se difundieron a otros sitios (Algrain, 2008, p. 152).

esfera atlética y masculina (Algrain, 2008, p. 156). El *alábastron* se asocia al erotismo y a la boda en tanto se acostumbraba regalarlo para el casamiento y en otros contextos amorosos.

Un *alábastron* del Museo Británico incluye en su decoración al propio vaso perfumero tanto en el anverso como en el reverso de la pieza.<sup>15</sup>



*Alábastron*. London E719. Lado A

*Alábastron*. London E719. Lado B.  
480-470 a.C.

Está frente a la joven y a las espaldas del muchacho. Varios indicios nos permiten deducir que son la pareja a punto de contraer matrimonio. Detrás de la novia se agrega otro vaso perfumero, una *lékythos*: nuevamente se hace presente la idea de la seducción. Frente a ella y en el piso se observa el *kálathos*, cesto de la lana, que proclama la virtud de una mujer hacendosa y su contribución a la economía del hogar. El novio, perteneciente a la clase de los ciudadanos como nos lo demuestra su bastón, le está por obsequiar las joyas contenidas en un cofre. La doncella luce su corona nupcial

<sup>15</sup> *Alábastron*. 480-470 a. C. London E719. 19,05 cm. Beazley Archive nº 275017.



sobre sus largos cabellos. Los códigos artísticos griegos establecen que las jovencitas se representen con el cabello suelto aunque prolijamente sujeto con guirnaldas o redecillas. Tan solo las mujeres marginales exhiben melenas despeinadas sinónimo de voluptuosidad y descontrol. Al sujetar el pelo se dominan los impulsos juveniles y el carácter salvaje de las *parthénoi*. En la iconografía nupcial se enfatiza el proceso de atar y recoger el cabello como un modo de revelar que el esposo –y la sociedad toda– controlarán el comportamiento de la mujer en el peligroso tiempo de su transición de niña a mujer.<sup>16</sup> Como señala Lee (2015, p. 210) el acto de sujetar el cabello refleja la naturaleza transicional del ritual de boda: la naturaleza salvaje de la niña será domesticada por la institución del matrimonio, su sexualidad reservada tan solo para su marido. Precisamente el gesto de la novia también está recordando al espectador la disponibilidad para el sexo de la joven quien sostiene su diáfana túnica con los dientes para liberar sus manos y anudar el cinturón. El desatar el cinto es una metáfora habitual para iniciar el intercambio sexual.

El vaso perfumero más utilizado fue la *lékythos*.<sup>17</sup> Es el formato que eligió el Pintor de Meidias para una de sus piezas.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Uno de los pintores de vasos que se especializó en escenas de boda, el Washing Painter, así como muchos otros, repite la fórmula compositiva de sujetar el cabello en varias piezas vinculadas al atavío nupcial (Dukelsky, 2016, p. 408).

<sup>17</sup> También muy utilizado como ofrenda funeraria a partir del siglo V a.C.

<sup>18</sup> *Lékythos*. Meidias Painter. Louvre MNB1320.



*Lékythos*. 410 a.C. Louvre MNB 1320. Completo y detalle

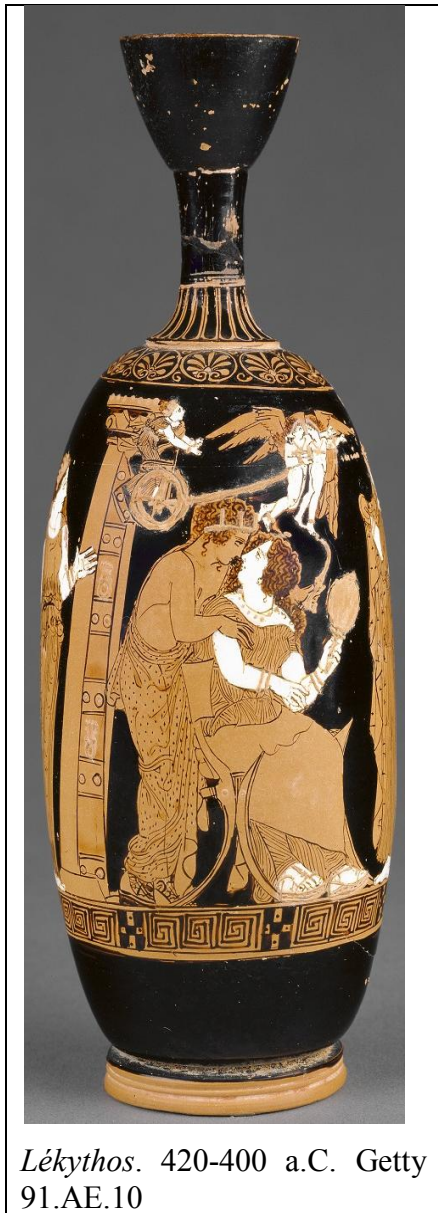
El alfarero imitó la textura de una bellota en su parte inferior. El roble está presente en la religión griega, asociado a Zeus y a su esposa Hera, protectora del matrimonio.<sup>19</sup> Un matrimonio que tendrá éxito si produce hijos, de ahí el énfasis que los artistas ponen en el acicalamiento de la novia y sus poderes de seducción. Las mujeres de este período, si bien permanecen en una situación de inferioridad, han logrado de algún modo añadir la dimensión afectiva a la unión nupcial. Los sentimientos se incorporan en las imágenes y, en este caso, la figura de Eros, posado levemente sobre la mano de la joven, infunde el deseo vertiendo en sus ojos gotas de perfume. Las fragancias tenían para los griegos virtudes afrodisíacas (Kéi, 2007, p. 4), su presencia en los vasos nupciales podría interpretarse como un hechizo amoroso que provoca el deseo. Señala Bodiou (2009, p. 189) que, de acuerdo a la medicina hipocrática, la mujer es sensible a los olores pues su cuerpo está “abierto” por arriba y por abajo, por lo tanto prescribe una fumigación aromática para la matriz a fin de que pueda fijarse

---

<sup>19</sup> Señala Larson (2007, p. 37) que en el santuario de Hera Lacinia de Croton, el más importante del sur de Italia durante el período clásico, existió una diadema que se colocaría en el *chóanon* de la diosa decorada con hojas de roble y bellotas.

correctamente.<sup>20</sup> Esta visión de la matriz que escapa a la voluntad de la mujer, controlada por los olores externos es una manera de destacar su animalidad y explica la preferencia natural de las mujeres por usar los perfumes.

Una *lékythos* en la colección Getty exhibe en su espacio pintado la puerta, símbolo del gineceo.<sup>21</sup>



En su interior se encuentran los enamorados, acompañados por Afrodita y por otra figura femenina que el artista ha pintado con los brazos elevados, en un gesto de

<sup>20</sup> Suponían los griegos que la mejor manera para fijar la matriz que deambulaba por el cuerpo era con las relaciones sexuales y, en mayor medida, con el nacimiento de los hijos.

<sup>21</sup> *Lékythos*. Painter of the Frankfurt acorn. Malibu. The J. Paul Getty Museum. 91.AE.10

asombro. La maravilla que está admirando es un diminuto carro guiado por Eroses y dirigido por *Peithó*, la persuasión. La intensidad del encuentro amoroso no podría ser más explícita. El intercambio de miradas entre los novios enfatiza “el deseo que se destila por los ojos” (Eurípides, *Hipólito*, v. 525). Así lo expresa también Frontisi-Ducroux (2003, p. 201): “No, el amor no es ciego. Muy al contrario, el amor se hace con los ojos o, al menos, comienza con los ojos.” El contacto visual entre los novios confirma la alta carga erótica del momento.

Es de destacar la participación de la novia y su profunda transformación desde la pasividad exhibida en el período de figuras negras. En los ejemplos del siglo VI a.C. la esposa apenas se vislumbra oculta tras la silueta del esposo y, en la totalidad de la composición se perciben el carro, los caballos y los dioses como figuras imprescindibles.<sup>22</sup> En las cerámicas de figuras rojas de la segunda mitad del siglo V a.C. y del siglo IV la pareja se representa caminando. En ocasiones, el novio toma la delantera y sujeta firmemente por el brazo a su desposada que lo sigue obediente mientras inclina su cabeza en señal de modestia.<sup>23</sup> En algunas cerámicas el esposo coloca a su mujer arriba del carro con un autoritario gesto de dominio.<sup>24</sup> Por otra parte resulta notable que los artistas privilegiaron las imágenes con novias acicalándose en el gineceo y fueron dejando de lado al novio. Las modificaciones en la iconografía nupcial son un valioso testimonio de transformaciones sociales percibidas a través de una suma de indicios: gestos, posturas, atributos, personajes.

En el vaso del Getty la joven se atreve a sostener la mirada de su esposo. Ya no es la mujer sumisa que se deja llevar por el hombre al cual está destinada. La inclusión de Eros en las imágenes de boda es una novedad significativa: la personificación del amor hace explícita la naturaleza erótica del encuentro, sin embargo se trata de un sentimiento nuevo que no es agresivo ni obsceno. Las cerámicas que rodeaban a las mujeres en sus hogares destacan la importancia del matrimonio. La novia de la *pyxis* ateniense luce segura de sí misma, ama y señora de un universo perfecto dentro del ambiente recoleto del gineceo. Bella, elegante, sentada majestuosamente, habita un espacio y un tiempo ideal, reminiscencia de un hito fundamental de su vida: el pasaje de niña a mujer. Los paradigmas han cambiado, nuevas reglas estéticas y sociales

---

<sup>22</sup> Hidria. Figuras Negras. Grupo Lisípides-Andocides. 520 a.C. The Walters Art Museum. 48.33. Beazley Archive nº 9023365.

<sup>23</sup> Por ejemplo el Lutróforo. 440-430 a.C. Pintor de Nápoles. Munich Antikensammlungen 9493. Beazley Archive nº 28803 o la cratera Atenas 1388. Pintor de la Boda Ateniense.

<sup>24</sup> Lutróforo. Figuras Rojas. Berlin F2372. 430 a. C. Beazley Archive nº 9603.

permitieron que una novia se muestre como la dueña del *oikos*, como la heroína de un momento trascendental que reafirma la continuidad de la polis.

## Bibliografía

- Algrain, I., Brisart, T. y Jubier-Galinier, C. (2008). Les vases à parfum à Athènes aux époques archaïque et classique. En Verbanck-Piérard, A. Massar, N. y Frère (Eds.) *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée* (pp. 144-164). Morlanwelz. Musée Royal de Mariemont.
- Bodiou, L. (2009). Quand vient l'âge fleuri des jeunes filles. En Bodiou, L. y Mehl, V. (Dir.) *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société* (pp. 175-191). Rennes: Presses universitaires.
- Bundrick, S. D. (2008). The Fabric of the City: Imaging Textile Production in Classical Athens. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 77 (2), 283-334.
- Dukelsky, C. (2016). Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas. El testimonio de las pinturas en la cerámica. En Rodríguez Cidre E., Buis E .J. y Atienza, A. (Eds.) *El nomos transgredido. Repercusiones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo* (pp. 383-413). Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA.
- Frontisi-Ducroux, F. (2003). El sexo de la mirada. En Veyne, P., Lissarrague, F. y Frontisi-Ducroux, F. *Los misterios del gineceo* (pp. 203-275). Madrid: Akal.
- Kéi, N. (2007). La fleur: signe de grâce dans la céramique attique, *Images Re-vues*, 4. Recuperado de [http://imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=28](http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=28).
- Keuls, E. (1993). *The reign of the Phallus. Sexual politics in Ancient Athens*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University Of California Press.
- Larson, J. (2007). *Ancient Greek Cults. A guide*. New York, London: Routledge.
- Lee, M. (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. New York: Cambridge University Press.
- Lissarrague, F. (1995). Women, Boxes, Containers: Some Signs and Metaphors. En Reeder, E. D. (Ed.) *Pandora: Women in Classical Greece* (pp. 91-101). New Jersey: Princeton University Press.

- Reeder, E. D. (1995). Containers and Textiles as Metaphors for Women. En Reeder, E. D. (Ed.) *Pandora: Women in Classical Greece* (pp. 195-199). New Jersey: Princeton University Press.
- Sabetai, V. (1998). Marriage Boiotian Style. *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 67 (3), 323-334.
- Sabetai, V. (2014). The Wedding Vases of the Athenians: a view from sanctuaries and houses. En *Dossier. Des vases pour les Athéniens (VIe-IV siècles avant notre ère)* (pp. 51-79). Paris: Métis. Éditions de l'ehech. Daedalus.