

# Hacia una poética del paño: el significado de la cobertura del cuerpo femenino en la escultura de la Antigüedad griega

GALLIPOLI, Milena / UBA – IDAES/UNSAM - milenagallipoli@gmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Antigüedad - mujer - vestimenta

## > Resumen

La mujer en la sociedad ateniense de la Antigüedad era un ser vestido. La primera acción cometida contra la primera mujer, Pandora, fue justamente la de vestirla. Era un ropaje que debía cubrir un cuerpo, actuando casi a la manera de un límite que enmarcaba y demarcaba esa peligrosa y misteriosa carne.

El siguiente trabajo propone explorar la relación entre el ropaje, el cuerpo femenino y sus manifestaciones visuales de la Antigüedad griega. En principio, la vestimenta era la ofrenda principal en la tipología escultórica arcaica de las *korai*. Luego, los paños pasaron a ser uno de los grandes topos visuales de la escultura antigua dado que el ropaje fue el lugar en donde se pudo manifestar el pathos, la agitación del movimiento. Otro de los recursos que más se popularizó a partir del siglo V a.C. fue el del paño mojado que consiste en la sugestión del cuerpo detrás de una vaporosa tela cuya caída se determina por una hipotética humedad. Finalmente, el velo fue una prenda que sirvió como cobertura total del cuerpo y del rostro y tuvo una gran presencia visual gracias a la difusión de las denominadas estatuillas de Tanagra.

Estos tipos de ropajes, actuaron como opacidades, como coberturas del cuerpo pero al mismo tiempo sirvieron como transparencias reveladoras de ese cuerpo que subyace al paño a través de un sutil juego de revelaciones y ocultamientos, lo cual permite plantear la existencia de una poética del paño en la Antigüedad.

## > Presentación

Un sinuoso hilo se enreda para conformar una tela. Tela destinada a cubrir el entramado de la piel de la mujer que tejió. En la sociedad griega antigua, la mujer, ama de la urdimbre, dentro del gineceo, se dedicaba a construir la vestimenta del hogar y de su ser; mujer que teje, mujer que se la viste. Mientras el hombre construye su musculatura en el *gymnasion* para llegar al ser civilizado y estimado del ideal del héroe ciudadano, la mujer trenza su camino hacia la encarnación del *aidōs*, de la dignidad femenina, prudentemente resguardada bajo tangibles paños. Como dicen Ana Iriarte y Marta González: “Reina del telar, que siempre maneja el espacio interior, la griega integra como parte de su ser el producto de su trabajo, es decir, ese vestuario que, junto con las paredes del hogar, la protege al tiempo que la aísla del mundo exterior...” (2008:183). No obstante, la vestimenta, lejos de ser mera cobertura y coraza protectora, adopta una rico abanico de significados y codificaciones en relación al ser-mujer en la Grecia clásica que traslucen una complejidad semántica que se hace notar en las diversas manifestaciones artísticas sobre lo femenino. Este trabajo en particular, hará hincapié en la relación entre la producción escultórica, el cuerpo femenino y su ropaje a través del análisis de una serie de tipologías e iconografía escultóricas.

## › **Hacia una poética del paño**

Si la vestimenta es el producto de la mujer como ser civilizado, ésta será la mayor ofrenda que se pueda obsequiar. La tipología escultórica arcaica de las *korai* fue una de las más difundidas durante este período, junto con su contrapartida masculina del *kuros*. Las mismas cumplían una serie de funcionalidades, entre ellas ser esculturas de culto, dedicaciones divinas y conmemoraciones funerarias. Si bien hay un debate sobre el grado de individualización de estas esculturas, es claro que encarnan un ideal aristocrático que se ofrenda ante la divinidad. Se exalta el atavío, la preciosidad de la tela y de las joyas; como se puede observar en la denominada *Chian Kore* (Figura 1) que viste un *chitón* sobre un *himatión* diagonal. La riqueza del ropaje en tanto tal se nota por la prolija y grácil sucesión de pliegues en las diferentes prendas y los restos de pintura roja y azul, opulencias que hacen de las *korai agalmata*, objetos de placer como indican algunas inscripciones encontradas en ellas. Hay una fuente de deleite que recae en la superficie de la decoración, de modo que, el énfasis está puesto sobre el ropaje que cubre el cuerpo. La tela actúa como una opacidad, como un puesto de detención de la atención que restringe el acceso al cuerpo subyacente. En las *korai*, el ropaje, además de cumplir una función simbólica de ofrenda propiamente femenina, también cumple una funcionalidad estructural, dado que el tallado del ropaje, en general acentúa la forma cilíndrica del cuerpo y sirve de soporte estructural del bloque. Esto además es reafirmado por el tipo de pliegue que adopta el drapeado arcaico, que suele marcar la direccionalidad del paño con contundentes patrones rítmicos verticales. No obstante, el cuerpo no adolece por su ausencia sino que se asoma a través del tallado, especialmente en la zona del pecho y por la adopción de la postura de una pierna adelantada. No deja de haber un cuerpo por debajo de la tela, un cuerpo de doncella, deseable, fértil y potencialmente sexual, pero es un cuerpo marcado como un interior, como algo oculto y cubierto, no obstante sugerente.

Otro conocido ejemplo, es la *Koré del peplos* del Museo de la Acrópolis en Atenas (Figura 2), cuya iconografía se debate entre una diosa, posiblemente Artemisa, y mujer de modo que, no sería una ofrenda a lo divino, sino la diosa misma. Esto se debe a la anomalía en su vestimenta, que se aleja de atuendo tipológico y se debate entre un *peplos* y un *chitón*. Algunos estudiosos, como Rosemary Barrow, afirman que porta un pesado ropaje que se ata a la cintura, abrochado en los hombros sobre el *chitón* o que quizás se trate de un *ependytés*, una prenda oriental de Babilonia, lo que reforzaría la iconografía divina al insertar una prenda deliberadamente de otra época (Barrow, 2015:95). En suma, “su estilización no sirve para diferenciarla tanto de mujer como de diosa, sino que, en cambio, captura la idea esencial de feminidad” (Barrow, 2015:95). Su ropaje es su marca de lo femenino. En este caso, el drapeado más sutil destaca la condición de bloque de la escultura, y la hace más hierática, más inaccesible. Retomando a Barrow: “Lo que yace por debajo del drapeado es el cuerpo, pero el drapeado puede también implicar la presencia divina que la estatua contiene dentro de sí” (2015:97). La falta de conjuntos de pliegues hace que las líneas del cuerpo sean más contundentes, la mirada no divaga entre graciosos juegos compositivos planteados por la tela como sucede en el caso anterior, sino que capta la impresión corpórea de un vistazo, que es automáticamente vedada por la contundencia del bulto que destaca la presencia en tanto materialidad escultórica de la representación. Ante la diosa, hay un elemento de lo prohibido, en el mito, quien logra vislumbrar a la divinidad desnuda, despojada de su poder, es castigado. Acteón es masacrado por sus propios perros de caza ante el vistazo del baño de Artemisa. Hay un deseo de contacto con lo divino que constantemente se frena porque es un imposible, y esta tensión se ve en la escultura por el tironeo que se da entre ante la posibilidad de acceder a un cuerpo que inexorablemente está cubierto y que, en última instancia, es mera piedra. Como resume Jean-Pierre Vernant: “La idea es establecer contacto real con el mundo más allá, actualizarlo, hacerlo presente, y así participar íntimamente en lo divino; mas con el mismo movimiento, también se debe enfatizar lo que es inaccesible y misterioso en la divinidad, su cualidad alienígena, su otredad” (En Barrow, 2015:105). Y la escultura de bulto, plantea una magistral tensión entre el acceso a la contundencia de la presencia material y su condición de representación. El límite entre lo real objetual y lo representado se halla en una peligrosa ambigüedad, en donde el despertar del deseo está amenazantemente latente. Alex Potts ha analizado estas cuestiones en la escultura y dice que “como una cosa habitando el mismo espacio que el espectador, a un nivel le ofrece la promesa de una experiencia no mediada, una que pudiese momentáneamente disolver la distinción entre el sujeto que mira y el objeto que es mirado que el marco literal de la pintura constantemente reafirma” (1992:38).

En relación con la escultura de lo femenino, la vestimenta sirve para reafirmar esa cobertura que la mujer debía tener y actúa a modo de barrera empática que reafirma en cierto sentido el estatuto de la representación. La opacidad de la tela refuerza la transparencia de la representación. No obstante, no se debe

dejar de considerar que en el caso de lo masculino, la dinámica del cuerpo representado era sometido a una lógica de realce del desnudo como virtud, no había una restricción del cuerpo desnudo sino una fuerte convención iconográfica que relegaba al desnudo femenino a aquellos momentos en donde la mujer se hallaba en peligro o para los casos de prostitutas y seres no vestidos por el valor del *aidōs*. La aparición de la carne femenina despojada de su ropaje es una presencia cargada de conflicto. Inclusive cuando el desnudo femenino comienza a ser iconográficamente válido para temas elevados como sucede con el caso de la famosa *Afrodita de Cnido* de Praxíteles hacia el 360 a.C., no se deja de remarcar el furor que dicha escultura causó, siendo una de las más reconocidas anécdotas en relación a la obra aquella del joven que rogó pasar la noche con la escultura y tras masturbarse sobre sus muslos se arroja al mar. “El desnudo de la *Cnidia* parece hacerla disponible, pero en última instancia la estatua es inaccesible, y el hombre que trata de tener sexo con ella sólo puede tener su clímax sobre su muslo. El hermoso exterior de la escultura permite que su divinidad interior sea imaginada, pero, como la divinidad misma, nunca puede ser tangiblemente realizada” (Barrow, 2015:100). La confluencia marca la frustración ante el encuentro con una fría superficie pétreo que no pudo convertirse en carne. La escultura solidifica el cuerpo. Hace pétreos los contornos de la sinuosa carne. Ahora bien, si la forma del hombre es la de aquella musculatura modelada filtrada por la representación, la forma de la mujer desborda la disciplina del músculo y adopta la indefinición de la blandura de la grasa y la carne. En Grecia, las fuentes que adoptan un punto de vista biológico afirman que la carne de la mujer era más porosa y más suave que aquella de los hombres (Lee, 2015:36), demostrado por la emanación femenina de fluidos ejemplificado en la sangre menstrual y en la leche materna. El hombre es el ser del músculo que se entrena, la mujer se recluye con su lánguido cuerpo en el hogar y teje para cubrirlo. Esta diferencia cultural es concebida como divergencia natural. Aristóteles en el libro I de *Investigación sobre los animales* afirma que “la carne de las mamas es compacta, mientras que en las mujeres es esponjosa y llena de poros” (493a) porque en última instancia “la hembra tiene la carne más floja que la de los machos” (Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, IV, 538b). Es ese el *tejido corporal* que se pone en forma a la hora de la representación del cuerpo femenino, y que justamente es cubierto por un *tejido artificial*.

Hay una dialéctica entre estas sustancias, que complejizan la relación entre lo cubierto y la cobertura porque constantemente hay una ebullición de tensiones entre los dos términos. Esto se puede vislumbrar en la producción escultórica con el empleo del recurso de la *draperie moullée*. La técnica de paños mojados aparece a finales de siglo V a.C. y permite tallar el cuerpo cubierto por un juego de pliegues dado por tela mojada cuando aún no se acepta el desnudo femenino. Pero aquí el desnudo sobrevive como materia sinuosa al velarlo. En la época clásica, hay una profusión en el empleo de esta técnica, magníficamente ejemplificada por las diosas del frontón este del *Partenón* (Figura 3). Johann Joachim Winckelmann fue uno de los primeros en remarcar la sutileza que este recurso implica: “La *draperie* de los griegos está elaborada, la mayoría de las veces, a partir de unos hábitos húmedos y estrechos que, en consecuencia, como saben los artistas, se adhieren ajustadamente a la piel y el cuerpo, dejando ver su desnudez. Toda la indumentaria exterior de la mujer griega era un ligerísimo tejido, y es por ello por lo que se la llama *peplum*, es decir, *velum*” (2008:35). Winckelmann plantea una relación de continuidad entre la hipotética realidad de la indumentaria femenina griega y sus modalidades de representación, pero cabe destacar que si uno observa los ejemplos de paño mojado, el ropaje está lejos de servir como documento de cualquier tipo. La vestimenta de lana adopta una pesadez plástica dada por la ilusoria presencia del agua que permite al escultor tallar una profusión de pliegues que remarcan el cuerpo al mismo tiempo que lo demarcan y lo cubren. Se puede notar un exceso de tela que justamente, permite vislumbrar aquella indefinida carne femenina que tanto se buscaba cubrir. El velo actúa como una transparencia al mismo tiempo que una opacidad. Pareciera que, para ser efectivo, el velo debe cubrir, y como cobertura debe adaptarse a la superficie subyacente, repetir sus líneas, respetar insinuantemente sus volúmenes y resaltarlos. Justamente, la función del velo es llamar la atención sobre lo velado. Recubre las superficies del cuerpo, se pega a él, lo recorre y lo recubre revelándolo a través del juego de pliegues que sin embargo se mantiene inaccesible. Entre velo y velado, subyace un secreto. Agamben, tomando a Benjamin, comenta esta necesaria unión entre objeto y envoltura, dice, “bello es entonces ese objeto al que le es esencial el velo” (Agamben 2011:122). Lo bello en verdad es no puede ser develado de modo que la envoltura, el velo, pasa a ser casi más importante que lo velado. Justamente, una de los personajes al cual más se le veló antes de poder desnudar es a Afrodita, la diosa de la belleza. Se pueden notar una profusión de Venus que emplean el recurso de paño mojado como la *Afrodita de tipo 'Doria-Pamphili* en el Museo del Louvre (Figura 4), inclusive hasta el período helenístico, luego de que el desnudo se haya difundido y popularizado. “Durante los siglos más resplandecientes de la cultura griega, la seductora persuasión de la diosa del deseo se vale sistemáticamente de transparentes y ceñidos velos que acentúan sus encantos con

ademán de disimularlos indicando con ello hasta qué punto los vaporosos tejidos son los aliados del polifacético y refinado concepto griego de belleza” (Iriarte y González, 2008:192).

La iconografía de la diosa adopta particularidades que la separan del ser-mujer y la acercan al ser-divino. Hay que aclarar que en una diosa, *théa*, la condición femenina no se impone por sobre la condición divina ya que la condición de mujer sólo existe entre los humanos. Igualmente, hay un amplio abanico iconográfico y mítico de casos intermedios, de personajes femeninos que lindan con la otredad radical de lo bárbaro y que adoptan una convención de representación entre medio del desnudo y el vestido. El ropaje como topos de la agitación, el vínculo con lo irracional y la posesión fue otro de los grandes temas iconográficos en donde se desplegaron las posibilidades plásticas y expresivas de la representación de la vestimenta. La serenidad de los paños de las *korai* son aquí reemplazados por la agitación del viento. La caída vertical del peso del agua es reemplazada y combinada por una irreal revolución de pliegues, que no parecen seguir lógica ninguna más que el movimiento mismo del *pathos*. La ménade es uno de los personajes cuya iconografía ha adoptado el paño movido por el viento para dar cuenta de la agitación que la posee, como se puede notar en una réplica romana de un original griego del siglo V a.C. atribuido a Calímaco titulado *El baile de las ménades* (Figura 5). La disposición de los paños genera cúmulos de tela, especialmente en la zona de los pies que refuerzan el movimiento al mismo tiempo que acentúan la sensualidad de un cuerpo poseído por la danza. Ya el historiador del arte Kenneth Clark en su famoso libro *The Nude* ha notado que “las ménades dependen del drapeado colgante para su efecto, que no sólo acentúa sus acciones sino que crea una piletta de movimiento en donde sus cuerpos parecen nadar” (1990:274). En general, el relieve fue la técnica más utilizada para este tipos de motivos ya que permite que la tela enmarque la figura del cuerpo y lo distinga del fondo, cuestión que sería dificultosa de realizar en la escultura de bulto, “por su esencial inestabilidad, el desnudo extático no fue apto para la escultura de bulto” (Clark, 1990:277).

Finalmente, cabe destacar que para la representación de las mujeres mundanas de la polis regían códigos de representación un poco divergentes. Como resalta uno de los autores especialistas en la historia de la vestimenta en la Antigüedad, Lloyd Llewellyn-Jones, “el desnudo no se transfería del confín divino al mundo de las mujeres mortales” (2007:257). En la mujer, ser insaciable y promiscuo, siempre está el peligro latente de que rasgue sus velos y se muestre; la desbordante sexualidad femenina debe limitarse. “En el imaginario griego, los tules femeninos, símbolos por excelencia del pudor, tornan con facilidad su función deviniendo redes letalmente amenazantes. Sugerente, en este sentido, es que el término *kálumma* designe tanto el velo que sólo deja al descubierto los ojos de la mujer que lo porta, como un tipo de red en forma de saco utilizado para atrapar peces” (Iriarte y González, 2008:191). Hasta el momento, el concepto de velo se ha tratado como aquella cobertura que establece una dialéctica con lo velado, pero también no se debe dejar de mencionar que el velo fue una prenda específica de la indumentaria femenina griega. En general, Llewellyn-Jones reconoce dos tipos de agrupamientos de tipos de velo: por un lado el tipo *himatión* que ocultan el cuerpo envolviéndolo en franjas de drapeado y por otro lado un velo que funcionaba como una prenda aparte, diseñados para tapar la cabeza y el rostro, dejando sólo los ojos a la vista. En este sentido, el velo funcionó como una opacidad, una forma de generar un tangible marco de separación entre la mujer y su entorno cuando ella salía del recinto exclusivo de su hogar. “Como una extensión del espacio doméstico y como símbolo de separación, el velo, en cualquiera de sus formas, permitía a las mujeres a salir de sus hogares en una especie de espacio doméstico portátil” (Llewellyn-Jones, 2007:256). Las estatuillas de terracota de principios del período helenístico denominadas Tanagra develan el uso del velo como cobertura total o casi total (Figura 6). En ellas no hay diafanidad sino que la vestimenta vuelve a ser la protagonista compositiva que vuelve a plantear una relación entre vestimenta y cuerpo similar a aquella de la *kore* pero esta vez con una frescura en el tallado propia del paso de la época clásica. La codificación de la vestimenta se convierte en tipológica dado que la circulación de estas estatuillas proliferó por su producción en series a partir de moldes. Si bien se han encontrado en contextos funerarios, también se han hallado en ámbitos domésticos de modo que eran funcionales a un consumo suntuoso y eran vistas por los propios habitantes del espacio doméstico, incluidas las mujeres (Bell, 1993). El tejido como aspecto determinante de la feminidad griega termina de invadir su cuerpo y la fagocita en una masa de tela.

Finalmente, a modo de síntesis, se puede decir que la relación entre vestimenta y cuerpo femenino, entre aquello que se debe cubrir y su cobertura, presenta una complejidad teñida de ambigüedades y sutilezas en relación tanto a la posición de la mujer como un ser social como a su cuerpo como objeto de deseo. El griego viste a la mujer y la tapa al mismo tiempo que puede levantar la censura de su mirada gracias a los velos. El velo es una opacidad y una transparencia, permite relevar más de lo que cubre, muestra lo que esconde.

## Bibliografía

Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Aristóteles. Trad. García Gual, C. y Pallí Bonet, J. (1992). *Investigación sobre los animales*. Madrid, Gredos.

Barrow, R. (2015). "The body, the human and Divine in Greek sculpture". En Destrée, Pierre y Murray, Penelope (ed.), *A companion to ancient aesthetics*. Oxford, Wiley Blackwell.

Bell, M. (1993). "Tanagras and the idea of type". En *Harvard University Art Museums Bulletin*, vol. 1, n° 3, 39-53.

Clark, K. (1990). *The nude, a study in ideal form*. Nueva Jersey, Princeton University Press.

González, M. e Iriarte, A. (2008). *Entre Ares y Afrodita, violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*. Madrid, Abada Editores.

Lee, M. M. (2015). *Body, dress and identity in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.

Llewelyn-Jones, L. (2003). *Aphrodite's Tortoise. The veiled woman of ancient Greece*. Gales, The Classical Press of Wales.

\_\_\_\_\_ (2007). "House and veil in ancient Greece". En *British School at Athens Studies, Building communities: house, settelement and society in the Aegean and Beyond*, vol. 15, 2007, 251-258.

Potts, A. (1992). "Male phantasy and modern sculpture". En *Oxford Journal of Art*, vol. 15, n° 2, 38-47.

Winckelmann, J.J. [1775] (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. España, Fondo de Cultura Económica de España.

## Anexo



Figura 1. *Chian Kore*. Ca. 520 a.C. – 510 a.C. Mármol. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Figura 2. *Kore del peplos*. 530 a.C. Mármol. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Figura 3. Fidias. *Frontón este del Partenón*. 438-432 a.C. Mármol. British Museum, Londres.



Figura 4. *Afrodita de tipo 'Doria-Pamphili'*. Siglo I a.C tras un tipo estatuario original de fines del siglo V a.C, Musée du Louvre, París.



Figura 5. *El baile de las ménades*. Taller romano tras un original griego atribuido a Calímaco. 120 – 140. Relieve de mármol. Museo del Prado, Madrid.



Figura 6. *Estatuilla de terracota de mujer*. Siglo IV a.C. Terracota. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.