

MUJERES EN LA FUENTE EN LA ICONOGRAFÍA ATENIENSE

M^a Dolores Mirón Pérez
Universidad de Granada

Uno de los temas iconográficos más populares de la cerámica ateniense de los siglos VI-V a.C. son las escenas de mujeres acudiendo a la fuente con sus cántaros para recoger agua. En una sociedad que dividía claramente los papeles de género -la guerra, la política, la agricultura, para los varones; la reproducción para las mujeres-, así como asignaba diferentes espacios a ambos -*el mundo de fuera a los varones; el mundo de dentro a las mujeres*-, no deja de ser curioso, y aparentemente contradictorio, que una de las tareas domésticas fundamentales que, en tanto tales, recayeron en las mujeres, se realizase en el espacio exterior. Y es que, pese a que teóricamente la vida de las mujeres se desarrollaba en el interior de la casa, existían tareas eminentemente domésticas, en principio en manos de las mujeres, que habían de realizarse necesariamente en el exterior de la casa, y entre ellas se encontraba el abastecimiento diario de agua. Este trabajo, que se consideraba femenino por excelencia, al menos al principio se realizaba en el espacio exterior, puesto que la falta de recursos de agua en el interior de las casas hacía necesario que prácticamente a diario las mujeres se dirigiesen a la fuente.

En torno a esta imagen de mujeres en el exterior, en la fuente, se creó todo un imaginario iconográfico y literario, cuya conexión con la realidad ha sido objeto de animado debate. En efecto, una de las imágenes plásticas más populares en Grecia es el de la mujer acarreado agua. En las terracotas, la figura de la *hydrophoros*, con su cántaro en la cabeza, es particularmente abundante'. Pero va a ser sobre todo en la cerámica ática donde el tema va a ser especialmente popular. Estas obras de arte, con sus pintores más o menos famosos, eran algo más que objetos de lujo cuya posesión era un elemento de prestigio para sus dueños. Eran también instrumentos para la propagación de ideas e ideales, transmisores de códigos morales... e inmorales. La forma y la función del vaso estaban a menudo vinculadas a los temas que aparecían pintados en ellos. De este modo, las escenas

de simposios o dionisiacas aparecían sobre todo en las cráteras para mezclar el vino y en las copas para beber. Las hidrias para el agua eran el soporte más habitual de las escenas de fuentes. Las referidas a labores textiles, exclusivas de mujeres, a menudo estaban relacionadas con píxides -*cajas para guardar joyas, perfumes, cosméticos, etc.* - o epinetrones - *un instrumento utilizado en el cardado de la lana*-. Es decir, las escenas pintadas sobre vasos destinados al uso preferentemente femenino estaban destinados a un público femenino. Por tanto, estas imágenes hablarían a una sensibilidad y a una realidad femeninas, de modo que las mismas mujeres adquirirían y utilizarían aquellos vasos que recordaran su propia experiencia². Sin embargo, de hecho muchos, sino la mayoría, de estos objetos no fueron adquiridos por ellas mismas, sino que se trataría de regalos, en especial de boda, aparte de que su especial valor y lujo no los hacían precisamente los más apropiados para el uso cotidiano. Es decir, mientras que el uso de un píxide decorado como joyero o caja de cosméticos era admisible, es bastante más dudoso que cardara sobre el epínetron pintado por un famoso artista y más aún que se llevara una primorosa hidria decorada a la fuente. Sin duda, los instrumentos domésticos, cuya forma compartirían los de lujo, eran mucho más sencillos. De hecho, las hidrias que portan las mujeres en las escenas de la cerámica pintada no están decoradas. Y no hay que olvidar que a menudo el destino de la cerámica pintada era formar parte del ajuar de una tumba. Por otro lado, los vasos cerámicos eran un elemento de transmisión de los valores ideológicos dominantes y, en este sentido, servirían para reproducir y reforzar los valores del patriarcado³.



Fig.1. Hidria ática figuras negras. Pintor de la Fuente de Madrid, Ca. 520 a.C. ABV 335. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 10.924.

Foto: Museo Arqueológico Nacional.

Las escenas de mujeres acudiendo a la fuente son particularmente abundantes en la cerámica ática de figuras negras, sobre todo a finales del siglo VI. En estas escenas se suele representar a un grupo de mujeres, generalmente con vestidos bordados, a veces acompañadas de niños [fig. 1], haciendo cola ante una fuente para llenar sus cántaros, donde entablan animadas conversaciones, gesto que suele ser habitual en estas pinturas [fig. 2] (ABV 261.41; 266.2; 335; PARA 147.5). A menudo, el ambiente parece festivo, pues las mujeres portan guirnaldas o ramos (ABV 333.27; 334.3; 334.6; 335). A veces, la misma arquitectura de la fuente, que suele consistir en una construcción techada sostenida por columnas dóricas y con adornos surtidores, es la verdadera protagonista de la escena, en detrimento de las mujeres, que pueden llegar a pasar a la categoría de anécdota (ABV 334.1).



Fig. 2. Hidria ática figuras negras. Siglo VI a.C. ABV 266.2 Roma, Vaticano, 426.
Foto: Musei Vaticani, neg. n1 XXXI,24,85.

Conforme nos acercamos y adentramos en el siglo V, se observa un cambio de actitud en estas imágenes. Ya en la cerámica de figuras negras más tardía empieza a observarse una tendencia a mostrar los "peligros" de la fuente, como pueden ser hechos tan fantásticos como ser asaltadas por sátiros embriagados o monstruos (ABV 332.21), pero otros también más cotidianos, como ser molestadas por esclavos (ABV 397.31). En una hidria del Vaticano

(ABV 384.26), en medio de un ambiente de guirnaldas, esclavos varones y mujeres libres se disputan el turno en la fuente, e incluso una mujer parece discutir con un arrogante esclavo que se le ha adelantado [fig. 3].



**Fig.3. Hidria ática figuras negras. Siglo VI a.C. ABV 384.26. Roma, Vaticano, 417.
Foto: Musei Vaticani, neg. ni XXXII,111,23.**

En la cerámica de figuras rojas, esta imagen es aún más habitual. Las mujeres visten de forma más sencilla, e incluso humilde; a veces son visiblemente esclavas, como en una hidria del Pintor de Egisto, en el Museo del Louvre, donde los tatuajes de las tres mujeres que recogen agua con sus cántaros permiten identificarlas como esclavas tracias [fig. 4] (ARV 506.29). La fuente se convierte a menudo en un lugar ideal para el contacto sexual -violento o voluntario- con sátiros (*Tübingen*, 1343) o con hombres, libres o esclavos [fig. 5] (ARV 34.16; 565.40). De entre estos temas, destaca el del dios Poseidón abordando a Amimone cuando iba a buscar agua (ARV 1020.100). No obstante, no faltan las de muchachas -a menudo coronadas, indicando una festividad o una boda, como en contextos textiles- pacíficamente cogiendo agua sin problemas, como en un pixis del Museo Británico⁴ o en una hidria del

Museo Arqueológico Nacional de Madrid (ARV 209.167) [fig. 6]. En todas estas escenas, la arquitectura de la fuente se simplifica perdiendo completamente el protagonismo, al tiempo que el número de mujeres implicadas se reduce. También en este contexto aparece la primera representación de una mujer sacando agua de un pozo (*Milán 266*).



Fig. 4. Hidria ática figuras rojas, Pintor de Egisto. Siglo V a.C. ARV 506.29.
París, Louvre, CA 2587.

Foto: Museo del Louvre, M. y P. Chuzeville.



Fig. 5. Hidria ática figuras rojas, Pintor del Cerdo. Ca. 480 a.C. ARV 565.40;
PARA 389.40. Detroit. The Detroit Institute of Arts, 63.13.

Foto: Según KEULS, Eva C: *The Reign of the Phallus*. Berkeley:
University of California, 1985, fig. 213.



Fig. 6. Hidria ática figuras rojas, Pintor de Berlín. Ca. 500-490 a.C. ARV 209.167.
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 11.117.
Foto: Museo Arqueológico Nacional.

Estas escenas han sido interpretadas de diversas maneras.

La particular abundancia de este tipo de representaciones a finales del siglo VI ha sido puesta en relación con la política de obras públicas de Pisístrato, entre las que destaca la construcción y remodelación de las fuentes públicas de Atenas, en especial la famosa "Fuente de los Nueve Caños" (*Enneakroinos*), antes llamada Calíroo⁵. Como ya hemos dicho, en estas escenas se suele representar una pequeña edificación que contiene la fuente, de modo que su arquitectura aparece detallada [fig. 1]⁶. Por tanto, estas imágenes constituirían un elemento de propaganda política, lo que explicaría su práctica desaparición a partir del año 500. No obstante, aunque no quepa descartar la influencia de esta política en la popularidad del tema e incluso en las representaciones más o menos sofisticadas de fuentes, éste sobrepasa con mucho en el tiempo este hecho puntual, y muchas veces la arquitectura pierde protagonismo a favor del grupo de mujeres, lo que es evidente sobre todo en la cerámica de figuras rojas. Además, por muy similares que puedan ser las fuentes representadas, hay demasiada variedad como para conectarlas

con una construcción particular. Por otro lado, se ha pensado que la sencillez de las fuentes del siglo V cabría relacionarla con espacios situados dentro de propiedades particulares⁷. Pero, entonces, resulta problemática su especial relación con encuentros sexuales.

No obstante, la aparición habitual de las mujeres vestidas con ricos ropajes y llevando guirnalda en la mano, a veces en relación con dioses como Hermes y Dionisio (*ABV 333.27*), y la decoración de algunas de las fuentes con guirlandas y ramos, ha hecho pensar que no se trataba de un hecho cotidiano, sino de una ceremonia religiosa, de tipo cívico o nupcial. En efecto, Tucídides (2, 15,2) señalaba que el agua de la fuente de los Nueve Caños era utilizada antes de las bodas y para otras ceremonias sagradas. En este sentido, se ha aludido, por un lado, a las fiestas de las Antesteria, que duraban tres días, el primero dedicado a Dionisio y el tercero a Hermes del mundo subterráneo. En el día central tenía lugar el ritual de las Hidroforia, en el que el agua recogida por las muchachas de las familias era vertida en una fosa cerca del Olimpeion, en un ritual de libación familiar en honor de los muertos. Las mujeres respetables no irían a la fuente excepto en esta fiesta⁸. Sin embargo, como ha señalado Harvey, aunque sería una actividad que realizarían las mujeres en la vida real, en la cerámica tenderían a representarse los rituales⁹. Por otro lado, su popularidad en determinada época se explicaría porque los tiranos también favorecían las fiestas populares¹⁰. En cuanto a la recogida del agua lustral para el baño nupcial de la novia, podría estar indicada por la presencia de flores y de imágenes de Eros, sobre todo en aquellas escenas en las que las muchachas aparecen solas o en parejas. De este modo, estas imágenes tendrían un doble sentido: funerario -*Antesteria*, *figuras negras*- y nupcial -*figuras rojas*- ".

No obstante, la relación con rituales no siempre es evidente -de hecho, Hermes y Dionisio aparecen tan sólo en un vaso- y la misma aparición de esclavos hace descartar que en todos los casos se tratase de ceremonias religiosas, pues es bastante improbable que a éstas acudieran los esclavos, no obstante la afirmación de Olmos y Balmaseda de que en ellas participarían mujeres sin distinción de status, pues la fiesta favorecía la transgresión cívica¹². Respecto al agua lustral de la novia, cabría esperar que el vaso utilizado por las muchachas sería el indicado para el ritual, es decir, el *loutróforos*, mientras que en las pinturas aparecen hidrias, al tiem-

po que las flores y Eros son presencias también habituales en las escenas de trabajo textil. En cuanto a los lujosos vestidos femeninos de la cerámica de figuras negras, son los mismos que aparecen en las escasas escenas interiores del trabajo de la lana (ABV 583.1). Por ejemplo, en un famoso lécito del Pintor de Amasis, del Museo Metropolitano de Nueva York (ABV 154.57), un conjunto de mujeres, realizan los diversos trabajos de la lana adornadas de forma similar a las escenas de fuentes, sin que se pueda diferenciar la indumentaria de las obreras de la de quien dirige los trabajos, que ha sido identificado como la señora. No obstante, también esta escena ha sido relacionada con rituales, bien con la elaboración del peplo de la diosa Atenea, realizado por hijas de ciudadanas, bien con el simbolismo nupcial, representando la posterior vida de casada de la novia¹³. Como se puede observar, el simbolismo religioso o ritual impregna este tipo de escenas, pero una lectura unívoca asignándolas a determinado rito no deja de ser problemática. En todo caso, aunque se trate de rituales, no deja de ser significativo que, tanto en el tema de las fuentes como en las escenas textiles, se trata de trabajos ligados a la condición femenina.

Para otros se trataría de imágenes simbólicas. Según Manfrini-Aragno, una serie de elementos -surtidores en forma de mula, jabalí o león; flores y nombres de flores en las muchachas; el calificativo de "hermosa" (*kalê*); ofrendas de cintas; el espacio exterior de la fuente, donde las mujeres encuentran a los hombres- indicarían el momento intermedio de la vida de las mujeres, la novia (*nymphê*), entre el mundo salvaje de la adolescencia y el status de mujer casada y madre, momento ambiguo y peligroso, durante el cual la mujer podía renunciar a la vida que le estaba destinada. La aparición de niños no indicaría su futura vida de madres, sino el salvajismo de la infancia a la que las nymphai aún pertenecían en parte. Por tanto, estas escenas reflejarían una etapa de la vida de las mujeres en un sistema de valores sociales a través de un imaginario masculino¹⁴. Esta interpretación, muy sugerente, sin embargo, limita la rica variedad iconográfica de las escenas de fuentes, que son mucho más que los elementos en los que se apoya. Las escenas de trabajo femenino relacionadas con el atractivo sexual y el cortejo no se limitan a las fuentes, sino que las hallamos también en las representaciones del trabajo de la lana dentro de la casa, un espacio en ningún modo ambiguo y peligroso, y que también sirve para simbolizar el paso de la adolescencia a la vida adulta. De este modo,

no cabe descartar el simbolismo nupcial de muchas de estas imágenes. Por otro lado, en las fuentes literarias, independientemente de su mayor o menor verosimilitud histórica, predominan las *parthenoi*, es decir, las muchachas aún no casadas; pero también hay campesinas casadas y mujeres ancianas, como veremos más adelante. En suma, mujeres cuya posición social o reproductiva hacía más comprensible -o algo menos peligrosa- la salida al mundo exterior. En cuanto a la aparición de niños, si queremos descartar la representación de la realidad -*las mujeres iban acompañadas de niños a la fuente*-, la aparición de niños varones difícilmente podría aludir a la infancia de las mujeres, mientras que la de niñas se muestra entre grupos de mujeres adultas. Es más, los niños varones podrían simbolizar tanto la futura vida de casada como, si se trata de imágenes evocadoras de la boda, del *país amphitalis*, el niño que se entregaba a la novia en un momento de la ceremonia para estimular la producción de hijos varones, y cuya presencia -en el interior de la casa- ha sido constatada en la cerámica de figuras rojas¹⁵. No obstante, sí es cierto que estas escenas reflejan un imaginario masculino: la muchacha que, habitualmente recluida en su casa, sale a la fuente, al espacio exterior, donde puede ser contemplada por ojos masculinos. Qué duda cabe que los varones expresarían en estas imágenes muchas de sus fantasías respecto a las mujeres. No en vano, la hidria -habitual soporte de estas escenas- podía ser utilizada tanto por las mujeres y los esclavos en la fuente como por los hombres en los simposios, donde bebían y hablaban en compañía de heteras, y donde estos objetos de lujo eran más susceptibles de ser utilizados realmente. No obstante, por su temática y su simbología, parece evidente que estaban destinados sobre todo al público femenino.

Finalmente, para otros se representaría la realidad cotidiana en que las mujeres acudirían a la fuente a diario para aprovisionarse de agua. Por ejemplo, Hannestad ha observado en ellas una evolución en la que, antes de la introducción masiva de la esclavitud, serían las mujeres de todo status social las que se encargarían de esta tarea, que recaería, a partir del siglo V, en esclavas y esclavos. Sin negar los evidentes elementos religiosos de algunas de estas escenas, se representarían actividades cotidianas¹⁶. No obstante la caídas de esclavas en las representaciones más tardías es difícil de demostrar, salvo en la mencionada hidria de las mujeres tracias. De hecho, mujeres libres y esclavas aparecen indiferenciadas en su vestimenta en la plástica

ática, que ya dijimos es la misma de las escenas textiles, de modo que resulta aventurado sacar conclusiones de este tipo, aparte de que libres y esclavas se dedicaban básicamente a los mismos trabajos¹⁷. También se ha sugerido, a partir de los nombres que a veces portan, que no se trataría de mujeres respetables, sino de heteras¹⁸, lo cual es bastante aventurado, dado que mujeres libres, heteras y esclavas llevaban en Atenas los mismos nombres¹⁹. De hecho, las escenas textiles son también a menudo protagonizadas por prostitutas²⁰. En realidad, el trabajo de la fuente, como el textil, simbolizaría a las mujeres de toda condición. Por otro lado, estas escenas muestran una riqueza de símbolos que exceden con mucho la "fotografía" de una realidad cotidiana, y de lo que son testimonio tanto los lujosos vestidos -impropios de una tarea sin duda dura- como la fantástica aparición de sátiros o monstruos, por mucho que los griegos creyeran en ellos.

En realidad, todas estas opiniones no son excluyentes. Lo cierto es que en el mundo iconográfico de la cerámica ática, sea cual sea el tema representado, hay una mezcla sutil entre realidad e imaginario, impregnado de ideología, en la que se observa tanto lo que es como lo que se desea que sea.

Lo que sí es cierto es que el abastecimiento cotidiano de agua era una tarea eminentemente, y en principio, de mujeres en el mundo griego. En la época homérica es tarea exclusiva de mujeres. A menudo son muchachas libres, y de buena familia, las que acuden a por agua a la fuente, como las cuatro hijas de Céleo que se encuentran a Démeter disfrazada²¹. Pero a veces se da a entender que se trata de un trabajo asimismo propio de esclavas, como vaticina Héctor a Andrómaca si Troya es tomada y ella esclavizada²². Precisamente, el mito de las Danaides, condenadas a acarrear eternamente en los infiernos vasos de agua para llenar un tonel sin fondo, pone en relación género y castigo, imponiéndose a las mujeres una pena apropiada a su sexo²³.

Pero, al mismo tiempo, el tema del suministro de agua, al igual que el trabajo textil, en tanto trabajos propios de mujeres, va a ser utilizado dentro de la ideología ateniense para simbolizar determinado tipo de mujer. En este sentido, cabe hacer una diferenciación fundamental entre los temas

femeninos más populares dependiendo de las época. En la cerámica de figuras negras, es decir, en el siglo VI, las escenas de fuentes, van a ser el tema femenino en relación con el trabajo doméstico predominante, en tanto las representaciones de la labor textil son escasas. En cambio, en la cerámica de figuras rojas, en el siglo V a.C, conforme el tema de la fuente se va haciendo más extraño o se va relacionando cada vez más con las esclavas o esclavos, aumenta de forma considerable la imagen de la mujer, en el interior de la casa, concentrada en el trabajo de la lana. Ambos temas, prácticamente desaparecen en el siglo IV, salvo para el símbolo del *kalthos*, el cesto de lana.

De hecho, la recogida de agua en la fuente, aunque en menor medida que la labor textil, era también utilizada para simbolizar la virtud de la *philergia* o amor al trabajo. Muchos de estos vasos eran regalos de boda, por lo que la temática referente a la futura vida de la novia o a las virtudes de ésta sería frecuentemente escogida, aunque no con exclusividad, pues estas escenas, aun con ser populares, no eran las más abundantes²⁴. La relación entre la temática textil y el atractivo sexual de la novia ha sido estudiada y destacada²⁵. En efecto, el modelo ideal femenino en Grecia responde a la mujer alta y bella y hábil en el trabajo de la lana, virtudes esenciales para las dos funciones fundamentales de las mujeres griegas: la reproducción, para al cual el atractivo sexual era un elemento importante, y el trabajo doméstico, simbolizado principalmente por la labor textil. En este sentido, tal vez las escenas de fuentes se podrían poner en relación con la idea de que el trabajo doméstico hacía sexualmente atractiva a una mujer²⁶. Un ejemplo es la violación de Amimone y Etra por el dios Poseidón. En la pintura cerámica, se suele representar a Amimone con un cántaro -iba a la fuente cuando fue "*abordada*"-, y a Etra con un cesto de lana (ARV 252.47). Un modelo repetido en un relato de Heródoto (5, 12), según el cual dos hombres de Peonía trataron de ganarse el favor del rey persa Darío, trayéndole a su hermana, una mujer alta y hermosa, que era, además, una magnífica trabajadora: podía al mismo tiempo llevar un cántaro de agua en la cabeza, conducir un caballo por las riendas e hilar lino. Lo que se va a imponer en el siglo V es la imagen atractiva de la mujer entregada a su quehacer doméstico por excelencia -el trabajo de la lana-realizado en el interior de la casa. No obstante, cabe señalar una esencial diferencia de tono en ambos temas: las escenas de cortejo sexual son más

cortesés en el textil y más agresivas en la fuente. El que ésta se hallara en el espacio exterior sin duda haría abundar las fantasías de encuentros sexuales, raptos y violaciones.

Pero la fuente va a constituir, en la realidad y en la fantasía, el lugar externo de reunión por excelencia de las mujeres. Como en el interior de la casa, fuera de ella la sociabilidad femenina se producía a menudo a través del trabajo²⁷. Históricamente, en el mundo mediterráneo, la fuente -o el lavadero- constituía un lugar de reunión casi exclusivamente femenino, en el que las mujeres tenían ocasión de entablar amistad y establecer largas conversaciones, en una imagen que ha estado presente en toda la cultura mediterránea desde la Antigüedad hasta nuestros días. La fuente, en palabras de Cándida Martínez, "significa en parte para las mujeres lo que la plaza pública para los hombres, un lugar de encuentro en el que intercambiar opiniones y noticias"²⁸. Estas reuniones femeninas, a las que podían acudir con sus hijos, favorecían las relaciones entre las mujeres, como muestran los frecuentes gestos de diálogo entre ellas de la pintura cerámica ática.

Pero, por otro lado, la fuente, sobre todo si estaba situada en las afueras del núcleo urbano, era también el lugar en que las mujeres podían, a través de la realización de un trabajo "*honesto*", establecer relaciones más desahonestas. Es el lugar típico y tópicamente, desde la mitología griega, de los enamoramientos, las violaciones y raptos de muchachas. Una imagen mitológica pero también real. La literatura, desde Homero hasta la época helenística, está llena de mujeres que son contempladas, seducidas o raptadas en las fuentes²⁹. En la mitología, es el lugar ideal de seducción o violación, como la de la mencionada heroína Amimone por el dios Poseidón³⁰. Según esta leyenda, cuando Amimone iba en busca de agua, durante una terrible sequía provocada por este dios, sufrió al asalto de un sátiro, del que fue salvada por Poseidón, que, a continuación, procedió a violarla él mismo. Como compensación por la pérdida de su virginidad, el dios le mostró la inagotable fuente de Lerna. Es decir, fue premiada" con el éxito en su labor femenina.

Estos peligros se podían evitar si el abastecimiento de agua se producía en el interior de una casa, en un pozo situado en el patio o contaba con un depósito (*Teofrasto, Caracteres, 20,9*), lo que ha sido constatado por la arqueología. A finales del siglo IV, Menandro muestra cómo una

casa de campo contenía un pozo, del que habitualmente sacaban agua la anciana nodriza o la hija de la familia, quien, debido a un accidente, se ve obligada a acudir a la fuente de un santuario (*Díscolo*, 574-581, 188-206). Pero la mayoría de las casas no contaban con abastecimiento interno, de ahí la existencia de fuentes públicas³¹. A finales del siglo V, las comedias de Aristófanes dan una vivida imagen de la multitud de personas que acudían al amanecer a llenar sus cántaros en la fuente, y en las que mujeres ciudadanas -seguramente las de clase humilde y sobre todo ancianas- se disputaban a empujones con las criadas y los esclavos -enviados por las más acomodadas- los caños de agua (*Lisístrata*, 327-334). Sin duda, toda ciudadana respetable que pudiese permitírsele enviaría a algún sirviente a hacer este trabajo³². Heródoto (6, 137,3) llega a asegurar que antiguamente las muchachas atenienses se veían obligadas a ir por agua a la fuente porque entonces no había esclavos. Incluso se dice que en Atenas las mujeres metecas, es decir, las residentes extranjeras no ciudadanas, solían acarrear agua para ganar dinero (*Polux*, *Onomasticón*, 3,55). El comentario que hace el protagonista de la aludida pieza de Menandro al ver a la eventual hidroforos es expresivo: "Es una campesina con el aire de una mujer libre" (*Díscolo*, 203). Es decir, se trataba de un trabajo propio de mujeres pobres, campesinas y esclavas.

Al contrario, la asimilación entre esclavas y sexualidad llevaba a equiparar el comportamiento indecente de una mujer libre a la esclavitud. Una de las razones ideológicas por la que trabajos domésticos llevados a cabo fuera, como ir por agua, fueron asignados a las esclavas se halla en la peligrosidad para la integridad sexual que conllevaban estas salidas sin vigilancia. El relato antes comentado de Heródoto, relacionando la falta de esclavos con la salida a la fuente de muchachas libres, cuenta cómo ellas eran raptadas por los bárbaros en la fuente Calíroo. La esclavitud femenina y masculina -los esclavos varones también iban a la fuente por agua: no eran hombres en el pleno sentido de la palabra y podían hacer trabajos de mujeres- ayudaría, por tanto, al mantenimiento de la castidad de las esposas e hijas de ciudadanos.

En este sentido, las representaciones iconográficas de la cerámica ática, así como las mismas fuentes literarias, reflejan realidades sociales e ideológicas. Frente a la insistencia en que la virtud y la reputación de las

mujeres dependía en buena medida de su reclusión en la casa, es difícil que una mujer del pueblo, por ciudadana que fuese, que tuviera que mantener a una familia, o aquella que no dispusiera de esclavas o esclavos que pudiesen cubrir las labores exteriores necesarias para la mantenimiento de la familia, pudiese permanecer encerrada en casa. Es decir, la reclusión femenina se restringiría a las clases acomodadas, y aparece como deseable porque son las ideas de esta clase las que predominan en las fuentes, tanto literarias como iconográficas. Después de todo, era la clientela habitual de los lujosos vasos pintados. Es posible que también las mujeres de clase media tendiesen a permanecer casi todo el tiempo dentro de casa; pero también salen a la calle, generalmente acompañadas de alguna criada³³.

La evolución del tema iconográfico de las mujeres en la fuente no es ajena a la evolución social y política de Atenas; es más, está directamente relacionada con ésta. La Atenas del siglo VI es una Atenas que, a finales de la época arcaica, se encuentra en plena culminación del proceso de formación de la polis, de la ciudad-Estado, proceso general a toda Grecia, y que definirá el universo político griego en época clásica. Esta Atenas, en una época previa a las guerras médicas, en que las reformas tendentes a la democracia se insertan en períodos de gobierno aristocrático y de tiranías, supone, por un lado, una sociedad abierta a las influencias externas; por otro, la idea de la ciudadanía aún no completamente definida. De este modo, el control sexual de las mujeres, aun siendo importante, no se va a considerar tan acuciante como en épocas posteriores. De ahí la mayor presencia, al menos moralmente admitida, de mujeres en la calle. Precisamente el desarrollo de la democracia, con su concepto de ciudadanía restringida, va a suponer una mayor incidencia en el progresivo mayor control sexual de las mujeres y, por tanto, de sus salidas a la calle. En el siglo V, el desarrollo de la democracia ateniense, definida como un sistema que se basa en la exclusión de la ciudadanía de amplios sectores de la población -*las mujeres, los esclavos, los extranjeros*- y que, por tanto, restringe duramente ésta, abarcando en primera instancia tan sólo a los hijos de varones ciudadanos y después a quienes cuyos progenitores son ambos hijos de ciudadanos, va a poner un control más estricto sobre la libertad de las mujeres. En este sentido, las Guerras Médicas, contra la invasión persa, van a suponer un punto de inflexión tanto en el desarrollo de la democracia como en los mismos temas iconográficos de escenas femeninas. Después de todo, el aumento del tema de los raptos en

la fuente puede relacionarse con los mitos que hacen remontar el origen de las rivalidades entre Asia y Grecia a una sucesión recíproca de raptos³⁴. De hecho, el tema del rapto de una mujer como origen de una guerra es un lugar común en el mundo griego.

Al mismo tiempo, los cambios económicos y, sobre todo, el incremento y "democratización" de la posesión de mano de obra a esclava va a ir permitiendo "liberar" a las esposas e hijas de ciudadanos de los trabajos externos, de los que, sin embargo, no podrán prescindir las clases más bajas. La cerámica ática, como la literatura, se va a hacer eco de las realidades e ideales de las clases altas y medias, que son además las que van a tener el poder económico para adquirir estos productos de lujo y cuya ideología va a ser la predominante. El orden de la polis democrática "exige" que las hijas y esposas de ciudadanos tengan una moral intachable que elimine el riesgo de transmitir la ciudadanía a quienes no lo merecen por su sangre. De ahí que el tema de las mujeres en la fuente se vaya degradando, en cuanto lugar peligroso para la fidelidad sexual femenina, e incluso desaparezca prácticamente, al tiempo que se van imponiendo las escenas interiores del trabajo de la lana. Curiosamente, mientras que el tema de la fuente, a pesar de su abundancia, nunca fue excesivamente popular, sí lo fueron en el siglo V las escenas domésticas, textiles o no, como si la ideal reclusión de las mujeres necesitara un especial refuerzo iconográfico para convencerlas de sus virtudes. El orden civilizado de la polis, que representan estas mujeres afanadas en la labor dentro de su casa, se contraponen al mundo bárbaro incivilizado de, por ejemplo, las mujeres tracias, esclavas, pero también símbolo de la barbarie que no aplica los civilizados papeles y espacios de género griegos, como expresa Platón, ya en el siglo IV:

Ahora bien, de los dos sistemas actualmente en uso, ¿cuál preferiríamos para esta comunidad para la que ahora les prescribimos [a las mujeres]? ¿El que los tractos y otros muchos pueblos emplean con sus mujeres, es decir, que sean ellas las que cultivan la tierra, cuiden de los bueyes, pastoreen y hagan servicios nada diferentes a los de los esclavos? ¿O bien el que tenemos nosotros y los pueblos todos que nos rodean? (Leyes, 805de)

En este sentido, no es ajena a esta evolución la misma que se observa en el carácter de escenas grupales. En los primeros tiempos de las figuras negras, los corrillos de mujeres, evidentemente ciudadanas, interactuando

unas con otras, ante la fuente, van dando paso a figuras solitarias, amenazadas por los peligros externos. En la cerámica de figuras rojas, predomina la imagen de la mujer solitaria en su trabajo, dentro de la casa, y, aunque a menudo está rodeada de otras mujeres, si atendemos a la realidad social, es bastante probable que suela tratarse de esclavas. Es decir, frente al grupo igualitario de la fuente, el que se crea en torno al trabajo textil es un grupo jerárquico, en el que la solidaridad femenina está mediatizada por la falta de solidaridad entre clases. Por supuesto, se puede producir solidaridad entre amas y esclavas, pero ésta será siempre más frágil y desconfiada que entre personas de una misma clase social. Incluso podría observarse una sutil "esclavización" de la imagen de la mujer libre, dado que no es posible diferenciar ambos estamentos en las representaciones. No deja de ser evidente, por ejemplo, en la práctica desaparición del telar de la pintura cerámica, ante el que se solía situar la señora (*Jenofonte, Económico, 10,10*), y en cambio predomine el hilado, en el que participaban por igual amas y esclavas. Por tanto, se reflejaría una progresiva falta de libertad así como de status de las mujeres. Al mismo tiempo, la insistencia en esta vida privada, en esta reclusión dentro de casa, frente a las concurridas escenas externas de la fuente, pudo también reflejar un temor de los varones atenienses a la formación de lazos de solidaridad entre las mujeres, como si fueran conscientes de que el cada vez mayor sometimiento de éstas tan sólo era posible aislándolas unas de otras, como si temieran que acabaran uniéndose y revolviéndose contra ellos., como en la "pesadilla" que refleja la Asamblea de las mujeres de Aristófanes, en que las mujeres de Atenas, al fin unidas, se hacen con el poder político de la ciudad.

No deja de ser significativo que tanto las escenas de la fuente como las del trabajo textil prácticamente desaparezcan como tales en el siglo IV, coincidiendo con la crisis de la polis, con el comienzo de una incipiente industria textil, y con un nuevo momento de "invasión" femenina de las calles griegas que anunciará el mundo helenístico, a raíz de otra guerra: la del Peloponeso³⁵.

Por tanto, la iconografía de las escenas de mujeres en la fuente en la cerámica ática ofrece un excelente testimonio de las transformaciones ideológicas vividas por la sociedad ateniense en una época de cambio, en la que se mezcla la realidad con el deseo *-masculino-*. No en vano, aunque hubo

mujeres pintoras, son mayoritariamente varones los que decoraron los vasos áticos. Como en la fuentes literarias, estas escenas van a reflejar la imagen que los varones imaginan, desean o temen en las mujeres, proyectando un simbolismo iconográfico masculino sobre lo femenino, en unos vasos que mayoritariamente *-hidrias y píxides sobre todo-* están destinados al uso de mujeres. Constituyen, por tanto, un mecanismo de propaganda de estos ideales masculinos, sobre todo si eran utilizados como regalos de boda para las novias. Pero esta imagen no se va a construir de la nada, sino que va a partir de una realidad cotidiana que ellos observarían como espectadores y con la que las mujeres podrían sentirse identificadas³⁶. Un mundo de mujeres, por tanto, interpretado a través de la retina y de la fantasía de los varones, y de los códigos morales que la sociedad patriarcal pretende transmitir.

NOTAS

1 MOLLARD-BESQUES, Simone: *Catalogue raisonné des Figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains*. Musée du Louvre. París: Musées Nationaux. 1954, C 64. C 119; WINTER, Franz: *Die Typen de figürlichen Terrakotten*. Berlín: W. Spemann, 1903. I 156-158.

2 BÉRARD, C: "La condizione delle donne", en Pontrandolfo, Angela (coord.): *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*. Módena: Panini, 1986, pp. 78-95 (en p. 79); SUTTON, Robert Franklin: *The interaction between men and women portrayed on Attic red-figure pottery*. Ann Arbor: UMI, 1982, p. 28. Sobre el público de estos vasos y la interpretación que las mujeres hacían de ellos, ver el sugerente estudio de PETERSEN, Lauren Hackworth: "Divided consciousness and female companionship: reconstructing female subjectivity on Greek vases". *Arethusa*, 30 (1997). 35-74.

3 PETERSEN. Op.cit., p. 44.

4 ARV 806.90. Ver también Baltimore, Walters Art Gallery (HILL, Dorothy Kent: "What the Women Did". *Classical Journal* 42 (1946), 202-205, n1 1).

5 Pausanias. 1, 14. 1; 15.5. Cfr. OLMOS. R; BALMASEDA, L.J.: "El tema de las muchachas en la fuente en unas hidrias áticas del Museo Arqueológico Nacional", *Archivo Español de Arqueología*, 50-51 (1977-78), 15-30. KEULS. Eva C: "Attic Vase-Painting and the Home Textile Industry", en Moon, Warren G. (ed.): *Ancient Greek Art and Iconography*. Madison: University of Wisconsin, 1983. pp. 209-230, señala que las grandes construcciones de Pisítrato traerían como consecuencia un empequeñecimiento del tamaño de muchas casas, que no tendrían sitio para el pozo, lo que lanzaría a la fuentes a las mujeres (p. 210). Sin embargo, se observa que la evolución es la inversa.

6 ABV 335. Ver también, entre otras, ABV 261.41; 266.2; 333.27; 334.1; 334.3; 393); PARA 147.5.

7 KEULS. Op.cit., p. 212.

- 8 De esta opinión son, entre otros, OLMOS-BALMASEDA, Op.cit.: WILLIAMS, Dyfri: "Women on Athenian vases: Problems of interpretation", en Cameron, Averil; Kuhrt, Amelie (eds.): *Images of Women in Antiquity*. Londres: Croom Helm, 1983, pp. 92-106 (en pp. 102-104).
- 9 HARVEY, David: "Painted ladies: fact, fiction and fantasy", en Christiansen, Jette; Melander, Toben (eds.): *Ancient Greek and related pottery*. Copenhagen: ny Carlsberg Glyptotek, 1988, pp. 242-254 (en pp. 244-246).
- 10 Cfr. OLMOS-BALMASEDA, Op.cit., p. 17.
- 11 OLMOS-BALMASEDA, Op.cit.
- 12 OLMOS-BALMASEDA, Op.cit., p. 20.
- 13 PETERSEN, Op.cit., p. 37, y KEULS. Op.cit., p. 215, respectivamente.
- 14 MANFRJN1-ARAGNO, Ivonne: "Femmes a la fontaine: réalité et imaginaire", en Bronlet, Christiane; Kassapoglou, Effy (eds.): *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Cleo, Yens-sur-Morges: Cabédita*, 1992, pp. 127-148.
- 15 Cfr. KAUFFMANN-SAMARAS. Alikí: "Mere et enfant sur les lébétés nuptiaux a figures rouges attiques du Ve s. av.J.*", en Christiansen, Jette; Melander, Torben (eds.). *Ancient Greek and Related Pottery*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek. 1988, pp. 286-299.
- 16 HANNESTAD, Lise: "Slaves and the fountain house theme", en *Ancient Greek and related pottery*, Amsterdam: H.A.G Brijder, 1984, pp. 252-255; KEULS, Eva C. *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*. Nueva York: Harper& Row. 1985, pp. 235-240.
- 17 Cfr. MARTÍNEZ LÓPEZ. Cándida; MIRÓN PÉREZ, M^a Dolores: "Mujeres esclavas en la Antigüedad: Producción y reproducción en las unidades domésticas". *Arenal*, 7/1 (2000), 5-40 (en pp. 24-27).
- 18 WILLIAMS, Op.cit., pp. 104-105.
- 19 HANNESTAD, Op.cit., pp. 253-254.
- 20 Cfr. KEULS, Op.cit., pp. 224-229; SUTTON, Op.cit., pp. 353-364.
- 21 Himno homérico a Démeter, 105-111. Vertambién Homero. Odisea, 7,18-20; 10,103-106.
- 22 Homero, Ilíada, 6,450-458. Otras referencias: Odisea, 20,153-154, 158, 163.
- 23 KEULS, Eva C: *The Water Carriers in Hades: A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert,1974.
- 24 SUTTON, Op.cit., pp. 453-458.
- 25 KEULS, Attic.
- 26 Idea defendida por KEULS, Attic.
- 27 Cfr. MIRÓN PÉREZ, M^o Dolores: "Dentro/fuera: Espacios de sociabilidad femenina en Grecia antigua", en *Scripta Antiqua* in honorem A. Montenegro Duque et J.M^a Blázquez Martínez magistris optimis. Valladolid, 2002 (en prensa).
- 28 MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida: "Las mujeres y la ciudad en las sociedades mediterráneas clásicas", en Bailarín Domingo, Pilar; Martínez López, Cándida (eds.): *Del patio a la plaza. Las mujeres en las sociedades mediterráneas*. Granada: Universidad, 1995. pp. 17-30 (en p.28).
- 29 Ateneo, 13,588c; Homero, *Odisea*, 15,420-423; Pausanias, 4, 20,6; 10, 18,3.
- 30 Las representaciones cerámicas de este tema son abundantes. Ver, entre otras, Nueva York, Museo Metropolitano. 06.1021.184, Rogers Fund, 1906; Ibid., 17.230.35. Rogers Fund, 1917 (ARV 1020.100).
- 31 DUNKLEY. B.. "Greek fountain-buildings before 300 B.C.". *ABSA*. 36 (1935-36), 142-204.

32 Entre otros. Ateneo, 13,588c; Eurípides, *Electra*, 311; *Troyanos*, 206-207.

33 Teofrasto (*Caracteres*, 22,10) alude a la existencia incluso de jovencitas que se alquilaban para acompañar a las señoras en sus salidas. Sobre las salidas de las mujeres griegas, ver MIRÓN, Op.cit.

34 Cfr. Heródoto, 1, 1-5. OLMOS-BALMASEDA, Op.cit., pp. 28-29, señalan que esta popularidad de los temas de rapto en la fuente estaría relacionada con la apreciación griega del devenir de la historia bajo Ael esquema dialéctico de la violencia@.

35 Cfr. MIRÓN PÉREZ, M^a Dolores: "Las mujeres de Atenas y la Guerra del Peloponeso", en *VIII Coloquio Internacional de la AEIHM: Las mujeres y las guerras*. Barcelona, 2000 (en prensa).

36 PETERSEN, Op.cit., p. 69.