

INDUMENTARIA
MITOS
TEJIDOS

GRECIA



Carlos Bembibre / María Eugenia Crogliano

Diseño de tapa e interior:

MA. SOL RAJCH

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma
que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores,
viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previa-
mente solicitada.

I.S.B.N. 987-1135-17-3

© 2003 Nobuko

agosto 2003

En venta en:

Librería Técnica

Florida 683 - Local 13 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135

FADU - Ciudad Universitaria

Pabellón 3 - Planta Baja - C1428EHA Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4786-7244

La Librería del Museo (MNBA)

Av. Del Libertador 1473 - C1425AAA Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4807-4178

UP Universidad de Palermo

Mario Bravo 1050 - C1175

Tel: 54 11 4964-3978

Dedicamos este trabajo
a nuestras queridas hijas
Irene, Cecilia y Victoria
y a todos nuestros alumnos y alumnas

que atestiguan la evolución de la cultura griega en su creación artística. Los testimonios que se incluyen en este trabajo están destinados a los estudiantes de diseño de indumentaria y textil, así como a los profesionales que trabajan en el sector.

INTRODUCCIÓN

Dos propósitos animan este trabajo destinado preferentemente a alumnos de carreras de diseño de indumentaria y textil. En primer lugar, contribuir a la comprensión de la indumentaria griega en la Antigüedad, en particular, las tres prendas básicas (pepló, quitón, himation) con especial referencia al atuendo femenino, que es el que ha conservado una mayor proyección a través de la historia. Por esta razón nos proponemos, próximamente, editar un material complementario que tratará sobre dicha proyección hasta el tiempo presente. Esta temática se enriquece en la primera sección con el relato de algunos importantes mitos relacionados con los trajes.

En segundo lugar, incluimos testimonios y documentos que nos hablan de la importancia y la profunda significación que el hilado y la tejeduría tuvieron en Grecia.

Cuando hablamos de la indumentaria, predominan las fuentes visuales (pintura, escultura, cerámica, relieves) que facilitan una mejor comprensión del tema; en cambio, al referirnos al tejido los testimonios son de carácter predominantemente literario.

En la última parte se agregan unos diseños, inspirados

en piezas antiguas, de Thomas Hope, célebre colecciónista del siglo XIX influido por las corrientes neoclásicas de la época, que pueden permitir al alumno ejercitarse en el reconocimiento de lo dicho en el texto.

Se han tratado -en menor medida- aspectos de la indumentaria masculina, los accesorios y los tocados porque el interés mayor fue clarificar las características de las prendas básicas, sobre las cuales no siempre hay interpretaciones coincidentes. Con el fin de completar esa información, remitimos al lector a la importante bibliografía que se agrega al final, especialmente Beaulieu, Boucher, Flacelière, Ruppert.

10. The following is a list of the names of the members of the Board of Directors.

1^a. Parte

La indumentaria

Han existido a lo largo de la historia, básicamente dos formas de vestirse:

1. El drapeado de un paño que se ajusta al cuerpo por medio de broches y cinturones y cuyo principal efecto consiste en los pliegues que se forman según el peso y caída de la tela.
 2. El vestido formado por piezas previamente cortadas y cosidas, adaptado y ajustado según cada parte del cuerpo.

Estos dos modelos básicos, usados en forma independiente o combinada, han pervivido con variantes debidas a condiciones sociales, económicas, políticas y, fenómeno casi exclusivo de Occidente, también ha tenido en ellos una particular influencia la "moda" (Deslandres, 1987).

A propósito de la "moda", conviene recordar que el vestido de la época clásica fue, en general, de carácter uniforme, es decir,

común al menos, a todos los miembros de las clases altas y se caracterizó en cuanto a sus líneas básicas por su estabilidad y permanencia (Boucher, 1967).

El fenómeno de la moda, muy posterior a esta época, constituye un abandono del pasado tradicional y una permanente celebración del presente. Por otra parte, la democratización de la moda, ha producido una desunificación de los individuos que se han vuelto, en lo que respecta a su apariencia, mucho menos homogéneos (Lipovetzky, 1990).

LA INDUMENTARIA EN LA GRECIA ANTIGUA

Los griegos trabajaban la fibra de lino, el pelo de cabra, y la lana, pero tenían poca difusión, en cambio, la seda y el algodón, al que consideraban "lana vegetal"; o sea "lana que produce un árbol".

El paño obtenido del telar a partir de fibras de lana o lino principalmente, era una pieza rectangular de medidas variables según su destino -túnica o manto- y de acuerdo con la talla del usuario, pero sin distinción de sexo. No se daba forma por medio del corte sino que, como hemos anticipado, se ceñía alrededor del cuerpo por medio de un cinturón y broches u otros accesorios en los hombros.

A. EL PEPLO

Es probable que el vestido más antiguo de las mujeres griegas fuera el peplo dórico (fig. 1). Los dorios constituyan un grupo griego menos evolucionado, que muy antiguamente había ocupado la región del Peloponeso en Grecia, provocando con su expansión el desmoronamiento de la cultura cretomicénica alrededor del siglo XII a. C. Estas circunstancias produjeron, a su vez, una emigración hacia el territorio de Anatolia, donde tiempo después, en el siglo IX a.C., gracias al enriquecedor contacto con Oriente, se renovaron allí comunidades de origen griego, que formaron la cultura jónica.

en piezas antiguas, de Thomas Hope, colecciónista del siglo XIX influido por las corrientes neoclásicas de la época que pueden permitir al alumno ejercitarse en el reconocimiento de lo clásico en el teatro.

Solo tratado -en menor medida- aspectos de la indumentaria masculina, los accesorios y los tocados porque el interés mayor fue clasificar las características de las prendas femeninas que son las cuales más se adaptan a las actuaciones coincidentes con el fin de complementarlas y hacerlas permitir al actor su importante trabajo al que se aplicó al final especialmente Georges Bouche, Horace, Rappart.



En general, el vestido de la época clásica es sencillo y económico y habilitante de una ejecución sencilla que a menudo no carece de belleza.

Los vestidos trabajaban la tela (cinturones) o bien la envolvían sobre la figura en forma de "drapado" (1880), como en el caso de la "túnica" griega o romana que tiene una sola pieza que cubre el torso y se amarra en la cintura. La túnica griega era de color blanco y venía en tres tipos: la "stola" (100 cm de ancho), la "himation" (180 cm de ancho) y la "chiton" (180 cm de ancho).

Han existido a lo largo de la historia, básicamente dos formas de vestirse:

1. El drapeado de un paño que se ajusta al cuerpo por medio de broches y cinturones y cuyo principal efecto consiste en los pliegues que se forman según el peso y caída de la tela.
2. El vestido formado por piezas previamente cortadas y cosidas, adaptado y ajustado según cada parte del cuerpo.

Estos dos modelos básicos, usados en forma independiente o combinada, han pervivido con variantes debidas a condiciones sociales, económicas, políticas y, fenómeno casi exclusivo de Occidente, también ha tenido en ellos una particular influencia la "moda" (Deslandres, 1987).

A propósito de la "moda", conviene recordar que el vestido de la época clásica fue, en general, de carácter uniforme, es decir,

El peplo dórico consistía en una pieza de tejido de lana de aproximadamente 3 metros de ancho (fig. 2). Si el tamaño de la pieza lo permitía, el borde superior podía doblarse hasta alcanzar la cintura o, incluso, el pliegue podía llegar más abajo, como aparece en la famosa *Palas Atenea* de Fidias (fig. 4). Este pliegue podía utilizarse a manera de manto y cubrir con él la cabeza.

El peplo quedaba abierto del lado derecho y se sujetaba sobre ambos hombros con broches o fíbulas, desde donde caía formando amplios pliegues. Algunos afirman que primitivamente, se había usado sin cinturón (fig. 5), pero luego se ciñó con un cinturón -a veces más de uno- y, en ocasiones, el paño quedaba volcado sobre el cinturón formando un generoso pliegue llamado *colpos* (fig. 6).

Como el paño podía ser muy amplio, bajo los brazos se formaba una especie de manga que caía hasta las caderas.

El ruedo del peplo llegaba hasta los pies. Alceo (poeta griego de la isla de Lesbos, siglo VI a.C.) dice en uno de sus poemas:

...allí donde las lesbias van arrastrando el peplo para el concurso de belleza...

Se refiere a una festividad en honor de la diosa Hera, en la que había concursos de belleza femeninos. Una contemporánea y coterránea de Alceo, la exquisita poeta Safo, cuyas

Figs. 2 y 3. La figura superior (2) ilustra la disposición del peplo: un paño amplio, volcado sobre la parte superior hasta la cintura aproximadamente. El lateral derecho queda abierto. Se ajusta a la cintura por medio de un cinturón y en la parte superior por medio de fíbulas. La figura inferior (3) es el quitón: los laterales están cosidos, también se ajusta por medio de un cinturón y en la parte superior por medio de numerosos broches. Los dibujos fueron realizados por nuestra colaboradora, la diseñadora Gabriela Pinaroli.



obras a menudo se referían a los diversos atavíos femeninos de la época, se preguntaba irónicamente sobre alguna joven no demasiado elegante:

*¿qué rústica hechiza tus sentidos...
llevando un rústico vestido...(estola)
sin saber elevar su borde sobre los tobillos?*

Las muchachas espartanas no gozaban de aprobación en Grecia porque, como señalaba Eurípides (siglo V a.C.) en su obra Andrómaca (vv. 597-98):

*Fuera de las casas, con los jóvenes
Van con los muslos desnudos y vestido (peplo)
Flotante...*

Pero sin duda, esta falda breve y ondeante en el viento que seguramente se adecuaba a la intensa vida "deportiva" que practicaban las mujeres espartanas, era un caso excepcional en el resto de Grecia (fig. 7).

Heródoto, famoso historiador del siglo V a.C., cuenta un curioso episodio ocurrido luego de que los atenienses fueran derrotados en una batalla. Un solo soldado había sobrevivido pero no fue bien recibido:

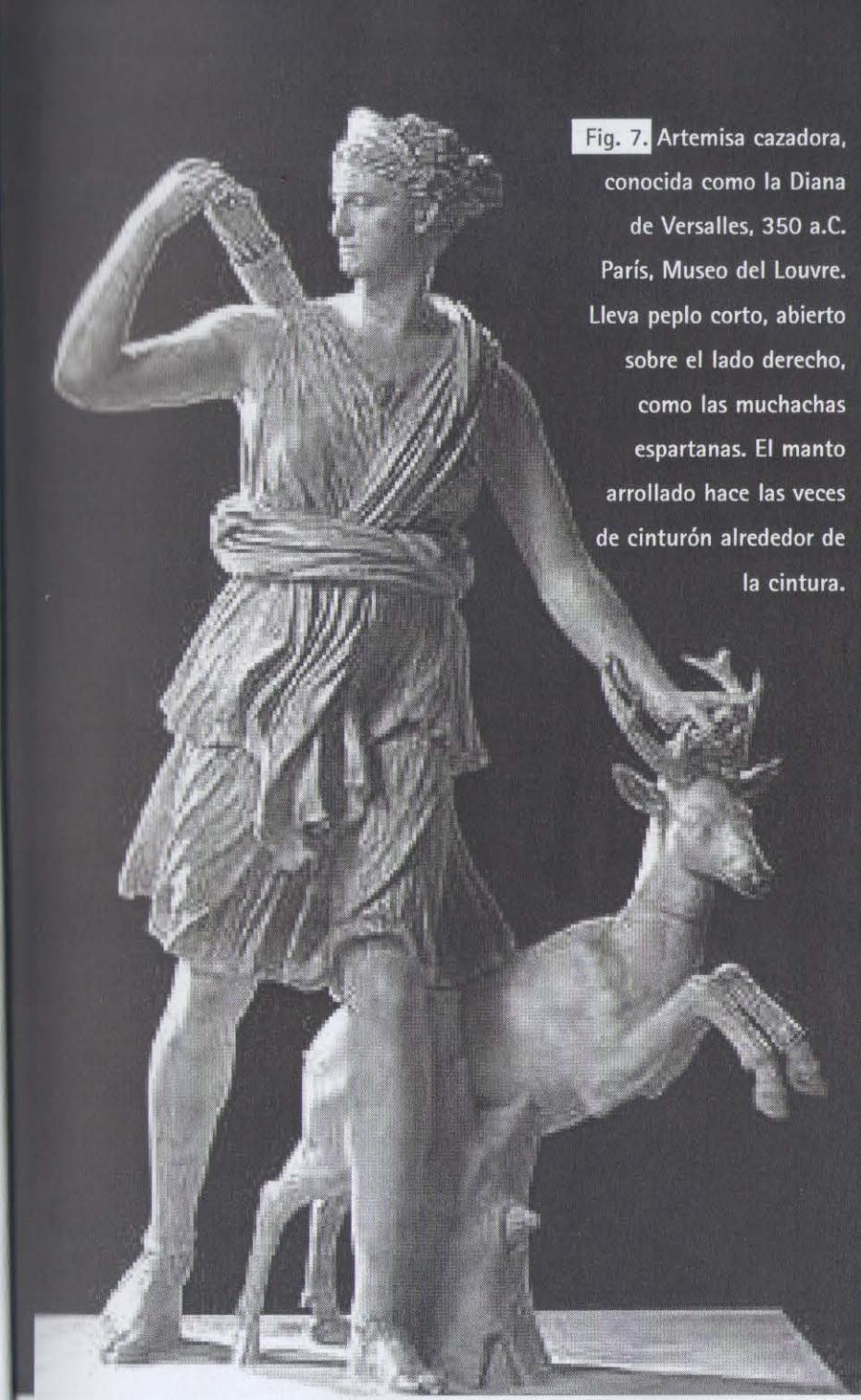


Fig. 7. Artemisa cazadora, conocida como la Diana de Versalles, 350 a.C. París, Museo del Louvre. Lleva peplo corto, abierto sobre el lado derecho, como las muchachas espartanas. El manto arrollado hace las veces de cinturón alrededor de la cintura.

Este, a su regreso a Atenas, anunció el desastre: al oír esta nueva, las mujeres cuyos maridos habían partido para Egina, indignadas de que, de todos, él sólo se hubiera salvado, rodearon por todos lados al desdichado y lo acribillaron con las fibulas de sus vestiduras, preguntándole cada una dónde estaba su marido. Pereció en esta forma; y los atenienses consideraron el delito de sus mujeres como una cosa aún más terrible que el desastre. No sabiendo qué castigo infiligrar a sus mujeres, cambiaron la vestimenta que llevaban por la de Jonia; por cuanto, antes de esa época, las mujeres atenienses llevaban la vestimenta dórica, muy parecida a la de Corinto; en su lugar, les hicieron tomar la túnica de lino, para que no pudiesen llevar broches. En verdad, esta vestidura no era originalmente jónica, sino caria; por cuanto la antigua vestimenta de las mujeres griegas era para todas la misma, la que llamamos dórica (fig. 8).

(Citado por R. Flacelière)

Fig. 8. Par de fibulas usadas por las mujeres para sostener la parte superior del peplo.



B. EL QUITÓN JÓNICO

Aunque es improbable que esta desconcertante historia, hubiera producido el cambio de indumentaria que comentaba el historiador, lo cierto es que, a partir del intenso contacto que los griegos de Jonia mantenían con Oriente, el peplo dorico comenzó a alternar con una prenda: el lineos quitón, la túnica de lino, de que habla Heródoto (fig. 3).

Esta túnica de tejido más liviano (que podía plisarse con la técnica de "plegado a uña", más el añadido de sustancias similares a los aprestos, ya que no estaba difundido el uso de la plancha) era, en realidad, una prenda masculina. Los hombres usaban esta túnica corta y sólo como traje de gala o ceremonia podían lucir una túnica larga, como el célebre auriga de Delfos (figs. 10 y 11).

Consistía en dos paños rectangulares de la misma altura del usuario y el ancho podía ser la distancia que va de un codo a otro (quitón angosto) o de la punta de un dedo a la punta del opuesto con los brazos extendidos. Siempre estaba unido por medio de costuras a los costados. La parte superior, dividida en tercios, por medio de broches o costuras, permitía pasar la cabeza por el centro y los brazos por cada lateral. Estos broches serían seguramente más pequeños que las *peronai* o fibulas que requería el peplo, las que, según cuenta Heródoto, en manos de una mujer enfurecida podían convertirse en un arma mortal.



Figs. 10 y 11. El Auriga de Delfos, 470 a.C. Museo de Delfos. Los pliegues del quitón suavizan su rigidez en la parte superior, gracias al cinturón que rodea a la cintura y produce un efecto de mangas al cruzar bajo las axilas (parecido al uso actual de una mochila).

Como en el caso del peplo, podía complementarse con uno o más cinturones. Las costuras laterales y la terminación superior acentuaban el efecto de las mangas.

En algunos casos, tal vez en relación con los rigores del clima, sobre el quitón, siempre más liviano, se colocaba el peplo, de tejido más grueso. Algunos autores afirman, en cambio, que el peplo sería el atuendo propio de las mujeres mayores, mientras que el quitón sería más indicado para las jóvenes (figs. 12 y 13). Esta prenda solía estar profusamente bordada (figs. 14 y 15), y, en ocasiones especiales, se complementaba con una especie de chaqueta (fig. 18).

Es común afirmar que los griegos hicieron extensivas a la indumentaria sus ideas arquitectónicas (Boucher, 1967, Beaulieu, 1971).

Vitrubio (siglo I a.C.), autor de un importante tratado sobre la arquitectura, refiere cómo los antiguos habían encontrado las proporciones ideales para las columnas de sus templos. Así la columna dórica por su solidez y belleza se asemeja a las proporciones del cuerpo varonil:

El primer templo que vieron construido así, estaba en una ciudad de los dorios. Como quisieron poner columnas en este templo y no tenían la medida de las proporciones, investigaron cómo hacerlas para que no sólo fuesen aptas para soportar la carga, sino que también fuesen de aspecto agradable por sus proporciones. Midieron la huella de un pie humano y la relacionaron con su altura. Cuando supieron que el pie era la sexta parte de la altura de un hombre, transfirieron esta relación a la columna. Hicieron la altura del fuste, incluido el capitel, seis veces mayor que la anchura de su base. Así fue como la columna dórica aportó a los edificios las proporciones de un cuerpo varonil y su solidez y belleza.

(Citado por J. Alberich et al.)

Vitrubio refiere, en cambio, que las proporciones y la delicadeza de la columna jónica se buscaron en la silueta femenina:

Cuando decidieron levantar un templo en honor a Diana, inventaron un nuevo estilo, dándole esbeltez al aplicar la misma proporción que para el estilo anterior, pero ahora la rela-

cionaron con las pisadas de una mujer. Hicieron que la anchura de la columna fuera la octava parte de la altura, para que tuviera un aspecto más grácil. Después pusieron en su base un anillo a manera de calzado, y en el capitel colocaron como cabellera unos bucles rizados que le caían a derecha y a izquierda, y con ondas y guirnaldas adornaron la frente como si llevara flequillo. A lo largo de todo el fuste marcaron estrías, como si fueran los pliegues de las estolas que llevan las matronas. Así hicieron el modelo de los dos estilos de columnas, uno de belleza severa, sin adornos, varonil, y el otro con la figura, la ornamentación y la proporción femenina... Y como los primeros que lo usaron fueron los jonios, se llamó estilo jónico.

(ibidem)

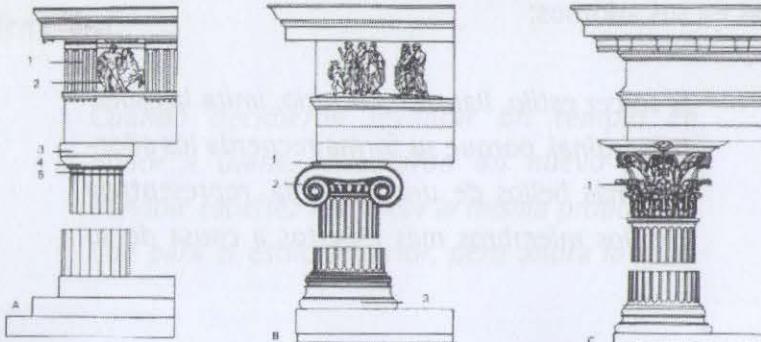
El orden corintio también estaba inspirado en la esbeltez de la silueta femenina, y principalmente, la riqueza de formas en sus adornos:

El tercer estilo, llamado corintio, imita la esbeltez virginal, porque su forma recuerda los adornos más bellos de una doncella, representada con los miembros más esbeltos a causa de su

tierna edad. Cuentan que el descubrimiento de este capitel fue así: una doncella de Corinto, ya en edad de casarse, se puso enferma y se murió... Su nodriza tomó los juguetes con los que la muchacha jugaba cuando estaba viva, los colocó en un cestito y, llevándolo a su tumba, lo puso encima y, para que todo aquello se conservase más tiempo al aire libre, lo tapó con un ladrillo. Este cestito quedó colocado por casualidad encima de una raíz de acanto. Más tarde, la raíz de acanto, a pesar de tener encima este peso, en primavera sacó hojas y brotes, y estos brotes, creciendo por los lados del cestito y por los costados del ladrillo, se doblaron por el peso en sus extremos superiores formando volutas (fig. 17).

(ibidem)

Fig. 17. La ilustración permite observar con claridad los elementos que integran los tres órdenes arquitectónicos. Los órdenes arquitectónicos: A. orden dórico: 1. Tríglifo / 2. M étapa / 4. Ábaco / 4. Equino / 5. Collarino / B. Orden jónico: 1. Ábaco / 2. Equino con Volutas / 3. Base / C. Orden corintio: 1. Capitel con hojas de acanto.



Interpretaciones muy posteriores suponen que el peplo dórico más primitivo, de forma casi tubular (figs. 18 y 19), se inspiraría en el orden dórico, luego, cuando gana en riqueza de pliegues y paños flotantes, se trata de una forma semejante a la elegancia de la columna jónica y, por último, el estilo corintio podría asimilarse a la complejidad que llegan a adquirir los drapeados de túnicas y mantos, en un período posterior (Falzone Nelli, 1995) (fig. 20).

Más allá de estas conjeturas, es cierto que ya Homero (siglo VIII a.C.) cuando quiere destacar en su relato la aparición en escena de una mujer hermosa y, al mismo tiempo, deslumbrante por la majestuosidad de su porte, dice así:

Cuando la divina entre las mujeres hubo llegado adonde estaban los pretendientes, se paró ante la columna que sostenía el techo sólidamente construido, con las mejillas cubiertas por espléndido velo y una honrada doncella a cada lado. Los pretendientes sintieron flaquear sus rodillas, fascinada su alma por el amor, y todos deseaban acostarse con Penélope en su mismo lecho...

Odisea, XVIII.

Es decir que la silueta femenina para subrayar su poder de seducción, requiere de la analogía con la columna, admirable no sólo por sus proporciones sino también por su función de sostén.

También Nausicaa, hermosa muchacha, a quien Odiseo en su admiración había comparado con el esbelto y erguido tronco de una palmera, cuando aparece en la sala de palacio repite el significativo gesto de Penélope:

Nausicaa, a quien las deidades habían dotado de la belleza, se paró ante la columna que sostenía el techo sólidamente construido, se admiró al clavar los ojos en Odiseo...

Odisea, VII

Conviene recordar que, árbol y columna están asociados simbólicamente, ya que la columna, soporte del edificio, es el "árbol de la vida" y, a su vez, el árbol ha servido como fuente de inspiración para la mayoría de las columnas egipcias, por ejemplo, que siguen en su diseño a las palmeras. Por otra parte, recordemos también la explicación que da Vitrubio sobre el origen del orden corintio.

Por último, acerca de esta relación entre la silueta femenina, la columna y el árbol, símbolo no sólo de elegancia sino también de

sostén de la vida, otra imagen de la Odisea de Homero agrega a esta asociación la actividad de la tejeduría.

Nausicaa guía a Odiseo hacia su madre, la reina Arete, con estas palabras:

Después que entres en el palacio y en el patio del mismo, atravesarás la sala rápidamente hasta que llegues adonde mi madre, sentada al resplandor del fuego del hogar, de espaldas a una columna, hila lana purpúrea...

Odisea, VI

Así, pues, según la tradición, los distintos órdenes arquitectónicos buscaron las proporciones ideales en la figura varonil o en la silueta femenina y la indumentaria, a su vez, se constituye en una variante formal de los estilos arquitectónicos.

La concepción misma del vestido antiguo que resulta del drapeado del paño alrededor del cuerpo, los pliegues más o menos numerosos y finos, según se trate del peplo dórico de lana o el quitón jónico de lino, la presencia o ausencia de cinturón, las distintas variantes en cuanto a la disposición del manto -al cual nos referimos más adelante-, aportan una inagotable libertad estética. Algunos pueblos asiáticos y africanos interpretan todavía en la actualidad al paño, como

susceptible de conformar una composición artística de pliegues y no simplemente, como para nosotros, un vestido ajustado (Deonna, 1924).

Y. Deslandres, (1970) señala precisamente que para muchos diseñadores contemporáneos, el traje construido y cortado al cuerpo ya no resulta satisfactorio. Asistimos a la popularización de trajes flotantes, chales, ponchos, que cada uno ajusta alrededor del cuerpo con total libertad: nada hay menos uniforme que el traje drapeado y, al mismo tiempo, nada más cómodo y ligero para los momentos de ocio y descanso.

El drapeado del peplo dórico está concebido geométricamente: la falda forma pliegues rectos y paralelos como las estrías de una columna. Su simplicidad y sobriedad privilegia la figura humana. En cambio, el quitón de inspiración jónica y, a través de los jonios, oriental, multiplica los pequeños pliegues y los entrecruzamientos -subrayados por el uso del manto- que quiebran la severa uniformidad del peplo. El tejido, en ocasiones cubierto de bordados, adquiere gracia, y una delicada volubilidad. Las Corai (muchachas) del Erecteion representan la armoniosa síntesis de estas dos concepciones opuestas (figs. 21, 22, 23 y 24). El drapeado supera así su primitiva función de vestido y se transforma en un recurso para subrayar la belleza. La decoración con palmas aparece muchas veces, como puede observarse, en un trozo de la cornisa del Erecteion (fig.23).

La indumentaria jónica que ya había maravillado a los contemporáneos de Homero, tuvo una extraordinaria difusión en el mundo griego, sobre todo en la segunda mitad del siglo VI a.C. La admiración por el refinamiento y la suntuosidad de la cultura jónica, siempre próxima a Oriente, llegó en excesos que debieron ser reprimidos por la legislación. Luego, a principios del siglo V a.C., las guerras que los griegos debieron sostener contra Persia, que se había transformado en una grave amenaza para la supervivencia de la nación griega, produjeron la vuelta del arte y con él, de la indumentaria, al severo estilo dórico. Sin embargo, el período helenístico (siglos III-II a.C.) asistirá a un renacimiento y definitivo triunfo del quitón jónico.

El peplo dórico, que las muchachas espartanas usaban corto y que, en muchos casos, quedaba abierto por el lateral derecho, por su misma simplicidad, acentuaba la plasticidad del cuerpo femenino.

No olvidemos que el arte griego arcaico no había rehuído la desnudez, al menos, la de los kouroi (muchachos), cuyos cuerpos despojados de ropaje, debían manifestar no sólo la sumisión y humildad rituales, sino también la belleza de las formas trabajadas por la gimnasia-educación del cuerpo y del espíritu.

El atuendo jónico, en cambio, de inspiración oriental, aunque refinado y sensual, por la complejidad de su

diseño atravesado por pliegues rectos y oblicuos, disimulaba las líneas y proporciones de la silueta.



Fig. 21. Erecteion, Acrópolis de Atenas, 420-406 a.C. En este trozo de mármol de la parte superior del templo, se puede ver el trabajo decorativo de palmas (o palmetas) y otras ornamentaciones que aparecen muchas veces en la indumentaria.



Figs. 22 y 23. Cariátide. Figura femenina que recibe su nombre por la ciudad de Caria en Laconia. Allí existía un famoso templo en honor de Artemisa, cuyas columnas estaban reemplazadas por figuras femeninas. Viste peplo cuyo cinturón forma un generoso pliegue con caída a los costados. Es el ejemplo más célebre de asimilación entre la silueta femenina y la columna. Dos ángulos distintos de estas korai (muchachas). El medio perfil de la figura 24 permite observar, el contraste entre equilibrio y vitalidad que produce el movimiento de las piernas al caminar, aquí apenas insinuado. En la figura 25, de espaldas, se puede observar el generoso pliegue posterior que, en el caso de las mujeres casadas, permitía cubrir la cabeza.

C. EL HIMATION

Hemos hablado hasta ahora de dos prendas básicas de la indumentaria femenina: el peplo y el quitón. En relación con este último, a propósito del complejo efecto que producía la combinación de sus menudos pliegues verticales con los pliegues horizontales del manto, nos hemos referido indirectamente a la existencia de esta tercera prenda básica: el manto, llamado en griego *himation*. Jules Repond estudió en su obra *Les secrets de la draperie antique* (1931) las múltiples posibilidades que tenía el usuario -masculino o femenino- de lucir esta prenda y afirmó:

"Durante 9 siglos el más hermoso vestido no perteneció al que tenía el mejor sastre, sino a quien mejor sabía "drapear" y llevar el himation, tejido bajo su techo, por las mujeres de la casa.

Durante 9 siglos el tesoro de la estética oculto en el "drapeado" no sólo fue revelado a los escultores y a los pintores... sino inclusive al público para el cual trabajaban estos artistas..."

A su juicio, el *himation* constituye la pieza capital de la indumentaria antigua. Surge a fines del siglo VI a.C. y la costumbre de la época era usarlo todavía en un drapeado muy angosto, como la figura de nuestra portada. La simplicidad

distintiva de esta prenda, la llevará a buscar su belleza sólo en el efecto escultural de sus pliegues y a resistir los desbordes del lujo y de la decadencia. Su forma cuadrangular le asegura una clara superioridad estética y práctica sobre otras prendas similares cortadas en círculo. Sus medidas parecen haberse adaptado a las proporciones del usuario: pueden oscilar entre siete o nueve codos -distancia del codo al extremo del dedo medio-. Pero también dependían de que se requiriera de él un drapeado más simple o un más importante efecto decorativo (figs. 25, 26, 27 y 28).

Está confeccionado en un tejido de lana de diferentes espesores según la época del año. Los elegantes drapeados de los frisos del Partenón fueron ejecutados, seguramente, en tejidos ligeros para verano. En nuestros días sólo el *crêpe de chine* y algunas variedades de alpaca se adaptan a las exigencias del drapeado antiguo.

En la actualidad, el haik árabe masculino constituye el único vestigio existente del himation griego (fig. 29).

Repond afirma también que un grueso cordón que hacía las veces de cinturón, era el recurso secreto que otorgaba al *himation* un resultado decorativo inexplicable e irrealityzable, sin este accesorio tomado de la túnica (fig. 28). En general, este cinturón quedaba disimulado bajo los pliegues del manto.

El efecto escultural del drapeado griego requería en principio una disposición oblicua del himation: el paño parte del hombro izquierdo, de modo que un ángulo cae delante del

cuerpo y el otro sobre la espalda. El resto del *himation* permanece deslizado hacia atrás. Esta porción se dispone sobre el hombro o bajo la axila y el costado derecho y desde allí se drapea sobre el pecho y se arroja sobre el hombro izquierdo, manteniendo como borde superior el que se ha pasado bajo la axila derecha.

Repond insiste sobre la disposición oblicua que evitaria el achatamiento del *himation*, en una superficie plana contraria al relieve del cuerpo humano. Esto constituiría más bien un efecto risible buscado por los actores cómicos.

El himation no era sólo un manto porque se usaba también en casa. Era el vestido por excelencia. En el caso del hombre podía reemplazar toda otra vestimenta y el friso del Partenón lo muestra usado sobre el cuerpo desnudo.

Repond considera que, en cuanto a la particular disposición de sus pliegues, existían siete drapeados básicos. Algunos de éstos los hemos visto ilustrados en las figuras 25 a 28. Completamos las ilustraciones añadiendo una imagen que muestra, el que Repond llama tipo I, en la cual se puede observar también la práctica propia de las mujeres casadas, que consistía en velar la cabeza y cubrir las manos (fig. 30 y 31). Obsérvese en esta última la decoración usando el motivo de las palmas.

Agregamos dos figuras de guerreros griegos para destacar algunos componentes de su indumentaria (figs. 32 y 33).

Fig. 25. Copia romana de una estatua del trágico Sófocles, siglo IV a.C. Museo Laterano. Himation drapeado según el que Repond llama tipo I. A los pies se encuentra un canasto con los "rollos" de las obras.





El tipo del himation que se muestra en el cuadro sobre el que se apoya es el tipo I. Se observa la barba largueta, rizada y desordenada, que se ha puesto para dar la impresión de que el personaje es un hombre de cierta edad o que ha vivido una vida contemplativa más bien que militar.

Fig. 26. Copia romana de un retrato del Orador Esquines realizado en la segunda mitad del siglo IV a.C. Museo de Nápoles. Según Repond el estilo de drapeado de su himation corresponde al tipo I. Además, bajo los pliegues, se oculta el cinturón que mantiene la estabilidad del conjunto..



Fig. 27. Friso del Partenón, 432 a.C. Atenas, Museo Nacional. Aparecen aquí tres figuras masculinas conocidas como los Hidróforos, es decir, los que llevan las Hidrias (vasijas para agua), en la Procesión de las Panateneas. La primera figura de la derecha luce el tipo II, la figura de la izquierda, el tipo III, y la figura central, el tipo V.



Fig. 28. Copia romana de un retrato del Orador Demóstenes, erigido en el ágora de Atenas en 280 a.C. Copenhague Clypototeca Ny Carlsberg. Responde al tipo IV de himation que señala Repond..



Fig. 29. Haik árabe masculino (Fotografía tomada de J. Repond, 1931).



Fig. 30. Estela funeraria.

Busto redondo de mármol del Museo Capitolino de Roma. Puede observarse la permanencia del uso del manto sobre la cabeza, que deja ver sólo el rostro de la mujer.



Fig. 31. Se trata de una sacerdotisa que también cubre su cabeza por razones ceremoniales. En la parte inferior del peplo se ve la rica guarda de palmas.

Fig. 32. Dibujo de un guerre-

ro griego tomado de un vaso antiguo. Lleva una túnica corta cubierta con un espaldar y un pectoral de cuero grueso (podía ser también de bronce), unidos sobre los hombros. En su brazo izquierdo -con la lanza- cuelga un manto. Su brazo derecho tiene el hoplón o escudo circular decorado con una serpiente.

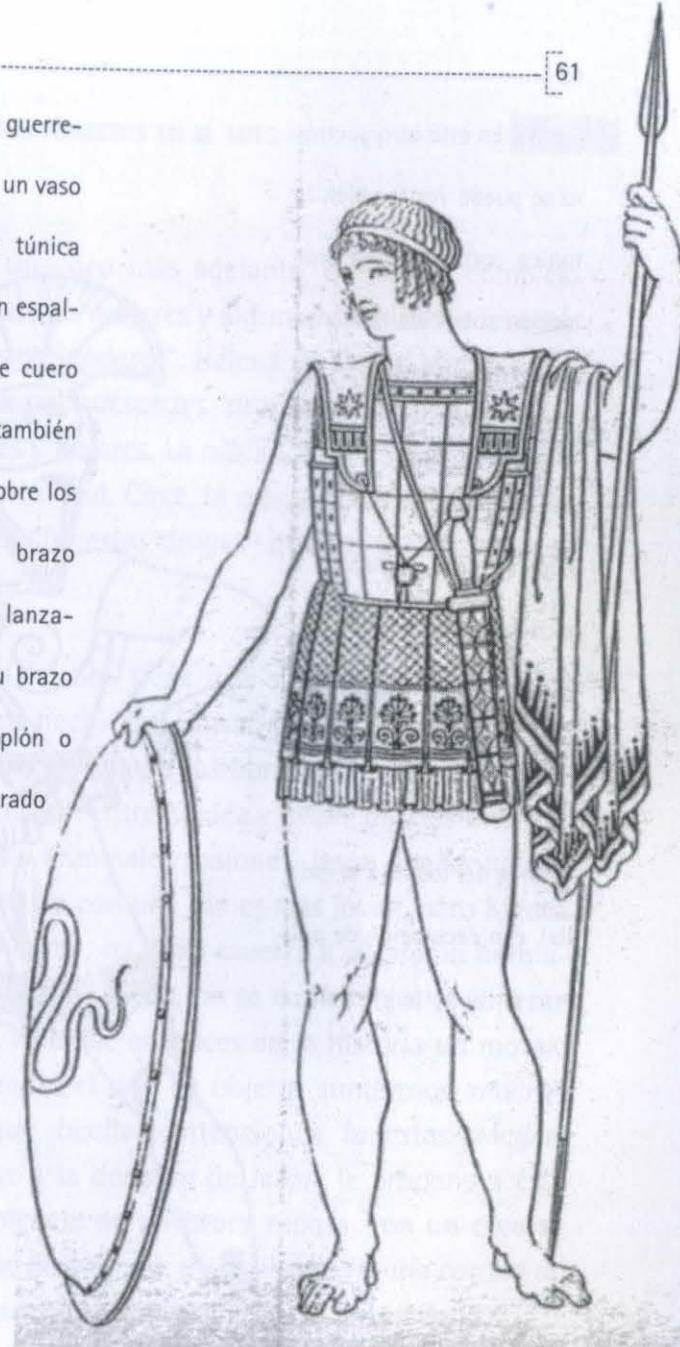
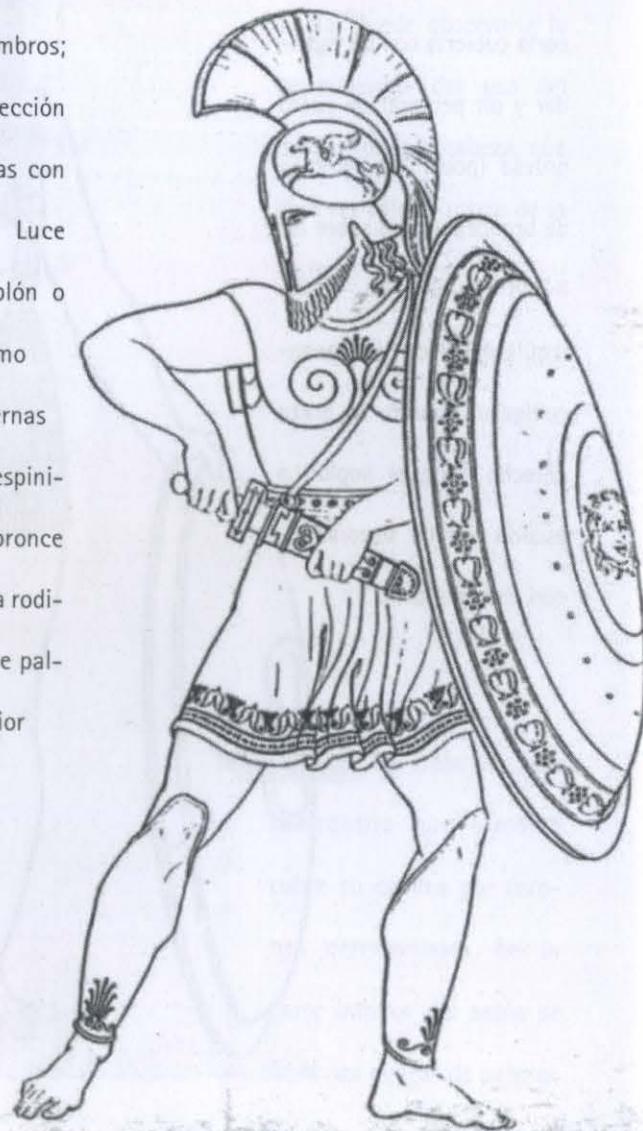


Fig. 33. En este otro guerrero se puede ver también la túnica corta con una protección sobre los hombros; el casco lleva la protección nasal y de las mejillas con un alto penacho. Luce espada corta, el hoplón o escudo circular; como protección de sus piernas lleva puestas unas espinilleras o grebas de bronce (cubren del tobillo a la rodilla), con decoración de palmas en su parte inferior



D. Los vestidos funestos en el mito

Veremos un poco más adelante, que en el complejo mundo de la Odisea las mujeres y algunas divinidades femeninas manejan ciertos "poderes". Helena de Troya, por ejemplo, conoce y ofrece a sus huéspedes "drogas" que traen el olvido de todos los males y pesares. La ninfa Calipso ofrece a Odiseo el don de la inmortalidad. Circe, la más temible, encanta a los hombres dándoles "funestas drogas" que los transforman en animales.

Circe, hija del Sol, tiene una sobrina llamada Medea que es también una hechicera. El gran trágico griego Eurípides (siglo V a.C.) retomó en una de sus obras más famosas, el último tramo en la relación entre Medea y Jasón, una historia signada por funestas y criminales pasiones. Jasón abandona a la hechicera para casarse con una mujer más joven, pero Medea que, por seguir al héroe, ha dado muerte a su propio hermano y ha traicionado a su padre, no se conformará fácilmente con esta decisión. Aparece entonces en la historia un motivo recurrente en el mito: el don de objetos suntuarios, muchas veces vestidos, que ocultan intenciones funestas. Medea, simulando avenirse a la decisión de Jasón, le propone a éste ganarse la benevolencia de la futura esposa, con un recurso infalible tratándose de mujeres: un sutil peplo y una corona de oro. Son tesoros que ha recibido del Sol, su antepasado.