

**Los márgenes, las orillas, los bordes.**

*Tópicos del Seminario, 29.*  
Enero-junio 2013, pp. 53-72.

## **Hilos, bordes, flecos y nacimiento divino. Los textiles como pasaje a lo sobrenatural**

*Ellen Harlizius-Klück*  
Universidad de Copenhague

*Traducción de Rita Catrina Imboden*

*Tú creaste mis entrañas,  
en el seno de mi madre me tejiste.*  
Salterio 139:13

Los textiles juegan en la Biblia un rol importante en tanto que umbral o pasaje entre lo natural y lo sobrenatural, y para el difícil encuentro entre Dios y el hombre. Los historiadores del arte están cada vez más de acuerdo en que esto no sólo vale para las escrituras religiosas sino también para la pintura. Esta contribución indaga en el significado de los textiles y, particularmente, en el de sus bordes para la representación de la Encarnación y de la Inmaculada Concepción, tanto en el contexto cristiano como también en la antigüedad ateniense. Partiremos, para ello, de los bordes y los flecos de los textiles que, en las imágenes de la Anunciación, llaman la atención en las vestiduras de la Virgen.

### **“Tejido en el vientre de mi madre”**

A mediados del siglo XIV Ambrogio Lorenzetti pinta en Siena una escena de la Anunciación que reúne el tradicional fondo dorado de la Edad Media con la perspectiva central, inaugurando

así el espacio en perspectiva del cuadro en perspectiva en el arte renacentista italiano (Arasse, 1999: 9). El cuadro manifiesta una disposición equilibrada y está dividido verticalmente en dos partes mediante una columna en forma de cordón (lámina 1). En la parte derecha se representa a la Virgen sentada, con el salterio en su regazo y las manos cruzadas delante de su pecho; en la parte izquierda, al ángel de la Anunciación arrodillado. La paloma minúscula del Santo Espíritu vuela —en el espacio derecho del cuadro— hacia la oreja de María, mientras que una línea de letras de oro, sobre el fondo dorado, pasa de la boca del ángel hacia María formando con la columna una cruz casi imperceptible.

Testimoniamos el momento de la Anunciación que se considera también el de la Encarnación, esto es, de la transformación de Dios en hombre. Como fundamento para su cuadro, Lorenzetti no elige las palabras que anuncian el nacimiento de Jesús sino la respuesta del Ángel a la objeción de la Virgen María de que ella no conocía varón: *Non est impossibile apud Deum omne verbum* (Lucas 1,37) “Porque ninguna cosa es imposible para Dios”. Estas palabras áureas van traspasando desde la boca del ángel la división vertical de la superficie del cuadro hasta llegar a la parte derecha del mismo, atribuida a la Virgen. La respuesta de María: *Ecce Ancilla Domini*, “He aquí la sierva del Señor”, está escrita igualmente en el cuadro con letras de oro. Pero las palabras se dirigen hacia la paloma y no exceden el centro del cuadro. En su lugar, sobresale del manto de María una orilla con sus delicadas franjas, entrando al espacio del ángel por detrás de la columna con forma de cordón. ¿Podría ser una respuesta formal, pictórica a las palabras del ángel? ¿Podría ser que el tema del himen intacto tenga que ver con esta marcada transgresión? El vocablo griego *hymen* significa “cinta” y deriva del verbo *hyphainō*, /tejer/. Designa aquella orilla en el cuerpo femenino que ya no estaría intacta después del acto sexual. ¿Se representa, pues, la virginidad de María mediante el borde en el cuadro?



Lámina 1: Ambrogio Lorenzetti, *Anunciación*, 1344,  
óleo sobre madera, 122 x 118 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale.  
Cortesía del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales, Italia.



Lámina 2: Piermatteo d'Amelia, *Anunciación*, alrededor de 1475, Umbría. Cortesía del Museo Isabella Stewart Gardner, Boston.



Lámina 3: Fra Angélico, *Anunciación*, 1438-45. San Marco, Florencia. Cortesía del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales, Italia.

La composición del cuadro de Lorenzetti es característico de muchas representaciones de la Anunciación. Asimismo, con frecuencia se encuentra el motivo del borde o de las franjas del manto que sobresalen hacia el centro de la superficie del cuadro, aunque la Biblia no ofrece modelo alguno para ello. A los bordes y las franjas del vestido de la Virgen corresponde a menudo el pie del ángel de la Anunciación o un extremo de su vestidura, por ejemplo en la Anunciación de Piermatteo d'Amelia (lámina 2) o en el cuadro de Fra Angélico (lámina 3). En la mayor parte de los casos, esto sucede a distancia, aunque algunas veces, también en contacto directo; en otros casos, el pie del ángel está cubierto (lámina 4). En las ilustraciones de aquellos manuscritos que todavía desconocen la perspectiva central, el procedimiento es subrayado por elementos arquitectónicos tales como pequeñas escaleras, estrados o suelos que llaman la atención. En algunas ocasiones, los bordes y los flecos forman un umbral que el espectador tendría que cruzar para acceder al jardín de las delicias, al paraíso (lámina 2).



*Lámina 4: Libro de horas, Beaufort. Londres, Museo Británico. Cortesía del Consejo de la Biblioteca Británica, Ms. Royal 2 A XVIII, fol. 23v.*

En el Antiguo Testamento, el pie y el borde aparecen como eufemismos de los órganos sexuales del hombre y de la mujer. Los vocablos más frecuentes para el borde, *hejg*, *kanap* y *sul*, pueden significar también *regazo* o *vientre* (Harlitzius-Klück. 2005: 94, 105, 187) y remiten a un extremo sobresaliente o una parte abultada de la vestidura. Esta red de significados no se limita al idioma hebreo sino que se encuentra también en el campo lingüístico alemán del siglo xvi. En sus escritos, el noble alemán Hans von Schweinichen relata cómo, al visitar en el año 1572, en compañía de dos viudas y dos doncellas la finca de su padre, baila toda la noche:

Refiere que cuando la mujer se dispuso a dormir, una de las viudas dijo a su hermana Úrsula: “El Schweinichen, ¿te estará pisando el borde? Seguro que has vuelto a quererlo bien” A esto responde, en presencia de mi hermana: “Los hidalgos no deben pisarme el borde; no quiero a ninguno de ellos”. Su padre, sin embargo, les había dado como acompañante un joven y fuerte escribano que debía atender a todas las hermanas. Aquel las había atendido pero, además, había “pisado el borde” de la doncella Úrsula de modo que, pocas semanas después, ésta dio a luz a un niño (Daponte, 1928: 33).

Si tomamos en cuenta esta correspondencia entre el borde y el sexo, la puesta en escena de los pies y los bordes del manto de María pueden, efectivamente, ocupar la función de visualizar su virginidad —su *hymen intactus*— así como el procedimiento imposible de la fecundación. *Hymen intactus* significa “borde intacto” o “cinta intacta”, y es precisamente éste el motivo principal de la obra pictórica comentada.

Los flecos son partes marginales de un textil, son los bordes de una vestidura que en sí puede tener un significado aunque este último, por lo general, no suele estar en los extremos. En las pinturas, los bordes apenas han sido considerados hasta ahora como portadores de sentido en la historia del arte, aun cuando destacan por ser representados en el centro del cuadro (lámina 2) o cuando aparecen en formas poco probables (lámina 3).

Siguiendo a Georges Didi-Huberman, podríamos decir que el ojo tiende a pasar por alto lo evidente del cuadro:

[El ojo] se ha armado de categorías que deciden en su lugar sobre el ver y el no-ver, sobre lo que enfocará la mirada y lo que prefiere no enfocar. En esto suele olvidarse cuán ambivalentes son las palabras con las que intentamos explicar lo visto, es más, con las que incluso oscurecemos, antes de todo, aquello que vamos a ver (1995: 9).

Didi-Huberman se interesa por las manchas de color, no figurativas y sin sujeto, en los cuadros de Fra Angélico. Llama *pan* —superficie mural, zona— a “aquellas zonas o momentos en la pintura donde lo perceptible (das Sichtbare) empieza a vacilar y se vuelca hacia lo visual (das Visuelle)” (Didi-Huberman, 1995: 15). En aquellos elementos arquitectónicos, a menudo anti-perspectivos y pictóricos, Didi-Huberman percibe la realización del trabajo de “un umbral a la vez cruzado e intacto” (1995: 135). Éste sería justamente el propósito de las Anunciaciones, esto es, de aquellos cuadros dedicados a la difícil tarea de mostrar lo que no puede ser (de)mostrado: que el logos divino toma cuerpo humano en la carne inmaculada, intacta, de la Virgen María.

También el vocablo *pan* es ambivalente. Significa “regazo, seno, faldón, fleco” y quizá no sea casualidad que aquellas formas de dinamismo cromático, que para Didi-Huberman visualizan de manera pictórica el misterio de la Encarnación, encuentren su lugar a menudo entre los extremos de semejante vestido y los bordes de esos mantos. Al igual que estas zonas de manchas multicolores —los *pan* en los cuadros de Fra Angélico—, las formas y los movimientos de los flecos en los mantos de María “no pueden consultarse en ninguna iconografía” (Didi-Huberman, 1995: 60). Y, como en el caso de las manchas de color, el borde tampoco configura algo que representaría o simbolizaría visualmente (Didi-Huberman, 1995: 13).

Didi-Huberman cita para su investigación las exégesis medievales de la Anunciación. Cuando el ángel repite las palabras de Isaías: *Ecce concipies in utero, et pariens filium* (“He aquí que

la virgen concebirá, y dará a luz un hijo”, *Isaías* 7,14), entonces este *in utero* significa para el teólogo medieval que la sustancia de Cristo remite a María, puesto que ella “ofreció su vientre y su sangre”, como escribe Alberto Magno. El poder infinito del Espíritu Santo formó de ellos, en aquel instante de la concepción, el cuerpo y el alma del hijo de Dios (Fries, 1958: 32; 75). Sin embargo, en el cuadro no puede representarse el vientre materno fecundado mediante la palabra de Dios, que el ángel transmite.

La fe y el vientre están relacionados aquí de un modo peculiar. Al igual que *Isaías* (7,14) y, después de éste, Mateo (1,22-23), como tampoco Lucas (1,31) renunció al aditivo *in utero*. Es por esta razón que Alberto Magno hace decir al Señor esto sobre el creyente: *In cuius corde tamquam in utero formor in gratia* (Fries, 1958: 198 y nota 2). El acto de fe es, en su fondo, similar al de la concepción, y la actitud de María en la Anunciación ha de considerarse como ejemplar para la actitud del creyente. En las teorías de los Padres de la Iglesia, la locución *uterus cordis*, del corazón como útero, es bien conocida y cada alma era “como un vientre virginal en el que quiere sumergirse el logos para extender su encarnación en el tiempo. La mirada sobre María contribuyó a ver y aceptar este servicio” (Courth, 1991: 17; Rahner, 1964: 32 y 67). Cada creyente debe este acto de encarnación al Señor, como leemos en el Salterio: “Porque tú formaste mis entrañas; me hiciste en el seno de mi madre” (Salterio 139:13).<sup>1</sup> Esta traducción del texto de Martín Lutero se lee en la Biblia Schlachter como: “en el seno de mi madre me tejiste”.<sup>2</sup>

La ecuación del vientre materno y del borde nos permite considerar el extremo del manto o de la vestidura de María como referencia a su vientre para la representación de la Encarnación, ya en la forma de la Anunciación, ya en la del Nacimiento de Cristo. Numerosos cuadros representan al niño recién nacido

<sup>1</sup> Trad. española tomada de *La Biblia de las Américas* (LBLA).

<sup>2</sup> Trad. española tomada de *Biblia La Palabra* (España e Hispanoamérica). Recuperado en línea de <http://www.biblicalpalabra.com>



yaciendo sobre el borde o el fleco de la vestidura de María, o en relación evidente con ellos (láminas 5 y 6).



Lámina 5: Libro de horas, De Buz, Cambridge, Massachusetts. Cortesía de la Biblioteca de la Universidad de Harvard, fol. 155.



Lámina 6: Petrus Christus, *Nacimiento de Cristo*, aprox. 1445-1450, témpera y óleo sobre madera, 130 x 97 cm. Cortesía de la Galería Nacional de Arte, Washington.

## El *himen* como cinta y la autoridad del comienzo

El vocablo *himen* deriva lingüísticamente del *hymnos* de la poesía antigua. En ésta, el poeta apela primero a una instancia superior, divina, para luego desarrollar la estructura y el tema del canto siguiente. Gregory Nagy ha mostrado en sus estudios que este *hymnos* se fundamenta en el concepto del comienzo autoritativo, esto es, de la *archê*, que remite al arte de tejer y, más particularmente, al borde del comienzo en el telar vertical de pesas. Este borde aparece en el tejido acabado como borde. Para Nagy es determinante que este comienzo hace posible una sucesión autorizada: “Técnicamente, ambos *hymnos* y *prooimion* tienen que ver con la idea general de un comienzo autoritativo que hace posible la continuidad” (Nagy, 2002: 70).

Ann Bergren llega a sostener incluso que, con ello, los poetas realzan una inteligencia femenina transformadora que se sustentaría en la capacidad reproductora del cuerpo femenino así como en la conciencia de las mujeres de esta capacidad que, ante todo, se mostraría en el arte de tejer. Designa esta capacidad intelectual como “*mêtis*, la ‘inteligencia transformadora’, fundamental para cualquier *technê*, encarnada en la diosa Metis que enseña a tejer a las mujeres como el arte que las define” (Bergren, 2008: 2). Lo decisivo reside, según ella, en el hecho de que “el arte es un proceso en el que, a partir de un material desarticulado, se crea significado” (2008: 8). De ello resultó, en el pensamiento griego anteplatónico, un vínculo entre lenguaje, feminidad, acto de tejer y construcción de la verdad, “con el que una mujer es provista de un grado de saber, especialmente de un saber sobre la sexualidad, que le otorga un poder parecido al de Metis sobre la articulación tanto de la verdad como de la imitación” (2008: 30). Es justamente a esta capacidad para expresar verdades a la que apelan los poetas en el comienzo de su canto.

En lo que concierne a la relación entre el comienzo autoritativo de un texto y el comienzo de un tejido, los textos dejan poco lugar a dudas: el vocablo griego *prooimion* contiene el

fragmento verbal *oime* —hilo—, emparentado con *hymnos* que remite a *hymen*, la cinta (de *hyphaino*, tejer). El sustantivo latín *exordium* deriva de *ordior* —comenzar un tejido— y *exordior* significa, análogamente: iniciar un tejido, iniciar (en general) e iniciar un discurso o un texto. El lenguaje pone en evidencia, de este modo, una analogía y un parentesco estrechos entre la producción de un tejido y la producción de un texto, en relación con el significado de la autorización de comienzo.

Para entender la relación entre la autoridad ordenadora, por un lado, y el tejido o el borde, por otro, cabe enfocar con más detalle la técnica antigua del tejer. El antiguo telar vertical de pesas se distingue esencialmente de nuestros telares manuales. En oposición a éstos, no tiene hilos de urdimbre interminablemente largos que se tienden entre dos vigas. Está colocado en posición vertical, por lo que es llamado *histos orthios* o *tela recta*. Aparte de dos palos laterales está construido con un travesaño superior, el *antion*, al que se sujeta una cinta (*diasma*, *exastis*, *asma*, lat. *exordium* y eventualmente también *praetextus*, -a, -um) cuyos hilos de la trama van a conformar la urdimbre del tejido y que cuelgan verticalmente en el telar. Son cargados con pesas para obtener la tensión necesaria de los hilos. La producción de esta cinta es designada como *diazein*, *dihattan*, *dieschizeto* o también *rhapto*. A veces se trata tan sólo de un borde en forma de cordón, hilado como una cuerda, en la que se introduce el número requerido de hilos durante el proceso de retorcer. Para la formación mecánica de la calada se disponía, ya desde muy temprano, una mitad de los hilos, por ejemplo todos los impares, sobre un palo horizontal más ancho, colocado en posición inferior. Los restantes, o sea, los hilos pares, se recogían en un palo de lizos, el *canon*.

Sin embargo, la cinta no servía únicamente de comienzo para el tejido, sino que podía ser conducida por los cuatro costados del tejido y aparecer así más adelante como borde en todas sus orillas. Su función más importante consiste en determinar el orden apropiado para el tejido: el número de hilos de la urdimbre

(que determina qué patrones pueden tejerse), su extensión y densidad, así como sus colores. Sobre la doble etimología de *archê* como *inicio* y como *autoridad*, leemos en Jost Trier: “Deducir inicio de autoridad, y autoridad de inicio resulta precario. Es probable que ambos remonten a un núcleo común, pero éste ya no es asible en la transmisión” (1940: 103). Dicha relación la encuentra Trier en la imagen de la frontera: “La frontera, el cerco, crea el espacio protector, y no sólo lo designa, sino que lo produce; éste obtiene su existencia institucionalizada de aquella” (1940: 86). Es precisamente de esta manera que la cinta tejida al comienzo —el borde de los antiguos textiles— ordena, cuenta y mide lo que finalmente llegará a enmarcar.

En su inicio, el borde mismo representaba, pues, la autoridad legitimadora; más adelante remitía solamente a la autoridad de su portador. El borde antiguo está relacionado específicamente con lo intacto, no sólo en las prendas de vestir de una persona, sino ya como parte de la vestidura. Tal relación puede describirse acertadamente como “no tocado por las tijeras”, después de la invención de la técnica del corte en la Edad Media, a más tardar. Del *arraphos chiton*, la vestidura no cosida de Cristo, se dice: “Tomaron también su túnica, la cual era sin costura, de un solo tejido de arriba abajo” (Juan 19, 23).

### **El borde como lugar de transformación**

El borde de la vestidura es un fenómeno de paso apto para configurar las fronteras de lo humano. Y la más importante de estas fronteras es la transformación, el intercambio entre lo humano y lo divino. No obstante, este significado desaparece con los cambios en la técnica textil, acelerados en la Edad Media por el desarrollo de las nuevas técnicas del corte. En la época que sigue, la sastrería llegará a ser la característica predominante en la producción de vestidos. Con ello, el borde se torna el resultado del corte. Si se cortara un borde con tales características,

ambos: el borde y el vestido, carecerían de valor. Desde el punto de vista meramente técnico o práctico, un borde no puede, pues, tener ni un valor propio ni un significado propio. El valor y el significado han de residir en la función simbólica del borde que, en tanto *pars pro toto*, representa otra cosa, algo que tiene valor: la vestidura en su conjunto o su portador.

A esta explicación recurre también la mayoría de quienes interpretan aquel pasaje de la Biblia donde la mujer afligida de hemorragia toca el borde del manto de Jesús y es curada (Lucas 8,43-48; Mateo 9,20-22). El poder de curación encuentra su explicación en su fe y el borde se interpreta como representante de Cristo. Asimismo, el acto de testimoniar sobre el borde —conocido desde documentos legales de la Mesopotamia y al que se remite para interpretar el pasaje— parece confirmar este estatus meramente simbólico. Meir Malul lo justifica aduciendo que este estatus sólo puede ser decodificado en el contexto cultural y no puede transferirse a otras culturas: “Por ello, en la búsqueda del significado simbólico de actos simbólicos no se consideró válido ningún contexto fuera del de la cultura de la Mesopotamia” (MALUL, 1988: 32). Sin embargo, el toque del borde tenía también su importancia en el derecho alemán. Como relata Jacob Grimm, los Frisios prestaban juramento “sobre *manto y faldón*” (bei *gewand* und *rockschoß*): “*producat hominem et juret tenens eum per oram sagi sui*” (GRIMM, 1994: II, 550). A continuación, Grimm escribe lo siguiente sobre aquella parte del vestido que es el faldón:

*Rockschoß. Gêre*, en el traje de la Edad Media, designaba la parte plisada de la ropa interior, *lacinia*, *limbus*, acaso denominada según las fajas, los jirones y las borlas estrechas, puntiagudas, en forma de lanza que la constituían [...] El nombre quedó luego para faldón, y para falda o regazo, en general (Grimm, 1994: I, 217).

Los extremos del manto del rey recuerdan, en el *Ordo* de los reyes sajones, las leyes de Dios (Widukindus, 1866: II, 1). La

palabra misma *ordo* se deduce de *ordior*, el comienzo del tejido en la forma bien ordenada de los hilos de la urdimbre. La Biblia se refiere varias veces, en relación con el extremo del manto, a la dignidad del rey (1. Sam 15,26-28; 1. Sam 24, 5ff). Los israelitas deben atar borlas a los flecos de sus vestidos para recordar, al verlas, las leyes de Dios (Núm. 5,38 Dt. 22,12).

Barbara Baert, que ha estudiado detenidamente el pasaje bíblico de la hemorroísa (Marco 5, 24b-34) y sus representaciones en la pintura, hace hincapié en el significado particular del borde. Lo designa como “una zona liminar donde la transferencia y las transposiciones se vuelven poderosas” (Baert, 2011: 323) y “un lugar de cierta potencialidad transformadora” (2011: 343). También en este episodio resulta imposible representar lo que efectivamente sucede, esto es, la enfermedad de la mujer y la transferencia del poder curativo (*dynamis*) a su útero. La palabra para el poder curativo, *dynamis*, es notable para Baert: “Normalmente, *dynamis* no es usado en los episodios de milagros cristianos, pues se refiere a una visión de la curación cósmico-helénica” (2011: 312). Ahora bien, en la antigüedad helénica, el significado particular del borde está vivo y una mirada sobre el trabajo textil en el marco de ritos religiosos remite también aquí a una potencia creadora, vivificadora de los textiles. Volvamos para ello a la Virgen María y a la Anunciación.

### **Jerusalén y Atenas: producción textil y concepción**

En la época en que Lorenzetti pintó la Anunciación, finalizaba una larga tradición de representaciones de la Anunciación que no se apoyaban en el evangelio de Lucas sino en el protoevangelio de Santiago. Este fue excluido del canon en la Iglesia románica, sin embargo, con su historia de la vida de María, marcó muchas representaciones de la Virgen durante la Edad Media. En cuanto a la Anunciación misma, la letra no difiere del evangelio de Lucas, pero la historia que la enmarca hace referencia específicamente a la producción de textiles. Así, se

relata que los sacerdotes querían mandar a hacer un velo para el templo. Echan la suerte para decidir cuál de las ocho doncellas de la tribu de David (a la que pertenece también María) hilará el oro, el amianto, el lino fino, la seda, el jacinto, la escarlata y la verdadera púrpura. La escarlata y la verdadera púrpura le tocan a María, que regresa a casa y empieza a hilar la escarlata. Sale con el cántaro para buscar agua y al llegar a la fuente, escucha una voz que la saluda como mujer llena de gracia y bendecida entre las mujeres. María regresa temblando a su casa y empieza a hilar la verdadera púrpura. Es en ese momento que entra el Ángel y le anuncia que concebirá un hijo de la Palabra de Dios. Después de dar su consentimiento, María concluye su labor y lleva la lana al sacerdote (Harliziuss-Klück, 2005: 153 y ss.).

Esta historia mantiene una correspondencia con el ciclo festivo de la ciudad de Atenas que, a pesar de su destacado paralelismo, pasó inadvertida hasta ahora. En la fiesta ateniense más importante, la Panathenaia, la estatua de Atenea en el Erechtheion recibía una vestidura que era llevada al templo en una procesión solemne. Nueve meses antes, los magistrados de la ciudad elegían, entre las familias atenienses más nobles, a cuatro vírgenes (Parthenoi) de la edad de entre siete y once años; luego echaban la suerte para elegir a las dos que iban a iniciar la labor del tejido. Eran llamadas Arrephoroi, un nombre compuesto de arrhetos, indecible, y pherō, llevar (Burkert, 1991: 43). La denominación se refiere a la segunda parte de sus obligaciones: llevan algo a un lugar sagrado, donde verán algo cargado de significado (Burkert supone un nacimiento, en todo caso, una suerte de epifanía) y que está ligado a un espanto. Cuando vuelven a salir del santuario se consideran adultas y son dispensadas del servicio. La labor en el tejido es continuada después por mujeres adultas.

En las diferentes traducciones y ediciones del protoevangelio no queda siempre claro si María está hilando o tejiendo, o incluso ambas cosas. El original griego utiliza tres verbos distintos para

designar la actividad: *neō*, *klōthō* y *elkō*. Los primeros dos significan hilar, el tercero, sin embargo, más bien tender. Las sutiles diferencias no resultan fáciles de decodificar hoy en día. La idea de tejer proviene eventualmente de la palabra tender, puesto que la instalación del telar puede equipararse a la preparación de la urdimbre; en este sentido, urdir es visto como parte del proceso de tejer. En todo caso, existen también pinturas de la Anunciación en las que María está hilando o está tejiendo una cinta o un tejido estrecho.

¿Qué significa tejer o hilar en el marco de un rito como el de las *Arrephoroi*? Deubner opina que este elemento fue introducido no antes de 566 a. e. c., en la reforma de la *Panathenaia*, y constituye un complemento posterior al rito secreto propiamente dicho (Deubner, 1969: 25 y 29f). Según él, se trataría de un rito de fecundación de la tierra y de siembra, esto es, de magia agraria. Comenta, además, que “se elegían a menudo, para la ejecución de rituales importantes, niños inocentes, porque su inocencia parecía garantizar el éxito de actos considerados mágicos” (1969: 12). En cambio, Walter Burkert data la introducción del rito en el siglo XII a. e. c. y lo interpreta como rito de iniciación, en el que las niñas cruzan el umbral hacia la mayoría de edad. A ello pertenecería también el ejercicio de las actividades principalmente femeninas, como la producción de textiles.

El rito secreto de la *Arrephoroi* se remonta al mito de la infancia de Erictonio, uno de los reyes de Atenas. Cuando cierta vez Hefesto perseguía a Atenea y esparció su semen en el muslo de la diosa, ella lo limpió con un mechón de lana de algodón, y al caer éste al suelo, fue engendrado el niño: mitad hombre, mitad serpiente, como todos los hijos de la tierra (*Gaia*). A las tres hijas del rey ático Cécrope (él mismo hijo de la tierra y, por lo tanto, mitad serpiente) Atenea les confió un recipiente que no debían abrir. Pero en la noche levantaron la tapa y “descubrieron al misterioso niño Erictonio y a la serpiente saltadora; espantadas, se arrojaron al precipicio desde la empinada cuesta norte de la *Acrópolis*” (Burkert, 1988: 170).



Ni Deubner ni Burkert establecen una relación entre la elaboración de la lana en el rito y la historia del engendramiento de Erictonio. Para ellos, se trata o bien de la fecundidad de la siembra, o bien de la fecundidad en asuntos sexuales. Sin embargo, Erictonio, nacido de la lana fecundada, no fue creado ni mediante la inseminación natural de la tierra ni mediante un acto sexual natural. Es el producto del dios de los artesanos, Hefesto, y de la mano de Atenea que, al limpiar su pierna virginal, efectúa un gesto propio de la elaboración de la lana, pues en la Grecia antigua, las mujeres producían en el muslo una suerte de mecha que luego se hilaba para conseguir una fibra sólida que, a su vez, se retorció para obtener el torzal.

En una copa que se halla en Berlín y una Pyxis que está en Nueva York se representa un grupo de mujeres dedicadas a la preparación de la lana para tejer. Se percibe cómo tienden la lana sobre la pierna desnuda hasta conseguir una mecha y cómo parecen torcerla levemente. El procedimiento recuerda el gesto de Atenea al limpiar su muslo del semen de Hefesto con un mechón de lana. De esta manera es creado, pues, Erictonio, cuyo nombre se compone de las palabras para lana (*erion*) y tierra (*chtonie*).



Lámina 7: Dibujo de Karl Reichhold de copa ática con figuras rojas del pintor Douris, aprox. 480-470 a. e. c. Museo Estatal de Berlín.



*Lámina 8:* Dibujo de Karl Reichhold de una pintura de Pyxis, terracota, aprox. 460-440 a. e. c., Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Furtwängler).



*Lámina 9:* Epinetron ático con figuras negras, aprox. 550-500 a. e. c., lado A: Mujeres que trabajan la lana. Cortesía del Museo de Louvre, París.

A veces se usa para esta labor un instrumento que permite efectuar el trabajo en el muslo sin por ello desnudarlo: el epinetron. Se coloca sobre el muslo y se frota la lana sobre su superficie rugosa. Según Frauke Heinrich, eran piezas sencillas sin pintar que servían “como protección de la rodilla en la elaboración de la mecha para los textiles”. Además, los talleres atenienses producían, desde el tardío siglo VI hasta el temprano siglo IV a. e. c., epinetrones de barro colorado con pinturas ornamentales o

figurativas que servían de ofrendas y así llegaron a los santuarios de Artemisa y a las tumbas de jóvenes mujeres en edad de matrimonio, muertas antes de casarse (Heinrich, 2006).

En un epinetron del Louvre y en un fragmento de Atenas se representan escenas de esta elaboración de la lana. Ambas escenas muestran, además, a una mujer que junta la lana de dos madejas en un sólo hilo, de modo que los hilos forman, a veces, una Y al revés, levemente replegada, cuyos dos cabos serpentean en el suelo. De modo similar suelen representarse los gigantes a cuyo linaje pertenece también Erictonio (lámina 11): las dos piernas de serpiente con sus muslos de escama sostienen al cuerpo humano. Otra referencia a Erictonio se encuentra en la superficie del epinetron, al que suelen grabarse escamas para facilitar la adhesión de la lana cuando ésta se frota. De esta manera, algunos epinetrones apuntan doblemente al nacimiento de la serpiente desde el muslo. Así cada mujer, al preparar la lana, efectúa el mismo gesto que Atenea cuando ésta limpiaba el semen de Hefeso de su muslo, lo tiró al suelo y engendró un hijo divino.



*Lámina 10:* Fragmento reproducido de un Epinetron con figuras negras, 525-475 a. e. c., dibujo de Ellen Harlizius-Klück. Museo de Arqueología, Brauron.



Lámina 11: Gigante, dibujo de un relieve en el Vaticano.  
Meyers Konversationslexikon (1885-1890).

Poco a poco los textiles, en general, y los bordes, en particular, se perciben en el arte como portadores de significados autónomos. En estudios sobre la vestimenta en la pintura (Zitzlsperger, 2010) o sobre la iconografía cristiana de los textiles en la Edad Media (Rudy y Baert, 2007), se presta cada vez mayor atención a los modos específicos de representación de textiles. El borde o el comienzo de la vestidura antigua juega un rol particular en este contexto, como vínculo entre la esfera divina y la humana, como frontera por la que lo divino puede entrar en la vida del ser humano.

## Referencias

- ARASSE, Daniel (1999). *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. París: Hazan.
- BAERT, Barbara (2011). "Touching the Hem. The Thread between Garment and Blood in the Story of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5:24b-34parr)". *Textile*, vol 9, núm. 3, pp. 308-351.

- BERGREN, Ann (2008). *Weaving Truth. Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Biblia La Palabra* (España e Hispanoamérica). [Recuperado en línea de [www.bibliaalapalabra.com/](http://www.bibliaalapalabra.com/)].
- BURKERT, Walter (1988). *Homo necans. Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlín/Nueva York: de Gruyter.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Kekropidensage und Arrhephoria“. *Wilder Ursprung*. Berlín: Wagenbach.
- COURTH, Franz (1991). *Mariologie*. Graz/Wien/Köln: Styria.
- DAPONTE, R. (1928). *Leben, Lieben und Taten des Hans von Schweinichen, eines deutschen Ritters aus dem sechzehnten Jahrhundert, von ihm selbst erzählt*. Wien, Heim-Verlag.
- DEUBNER, Ludwig (1969). *Attische Feste*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995). *Fra Angelico*. München: Fink.
- FRIES, Albert (1958). *Die Gedanken des heiligen Albertus Magnus über die Gottesmutter*. Freiburg (Suiza): Paulusverlag.
- GRIMM, Jacob (1994). *Deutsche Rechtsaltertümer*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- HARLIZIUS-KLÜCK, Ellen (2005). *Saum & Zeit*. Berlín: Edition Ebersbach.
- HEINRICH, Frauke (2006). *Das Epinetron*. Rahden, Westf.: Leidorf.
- La Biblia de las Américas* (LBLA).
- MALUL, Meir (1988). *Studies in Mesopotamian Legal Symbolism*. Neukirchen-Vluyn.
- MENGE, Hermann (1963) trad. *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt.
- NAGY, Gregory (2002). *Plato's Rhapsody and Homer's Music*. Cambridge (Ma) and London: Harvard University Press.

- RAHNER, Hugo (1964). *Symbolik der Kirche*. Salzburg: Müller.
- RUDY, Kathryn M. y Barbara Baert (2007) (eds). *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols.
- TRIER, Jost (1940). *First*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- WIDUKINDUS (1866). *Res gestæ saxonicae*, Hannover.
- ZITZLSPERGER, Philipp (2010) (ed.). *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*. Emsdetten/Berlin: imorde.