

Revista de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica

Enero-junio, 2018 • Volumen 8, número 1 • EISSN 2215-3934 • pp. 1-24

Recibido: 17-Septiembre-2017 Aceptado: 12-Diciembre-2017

Bailarinas y contorsionistas en el Simposio de Jenofonte

DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v8i1.31414>

Ph.D. Luis Calero Rodríguez

Universidad Rey Juan Carlos, España.

Correo electrónico: luis.calero@urjc.es

Ph. D. Gaël Lévéder Bernard

Universidad Rey Juan Carlos, España.

Correo electrónico: gael.leveder.bernard@urjc.es

Bailarinas y Contorsionistas en el Simposio de Jenofonte

Resumen

En los estudios sobre la mujer en la Antigüedad, las esclavas que eran utilizadas para amenizar las fiestas privadas de los Atenenses adolecen de la falta de un estudio riguroso. Se pretende mostrar en la medida de nuestras posibilidades a estas jóvenes esclavas a la luz del Simposio de Jenofonte, así como realizar un estudio transversal para atisbar algo de la técnica de danza que empleaban según los vestigios iconográficos de que disponemos, como si de una metodología de la danza se tratara. Asimismo, se analizará a las jóvenes acróbatas, de las que la bibliografía es inexistente. El trabajo, por lo tanto, trata de manera interdisciplinaria cuestiones filológicas, iconográficas y artísticas en un tipo de investigación que procura aunarlas.

Palabras claves: danza, acrobacia, literatura, filosofía.

Dancers and contorsionists in Xenophon's Symposium

Abstract

Studies on women in ancient societies lack a thorough research on the slave girls that were used for playing music and dancing in banquets. We shall try to offer as far as possible a picture of these girls according to what Xenophon depicts in his Symposium, and elaborate a cross research in order to see if it may be possible to build a dancing methodology from the iconography and textual information from a contemporary point of view. Young acrobat slave girls will also be treated, even though there is no bibliography on them. This work joins in a multidisciplinary way philological, iconographic and artistic matters.

Keywords: Banquet, symposium, Socrates, slaves, dancers, contortionists.

El género dialógico fue una de las maneras más habituales de presentar contenido filosófico entre los autores de la Antigüedad clásica. Sólo el *corpus* platónico que ha llegado a nosotros comprende nueve tetralogías, entre las cuales se encuentran la *Apología*, treinta y cuatro diálogos, así como una colección de trece cartas. Hay quien atribuye al propio Platón la estructura escénica que caracteriza al diálogo como género literario, con esa conversación amena donde se combinan el ingrediente mímico-psíquico y el Eros filosófico¹ como resultado de la literatura que rodeó la figura de Sócrates, personaje central también de la obra de Jenofonte que nos ocupa. No obstante, resulta difícil indagar en los orígenes del diálogo platónico a partir de los vestigios que conservamos de épocas anteriores, aunque, según de Vogel (1951: 30-39), todo parece apuntar a nexos claros con la sofística por el constante uso de antinomias que hacen prevalecer la opinión personal a través de la técnica pregunta-respuesta que caracteriza la mayéutica socrática. El *Simposio* de Jenofonte pertenece a este género literario.

El tema central que funciona a modo de hilo conductor en la obra de Jenofonte es indudablemente el amor. Sin embargo, no es su parte carnal, efímera, la que interesa al autor; en cierto modo, la obra representa un alegato de la *kalokagathia* (καλοκάγαθία), el conjunto del bien y de lo bello, como combinación de la belleza moral y sus manifestaciones externas, centradas estas últimas en la figura de las muchachas que amenizarán la fiesta, que representan al quehacer creador (*poiesis*, πώησις, en el sentido de “producción”) de la música y la danza, verdadera contrapartida a la parte puramente filosófica del texto y que se convierten, junto con la armonía, en reflejo del equilibrio del alma en un ambiente en el que también encuentran un espacio la chanza y la bebida.²

Jenofonte (V-IV a.C.), formó parte de las fuerzas ecuestres atenienses durante la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.). Fue discípulo directo de Sócrates y se aventuró en la *Expedición de los Diez Mil* que contrató Ciro contra su hermano, Artajerjes II. Producto de su regreso a Grecia, abandonado a su suerte tras la muerte de Ciro en la batalla de *Cunaxa* (401 a.C.), es la *Anábasis*. Al volver a la patria entró al servicio del rey espartano *Agesilao II*, lo que terminó costándole el destierro de Atenas.

Las Bailarinas de Jenofonte

En Esparta se le distinguió con la *proxenia*, un honor para huéspedes extranjeros, y con una finca en Escilunte, cerca de Olimpia. Posiblemente de esta época madura data el *Simposio*³. Tras la batalla de Leuctra (371 a.C.), Jenofonte se vio obligado a exiliarse a Corinto y, aunque al final de sus días se le levantó la prohibición de volver a Atenas, no existe unanimidad entre los investigadores sobre si llegó a regresar de nuevo o no.

La obra que nos ocupa tiene su precedente directo en la homónima de Platón. En ellas se trata de dar vida a la parte de la noche que sigue a la cena propiamente dicha, una vez efectuadas las libaciones correspondientes. Este momento solía incluir espectáculos y diversiones que llevaban a cabo los invitados asistentes o, como en este caso, profesionales contratados a este efecto. En palabras del propio Jenofonte (*Smp.* 1.1-3), *no son sólo dignas de recuerdo las acciones serias* (τὰ μετὰ σπουδῆς πραττόμενα) *de los hombres de bien, sino también las que hacían para divertirse* (τὰ ἐν ταῖς παιδιαῖς). Nuestra reunión tiene lugar durante las Grandes Panateneas⁴, es decir, durante el mes de *Hecatombeon* (entre julio y agosto), en casa de Calias, un adinerado ateniense, que residía en el Pireo⁵. Ha organizado una cena, a la que invita a Sócrates y sus amigos, en homenaje a Autólico, su amante, que acaba de vencer en el pancracio, una de las más duras pruebas físicas de la Antigüedad consistente en una lucha a cuerpo desnudo. Posiblemente estemos en el año 422 a.C., fecha controvertida porque Jenofonte debía de tener diez años entonces, pero su amistad con Calias y los invitados podría haberle permitido recrear la cena y los temas tratados en ella cuando se sentó a ponerla por escrito. Estamos de acuerdo con Huss (1999: 381-409) en el análisis que ofrece de la figura de Sócrates, que tiene un perfil más humano que en la obra de Platón, con un carácter más risueño y con ideas menos elevadas. Sin embargo, el estilo que desarrolla el personaje es ágil, fluido y natural, lo cual parece acercarnos más al desarrollo natural de un evento de este tipo. Los personajes asistentes tienen una caracterología bien definida que, sin ser necesariamente retratos de los correspondientes históricos, sí los hacen bastante humanos a los ojos del lector: Calias es afectado y pedante, Antístenes es rudo⁶, Hermógenes se muestra reservado⁷, Cristóbulo es decidido⁸, etc. Sócrates sabe adaptarse a sus compañeros, y combina su capacidad de ser amable, socarrón y bromista, con la de aparecer también serio. Nuestro Sócrates no es muy distinto del que aparece en las otras dos obras de la trilogía socrática de Jenofonte: los *Recuerdos* y *el Económico*. Sin embargo, aquí aparece en una faceta distinta, la de un filósofo que bebe y forma parte de los espectáculos que el propio

Platón censura en *Protágoras* (347b.9-e.1), en clara alusión a la obra de Jenofonte:

«[...] pues a mí me parece que charlar sobre poesía es más apropiado para los *simposia* de hombres ordinarios y vulgares, pues éstos, dado que no pueden relacionarse entre sí en la bebida ni con voz propia ni con argumentos personales, dada su falta de educación (ὕπὸ ἀπαιδευσίας), hacen más caras a las auletrias: elevando en mucho el precio de la voz ajena de los aulós, pasan el tiempo unos con otros bajo el sonido de éstos. Sin embargo, allí donde los comensales son gente de bien y formada, no verás ni auletrias, ni bailarinas ni psaltrias, sino que se comportan unos con otros de manera correcta sin sandeces ni juegos, con su propia voz, hablando y escuchando en orden unos a otros por turnos, por mucho vino que hayan bebido» (traducción propia).

Las escenas con ambientación musical no son novedosas de este tipo de literatura. A lo largo de toda la Literatura Griega se pueden observar múltiples ejemplos. Ya en Homero tenemos atestiguados numerosos ejemplos en los que la música se nos muestra como una parte activa de la vida diaria de los griegos, en sus actividades domésticas y públicas cotidianas y, con una fuerza especial, en la sacralización de todos sus ritos de la polis. Así, por ejemplo, dentro de los poemas homéricos podemos encontrarnos con ejemplos de trenos (Il. 24.719-22), peanes (Il. 1.472-4), cantos de boda (Il. 18.491-6) o de cosecha (Il. 18.569-572)⁹. Los cantantes eran profesionales cuyo saber se transmitía en los primeros estadios de manera oral a través del maestro de música (el *citaredo*, en textos de época clásica). Los siglos V y IV a.C., la etapa de mayor esplendor para Atenas, supusieron una altísima especialización para los profesionales de los escenarios, a los que accedían no sólo quienes habían recibido una formación especial, sino también todos los ciudadanos libres a través de la llamada a formación de los coros dramáticos que efectuaban los coregos¹⁰. Sin embargo, las actuaciones virtuosísticas se dejaban a los actores y, en su defecto, a los profesionales, esclavos o no, que habían recibido una formación específica.

Hasta el siglo III a.C. no hubo organización formal entre los artistas griegos. Hasta ese momento, podríamos atender a una división según sus funciones sociales. En la parte más elevada se encontrarían los poetas-músicos¹¹, como Píndaro o Simónides, conocidos en todo el mundo griego, de alta cuna, que no necesitaban trabajar para subsistir y que solían residir en las cortes de los grandes déspotas. Eran excelentes compositores, así como intérpretes de su propia obra. En segundo lugar se encontraban los músicos que no eran compositores de primera, pero cuya reputación se basaba en su habilidad interpretativa, bien con la voz o con el instrumento.

Ejemplos de éstos son los conocidos Prónimo de Tebas, Crisógono, Antigénidas o Ismenias, que gozaban de una buena consideración social. Un tercer grupo comprende a todos aquellos músicos que vivían de la música sin tener la fama del gran virtuoso del grupo anterior. Muchos serían maestros de música, otros tomarían parte de las rutinas mencionadas anteriormente. Los que tocaban en el drama y el ditirambo¹² serían de un estatus social razonablemente alto, dado que eran participantes en el festival de Dioniso. Por último, el grupo más bajo lo conformarían aquéllos que tocaban para los remeros, en trirremes, en *simposia*, etc., que serían de bajo nivel social, en su mayor parte esclavos.

Rastrear la vida musical de este último grupo es altamente complicado en el mundo antiguo, excepto por la riqueza iconográfica y la aportación textual que conservamos. Conocemos sus nombres, sus manumisiones, su alta especialización, su aspecto, pero desconocemos su situación personal y su formación, dada su condición dentro de la estructura de la polis. Si bien es cierto que, dentro del mundo de las esclavas por diversión, las «heteras» (ἑταῖραι)¹³ eran mujeres que podían llegar a ser independientes y que, en determinados casos, lograron gran influencia en el mundo antiguo, como son el caso de Aspasia y Teodora. Las heteras eran consideradas de mejor modo que las prostitutas, las *pornai* (πόρναι). Procedían invariablemente de grupos de antiguas esclavas y extranjeras que se habían caracterizado por sus habilidades en la música y en la danza, además de por su belleza, tal y como indica Claudio Eliano (VH 7.2.9). A diferencia del resto de las mujeres en la Grecia antigua, las heteras recibían educación y eran las únicas que podían formar parte de los *simposia*, donde su opinión, además, era muy respetada por los hombres.

Jenofonte relata el desarrollo de la cena (1.1.1-2.1.1) hasta que, llegado un momento (2.1.1-2.1), se retiran las mesas, se hacen las libaciones correspondientes¹⁴, se canta el peán en honor a Apolo y se deja acceder al recinto a un hombre venido de Siracusa que trae una «buena auleta, una bailarina experta en acrobacias –literalmente, «de las que hacen cosas increíbles de fuerza» (ὀρχηστρίδα τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιεῖν)–, además de un hermoso muchacho que tocaba muy bien la cítara y también bailaba». El siracusano exhibía a estos esclavos como negocio a cambio de dinero (ταῦτα δὲ καὶ ἐπιδεικνὺς ὡς ἐνθαύματι ἀργύριον ἐλάμβανεν).

Estas mujeres pertenecerían, por lo tanto, a los estratos más bajos de la jerarquía social y en ellas nos vamos a centrar. Como decíamos al inicio, trataremos de ilustrar la imagen de las esclavas que eran utilizadas para amenizar las fiestas bailando y haciendo acrobacias mediante el texto de Jenofonte y los ejemplos iconográficos que han llegado a nosotros. Éstos procurarán ser contemporáneos al texto, aunque en el caso de las contorsionistas, los vestigios son ligeramente posteriores y pertenecen en su gran mayoría a la Magna Grecia de época clásica tardía. En nuestro análisis de los documentos iconográficos seguiremos las guías de Rodríguez López (2005), quien cree que las imágenes antiguas han de entenderse como documentos narrativos y no como meros elementos de naturaleza estética u ornamental, ayudando, además, al arqueólogo a establecer cronologías relativas que ayudan a la datación sincrónica. Estas representaciones pictóricas encuentran su contrapartida en diversos fragmentos de la obra sobre la que estamos haciendo el análisis, en la que el historiador ático recrea diversos momentos de gran viveza visual: la muchacha que tañe el auló (2.2.1-3, 2.8.1-2, 2.21.1-2), el esclavo tocando la cítara (2.2.1-3) o bailando (2.15.1) o la bailarina haciendo ejercicios de contorsionismo (8.1-2).

Las bailarinas de esta época no pertenecían a ningún grupo artístico organizado¹⁵. En el texto de Jenofonte aparecen como esclavas, propiedad del empresario siracusano, empleadas para amenizar la velada. Ya en el texto Homérico encontramos descripciones de danzas ejecutadas por amateurs con carácter semi profesional. Así se ve en las descripciones del Escudo de Aquiles que ofrece la *Iliada* (18.494-495), en donde unos muchachos danzan un himeneo «dando vertiginosos giros» al son de los aulós y las forminges¹⁶ y en 18.590-606, pasaje en el que jóvenes de ambos sexos bailan con las manos cogidas entre sí por las muñecas, corriendo unas veces en círculos con pasos habilidosos y suma agilidad y otras veces en hileras, unos tras otros, rodeando a dos volatineros que hacen volteretas en medio de ellos. Sin embargo, en nuestro texto, Jenofonte no propone coreografías de conjunto, sino que la bailarina actúa a solo.

El mayor número de ejemplos conservados de cerámica griega se pueden datar entre los años 1000 y 300 a.C. La mayoría de ellos procede de tumbas descubiertas no sólo en Grecia, sino también en diversas partes del área Mediterránea, especialmente en la parte conocida como la Magna Grecia, que corresponde al sur de la península italiana y a la isla de Sicilia, donde se asentaron colonos procedentes de Grecia a partir del 750 a.C. aproximadamente.

En cada uno de los ejemplos analizado en este artículo se ofrecerán la datación, procedencia y tipo de vaso. La mayoría pertenece al momento en que se descubre la técnica que permite conseguir figuras rojas sobre fondo negro, es decir, al período clásico ateniense comprendido entre los años 500 y 300 a.C. Tan sólo presentamos dos casos de figuras negras, de fases más arcaicas (fig. 1 y fig. 10). Otros dos (fig. 8 y fig. 9) son anteriores a todos los demás, pero su uso es meramente ilustrativo para contextualizar los antecedentes de las contorsionistas que se analizan en el artículo 17

En el ámbito helénico se observan imágenes de mujeres en actitud de danza desde los comienzos más tempranos. Valga a modo de ejemplo el ánfora Hubbard, ejemplo de vaso bícromo de figuras negras, en el que se ilustra una escena de un grupo de mujeres bailando al acompañamiento de un tañedor de forminge. Pertenece al período geométrico chipriota III (850-750 a.C.) y en él puede observar una clara influencia oriental (fotografía de los autores):



Figura 1: Ánfora Hubbard, (Museo Arqueológico de Nicosia, Chipre).

Volviendo al tema central de nuestro estudio, debemos observar que el material conservado parece indicar que las esclavas que dedicaban su tiempo a amenizar banquetes recibían su formación de la mano de profesionales de la música. Es relativamente normal encontrar escenas en que están ejercitando sus pasos, acompañándose o no por instrumentos de percusión, al son de una melodía interpretada por un auló. Suelen llevar ropas ligeras que les permiten moverse con facilidad y el pelo recogido o corto¹⁸. Asimismo, habitualmente muestran una actitud recogida, de concentración en su danza. Vamos a analizar algunos ejemplos de este tipo, en los que podremos ver a las esclavas o bien en medio de una clase o ensayo de la música que luego tendrían que interpretar, o bien en plena actuación ante los comensales. Como podemos observar, la extrema sencillez de las imágenes junto con la actitud en calma de las tran una actividad posiblemente repetida que

en las lecciones diarias bailarinas muestran una actividad posiblemente repetida en las lecciones diarias que debían de tener de mano de quienes las formaban en su habilidad artística, de alta capacidad y precisión profesional, tal y como se ilustra en el texto de Jenofonte.



Figura 2: Ritón (Museo del Louvre)

Comenzaremos con el ritón¹⁹ de cabeza de burro datado entre el 470 y el 460 a.C. (fig. 2). Esta pintura de figuras rojas de procedencia ateniense está atribuida al pintor de Bruselas. La escena parece sugerir un momento calmado, de concentración durante la clase o el ensayo, entre la bailarina y la auletria. En la figura de la bailarina hay varias cuestiones que sugieren qué tipo de movimiento está realizando. La posición del brazo derecho sugiere que está siendo utilizado en contraposición con la pierna izquierda, que aparece ligeramente avanzada. De igual manera, el antebrazo derecho presenta una altura algo más elevada de lo que en una situación natural es habitual, pudiendo sugerir que ha alcanzado un punto álgido de elevación para, a continuación, volver a descender en alternancia con el izquierdo. A su vez, el cuello, vuelto hacia abajo, parece indicar en parte ese mismo movimiento. Por otro lado, se observa que el vestido, alzado por su parte posterior, está sugiriendo un desplazamiento hacia delante en una clara alternancia entre brazos y piernas contrarios.



Figura 3: Esquifo de Paestum (Oxford Ashmolean Museum)

Esquifo²⁰ de Paestum. Este vaso de figuras rojas (fig. 3) está datado en torno al 300 a.C. En él se observa a una mujer, posiblemente una ménade, ataviada con una piel de fauno, que baila delante de un personaje (identificado como un Dioniso imberbe), mientras se acompaña de un tímpano. Pertenece a la colección del Ashmolean Museum de Oxford, donde está catalogada con el número 1945.54. En la imagen, a diferencia del anterior, el vestido no tiene un movimiento por la parte inferior, pero sí se puede observar en la zona de la cadera, lo que parece sugerir que la pierna izquierda se mantiene fija en el suelo, mientras que la derecha se apoya sobre los dedos de los pies, lo cual parece confirmar la idea de que está marcando con las caderas el mismo ritmo que ejecuta con las manos sobre el instrumento. La figura masculina tiene el talón de su pie izquierdo elevado, claramente acompañando a la bailarina a mantener el ritmo de la danza.



Figura 4: Cratera de Berlín (Antikensammlung)

El siguiente ejemplo es una cratera²¹ que se conserva en el Antikensammlung de Berlín (F 2400) y está datada en torno a los años 440 y 430 a.C. (fig. 4). Este recipiente representa de nuevo a una bailarina tomando una lección ante una auletria, presumiblemente con el fin de ensayar algún tipo de ejercicio coreográfico. La imagen de la bailarina sugiere mediante su postura que está haciendo un giro hacia la derecha. La posición de sus brazos permite que los ejes horizontal y vertical se mantengan en un equilibrio que se puede observar con toda claridad desde la nuca hasta el pie de apoyo, el derecho. Además, el brazo izquierdo aparece colocado delante, en línea con la cabeza, cuya mirada sugiere que está manteniendo un punto en el que fija la vista para el giro, mientras que el antebrazo, ligeramente elevado, del derecho parece estar transmitiendo la fuerza en la intención del giro, que se ve apoyado a todas luces por el movimiento del vestido. El vuelo de la tela en el extremo inferior de la falda y en torno al pecho son indicativos del sentido en que se está llevando a cabo ese giro.

Éste está efectuado con la pierna derecha apoyada y la izquierda ligeramente doblada y cruzada, para apoyarse en el suelo mientras se gira. Este tipo de giro es claramente el precursor de lo que la actual metodología de la danza clásica denomina *piétiné*, un paso comúnmente utilizado en muchas danzas folclóricas y populares. El *piétiné*, que se puede realizar con uno de los pies apoyados y el otro detrás ligeramente doblado para asistir al giro, consiste en hacer una vuelta utilizando pequeños desplazamientos alternativos de los pies sobre un punto fijo, en este caso el de la pierna de delante. La rotación no será, por tanto, lineal, sino sobre el eje vertical del cuerpo.



Figura 5: Lecito de Gela (Museo Arqueológico Regional Paolo Orsi)

El lecyto²² de figuras rojas de procedencia ateniense encontrado en Gela, Sicilia, y conservado en el Museo Arqueológico Regional Paolo Orsi con el número 20966 de catálogo, está fechado en torno al siglo IV a.C. (fig. 5). La figura de la bailarina está efectuando, al igual que la anterior, un giro con el eje el cuerpo con respecto a las caderas, pero sin realizar vueltas sobre sí misma. A diferencia de la intérprete anterior, mantiene los brazos sobre las caderas, así como la pierna posterior, la izquierda, ligeramente doblada. El vestido, el pelo y el excesivo giro de los hombros respecto a la cadera sugieren un movimiento enérgico mientras se alternan las piernas con cambio de hombros. La idea del giro a modo de pirueta debería ser descartada en este caso, porque la pierna derecha presenta un enfoque de la cadera demasiado vuelto hacia la izquierda como para que, de esa posición, resulte un giro hacia la derecha. Vendría a ser lo que en la metodología actual de la danza corresponde al *épaulement*, que es la posición producida por la rotación del tronco sobre un punto fijo de las caderas, que se mantienen rectas. En nuestro caso, el *épaulement* es de casi 90°, lo que vuelve a demostrar que viene dado a partir de un movimiento vigoroso.



Figura 6: Cílica de Vulci (British Museum)

El tondo de una cílica²³ de figuras rojas procedente de Vulci, atribuido al pintor de Brogo, ofrece otro ejemplo de este tipo de imágenes. Se ha datado entre el 490 y el 480 a.C. y se conserva en el Museo Británico (fig. 6). En ella podemos ver a uno de los comensales tumbado sobre el diván, apoyado sobre el brazo izquierdo, brazo con el que, además, sostiene un auló doble cuya funda cuelga de una pared. Su brazo derecho está en actitud de marcar el compás, seguir el ritmo o apoyar su canto. A su lado podemos ver a una joven muchacha que, agarrándose el vestido con ambas manos, ejecuta un sencillo paso de baile. Esta bailarina presenta el pie izquierdo levantado en el aire hacia delante y el de detrás apoyado completamente en el suelo. Por la longitud de las piernas, podemos deducir que la de atrás está doblada y la de delante estirada. Las manos sujetan el vestido para evitar que se le enganche en los pies durante el movimiento. Dado que se recoge el vestido, que la posición no sugiere un giro y que la pierna posterior está doblada, podemos intuir que se trata de un leve salto que alterna el peso sobre una pierna y otra, sacando la que no impulsa hacia delante.



Figura 7: Vaso ateniense (Fitzwilliam Museum, Cambridge)

En el Fitzwilliam Museum, del Corpus Christi College de Cambridge, podemos ver un ejemplo de una copa ateniense de figuras rojas en que una esclava desnuda está amenizando la cena de los intervinientes en un banquete mientras tañe el auló a la vez que baila (fig. 7). Este vaso está datado en torno al 500-450 a.C. Uno de los comensales está jugando al cótabo²⁴, mientras otro bebe, un tercero admira a la esclava y un cuarto está cantando la melodía que ella interpreta. De la pared del fondo pende un bárbito, instrumento asociado, entre otras cosas, al culto dionisiaco y, por lo tanto, al ámbito simposiaco. Esta esclava presenta su cuerpo con las caderas completamente de frente, teniendo una de las piernas doblada hacia atrás y el cuerpo girado hacia el lado contrario a dicha pierna. Dado que los comensales la rodean a derecha e izquierda, es lógico pensar que su postura no es estática, de reposo sobre la cadera, puesto que sería una posición muy incómoda de mantener, sino que es necesario entender que existe un movimiento de vaivén hacia uno y otro lado sobre un cambio continuo de pie. Vendría a ser un nuevo ejemplo del *épaulement* que comentábamos antes, posiblemente una posición habitual de colocar el cuerpo en aquellas danzas. En el texto de Jenofonte, las esclavas no sólo amenizan la noche mediante los cantos y los bailes, sino que llega un momento en que pasan a los ejercicios de riesgo en los que se ejecutan habilidades variadas (X. *Smp.* 2.7.1-12.1):

«Dado que este tema es debatible –sugirió Sócrates–, vamos a dejarlo para otro momento; de momento, terminemos lo que tenemos entre manos, puesto que veo a la bailarina preparada y alguien le trae unos aros. En ese momento, la otra joven comenzó a acompañar a la bailarina y uno le iba dando los aros, hasta llegar a doce. Ella los cogió y, según bailaba, los fue tirando al alto dándoles vueltas en el aire, calculando la altura a que los podía lanzar para cogerlos en ritmo [...] Después de esto, se le trajo un aro revestido de espadas de punta. La bailarina hacía volteretas dentro y fuera del aro, para desmayo de quienes observaban, no fuera a herirse. Pero ella continuó con su actuación con valor y seguridad» (traducción propia)



Figura 8: Fresco del Palacio de Cnosos (Museo Arqueológico de Heraklion)

El mundo de las artes circenses ya se documenta en el ámbito helénico desde antiguo. Son famosos los ejemplos minoicos donde podemos contemplar a bailarines haciendo cabriolas sobre toros, procedentes de frescos encontrados en los palacios de Creta, datados, al menos, en el segundo milenio antes de Cristo (fig. 8). Se encuentran paralelos en otras zonas de la cultura mediterránea, como es el caso de la famosa contorsionista del Museo de Turín, datada en el 1570-1070 a.C.:



Figura 9: Contorsionista egipcia (Museo de Turín)

O en época más reciente, las representaciones de danzas guerreras, como las que se pueden observar en esta imagen de un tañedor de forminge acompañando a un par de bailarines, de un vaso etrusco de *ca.* 670 a.C. (Museo Martin von Wagner, Würzburg). Parece, en todo caso, que las danzas guerreras debieron de ser, en cierto modo, el germen que terminó derivando en las representaciones que podemos observar sobre todo en el ámbito de la Magna Grecia a partir de finales de la época clásica.



Figura 10: Vaso etrusco (Museo Martin von Wagner, Würzburg)

Así encontramos ejemplos como los que siguen:



Figura 11: Hidria de figuras rojas de Campania

En la figura 11 (*ca.* 340-330 a.C.) se puede observar claramente como la artista mantiene sus piernas en movimiento para compensar el peso de su cuerpo durante el avance hacia delante que se ve en sus manos en una situación de extrema gracilidad



Figura 12: Bailarina y acróbata (Lacma Collections)

La cratera de campana que vemos arriba (fig. 12) representa a una contorsionista junto con unos cupidos que no se aprecian en la fotografía. Es de fecha y procedencia similares al ejemplo anterior. De nuevo, las piernas parecen estar en movimiento, aunque las manos sugieren una posición estática sobre un mismo punto del suelo.

Una escena similar se puede observar en el siguiente lecito de arcilla procedente de Apulia (350-320 a.C.).



Figura 13: Lecito de Apulia.

En una situación de equilibrio perfecto, haciendo el pino sin idea de movimiento encontramos ejemplos como el de este acróbata de mármol sobre cocodrilo (s. I a.C.) que se encuentra en el Museo Británico:



Figura 14: Acróbata sobre cocodrilo

Es obvio que los jóvenes que se preparaban para suplir los espectáculos necesarios para los momentos del banquete debían de asistir a escuelas donde serían preparados en las diversas artes. Son pocos los ejemplos que ilustran esta situación en el caso de los acróbatas, pero podemos ver uno en la hidria de Polignoto (440-420 a.C.) que se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles. En ella se representa una escena de preparación de jóvenes para ejercicios de contorsionismo y danzas pírricas con acompañamiento de auló y crótalos

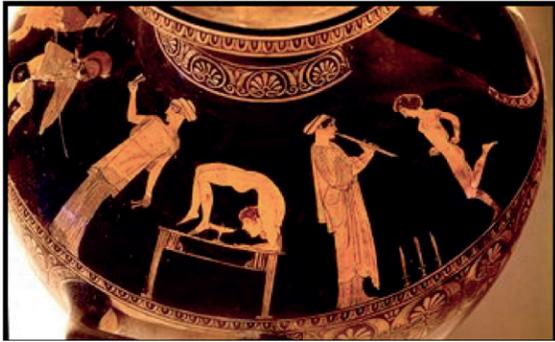


Figura 15: Hidria de figuras rojas (s. V a.C.)
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

En nuestro texto, sin embargo, se propone una modalidad más compleja de trabajo acrobático de contorsión. Jenofonte (7.1.1-2.3) nos presenta el *más difícil todavía* cuando, tras entonar los comensales invitados una canción a coro, la bailarina de la cena hace entrar en la sala una rueda como la de los alfareros para hacer juegos de equilibrio sobre ella. Precisamente de este tipo de juego de habilidad hemos encontrado algunos ejemplos en representaciones iconográficas, procedentes también de la Magna Grecia de época clásica en su mayoría, aunque también hay ejemplos más tardíos:

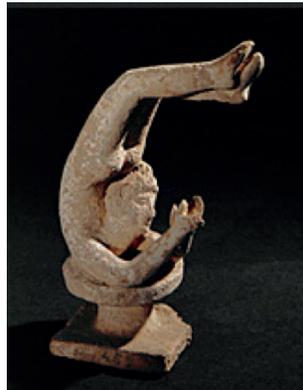


Figura 16: Terracota de la Magna Grecia (ca. 450 a.C.).

Terracota policroma procedente del tesoro de la Tumba 5, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Tarento (s. III a.C):



Figura 17: Terracota de la Magna Grecia.

Ejemplo procedente del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (*ca.* 450 a.C.):



Figura 18: Vaso con contorsionista.

Este juego de equilibrio y contorsionismo del cuerpo podía hacerse más complicado, exigiendo mayor habilidad por parte del ejecutante cuando un asistente podía utilizar una soga para hacer girar el torno con la esclava encima, como se puede apreciar en las siguientes imágenes:



Figura 19: Equilibrista, *ca.* 300 a.C. (Museo Ashmolean de Oxford)

Contorsionista sobre torno girando, de fecha similar al anterior:



Figura 20: Equilibrista (s. IV a.C.)

A pesar de que, juzgando a partir de los restos encontrados, este tipo de actividades debían de ser muy habituales en el contexto dionisiaco y, por lo tanto, el del banquete, todavía es un tipo de representaciones poco estudiadas que exigen más atención y detalle. Es mucho aún lo que nos queda por conocer de este tipo de artistas que debieron de ser mucho más numerosos de lo que los vestigios iconográficos nos muestran. En conclusión, podemos decir que, a pesar de que la evidencia iconográfica en combinación con los vestigios textuales permiten realizar un seguimiento de la actividad que realizaban este tipo de esclavos, aún nos resulta extremadamente difícil, dada su propia condición social, encontrar información más allá de lo presentado acerca de su preparación física y profesional. Lo que sí está claro es que este tipo de jóvenes presentan un altísimo grado de especialización y debían de ser extremadamente solventes en sus disciplinas particulares, aunque no hasta el punto de haber recibido interés por parte de los teóricos de la Antigüedad.

1 Lesky (1985: 543) sigue en este aspecto las ideas que desarrolló Wilamowitz en su segundo volumen dedicado al autor (Platon. Beilagen und Textkritic, 3ª edición de R. Stark, Berlín 1961, p. 325 ss.).

2 En esta nota queremos dejar constancia de algunos estudios que no han sido directamente utilizados en la elaboración del artículo, pero cuya importancia ayudará a ilustrar un poco más su contenido a quien así lo necesite. Creemos que necesita una mención especial la obra *World History of Dance*, de Curt Sachs (Norton, New York, 1937; traducida al español como *Historia Universal de la Danza*, Centurión, Buenos Aires, 1943), pionero en cierto modo de los estudios sobre danza en el siglo XX. También destacaríamos la obra de A. P. David *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*

Notas

(en J. Choza y J. de Garay, eds., *Danza en Oriente y Danza en Occidente*, Sevilla, 2006, pp. 55-72) y *La Música en la Antigua Grecia* (J. García López, Fco. J. Pérez Cartagena y P. Redondo Reyes, Universidad de Murcia, 2012), que, aunque no es un libro dedicado a la danza en particular, es la obra más completa hasta la fecha en lengua española sobre la música en la antigua Grecia y que ayudará, sin ningún lugar a dudas, a contextualizar nuestro artículo en múltiples aspectos.

³ Para todo lo referente al texto, nos remitimos a la versión on-line que ofrece el Thesaurus Linguae Graecae (TLG: <https://stephanus.tlg.uci.edu/index.php#login=true>) de la segunda edición de E. C. Marchant, *Xenophontis opera omnia*, vol. 2 (Oxford Clarendon Text), 1971 (= 1921). Todas las referencias a los autores y sus obras, así como la manera de citarlos, siguen las convenciones del Diccionario Griego-Español (DGE), del Consejo Superior de Investigaciones científicas (<http://dge.cchs.csic.es/lst/lst-int.htm>). En caso de ambigüedad entre TLG y DGE, preferiremos las ediciones del Thesaurus.

⁴ Las Panateneas eran unas fiestas de carácter anual con que los ciudadanos festejaban a su diosa epónima, Atenea. Las Grandes Panateneas se celebraban con mayores fastos sólo cada cuatro años. Las primeras Grandes Panateneas fueron llevadas a cabo durante el mandato de Pisístrato (s. VI a.C.).

⁵ De la vida de Calias tenemos bastante información. Su posición y fortuna fue buena desde el comienzo. Su madre, una vez divorciada de Hipónico, el padre de Calias, se casó con Pericles. Nos consta que Hipareta, la hermana de Calias, se casó con Alcibiades (Plu. Alc. 8.3.1-5.1). Su padre le dejó una inmensa fortuna. Tiene treinta años en el momento del Simposio. Jenofonte nos lo pinta como un hombre vanidoso, superficial, obsesionado por destacar, autocomplaciente, atento a la adulación, pero no antipático. Fue objeto de burla en las obras de los cómicos (Éupolis, en *Aduladores*, o Andócides, en *Sobre los misterios*, aunque Platón lo trata simplemente con ironía). En el momento que ilustra Jenofonte, ya había perdido parte de su fortuna, había sido estratego de Atenas y embajador en Esparta, y, al igual que Jenofonte, era protegido de esta polis. Acabó viviendo en la más absoluta miseria, con lo justo e imprescindible.

⁶ Antístenes pertenece al grupo de amigos de Sócrates. Se caracteriza por su falta de tacto y su tosquedad. Es un vanidoso de humor ácido que no entiende las gracias.

Sea como sea, en X. Mem. 3.4.3.2-4.2 Sócrates lo cita con orgullo como uno de sus discípulos.

7 Hermógenes es el polo opuesto del anterior. Es un gran devoto de los dioses, aunque tiene dificultades para el humor y la diversión. Aparece también en el Fedón y el Crátilo platónicos.

8 Critóbulo es hijo de Critón, el gran amigo de Sócrates, y siente pasión hacia Clinias. Es un hombre seguro, jactancioso y parlanchín, que elogia constantemente su propia belleza y la de su amigo Clinias.

9 El treno era un canto en honor de un héroe muerto. El peán era un canto dedicado al dios Apolo como dios sanador. El canto de bodas podía ser de dos tipos: el himeneo, donde la boda que se iba a celebrar era motivo de alegría y regocijo para los celebrantes, y el epitalamio, canto que celebraba la unión sexual entre ambos contrayentes.

10 Tanto corifeo como coreutas tenían que ser ciudadanos pertenecientes a la misma tribu y, mientras que en algunos festivales atenienses sólo podían participar ciudadanos, en otros, como las Le-neas, se permitía que tomaran parte extranjeros, como se desprende del escolio a Ar. Plu. 953.2-4, que testimonia el uso de metecos para tales fines.

11 La etimología de «poeta» en griego antiguo (ποιητής, «que hace, que crea») lo hace sinónimo de compositor.

12 El ditirambo era un género coral el loor del dios Dioniso y un posible origen del teatro griego.

13 La Suda, una enciclopedia del s. X d.C., define (épsilon.3265.1-3) «hetera» como «aquellas muchachas, amantes y prostitutas (φίλη, πόρνη) que fueron expulsadas del ejército por Escipión, junto con los lectores de oráculos y adivinos, por el uso que de ellas daban los soldados». Asimismo ofrece los nombres de algunas famosas heteras (ε.3266.1-3), todas ellas Corintias: Lais, Cirene, Leena, Sinope, Pirrine, Rodopis («ojos de rosa») o la Tracia, que, según la tradición, pudo ser la esclava personal de Esopo.

14 La libación era un ritual muy estricto dentro de las prácticas ceremoniales griegas que era denominado «estilo de la libación» (ὁ σπονδειάζων τρόπος), tal y como nos atestigua Pseudo Plutarco (1137.B.8-C.1). Se supone austero, como demuestra el hecho de estar compuesto con espondeos (de ahí su nombre en griego), pie métrico compuesto de dos sílabas largas que conferían al texto un carácter reposado y solemne, propio de quien se dirige a los dioses. Uno de los ejemplos más antiguos que conservamos se debe a Terpandro (fr. 2.1-2). Este mismo ejemplo aparece citado por el propio Aristóxeno (fr. 84.3-7), quien comenta que «esta armonía de psalterio bárbaro (βαρβάρου ψαλτηρίου) muestra lo sagrado de la melodía, que sería muy antigua y se da, sobre armonía doria, cuando alguien quiere alabar a Zeus». Lo pone como un ejemplo de Terpandro: “Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγίτωρ, / Ζεῦ σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν” («Zeus, comienzo y señor de todas las cosas, / Zeus, a ti ofrezco este inicio de himnos»). El ejemplo más hermoso de libación es un poema escrito en dísticos elegíacos por Jenófanes de Colofón (fr. 1 West).

15 Westermann (1964: 13) las incluye dentro del grupo de «technai», «artistas» (τέχναι) que se encargaban del placer de lujo, esclavas que destacaban en determinadas habilidades y que eran alquiladas para ocasiones especiales (además de nuestro texto de Jenofonte, uid. A. V. 1358, 1368, Th. 1177 y Pl. Smp. 176e y 212d).

16 Este instrumento es una variante de la cítara, pero de menor tamaño y algo más simple. Su caja de resonancia solía tener forma de media luna, con unos brazos pequeños de madera. Solía tener siete cuerdas, al menos desde la época de Terpandro (s. VIII a.C.), aunque parece que la forminge utilizada para acompañar el canto épico tenía cuatro cuerdas, tal y como se puede ver, entre otros muchos ejemplos, en la figurilla nº 2064 del Museo de Herakleion, datada a finales del VIII a.C.

17 A pesar de la múltiple bibliografía sobre el tema que ha sido escrita a lo largo de los años, recomendamos la página Classical Art Research Centre, de la Universidad de Oxford, (<http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>), por ser, a nuestro juicio, uno de los mayores archivos bibliográficos y documentales al que se puede tener acceso, con información de muy diverso estilo sobre la materia.

¹⁸ Díaz-González (1932: 75) apunta que, según Jenofonte (no cita el texto original), los esclavos podían vestir igual que los hombres libres, excepto porque se les impedía que se dejasen crecer los cabellos.

¹⁹ Un ritón (ῥυτόν) era un recipiente utilizado para contener líquidos para beber o para hacer libaciones. Con mucha frecuencia tenía forma de animal, como el de nuestro ejemplo. El del ejemplo que se muestra tiene el número de inventario H 69 (Cp 3561), según el catálogo del Museo del Louvre.

²⁰ Un esquifo (σκούφος) es un recipiente para beber vino con dos asas horizontales.

²¹ Una cratera (κρατήρ) era el recipiente donde se llevaba a cabo la mezcla entre el vino y el agua para su consumo adecuado.

Ellecito (λήκυθος) es un vaso alto, de cuello estrecho y largo, que solía almacenar aceites para el cuidado del cuerpo. De ahí que fueran utilizados con frecuencia con uso funerario.

²² La cílica (κύλιξ) era un recipiente ancho y no muy profundo, con dos asas simétricas, utilizado para beber vino, en cuyo fondo, llamado tondo, solía haber una imagen decorativa.

²³ El cótabo era un juego en el que uno lanzaba los restos del vino que habían quedado en el fondo de la copa contra un objetivo predeterminado en la pared, de manera que si lo hacía caer con el líquido, obtenía en favor amoroso de la persona sugerida antes del lanzamiento (Csapo 1991: 367-382, Rosen 1989: 355-359).

Csapo, E. et al. (1991). “The “Kottabos-Toast” and an Inscribed Red-Figured Cup”. *Hesperia*, 367-382.

Díaz-González, J. J. (1932). *¡Tú eres esclavo! La esclavitud en la Antigüedad*. Casa Editorial Araluce, Barcelona.

Huss, B. (1999). “The dancing Sokrates and the laughing Xenophon, or the other Symposium”, *American Journal of Philology*, 120(3), 381-409.

Lefkowitz, M. R. et al. (2005). *Women's life in Greece and Rome*. Duckworth

Referencias

- Lesky, A. (1985). *Historia de la Literatura Griega*. Editorial Gredos, Madrid.
- Niels, J. (2011). *Women in the Ancient World*. The British Museum Press, Londres.
- Pomery Sarah, B. (2009). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Akal, Madrid.
- Rodríguez López, M. I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>
- Rosen, R. M. (1989). “Euboulos’ Ankylion and the Game of Kottabos”, *The Classical Quarterly (New Series)*, 39(02), 355-359.
- Thesleff, H. (1978). “The interrelation and date of the Symposia of Plato and Xenophon”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 25(1), 157-170.
- De la Villa, J. (ed.) (2004). *Mujeres de la Antigüedad. Historia*. Alianza Editorial, Madrid.
- De Vogel, C. J. (1951). “Une nouvelle interpretation du probleme socratique: A propos de O. Gigon, Sokrates. Sein Bild in Dichtung und Geschichte (Sammlung Dalp, A. Francke Ag. Verlag, Bern, 1947)” en *Mnemosyne*, 30-39.
- Westermann, W. L. (1964). *The Slave Systems of Greek and Roman Antiquity*. The American Philosophical Society, Philadelphia.

¿Cómo citar este artículo?

Calero Rodríguez, L. y Lévéder Bernard, G. (enero- junio, 2018). Bailarinas y contorsionistas en el Simposio de Jenofonte. *Revista humanidades*, 8(1). doi: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v8i1.31414>