

LAS *PUELLAE GADITANAE*,
UNA COREOGRAFÍA CON ACENTO PROPIO
LAS *PUELLAE GADITANAE*,
UNA COREOGRAFÍA CON ACENTO PROPIO

GAËL LÉVÉDER BERNARD¹ / LUIS CALERO²

RESUMEN

Las *puellae gaditanae* fueron un tipo de bailarinas muy famosas en la Antigüedad por el erotismo de su danza. Los investigadores suelen buscar sus orígenes en relación con las prácticas habituales de las danzas rituales de la prostitución sagrada, comunes también en otras zonas mediterráneas. Sin embargo, con el correr del tiempo y gracias a su fama, las encontramos en calidad de bailarinas de carácter privado y público, empleadas como animadoras de fiestas y banquetes por quienes querían contagiar a sus invitados con el éxtasis de sus movimientos. Conservamos un número importante de referencias textuales a estas muchachas, especialmente de escritores romanos, pero los testimonios iconográficos no son tan numerosos como desearíamos. Proponemos hacer un novedoso análisis metodológico de la coreografía que presenta el relieve de Ariccia (Museo Nazionale Romano, inv. 7725), para ver en qué medida se podría afirmar si puede estar mostrando una práctica aparentemente ibérica o si, por el contrario, se puede establecer algún tipo de relación con las prácticas dancísticas de otros pueblos mediterráneos en contextos similares de exaltación ritual y festiva.

PALABRAS CLAVE: *puellae gaditanae*, iconografía musical, metodología de la danza, danza en el Mundo Antiguo.

ABSTRAT

The *puellae gaditanae* were a very famous type of Iberian dancers in Antiquity. Researchers usually classify them in the context of the ritual dances of the sacred prostitution, which allows us to study them in the same framework as those in other zones of the ancient Mediterranean. However, due to their fame, we find them dancing in private and public events, mainly in the feasts and banquets of those who wanted to excite their guests with the lascivious movements of the Iberian girls' dance. Many textual references to them have survived, mainly in Roman writers, but the extant iconographic testimonies are not as numerous as we might wish. We therefore propose to carry out an innovative methodological analysis of the relief of

(1) PDI Artes Visuales y Danza (Universidad Rey Juan Carlos), gael.leveder.bernard@urjc.es. ORCID: 0000-0001-5694-6493

(2) Profesor Asociado Máster en Investigación Musical (Universidad Internacional de La Rioja), luis.calero@unir.net. ORCID: 0000-0002-0412-2393

Ariccia (Museo Nazionale Romano, inv. 7725), in order to find out to which extent we can assure if the choreography shown in it can be taken as a genuinely Iberian practice or if, on the contrary, some type of relation can be detected between this dancing style and that of other Mediterranean people in similar contexts of ritual and festive exaltation.

KEYWORDS: *puellae gaditanae*, musical iconography, methodology of dance, dance in the Ancient World.

1. Antecedentes

Cuando, concluida la contienda en Troya, Odiseo llega a la corte feacia de Alcínoo, en medio de su viaje a Ítaca (*Od.* 8.250-265),³ su anfitrión propone a un grupo de bailarines, «los mejores que tiene», que comiencen una danza para que el invitado hable acerca sus habilidades cuando regrese a su patria. A continuación, un heraldo acerca la forminge a Demódoco, el aedo de Alcínoo, que acompañará a los jóvenes mientras interpretan una coreografía con tal algarabía de pies (*péplēgon dè choròn theíon posín*) que Odiseo queda aturdido y asombrado. La tradición homérica hace que la corte de Alcínoo se localice en Esqueria (Σχερίη), de la que, a pesar de que Estrabón la identifica con Corcira/Corfú (Str. 6.2.4.17 y 7.3.6.54), hoy en día se tiende a pensar, con argumentos bastante probatorios, que se puede tratar de Tarteso.⁴ En este último caso, podemos imaginar que Odiseo está siendo testigo de un tipo de danza muy particular, caracterizada por un elemento coreográfico novedoso, que le llama poderosamente la atención y que posiblemente se diera en el sur de la Península Ibérica. Si estamos de acuerdo con la localización de Esqueria en torno a la desembocadura del Guadalquivir, esta danza contendría elementos que la harían distintiva de la antigua zona correspondiente, al menos, a las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz, y que llamaron poderosamente la atención de los autores antiguos. Algo debía de tener de particular, porque en literatura muy posterior a Homero se la sigue retratando como inconfundible y propia de Gadir.

No es el único ejemplo que se puede encontrar en la literatura de la Antigüedad. También Estrabón habla de una danza que caracteriza a los pueblos sureños de las montañas ibéricas (3.3.7), en la que los hombres que han asistido a los banquetes danzan, a la hora de la bebida, formando un corro mientras se acompañan del auló y la salpinge, similar a la que se observa en la escena del cálato del Cerro de San Miguel de Liria (Museu de Prehistòria i de les Cultures de València, inv. LIRIA XI).⁵

El mismo autor apunta asimismo la particularidad de que en la Bastetania ibérica se unen a ellos las mujeres, cogiéndose de las manos. Esta danza es descrita por el

(3) Todas las referencias textuales a obras de la Antigüedad grecorromana se hacen a partir de las ediciones del *Thesaurus Linguae Graecae* y de *PHI Latin Texts*. Todas las traducciones de este artículo son propias.

(4) GONZÁLEZ DE CANALES, Fernando, “El lejano occidente en la cosmografía mítica griega anterior al viaje de Coleo de Samos”, *Huelva en su época, 2ª época* (2009), págs. 9-24; ROMÁN RAMÍREZ, Ángel, *Introducción a la música en la España antigua y en la Andalucía prerromana*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004; ROMÁN RAMÍREZ, Ángel, *La música en la Iberia antigua: de Tarteso a Hispania*. Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo, 2012.

(5) CHAPA, Teresa y OLMOS, Ricardo, “El imaginario del joven en la cultura ibérica”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* 34(1), pag. 43-83.



Figura 1: Danza en cálato. Cerro de San Miguel de Liria (dibujo autores).

geógrafo como una variante en que se golpea fuertemente el suelo con los pies, mientras los bailarines dan grandes saltos y se agachan sucesivamente. No hay duda de que tanto Homero como Estrabón están describiendo una forma de expresarse a través del cuerpo, caracterizada por el resonar de los pies de los bailarines contra el suelo, que debía de diferir de otras más habituales para los habitantes de otras zonas distintas del Mediterráneo.

Coincidentemente, también de Estrabón es la cita más antigua que se suele aducir sobre las *puellae gaditanae*. En su *Geografía* (2.3.4.59), habla de unas jóvenes artistas (*mousikà paidiskária*) que un tal Eudoxo hizo embarcar en Gadir para llevarlas a la India, junto con otros profesionales de diversas ramas, con el fin de poder emplearlos como moneda de cambio para posibles negocios o necesidades del viaje. El término *paidiskária* es el diminutivo de *paidiskē*, una palabra que también aparece frecuentemente relacionada con el mundo de la prostitución (Hdt.1.93, Is.6.19, Plu.Per.24) y que suele ponerse en relación con las muchachas gaditanas.

Las prostitutas sagradas aparecen ya en textos muy antiguos. Una de las primeras de las que tenemos conocimiento en la literatura es Shamhat, la prostituta que “civiliza” a un salvaje Enkidu en el poema de *Gilgamesh*, para el que JIMÉNEZ ZAMUDIO (2015) establece una cronología relativa, cuando afirma que en el siglo XIX AEC, un rey de Uruk, de nombre Anam o Dingiram, testifica en unas planchas de piedra haber arreglado las defensas que el propio Gilgamesh había levantado para proteger la ciudad.⁶ Muy probablemente, Shamhat personifica a aquellas prostitutas-sacerdotisas que podrían guardar relación con el culto a la diosa Ishtar en su templo de Uruk, para la que ejercían su profesión como culto a la fertilidad. Este tipo de personajes, tanto hombres como mujeres, estaban revestidos de un halo sagrado y su comportamiento era reflejo de la voluntad de los dioses. Ya en el *Código de Hamurabi* (ca. 1750 AEC, Musée du Louvre, inv. SB 8) se recogen los derechos y las obligaciones fiscales que tenían. Solían pertenecer al cuerpo de funcionarios de los templos, si no por vida, al menos sí entregados a su servicio durante largos períodos. Ejercían la prostitución en sus instalaciones a cambio de su manutención. Su actividad guarda una estrecha relación con los ritos de renovación del mundo que están implícitos en el *hierós gámos* («boda sagrada») del año nuevo.

(6) Jiménez ZAMUDIO, Rafael, *El poema de Gilgamesh*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015, pág. 13.

Dentro del mundo clásico, encontramos este tipo de prácticas en las *hieródulai*, «siervas sagradas», de algunos templos, como el de Afrodita en Érice, Sicilia, que aparece atestiguado en Diodoro Sículo (4.83), Tucídides (6.46), Polibio (1.155) o Estrabón (6.26). También hay ejemplos en Ascalón, Pafos, Corinto y Citera. Heródoto (1.105) y Pausanias (1.14) coinciden en establecer el origen del culto en el entorno de Afrodita Urania, en Chipre. Sus servicios también eran empleados para los grandes eventos y fiestas anuales, que solían desarrollarse como comitivas en que se hacía uso de instrumentos musicales, especialmente de percusión, a la vez que se desarrollaban danzas extáticas rituales.⁷

OLMOS (1991) considera que debemos interpretar los posibles orígenes del florecimiento y pervivencia en Cádiz de la institución de la hetería sagrada como un residuo de una realidad más antigua, panmediterránea a la vez que semita, que, en una primera fase, se helenizó para, después, verse transformada durante la romanización. Es muy probable que las *puellae gaditanae* se agruparan en asociaciones vinculadas a dicha institución sagrada. En el caso de Cádiz, debió de hacerse en torno al culto de Astarté, en lugar de estar vinculado a Afrodita, como en el mundo heleno. En el santuario serían *hieródulai*, siervas sagradas de la diosa, de la que eran *kátochoi*, en el sentido de «posesión» o de «pertenencia» a la divinidad y a la organización de sus ritos.⁸

A pesar de que la chipriota Pafos parece estar en el origen de la expansión de esta religión de carácter sincrético, tal y como atestigua Homero (*Od.* 8.362), que habla del hermoso altar y del recinto sagrado dedicado a Afrodita, y de que Estrabón (8.6.21 y 12.3.35) hable de las más de cien *hieródulai* que había en el santuario de Afrodita en Corinto, para atender las necesidades económicas de los comerciantes y los marinos acaudalados que hacían ofrendas a la diosa que los protegía, Cádiz tenía un santuario más modesto. ESCACENA (1985) lo sitúa en la Punta del Nao, bajo el Castillo de Santa Catalina, en el promontorio de la pequeña isla de *Erytheia*, donde, con toda probabilidad, se daba el culto a la Venus Marina/Astarté.⁹



Figura 2: Timiaterio de La Quéjola (dibujo autores)

Hay vestigios en Gadir que apuntan a una relación sagrada con la diosa Astarté/Afrodita. Uno de los más importantes es el timiaterio de bronce de la Quéjola, en el Museo de Albacete (inv. CE08366).¹⁰

Datado entre finales del VI o principios del V AEC, este incensario puede proceder de un taller colonial que perfectamente puede ser Gades, aunque es difícil determinar si se trata de una obra local (tartésica) o de una colonial

(7) Jiménez FLORES, Ana María, “Cultos fenicio-púnicos de Gadir: prostitución sagrada y *puellae gaditanae*”, *Habis* Vol. 32 (2001), págs. 11-29.

(8) OLMOS, Ricardo, “*Puellae gaditanae*: ¿heteras de Astarté?”, *AEspA* Vol. 64 (1991), págs. 99-109.

(9) ESCACENA, José Luis, “Gadir”, *Aula Orientalis* Vol. 3 (1985), págs. 39-58.

(10) OLMOS, Ricardo & FERNÁNDEZ, Miranda, “El timiaterio de Albacete”, *AEspA* Vol. 60 (1987), págs. 211-221; OLMOS, Ricardo, *Op. cit.* (1991), págs. 99-109.

(fenicio-occidental). En todo caso, excavada por R. BLÁNQUEZ y R. OLMOS, apareció en un poblado claramente orientalizante, contiguo a la vía Heraclea, en que se comercializaba principalmente vino, que se almacenaba en ánforas que siguen modelos fenicios. La estatuilla se encontraba en un recinto con dos estancias, distinto de los encontrados en otras zonas del poblado y que se ha puesto en relación con algún tipo de función religiosa.

ALMAGRO BASCH (1979) cree que, sea cual sea el origen de la obra, está claro que muestra una importante dependencia de modelos contemporáneos mediterráneos y orientales.¹¹ OLMOS propone que algunos rasgos la definen sin duda como una sierva del entorno de Astarté/Afrodita.¹² Así lo parecen confirmar la adolescencia y desnudez de la muchacha, la presencia de brazaletes en torno a sus brazos desnudos, el hecho de que este utensilio sirva para quemar plantas aromáticas, que están claramente relacionadas con esta diosa, y, por último, la paloma que aparece en la mano de la muchacha, animal de la hierofanía de Astarté/Afrodita. Se sabe que se trata de una de las siervas de la diosa, porque, a pesar de que esta se suele representar también desnuda, aparece, no obstante, sentada, tal y como demuestra la inscripción del bronce del Tesoro de El Carambolo que se conserva en el Museo de Sevilla (REP11136).



Figura 3: Astarté/Afrodita. Tesoro de El Carambolo (dibujo autores).

2. Las *puellae gaditanae* en Roma

La escasa información que tenemos de estas muchachas aumenta considerablemente a partir de los escritos romanos de época imperial, que aluden a ellas en múltiples ocasiones para hacer hincapié principalmente en lo lascivo de su danza. Algunos de estos escritores alaban sus virtudes, mientras que para otros son un ejemplo de la decadencia a la que se puede llegar. Tal y como ALONSO FERNÁNDEZ describe en su tesis doctoral, “la danza es un espacio donde el deseo se puede manifestar abiertamente cuando, convertida en un tiempo dedicado al sexo y al espectáculo, el cuerpo se expresa como metáfora de lo erótico”.¹³ No hay, por lo tanto, que confundir a las *puellae gaditanae* de Roma con las prostitutas que improvisaban danzas en los bajos fondos ni con las esclavas de los banquetes. Las *puellae gaditanae* eran verdaderas profesionales de la danza que se diferenciaban de las anteriores por una escala gradual en que la danza podía adquirir mayor peso que la seducción. Las encontramos citadas, entre otros, en los textos de Plinio (1.15), Marcial (5.78, 6.71, 8.51, 11.63), Juvenal (*Sat.* 11.162), así como en composiciones del *Corpus Priapeorum* (19, 27).

(11) Almagro BASCH, Martín, “Los orígenes de la toréutica ibérica”, *Trabajos de Prehistoria* Vol. 39 (1979), págs. 173-212.

(12) OLMOS, Ricardo, *Op. cit.* (1991), págs. 99-109.

(13) Alonso FERNÁNDEZ, Zoa, *La danza en la época romana: una aproximación filológica y lingüística* (tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, págs. 437-438.

Todos ellos coinciden en varios elementos comunes que caracterizarían las danzas de estas muchachas y destacan la lascivia de sus movimientos, acompañada en muchos casos de caricias en sus nalgas y pechos, el especial contoneo de sus caderas, que mueven con suaves y amplios vaivenes, etc., todo ello unido al sonido de unos instrumentos de percusión que los textos denominan *baetica crumata*.¹⁴ Su espectáculo era indispensable en cualquier reunión nocturna que se esperara disoluta. Marcial (5.78.22-30) invita a su amigo Toranio a una cena tranquila, en la que no se debe esperar ningún tipo de agasajo que supere una reunión entre amigos. Marcial explica que, en la cena, no se leerán gruesos volúmenes ni las muchachas gaditanas moverán sus caderas lascivas con su dócil contoneo (*nec de Gadibus improbis puellae / vibrabunt sine fine prurientes / lascivos docili tremore lumbos*); solo se interpretará música con la tibia. También Marcial, en 3.63, se burla del afeminado Catilo, a quien gusta, entre otras cosas, canturrear cancioncillas del Nilo y de Gades (*cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat*) mientras mueve los brazos depilados en movimientos variados.

¿Por qué tiene esta predisposición contraria Marcial ante el espectáculo que ofrecen estas mujeres? Él mismo nos da la respuesta en 6.71 y en 14.203 en sus comentarios a los bailes de Teletusa, una de las pocas muchachas de Cádiz de las que conocemos el nombre:

(6.71) *edere lascivos ad Baetica crumata gestus
et Gaditanis ludere docta modis,
tendere quae tremulum Pelian Hecubaeque maritum
posset ad Hectoreos sollicitare rogos
urit et excruciat dominum Telethusam priorem
vendidit ancillam, nunc redimit dominam.*

Versada en los gestos lascivos acompañada de las ¿castañuelas? béticas y docta en bailar con movimientos gaditanos, podría poner duro al tembloroso Pelias y al marido de Hécuba junto a la pira de Héctor. Teletusa abraza y atormenta a su dueño anterior: la vendió como esclava, ahora la compra como dueña.

(14.203) *Tam tremulum crumata, tam blandum prurit, ut ipsum
masturbatorem fecerit Hippolytum.*

Se contonea tan trémulo (*scil.* su cuerpo), se estremece tan blandamente, que lograría que el propio Hipólito se masturbara.

(14) No está claro de qué instrumento se trata. El relieve que analizaremos muestra unos instrumentos parecidos a varas que se golpean entre sí de manera cruzada, así como a una de las muchachas con lo que parece un instrumento de percusión en las manos. Algunas publicaciones, muchas veces no especializadas en música, prefieren decantarse por la traducción de «castañuelas», por el simple hecho de que son un instrumento asociado por tradición a la danza del sur de España, aunque no hay motivos organológicos para hacerlo con fundamento en esta época y a pesar de que no son exclusivas de la Península Ibérica (recordemos que también se registran en la cultura egipcia antigua, cf. SACHS, Curt, *The History of Musical Instruments*. London: J.M Dent & Sons, 1942, pág. 103).

Esta fama también la muestra el *Priapeo* 19:

*Hic quando Telethusa circulatrix
quae chunem tunica tenente nulla
exos altiusque motat,
crisabit tibi fluctuante lumbo?
Haec sit non modo te, Priape, posset
privignum quoque sed movere Phaedrae.*

Cuando Teletusa, la ramera
que baila con el culo al aire
y enseña lo de arriba meneándose
se te ponga a bailar moviendo las caderas,
no sólo a ti, Príapo, te excitará,
sino también al hijastro de Fedra.

Otra de ellas es llamada Quincia en el *Priapeo* 27:

*Deliciae populi, magno notissima circo
Quintia, vibratas docta movere nates,
cymbala cum crotalis, pruriginis arma, Priapo
ponit et adducta tympana pulsa manu:
pro quibus, ut semper placeat spectantibus, orat,
tentaque ad exemplum sit sua turba dei.*

Delicias del pueblo, la más famosa en el Circo Magno,
Quincia, docta en mover sus vibrantes nalgas,
sus címbalos, junto con sus crótalos, armas con las que nos calienta,
a Príapo entrega, así como los tímpanos que golpea con mano segura.
A cambio, suplica que siempre guste a sus espectadores
y que la turba del dios se mantenga siempre *en tensión*¹⁵ con su ejemplo.

No es de extrañar esta reacción en quien las observa, porque de ello da muestra Juvenal, quien en 11.162-170 explica cómo estas bailarinas se agachan hasta rozar con las nalgas el suelo, con el fin de encender la respuesta sexual de los espectadores.

Estamos, por todo lo anterior, de acuerdo con ALONSO FERNÁNDEZ¹⁶ cuando establece una conexión, no con prostitutas, sino con las actuales bailarinas de *striptease*, que también utilizan elementos sinuosos de la danza para atrapar el deseo de quienes las observan. En todo caso, la preferencia de los romanos por estas bailarinas queda demostrada en una de las cartas de Plinio a su amigo Septicio Claro (1.15). En ella, le recrimina que, a pesar de la succulenta cena que le tenía preparada (lechuga, caracoles, huevos, gachas de trigo con miel, aceitunas, acelgas, calabaza y cebollas), amenizada por actores (*comoedus*), un recitador (*lector*) y un tañedor de lira (*lyristes*), él ha preferido ausentarse de esta cena para asistir a la de otra persona que le tenía preparados ostras, tripas de cerda, erizos de mar y unas muchachas gaditanas como espectáculo. Está claro que tanto el menú como la diversión

(15) Traducimos *tenta* como «en tensión» por la clara ambigüedad que el texto latino posee entre la idea de «permanecer a la espera» y la alusión sexual que caracteriza el efecto que tiene la muchacha sobre su público masculino.

(16) Alonso FERNÁNDEZ, Zoa, *Op. cit.* 2011, pág. 448.

muestran dos tipos opuestos de reunión: uno que se caracteriza de la contención y otro por el desenfreno.

También son habituales en los espectáculos callejeros organizados por la familia imperial, como se puede leer en la *Silva* 6, del libro I de Estacio.

3. Análisis metodológico del relieve de Ariccia (Museo Nazionale Romano)

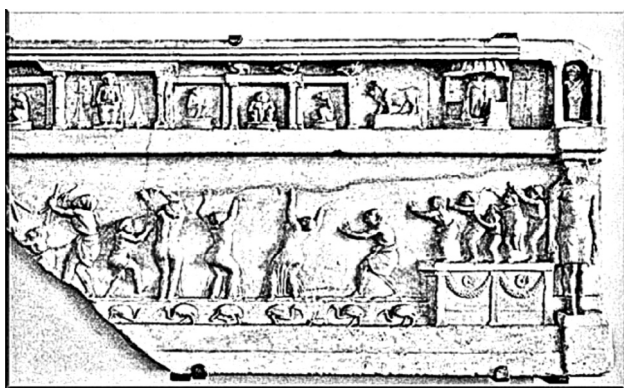


Figura 4: Relieve de Ariccia (fuente autores).

El conocido relieve de Ariccia, que se muestra en el Palazzo Altemps, una de las cuatro sedes del Museo Nazionale Romano (inv. 7725), fue encontrado en el sur de Roma y está datado en torno al 150 EC. Presenta dos escenas bien diferenciadas. En la superior se observa un friso con elementos orientalizantes, en cuyo comentario no vamos a

entrar, como tampoco en la aparición de ibis en la franja inferior. Vamos a centrarnos en el análisis del friso que muestra a tres muchachas mientras bailan animadas por lo que parece un grupo de palmeros a su derecha, así como por otro más a su izquierda, que, además, sigue el ritmo del baile con el pie. Todos ellos son acompañados por unos músicos que ejecutan unos patrones rítmicos al son de unas varas.

Procederemos a realizar un estudio cinético de las bailarinas de este relieve a través del análisis de los rasgos estéticos, técnicos y expresivos que ofrecen sus protagonistas. La metodología que vamos a utilizar en este estudio se centrará en examinar la postura corporal de estas bailarinas a través de las líneas, los ejes y los ángulos que forman las distintas partes del torso, las piernas y los pies con respecto al conjunto del cuerpo. A partir de estos datos, trataremos de determinar las posibles dinámicas del movimiento que reflejan estas bailarinas y si representan un carácter propio frente a las representaciones de otras zonas del Mediterráneo antiguo.

Comenzaremos analizando el espacio escénico y su representatividad ya que, como señalan BANDINI & VIAZZI, el ambiente determina a los personajes e influye sobre ellos desde el valor de su estructura.¹⁷ Este relieve dispone las figuras en un sentido longitudinal, en el que las bailarinas se encuentran arropadas por palmeros a derecha e izquierda. Las figuras, ofrecen un aspecto festivo, marcado por una impresión rítmica, que se encuentra subrayada por el batir de las palmas, los aparentes crótalos¹⁸ de la bailarina de la derecha y los golpes de los pies que analizaremos más adelante.

(17) Bandini, Baldo & VIAZZI, Glauco, *Ragionamenti sulla scenografia*. Milano: Poligono Società Editrice, 1945.

(18) Los crótalos son unos idiófonos que aparecen casi exclusivamente empleados en escenas de exaltación dionisiaca y que solían estar hechos de cualquier material, aunque el más común era la madera (Sachs, Curt, *Op. cit.* 1942, pág. 149; WEST, Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1994, pág. 123; García LÓPEZ, José, Pérez CARTAGENA, Francisco Javier, Redondo REYES, Pedro, *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2012, pág. 155).

Un elemento característico es la postura de estas bailarinas, que aparecen con las rodillas flexionadas, el glúteo hacia atrás y la planta de los pies asentadas en el suelo. Todo ello ofrece una sensación de dirección hacia el suelo y proporciona un efecto a tierra en toda representación. El movimiento de desplazamiento en las figuras se intuye pequeño, prácticamente en el sitio, lo que contribuye a ofrecer un efecto bastante estático de los personajes.

Dentro de ese marco escénico, destaca el hecho de que las bailarinas no guardan ninguna relación visual ni gestual con los palmeros, produciendo así un efecto de introspección que parece que las aísla y las concentra en su propia danza, con la sola intuición de una conexión entre ellos estrictamente rítmica y musical.

Si comparamos este relieve con otros de la época, observaremos que la representatividad escénica difiere de la norma habitual. Tomemos, a modo de ejemplo, la cratera de Prónomo, datada en torno al 410 AEC (Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, inv. 81673).¹⁹



Figura 5: Espacio escénico en el relieve de Ariccia y en la cratera de Prónomo (fuente autores).

En ella se percibe que los personajes están organizados en una composición circular y con cierto sentido de profundidad, cosa que no sucede en el relieve de Ariccia, que presenta una composición bastante lineal y plana. Además, si nos fijamos en la ménade que aparece en la parte izquierda de la cratera de Prónomo, observaremos que su presencia corporal es grácil y alargada, con un sentido de ligereza que se ve acrecentado por la elevación de los talones y el apoyo de los pies, exclusivamente sobre los metatarsos. Los sátiros de la cratera presentan una pierna levantada y el talón de la otra pierna elevado, contribuyendo a dar un sentido de dinamismo, como si los personajes estuvieran inmortalizados en el movimiento. Estos detalles producen un contraste elevado con el relieve de Ariccia, en el que la representación transmite una impresión de estatismo y peso escénico.

Para el análisis corporal de las bailarinas representadas en el relieve, tendremos en cuenta la disposición del cuerpo, la colocación de las caderas, la posición de las piernas, la postura de la espalda, la distribución del peso corporal y la orientación de los brazos y la cabeza, ya que todo ello se funde en este relieve de una forma armónica, de manera que se consigue generar una expresión de danza muy particular.

(19) <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=24&start=0>

Las bailarinas representadas en este relieve son tres, dos de las cuales (Figs. 2 y 3) presentan una actitud corporal muy similar, mientras que la tercera (Fig. 1) ofrece una postura ligeramente diferente. No obstante, las tres mantienen elementos en común, como las piernas flexionadas, la basculación de la cadera hacia atrás, la torsión de la cintura o el movimiento de brazos y cabeza hacia arriba con una ligera sensación de éxtasis. Todo ello transmite una común sensualidad muy cercana a los textos latinos que hemos comentado anteriormente.

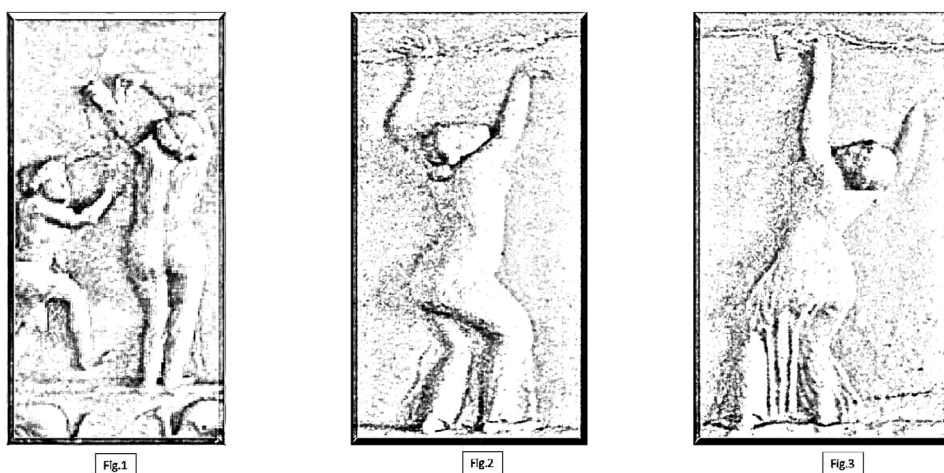


Figura 6: Bailarinas del relieve de Ariccia. Detalle. (fuente autores).

Comencemos por la parte inferior del cuerpo. Podemos observar como la cadera esta situada en anteversión, es decir, por detrás del eje de la columna vertebral. Las dos piernas están flexionadas, de manera que el peso del cuerpo recae en las rodillas, que, a su vez, se encuentran alineadas con los pies, apoyados con toda la planta sobre el suelo. De esta forma, mantienen el equilibrio de todo el cuerpo, pese a la anteversión pélvica y a la curvatura lumbar que muestra la colocación de estas bailarinas. También podemos advertir la separación de aproximadamente un pie de distancia entre ambas piernas que se observa en las bailarinas de las Figuras 2 y 3. Debemos señalar que este detalle se mantiene en la actualidad en la técnica de danza tanto española como clásica.

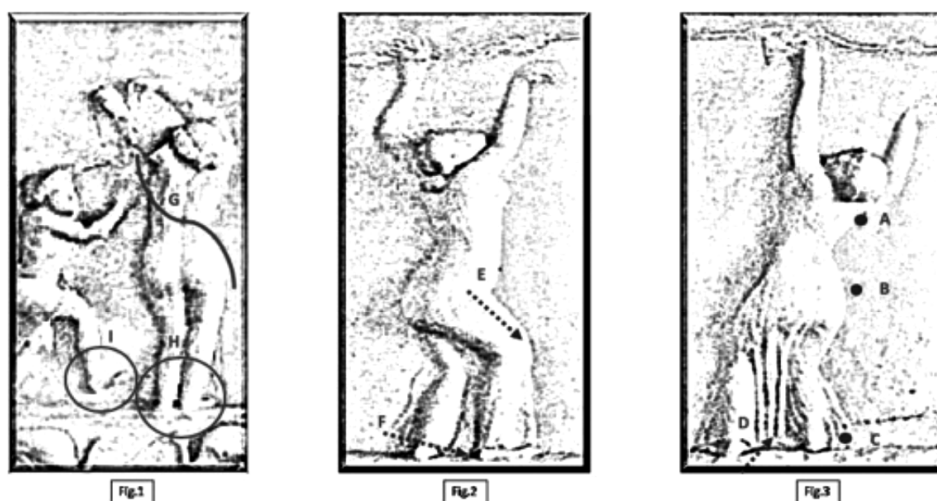


Figura 7: Análisis del peso del cuerpo (fuente autores).

Respecto al peso del cuerpo, podemos observar que el apoyo varía ligeramente en las tres bailarinas. En la Fig. 3, el apoyo longitudinal del cuerpo se encuentra en la línea que forman el hombro (A), la cadera (B) y el pie derecho (C), ya que el izquierdo (D) se mantiene elevado ligeramente en la zona del talón y el antepié, dejando solamente los metatarsos apoyados en el suelo, en lo que podríamos suponer un zapateado de planta-tacón, en el que se liga el golpe de los dedos con el posterior golpe del talón.²⁰

Debido a que, en la Fig. 3, el peso está colocado sobre la pierna derecha y a que el talón izquierdo se encuentra elevado, favoreciendo en este momento el desplazamiento de la cadera hacia la derecha, se podría entender que este zapateado está alternándose entre ambos pies, puesto que este movimiento oscilante liberaría la cintura pélvica y permitiría el balanceo de la cadera. Esta secuencia favorece la ondulación insinuante del cuerpo de un lado a otro, tal y como se describe en los textos latinos analizados.

La bailarina de la Fig. 2 tiene muchos elementos que coinciden con los de la Fig. 3: ambas rodillas flexionadas, los pies separados, existe una amplia curvatura lumbar, etc. Sin embargo, podemos determinar algunas diferencias. El peso del cuerpo está repartido más equitativamente entre las dos piernas y, si nos fijamos con detenimiento, podemos darnos cuenta de que el pie derecho se encuentra ligeramente avanzado respecto al otro y de que el músculo cuádriceps (E) soporta más peso en la pierna derecha que en la izquierda. Esto puede explicarse por el hecho de que el pie adelantado parece proceder de realizar un movimiento de zapateado o taconeo, mediante el cual se golpea el suelo con toda la zona plantar (F).

La bailarina de la Fig. 1 tiene un esquema corporal diferente. Aunque también tiene las piernas flexionadas, sus pies (H) se mantienen unidos, con los talones a la misma altura y las rodillas totalmente juntas, concentrando su esfuerzo muscular en los aductores y los tibiales. En esta bailarina podemos percibir el movimiento cimbreante del torso respecto a la cadera que, incluso, queda marcado en la curvatura de la columna vertebral (G).

No podemos dejar de llamar la atención sobre la pierna avanzada y levantada del palmero que se encuentra a la izquierda de la Fig. 1, que parece que está golpeando el suelo con el pie, en lo que parece un gesto para marcar el ritmo. A partir del peso del cuerpo, que se encuentra en la pierna de delante, se puede intuir que este personaje está realizando el llamado «desplante», es decir, golpes contra el suelo continuados y acordes con un ritmo.²¹

Centrándonos ahora en la parte superior del cuerpo, las bailarinas presentan, en la zona del torso, una amplia curvatura desde las dorsales hasta el coxis, que viene favorecida por la anteversión de la cadera, que coloca, consecuentemente, el glúteo hacia atrás. La zona de la ijada no aparece alargada hacia la vertical, como es más habitual, sino que se representa con el peso apoyado en las lumbares y la cadera.

(20) Contreras VERDIALES, Rosario, *Pedagogía de la danza española*. Barcelona: R. Contreras, 1987.

(21) Pozo MUNICIO, María Concepción, *Perfil antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de danza española* (Tesis Doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, pág. 69.

Nuestras protagonistas ofrecen, debido a esto, un movimiento corporal de carácter excéntrico, con los brazos extendidos hacia fuera del cuerpo. Esto las distingue de la norma habitual en las representaciones contemporáneas de bailarinas, cuyos brazos ofrecen una pose más concéntrica y, en general, no llegan a estirarse plenamente fuera del eje axial del cuerpo. En la iconografía del Mediterráneo oriental antiguo es más frecuente que las figuras presenten la cadera recta, con la ijada alargada hacia arriba y la espalda orientada hacia atrás, pero desde la zona de los omóplatos, extendiendo la columna vertebral hacia arriba y hacia atrás, tal y como se puede observar, de nuevo, en la ménade de la cratera de Prónoimo (vid. Ilustración 5).



Figura 8: Colocación de espalda, brazos y cabeza (fuente autores).

En cuanto a la colocación de los brazos, las tres bailarinas los mantienen levantados hacia arriba, con las manos algo caídas, incluso la Fig. 3, que parece portar un instrumento de percusión, aparentemente unos crótalos. Invitan a intuir que estén realizando algún movimiento con las muñecas, posiblemente circular, ya que no parece una forma natural de mantener la mano, a menos que esta esté realizando un giro. Acompañando esta postura, se encuentra la colocación de la cabeza hacia atrás y de la mirada enfocada hacia arriba, apoyando la línea expresiva de los brazos.

Estas bailarinas gaditanas tienen unas cualidades físicas y musculares de características particulares. Muestran una cadera ancha, una musculatura del cuádriceps y el tríceps sural o gemelo bastante desarrollada, propia del esfuerzo que realizan para mantener las rodillas flexionadas.²² También conviene notar los trazos curvos en el cuerpo y en su dinámica, puesto que contribuyen a esa imagen robusta y redondeada, menos grácil que la de la iconografía regular del Mediterráneo antiguo, que tiende a ofrecer una línea más esbelta y alargada.

Estas bailarinas utilizan todo el cuerpo en un acertado equilibrio de todos sus elementos. La parte inferior combina el peso de las piernas en el sentido de la fuerza de la gravedad con el movimiento de vaivén y contoneo de las caderas. Se mantiene,

(22) El cuádriceps ayuda a mantener la angulación y el trabajo articular conjunto de cadera, rodilla y tobillo, sujetando la rodilla, mientras los isquiotibiales se encargan de estabilizar la pelvis y el tronco en esta posición (WINTER, David A.; PATLA, Aftab E.; FRANK, James S., "Assessment of Balance Control in Humans", *Medical Progress through Technology* Vol. 16 (1990), págs. 31-51; BODOR, Marko, "Quadriceps Protects the Anterior Cruciate Ligament", *Journal of Orthopaedic Research* Vol. 19 (2001), págs. 629-633).

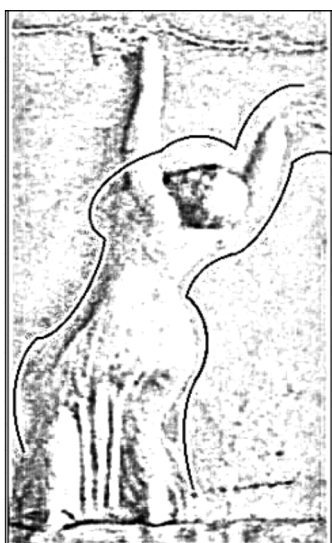


Figura 9: Formas onduladas (fuente autores).

así, una dualidad de contrastes entre los pies y piernas, que favorecen una posición frontal, las caderas, que marcan un ritmo sensual, y los brazos y la cabeza, que, junto con la mirada, nos muestran un sentido extático que equilibra toda la figura. En resumen, podemos asegurar que nuestras protagonistas generan una serie de contrastes estéticos que se debaten entre lo temperamental y la sobriedad, entre posturas que transmiten gravedad al tiempo que vuelan con movimientos de torsión y vaivén del cuerpo. Sus pies, que podrían estar marcando ritmo de zapateado, la cadencia que se muestra entre las caderas y el torso, su cabeza hacia arriba, el juego de brazos y manos, todo ello compone en su conjunto unas figuras con unas características propias, muy alejadas de la expresión más frecuente en la iconografía del cuerpo en movimiento en el Mediterráneo antiguo.

4. En conclusión

Podríamos resumir, por tanto, que estas bailarinas mantienen en su representación ciertos aspectos que las diferencian respecto a otras de la Antigüedad grecorromana, pues parecen mostrar una expresión de danza que no concuerda con las características habituales en la iconografía del Mediterráneo antiguo. Sin embargo, no por ello podemos asegurar que estas particularidades sean propias de su ciudad de origen o que las caractericen como coreografías exclusivas de la antigua Cádiz o de la Península Ibérica.²³ En todo caso, parece que todos los autores antiguos, desde las citas de Homero, pasando por los autores griegos posteriores, hasta alcanzar a los escritores romanos imperiales, permiten sospechar que esos rasgos distintivos tenían una idiosincrasia que caracterizaba la danza de estas muchachas, para hacerlas atractivas en su personalidad singular.

Hemos ofrecido un análisis novedoso que permite establecer las bases distintivas que parecen distinguir a estas muchachas de sus contemporáneas del Mundo Antiguo, pero, obviamente, la falta de material iconográfico dificulta poder llegar a conclusiones cerradas. Dejamos, por lo tanto, una vía abierta para continuar con este examen a la espera de que nuevos hallazgos puedan confirmar o rebatir nuestro punto de vista.

Referencias

- ALMAGRO BASCH, Martín, “Los orígenes de la toréutica ibérica”, *Trabajos de Prehistoria* Vol. 39 (1979), págs. 173-212.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Zoa, *La danza en la época romana: una aproximación filológica y lingüística* (tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.

(23) Colubi FALCÓ, José Manuel, *Las bailarinas de Cádiz*, en J. L. Navarro, M. Roperó (eds.) *Historia del Flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1995, págs. 43-61.

- BANDINI, Baldo, & VIAZZI, Glauco, *Ragionamenti sulla scenografia*. Milano: Poligono Società Editrice, 1945.
- BODOR, Marko, “Quadriceps Protects the Anterior Cruciate Ligament”, *Journal of Orthopaedic Research* Vol. 19 (2001), págs. 629-633.
- CHAPA, Teresa, y OLMOS, Ricardo, “El imaginario del joven en la cultura ibérica”, *Mélanges de la Casa Velázquez. Nouvelle série* Vol. 34-1 (2004), págs. 43-83. Disponible en <https://journals.openedition.org/mcv/1155> [Recuperado el 31.01.2019]
- COLUBI FALCÓ, José Manuel, *Las bailarinas de Cádiz*, en J. L. Navarro, M. Roperro (eds.) *Historia del Flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1995.
- CONTRERAS VERDIALES, Rosario, *Pedagogía de la danza española*. Barcelona: R. Contreras, 1987.
- ESCACENA, José Luis, “Gadir”, *Aula Orientalis* Vol. 3 (1985), págs. 39-58.
- GARCÍA LÓPEZ, José; PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier; REDONDO REYES, Pedro, *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2012.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Fernando, “El lejano occidente en la cosmografía mítica griega anterior al viaje de Coleo de Samos”, *Huelva en su época, 2ª época* (2009), págs. 9-24.
- JIMÉNEZ FLORES, Ana María, “Cultos fenicio-púnicos de Gadir: prostitución sagrada y *puellae gaditanae*”, *Habis* Vol. 32 (2001), págs. 11-29.
- JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (edición, traducción y notas), *El poema de Gilgamesh*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- POZO MUNICIO, María Concepción, *Perfil antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de danza española* (Tesis Doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- OLMOS, Ricardo & FERNÁNDEZ, Miranda, “El timiaterio de Albacete”, *AEspA* Vol. 60 (1987), págs. 211-221.
- OLMOS, Ricardo, “*Puellae gaditanae*: ¿heteras de Astarté?”, *AEspA* Vol. 64 (1991), págs. 99-109.
- ROMÁN RAMÍREZ, Ángel, *Introducción a la música en la España antigua y en la Andalucía prerromana*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- ROMÁN RAMÍREZ, Ángel, *La música en la Iberia antigua: de Tarteso a Hispania*. Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo, 2012.
- SACHS, Curt, *The History of Musical Instruments*. London: J.M Dent & Sons, 1942.
- WEST, Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- WINTER David A.; PATLA, Aftab E.; FRANK, James S., “Assessment of balance control in humans”, *Medical Progress through Technology* Vol. 16 (1990), págs. 31-51.