

# ALCMÁN Y LA EDUCACIÓN FEMENINA ESPARTANA: COROS Y DEPORTE

## ALCMAN AND THE SPARTAN FEMALE EDUCATION: CHORUS AND SPORT.

M<sup>a</sup> del Mar RODRIGUEZ ALCOCER<sup>1</sup>  
Universidad Complutense de Madrid

Recibido el 26 de septiembre de 2013.  
Evaluado el 17 de marzo de 2014.

### RESUMEN:

Pretendemos estudiar los partenios del poeta Alcmán de Esparta dentro del contexto de la educación femenina y de los ritos de transición a la vida adulta que tenían lugar en Esparta. También intentamos reconstruir cómo se elegía a la *choregos* y qué papel tenía el poeta en la educación de las jóvenes.

### ABSTRACT:

We try to study Alcman's partheneia in the context of women's education and their rites of passage which took place in Sparta. We also try to reconstruct how they chose the *choregos* and what role had the poet in the education of maidens.

PALABRAS CLAVE: Alcmán, partenios, educación femenina, ritos de transición.

KEY WORDS: Alcman, partheneia, female education, rites of passage.

Alcmán vivió a finales del siglo VII a.C. por lo que parece deducirse de uno de sus propios textos en los que cita a Leotíquidas I<sup>2</sup>, rey de la dinastía Euripóntida durante el último cuarto del siglo VII a.C.<sup>3</sup> Según Suda, Alcmán vivió en la XXVII Olimpiada (672-669 a.C.) cuando Ardis era rey de los lidios<sup>4</sup>. Eusebio dice que nació en el cuarto año de la XXX Olimpiada (657)<sup>5</sup> pero en otro fragmento dice que Alcmán era famoso en el segundo año de la XLII Olimpiada (609/608 a.C.)<sup>6</sup>, datación que coincide con la referencia a Leotíquidas I. Probablemente debamos situar su vida durante la segunda mitad del siglo VII a.C.<sup>7</sup>, momento en el que Esparta era una potencia cultural y económica, como reflejan los poemas de Tirteo y Alcmán y los restos encontrados en el santuario de Ártemis Orthia<sup>8</sup>.

Ateneo dice que en Esparta la actividad musical era incluso más intensa que en otras *poleis*<sup>9</sup>, aunque Eliano dice que no tenían instrucción artística sino que se dedicaban a aspectos militares y cuando necesitaban un poeta recurrían a alguno extranjero, como

---

<sup>1</sup> mar.rodriguezalcocer@gmail.com; mariadelmarrodriguez@ucm.es

<sup>2</sup> Alcm. 5, fr.2 col. ii. 13-22.

<sup>3</sup> Según Hdt. 8,131,2.

<sup>4</sup> Sud. s.v. Ἀλκμάν.

<sup>5</sup> Eus. *Chron.* Ol. 30,3.

<sup>6</sup> Eus. *Chron.* Ol. 42,2.

<sup>7</sup> Sobre La cronología de Alcmán: Harvey 1967, 69; Cuartero 1972a, 10-17; Calame 1977, Vol. 2, 21; Schneider 1985, Hutchinson 2001, 72; Miller 2007, 6-11.

<sup>8</sup> Huxley 1962, 61-2; Vernant 1984, 13; Cavanagh *et al.* 1996; Hutchinson 2001, 72.

<sup>9</sup> Ath. 14.632f-633<sup>a</sup>.

Terpandro de Lesbos o Taletas de Gortina, entre otros<sup>10</sup>. Sin embargo, en este mismo pasaje considera a Tirteo y a Alcmán extranjeros. En el caso de Tirteo, es evidente que es lacedemonio y respecto a Alcmán, aunque los autores antiguos han dudado de su procedencia por citas que hizo Alcmán sobre Sardes y Lidia<sup>11</sup>, hoy en día se entiende que también era espartano, sobre todo porque resulta extraño que una comunidad que en el siglo VII a.C. está inmersa en distintos conflictos (principalmente la guerra de conquista de Mesenia) buscara poetas que ensalzaran su condición fuera de la propia comunidad y también parece extraño considerar que en Esparta dieran la ciudadanía a un extranjero con tanta facilidad como dice Aristóteles, que le considera un esclavo manumitido<sup>12</sup>. No obstante, no debemos perder de vista que Esparta en el siglo VII a.C. es una comunidad mucho más abierta de lo que sería después en época clásica, sobre todo a influencias exteriores. De hecho, la poesía de Alcmán refleja elementos, no sólo citas a Lidia, sino vocablos de carácter oriental, gentilicios, etc. (el caballo enético del *PMG* 1, sin ir más lejos)<sup>13</sup>. No obstante, no es concluyente porque en esa época otros autores griegos también usan vocablos de este tipo, como Alceo o Safo de Lesbos. Es más, la Antología palatina considera que era hijo de Damas, un espartano<sup>14</sup>.

Sea como fuere, los casos de Alcmán, Tirteo o Dionisodoto y la llamada a Terpandro o Taletas (si es verdad que no eran laconios) significa que en Esparta la actividad poética, junto a la musical<sup>15</sup>, tenía gran importancia, especialmente dentro de una educación dirigida por el Estado en la que la oralidad juega un papel fundamental, tanto en el caso masculino como en el femenino. El ritmo musical y poético permite un mejor aprendizaje de los textos que se pretenden estudiar<sup>16</sup>, sobre todo en un momento donde la escritura no está difundida por la mayor parte de la población<sup>17</sup>.

La *mousiké* era una actividad que creaba en ellas un espíritu autocrítico<sup>18</sup> y competitivo cuyo objetivo eran las representaciones públicas de los coros. Especialmente significativo era un tipo de danza llamada *bibasis* que requería una gran capacidad física puesto que consistía en saltos<sup>19</sup>. Además, todo parece indicar que según el rito en el que se aplicase el partenio la danza era diferente, más lenta o más rápida, y la música también<sup>20</sup>.

Calame ha sido el que más en profundidad ha estudiado los coros. En relación con la educación, nos cuenta que la actividad coral era parte importante del estudio porque era la forma de memorizar lo aprendido, aprender arte y también proporcionaba unos valores morales que completaban su educación<sup>21</sup>. Por otro lado, Jesús Cepeda dice que la actividad de los coros asumiría un papel de entrada en nuevos momentos de la vida; serían la forma de acceder a cuotas más altas dentro de la propia sociedad espartana<sup>22</sup>. Es decir,

<sup>10</sup> Ael. V.H. 12,50.

<sup>11</sup> Un ejemplo sería Crates que sitúa el origen de Alcmán en Sardes, según el léxico Suda (*Suda* s.v. Ἀλκμαν). Esteban de Bizancio cita un poema de Alcmán donde se consideraría a sí mismo como lidio de Sardes (*PMG* 16) aunque es dudoso que Alcmán hablara de sí mismo.

<sup>12</sup> Arist. Fr. 611 Rose. Cuartero 1972a, 17-25.

<sup>13</sup> Miller 2007, 14.

<sup>14</sup> *Anth. Pal.* 7,19; 7,709.

<sup>15</sup> Plutarco dice que Terpandro y Píndaro consideran que los laconios daban la misma importancia a la música que al valor (Plut. *Lyc.* 21,6). Calderón Dordá estudió la importancia de la música en los partenios de Alcmán (Calderón Dordá 2003, 234).

<sup>16</sup> Havelock 1996, 27.

<sup>17</sup> Como dicen Havelock y Parry, en las sociedades orales (Esparta lo sería en este sentido porque las leyes no se escribían públicamente sino que se memorizaban) no se recuerda nada que no sea útil, por eso se recuerda la ley, pero no es necesario memorizar su origen. Havelock 1996, 65; Parry 1971, XIII. Los coros jugarían un papel fundamental a la hora de memorizar la ley y la tradición.

<sup>18</sup> Alc., *PMG* 1, 97-99.

<sup>19</sup> Arist. *Lys.* 74-81; Pol. 4,102. García Romero 2008, 6.

<sup>20</sup> Calderón Dordá 2003, 236.

<sup>21</sup> Calame 1977, Vol. 1, 386.

<sup>22</sup> Cepeda Ruiz 2004, 153.

los coros serían el método para aprender, como dice Calame, y para justificar el paso de una a otra edad.

Respecto a la actuación de los coros femeninos (análogos a los masculinos<sup>23</sup>), el propio poeta procedía como educador, tanto de las muchachas como de los chicos pero, ¿era una educación conjunta? Parece ser que no, Calame dice que era paralela y realmente tiene más sentido que, aunque ambos tuvieran una educación de carácter público, se educaran por separado precisamente porque el objetivo de la enseñanza era diferente<sup>24</sup>. Los coros masculinos y femeninos se organizaban en grupos de edad parecidos pero en el masculino lo dirigía un *eirene*, es decir, un muchacho de unos 20 años, mayor por tanto que los chicos a los que dirigía, mientras que a las chicas las guiaba una *choregos* de la misma edad que el resto<sup>25</sup>. Ducat, sin embargo, considera que la *choregos* también era mayor que el resto de las chicas<sup>26</sup> y Adrados cree que no tenía por qué ser exclusivamente una chica de la misma edad<sup>27</sup> porque en el fragmento 10 de Alcmán<sup>28</sup> se cita a Hagesidamo como el *choregos* de un coro femenino, hecho que probablemente indique que no existía una institucionalización de la figura del director o directora del coro y, por tanto, podía ser también un varón o una mujer de mayor edad.

Sea como fuere, el poeta es siempre el director, compositor y educador. Pero no sólo eso, también es el intermediario entre el coro y la comunidad cívica porque los poetas en la Grecia Arcaica<sup>29</sup> eran los que transmitían los sistemas de valores. Así que era una educación que tenía relación directa con el Estado<sup>30</sup>, e incluso es posible que fuera una educación pública, como aceptan autores como Cartledge o Pomeroy<sup>31</sup>. No obstante, otros autores dudan de que en una *polis* griega como Esparta la educación fuera pública<sup>32</sup>. Sin embargo, como dice Mantas, la educación femenina aparece como una copia de la masculina<sup>33</sup>. Quizás sea demasiado simplista verlo como una copia, pero es verdad que el canto coral y la formación física, así como la división en grupos de edad, reflejan una similitud de ambos tipos de educación que parece controlada por el Estado y con un fin concreto para los hombres y otro fin distinto para las mujeres pero, en cualquier caso, al servicio de la comunidad.

Toynbee vio una pervivencia del poder femenino en los coros. Según este autor, los coros eran un halo de relativa libertad para las espartanas donde subsistía la presencia social de éstas; es decir, los coros eran, para Toynbee, el ámbito donde la mujer intervenía en la sociedad de Esparta como resquicio de un antiguo “matriarcado” mientras que el control del Estado era dominado por los hombres, a pesar de que las mujeres tenían muchísima influencia en las decisiones de sus maridos<sup>34</sup>. Si bien es verdad que las mujeres demostraban su capacidad en los coros, no es cierto que en Esparta las mujeres fueran tan dominantes como dice Toynbee. El Estado y las estructuras estatales eran controlados por hombres y las mujeres no podían participar de las decisiones públicas (aunque para el siglo

<sup>23</sup> Calame 1977, Vol. 1, 395.

<sup>24</sup> Para los hombres el fin de la educación es la guerra y para las mujeres es el matrimonio y el parto. Se considera que la educación femenina es paralela a la masculina porque el canto coral y la educación física son comunes y porque hay comparaciones entre los hombres y las mujeres. Loraux observó el uso de términos militares en la descripción del parto, de ahí que la educación sea similar (Loraux 2004, 53-66).

<sup>25</sup> Calame 1977, vol. 1, 397.

<sup>26</sup> Ducat 2006, 224.

<sup>27</sup> Rodríguez Adrados 1973, 326.

<sup>28</sup> PMG 10b.

<sup>29</sup> Hay que tener siempre en cuenta que Calame se centra en textos de época arcaica, como Alcmán, si bien parece que para el caso de los coros la situación de época clásica sería similar en Esparta debido al conocimiento que tenemos por otros textos más tardíos.

<sup>30</sup> Calame 1977, vol. 1, 399, 404.

<sup>31</sup> Cartledge 1981, 93; Pomeroy 2002, 4.

<sup>32</sup> Kennell 1995, 46; Ducat 2006, 243.

<sup>33</sup> Mantas 1995, 125.

<sup>34</sup> Toynbee 1969, 362.

III a.C. vemos una importante presencia de ciertas reinas en las decisiones de sus esposos)<sup>35</sup>.

Tomando la opinión de Toynbee, pero matizándola<sup>36</sup>, de que los coros eran un ámbito donde la mujer tenía cierta libertad y se mostraba en sociedad, podemos relacionarlo con las opiniones de Calame y Cepeda e incluso se complementan. Los coros podrían considerarse como un método de enseñanza y al mismo tiempo un “examen” que permitía a las mujeres pasar de un momento a otro de su vida y demostrar su funcionalidad social. Existiría un periodo de enseñanza de la danza y el canto o recital y un momento en el que demostrarían lo que han aprendido ante la sociedad<sup>37</sup>, lo que luego les serviría para su vida adulta porque la temática de los coros estaba relacionada con lo que una mujer debía hacer a lo largo de su vida y lo que debía ser un espartano.

En definitiva, la actuación del coro es para los espartanos el culmen de la juventud, es el momento en el que las muchachas demuestran que están preparadas para convertirse en mujeres. El coro es en sí la expresión del rito de paso porque está inscrito en rituales religiosos donde las muchachas danzan y cantan, como veremos a continuación con motivo de los textos de Alcmán. Pero además de religioso es un rito social. Con esto no quiero decir que no hubiera distintos grupos de edad y distintas etapas en la educación femenina, como los había también en la masculina<sup>38</sup>, sino recalcar la importancia de los coros en la sociedad espartana.

Alcmán de Esparta es la fuente directa más importante porque es uno de los pocos ejemplos que tenemos para el estudio directo de los ritos que tenían lugar durante la adolescencia de las muchachas espartanas. Para los filólogos la obra de Alcmán es el único ejemplo de lírica coral en dialecto dorio<sup>39</sup> y para los historiadores es una fuente que nos revela el funcionamiento de esta institución y de la presencia de mujeres en ámbitos sociales y religiosos. El problema principal es que apenas han quedado fragmentos de su obra, que debió de ser bastante más amplia, y tampoco hay fragmentos de otros líricos que debieron existir y que escribieron partenios dorios<sup>40</sup>.

Gloria Ferrari considera el *Partheneion* I de Alcmán como una forma de representación cosmológica de Esparta en relación con los mitos que aparecen en él y la propia interpretación de la danza coral. Lo relaciona con las Sirenas que están en el firmamento y cantan a coro<sup>41</sup> y que aparecen también en el fragmento de Alcmán. Los coros son, para ella, unas danzas que interpretan el movimiento de las estrellas y su significado directamente relacionado con la realidad de la *polis*, no sólo de Esparta, sino de varias *poleis*. El tema y la forma general son comunes a toda Grecia, según Ferrari<sup>42</sup>, por lo que no podríamos usarlo como fuente para entender cómo funcionaban, concretamente, los coros espartanos. En resumen, Ferrari dice que el coro es un acontecimiento cosmológico y religioso que explica la constitución del Estado y el orden del universo y no tiene nada que ver con la mujer<sup>43</sup>. No obstante, en mi opinión, aunque sí es muy posible que la danza reflejara el movimiento de las estrellas<sup>44</sup> su interpretación de la actuación y de la participación de las muchachas es demasiado generalista precisamente porque este tipo de coro estaba preparado para unos rituales concretos en una sociedad concreta. Si en Esparta

<sup>35</sup> Toynbee 1969, 360.

<sup>36</sup> Puesto que no aceptamos la idea de la existencia de un matriarcado ni de un poder femenino excepcional en Grecia ni antes del nacimiento de las *poleis* ni después.

<sup>37</sup> Plut, *Lyc.* 14.2

<sup>38</sup> Kennell 1995, 65-67.

<sup>39</sup> Para la lírica monódica elegíaca tenemos el testimonio de Tirteo de Esparta que escribía poemas exhortando al combate a los hombres.

<sup>40</sup> Si los coros eran un hecho social y religioso y no fue algo puntual en el tiempo es obvio que debieron existir suficientes líricos que escribieran partenios aunque se usaran los textos de Alcmán o Teopompo por su fama.

<sup>41</sup> Platón, *Rep.* 617c-d.

<sup>42</sup> Ferrari 2008, 10ss.

<sup>43</sup> Ferrari 2008, 17.

<sup>44</sup> La referencia a las Sirenas, las Peléades, y a Sirio lo evidencian, como bien dice Swift (Swift 2010, 179-180).

se pretendía legitimar con los coros su estructura político-social (la importancia de la *choregos* frente al resto de las muchachas es evidente), el texto expresaría temas que la sociedad espartana ya tenía interiorizados o pretendía que la población interiorizara. Sí es muy probable que la estructura general de la actuación de los coros fuera similar en las distintas *poleis* griegas, sobre todo en época arcaica<sup>45</sup>, pero en la mayoría estaba directamente relacionado con momentos sociales concretos que también tenían conexión con rituales específicos por lo que, aunque la ejecución plástica fuera similar, el tema y el objetivo probablemente fueran diferentes.

Los coros en Esparta formaban parte de la educación y a su vez legitimaban el orden establecido; no sólo tenían carácter religioso. Por ejemplo, respecto a la estructura temática del texto, Francisco J. Cuartero dice que tiene dos elementos, el mito y la actualidad y, por tanto, puede usarse como fuente para el estudio del culto, de la religión y de la sociedad espartana, no sólo de las cosmologías griegas<sup>46</sup>.

Por otro lado, sí es importante que los coros de los que estamos hablando fueran precisamente femeninos porque implica que las mujeres también participaban del orden social y de la competitividad o preparación de los propios coros, como vemos en el texto:

“Hagesícora está ahí.  
Pero Agido, la segunda en belleza, tras ella,  
corre como un corcel escita junto a uno lidio.  
Porque con nosotras, que a la Aurora  
le llevamos el arado ritual<sup>47</sup>,  
compiten las Pléyades que surgen  
cual la estrella de Sirio en la noche divina.”<sup>48</sup>

Mi opinión es mucho más cercana en este sentido a la de Calame. Obviar que las protagonistas del partenio de Alcmán son mujeres es un error. Sabemos que las espartanas realizaban actividades deportivas y que en Grecia las actividades agonísticas eran de gran importancia y estaban relacionadas con los dioses (los juegos de Hera en Olimpia, por ejemplo). También sabemos que los griegos hacían ofrendas a sus dioses, entonces, ¿por qué no asumir que el texto de Alcmán refleja en cierto modo la realidad socio-religiosa de Esparta? Es evidente que en el texto se hace referencia a aspectos cosmológicos, pero también lo es que las protagonistas del partenio son mujeres. No es una casualidad que estuviera escrito para que fueran las jóvenes las que lo interpretaran, precisamente porque ellas jugaban un papel fundamental en la sociedad dando a luz y criando a los hijos<sup>49</sup>. Más aún si la sociedad de la que hablamos es Esparta.

Por otro lado, no podemos decir que los personajes que aparecen en el texto fueran reales pero sí podemos ver cómo se relacionaban entre ellas las jóvenes participantes en el coro. Las protagonistas del *Partheneion* I son Hagesícora y Agido pero no sabemos con certeza cuál de las dos haría la función de la *choregos*. Parece ser que Agido es “la segunda en belleza” y Hagesícora es la que está por delante en la carrera, lo que se puede interpretar como que Hagesícora es la *choregos* o que ninguna de las dos lo es<sup>50</sup> pero son las más destacadas dentro del grupo. Como dice Alexander Dale, son *primae inter pares*<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> Esta idea es criticada por James W. Halporn que piensa que se ha comparado el *Partheneion* de Alcmán con otros Partenios como los de Píndaro cuando en realidad los Partenios de Alcmán habría que compararlos más bien con la obra de Safo a pesar de que no sea lírica coral (Halporn 1972, 125).

<sup>46</sup> Cuartero 1972b, 367.

<sup>47</sup> Bowra también lo interpretó como arado (Bowra 1934, 36) pero otros autores interpretan que lo que llevan es un peplo (Hutchinson 2001, 91) o una corona (Cuartero 1972b, 378).

<sup>48</sup> Alcmán, *PMG* I, 57-67. Traducción de García Gual, 2001.

<sup>49</sup> Como escribe Plutarco citando unas supuestas palabras de Gorgo, las mujeres espartanas “somos las únicas que damos a luz verdaderos hombres” (Plut. *Lyc.* 14,8).

<sup>50</sup> Halporn 1972, 133-134.

<sup>51</sup> Dale 2011, 26.

En concreto, este autor asume que ambas tendrían una posición igualitaria dentro del grupo y que no hay un enfrentamiento real. Sin embargo, cierta rivalidad parece haber por lo que se desprende de la referencia a la carrera y a la belleza de una u otra. Además, la figura de la *choregos* se define precisamente como una *prima inter pares* ya que es la más destacada dentro del grupo y parece entenderse que es de la misma edad que el resto de las jóvenes<sup>52</sup>.

La comparación con los caballos se asemeja a competiciones individuales de carácter atlético (Hagesicora es la que está por delante en la carrera) que existen entre las muchachas espartanas, tanto en los entrenamientos habituales como en ciertos ritos que incluyen una competición atlética. En las Jacintias, por ejemplo, parece que existió una carrera de caballos, por lo que dice Ateneo<sup>53</sup>. Además, Pausanias dice que Cinisca, la primera mujer que ganó una competición en los Juegos Olímpicos<sup>54</sup>, estaba enterrada en Platanistas<sup>55</sup> y se encontró una inscripción dedicada por Cinisca a Helena<sup>56</sup>. También hay otra competición atlética que es la de las Dionisias. Era una carrera a pie en la que participaban once mujeres<sup>57</sup> aunque es poco probable que debamos vincularla con el partenio precisamente porque no está asociada a ninguna diosa sino a Dioniso.

La formación física aparece en la propia educación como preparación del cuerpo para el parto y para dar hijos más fuertes debido a la consideración de que el deporte hace que el cuerpo de la madre esté más sano y, por tanto, también el del hijo que se gesta en su interior<sup>58</sup>. Además, esta comparación también tiene una significación erótica<sup>59</sup>. En mi opinión, la interpretación es doble: es posible que la referencia al atletismo en este momento del poema no tenga que ver con el hecho del ritual donde tiene lugar la actuación del coro sino con algo tan cotidiano para ellas como el deporte diario. Me refiero a que en sus entrenamientos habituales debían realizar carreras donde una de ellas demostrara una mayor capacidad física<sup>60</sup>. En esos entrenamientos, al igual que en los momentos en los que estuvieran con el poeta-maestro, destacaría alguna de ellas que sería elegida la *choregos*. Esta muchacha elegida sería la que dirigiría al coro en los demás ensayos hasta el momento del ritual en el que también tiene un papel destacado porque dirige la actuación, el canto y la ofrenda.

También es posible que la propia carrera que cita Alcmán fuera un hecho ritual en sí mismo previo a la procesión donde se cantaban estos coros y no fuera una carrera entre dos grupos sino entre las que formaban el mismo grupo<sup>61</sup>. Esta segunda interpretación está en consonancia con el culto de Helena en Esparta, el cual tenía como punto clave la carrera en honor de esta divinidad donde participaban tanto espartiatas como periecas<sup>62</sup>, es decir,

<sup>52</sup> También había *choregos* masculinos, como Hagesidamo, que aparece citado en el fragmento PMG 10, y también están representados en la cerámica (Webster 1970, 9).

<sup>53</sup> Ath. 4,139f. Arrigoni 1985, 93.

<sup>54</sup> Como criadora de caballos. Era la hermana de Agesilao que ganó en los Juegos Olímpicos en 396 y 392 a.C. Tenemos la inscripción en Olimpia que lo confirma (IG V.1, 1564a) y los testimonios de Plutarco (Ages. 20,1) y Pausanias (6,1,6).

<sup>55</sup> Paus. 3,14,8.

<sup>56</sup> IG V, 1, 1235.

<sup>57</sup> Paus. 3,13,7.

<sup>58</sup> Arrigoni 1985, 67-70.

<sup>59</sup> Unas líneas más adelante tratamos este tema de la erótica en los coros.

<sup>60</sup> La mayoría de los autores asumen que existía una formación física femenina en Esparta. Plutarco dice que Licurgo hizo que vieran con normalidad a las jóvenes haciendo deporte desnudas (Plut. Lyc. 14,2-4), Platón proponía una formación física conjunta (Rep. 5,458d). Eurípides (Andr. 595-601), Ovidio (Her. 16.149-52), Propertio (3.14); Aristófanes (Lys. 1308-1313) y Teócrito (Idyll. 18-39) indican la existencia de entrenamientos y actividades deportivas llevadas a cabo por las espartanas. Arrigoni trabajó mucho sobre el deporte femenino en Esparta (Arrigoni, 1985).

<sup>61</sup> Gerber 1997, 227.

<sup>62</sup> El concepto de *perioikos* varía conforme a la *polis* sobre la que estemos leyendo. En el caso de Esparta los periecos son un grupo social intermedio de hombres libres pero sin los beneficios sociales ni la participación política de los espartiatas. No son hilotas, por tanto, no tienen estatus servil. Son un grupo intermedio pero

todas las mujeres de la comunidad, sin embargo, a la procesión posterior el número de participantes se limitaba, seguramente porque sólo fueran las espartiatas. Según Bowra, en el rito sólo participaban doce muchachas, la *choregos* y las once *choreutes*<sup>63</sup> como aparece también en el Epitalamio de Helena, Teócrito dice que eran doce las que cantaban<sup>64</sup>, lo que relaciona también ambos cultos.

No obstante, la elección de la *choregos* tenía que ser anterior a la carrera de Helena, aunque el texto de Alcmán se refiriera al culto de ésta, precisamente porque la *choregos* actúa en los ensayos del coro como guía para las demás muchachas. Es decir, seguramente la elección de la *choregos* fuera anterior a cualquier ritual y se hiciera de manera práctica mediante la observación por parte del maestro en los ejercicios diarios.

La *choregos* es el ejemplo a seguir ya que su función en Esparta no está relacionada con la enseñanza en sí (ya está el poeta para eso) sino con la dirección del coro durante la representación. Es la más preparada o la que más talento tiene y, seguramente, era elegida por el propio poeta; por eso es una muchacha concreta la que adquiere esta función. Esto conllevaría una rivalidad entre las demás para llegar a esa posición. En este caso, Agido sería la segunda, la pretendiente al puesto de Hagesícora y de ahí la competencia entre ellas. En mi opinión, la rivalidad para conseguir ser la *choregos* es individual, no entre coros, y no forma parte del propio ritual sino que es previo a éste. Además, no existe una competición coral clara descrita en el propio partenio. Si hubo una competición entre dos coros no aparece de forma demasiado explícita en el partenio, sólo el verbo μαχόνται puede considerarse como un signo de que hay enfrentamiento<sup>65</sup> y el comentario de los escolios pero también se ha traducido como “reunión”<sup>66</sup>. sino que lo que se describe son aspectos de la educación (la elección de la *choregos* para actuar en el ritual mediante competiciones individuales), el momento de la procesión y la ofrenda a la diosa, todo ello precedido por comparaciones mitológicas y cosmológicas que tienen sentido porque es un ritual religioso.

No obstante, las teorías más cercanas al momento en que se descubrieron los papiros se encaminaron más a la existencia de dos coros que cantaban un solo partenio por estrofas. A partir de esta hipótesis, los estudiosos comenzaron a ver qué parte cantaba uno u otro coro<sup>67</sup>. Por otro lado, había autores que consideraron que en realidad sólo había un coro<sup>68</sup> que es lo que nosotros pensamos.

Page fue el que presentó la interpretación de que, en realidad, sólo había un coro que cantaba y se enfrentaba a otro coro del que no tenemos el partenio<sup>69</sup>. Rodríguez Adrados matizó esta postura planteando que en realidad la rivalidad entre Hagesícora y Ágido es reflejo de un enfrentamiento entre dos coros y que, por eso, las dos aparecen en una posición superior. La referencia a Agido como “la segunda en belleza” habría que interpretarla como que el coro de Hagesícora la considera bella e importante pero no la mejor porque para ellas la mejor es su *choregos*. Las *Peléades* son, para Adrados, el coro de Ágido<sup>70</sup> y para Page, el coro rival con el que se enfrentan Hagesícora y sus *choreutes*<sup>71</sup>, aunque considere a Ágido la segunda del coro de Hagesícora<sup>72</sup>.

Otros, como Ferrari<sup>73</sup> o Swift<sup>74</sup>, consideran que las *Peléades* (quizás las mismas *Pléyades*) son las muchachas del coro que están reflejando el cielo y el movimiento de las

---

mucho más cercano a los espartiatas que se pueden calificar como el *demos* de Laconia, es decir, la población libre pero sin privilegios (Shipley 1997, 203-205).

<sup>63</sup> Bowra 1934, 41.

<sup>64</sup> Idill. 18,4.

<sup>65</sup> Rosenmeyer 1966, 344.

<sup>66</sup> Davison 1938, 449.

<sup>67</sup> Diels 1896, 373-4; Wilamowitz 1897, 262; Rosenmeyer 1966, 338, Pavese 1992, 61-71.

<sup>68</sup> Wilamowitz 1897, 259; Van Groningen 1935, 261; Burnett 1964, 31; Segal 1983, 261.

<sup>69</sup> Page 1951, 59ss.

<sup>70</sup> Rodríguez Adrados 1973, 332-335.

<sup>71</sup> Page 1951, p. 55.

<sup>72</sup> Page 1951, 44ss.

<sup>73</sup> Ferrari 2008, 17.

estrellas. En opinión de Adrados, la representación de los coros tomaría un cariz agonístico ya que sabemos que en Olimpia y en otros santuarios había competiciones de coros<sup>75</sup> pero que no aparece explícitamente señalado en este partenio, aunque sí en el papiro de Oxirrinco donde Astimeloisa dice que se dirige al *agon*<sup>76</sup>, si lo traducimos como competición y no como reunión<sup>77</sup>. Además, la referencia que Adrados toma para interpretar este texto así es la competencia entre las *choreutes* (de Hagesícora) y las *Peléades* (de Agido) que aparecen en estos versos:

“Porque con nosotras, que a la Aurora  
le llevamos el arado ritual,  
compiten las Pléyades que surgen  
cual la estrella de Sirio en la noche divina”<sup>78</sup>

Parece existir una competencia entre dos grupos o entre el grupo y Agido y Hagesícora que, según Segal y Pavese, eran las Peléades<sup>79</sup>, pero parece más una comparación de todas las muchachas participantes con las estrellas<sup>80</sup>. Yo creo que los versos deben ser interpretados como que las muchachas llevan a la diosa la ofrenda ritual de la misma manera que las estrellas salen por la noche, es decir, como algo tradicional, en un ambiente sagrado y en procesión. Es muy probable que el ritual fuera nocturno<sup>81</sup> y las muchachas se movieran al mismo tiempo y de la misma manera que las estrellas, dirigiéndose hacia donde van a desaparecer cuando llega el amanecer<sup>82</sup>, aunque es demasiado aventurado pensar que se refiere al festival primaveral de Dioniso, como decía Bowra<sup>83</sup>. Es una comparación que seguramente tenga un sentido cosmológico como dicen Ferrari y Swift y que se inscribe dentro del ámbito ritual en el que se representaba este partenio. Creemos lógico pensar en la procesión como un hecho cosmológico en el que las muchachas se comparan con las estrellas, por tanto, no existiría un enfrentamiento coral entre dos coros<sup>84</sup> o dos partes del coro<sup>85</sup>, como se ha considerado en varias ocasiones. Además, las Pléyades son un coro de estrellas<sup>86</sup> que marcan la estación de la agricultura<sup>87</sup>, hecho que estaría en consonancia con el tipo de ofrenda que se hace, un arado o una corona, dependiendo de la interpretación filológica que se asuma. Las muchachas se comparan con el coro que conforman las Pléyades en el cielo, no compiten con otro coro que haga la función de las Pléyades.

No estamos negando la existencia de competición coral para las mujeres espartanas, pero sí creemos que en los dos partenios más importantes de Alcmán no aparece ningún tipo de competición coral. Comparándolo con otro ritual coral espartano como la *Gimnopaedia* (o incluso con las competiciones corales en Olimpia durante los juegos de Hera) tiene mucho sentido que para las mujeres también hubiera unas competiciones corales del mismo estilo.

<sup>74</sup> Swift 2010, 179-180.

<sup>75</sup> Muy significativos en este sentido son los coros de Píndaro.

<sup>76</sup> Alcm. *PMG* 3,8.

<sup>77</sup> Cuartero 1972b, 373; Adrados 1973, 237.

<sup>78</sup> Alcm. *PMG* I, 65-67. Trad. García Gual, 2001.

<sup>79</sup> Segal 1983, 262; Pavese 1992, 73. Ambos siguen la línea de los escolios según la cual las dos muchachas eran las “palomas” y la constelación de estrellas (Schol. B, fr. 6, col. ii, 12ff).

<sup>80</sup> Davison 1938, 449; Van Groningen, 254.

<sup>81</sup> Dale 2011, 31; Hutchinson 2001, 90.

<sup>82</sup> Hutchinson 2001, p. 91.

<sup>83</sup> Bowra 1934, 41.

<sup>84</sup> Bowra 1961, 48-49; Sheppard 1913, 126-129; Rosenmeyer 1966, 324.

<sup>85</sup> Tsantsanoglou dice que no está claro que los escoliastas asumieran que hay dos semicoros o dos coros (Tsantsanoglou 2006, 11).

<sup>86</sup> Eur. *El*. 467.

<sup>87</sup> Pavese 1992, 72.



La *Gimnopaedia* es una festividad propiamente espartana (parece ser que se celebraba al inicio del año, seguramente en verano) en la que tenían lugar varios rituales cuyo objetivo era la inserción del joven en la edad adulta<sup>88</sup>. Los muchachos danzaban en el ágora en honor de Apolo Piteo, de Ártemis y de Leto<sup>89</sup>. Además, también había competiciones de danza en el teatro donde toda la comunidad podía verlos bailar desnudos demostrando su madurez física<sup>90</sup>. En este caso, vemos cómo hay una representación coral de carácter agonístico en el teatro y, sin embargo, también estamos viendo una danza procesional en el ágora. Según Robertson, se diferencian un ritual del otro porque las fuentes distinguen el lugar y la forma (uno procesional y el otro competitivo) a pesar de que ambos sean corales<sup>91</sup>. Pausanias dice que en el ágora había danzas en honor de Apolo<sup>92</sup> mientras que Heródoto<sup>93</sup>, Jenofonte<sup>94</sup> y Plutarco<sup>95</sup> hablan de coros y festividades multitudinarias en el teatro. Si lo tomamos como base para compararlo con el ritual que describe el texto de Alcmán, podemos mantener nuestra opinión de que el partenio de Alcmán no refleja una competición coral aunque eso no implica que no las hubiera en la misma festividad pero en otro momento. El partenio reflejaría el instante de la procesión y la ofrenda a la diosa y no una competición entre dos coros. Petterson, sin embargo, sí parece enfatizar el papel agonístico de los coros en las *Gimnopaedia* y no diferencia la actividad coral entre competición y procesión porque considera que el ritual tenía lugar en el *choros* situado en el ágora<sup>96</sup>.

Por otro lado, retomando la cuestión de la erótica en el partenio, Halporn propone una comparación con los poemas de Safo al igual que hace Calame<sup>97</sup>. Según este autor ninguna de las dos es la *choregos* y si se pelean es precisamente por el amor entre ellas y de las demás jóvenes hacia ellas<sup>98</sup>. Esta interpretación no tiene nada de extraña si asumimos que las espartanas crecían en grupos de edad similares a los hombres<sup>99</sup> (aunque no tan rígidos como los de ellos y más presentes en el hogar familiar) o al menos en una educación femenina propia. También tenemos una referencia de Ateneo que concibe un paralelismo entre las relaciones homoeróticas masculinas y las femeninas al decir que en Esparta las mujeres tenían relaciones con chicas jóvenes antes del matrimonio, como los muchachos<sup>100</sup>, frase que da a entender que no era algo común a toda Grecia sino particular de Esparta. Además, si tomamos como referente los poemas de Safo, no sería de extrañar que en los *tiasoi* espartanos, como en los de Lesbos, hubiera una relación muy estrecha entre las componentes del grupo (sexual, pedagógica o simplemente de cariño). Calame cree que la relación es de carácter pedagógica pero con mujeres más mayores<sup>101</sup> y, por lo que hemos visto, en los *tiasoi* espartanos las muchachas eran más o menos de la misma

<sup>88</sup> Petterson 1992, 47-48. Petterson cree que eran ritos de paso.

<sup>89</sup> Paus., 3,11,9.

<sup>90</sup> Robertson 1992, 147-149.

<sup>91</sup> Robertson 1992, 156.

<sup>92</sup> Paus., 3,11,9.

<sup>93</sup> Hdt. 6, 67, 2-3.

<sup>94</sup> Xen. *Hell.*, 6, 4, 16.

<sup>95</sup> Plut. *Ages.*, 29, 2.

<sup>96</sup> Petterson 1992, 49.

<sup>97</sup> Calame, 1977, vol.2, 94.

<sup>98</sup> Halporn 1972, 132-133.

<sup>99</sup> Píndaro llama a un coro de muchachas espartanas *ageia*. Es el nombre que se da en las Fuentes a los grupos de edad masculinos (Scanlon, 1988, 187). Los distintos cultos asociados a la adolescencia (Ártemis Limnatis, Ártemis Cariatis, Ártemis Orthia, Helena, Leucípides...) parecen indicar también una transición dividida en fases. También la existencia de una inscripción tardía (180 a.C.) donde se cita a los *guinaikonomoi* (IG V,1,170), es decir, los que organizaban los deportes femeninos, indica otro paralelismo con la educación masculina donde los *paidonomoi* organizaban los ejercicios. También es verdad que la inscripción es tardía pero puede ser un indicativo de una educación femenina paralela a la masculina.

<sup>100</sup> Ath., 13, 602d-e.

<sup>101</sup> Calame, 1977, vol. 1. p. 434.

edad e incluso la *choregos* también así que las relaciones podían ser, o con mujeres mayores que ellas y fuera del *tiasos* o entre ellas.

En los poemas de Safo es especialmente evidente este carácter pedagógico que se podría haber repetido entre las mujeres de Esparta. Ella es la poetisa, la amante y la maestra; la que enseña en el *tiasos* a las demás jóvenes y las prepara para una vida futura:

“Me parece igual a los dioses aquel varón que está sentado frente a ti y a tu lado te escucha mientras le hablas dulcemente y mientras ríes con amor.

Ello en verdad ha hecho desmayarse a mi corazón dentro del pecho: pues si te miro un punto, mi voz no obedece, mi lengua queda rota, un suave fuego corre bajo mi piel, nada veo con mis ojos, me zumban los oídos, brota de mí el sudor, un temblor se apodera de mi toda, pálida cual la hierba me quedo y a punto de morir me veo a mi misma.

Pero hay que sufrir todas las cosas.”<sup>102</sup>

En este texto, por ejemplo, vemos una relación claramente amorosa y se pone en evidencia que las muchachas estaban presentes en el *tiasos* hasta que se casaban. La relación entre maestra y alumnas es muy estrecha pero al final desemboca siempre en el matrimonio (“*pero hay que sufrir todas las cosas*”) de las jóvenes que aprenden de una aristócrata, como es Safo, cómo deben comportarse. La homosexualidad es la forma en la que las muchachas aprendían las bases de lo que iba a ser el sexo heterosexual<sup>103</sup>. En el caso de Esparta, el poeta es el educador y la *choregos* es la “ayudante” del poeta, pero Safo aúna estas dos funciones en su propia persona, aunque en Esparta están claramente diferenciadas.

Dale supone también que hay una relación erótica entre ellas que está presente en la propia comparación de las muchachas con los caballos y del propio mito de Hipocoonte<sup>104</sup>. Además, la referencia a Eros también es evidente. Sin embargo, en el *tiasos* de Alcmán las que cantan al amor son las jóvenes del coro, mientras que en la poesía de Safo es ella misma la que ama y sufre por las jóvenes que se van; es ella la que canta a sus amores mientras que en el caso de Alcmán son las jóvenes las que cantan por dos de ellas<sup>105</sup>. Sea como fuere, como dice Calame:

“*Cependant, amante ou aimée, chorège ou choreute, les jeunes filles engagées dans les relations homosexuelles caractéristiques de l’adolescence hellène éprouvent en réalité les mêmes sentiments amoureux face à l’object aimé. De Sappho à Alcman, seul change le point de vue de leur expression.*”<sup>106</sup>

Del resto de fragmentos que tenemos de los partenios de Alcmán, es importante también un poema recogido en el Papiro de Oxirrinco<sup>107</sup>, llamado PMG 3, donde también tenemos evidencias de un erotismo muy fuerte. Además, hay una muchacha que sobresale, que es el objeto del amor, llamada Astymelusa y que seguramente sea la *choregos*. Su papel es mucho más evidente aquí que el de las muchachas que aparecen en el PMG I, donde hemos visto diferentes interpretaciones sobre quién es la *choregos*, pero también vemos paralelismos en sus funciones y en las alabanzas que reciben<sup>108</sup> de las demás lo que nos permite acercarnos más a la teoría de que en el primer partenio es Hagesícora la única *choregos*.

<sup>102</sup> Sappho, fr. 18. Trad. Rodríguez Adrados, 2006.

<sup>103</sup> Plácido 2007, 190.

<sup>104</sup> Dale 2011, 27.

<sup>105</sup> Si no dotamos a Agido y Hagesícora del papel de la *choregos* serían el amor por las más bellas y si alguna de ellas es la *choregos* tendría también el componente de superioridad y admiración.

<sup>106</sup> Calame 1977, Vol. 2, 94.

<sup>107</sup> Creemos que es importante hablar también de este otro Partenio porque ilustra muy bien las ideas que hemos estado presentando.

<sup>108</sup> Por ejemplo, la comparación de la *choregos* con metales nobles.

“Pero Astymelusa nada me responde, sino que, llevando la guirnalda, cual una estrella que cayera a través del cielo resplandeciente o una rama dorado o una suave pluma, recordó a largos pasos. Es como el húmedo placer de Cíniras, cuando se posa, embellecedor de los cabellos, sobre las melenas de las muchachas.

En verdad Astymelusa entre la multitud camina, siendo objeto de cariño para el pueblo ... recibiendo el homenaje .; ... digo: ....ojalá su plateada... yo viera; si por ventura me amara y acercándose a mí, tomara mi delicada mano, al punto yo me convertiría en su suplicante.”<sup>109</sup>

Es evidente aquí la participación social y religiosa del coro en la vida de Esparta. La *choregos* parece que es Astymelusa porque es la más importante y “famosa” de las muchachas que participan en el ritual. Es “objeto de cariño para el pueblo” lo que puede compararse con lo que dice Plutarco (*Lyc.* 14.2) de que estaban acostumbradas a presentarse en público en ciertos rituales. Plutarco, en el mismo pasaje, afirma que los jóvenes, al verse elogiados por las muchachas, se engreían y esto les animaba a prepararse mejor para la guerra. Todo esto supone que los coros femeninos tienen presencia en la vida pública, seguramente en ritos públicos pero también en la preparación diaria para los mismos, tanto en rituales que implican deporte como otros donde hay coros. Por eso consideramos que la parte donde se compara a las muchachas con caballos seguramente esté asociada con la formación física diaria y el rito de Helena, frente al coro que cita Alcmán, que parece más inmerso en el ámbito ritual, no en los momentos del aprendizaje de los coros. Desde este punto de vista, creemos que los partenios reflejan, por una parte, la vida cotidiana de las muchachas, su formación física e intelectual y, por otra parte, el rito donde demostraban lo que habían aprendido que es la parte de la ofrenda.

Por otro lado, en este texto también podemos ver la relación homoerótica entre las *choreutes* y la admiración de éstas por la *choregos*. Las que cantan son las muchachas que, en este caso, también se muestran suplicantes a la *choregos*<sup>110</sup> por su amor. Pero no hay una rivalidad entre la *choregos* y la segunda del grupo como en el partenio del Louvre; tampoco existen dos coros que se enfrentan aunque sí un ritual similar, una ofrenda y un canto a la belleza de la directora del coro y al amor por ella. Podemos decir que, si el ritual es el mismo pero en dos momentos diferentes, no existe una competición agonística en este partenio<sup>111</sup> y en el otro hemos visto que es dudosa y que perfectamente puede interpretarse como un enfrentamiento entre la *choregos* y la segunda del grupo que lucha por ser la protagonista.

La *choregos* adquiere un papel importantísimo para la comunidad. Es la que lleva la guirnalda a la diosa. Cuartero cree que la diosa a la que están refiriéndose en el Papiro de Oxirrinco es Hera<sup>112</sup> y le llevan un *πυλεών* o corona ritual como ocurriría en las ceremonias de Olimpia (aunque en Olimpia sabemos que llevaban un *peplo* tejido por las mujeres de Elis<sup>113</sup>). No obstante, en el Partenio del Louvre el término que se refiere a la ofrenda es *φᾶρος* que puede significar vestido aunque el escoliasta dice que Sosífanos lo identificaba como un arado<sup>114</sup>, concepto que acepta García Gual en la traducción que hemos usado

<sup>109</sup> Alcm. *PMG* 3, fr. 3, 64-82. Traducción de Cuartero, 1972b, 367-402.

<sup>110</sup> Alcm. *PMG* I, 90-101.

<sup>111</sup> Cuartero cree que es forzado asumir el término *agon* como asamblea o reunión (Cuartero 1972b, 373) pero en el contexto que cita el *PMG* 3, como una reunión religiosa de las muchachas que danzan, no tiene por qué ser forzado. Es más forzado pensar que en una ofrenda tenga lugar al mismo tiempo una competición agonística, como plantea Hutchinson (2001, 91).

<sup>112</sup> Ath., 15,678a.

<sup>113</sup> Paus., 5.16.2.

<sup>114</sup> Gerber 1997, 226.

líneas más arriba y Bowra en su propia interpretación<sup>115</sup>. La traducción literal o la interpretación del escoliasta pueden variar la divinidad a la que va dirigido el partenio. En realidad, tenemos pocos datos sobre el tipo de ofrendas que se hacían a las diosas espartanas. En el caso de Orthia, no hay ningún resto material que indique algún tipo de peplo aunque sí hay esculturillas con coronas<sup>116</sup> y, si bien tampoco han aparecido arados, sí hay en la epigrafía hoces de bronce<sup>117</sup>. Creemos que la opción de Cuartero debemos descartarla porque Hera es una diosa del matrimonio y está poco presente en los momentos previos al mismo. Es más factible la opción de Orthia pero tampoco encaja tanto con los restos que tenemos sobre su culto ya que la documentación sobre los ritos femeninos que tuvieron lugar allí es escasa y sólo podemos lanzar hipótesis. Por otro lado, en el Epitalamio de Helena de Teócrito se dice que la ofrenda tras la carrera es una corona<sup>118</sup> por lo que no podemos descartar esa posibilidad. Además, en el mismo epitalamio se compara a Helena con el amanecer<sup>119</sup> que es una de las razones por las que el término ὄρθρία se había leído como Orthia en el escolio.

Respecto a los ritos que puedan encajar con lo que se describe en el partenio, sabemos que en el de Orthia se incluían ritos de juventud como la *diamastigosis* en el que los muchachos debían coger cuantos más quesos pudieran del altar de la diosa mientras otros les flagelaban<sup>120</sup> y no hay documentación literaria que confirme la existencia de coros masculinos. También hemos visto la *Gimnopaedia* donde los muchachos danzaban en coro en honor a Apolo y era parte de su inserción en la sociedad de Esparta. Probablemente en el caso de Ártemis Orthia fuera un ritual coral similar al menos para los rituales femeninos. En los tres santuarios de Ártemis (Limnatis, Cariatis y Orthia) había rituales parecidos donde se incluían ofrendas y a veces danzas corales<sup>121</sup>. Parece ser que al menos en el caso de Ártemis Orthia y Cariatis existían ofrendas de símbolos relacionados con el abandono de la infancia y danzas corales<sup>122</sup> como elemento del rito de paso y culmen de la educación. Esto, junto a los tipos de ofrendas en el santuario de Orthia y a la referencia en el partenio al término ὄρθρία<sup>123</sup> hicieron pensar a autores como Davison que la divinidad era Orthia<sup>124</sup>. Sin embargo, muchos autores no consideran que la diosa a la que se refería Alcmán fuera Ártemis Orthia porque el epíteto *orthría* se refiere a “la de la madrugada” y no al nombre directo de Orthia<sup>125</sup> y, además, se nombra a la diosa como *Aotis*. Es posible que fuera un ritual de otro culto a Ártemis, quizás la que tiene el epíteto “Cariatis” porque de su culto sí conocemos danzas corales, no obstante, no tenemos datos sobre carreras ni sobre el tipo de ofrenda que se hacía a la diosa. Quizás sí se ofrecía a la diosa una corona hecha con hoja de nogal porque el árbol de la diosa era precisamente el nogal<sup>126</sup> pero no podemos confirmar apenas nada.

<sup>115</sup> Bowra 1934, 36.

<sup>116</sup> Dawkins 1929, 208.

<sup>117</sup> Un ejemplo es: IG V,1, 255.

<sup>118</sup> Theo. *Idyll.* 18,43.

<sup>119</sup> Theo. *Idyll.* 18, 26-28. Bowra 1934, 40.

<sup>120</sup> Xen. *Resp. Lac.* 2,9; Paus. 8, 23,1; Plut. *Mor.* 239cd; *Lyc.* 18,2. Para el rito de la *diamastigosis*: Calame, 1977, 279; Vernant 1984; Bonnechere 1993; Segarra Crespo 2004; Bouvrie 2009.

<sup>121</sup> Paus. 3.10.7; Luc. *Salt.*, 10. Séchan (1930, 123-124) considera que la danza cariátide era calmada aunque, por la presencia de Dioniso en el mito fundacional del santuario de Caria, nosotros pensamos que seguramente tendría un carácter orgiástico.

<sup>122</sup> En el caso de Orthia, la fuente más directa es de Plutarco que dice que Helena estaba danzando en el santuario de Orthia cuando Teseo la raptó (Plut. *Thes.* 31).

<sup>123</sup> Alcm. *PMG* 1, 61.

<sup>124</sup> Davison 1938, 454.

<sup>125</sup> Bowra 1934, 35; Page 1951, 71ss; Robbins 1994, 9 n.13; Vegas Sansalvador 1996, 280-281.

<sup>126</sup> El árbol sagrado de una divinidad es un elemento muy importante, de hecho, el árbol de Ártemis Cariatis es la propia heroína Caria, que había sido transformada por Dioniso en nogal (Serv. *Ad Verg. Ecl.* 8,2). Además, no existía ninguna construcción en el santuario porque el propio árbol era el templo y a su lado había un *agalma* de la diosa (Paus. 3,10,7). El árbol, según Lactancio, sirvió de refugio a las muchachas que huían de los mesenios

También tenemos documentado el culto a Afrodita en Amiclas que es posible que tuviera rituales similares o, incluso, que los partenios estuvieran dedicados a esta diosa. Gentili lo cree así por la relación con la sexualidad y el homoerotismo en el partenio<sup>127</sup>. La otra opción que se ha manejado es la de Burnett que considera que pudo ser Elitía<sup>128</sup>, una divinidad muy cercana a Orthia en Esparta, no sólo porque el santuario estuviera cerca del de Orthia sino porque existe una vinculación entre Ártemis y Elitía por los partos y la fertilidad<sup>129</sup>.

También relacionado con la fertilidad tenemos el culto de Dioniso, que es el que propuso Bowra en los años 30, relacionándolo con las Leucípides, participantes del culto al dios, y las Dionisias que realizaban una carrera en su honor<sup>130</sup>, sin embargo, no tiene mucho sentido porque el partenio se refiere a una diosa, no a un dios. No obstante, la solución que buscó Bowra diciendo que Aotis es Helena porque es la diosa que relaciona a las Leucípides con Dioniso<sup>131</sup> resulta demasiado rebuscada.

Si bien es verdad que la posibilidad más factible, en nuestra opinión, es Helena, no creemos que el rito del partenio del Louvre estuviera directamente vinculado a las fiestas en honor a Dioniso sino a las festividades dedicadas a Helena como diosa de las adolescentes<sup>132</sup>. El culto de Helena incluye también una procesión y una competición atlética<sup>133</sup> y, además, tenía un sentido prenupcial, por lo que es probable que la diosa a la que se dedicara el partenio fuera Helena<sup>134</sup>. Es posible ver una similitud entre el texto de Alcmán y el Epitalamio de Helena de Teócrito. En este último Arrigoni y Kaibel observan la presencia de una procesión donde se cantaba un poema en honor de la diosa<sup>135</sup>, poema que también estamos viendo en un ámbito procesional en el texto de Alcmán. Además, la ofrenda es una corona, una de las posibilidades que hemos planteado.

Desde el punto de vista filológico, además, Rosenmeyer planteó que el Epitalamio de Helena de Teócrito estaba escrito en dorio porque no era de carácter pastoral en origen sino que tenía su precedente inmediato en la lírica coral espartana, de la que el mayor exponente es Alcmán. Además, asume que es pastoral porque se vinculaba a ritos como el de Ártemis Cariatid o alguna divinidad arcadia de la fertilidad, cuyos cultos se caracterizaban por actuaciones corales y danzas en plena naturaleza<sup>136</sup>. Este tipo de danzas en lugares con una vegetación exuberante están directamente asociados a ritos de transición a la vida adulta en los que las iniciadas tenían que separarse de la comunidad para acercarse a la divinidad que las protege en el paso. La divinidad más común asociada a la transición y a la naturaleza<sup>137</sup> es Ártemis, la que protege a los niños y a los adolescentes<sup>138</sup> en un momento tan ambiguo como la transición a la vida adulta. En Esparta, por supuesto, Ártemis adquiere una importancia fundamental, como vemos en la cantidad de ritos de transición asociados a ella, no obstante, no es la única a la que se dedican esta serie de rituales, sino que

---

en la Segunda Guerra Mesenia (Lact. *ad Stat. Theb.* 4,225). Smardz ve este árbol, como el plátano de Helena o el arbusto espinoso de Orthia, como una expresión microcósmica del ciclo natural (Smardz 197, 8).

<sup>127</sup> Gentili 2006, 143.

<sup>128</sup> Burnett 1964, 32.

<sup>129</sup> Rose 1929, 402; Waugh 2009, 165.

<sup>130</sup> Bowra 1934, 37.

<sup>131</sup> Bowra 1934, 38.

<sup>132</sup> El escoliasta de Teócrito dice que participaban en la carrera todas las muchachas libres (Theo. *Schol. Idyll.* 18, 22) lo que indica un rito previo al matrimonio y también recibe culto como divinidad que protege la adolescencia femenina en su santuario de Platanistas (Paus. 3,15,1) y también se le rendía culto en el *Menelaion* como esposa de Menelao.

<sup>133</sup> Theo. *Idyll.* 18, 22-25,38-48.

<sup>134</sup> Estamos de acuerdo con lo que dice Calame sobre esta cuestión (Calame 1977, vol. 2, 122) y la comparación de lo que se dice en el partenio con las descripciones de Teócrito (*Idyll.* 18) y Aristófanes (Arist. *Lys.* 1295-1320).

<sup>135</sup> Arrigoni 1985, 75; Kaibel 1892, 253.

<sup>136</sup> Rosenmeyer 1966, 327.

<sup>137</sup> Guettel Cole 2004, 183.

<sup>138</sup> Marinatos 2000, 92.

aparecen otras divinidades vinculadas a los mismos, entre ellas están Helena y las Leucípides. La diferencia es que éstas últimas divinidades tienen un carácter más local y se las considera heroínas aunque tenemos claro que Helena recibía en Esparta un culto como divinidad<sup>139</sup>. Entendemos que hay más datos sobre los cultos de Ártemis y, especialmente el de Orthia, y esa es la razón subyacente de que se haya impuesto en muchos casos la teoría de que Aotis es Orthia. Sin embargo, creemos, como Calame, que hay más puntos en común con Helena que con Orthia en el partenio. Asimismo, la vida mítica de Helena sigue los pasos de las mujeres espartanas, con ritos iniciáticos, matrimonio, etc. El rapto de Teseo, sin violación, es un rito iniciático similar a otras tradiciones sobre violencia sexual. Sin salir de Esparta, la narración de Pausanias dice que, durante la Segunda Guerra Mesenia, los mesenios atacaron Carias y fueron a violar a las muchachas espartanas que realizaban ritos allí pero Aristómenes impidió la violación<sup>140</sup>. En cambio, en la narración de la violación de las espartanas en Limnas sí existe violencia sexual<sup>141</sup>. Además, el propio rito matrimonial espartano incluye travestismo ritual<sup>142</sup> y violencia sexual<sup>143</sup>.

Asimismo, no debemos olvidar que Pausanias dice que la tumba de Alcmán estaba cerca de los santuarios de Helena y Heracles en Platanistas<sup>144</sup>, lugar donde se rendía culto a Helena como adolescente, es decir, como diosa que ayuda a las jóvenes en los momentos anteriores al matrimonio. Helena aparece vinculada directamente a la vida de las mujeres espartanas porque se le rinde culto como adolescente en su propio santuario pero también junto a su esposo en el *Menelaion*.

Los paralelismos que hemos visto en los dos poemas de Alcmán reflejan, como muy bien dice Cuartero, “una poesía compuesta con finalidad inmediata y destino local”<sup>145</sup> que está directamente relacionada con los hechos sociales y religiosos que ocurrían en Esparta, por lo que podemos crear paralelismos entre los dos partenios a los que hemos hecho referencia y tomarlos como fuentes directas de lo que realmente era un coro.

## Conclusiones

En este artículo hemos querido plantear una interpretación de los partenios 1 y 3 de Alcmán desde un punto de vista histórico, no tanto filológico, como se ha hecho habitualmente, por eso hemos limitado las discusiones sobre forma y nos hemos centrado más en el contenido comparándolo con otros datos conocidos sobre los cultos a las divinidades espartanas y la educación femenina. No obstante, son necesarias las dos visiones para poder comprender todos los aspectos discutibles de los textos de Alcmán.

Primeramente, creemos que debemos interpretar los partenios teniendo en cuenta que están inmersos en un tipo de educación en fases de edad, probablemente aún no demasiado regularizada, paralela a la masculina. Esto supone que el propio partenio tiene un carácter didáctico fundamental e incluye aspectos que las muchachas interiorizan al memorizar el poema. Los temas de los partenios están vinculados a su función social dentro de la vida pública espartana. Uno de esos aspectos es la sexualidad y la fertilidad, de ahí la importancia del homoerotismo que está presente más comúnmente en la *paideia* masculina, pero que también tiene cabida en la educación femenina. En este sentido, la comparación con el *tiasos* sáfico es evidente y lógica, así como el deseo sexual hacia la *choregos*. Las muchachas tienen relaciones homoeróticas porque es una forma de educar a las

<sup>139</sup> Skutsch 1987, 189; Clader 1976, 79.

<sup>140</sup> Paus. 4,16,9-10.

<sup>141</sup> Paus. 4,4,1-3.

<sup>142</sup> Plut. *Lyc.* 15,4-8. En términos de iniciación se traduce en adopción del rol sexual opuesto que precede a la adopción del rol sexual definitivo (Jeanmaire 1939, 153; Calame 1977, Vol. 1, 258-259; Delcourt 1983, 91-92).

<sup>143</sup> Hdt. 6,65,2.

<sup>144</sup> Paus. 3,15,1.

<sup>145</sup> Cuartero 1972b, 382.

muchachas en el conocimiento sexual sin que tengan relaciones fértiles. Al ser el poeta varón, como es Alcmán, la más admirada y objeto del amor de las muchachas es la *choregos*. Es un paralelismo con la educación masculina espartana pero también se potencia el fin reproductivo de la educación.

Por otro lado, creemos que la *choregos* es la más destacada dentro del grupo, una *prima inter pares*, como decía Dale, sin embargo, apenas se ha planteado cómo esa muchacha ha llegado a ser la más importante. Nosotros creemos que la parte del partenio donde Alcmán se refiere a una carrera debemos interpretarla de dos maneras: por un lado, está reflejando cómo se elige a la *choregos*. Día a día, durante los entrenamientos deportivos y los ensayos del coro, el poeta-maestro observa cuál es la más indicada para dirigir a las demás. Por otro lado, la carrera donde se compara a las muchachas con caballos es el acto ritual y, por supuesto, agonístico. En esta carrera ritual corren todas por igual pero, naturalmente, la *choregos* es la mejor y viene seguida de otra muchacha, Ágido en este caso, que es la que había competido durante los entrenamientos para poder ser la *choregos* sin llegar a conseguirlo. Es verdad que la postura que tomamos es ambigua, pero creemos que el poeta lo hace ambiguo porque el deporte femenino es un hecho habitual y totalmente aceptado e interiorizado por la sociedad espartana. Además, Alcmán actúa como educador, no sólo como escritor, enseñando a las jóvenes los rituales y la forma de ser de los espartanos.

La siguiente parte del partenio tiene un carácter completamente ritual, no es el ensayo sino la actuación final que consiste en una procesión con canto coral en la que las muchachas, guiadas por la *choregos*, van a llevar a la diosa una guirnalda o un arado, símbolos de la fertilidad. La procesión es nocturna, por eso se comparan con las Pléyades, las estrellas que llevan a Sirio la ofrenda, al igual que ellas llevan a la diosa su guirnalda o su arado. Además, con esa comparación adquiere la procesión un carácter cosmológico y se vinculan directamente con lo que ocurre en el cielo. No creemos que haya dos coros que compiten en este momento (lo que no significa que en otros rituales sí hubiera competiciones corales) sino una procesión y una ofrenda a una diosa asociada a la juventud y la fertilidad. Creemos que esa divinidad es Helena, principalmente porque lo que describe Alcmán sigue las mismas pautas que el Epitalamio de Helena de Teócrito y porque es la diosa que acompaña a las muchachas espartanas en todas las fases de su vida mientras que Orthia, por ejemplo, es una divinidad cuyo rito femenino es bastante desconocido y parece asociarse a los momentos iniciales de la adolescencia, cuando las muchachas tienen su primera menstruación.

## Bibliografía

### II.1 Fuentes clásicas

Alcmán, *PMG* 1, traducción de C. García Gual, Madrid, 2001, Gredos.

Alcmán, *PMG* 3, traducción de F.J. Cuartero en (1972b), "La poética de Alcmán". *CFC*, 4, 367-402.

Safo, fr. 18, traducción de F. Rodríguez Adrados en *Lírica. Poetas Arcaicos*. Madrid, 2006, Gredos.

### II.2 Bibliografía general

Arrigoni, G. (ed.) (1985): *Le donne in Grecia*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Bonnechere, P. (1993): "Orthia et la flagellation des éphèbes spartiates. Un souvenir chimérique de sacrifice humain", *Kernos*, 6, 11-22.

Bouvier, S. (2009): "Artemis Ortheia. A Goddess of Nature or a Goddess of Culture?", Fisher-Hansen, T.; Poulsen, B. (eds.): *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 153-178.

- Bowra, C.M. (1934): "The Occasion of Alcman's Partheneion", *CQ*, 28,1, 35-44.
- (1961): *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford, Oxford University Press.
- Burnett, A.P. (1964): "The Race with the Pleiades", *CP*, 59, 1, 30-34.
- Calame, C. (1977): *Les chœurs des jeunes filles en Grèce Archaique*, Vols. 1,2, Urbino, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- Calderón Dorda, E. (2003): "Alcmán y la "mousiké techné"", J. M. NIETO IBÁÑEZ (coord.), *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, Vol. 1, León, Universidad de León, 233-241.
- Cartledge, P. (1981): "Spartan wives: liberation or licence?" *CQ*, 31, 84-105.
- Cavanagh, W.G. et al. (1996): *Continuity and change in a Greek Rural Landscape: the Laconia Survey, II. Archaeological Data*, Londres, ABSA supl. 27.
- Cepeda Ruiz, J. (2004): "La mujer en Esparta, épocas arcaica y clásica", M.I. DEL VAL (ed.), *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Clader, L.L. (1976): *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden, Brill.
- Cuartero, F.J. (1972a): "Alcmán y Esparta", *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, vol. 6, Nº1, 3-34.
- (1972b), "La poética de Alcmán". *CFC*, 4, 367-402.
- Dale, A. (2011): "Topics in Alcman's Partheneion", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 176, 24-38.
- Davison, J.A. (1938): "Alcman's Partheneion", *Hermes*, 73, 440-458.
- Dawkins, R. M. (1929): *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta: excavated and described by members of the British School at Athens 1906-1910*. Londres, Council of the Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- Delcourt, M. (1983): "La pratica rituale del travestimento", en C. Calame (ed.): *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 87-101.
- Diels, H. (1896): "Alkmans Partheneion", *Hermes*, 31, 339-374.
- Ducat, J. (2006): *Spartan Education: Youth and Society in the Classical Period*, Swansea, Classical Press of Wales.
- Ferrari, G. (2008): *Alcman and the cosmos of Sparta*, Londres, The University of Chicago Press.
- García Gual, C. (2001): *Antología de la poesía lírica griega: (siglos VII-IV a.C.)*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Romero, F. (2008): "El deporte femenino en la Grecia antigua", [www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12001.pdf](http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12001.pdf) (septiembre 2013).
- Gentili, B. (2006): *Poesia e pubblico nella Grecia Antica*, Roma, Feltrinelli.
- Gerber, D.E. (1997): *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden-Nueva York-Colonia, Brill.
- Guettel Cole, S. (2004): *Landscapes, Gender, and Ritual Space. The Ancient Greek Experience*, Los Angeles y Londres, University of California Press.
- Halporn, J.W. (1972): "Agido, Hagesichora, and the chorus Alcman 1.37 ff. PMG", R. Hanslik, A. Lesky, H. Schwabl (cords.), *Antidosis. Festschrift für Walter Kraus zum 70 Geburtstag*, 1972, Wien-Köln-Graz, Hermann Böhlau, 124-137.
- Harvey, F.D. (1967): "Oxyrhynchus Papyrus 2390 and Early Spartan History", *JHS*, 87, 62-73.
- Havelock, E.A. (1996), *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- Hutchinson, G.O. (2001): *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford/ Nueva York, Oxford University Press.
- Huxley, G. (1962): *Early Sparta*, Londres, Faber and Faber.
- Jeanmaire, H. (1939): *Couroi et courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille, Arno Press.



- Kennell, N.M. (1995): *The gymnasium of virtue*, North Carolina, University of North Carolina Press.
- Loroux, N. (2004): *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona, Acontilado.
- Mantas, K. (1995): "Women and athletics in Roman East", *Nikephoros*, 8, 125-144.
- Marinatos, N. (2000), *The Goddess and the Warrior. The Naked Goddess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Miller, P.J. (2007): *Alcman's Partheneion and the Near East*, Tesis Doctoral, University of Toronto.
- Parry, M. (1971): *The making of Homeric verse*, Oxford, Clarendon Press.
- Pavese, C.O. (1992): *Il Grande Partenio di Alcmane*, Amsterdam, Adolf M. Haakert Editore.
- Petterson, M. (1992): *Cults of Apollo at Sparta: the Hyakinthia, the Gyomnopaiddiai and the Karneia*, Estocolmo, Svenska Institutet i Athen.
- Plácido, D. (2007): "El sexo en la sociedad griega: la *paideia*, los rituales y los mitos", en: S. Celestino Pérez (coord.), *La imagen del sexo en la Antigüedad*. Barcelona, Tusquets, 187-206.
- Pomeroy, S. (2002): *The women of Sparta*, Nueva York, Oxford University Press.
- Robbins, E. (1994): "Alcman's Partheneion: Legend and Choral Ceremony", *CQ*, 44,1, 7-16.
- Robertson, N. (1992): *Festivals and legends: The formation of Greek cities in the light of public ritual*. Toronto, University of Toronto Press.
- Rodríguez Adrados, F. (1973): "Alcman, el Partenio del Louvre: Estructura e interpretación", *Emerita*, 41, 323-344.
- Rose, H. J. (1929): "The Cult of Artemis Orthia", R.M. Dawkins (ed.), *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta: Excavated and Described by Members of the British School at Athens 1906-1910*, Londres, Council of the Society for the Promotion of Hellenic Studies, 399-407.
- Rosenmeyer, T.G. (1966): "Alcman's Partheneion I Reconsidered", *GRBS*, 7,4, 321-359.
- Schneider, J. (1985): "La Chronologie d'Alcman", *REG*, Vol. 98, N<sup>o</sup> 465-466, 1-64.
- Séchan, L. (1930): *La danse grecque Antique*, París, Boccard.
- Segal, C. (1983): "Sirius and the Pleiades in Alcman's Louvre Partheneion", *Mnemosyne*, 36, 3-4, 260-275.
- Segarra Crespo, D. (2004): "A propósito de los quesos de la diosa Ortia" *Illu. Revista de Ciencias de las Religiones*, Anejos XII, 123-139.
- Sheppard, J.T. (1913), "The Partheneion of Alcman. A Version and a Suggested Interpretation of vv. 36-101", E.C. Quiggin (ed.), *Essays and Studies Presented to William Ridgeway*, Cambridge, Cambridge University Press, 124-135.
- Shiple, G. (1997): "The other Lakedaimonians: the dependent perioikic poleis of Laconia and Messenia", M.H. Hansen (ed.), *The polis as an urban centre and as a political community*. Symposium August 29-31, 1996. Acts of the Copenhagen Polis Centre, vol. 4, Copenhagen, 189-281.
- Skutsch, O. (1987): "Helen, Her Name and Her Nature", *JHS*, 107, 188-193.
- Smardz, K.E. (1979): *The Sacred Tree in Ancient Greek Religion*, Tesis Doctoral, McMaster University, Ontario.
- Swift, L.A. (2010): *The hidden chorus. Echoes of genre in tragic lyric*, New York, Oxford Classical Monograph.
- Toynbee, A. (1969): *Some problems of Greek History*, Londres, Oxford University Press.
- Tsantsanoglou, K. (2006): "The scholia on Alcman's Partheneion", *Ελληνικά*, 56, 1, 7-30.
- Groningen, B.A.V. (1935): "The Enigma of Alcman's Partheneion", *Mnemosyne*, 3, 241-261.
- Vegas Sansalvador, A. (1996): "Φορθασία, Ὀρθία ἢ Ἄρτεμις Ὀρθία en Laconia", *Emérita*, LXIV, 2, 280-281.
- Vernant, J.P. (1984), "Una divinité des marges: Artémis Orthia", L. Breglia Pulci Doria, et al., *Recherches sur les cultes Grecs et l'Occident*, 2, Nápoles, pp. 13-27.

Waugh, N. (2009): "Visualizing fertility at Artemis Orthia's site", en Cavanagh, W.G. *et al.* (eds.), *Sparta and Laconia: from Prehistory to Pre-modern*, Londres, British School at Athens, 159-167.

Webster, T.B.L. (1970): *The Greek Chorus*, Londres, Methuen & Co Ltd.

Wilamowitz, U. (1897): "Der Chor der Hagesichora", *Hermes*, 32, 251-263.