Eugesta
ISSN : 2265-8777
Publisher : Université de Lille

15 | 2025
Varia

Danza romana, mujeres y senectud: los casos de Galeria Copiola y Umidia Cuadratila

Zoa Alonso Fernández

http://www.peren-revues.fr/eugesta/1595

DOI : 10.54563/eugesta.1595

Electronic reference
Zoa Alonso Fernández, « Danza romana, mujeres y senectud: los casos de Galeria Copiola y Umidia Cuadratila », *Eugesta* [Online], 15 | 2025, Online since 25 novembre 2025, connection on 01 décembre 2025. URL : http://www.peren-revues.fr/eugesta/1595

Copyright
CC-BY

Danza romana, mujeres y senectud: los casos de Galeria Copiola y Umidia Cuadratila

Zoa Alonso Fernández

OUTLINE

Bailar y ser vieja
Galeria Copiola: bailando intermedios a la edad de 104
Umidia Cuadratila: espectadora-coreógrafa
Conclusiones

TEXT

Bailar y ser vieja

1 En la célebre conferencia *Juego y teoría del duende*, que Federico García Lorca pronunció durante su visita a Buenos Aires en 1933, el poeta granadino recurre a una impactante imagen que pone de manifiesto la potencia de esta escurridiza noción, íntimamente ligada a la poesía, el baile y la música [1]:

> Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, bellezas de forma y bellezas de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados. Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.

2 En su recorrido por los devaneos del duende, Lorca idealiza expresiones y caracteres cargados de una especial significación para la práctica artística, tales como el cante de la andaluza Pastora Pavón,

La Niña de los Peines, los versos de Jorge Manrique o la utilización del color del mismísimo Goya. Como en estos casos, el mero remate de cuerpo de una vieja bailaora se vuelve, para Lorca, motivo de duende en su exposición, hasta el punto de que supone la incontestable victoria de la flamenca en un concurso de danza en Jerez. Para Lorca, el espíritu oculto del duende habita de lleno en el cuerpo vivido de la octogenaria y es capaz de arrasar, desde allí, a esas rivales que bailan con una belleza vacía. Se trata, tal vez, de una impresión excesiva, propia de su papel de conferenciante extasiado, una exageración de poeta que, con marcada licencia, antepone su propia emoción por la danza a una propuesta más apegada a las reacciones del día a día flamenco. Y, sin embargo, hay en esta instantánea del duende un documento que nos retrata la realidad de un lenguaje en donde los años no tienen cabida.

3 De las bulerías de Tía Anica la Piriñaca a la soltura de Enrique el Cojo en escena, la cultura flamenca ha demostrado que el duende se vale también de cuerpos ancianos y no normativos. Con una singular percepción del virtuosismo, el temple y la improvisación, los pilares que sostienen el arte flamenco se rigen por parámetros diversos y encuentran potentes respuestas en un auditorio que es siempre partícipe[2]. El flamenco se vuelve, por tanto, un escenario ideal en donde poder observar las dinámicas que facilitan la ejecución y el disfrute de bailarines ancianos, así como el valor cultural asociado a esta práctica y la gran variedad de respuestas que, como en el caso del duende, derivan de su propia corporalidad[3]. Un escenario privilegiado para entender el factor de la edad en relación con la danza, pero, en definitiva, uno escasamente representativo y limitado siempre a contextos puntuales.

4 Fenómeno prácticamente inaudito en las culturas dancísticas más conocidas y dominantes, el binomio de danza y vejez conlleva, en gran parte, ideas muy negativas para la propia experiencia del baile, que surgen de las habituales expectativas sociales sobre la edad y se hacen más acuciantes al implicar unos cuerpos supuestamente perfectos, atléticos, ilesos y vigorosos, como los que la técnica exige —todo ello por no mencionar el matiz añadido del género, cuando se trata del cuerpo de una mujer[4]—. Este hecho, tan evidente en algunos contextos como los del *ballet* y otras danzas profesionales del ámbito de la escena, viene definido por férreos códigos estéticos que

producen sujetos disciplinados y fuertes, cuyos lenguajes son virtuosos y privilegian el medio de la visión como proceso de percepción coreográfica[5]. Así, la idea de una bailarina "vieja" se aplica, sin pudor, a mujeres que rondan los treinta, los límites expresivos del cuerpo se funden con la noción de "ridículo" y la salud se equipara a unas normas que pautan lo que es y no es danza[6].

5 Con una visión tan distorsionada como, desafortunadamente, preponderante sobre el concepto físico y cultural de la edad, la perspectiva que de ello nos plantea la danza incrementa, entonces, cualquiera de los estereotipos más extendidos acerca del envejecimiento a nivel general, así como de las actitudes polarizadas que una sociedad pueda mostrar ante ello[7]. A primera vista, exageraciones como las que he mencionado acaban sirviendo como acicate para generar observaciones normalizadas acerca de las personas ancianas, su rol en la sociedad y su comportamiento esperable en cualquier circunstancia privada o pública, pero es precisamente un panorama como el de la danza el que más puede ayudarnos a desentrañar cómo la realidad escapa con frecuencia a las premisas culturales y proponer un acercamiento a la edad desde posiciones más críticas, sobre todo en lo que respecta a la intersección de este elemento con otros factores de género y clase.

6 En los últimos años, y en consonancia con las corrientes que alertan de ruidos capacitistas en torno al cuerpo danzante, la investigación en danza ha comenzado a debatir el peso de estos estereotipos y repensar, entre otros asuntos, qué significa envejecer desde el punto de vista biológico, cómo se experimenta la edad desde la propia creación coreográfica y hasta qué punto tiene sentido una asociación entre senectud y declive artístico o deterioro corporal[8]. Fruto de estas reflexiones, contamos hoy con una interesante línea de trabajos que exploran la edad como fenómeno social, pero también como una experiencia corporalizada por parte de quienes bailan, que se preguntan por sus capacidades a lo largo de sus carreras y entienden sus cuerpos en relación con valores culturalmente institucionalizados que pueden, con todo, ser subvertidos.

7 Como en el caso del baile flamenco, este tipo de cuestionamientos surge de entornos muy específicos o con principios contrarios a los de las culturas imperantes en el medio. Un ejemplo muy claro es el

interés que suscitan las teorías sobre la danza en Japón, las cuales anteponen el compromiso y la experiencia de los bailarines ancianos a cualquier juicio estético basado en las habilidades de los cuerpos más jóvenes [9]. De igual manera, también las premisas disidentes de la danza posmoderna americana vinculada al Judson Theater han promovido una visión disconforme con la norma de la edad, entre otras, que resulta indisoluble de la propia práctica artística y contribuye al desmantelamiento de estos mitos justamente a través de la coreografía [10]. En este sentido, tampoco es casualidad que los postulados de unos modos como los de la danza *contactimprovisation*, tan ligados a la interacción dinámica entre cuerpos, sean unos de los más destacados a la hora de ponderar el efecto de la longevidad entre quienes bailan y/o quienes contemplan una actuación, dadas las implicaciones comunicativas que esta práctica conlleva en el encuentro danzado [11]. Con una clara conciencia sobre el intercambio de energías entre los participantes, la inercia, el tono o la gravedad, los especialistas en *contact* perciben efectos de resonancias corporales que guían momentos de interafectividad en la danza y desencadenan procesos de percepción en los espectadores no necesariamente ligados a la visión —procesos en donde un público maduro puede identificarse con bailarines más jóvenes o en los que, simplemente, dejan de existir condicionantes técnicos que presupongan limitaciones en relación con la edad—.

8 En lo que respecta a la Antigüedad griega y romana, este tipo de identificación y reconocimiento somático por parte del público ha sido puesto en relación con el fenómeno de la "empatía" o "contagio cinestésico", un medio de aprehensión del movimiento ajeno que destaca el componente participativo de quienes asisten a una actuación y facilita nuestra comprensión de los distintos mecanismos por los que la danza podía ser asimilada a partir de una multiplicidad de impresiones sensoriales y físicas [12]. A través de la información extraída de los textos, reacciones que enfatizan estas formas de empatía cinestésica en el público nos han permitido apreciar, entre otros, los efectos de interacción social, ritual o comunitaria en el ámbito coral de la Grecia arcaica y clásica, el impacto sensual de las danzas de banquete entre los participantes del simposio griego o el *convivium* romano o la repercusión cognitiva de la corporalidad en una actuación coreográfica, tanto en el drama griego como en la

pantomima de época imperial[13]. Es más, gracias, precisamente, a estas aproximaciones al estudio de la danza antigua, Sarah Olsen ha puesto en relación los conceptos de "empatía" y "memoria corporal" con la idea del envejecimiento en la danza y ha demostrado hasta qué punto también las prácticas del coro griego implicaban restricciones culturales y sociales con respecto a la edad de los participantes, muy similares a las que conocemos hoy, aunque con matices señalados[14].

9 Según advierte Olsen, textos como los que se extraen del fragmento 58 sobre Titono (1-8, West), de Safo, o de *Las Leyes* (657d), de Platón, ponen de manifiesto actitudes profundamente ambiguas por parte de quienes recuerdan danzas pasadas que ya no les es posible bailar por su edad —a saber, la voz femenina de la primera persona en el poema de Safo y un grupo de viejos ciudadanos entre los que se encuentra el extranjero ateniense del texto platónico—. El anhelo que les produce a estos interlocutores ancianos la contemplación de las danzas de un coro suscita, inevitablemente, sentimientos encontrados de placer vicario y sensación de pérdida que acentúan esa brecha existente entre las capacidades físicas de quienes participan activamente en la danza y quienes únicamente lo hacen desde la perspectiva del espectador[15]. En los coros griegos del período arcaico y clásico, la memoria de estos cuerpos ancianos contribuye a reforzar una impresión de incapacidad para la práctica danzada. Sin embargo, es tal el poder cohesivo que se le atribuye a la actividad coral (χορεία) en los textos que, a pesar de su aparente exclusión material, se consigue generar para ellos un verdadero efecto de participación integral en el coro y, por extensión, en la sociedad.

10 Comprobamos, entonces, cómo la danza proporciona un espacio fructífero para reflexionar sobre percepciones no monolíticas del envejecimiento en una cultura como la griega, tan dependiente del valor institucional de la χορεία en cualquiera de sus variantes. En el caso, además, de las prácticas femeninas, como las que describe el poema de Safo o las que se asocian a los partenios de Alcmán, el componente de la edad es casi tan importante como el del género, que por sí mismo define el papel de las participantes en el coro e invita a pensar en la significación que se atribuye culturalmente a sus cuerpos[16]. Tales ejemplos determinan la función social de las jóvenes casaderas de la élite que danzan en coro a las puertas del matrimonio y establecen la unidad del grupo como espacio de acción

exclusivo para su propia condición. Con todo, es posible también entrever en sus versos momentos de fugaz divergencia que atenúan la rigidez de la norma, así como el reflejo que ello produce, como en el caso de Safo, entre quienes no participan del coro, pero se regocijan con su recuerdo[17].

11 También en el terreno del drama, la χορεία nos permite dibujar un panorama más ambiguo en lo que se refiere a la percepción cultural del envejecimiento, sobre todo a través del fenómeno de la mímesis teatral. En este contexto observamos, por ejemplo, coros trágicos de ancianos interpretados por varones jóvenes (en *Edipo en Colono*, de Sófocles, o en *Heracles*, de Eurípides, entre otros), en donde la expresión poética de imaginarios colectivos hace confluir el contenido de los versos entonados con la propia realidad de la coreografía hasta el punto de difuminar las fronteras de unos cuerpos que, al mismo tiempo, son y no son ancianos[18]. De igual manera, es precisamente el efecto de la mímesis el que hace que, también en la comedia de Aristófanes, exista una cierta valorización de la agencia de las mujeres mayores en relación con el coro (véanse los casos de *Lisístrata* o de *Las Tesmoforias*), aun cuando parte, justamente, de la irreverencia y los sesgos propios de la burla contra ellas[19].

12 En todos estos ejemplos, las problemáticas que nos suscita la danza resultan tremendamente ventajosas para proponer nuevos modelos sobre los que recapacitar en relación con la edad de quienes participan de ella, más allá de las generalizaciones que recordábamos antes. Ciertamente, se trata de contextos puntuales más útiles, quizás, para ampliar nuestras miras acerca de un asunto que es hoy relevante para nuestros intereses, que para dar cuenta de una determinada norma cultural, con todas las desviaciones que esta pudiera implicar[20]. Sin embargo, son precisamente estas mismas desviaciones las que permitieron impulsar unos actos de evasión y ruptura que han quedado reflejados en las fuentes para hacernos comprender los matices de un trasfondo para nada evidente.

13 Por lo general, los cuerpos ancianos de la danza comportaron en la Antigüedad griega y romana ataques frecuentes que ahondaban en los ya conocidos estereotipos de clase o capacidad y se hacían más evidentes, si cabe, en su intersección con factores de género. Según nos recuerda precisamente Aristófanes en la primera parábasis de *Las*

nubes (551-54), nada más fácil para un rival como Eupolis que atacar a la madre del político Hipérbolo sacándola a escena en mitad de un vergonzoso baile lascivo (κόρδαξ) y transgredir de un plumazo cualquier expectativa de tipo social, familiar, público, erótico y sensual que pudiera suponer la presencia en la danza de una anciana de la élite como ella[21]: si, de forma sistemática, ya eran reprochables las coreografías de mujeres viejas entre las profesionales de la música y el espectáculo[22], una escena tan inadecuada y decadente como la de Eupolis nos añade una importante dosis de censura en relación con la supuesta libertad de movimientos demostrada por la madre del político en un espacio abiertamente público como el de la danza teatral.

14 Ante tales circunstancias, cabe preguntarse, entonces, por las realidades que subyacen a una imagen tan tipificada como esta y que, como tales, han pasado desapercibidas hasta hace relativamente poco tiempo, tamizadas como están por el filtro de unos postulados culturales. Más allá de las cuestiones puramente técnicas o estéticas de la coreografía, ¿cómo habría sido percibida una actuación como la de la supuesta madre de Hipérbolo entre las mujeres que, de la manera que fuera, contemplaran la comedia de Eupolis[23]? ¿Habría, en realidad, distintos grados de percepción y valoración de la escena de acuerdo con las edades y situaciones personales de quienes asistían al drama? ¿Hasta qué punto contamos con fuentes documentales históricas que permitan delinear un trazado alternativo al de las narrativas hegemónicas de la literatura y el arte? ¿Por qué una danza obscena como la del κόρδαξ mostraba tanto potencial para caracterizar a una mujer anciana y qué implicaciones tenía esta danza en relación con los cuerpos de otros coros dentro y fuera del espacio teatral?

15 En lo que sigue de este trabajo pretendo promover un tipo de preguntas muy similares a estas pero centradas, concretamente, en el contexto de la Roma imperial, un momento en el que el mundo se vuelve global, los coros dramáticos desaparecen de los escenarios y la expansión del negocio del espectáculo trae consigo consecuencias importantes para la profesionalización y el estatus del cuerpo danzante. Para ello, me serviré de dos estudios de caso muy diferentes tomados, respectivamente, de la obra de Plinio el Viejo y Plinio el Joven y protagonizados, como veremos, por mujeres ancianas vinculadas a la danza desde perspectivas prácticamente opuestas. Con el objetivo de entender cómo funciona la intersección entre los

aspectos de edad, clase y género en el medio preciso de la danza teatral, me dispongo a demostrar que la marginalidad encapsulada en esta combinación de factores puede contribuir a explicar esas divergencias a la norma que nos plantean, en definitiva, un panorama mucho más rico de lo que pudo haber sido este complejo fenómeno cultural.

Galeria Copiola: bailando intermedios a la edad de 104

16 Plinio el Viejo dedica el libro VII de su *Historia Natural* al ser humano. Antes de explorar la vida de los animales y las plantas y después de haber trazado un amplio recorrido por el cosmos y las geografías imperiales que caracterizan su visión del mundo conocido, el enciclopedista propone comenzar la observación de los seres que habitan la tierra con un estudio antropológico que establece la centralidad de la existencia y la cultura humanas como distintiva de sus investigaciones en el ámbito de la naturaleza[24]. Del aspecto físico de los humanos a los rasgos propios de determinadas poblaciones, el tratado va exponiendo detenidamente cuestiones diversas relacionadas con el parto y el nacimiento, la menstruación de las mujeres, las particularidades y tamaños de los cuerpos, las cualidades extraordinarias de unos pocos (vista, fuerza, velocidad, oído, resistencia, memoria, energía del espíritu), los ejemplos de los hombres inteligentes y virtuosos (así como de las mujeres castas) y la fortuna derivada de la felicidad. En este punto de su explicación, apenas se aproxima a los capítulos que versan sobre la enfermedad y la muerte, Plinio destina una amplia sección al espacio y duración de la vida humana, en donde ofrece ejemplos de longevidades sorprendentes, entre los que destaca el de la *emboliaria* ("artista de intermedios") Galeria Copiola (Plin. *HN* 7.158-59):

> Et ex feminis Livia Rutili LXXXXVII annos excessit, Statilia Claudio principe ex nobili domo LXXXXVIIII, Terentia Ciceronis CIII, Clodia Ofili CXV, haec quidem etiam enixa quindeciens. Lucceia mima C annis in scaena pronuntiavit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio coss. ludis pro salute Divi Augusti votivis annum CIV agens; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone coss. ante annos XCI, a

> Magno Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta. Sammulam quoque CX annis vixisse auctor est Pedianus Asconius. Minus miror Stephanionem, qui primus togatus saltare instituit, utrisque saecularibus ludis saltivisse, et Divi Augusti et quos Claudius Caesar consulatu suo quarto fecit, quando LXIII non amplius anni interfuere, quamquam et postea diu vixit.

> Y, de entre las mujeres, Livia, la mujer de Rutilio, sobrepasó los 97 años; durante el principado de Claudio, Estatilia, de noble casa, los 99; Terencia, la esposa de Cicerón, los 103 y Clodia, la de Ofilio, los 115; ésta, además, dio a luz en 15 ocasiones. La mima Luceya declamó en escena a los 100 años. Durante el consulado de Gayo Popeo y Quinto Sulpicio, en los juegos votivos por la salud del divino Augusto, la artista de intermedios Galeria Copiola fue llevada de nuevo a escena para actuar con 104 años; había sido presentada en su debut por el edil de la plebe Marco Pomponio 91 años antes, durante el consulado de Gayo Mario y Gneo Carbón; fue presentada de nuevo a cargo de Pompeyo el Grande durante la dedicación de su gran teatro, siendo ya anciana, en calidad de prodigio. Según Asconio Pediano, Sámula también vivió 110 años. Menos me sorprende que Estefanión, que había sido el primero en bailar con la toga, bailara en dos Juegos Seculares, los del divino Augusto y los que celebró el emperador Claudio durante su cuarto consulado, puesto que entre ellos no mediaron más de 63 años, aunque también vivió más tiempo después.

17 Teniendo en cuenta la intención de un proyecto literario que promueve la conquista del conocimiento en relación con el poder expansionista de Roma[25], parece interesante reseñar, en primer lugar, cómo funciona la lógica que rige la estructura interna del capítulo. Efectivamente, en los párrafos que preceden a esta sección, Plinio informa a sus lectores de anécdotas transmitidas por poetas e historiadores griegos que resultan prácticamente increíbles por la excesiva longevidad de los personajes mencionados —algunos reyes, incluso, de más de quinientos años—, razón que se explica, según el autor, por su "desconocimiento de las divisiones del tiempo" (*inscitia temporum*). Pasando ya a unos "hechos admitidos" (*ad confessa*), es decir, que persiguen resaltar ese probado afán científico de sus propias descripciones, Plinio se concentra, sobre todo, en los datos relativos a las vidas de una serie de reyes, augures, cónsules y senadores, todos ellos seguramente contrastados gracias a

la práctica romana de registrar en los *annales* informaciones útiles y otros fenómenos de interés general[26]. En los *exempla* femeninos relatados a continuación, la enumeración prosigue, según este razonamiento, destacando vidas de matronas ilustres, entre las que sobresale la propia esposa de Cicerón, Terencia, que alcanzó los 103 años, o Clodia, la de Aulo Ofilio, no solo excepcional por su muerte a la edad de 115 años sino, sobre todo, por haber podido dar a luz hasta en 15 ocasiones, es decir, haber cumplido su esperable servicio como auténtica mujer romana[27]. Ahora bien, fuera de la esfera de control de un contrapunto masculino, son las mujeres de la escena las que, en este cuidado listado, proporcionan a Plinio esa información demostrable de la que valerse como parte de su empresa taxonómica, precisamente por su condición de personas públicas, por mucho que carezcan de reputación (*infames*) en el sentido literal de la etiqueta[28]. De estas artistas, Plinio menciona a la mima Luceya (100 años), a Sámula (110 años) e incluso al pantomimo Estefanión, cuya inclusión en el grupo de mujeres se explica seguramente por comparación con las representaciones de Galeria Copiola (104 años)[29], una *emboliaria* o artista de los intermedios famosa por sus apariciones en momentos significativos de la historia reciente de Roma.

18 Desde un punto de vista histórico, la crónica de Plinio no parece contradecir la información que nos transmiten otras fuentes acerca de actrices e instrumentistas longevas en el período imperial, tales como el epitafio de Donata (AE 1972, 00715), una *tympanaria* ("panderetera") seguidora de Cibeles que vivió más de 110 años en el norte de África, o incluso el de la liberta Claudia Toreuma (*CIL* 05, 02931 = *CLE* 0996), quien se congratula precisamente de haber muerto joven y haber escapado "al crimen" de una larga senectud (*effugi crimen, longa senecta, tuum*)[30], en indudable alusión a la estereotipada caracterización literaria de las ancianas (*anus*; *vetulae*) en Roma, sobre todo en contextos teatrales[31]. Al contrario, en el texto de Plinio llama justamente la atención esa insistencia con la que se nos presenta a las artistas de la escena, no como representantes de un rol arquetípico de anciana, sino como agentes (*pronuntiavit*; *agens*) de su propia *performance* teatral[32]. Más aún, en el caso concreto de Galeria como experta de los entreactos (*embolia*), la bailarina irrumpe en el tedioso medio de la ordenación científica para proporcionar con su figura una nota de entretenimiento a los lectores de Plinio, de manera que

la anécdota textual sobre sus actuaciones materializa en palabras las dinámicas dramáticas y comunicativas de este género de variedades ligero[33].

19 En la nota biográfica sobre Galeria Copiola, el erudito nos informa de aquellos momentos que destacan en la carrera de la bailarina[34]. Comenzando por su debut (*tirocinio*) a los 13 años en el 82 a.e.c., año que marca la adhesión de Pompeyo a la causa de Sila en la primera guerra civil, y con una aparición estelar en la dedicación del teatro de Pompeyo en el 55 a.e.c., la anciana *emboliaria* tuvo también ocasión de actuar en los juegos votivos organizados por la salud de Augusto durante el consulado de Gayo Popeo Sabino y Quinto Sulpicio Camerino (9 e.c.), cuando contaba con 104 años de edad. Galeria, por tanto, debió de haber sido una artista reconocida y famosa, cuya experiencia en el ámbito de la *performance* pudo abarcar no solo distintas modas coreográficas e interpretativas sino también, sobre todo, realidades significativas del orden político de Roma, desde la República hasta el Principado e incluso el momento en el que Plinio redacta su obra durante la época flavia[35]. Justamente, desde el punto de vista de la narración, es importante resaltar cómo la anécdota se plantea a partir de la última actuación de Galeria en los juegos de Augusto, precisamente el año del nacimiento de Vespasiano, emperador, patrono y amigo personal de Plinio, para luego acudir al pasado republicano y concluir con la figura de Pompeyo, tan prominente también a lo largo de su enciclopedia[36]. El cuerpo de Galeria conecta, entonces, momentos y personajes históricos de especial significación para la ideología pliniana y sirve como mecanismo de memoria en señal de una pretendida continuidad cultural.

20 En un principio, la *emboliaria* se presenta, en el pasaje, como un objeto pasivo que prácticamente cede su protagonismo escénico a los agentes encargados de su actuación. Conocemos, así, los nombres no solo de los mencionados líderes aclamados en los acontecimientos espectaculares (Augusto / Pompeyo), sino también los de los cónsules que designan los años en los que tuvieron lugar sus actuaciones (Gayo Popeo y Quinto Sulpicio, para el caso de los juegos de Augusto y Gayo Mario y Gneo Carbón para el año de su *première*), e incluso el del edil de la plebe Marco Pomponio, del que únicamente contamos con esta noticia puntual[37]. En este sentido, los recurrentes participios pasivos *reducta* y *producta*, ambos derivados de *duco*[38],

transmiten una clara sensación de control por parte de quienes deciden contar con las actuaciones de la artista en sus juegos y promueven su aparición en escena —del mismo modo en que Plinio decide incluirla en su enciclopedia—. Con todo, no deja de ser la propia capacidad de actuar de Galeria (*agens*) la que constituye el verdadero objeto de admiración de quien narra (*miror*), una excepcionalidad que merece ser registrada en el texto y, con ello, incluida como muestra de conocimiento en el propio archivo de la *Historia Natural*[39].

21 En realidad, ignoramos las causas que motivaron la decisión de incluir los espectáculos de la *emboliaria* en cada uno de los acontecimientos descritos. De una parte, se hace fácil pensar en el magnetismo de una artista imponente y joven, precursora de la famosa Volumnia Citeris —quien habría triunfado en la escena republicana con el nombre de Licoris unos años más tarde— o de las bailarinas que escandalizaban por aquel entonces a Catón el Joven durante los *Floralia* por sus actuaciones ligeras de ropa[40]. Con la edad, el prestigio de Galeria Copiola como persona escénica habría podido imponerse en los imaginarios del público para generar un deseo de verla que eclipsara por completo el cuerpo envejecido de la artista, primero a los 40 años y posteriormente a los 104, tal y como sucede en culturas contemporáneas con algunas divas de la actuación. A este respecto, sabemos, por las *Cartas* de Cicerón (*fam.* 7.1.2), que Pompeyo había diseñado un espectáculo grandioso para la inauguración de su teatro, haciendo incluso venir a actuar a "aquellas estrellas de primera fila que habían decidido retirarse voluntariamente de los escenarios" (*in scaenam redierant ii quos ego honoris causa de scaena decessisse arbitrabar*), si bien Galeria no aparece mencionada en la epístola[41].

22 De otra parte, no obstante, resulta también imposible desligar las distintas apariciones públicas de Galeria de las dinámicas imperialistas de control, exhibición y espectáculo habituales en el medio de los *ludi* romanos, sobre todo en los últimos años de la República, con el despliegue de Pompeyo en el 55 a.e.c., y los comienzos del período imperial[42]. Efectivamente, más allá del nombre de los promotores de sus actuaciones y de los contextos públicos en los que estas tuvieron lugar, la única noticia que se nos transmite en la breve anécdota de Plinio tiene que ver con la insólita presentación de la "anciana" (*anus*) "a modo de prodigio" (*pro miraculo*) en el gran

teatro (*magni theatri*), una muestra de las "maravillas" que Pompeyo el Grande (*Magno Pompeio*) era capaz de exhibir gracias a su célebre capacidad de acción, solo superada por el poder del mismísimo Augusto.

23 Según estas premisas podemos afirmar, entonces, que Galeria Copiola era ya considerada una anciana a la edad de 40 años y que, a pesar de la probable disminución de sus capacidades, había sido llevada a actuar por la supuesta calidad de su arte, desafiando así los límites de la naturaleza y superando cualquier expectativa del público hasta el punto de repetir tantos años más tarde. Como "hecho asombroso" (*miraculum*), una ejecución artística de estas características habría estado al nivel de otros fenómenos sorprendentes habituales en los triunfos y los *ludi*, como la exhibición de bestias y otras criaturas traídas de tierras lejanas, ejemplos todos de *mirabilia* que ponen de manifiesto el pretendido papel de los líderes de Roma a la hora de controlar y centralizar los prodigios del mundo, incluido el del paso del tiempo [43]. El resultado de la actuación de Galeria, eso sí, habría sido muy distinto según el contexto de una ocasión y de otra, ya que nada tienen que ver el cuerpo y la técnica de una mujer de cuarenta con los de una bailarina centenaria: en este último caso, el *miraculum* habría sido mucho mayor y el interés de Plinio por registrarlo amplifica, sin duda, las sensaciones de admiración y sorpresa con las que aspira a evocar el instante [44]. Sin transmitirnos siquiera qué es lo que hacía Galeria en los juegos votivos, sin plantearnos el tipo de acciones de su *performance* o el grado de calidad esperable, Plinio consigue emular en el medio de sus palabras el mismo efecto de asombro que otros habían buscado en los *ludi* y amplía el listado de sus apariciones escénicas hasta llegar a ratificar el *miraculum* por medio de la memoria.

24 Centrándonos ya en el aspecto más general de las actuaciones de personas ancianas en el entorno de los juegos, comprobamos que las apariciones de Galeria Copiola en momentos históricos alejados en el tiempo no constituyen un hecho aislado, lo cual nos lleva a pensar en el poder del asombro como factor esencial de la cultura del espectáculo en Roma, así como en las implicaciones que este tipo de *mirabilia* podía entrañar de acuerdo con el carácter excepcional de los *ludi*. En el caso del famoso pantomimo Pílades, Dion Casio relata cómo este había preferido retirarse de la escena para involu-

crarse únicamente en los aspectos organizativos de un espectáculo celebrado durante los últimos años de su vida precisamente por ser ya mayor (Cass. Dio 55.10.11), pero contamos con muchas otras noticias que revelan distintos grados de consecución y/o vulnerabilidad por parte de quienes continuaron bailando en su madurez. Comparable a la extraordinaria actuación de Galeria es la *performance* del pantomimo Estefanión, que Plinio transmite a continuación y que tuvo lugar tanto en los *Ludi Saeculares* de Augusto (17 a.e.c.) como en los celebrados durante el reinado de Claudio unas décadas más tarde (47 e.c.), con una diferencia de más de 60 años entre ambos. También la *Antología Griega* (*Anth. Plan.* 16.289) menciona al "viejo" (πρέσβυς) Jenofonte de Esmirna, cuya representación versátil y ajustada de los distintos personajes de la pantomima de Dioniso y las Bacantes es descrita como una "divina actuación" (θείης…ὑπόκρισίης), mientras que la *Antología Palatina* (9.139), por el contrario, incluye críticas a una decadente bailarina que agita los crótalos en su vejez [45]. Este ejemplo, en concreto, retrata a la anciana como una aberración de la escena en términos extremadamente virulentos que nos plantean la posibilidad, también para Galeria Copiola, de una inevitable asociación entre edad biológica y deterioro artístico con consecuencias muy claras para la caracterización de una disciplina tan connotada desde el punto de vista del género. Efectivamente, la noción de *miraculum* tiene también su vertiente más negativa en cuanto que "monstruo" o "engendro", una visión que complica la concepción de un fenómeno no siempre unilateral y nos descubre las múltiples capas de percepción y experiencia por parte del público ante actuaciones no normativas en el contexto excepcional de los *ludi* [46].

25 En este sentido, parece necesario mencionar la celebración en el año 59 e.c. de los juegos juvenales (*Iuvenalia*) por parte de Nerón, un festival que ayuda a comprender hasta dónde pueden llegar las dinámicas de *mirabilia* en relación con los cuerpos ancianos, más allá de lo que buscaba Pompeyo con la recuperación de figuras de primera fila. En esta ocasión, que Suetonio reseña brevemente, confundida tal vez con el festival de los *Neronia* (*Ner.* 12), el emperador propone celebrar públicamente el afeitado de su primera barba y su consecuente llegada a la edad adulta haciendo incorporar las danzas (voluntarias y forzosas) de personas aficionadas, incluidos viejos consulares y matronas ancianas (*iuvenalibus senes quoque consulares*

anusque matronas recepit ad lusum, Suet. *Ner.* 11). Dion Casio, justamente, describe así la danza de la octogenaria Elia Catela, no solo insigne "por su familia y su riqueza, sino también por su avanzada edad" (τοῦτο μὲν γένει καὶ πλούτῳ προήκουσα, τοῦτο δὲ καὶ ἡλικίᾳ προφέρουσα, 62.19.2)[47], y relata cómo aquellos que no eran capaces de proporcionar un entretenimiento de calidad eran relegados al coro. Seguramente, la presencia activa de unos cuerpos ostensiblemente envejecidos como los que el emperador impone en la fiesta no hace sino incrementar de manera artificiosa la preponderancia de su propia lozanía entre ellos, rasgo inequívoco de su presunta superioridad. Más aún, en este caso, el portento no se busca entre los nombres habituales de la escena, sino que se trata de una nobleza de elevada reputación (οἱ ἐλλογιμώτατοι), que, además, se esfuerza por adquirir una correcta formación en escuelas designadas (διδασκαλεῖα) y demostrar el perfeccionamiento de su estilo en línea con las ambiciones del emperador como artista. Así las cosas, y al margen de que los tratamientos literarios de la ocasión lleven la subversión del momento hasta las últimas consecuencias[48], la instauración de un festival como este pone de manifiesto las ambigüedades que comporta, en relación con la edad, este tipo de acontecimientos espectaculares, donde la humillación y la excelencia de la técnica se vuelven dos caras de una misma moneda, amparadas por la particularidad del contexto.

26 Otra justificación que podría sustentar la condición de *miraculum* del cuerpo danzante longevo se halla, tal vez, en el terreno de la superstición. Según nos transmiten algunos comentaristas y lexicógrafos tardíos, como Festo (s. II e.c.) y Servio (s. IV e.c.), existía en la Antigüedad un proverbio que aseguraba *salva res: saltat senex* ("la cosa está a salvo: baila un viejo")[49]. De acuerdo con estos autores, el dicho encerraba una anécdota ocurrida durante la segunda Guerra Púnica (entre los años 212 y 211 a.e.c.), cuando un viejo mimo había salvado los juegos de Apolo gracias a haberse quedado bailando mientras todos salían corriendo ante un ataque del enemigo a las puertas. Puesto que el viejo bailaba para los dioses, no hubo necesidad de reinstaurar unos *ludi* fallidos ya que su cuerpo y sus movimientos bastaron para salvar el espacio-tiempo sagrado, volviéndose entonces ejemplo paradigmático de buenos presagios y situaciones bajo control. Fuera del ambiente erudito y de las posibles etiologías del

dicho, un refrán como este habría podido circular ampliamente a lo largo de los siglos entre hablantes de distintos estratos, por lo que podríamos incluso pensar que la danza de las personas ancianas era tenida en Roma como un elemento favorable para los juegos, al menos en la cultura popular. Este hecho contribuiría seguramente a enriquecer la perspectiva con la que analizar ejemplos como los que he recogido hasta ahora y que dibujan un panorama de la danza teatral para nada evidente, donde las percepciones no normativas de los artistas van de la mano de la propia excepcionalidad de los *ludi*.

27 Sea como fuere, Galeria Copiola era una anciana (*anus*), no un viejo (*senex*), y las consecuencias y desviaciones de su presencia en escena se multiplican cuando pensamos su caso con perspectiva de género[50]. Efectivamente, por muy excepcional que fuera el ambiente en los juegos, por muy propicia la danza de bailarines longevos, la aparición de una *emboliaria* mayor en los *ludi* habría dinamitado cualquiera de las expectativas habituales en la cultura romana, no solo sobre el comportamiento y el cuerpo de sus coetáneas no artistas (contenido, discreto, reservado, pausado), sino también, sobre todo, de sus competidoras más jóvenes (sexy, ágil, sugerente, potente). A diferencia de Pílades, Galeria no habría podido cambiar fácilmente su faceta de bailarina por la de promotora y su trabajo en la escena de variedades (*embolium*) tampoco cumplía con los estándares de un fenómeno en auge como el de la pantomima danzada. Ausente del relato ciceroniano sobre la fastuosa celebración de Pompeyo, la actriz de cuarenta años habría podido recibir las burlas de quienes esperaban un objeto de miradas y deseos al uso —un escarnio aun mayor, quizás, si pensamos en los juegos votivos de Augusto y comparamos esta instantánea con la de la *Antología Palatina*—. Sin embargo, la bailarina se cuela como *miraculum* en la taxonomía de Plinio y, lo hace, seguramente, por haber logrado llamar su atención. El potencial de su cuerpo como canal de memoria depende, sin duda, de su vejez y su experiencia como persona pública, pero es también su actuación en los márgenes la que coreografía un atisbo de agencia y nos invita a reflexionar sobre esos momentos y espacios inesperados que toda danza genera cuando transciende las normas establecidas.

Umidia Cuadratila: espectadora-coreógrafa

28 Propongo ahora dirigir la mirada hacia un escenario muy diferente que va a permitirnos continuar explorando el potencial de determinados personajes vinculados a la danza para, al mismo tiempo, desafiar y reforzar los estereotipos más extendidos en la caracterización literaria de las mujeres mayores en Roma. Se trata, en este caso, del epistolario de Plinio Cecilio Segundo, sobrino y protegido del enciclopedista, que dedica un sentido obituario a la anciana matrona Umidia Cuadratila (Plin. *epist*. 7.24)[51]:

> Vmmidia Quadratilla paulo minus octogensimo aetatis anno decessit, usque ad novissimam valetudinem viridis, atque etiam ultra matronalem modum compacto corpore et robusto.

> Ha muerto Umidia Cuadratila poco antes de haber cumplido ochenta años y haber disfrutado, hasta su más reciente enfermedad, de su salud, así como de un cuerpo fuerte y robusto, más allá de los modos de una matrona al uso.

29 Como si se tratara de un retrato en soporte material, la carta de Plinio el Joven comienza con una *laudatio* eminentemente visual, que pone el foco en la consistencia corporal de la octogenaria, en estrecha conexión con los principales rasgos de su comportamiento esperable como matrona (*ultra matronalem*)[52]. Umidia, de este modo, se muestra como una mujer de una pieza, cuyo vigor aparente invita a imaginar una consistencia moral ejemplar que justifique su inclusión en la antología[53]. Más aún, en las líneas que siguen a continuación, Plinio nos habla de su impecable legado al haber dejado a sus descendientes un "testamento honorable" (*honestissimo testamento*) y haber sido ella sola capaz de criar, "con severidad, pero también complacencia" (*severissime et tamen obsequentissime*), a su nieto, el prometedor discípulo del remitente, Umidio Cuadrado[54]. Tras esta somera introducción, la carta ofrece una pormenorizada descripción de las virtudes del joven, muchas de las cuales seguramente atribuidas a la labor del maestro[55]. Advertimos, así, un aparente afán de autorrepresentación que revela principios y cualidades de Plinio a través de los

de sus personajes y vincula su deliberada elección de recordar a la anciana con el elogio a su nieto, es decir, a su propia persona[56]. La nota de sorpresa se produce, entonces, cuando el autor califica a la abuela de *delicata*, un adjetivo que contrasta con la descripción de su cuerpo robusto y que, de manera ambigua, puede referirse tanto a la elegancia y refinamiento de la matrona como a su excesivo gusto por los placeres[57], en este caso, los que genera la danza.

30 Según el texto de Plinio, Umidia Cuadratila "tenía pantomimos a los que favorecía" de manera profusa (*habebat illa pantomimos fovebatque*, 7.24.4). Esta afirmación, que puede ser contrastada con abundantes testimonios epigráficos acerca de su relación con el medio teatral[58], apunta al papel de la anciana no solo como aficionada al arte de la danza sino también, sobre todo, como promotora de un género en boga[59]. Es más, de acuerdo con las palabras de Plinio, podemos también suponer el grado de involucración de la patrona como responsable de los artistas (*fovebat*), con atenciones que nos recuerdan la posibilidad de un trato de confianza e intimidad en este tipo de relaciones de dependencia[60]. No obstante, una demostración como la de Umidia, que se entrega de manera excesiva a sus pantomimos ("con mayor profusión de lo que conviene a los principios de una mujer como ella", *effusius, quam principi feminae convenit*, 7.24.4), resulta del todo inconveniente desde el punto de vista social y la aleja de ese retrato ideal de matrona con el que Plinio la había descrito al principio.

31 Desde una perspectiva moral, la vieja Umidia Cuadratila constituye, por tanto, un ejemplo destacado para analizar caracteres y situaciones que se resisten a los postulados de la cultura patriarcal romana, pero también, sobre todo, para observar cómo este tipo de disidencias se ha reflejado en los textos. Por regla general, aquellos estudios que han abordado la carta de Plinio en las últimas décadas coinciden en señalar la ambigua posición del autor con respecto a la anciana, cuyos reproches a su conducta se ven compensados por el elogio a su labor de crianza o incluso a su perfil de empresaria teatral[61]. Planteados desde distintos enfoques, estos trabajos han puesto de manifiesto el peso de la interseccionalidad a la hora de aproximarnos a un personaje que transita, además, entre las convenciones del género epistolar y la cotidianidad del presente de Plinio[62]. En esta misma línea, pretendo aquí centrarme, fundamentalmente, en

la faceta de la matrona como espectadora asidua de pantomimas y rastrear así su papel activo en la danza como catalizador de una innegable vía de independencia, libertad y agencia, todo ello gracias a las estrategias narrativas de las que Plinio se sirve para la caracterización literaria del personaje.

32 De una parte, la actitud efusiva de Umidia con respecto a sus pantomimos ofrece una interesante lectura intertextual [63]. Comparable a la famosa imagen de Sempronia en la *Conjuración de Catilina*, quien bailaba "con más elegancia de lo que corresponde a una mujer honesta" (*saltare elegantius quam necesse est probae*, Sall. *Cat.* 25.2), la conducta de la anciana en una actividad afín a las esferas del sexo supera los límites de lo esperable para su condición de mujer de la élite, al tiempo que la sitúa en una posición destacada en el medio coreográfico, si bien, esta vez, desde el lado de quien observa [64].

33 De otra parte, Plinio vincula las actividades de Umidia al espacio del *otium*, uno de los temas más recurrentes de su epistolario y al que el autor dedica un importante porcentaje de las cartas recogidas en el libro séptimo, en estrecha conexión unas con otras [65]. En un contexto narrativo como este, al que el remitente acude para evaluar no solo el estatus de las clases dirigentes romanas, sino también los principios de su propia ideología, el personaje de Umidia se presenta, entonces, como una aristócrata privilegiada y, a diferencia de otras mujeres mencionadas en la colección, completamente dueña de su tiempo [66]. Para ello, Plinio evita mencionar términos como *inertia* o *desidia* ("inactividad", "inacción") y recurre a una expresión particular (*ut feminam in illo otio sexus*, 7.24.5) que pone de relieve la faceta femenina de esa modalidad de tiempo libre productivo relativa al verdadero *otium* masculino, es decir, "aquel ocio de su sexo" que, de alguna manera, también concierne a su *negotium* como emprendedora en el ámbito de la escena [67].

34 Este *otium* femenino de la anciana se plantea, además, como indisociable de la actividad formativa de su nieto, a saber, el *studium* del que debe hacerse cargo Plinio como tutor designado [68]. Observamos en la carta cómo la primera persona del remitente se solapa con la perspectiva de la abuela (*audivi ipsam*) puesto que es la propia Umidia quien comenta lo que hace en sus momentos de ocio, preci-

samente cuando se dispone a encomendar a Plinio la tutela de su nieto (7.24.5):

> Audivi ipsam cum mihi commendaret nepotis sui studia, solere se, ut feminam in illo otio sexus, laxare animum lusu calculorum, solere spectare pantomimos suos.

> De ella escuché, cuando me confió los estudios de su nieto, que, siendo mujer y en ese ocio propio de su sexo, ella misma solía relajarse con el juego de los peones y solía también contemplar a sus pantomimos.

35 En el plano narrativo, la epístola parece fundir, así, un momento decisivo para la educación de Cuadrado, como es la primera entrevista de la matrona con Plinio, con un tipo de rutina cotidiana que recuerda al *otium* de otros personajes importantes elogiados en las cartas, como el venerable anciano Vestricio Espurina, evocado, entre otras cosas, por sus cenas "enriquecidas con representaciones escénicas" (*comoedis cena distinguitur*, *epist.* 3.1.5) [69].

36 En última instancia, sabemos también que Umidia "relaja su ánimo con los peones" (*lusu calculorum*), un juego de estrategia que evidencia cualidades señaladas de la anciana en cuanto que improvisado *paterfamilias* (toma de decisiones, visión organizativa, agilidad mental) y que, a pesar de sus connotaciones negativas en el ámbito de acción de las mujeres, contribuye a proyectar la relación de autoridad que la carta construye entre la abuela y el nieto [70]. Ciertamente, a lo largo de esta sección, el autor refuerza la capacidad de Umidia para orquestar su ocio en correspondencia con los estudios del joven a través de una serie de términos de mandato y planificación (*exigebat*; *commendaret*; *factura esset*; *praecepisset*) que subrayan competencias poco habituales en lo que se esperaría de una octogenaria como ella y confunden sus atribuciones de cabeza de familia con la propia actividad del preceptor [71]. El personaje de Plinio, por su parte, se sitúa en este punto en un plano diferente como espectador de la agencia de Umidia y es en esta posición privilegiada desde donde emite sus apreciaciones sobre la conducta de ella (*quod mihi videbatur*), pero también, sobre todo, donde invita a situarse al destinatario de su carta (7.24.6-8):

> Miraberis, et ego miratus sum: proximis sacerdotalibus ludis productis in commissione pantomimis, cum simul theatro ego et Quadratus egrederemur, ait mihi: "scis me hodie primum vidisse saltantem aviae meae libertum?" hoc nepos. at hercule alienissimi homines in honorem Quadratillae (pudet me dixisse honorem) per adulationis officium in theatrum cursitabant, exsultabant, plaudebant, mirabantur ac deinde singulos gestus dominae cum canticis reddebant; qui nunc exiguissima legata, theatralis operae corollarium, accipient ab herede, qui non spectabat.

> Te sorprenderás; y así me sorprendí yo mismo: en la celebración de los últimos juegos sacerdotales, tras la representación de los pantomimos que se sacaron a escena, en el momento en que salíamos juntos Cuadrado y yo del teatro, éste me comentó: "¿sabes que hoy es el primer día que he visto al liberto de mi abuela bailar?". Esto me dijo su nieto, mientras que, ¡por Hércules!, hombres que no tenían nada que ver con Cuadratila, para mostrar respeto por ella (me avergüenza haber dicho "respeto") correteaban hacia el teatro para adularla, bailaban de forma exultante, aplaudían, daban muestras de su admiración y luego devolvían a su patrona gestos concretos acompañados de cantinelas. Ahora estos, como pago de su actuación teatral, recibirán un insignificante legado de un heredero que no los veía actuar.

37 Con una interpelación a la segunda persona, el futuro *miraberis* ("te sorprenderás") cambia el rumbo de la narrativa y adelanta el relato que sigue a continuación como si se tratara de un auténtico espectáculo que la epístola va a volver a poner en escena, un número extraordinario que ya en su momento llamó la atención de quien narra (*miratus sum*) y que nos recuerda las dinámicas de *mirabilia* retratadas en la anterior sección de este artículo. La anécdota, en efecto, tiene lugar en el teatro (*theatro*), donde habían acudido el propio Plinio y su discípulo tiempo atrás con motivo de unos juegos sacerdotales. Con todo, más allá del contexto de la historia, el ambiente teatral y de la escena proporciona, en este caso, una referencia metafórica con la que seguir caracterizando a la vieja matrona y transformar la propia carta en una suerte de *mise en abyme* de carácter performativo: la advertencia inicial (*miraberis*), como he señalado, invita al lector a percibir el pasaje como un momento asombroso, no distinto de las producciones con las que la anciana

disfrutaba en su *otium*. A continuación, el personaje del joven adolescente Umidio Cuadrado se dirige a su tutor con un estilo directo (*scis me hodie primim vidisse saltantem aviae meae libertum*?, 7.24.6) que duplica el modo conversacional de la epístola y nos sitúa en un medio similar al del diálogo cómico, más agudizado, si cabe, por el hecho de aludir a un liberto bailando, propiedad de una vieja matrona (*saltantemaviaemeaelibertum*). Plinio, entonces, retoma su discurso con una invocación a Hércules (*hercule*), tan común también en los géneros dramáticos y empleada, aquí, como recurso para enfatizar el carácter asombroso de los hechos descritos.

38 Según ha argumentado Jacqueline Carlon, la sorpresa que Plinio espera de su interlocutor contribuye a reforzar la posición de Cuadrado como alguien increíblemente ajeno a los excesos de su abuela a pesar de convivir diariamente con ellos[72]. Al margen, sin embargo, del personaje elogiado, el asombro buscado en el texto vuelve a poner el foco en Umidia Cuadratila para relatar cómo, a las puertas del teatro, la *performance* continúa en torno a ella como última destinataria de una acción improvisada en su honor, esta vez a cargo de desconocidos (*alienissimi homines*).

39 ¿Quiénes son estas personas que se exhiben ante la matrona y qué tipo de representación llevan a cabo en presencia de Plinio y Cuadrado? El tono, al mismo tiempo, moralizador y relajado de la epístola, unido a la ironía de una escena casi presentada como una "actuación teatral" (*theatralis operae*), abren varias posibilidades para interpretar el pasaje. Por un lado, es probable que estos hombres *alienissimi* fueran quienes, de entre el público, demostraran su afición por los actores adulando justamente a la promotora de la representación con carreras, aplausos, gestos y canciones (*cursitabant*, *exsultabant*, *plaudebant*, *mirabantur ac deinde singulos gestus dominae cum canticis reddebant*, 7.24.7) como los que hubieran visto hacer a los danzantes en escena. Los espectadores mostrarían, así, una variante de empatía cinestésica como la que examinábamos al comienzo de este artículo, pero también contribuirían a configurar esa equivalencia simbólica que la danza escénica establece entre quienes ejecutan y quienes patrocinan una *performance*, esta vez mediada por la reciprocidad de unos gestos dirigidos a ella[73]. Por otro lado, podrían ser los propios pantomimos los que decidieran repetir sus actuaciones en la calle con el objetivo de captar su parte

de una herencia que, sabemos, acaba en manos de los descendientes de Umidia[74]. En última instancia, además, también resulta complicado distinguir qué tipo de gestos estarían ofreciendo los aduladores, ya que, fueran estos público o artistas, podríamos incluso interpretar sus movimientos como imitaciones de los ademanes de la propia anciana, convirtiendo a quien recibe las muestras (*dominae … reddebant*) en inspiración e incluso propulsora de una peculiar coreografía de poder[75].

40 Teniendo en cuenta el valor performativo del relato, la anécdota ocurrida en el teatro se vuelve, como vemos, un mecanismo ideal para explorar, en la carta, distintos grados de percepción de la danza. Para empezar, los lectores del entorno intelectual del remitente se identifican inmediatamente con esa segunda persona del futuro *miraberis*, y se sienten invitados a asistir a un espectáculo que contiene una enseñanza moral, hasta el punto de quedar asombrados por la rectitud de Cuadrado. Como parte de este grupo social, también el Plinio narrador se equipara a sus lectores (*et ego miratus sum*, 7.24.6), solo que, además, aporta ahora su experiencia como personaje y asistente ocasional a la representación en honor de la anciana. Junto a él, Cuadrado figura como un joven absolutamente ajeno al medio, cuya iniciación a la danza pantomímica coincide, en espacio y tiempo, con el número de los aduladores, pero es su recurrente condición de "no espectador" (*non … spectabat*, 7.24.8) —una realidad que se repite hasta en dos ocasiones a lo largo de la carta— la que acaba dando por sentada su exclusión de esas actividades con las que, precisamente, se caracteriza a su abuela.

41 Así las cosas, Umidia es, por tanto, la única que asiste y se deleita con la danza, es decir, la espectadora por antonomasia de la carta de Plinio. Desde un primer momento, la actitud de la matrona como público de sus libertos venía descrita como un comportamiento más efusivo de lo debido, un tipo de conducta habitual en la invectiva del momento contra las mujeres, sobre todo en relación con dimensiones que propician la inversión de los roles establecidos de género[76]. A las puertas del teatro, sin embargo, ya no es su mirada activa la que llama la atención del narrador, sino un proceso muy distinto de contemplación que también revela, por su parte, esa inextricable relación del personaje con el medio coreográfico, aun cuando parece no ser parte del mismo. La aristócrata, en este caso, es descrita como receptora

involuntaria de unas danzas absolutamente inesperadas a las que ella solo tiene acceso de pasada. Con todo, comprobamos cómo su presencia pública es precisamente el desencadenante de este improvisado número en su honor. Y es que, sea con los pasos coreografiados de una pantomima escénica o a través de las imitaciones de su propia gestualidad, la capacidad de movilización de la influyente Umidia Cuadratila nos recuerda cómo alguien como ella puede incluso demostrar su agencia desde la no siempre pasiva posición de quien asiste a una danza. Para Plinio el Joven el espectáculo está asegurado.

Conclusiones

42 Las mujeres presentadas en este trabajo nada tienen que ver entre sí. A pesar de ser ancianas, a pesar de su vinculación con la danza romana del período imperial, pertenecen a dos mundos muy distintos, dos realidades sociales prácticamente opuestas que se traducen, además, en roles bien definidos dentro del ámbito escénico como son el de bailarina y espectadora, respectivamente.

43 En el caso de Umidia Cuadratila, la abuela que se preocupa por su familia, cuida de los suyos y se erige, incluso, en benefactora de la ciudad, percibimos cómo el personaje exhibe cualidades asociadas a su edad, tales como la sabiduría y la demostración de un juicio propio, que le otorgan un ambiguo estatus de autonomía y libertad, reflejado, sobre todo, en sus momentos de *otium*. Puesto que ya ejerce funciones de cabeza de familia, que no le corresponderían por su condición de mujer, la danza se convierte, para ella, en un espacio metafórico donde continuar desafiando las expectativas acerca de su capacidad de acción y explotar la liminalidad de la expresión de las identidades de género, tan habitual en el medio de la pantomima.

44 Galeria Copiola, por su parte, nos ha permitido constatar la potencial vulnerabilidad de los cuerpos no normativos cuando estos dependen de dinámicas de exhibición y *mirabilia* en el ámbito de los juegos romanos. Caracterizada como está por su condición de *emboliaria* y objeto habitual de una mirada masculina, su longevidad no hace sino reforzar la probable denigración de sus apariciones escénicas, en constante relación con las tensiones de una narrativa imperial. Con todo, es también, quizás, esa vejez la que la convierte en mara-

villa (*miraculum*) de la escena y le permite actuar a lo largo de su extensa vida, gracias al carisma acumulado con los años y a la consolidación de una presencia coreográfica escurridiza y compleja.

45 En uno y otro caso, la acumulación de rasgos interseccionales nos permite comprender realidades casi predecibles como las que aquí hemos explorado y que, aparentemente, solo pueden explicarse desde su realidad en los márgenes. No obstante, no podemos olvidar hasta qué punto la danza es capaz de subvertir las lógicas habituales de poder y sumisión y cómo el medio literario se plantea como espacio incomparable para aprovechar al máximo la potencialidad de un lenguaje al mismo tiempo expresivo, evocador, ambiguo, performativo y sujeto, sobre todo, a interpretaciones variadas que dependen de las múltiples percepciones del público.

BIBLIOGRAPHY

Albright, Ann Cooper. 2017. "The perverse satisfaction of gravity", en N. Nakajima & G. Brandstteter (eds.), *The Aging Body in Dance*. Leiden & Boston: 63-72.

Alonso Fernández, Zoa. 2015. "*Docta saltatrix*: Body Knowledge, Culture, and Corporeal Discourse in Female Roman Dance". *Phoenix* 69: 304-31. Doi: 10.7834/phoenix.69.3-4.0304 (https://doi.org/10.7834/phoenix.69.3-4.0304).

Barton, Carlin A. 1995. *The Sorrows of the Ancient Romans: The Gladiator and the Monster*. Princeton, NJ.

Beacham, Richard C. 1991. *The Roman Theatre and its Audience*. Cambridge, MA.

Beacham, Richard C. 1999. *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*. New Haven & London.

Beagon, Mary. 2005. *The Elder Pliny on the Human Animal.* Natural History *Book* 7. Oxford.

Bell, Andrew. 2004. *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford.

Bergmann, Bettina & Christine Kondoleon (eds.). 1999. *The Art of Ancient Spectacle*. Washington DC.

Bernstein, Neil W. 2008. "Each Man's Father Served as his Teacher: Constructing Relatedness in Pliny's *Letters*". *Classical Antiquity* 27.2: 203-30.

Brown, Steven, Michael J. Martinez & Lawrence M. Parsons. 2006. "The Neural Basis of Human Dance". *Cerebral Cortex* 16.8: 1157–67. doi:10.1093/cercor/bhj057 (http://doi.org/10.1093/cercor/bhj057)

Burt, Ramsay. 2017. "Yvonne Rainer's *Convalescent Dance*: on valuing ordinary, everyday, and unidealized

bodily states in the context of the aging body in dance", en N. Nakajima & G. Brandstteter (eds.), *The Aging Body in Dance*. Leiden & Boston: 35-45.

Calvo-Merino, Beatriz, Daniel E. Glaser, Julie Grèzes, Richard E. Passingham & Patrick Haggard. 2005. "Action observation and acquired motor skills: an FMRI study with expert dancers". *Cerebral Cortex*, 15.8: 1243–1249. doi:10.1093/cercor/bhi007 (https://dx.doi.org/10.1093/cercor/bhi007)

Calvo-Merino, Beatriz, Julie Grèzes, Daniel E. Glaser, Richard E. Passingham & Patrick Haggard. 2006. "Seeing or Doing? Influence of Visual and Motor Familiarity in Action Observation". *Current Biology* 16.22: 1905–10. doi:10.1016/j.cub.2006.07.065 (https://dx.doi.org/10.1016/j.cub.2006.07.065)

Carey, Sorcha. 2003. *Pliny's Catalogue of Culture*. Oxford.

Carlon, Jacqueline. M. 2009. *Pliny's Women. Constructing Virtue and Creating Identity in the Roman World*. Cambridge & New York.

Casamayor Mancisidor, Sara. 2019. *La vejez femenina en la antigua Roma: cuerpos, roles y sentimientos*. Oviedo.

Casamayor Mancisidor, Sara. 2023. "*Anus ebria*: análisis de un estereotipo de vejez femenina en la Roma antigua", en R. Grana (coord.), *Discursos, mujeres y artes: ¿construyendo o derribando fronteras?*. Madrid: 949-68.

Cerqueira-Barbosa, Renata. 2025. "Agency, Women and Pantomime: *Ummidia Quadratilla* in perspective". *Heródoto* 8.1: 62-82. doi: 10.34024/herodoto.2023.v8.20012 (http://dx.doi.org/10.34024/herodoto.2023.v8.20012)

Cid López, Rosa María. 2022: "*Vetulae et meretrices*: pobreza, marginación social y género en la Roma antigua", en F. Marco Simón, F. Pina Polo & J. Remesal Rodríguez (eds.), *La pobreza en el mundo antiguo*. Barcelona: 163-81.

Cokayne, Karen. 2003. *Experiencing Old Age in Ancient Rome*. London & New York.

Darab, Ágnes. 2020. *The anecdotal narration and encyclopedic thought of Pliny the Elder's* Naturalis Historia. Cambridge.

Didi-Huberman, Georges. 2008. *El bailaor de soledades*. Valencia.

Durbach, Nadja. 2020. *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*. Berkeley & Los Angeles.

Edwards, Catharine. 1997. "Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome", en J. Hallett & M. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*. Princeton, NJ: 66-95.

Falkner, Thomas M. 1995. *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*. Norman & London.

Fear, Andrew. 2011. "The Roman's Burden", en R. K. Gibson & R. Morello (eds.). *Pliny the Elder. Themes and Contexts*. Leiden & Boston: 21-34.

Fitzgerald, William. 2007. "The Letter's the Thing (in Pliny, Book 7)", en R. Morello & A. D. Morrison (eds.). *Ancient Letters. Classical & Late Antique Epistolography*. Oxford: 191-210.

Foster, Susan Leigh. 2011. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York, NY.

Foster, Susan Leigh. 2019. *Valuing Dance. Commodities and Gifts in*

Motion. Oxford: Oxford.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris.

François-Garelli, Marie-Hélène. 2007. *Danser le mythe: la pantomime et sa réception dans la culture antique*. Louvain.

Gibson, Roy K. & Ruth Morello (eds.). 2011. *Pliny the Elder. Themes and Contexts*. Leiden & Boston.

Gibson, Roy K. & Ruth Morello. 2012. *Reading the* Letters *of Pliny the Younger: An Introduction*. Cambridge.

Graham, Martha. 1991. *Blood Memory: An Autobiography*. New York, NY.

Hallet, Judith. P. 1984. *Fathers and Daughters in Roman Society. Women and the elite Family*. Princeton, NJ.

Hemelrijk, Emily A. 2016. "Women's Daily Life in the Roman West", en S. L. Budin & J. M. Turfa (eds.), *Women in Antiquity: Real Women Across the Ancient World*. Oxford & New York: 895-904.

Hemelrijk, Emily A. 2021. *Women and Society in the Roman World. A Sourcebook of Inscriptions from the Roman West*. Cambridge.

Henderson, Jeffrey. 1987. "Older women in Attic Old Comedy". *TAPA* 117: 105-29.

Henrichs, Albert. 1994-95. "'Why Should I Dance?': Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy". *Arion* 3: 56-111.

Kachuck, Aaron. 2020. "When Rome's Elephants Weep: Humane Monsters from Pompey's Theatre to Virgil's Trojan Horse", en G. M. Chesi & F. Spiegel (eds.), *Classical Literature and Posthumanism*. London & New York. 157-73.

Lada-Richards, Ismene. 2007. *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*. London.

Laes, Christian, Chris Goodey & M. Lynn Rose (eds.). 2013. *Disabilities in Roman Antiquity. Disparate Bodies* A Capite ad Calcem. Leiden & Boston.

Laes, Christian. 2018. *Disabilities and the Disabled in the Roman World. A Social and Cultural History*. Cambridge.

Langlands, Rebecca. 2014. "Pliny's 'Role-Models of Both Sexes': Gender and exemplarity in the *Letters*". *Eugesta* 4. doi: 10.54563/eugesta.885 (https://dx.doi.org/10.54563/eugesta.885).

Lao, Eugenia. 2016. "Taxonomic Organization in Pliny's *Natural History*", en F. Cairns & R. K. Gibson (eds.), *Papers of the Langford Latin Seminar Sixteenth Volume. Greek and Roman Poetry, the Elder Pliny*. Cambridge: 209-46.

León, José Javier. 2018. *Federico García Lorca*. Juego y Teoría del Duende. *Estudio y edición crítica anotada*. Sevilla.

Lipscomb, Valerie & Leni Marshall (eds.). 2010. *Staging Age: The Performance of Age in Theatre, Dance, and Film*. New York, NY.

Martin, Susanne. 2017. *Dancing Age(ing). Rethinking Age(ing) in and through Improvisation Practice and Performance*. Bielefeld.

Mattioli, Umberto (ed.). 1995-2007. Senectus: *la vecchiaia nel mondo classico* (3 vols.). Bologna.

Méndez Santiago, Borja. 2024. "Imágenes de la vejez femenina en los

epigramas grecolatinos y en las sátiras de Juvenal". *Gerión* 42.1: 81-105.

Migayrou, Agathe. 2018. *Des femmes sur le devant de la scène : modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César aux Sévères*. Tesis doctoral. Roma.

Morello, Ruth & A. D. Morrison (eds.). 2007. *Ancient Letters. Classical and Late Epistolography*. Oxford.

Murphy, Trevor. 2004. *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia*. Oxford.

Naas, Valérie. 2002. *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*. Paris & Roma.

Naas, Valérie. 2011. "Imperialism, *Mirabilia*, and Knowledge: Some Paradoxes in the *Naturalis Historia*", en R. K. Gibson & R. Morello (eds.), *Pliny the Elder. Themes and Contexts*. Leiden & Boston: 57-70.

Nakajima, Nanako. 2017. "Overview", en N. Nakajima & G. Brandstteter (eds.), *The Aging Body in Dance*. Leiden & Boston: 11-27.

Nakajima, Nanako. & Gabriele Brandstteter (eds.). 2017. *The Aging Body in Dance*. London & New York.

Neger, Margot & Spyridon Tzounakas (eds). 2023. *Intertextuality in Pliny's* Epistles. Cambridge.

Odenthal, Johannes. 2017. "Dance is a metaphor of life. Abstraction, ritual and utopia – the foundations of contemporary dance", en N. Nakajima & G. Brandstteter (eds.), *The Aging Body in Dance*. Leiden & Boston: 46-50.

Olsen, Sarah. 2017a. "Kinesthetic *Choreia*: Empathy, Memory, and Dance in Ancient Greece". *CP* 112: 153-74.

Olsen, Sarah. 2017b. "Les danseuses en Grèce antique. Performance, capacité d'agir, et divertissement". *Clio: Femmes, Genre, et Histoire* 46: 19-43.

Olsen, Sarah. 2024. "Body", en Z. Alonso Fernández & S. Olsen (eds.), *Imprints of Dance in Ancient Greece and Rome*. Madrid: 109-36.

Panayotakis, Costas. 2006. "Women in the Graeco-Roman Mime of the Roman Republic and the Early Empire". *Ordia Prima* 5: 121-38.

Parkin, Tim G. 2003. *Old Age in the Roman World. A Cultural and Social History*. Baltimore, MD.

Pistellato, Antonio. 2021. "Nero's Gloomy Triumph: Cassius Dio and Senatorial Identity", en J.M. Madsen y C. Hjort Lange (eds.), *Cassius Dio the Historian. Methods and Approaches*. Leiden & Boston: 363-87.

Pratt, Louise. 2000. "The Old Women of Ancient Greece and the Homeric Hymn to Demeter". *TAPA* 130: 41-65.

Rainer, Yvonne. 2017. "The aching body in dance", en N. Nakajima & G. Brandstteter (eds.), *The Aging Body in Dance*. Leiden & Boston: 31-34.

Reason, Matthew & Dee Reynolds. 2010. "Kinesthesia, Empathy, and Related Plea-sures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance". *Dance Research Journal* 42: 49-75.

Roselli, David Kawalko. 2011. *Theater of People: Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin, TX.

Rubiera Cancelas, Carla, Agnès García-Ventura & Borja Méndez Santiago (eds.). 2023. *Cuerpos que envejecen. Vulnerabilidad, familias, dependencia y cuidados en la antigüedad*. Madrid.

Rustad, Hilde & Gunn Helene Engelsrud. 2022. "Everybody Can Dance—Except Aging Professional Dancers! A Discussion of the Construction of the Aging Dancing Body in Four Dance Texts". *Frontiers in Sports and Active Living* 4. doi: 10.3389/fspor.2022.819572 (https://www.frontiersin.org/journals/sports-and-active-living/articles/10.3389/fspor.2022.819572/full)

Rydberg-Cox, Jeff. 2021. "Modeling the Sources and Topics of Pliny's Natural History". *Umanistica Digitale* 11. doi: 10.6092/issn.2532-8816/12521 (https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/12521)

Schlapbach, Karin. 2021. "Sensing through Dance in Roman Religion", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 87.2: 507-22.

Schlapbach, Karin. 2022. "Introduction. Dance at Rome – Roman Dance", en K. Schlapbach (ed.), *Aspects of Roman Dance Culture. Religious Cults, Theatrical Entertainments, Metaphorical Appropriations*. Stuttgart: 9-34.

Schultze, Clemence. 2011. "Encyclopaedic exemplarity in Pliny the Elder", en R. K. Gibson & R. Morello (eds.), *Pliny the Elder. Themes and Contexts*. Leiden & Boston: 167-86.

Schwaiger, Liz. 2005. "Performing one's age; cultural constructions of aging and embodiment in western theatrical dancers". *Dance Research Journal* 37: 107–120. doi: 10.1017/S014976770000838X (https://doi.org/10.1017/S014976770000838X)

Shelton, Jo-Ann. 2013. *The Women of Pliny's Letters*. Oxford & New York.

Sick, David H. 1999. "Ummidia Quadratilla: Cagey Businesswoman or Lazy Pantomime Watcher", *CA* 18.2: 330-48.

Sklar, Deidre. [1991] 2001. "Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance", en A. Dils & A. C. Albright (eds.), *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown, CT. 30-32.

Sklar, Deidre. 2008. "Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge", en C. Noland & S. A. Ness (eds.), *Migrations of Gesture*. Minneapolis, MN. 85-111.

Syme, Ronald. 1968. "The Ummidii". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 17.1: 72-105.

Toyama, Kikuko. 2017. "Old, weak, and invalid: dance in inaction", en N. Nakajima & G. Brandstteter (eds.), *The Aging Body in Dance*. Leiden & Boston: 122-36.

Travillian, Tyler T. (ed.). 2015. *Pliny the Elder: The Natural History Book VII (with Book VIII 1-34)*. London.

Watanabe, Tamotsu. 2017. "The flower of old age", en N. Nakajima & G. Brandstteter (eds.), *The Aging Body in Dance*. Leiden & Boston: 51-60.

Webb, Ruth. "Salome's Sisters: The Rhetoric and Realities of Dance in Late Antiquity and Byzantium", en L. James (ed.), *Women, Men, and Eunuchs: Gender in Byzantium*. London & New York. 119–148.

Webb, Ruth. 2002. "Female Entertainers in Late Antiquity", en P. E. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge & New York: 282–302.

Webb, Ruth. 2008. *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*. Cambridge, MA.

Weiss, Naomi. 2018. *The Music of Tragedy: Performance and Imagination in Euripidean Theatre*. Oakland, CA.

Weiss, Naomi. 2024. "Audience", en Z. Alonso Fernández & S. Olsen (eds.), *Imprints of Dance in Ancient Greece and Rome*. Madrid: 137-62.

Wiseman, T. P. 2008. "'Mime' and 'Pantomime': Some Problematic Texts", en E. Hall & R. Wyles (eds), *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford: 146-53.

Zampieri, Girolamo. 2000. *Claudia Toreuma giocoliera e mima. Il monumento funerario*. Roma.

NOTES

1 Sobre esta conferencia, véase la edición comentada de León 2018. De alguna manera asimilada a los principios del *blues* o a esa muestra de lo dionisíaco en las teorías de Nietzsche, la idea lorquiana del duende mantiene una relación de ida y vuelta con la cultura flamenca, que explota lo poético de esta experiencia propia de la creación en el cante y el baile. Este trabajo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación "Marginalia Classica IV. Marginalidades clásicas y su recepción en la cultura de masas contemporánea: escapismo y resistencias" (PID2023-150513NB-I00), concedido durante el período 2024-2028. Agradezco a las editoras de la revista Eugesta su paciencia y confianza durante la elaboración del artículo. Agradezco también los comentarios anónimos de las personas que han revisado el artículo.

2 Sobre nociones como estas en el contexto del flamenco, véase Didi-Huberman 2008.

3 Una interesante aproximación a esta idea es la que ha propuesto recientemente Leonor Leal con su proyecto "De voz, un cuerpo", basado en el diálogo con ex-bailaoras de flamenco en busca de relatos, voces y danzas pasadas (https://bancodeproyectoscolaborativos.org/devoz-uncuerpo/). Agradezco a Aurora Fernández Polanco y Pedro G. Romero sus inspiradoras ideas para esta sección del trabajo.

4 Acerca de la vejez como fenómeno cultural y marcador social con significados diversos según cada cultura, véase Rustad & Engelsrud 2022. La perspectiva de género, además, impone una serie de condicionantes a esos

cuerpos femeninos considerados objetos de miradas y placeres, en donde factores como belleza y sexualidad entran en juego en relación con la edad.

5 Nakajima (2017: 12-14), por ejemplo, elabora parte de sus teorías en relación con Michel Foucault, Giorgio Agamben y las biopolíticas del envejecimiento.

6 Cf. Schwaiger 2005; Martin 2017; Nakajima & Brandstetter, (eds.) 2017. Mucho se ha dicho, en este sentido, sobre algunas bailarinas como Martha Graham, Pina Bausch o Alicia Alonso.

7 La bibliografía sobre la edad es extensa, comenzando por el famoso ensayo sobre la vejez de Simone de Beauvoir, de 1970. Para el ámbito de la Antigüedad griega y romana, cf. Falkner 1995; Mattioli (ed.) 1995-2007; Cokayne 2003; Parkin 2003; Casamayor 2019; Rubiera Cancelas *et al.* (eds.) 2023, entre otros.

8 Para una revisión de estos trabajos, cf. Rustad & Engelsrud 2022, con bibliografía.

9 Cf. Odenthal 2017; Watanabe 2017; Toyama 2017.

10 No es casual que sea precisamente Yvonne Rainer, autora del famoso "No Manifesto" que rechazaba los confines de la técnica y el espectáculo, una de las voces más pronunciadas hoy en día en relación con la edad como desafío artístico normalizado. Cf., sobre todo, Rainer 2017; Burt 2017.

11 Sobre estas cuestiones, cf. Martin 2017, con bibliografía. Cf. también Albright 2017.

12 Gracias, sobre todo, a los avances en neurociencia, investigaciones en áreas somatosensoriales y motoras del cerebro han revelado las conexiones que se producen entre la contemplación de una danza, la memoria somática y la experiencia del movimiento por parte del público. Cf. Brown *et al.* 2006, Calvo-Merino *et al.* 2005 y 2006. Sobre danza y empatía cinestésica, cf. Sklar 2001 y 2008; Reason & Reynolds 2010; Foster 2011.

13 Un buen resumen de todo ello puede encontrarse en Weiss 2024, con bibliografía.

14 Habitualmente organizados por sexo y edad, los integrantes de un coro compartían un estatus social que, de cualquier modo, tenía un importante valor de cohesión para toda la ciudadanía, por mucho que sus danzas implicaran formas de percepción diversas entre los distintos tipos de espectadores posibles. Cf. Olsen 2017a: 163-67. Véase también Olsen 2024: 110-19.

15 Entre otros ejemplos que Olsen añade al hablar del efecto (nostálgico o rejuvenecedor) de la danza, destaca, sobre todo el fragmento 26 (*PMG*) de Alcmán, en donde el poeta expresa específicamente su anhelo. Sobre esta sensación de anhelo expresada desde una perspectiva más actual, cf. Reason & Reynolds 2010: 60.

16 Sobre este tipo de danzas corales, véase Olsen 2024, con bibliografía.

17 Olsen (2017a: 163-65), de hecho, contrapone el sentimiento agridulce de Safo, pero también alentador y estimulante, con la reconocida actitud de la icónica Martha Graham ante la perspectiva de dejar de bailar, como una verdadera muerte. Cf. Graham 1991: 238.

18 Véase, por ejemplo, el segundo estásimo de la tragedia *Heracles*, de Eurípides (636-700), en donde claramente se expresa "jamás haré callar a las Musas que me han enseñado la danza". A este respecto, cf. Falkner 1995: 170-92. Sobre el solapamiento de visión y visualización en el drama griego y los procesos de percepción de la χορεία, cf. Weiss 2018. Véase también el trabajo fundamental de Henrichs 1994-95.

19 Sobre estos contextos, cf. Henderson 1987.

20 Sobre las visiones más extendidas de la vejez en el mundo antiguo, ténganse en cuenta las aportaciones tan significativas de Aristóteles, en la *Retórica* (1389b-90a), y Cicerón, en el tratado *Sobre la vejez*.

21 Al parecer fue lo que hizo en su comedia *Marikas*, según critica el propio Aristófanes. Cf. Henderson 1987: 113.

22 Aunque muy posterior, es significativo el epigrama de la *Antología Palatina* (9.139) que describe despectivamente a una lujuriosa bailarina que aúlla con sus crótalos mientras agita su canosa melena de manera artificiosa y torpe. Muy similar es el retrato de la hetaira Filemation, del *Diálogo de las cortesanas*, de Luciano (11.2-3). Sobre la confluencia de las bailarinas y las trabajadoras sexuales en el ámbito del simposio griego, cf. Olsen 2017b.

23 Sobre la posibilidad de que las mujeres tuvieran acceso a las representaciones dramáticas de la Atenas clásica, al menos desde la colina adyacente al teatro, cf. Roselli 2011, 118-94.

24 Sobre el libro VII de la *Historia Natural* y su perspectiva antropocéntrica cf. Beagon 2005; Travillian 2015. Para una aproximación al texto de Plinio según las premisas de una ética posthumanista, cf. Kachuck 2020.

25 Para una aproximación al carácter imperialista de la obra de Plinio, cf. Naas 2002; Carey 2003; Murphy 2004; Gibson & Morello (eds.) 2011. Sobre la

organización taxonómica de Plinio, cf. Lao 2016.

26 Acerca del valor de las fuentes historiográficas en Plinio, cf. Schultze 2011.

27 Valerio Máximo (8.13.2) relata las mismas anécdotas.

28 Sobre la ordenación pliniana de las mujeres según sean esposas procedentes del orden senatorial o artistas de los escenarios públicos cf. Migayrou 2018: 154-55. Sobre la *infamia* trad de las artistas y profesionales del espectáculo, cf. Edwards 1996.

29 Si bien los pantomimos eran frecuentemente censurados por sus actitudes propias de género fluido y su interpretación de personajes femeninos, el estilo enciclopédico de Plinio, rápido y cambiante, justifica el cambio de foco hacia este otro personaje, que también había actuado en dos situaciones señaladas muy separadas en el tiempo, como los *Ludi Saeculares* de Augusto (17 a.e.c.) y los de Claudio (47 e.c.). Sobre la sexualidad y el género de los pantomimos, cf. Lada-Richards 2007; Webb 2008. Sobre la figura de Estefanión, cf. también Suet. *Aug*. 45.

30 Sobre el primer epitafio cf., con todo, Hemelrijk (2021: 164), quien alerta de la tendencia habitual en la provincia de registrar edades como esta en los epitafios de personas difuntas. Sobre el monumento funerario de Claudia Toreuma, cf. Zampieri 2000. No hay que olvidar, en cualquier caso, que se trata de uno de los *Carmina Latina Epigraphica*, es decir, una composición poética en toda regla, con todas las convenciones literarias que caracterizan a los demás géneros no transmitidos en piedra.

31 Para una aproximación a las *anus* y *vetulae* en la tradición literaria latina, sobre todo en los géneros de la comedia, la sátira y el epigrama, cf. Rosivach 1994; Casamayor Mancisidor 2019: 205-46 y 2023; Méndez Santiago 2024.

32 Para cuestiones relacionadas con la performatividad de la edad, cf. Lipscomb & Marshall (eds.) 2010. Sobre la caracterización habitual de los personajes femeninos en el contexto del mimo, cf. Panayotakis 2006. Es más que probable, en cualquier caso, que dicha caracterización tuviera una correlación con la edad de las artistas, en este caso.

33 Sobre el empleo narrativo de las anécdotas en el texto de Plinio y su utilidad para aliviar la lectura, cf. Darab 2020.

34 Como en el resto de los libros que componen su enciclopedia, Plinio enumera las fuentes consultadas para el libro VII al comienzo de su obra. Aun así, la única mención a Galeria Copiola en la Antigüedad es la de Plinio en

esta sección, lo que podría poner en duda la veracidad de la anécdota. Para una aproximación cuantitativa de las fuentes de Plinio cf. Rydberg-Cox 2021, con bibliografía.

35 Con respecto a las modas coreográficas, cabe destacar en este sentido el auge de la pantomima de época imperial, cuyas primeras evidencias se sitúan a finales del período republicano y comienzos del Principado. Sobre el impacto cultural de esta disciplina coreográfica en el medio de la escena, cf. Lada-Richards 2007; François-Garelli 2007; Webb 2008. Sobre el desarrollo del género en época de Galeria Copiola, cf. también Wiseman 2008.

36 Sobre la figura de Vespasiano en relación con Plinio el viejo, cf. Murphy 2004: 4. Con respecto a Pompeyo, también la sección dedicada a sus logros en este mismo libro (*NH* 7.95-99) comienza situándose en el año 82 a.e.c., momento en el que el militar recupera Sicilia y se erige como partidario de Sila. Sobre la figura de Pompeyo en la obra de Plinio, cf. Carey 2003: 44-45; Beagon 2005: 54-55; Travillian 2015: 163; Darab 2020: 33.

37 En el caso de los juegos republicanos, Starks (2008: 124) propone los *ludi Ceriales* de abril o los *ludi plebeii* de noviembre, si bien el cónsul Carbón moriría poco después a manos del propio Pompeyo. Con respecto a los juegos votivos de Augusto, Beagon (2005: 363) cree que podrían haberse celebrado como respuesta a las presiones recibidas por la revuelta en Iliria.

38 *Oxford Latin Dictionary* s.v. *duco*, *produco*, *reduco*.

39 Panayotakis (2006: 134), en cambio, sugiere que la longevidad de Galeria es la única razón por la que Plinio habla de ella, poniendo así en duda sus capacidades artísticas. Sobre mujeres bailarinas en Roma y su capacidad de acción, cf. Webb 2002; Alonso Fernández 2015.

40 Sobre Volumnia, cf. Cic. *Att.* 10.10.5. Sobre las mimas de los juegos Florales, cf. Val. Max. 2.10.8, quien las sitúa precisamente en el año 55 a.e.c. Según Starks (2008: 124), Galeria habría sido invitada a actuar después de retirarse precisamente gracias a la calidad de su trabajo como *emboliaria*. Cf. también Migayrou (2018: 154-55), quien apunta, además, a una cierta estabilidad financiera de la artista, disfrutada durante varias décadas.

41 A quien sí menciona, en cambio, Cicerón es al trágico Esopo, quien obtuvo permiso para retirarse del escenario antes de concluir su pésima actuación (*fam.* 7.1.2). De las demás actuaciones escénicas, Cicerón únicamente señala su "falta de gracia" (*qui ne id quidem leporis habuerunt*), comparándolos con "espectáculos mediocres" (*quod solent mediocres ludi*).

42 Sobre la cultura del espectáculo en Roma, cf. sobre todo Beacham 1999; Bergmann & Kondoleon (eds.) 1999; Bell 2004.

43 Beacham (1991: 157-58) compara la erección del teatro de Pompeyo con la exhibición permanente de sus triunfos.

44 Sobre Plinio y los *mirabilia* cf. Naas 2011, sobre todo en cuanto a las paradojas que esto conlleva con respecto al imperialismo de Plinio. Sobre la función narrativa de los triunfos en la *Naturalis Historia*, similares en contenido a esta anécdota, cf. Murphy 2004: 160-64.

45 Véase n. 22.

46 A este respecto, pueden resultar muy útiles títulos como el de Durbach 2010, que examina en profundidad espectáculos de "freaks" en el contexto del Imperio británico. Para un análisis de lo monstruoso en los espectáculos romanos, véase Barton 1995. Sobre los cuerpos no normativos en Roma, véase también Laes, Goodey & Lynn Rose (eds.) 2013; Laes 2018.

47 Sobre la matrona Elia Catela no hay más información que la que proporciona Dion Casio.

48 Sobre el pasaje de Dion Casio, cf. Pistellato 2021.

49 Las fuentes también transmiten la versión *omnia secunda*, *saltat senex*. Cf. Fest. *Gloss. Lat*. 438, Serv. *Ad Aen*. 3.279, Macr. *Sat*. 1.17.25.

50 Una idea interesante a este respecto es la que plantea Schlapbach (2021: 507-08) al pensar en la agencia del viejo bailarín como alguien útil para la comunidad a pesar de no poder acudir al combate. Desde una perspectiva de género, la agencia de la *anus* sería aquí inexistente o, simplemente, innecesaria. Agradezco esta reflexión a una de las personas anónimas que han evaluado este trabajo.

51 La carta va dirigida a Rosiano Gémino, destinatario de otras tantas epístolas de este y otros libros. Para una revisión de la epistolografía de Plinio, véase Gibson & Morello 2012. Sobre el personaje de Umidia Cuadratila, cf. Sick 1999; Carlon 2009: 204-11; Shelton 2013: 240-55; Hemelrijk 2016: 897-99.

52 Sobre los retratos romanos de mujeres ancianas y las asociaciones entre cualidades físicas y morales, cf. Cokayne 2003: 18-29.

53 Otras cartas de la colección están dedicadas a personajes femeninos. Sobre esta cuestión, cf. Carlon 2009; Shelton 2013. Sobre los *exempla* femeninos en Plinio y su potencial retórico, cf. Langlands 2014, con bibliografía.

54 Plinio habla de la formación de Cuadrado en su epístola 6.11.29. Sobre la familia de Umidia, cf. Syme 1968. Sobre las figuras maternales en la familia romana, cf. Hallet 1984: 243-62.

55 Sobre esta cuestión, cf. Carlon 2009: 207-11; Shelton 2013: 245.

56 Sobre el asunto de la autorrepresentación pliniana en las cartas cf. Fitzgerald 2007; Carlon 2009: 10-12; Gibson & Morello 2012: 115-35 y 194-95. Sobre el valor didáctico de la carta, cf. Morello & Morrison (eds.) 2007. Sobre Plinio como modelo de otros, cf. Bernstein 2008. Shelton (2013: 244), por su parte, asegura que el protagonista de la carta es Cuadrado y no su abuela.

57 *Oxford Latin Dictionary* s.v. *delicatus*. Sobre esta caracterización, cf. Carlon 2009:206.

58 Para una revisión de estas fuentes, cf. Sick (1999: 336-37), quien recoge testimonios de artistas probablemente vinculados a la familia de Umidia, así como inscripciones procedentes de Casinum (actual Frosinone, en el Lacio), para cuyos habitantes la matrona construyó un anfiteatro y un templo con su propio dinero (*CIL* 10.05183) y en donde incluso celebró un banquete público para los decuriones, para el pueblo y para las mujeres (*AE* 1046, 0174).

59 La faceta empresarial de Umidia Cuadratila ha sido detalladamente estudiada por Sick 1999.

60 Un ejemplo llamativo de esta cercanía es el de la joven bailarina Licinia Eucaris, cuyo epitafio recuerda "el interés de su patrona, sus cuidados, su amor, su elogio y orgullo" hacia ella (*studium patronae*, *cura*, *amor*, *laudes*, *decus*, *CLE* 55.14 = *CIL* 1.1009, 12.1214, 6.10096). Para un listado de mujeres patronas de libertos y esclavos artistas en Roma, cf. Sick 1999: 342-43.

61 Véase la bibliografía citada en n. 51. Es llamativo cómo el asunto se plantea, generalmente, desde perspectivas dicotómicas para llegar a posiciones más consensuadas. Ejemplos claros de este tipo de disyuntivas son los títulos "Cagey Businesswoman or Lazy Pantomime Watcher?", de Sick (1999: 330), y "A life of leisure or daily toils?", de Hemelrijk (2016: 897).

62 En última instancia, cf. Cerqueira-Barbosa 2025 sobre la perspectiva interseccional del análisis.

63 Sobre la intertextualidad de las cartas de Plinio, cf. Neger & Tzounakas (eds.) 2023. Sobre esta lectura, cf. Schlapbach 2022: 21-22.

64 Acerca de las concomitancias entre danza y sexo y las implicaciones de esta combinación en relación con el género, cf. Edwards 1997; Webb 1997; Alonso Fernández 2015.

65 Véanse, sobre todo, Fitzgerald 2007; Gibson & Morello 2012: 169-99. Estos últimos recuerdan, precisamente, cómo el libro séptimo se contrapone al anterior, dedicado al *negotium*, y hasta qué punto el autor desarrolla sus ideas sobre el *otium* a la luz de las teorías de Séneca.

66 Como contraejemplo a la actividad de Umidia Cuadratila, llama la atención la epístola 4.19, dirigida a Calpurnia Hispula, tía paterna de la esposa de Plinio y encargada de la educación de esta. Fitzgerald (2007) asegura, en cualquier caso, que la carta de Umidia forma un par con la de Fania (*epist*. 7.19).

67 Sobre la terminología empleada en relación con el ocio y la inactividad, cf. Gibson & Morello 2012: 194-96. Véase también Hemelrijk 2016: 897-99.

68 Gibson & Morello (2012: 195) perciben aquí una clara distinción de género entre el *otium* de ella y el *studim* de él.

69 Sobre esta carta y la importancia del personaje como modelo de Plinio cf. Gibson & Morello 2012: 115-23.

70 Acerca de la mala reputación de esta actividad en el contexto del *otium* y de las implicaciones de ello en relación con la esfera de lo femenino, cf. Carlon 2009: 208.

71 Fitzgerald (2007: 209) asegura que así Umidia lo protege de su propia influencia. También Gibson & Morello (2012: 195) perciben el *studium* del nieto como consecuencia de una deliberada actuación por parte de Umidia, al encargarle a Plinio su tutela mientras ella disfruta de su *otium*. Para una revisión a fondo de esta postura y las implicaciones sociales de las que Umidia quiere librar a su nieto, cf. Carlon 2009: 209-11. Sobre el afán de autorrepresentación por parte de Plinio, cf. n. 56.

72 Carlon 2009: 209.

73 Sobre estas cuestiones, cf. Foster 2019.

74 Para esta cuestión, véase Carlon 2009: 210, n. 36.

75 No hay unanimidad en cómo interpretar el término *dominae*, que podría ser un genitivo ("gestos de la patrona") o bien un dativo dependiente del verbo *reddo*.

76 Para una revisión de la posición de las espectadoras de pantomimas en géneros como la sátira y cómo estos cambian las dinámicas habituales de la llamada "male gaze", cf. Alonso Fernández (2015: 316-21), con bibliografía. Cf. también Weiss (2024: 148-49).

ABSTRACT

Español

Este trabajo parte de la lectura de dos textos literarios del período imperial, un pasaje de la *Historia Natural*, de Plinio el Viejo, y una de las epístolas de su sobrino, que invitan a reflexionar acerca de la utilidad de la danza (así como de los llamados *dance studies*) a la hora de entender el no tan monolítico papel cultural de las mujeres ancianas en la antigua Roma.

A partir de una carta-obituario en honor a una provecta matrona promotora de espectáculos de pantomima (*epist.* 7.24) y una breve anécdota sobre las actuaciones de una bailarina a la edad de 104 años (*HN* 7.158), pretendo demostrar cómo ambos personajes desafían —al tiempo que también refuerzan— los estereotipos y dicotomías más habituales para la caracterización literaria de las mujeres mayores en Roma. Todo ello a pesar de las enormes diferencias que presentan una y otra en cuanto a su contexto cultural y posición social, su grado de vinculación con la danza escénica y, por supuesto, los condicionamientos impuestos por el medio narrativo.

Desde una perspectiva más amplia, los factores interseccionales que se desprenden de estos dos estudios de caso se hacen enormemente significativos para explorar realidades como estas, es decir, las de unas mujeres que, transitando por los márgenes, nos llevan a cuestionar ideas preconcebidas acerca de la agencia, la memoria y el estatus de los cuerpos en la cultura de la danza en Roma.

INDEX

Palabras claves

Danza, Plinio el Viejo, Plinio el Joven, Galeria Copiola, Ummidia Quadratilla, vejez, interseccionalidad

AUTHOR

Zoa Alonso Fernández
Universidad Autónoma de Madrid