

# Mujeres extranjeras en Roma en la poesía de Marcial

José M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ

El poeta de BÍlbilis, Marcial (38/41-104), que describió tan magníficamente los bajos fondos de la sociedad, que él conocía tan bien, menciona varias mujeres que pasaron por Roma o que vivieron en ella<sup>1</sup>.

La extranjera más famosa fue Cleopatra VII<sup>2</sup>, amante de César y de Marco Antonio, la última reina del Egipto de los Ptolomeos. Había nacido en el año 69 a. C. En los años 59-55 a. C., acompañó a su padre Ptolomeo XII al destierro. En el año 51 a. C., reinó con su esposo, que era al mismo tiempo su hermano Ptolomeo XIII, siguiendo la antigua costumbre de los Ptolomeos y de los faraones.

En el año 48 a. C., la arrojaron del trono los regentes Pothéinos y Aquillas. Supo, no obstante, aprovechar la llegada de César a Egipto convirtiéndose en su amante<sup>3</sup> y logrando de éste que la devolviera el trono. Después de la muerte de Ptolomeo XIII, reinó con otro de sus hermanos, Ptolomeo XIV, a partir del 47 a. C. Entre los años 46-44 a. C., vivió en Roma. Aparentemente César quería convertir a Cleopatra en su esposa, algo de lo que le acusaron sus enemigos políticos, pero que muchos investigadores rechazan, pues a la vez que Cleopatra, parece ser que tuvo otras amantes en Roma. Después del asesinato de César<sup>4</sup>, volvió a Egipto y todo parece indicar que, entonces, envenenó a su hermano Ptolomeo XIV. En el año 47 a. C., había ya nombrado corregente a su hijo Cesarión (Ptolomeo XV) fruto de su relación con César. Desde el 44 a. C., fue amante de Marco Antonio, con el que tuvo tres hijos. En el año 34 a. C., éste la nombró Reina de Reyes, o sea, gobernante del todo el Imperio, y a sus hijos, reyes de Armenia, de Media, Cirene y del antiguo país de los Seleúcidas; todo lo cual fue confirmado por testamento. Después de la derrota de Actium, en el año 31

---

<sup>1</sup> Se han manejado de Marcial y Juvenal, las siguientes ediciones: M. CITRONI, M. SCANDOLA, E. MERLI, *Marziale. Epigrammi I-II*, Milán, 2000; S. BETA, *Marziale. Epigrammi I-II*, Milan, 1995; J. TORRENS, *Marcial. Epigramas*, Barcelona, 1959; *Id.*, *Persio y Juvenal. Satiras completas*, Barcelona, 1959 (las traducciones utilizadas proceden de estas dos últimas obras). Sobre la sociedad romana: J. N. ROBERT, *Piaceri a Roma*, Milán, 1985. R. TURCAN, *Vivre a la cour des Césars d'Auguste a Diocletien*, París, 1987; L. FRIEDLAENDER, *La sociedad romana. Historia de las costumbres desde Augusto hasta los Antoninos*, Madrid, 1982; J. CARCOPINO, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, Paris, 1970. El autor se basa en gran medida en Marcial (lástima que la edición española carezca de notas). Agradezco las numerosas sugerencias incorporadas a este trabajo de los Drs. G. López Monteagudo, R. Corzo y J. Cabrero.

<sup>2</sup> AAVV, *Cleopatra, regina d'Egitto*, Roma, 2000. M. GRANT, *Cleopatra*, Roma, 1983, 102-115; E. BRADFORD, *Cleopatra*, Madrid, 1974; I. BECHER, *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur*, Berlin, 1966; J. LINDSAY, *Cleopatra*, Nueva York, 1971; H. VOLKMANN, *Cleopatra*, Londres, 1958.

<sup>3</sup> Sobre César en general, y sobre su actuación en Egipto tras la batalla de Farsalia puede verse: J. CABRERO, *Julio César. El hombre y su época*, Madrid 2004.

<sup>4</sup> Sobre las últimas teorías sobre el asesinato de César J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ y J. CABRERO, «El asesinato de Julio César», *La Aventura de la Historia*, 59, Septiembre 2003, 90-94.

a. C., Marco Antonio y Cleopatra huyeron a Egipto. Sin emargo, perdida toda esperanza de conservar Egipto para sus hijos, Cleopatra decidió suicidarse mediante la mordedura mortal de una serpiente. Cleopatra llevó, pues, una vida agitada. De su estancia en Roma se sabe muy poco, ya que las fuentes contemporáneas y las posteriores apenas arrojan luz sobre ella. Se puede deducir que vivió en una villa, propiedad de César, rodeada de jardines, que estaba situada al otro lado del Tíber, en el actual Trastévere, junto al Janículo. Se rodeó allí de una corte fastuosa en la que se encontraba, entre otros, Marco Tigellio Ermógenes, famoso músico y cantante de la época (Hor, *Sat.* I.2). Cleopatra tuvo enemigos acérrimos en Roma. Pocos se atrevían a acompañarla en público. Su llegada a *Urbs* debió de producirse con posterioridad a la celebración de los triunfos de César, por lo que es casi seguro, que, en contra de lo afirmado con frecuencia, no estuvo presente en ellos. Llegó a Roma en compañía de su hermano, Ptolomeo XIV, de apenas trece años de edad, y de su hijo Cesarión, que por entonces contaba con pocas semanas de vida.

Marcial (IV.59.5) sólo se fija en que la reina de Egipto se envenenó con la picadura de una víbora. En un epigrama anterior de este mismo libro (IV.11.4), escrito contra Antonio Saturnino (que se sublevó en Maguntia en el año 88), el poeta cita de pasada a Cleopatra. La guerra de Marco Antonio la califica de impía.

En una segunda composición en la que se describen unos primeros escarceos nupciales, Marcial (IV,22), llama a la amante Cleopatra, sin duda, por la fogosidad amorosa de la reina de Egipto.

## MERETRICES EN ROMA

Marcial (XCII.6), que pintó con mano maestra el lupanar de Roma, menciona el nombre de dos misérrimas prostitutas, Antiope y Quione, que debieron de ser muy pobres, pues recuerda el poeta su copa descascarillada.

Marcial utiliza en sus poesías muchos nombres ficticios y no se puede deducir a primera vista si se trata de gentes de baja extracción social, extranjeras, como parece.

Una excepción es Claudia Rufina, que procedía de Britannia y se había integrado plenamente en la sociedad romana. Madre de tres hijos, Marcial la dedica el siguiente epigrama:

Pese a que Claudia Rufina procede de los tatuados bretones. ¡Qué semejante es en espíritu a la plebe romana! ¡Qué hermosura la de su cuerpo! Las matronas itálicas podrían considerarla romana y las atenienses como suya. Los dioses sean loados, pues su fecundidad dio hijos a su virtuoso marido y joven aún espera tener yernos y suegras. ¡Ojalá agrade también a las divinidades; que se enorgullezca de tener un solo marido y encuentre la alegría en sus tres hijos!

Marcial (XII.43.4) menciona una poetisa de versos obscenos, de nombre Elefántide, que había escrito varios libros licenciosos. Debía de ser muy prolífica. La poesía escabrosa estaba muy de moda en Roma en la época de Marcial, pues menciona el poeta bilbilitano a otros poetas en sus epigramas, esta vez varones. Uno se llama-

ba Musetio, que era también poeta prolífico y que había escrito escabrosos libros, rivales por su contenido de las obritas de Síbaris. Marcial los calificó de muy obscenos. La ciudad de Síbaris había sido famosa por su libertinaje. El segundo poeta obsceno se llamaba Sotades (II.86.2), que solía escribir versos de doble sentido. Era amigo de Marcial (V.26), pero el poeta bilbilitano creía que, desgraciadamente, empleaba mal su talento.

En un epigrama (VI.39), Marcial describe el libertinaje de las mujeres de la baja sociedad romana. Marulla había dado a Cinna siete hijos, todos los cuales eran de padres no libres, como lo demuestran bien sus rasgos físicos. Uno era hijo del cocinero Santra; el segundo del luchador Pánico; el tercero, del legañoso Darne; el cuarto, del favorito de Cinna, Ligado; otros, del bufón Cirta. De las dos hijas, los padres verdaderos eran el flautista Croto y el granjero Carpo. Posiblemente ninguno de estos padres fuera ciudadano romano. Marulla tampoco parece nombre latino, sino de una mujer extranjera que se movía entre esclavos. Marcial recuerda a los hijos de Cinna como a una tropa de esclavos, por serlo sus padres.

Dos mujeres menciona Marcial en un epigrama dedicado a Fidentino (I.72.94), poeta gracias a los versos que copiaba del bilbilitano. Marcial le reprocha que hiciese lo mismo que Aegle, que se creía con bella dentadura después de comprar una postiza, y que Licóride, más negra que las moras maduras, que se pintaba el rostro de albayalde.

La comparación de Licórides con las moras parece indicar que se trata de una mujer de raza negra. Son dos ramerías, como sostiene E. Merli<sup>5</sup> en su comentario a la obra de Marcial. Licórides es recordada por éste en otras composiciones suyas (I.102). Era tuerta (III.39). Se había enamorado de un muchacho tan bello como Ganímedes, el copero de Zeus, del que se enamoró el padre de los dioses y de los hombres. A todas sus amigas las mandó al sepulcro. Marcial (IV.24) desea que se haga amiga de su mujer para enviarla al Hades. Licórides, siendo de piel negra, deseaba volverse blanca. Se fue a Tibur, ciudad consagrada a Hércules, pensando que allí todo se volvería blanco. En otro epigrama (IV.40), dejó constancia el poeta, de los estragos que el tiempo produce en el cuerpo de Licórides, a la que ninguna mujer pudo antaño aventajarla en belleza. Hoy Marcial ama a otra mujer de nombre Gliseria, que debe de ser, también seguramente, una prostituta extranjera con nombre supuesto. En el último epigrama, Marcial (VII.13), vuelve a la preocupación grave de Licórides, que al margen del color de su piel, se preocupa por sus dientes, que son ya viejos. Se marchó a Tibur, pues oyó decir que el sol de esta ciudad blanqueaba el marfil de los dientes. Al cabo de un tiempo volvió tan negra como estaba antes. La prometida de Canio, Teodora, no sólo por su nombre, sino por su educación, debía de ser una griega que se trasladó a vivir a Roma. Marcial (VII.69), la describe en los siguientes términos:

Aquí tienes, Canio, este retrato de Teófila tu prometida, cuyo espíritu está embebido de filosofía griega. Con toda razón la reclamaría el jardín de Platón, el glorioso viejo de Atenas, y el grupo de estoicos la contaría con no menos razón entre sus adeptos.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, I, 214, nota 114.

Sobrevivirá toda obra que hayas encomendado a sus oídos, así es su gusto, tan viril y poco vulgar.

Tu admirada Pantenis no es menos superior a ella; la amorosa Safo elogia sus poesías. Pero Teófila es más casta que Pantenis y no menos sabia.

La Filide, cuyo trato describe Marcial (XI.50), tiene todas las características de ser una ramera, posiblemente oriental, más que itálica, que le explotaba todo lo que lo que podía:

No hay ocasión, Filide, en que no me despojes cuando estoy ansioso de ti; tal es la astucia de tus rapiñas: una vez tu sirvienta deplora hipócritamente el olvido de un espejo; en otra ocasión te ofrecen buena oportunidad sedas que dices te han robado; ahora me presentas un frasco de ónice vacío de los perfumes de Cosmos o me solicitas un ánfora de negro Falerno toda maltrecha por la vetustez para que una bruja adivinadora ahuyente de ti los malos sueños; en fin, para tener pretexto de comprar un lobo de mar grande o un salmón de dos libras, se te hace invitar una amiga opulenta. Ten vergüenza respecto a la verdad y a la justicia. Yo, Filide, no te niego nada. No me niegues tu a mí.

En otro epigrama (X.81) lo confirma el poeta claramente:

Como hubiesen venido por la mañana dos individuos a casa de Filide para amarla y como cada uno quisiera tomarla el primero desnuda, ella prometió que se entregaría a los dos al mismo tiempo: uno la cogió un pie y el otro la túnica.

Marcial (XI.29) la indica como debía acariciarle:

Cuando me acaricias torpemente, Filide, me fastidias. Pero cuando me llamas «ratoncito mío» y «Luz de mis ojos», pienso que apenas podré recobrarme en diez horas. No, no sabes ser amorosa. Deberías decirme: «Te daré cien mil sestercios y unas yugadas cultivables en el campo de Setia. Acepta vino, casa, criados, fuentes cinceladas en oro, mesas». Es así como debes acariciarme.

Filide (XII.65) cambiaba amor por vino, aunque dudaba entre varias pagas por una noche de amor:

La hermosa Filide se me ofreció durante toda una noche, pródiga por todos conceptos. A la mañana, vacilé sobre qué gratificación la daría, si una libra de perfumes de Cosmos o de Niceros, o un montón de vestidos de lana bética, o diez monedas de oro con la efigie del César. Me echó Filide los brazos al cuello y acariciándome con un beso tan largo como son las nupcias de las palomas, comenzó a suplicarme un ánfora de vino.

Una cortesana, aunque no se sabe si procedente de fuera de Roma (pues el nombre es ficticio) es la Lesbia a la que Marcial dedica el siguiente epigrama (I.34):

Das tu amor, Lesbia, a puertas abiertas y sin guardar. No ocultas tus placeres y gozas más si te ven que cuando te aman, pues no te agrada el juego si lo recatas. Sin embargo, la cortesana se oculta de testigos tras de cortinas y cerrojos y las zahusdas del

Submommmium apenas dejan filtrar la luz por sus aberturas. Que, al menos, Qiones o Ias te den lecciones de pudor. Las más procaces prostitutas se ocultan hasta en los sepulcros. ¿Qué? ¿Te parece demasiado dura mi reconvención. Con esto no quiero decir que no cedas. Lo que no está bien es que te vean.

Ias y Quiones eran dos famosas rameras. El *Submommmium* era un barrio de Roma de mala fama por sus habitantes. Marcial (III.82.2) llama a las rameras esposas del Submmemio<sup>6</sup>. En este último epigrama menciona una prostituta de nombre Leda, que podía ser de origen extranjero, aunque nunca se sabrá con certeza. Magníficamente describe el poeta la vida acompañada de rameras<sup>7</sup>. Lesbia (V.68) tenía el cabello rubio. Exigía que estuviera siempre a su servicio (VI.23). Era vieja en tiempos de Marcial (X.39). Nunca amaba sin cobrar, aunque el texto ha llegado corrupto y se desconoce el precio del amor.

## BAILARINAS GADITANAS

En Roma, las bailarinas gaditanas eran tan famosas como las sirias e igualmente deseadas y excitantes en el baile y en el canto. Su presencia era obligada en muchos festines de Roma, de gentes alegres (Plin. I.15). Marcial (VI.71) describe a una de ellas en los siguientes términos<sup>8</sup>:

Experta en adoptar posturas lascivas al son de las castañuelas béticas y en danzar según los ritmos de Gades, capaz de devolver el vigor a los miembros del viejo Pelias, y de abrazar al marido de Hécuba junto a la mismísima pira funeraria de Héctor. Teletusa consume y tortura a su antiguo dueño. La vendió como sirvienta y ahora la ha comprado para concubina.

En Roma enseñaban los bailes y las canciones de Cádiz desvergonzados maestros de danza (I.41). Marcial (XIV.203) describe esta danza:

Su cuerpo, ondulando muellemente, se presta a tan dulce estremecimiento, a tan provocativas actitudes, que harían masturbarse al casto Hipólito.

Juvenal (*Sat.* XI. 162 ss) confirma esta descripción de Marcial al escribir:

Acaso esperes muchachas gaditanas que en coro se pongan a entonar lascivos cantos de su país y enardecidas por los aplausos, exageren sus temblorosos movimientos de cadera, y las jóvenes esposas que, tendidas junto al marido, contemplan este espectá-

<sup>6</sup> E. MERLI, *op. cit.*, 164, nota 43.

<sup>7</sup> E. MERLI, *op. cit.*, 345-347, notas 108-111 para el comentario a las alusiones de este epigrama.

<sup>8</sup> E. MERLI, *op. cit.*, 548, nota 81. A. GARCÍA Y BELLIDO, *La Península Ibérica en los comienzos de la historia*, Madrid, 1985, 618-621; J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e iberas*, Madrid, 1977, 341-342; R. OLMOS, «*Puellae Gaditanae, ¿Heteras de Astarte?*», *AEspA* 64, 1991, 99-109.

culo que sólo contado en su presencia debiera ya ruborizarlas. Son acicates de unos deseos languidecientes y estímulos apremiantes de nuestros ricos. Mayor es, sin embargo, esta voluptuosidad en el otro sexo, que se excita con más viveza y, pronto al placer que se mete por ojos y orejas, provoca la incontinencia. Estas diversiones no caben en mi casa. Escuche esos repiqueteos de castañuelas, esas palabras que ni siquiera pronunciaría el esclavo desnudo que permanece en el maloliente lupanar; gócese con esos gritos obscenos y con todo refinamiento del placer aquél que ensucia con sus vomitonas el mosaico lacedemonio; nosotros perdonamos esos gustos a la Fortuna.

Marcial (V.78) invita a su amigo Toranio a una comida en su casa, pero le advierte que no animará el festín con bailarinas gaditanas:

Modesta es mi cena. (¿Quién podría negarlo?), pero no tendrás que fingir ni recibir lisonjas y reposarás tranquilo en tu lecho con el habitual semblante. El dueño de la casa no te leerá un grueso volumen ni muchachas procedentes de la disoluta Gades moverán ante ti, en larga comezón de placer, sus caderas lascivas con rebuscados estrebecimientos. Oirás, en cambio, la flauta del joven Córdilo que tocará melodías ni solemnes ni sin gracia.

El canturrear en Roma canciones licenciosas de Egipto o de Cádiz, que ponían de moda las bailarinas gaditanas era prueba de ser un afeminado, según Marcial (III.63):

Catilo, eres un afeminado, muchos dicen eso y oigo. Pero dime, ¿qué es un afeminado?

Un afeminado es el que peina sus cabellos con estudiada afectación; el que siempre huele a bálsamo y a cinamomo; el que canturrea tonadas del Nilo o de Gades; el que mueve sus brazos depilados en cadencias variadas, el que se pasa la vida sentado entre mujeres y siempre les susurra algo al oído; el que les lee misivas de unos y de otros y redacta las contestaciones; el que las evita que las estropee el vestido el codo del vecino; el que sabe los trapicheos amorosos de unos y de otros; el que va de convite en convite y conoce a fondo la genealogía del caballo Hirpino.

Marcial da el nombre y la actuación de una de estas bailarinas gaditanas; se llamaba Teletusa. Está descrita en VI.71, y a ella dedica otros epigramas (VIII.51). Marcial espera la llegada de Teletusa para beber en su compañía:

¡Qué primoroso trabajo en esta copa! ¿Es del hábil Mis o de Mirón? ¿Se ve la mano de Mentón o la tuya, Policleto? Ningún vapor la ensombrece y no rechaza las pruebas del fuego. El ámbar auténtico resplandece menos que este rubio metal y la pureza de su plata aventaja al niveo blancor del marfil. El arte no cede a la materia: así la Luna redondea su disco cuando en su espléndido plenilunio brilla en el cielo como una lámpara translúcida. Erguido aparece el cordero del vellocino de oro que el hijo de Eolo envió al tebano Frixo su hermana hubiese deseado ser transportada por él. No osaría trasquilarle el pastor Cínifo y tú mismo, Baco, querrías que despuntase tu vid. Un amorcillo con su par de doradas alas cabalga sobre sus lomos y en sus tiernos, labios suena la flauta de loto de Palas. Así un delfín gozoso de escuchar a Arión de Metimna transportó sobre las tranquilas aguas tan melodiosa carga.

Que no sea un esclavo de la turba doméstica el que colme de néctar este espléndido regalo, sino tu mano, Casto; tú que eres honor de mi festín, escancia el vino de Se-

tia; me parece que el Amorcillo y el propio cordero tienen sed de él. Que las letras que forman el nombre de Instancio Rufo nos den otras tantas libaciones; pues que él es el que me ha dado tan precioso regalo. Si viene Teletusa y me trae los goces prometidos me reservaré para mi amada bebiendo los cuatro vasos de las letras de tu nombre, Rufo; pero si ella vacila beberé siete vasos. Y si traiciona su amor, para ahogar mis penas, me beberé tu dos nombres juntos.

Mis es un famoso toreuta que, según Pausanias (I.28.2), colaboró con Fidias en la confección del escudo de la Atenea Promajos, estatua de oro y de marfil colocada en su templo en la Acrópolis de Atenas, con el escudo decorado con una amazonomaquia en relieve por fuera y una gigantomaquia pintada por dentro, siguiendo los dibujos de Parrasio (Plin. XXXIII.155; Prop. 111.9.14), con el que culmina y termina la pintura tradicional griega en el dibujo de línea. Mirón es el célebre escultor del discóbolo. Marcial lo recuerda como toreuta. Policleto se immortalizó en el Doríforo, probablemente Aquiles, que se convirtió en un modelo para muchos artistas (Plin. XXXIV.55), obra fechada entre los años 450 y 440 a. C.

Una composición priapea, la número 19, la describe en los siguientes términos:

Si la trotacalles Teletusa, un día con las caderas al aire [y agitando el vientre de aquí para allá] se te meneara moviendo el espinazo podría con tales artes, oh Priapo, no sólo conmoverte a ti, sino también al mismo hijastro de Fedra.

Otra bailarina gaditana se llamaba Quincia, nombre ficticio. Un segundo priapeo (27) la menciona actuando:

Quincia, delicias del pueblo, conocidísima del Circo Magno, experta en menear sus vibrantes nalgas, deposita en ofrenda a Priapo los címbalos y crótalos, sus instrumentos de calentamiento, así como los tambores golpeados con firme mano. En compensación suplica ser siempre grata a los espectadores y que su público esté siempre erecto como el dios.

Estas dos composiciones priapeas indican que las bailarinas gaditanas no sólo animaban los festines de la alegre sociedad de Roma, sino que se pasaban el día callejeando. Debían de ser religiosas y consagraban a Priapo los instrumentos musicales utilizados en sus danzas, los címbalos, los crótalos y los tambores. Merodeaban por los alrededores del Circo Máximo, zona que congregaba mucho personal.

La mención más antigua de las bailarinas gaditanas, que eran también al mismo tiempo cantoras y músicas, se lee en Estrabón (II.3.4), tomando el dato de Posidonio, que a comienzos del s. I a. C., estuvo en Cádiz estudiando el fenómeno de las mareas. El geógrafo griego cuenta que en tiempos del monarca egipcio Evergetes II (146-117 a. C.), Eudoxos de Cícicos intentó circunnavegar África partiendo de Cádiz. Embarcó muchachas músicas que, sin duda, eran bailarinas gaditanas.

Los bailes de estas muchachas han quedado descritos gráficamente en varias obras artísticas de la Antigüedad, que coinciden en las posturas con las citadas en las descripciones<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> E. MERLI, *op. cit.*, 665, nota 54; 676-677, nota 67.

En un relieve de Aricia, hoy en el Museo Nacional Romano en Roma, ciudad famosa en la Antigüedad por encontrarse en ella el santuario de Diana Nemorensis, a 25 km al sudoeste de Roma, en el registro inferior, que es el único que interesa al contenido de este trabajo, en el lado derecho, sobre una tarima sostenida por tres pilastras, se encuentra una fila de cinco personas, de las que las dos primeras y la última son mujeres. En el centro dos figuras de menor tamaño deben de ser jovencitos. Todas las figuras baten palmas. La escena principal de la mitad izquierda de esta banda representa una danza en la que intervienen tres muchachas colocadas de espaldas y con los brazos levantados. Los cuerpos se contornean. El movimiento de las caderas desempeña un papel importante en la danza. Las tres bailarinas visten túnicas finas, citadas por Séneca. Alzan los brazos y echan las cabezas hacia atrás. Tocan crótalos. Este baile se ajusta al descrito por Marcial, Juvenal y Plinio el Joven.

En la restante mitad de la banda principal del relieve, se representó otro grupo de bailarines, de los que se conserva una figura de chica que baila con la túnica remangada a la cintura. Lleva dos bastones cortos que entrechoca, al mismo tiempo que contorsiona el cuerpo, como las otras bailarinas. De otra muchacha sólo se conserva dos bastones y la mano. Una tercera figura es un bailarín contrahecho. Piensa R. Corzo<sup>10</sup>, que ha propuesto la interpretación más atinada de este relieve, que esta danza formaba parte, muy probablemente, de la del *navigium Isidis*, llamada en Roma, *Navigium Veneris*, que en Cádiz se celebraba, al menos desde el s. V a. C., con un ritual semejante al descrito por Apuleyo en el libro XI de su *Asno de oro*. R. Corzo ha encontrado, muy acertadamente, un paralelo para las escenas representadas en el relieve de Aricia, en la procesión naval, con músicos y bailarines del mosaico de Djemila, Casa del Asno, fechado a finales del s. IV o comienzos del siguiente.

Un segundo paralelo aduce R. Corzo. Se trata de un mosaico hallado en el jardín de la Iglesia de Santa Sabina, en la ladera del Tíber, pegada al Aventino, donde se encontraban los templos de Iuno Regina y de Zeus Dolichenus. El mosaico, que apareció troceado, se conserva en los Museos Vaticanos. En la composición, alargada, que más interesa al contenido del presente estudio, se encuentran dos laterales con escenas similares: una bailarina sentada entre dos músicos. En el centro hay un arco con una mesa y un ánfora. Las bailarinas visten túnicas transparentes; contornean el cuerpo, levantan los brazos y mueven las caderas. En el grupo de la derecha dos muchachos acompañan a la bailarina. Visten calzón corto y llevan en la mano una rama y su compañero, el colocado en la esquina izquierda del arco, viste túnica corta, toca la doble flauta y golpea el escabel. La bailarina toca los crótalos.

En el grupo de la izquierda, la bailarina ejecuta el mismo paso de danza. Vuelve la cabeza hacia el muchacho que toca la doble flauta y el escabel. Su compañero sostiene una doble rama.

El personaje colocado debajo del arco es un enano, de gran cabeza que lleva un jarrito. Magníficamente representó el musivario la danza, ya desacralizada. La presencia del enano da un tono festivo a la composición, pues seguramente representa la danza de las bailarinas gaditanas. En el mosaico del Aventino faltan los palmeros.

<sup>10</sup> «Imágenes de las bailarinas tartésicas», *Boletín de Bellas Artes* XXXI, 2003, 207-231.

En origen, estos bailes eran rituales sagrados en honro de Astarté, como hemos señalado R. Olmos y yo mismo, que se degradan y se convierten en juegos, al igual que sucede con los juegos olímpicos, y con los espectáculos de teatro, anfiteatro<sup>11</sup> y circo entre los romanos, celebrados en honor de la triada capitolina, y con la tragedia, la comedia y el drama satírico en honor de Dionisos.

Estas danzas rituales eran antiguas entre los fenicios. Aparecen representadas en páteras fenicias, cuencos de bronce de la Gruta de Zeus en el Monte Ida<sup>12</sup>, 700 a. C.; de Idalion, Chipre, 850-750 a. C., con diosa entronizada con tres músicas a la espalda tocando la doble flauta, la lira y la pandereta, y una procesión de bailarinas cogidas de la mano<sup>13</sup>; de Esparta, 750-700 a. C., con procesión de cuatro músicas tocando, tres la lira y una la pandereta<sup>14</sup>; del Gran Bastan Museum de Teheran<sup>15</sup>, 750-700 a. C., con procesión dirigida hacia una diosa entronizada y a sus espaldas una fila de cuatro músicas, tocando, una la doble flauta, dos la lira y una la pandereta; del Cleveland Museum of Art, 710-675 a. C., con dos parejas enfrentadas de bailarinas y con una procesión bilateral de oferentes<sup>16</sup>.

Una diosa entronizada bebiendo de un ánfora mediante un tubo, con esfinge colocada a sus espaldas y una procesión de bailarinas (?) delante, se pintó en el ánfora Hubbard de la clase bichrome III<sup>17</sup>. En este ánfora la esfinge señala que la diosa entronizada es Astarté, como lo indica el trono entre esfinges dedicado a ella, hallado en Khirbet et-Tayibe, en las cercanías de Tiro; las diosas entronizadas entre esfinges de Palermo o de Galera, todas las cuales debieron de ser imágenes de Astarté, al igual que la diosa entronizada de las páteras fenicias<sup>18</sup>. Es la misma diosa colocada de frente, agarrada a dos orejas de dos leones, fechada hacia el 700 a. C., procedente de la Gruta de Zeus, Monte Ida<sup>19</sup>. Esta pieza y las restantes que aparecen en la gruta, como ya demostró Dunbabin<sup>20</sup>, son obras de artesanos fenicios.

Otras representaciones de danzas realizadas por bailarinas fenicias cabe recordar, como la terracota del Museo de Nicosia, datada entre los años 600-550 a. C., con damas cogidas de la mano, bailando en círculo alrededor de un varón<sup>21</sup>, o el cipo de arenisca de época helenística, hallado en Tharros, con escena de danza sagrada, en la

<sup>11</sup> Esta degradación de lo sagrado a lo profano muy probablemente fue la causa de la sublevación de Espartaco (73-71 a. C.) que puso en grave peligro a Roma, algo que últimamente ha defendido J. CABRERO y yo mismo. Vid. J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ y J. CABRERO, «Espartaco. Un mito universal», *La Aventura de la Historia*, 63, Enero 2004, 84-89.

<sup>12</sup> G. L. MARKOE, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley, 1951, 165-166, 238.

<sup>13</sup> G. L. MARKOE, *op. cit.*, 171-172, 246-247.

<sup>14</sup> G. L. MARKOE, *op. cit.*, 207, 328-329.

<sup>15</sup> G. L. MARKOE, *op. cit.*, 217, 346-347.

<sup>16</sup> G. L. MARKOE, *op. cit.*, 217-218.

<sup>17</sup> V. KARAGEORGHIS, J. DES GAGNIERS, *La Céramique chypriote de Style figure. Âge du fer (1050-500 av J.-C., Roma 1974, 6-9.*

<sup>18</sup> C. BONNET, *Astarte*, Roma, 1996.

<sup>19</sup> R. HAMPE, E. SIMON, *Un millenaire d'art grec. 1600-600*, Friburgo, 1980, 112, fig. 167; P. DE-MARGNE, *Nacimiento del arte griego*, Madrid, 1969, 347, 358, fig. 462.

<sup>20</sup> *The Greeks and Their Eastern Neighbours*, Londres, 1957.

<sup>21</sup> T. SPITERIS, *Art de Chypre des origines à l'époque romaine*, Paris, 1970, 154.

que participan tres mujeres desnudas y un varón, vestido con prótomo de toro sobre la cabeza<sup>22</sup>.

Estas danzas son las precedentes de las bailarinas gaditanas de la segunda mitad del s. I d. C., ya totalmente desacralizadas<sup>23</sup> y convertidas en juego.

Todavía en la Tarda Antigüedad se celebraron fiestas religiosas<sup>24</sup>, en las que participaban damas desnudas, como en los juegos en honor de Flora en Roma, según Lactancio (*Diu. Inst.* 1.20.10). Festivales escandalosos muy aceptados en Siria, que se celebraban cada tres años, eran las indecentes fiestas de *Maiumas* en honor de Venus y de Dionisos, mencionadas por Libanio (*Timoc* XVI.20), por Teodoreto (*HE*, III.10) y por Malalas (*Chron* XII). Bailarinas, descubiertas de las piernas para arriba se representan en mosaicos de Sidi Grib<sup>25</sup>.

Bailarinas desnudas (sacerdotisas de la diosa de la fecundidad Anahita), se representan en copas sasánidas de los ss. VI y VI y en la pintura de Qusayr Amra, en el desierto jordano, en época omeya.

Teodora, la futura esposa de Justiniano, de jovencilla bailaba desnuda, según Procopio en su *Historia Secreta* (IX, 11-14; 17-25).

<sup>22</sup> S. MOSCATI, *I Fenici e Cartagine*, Turín, 1972, 58. Id., «El relieve in pietra», S. MOSCATI, *I Fenici*, Milán, 1988, 302, 304.

<sup>23</sup> Sobre las danzas con carácter religioso en la Península Ibérica, véase: J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ, *Mitos, dioses y héroes en el Mediterráneo antiguo*, Madrid, 1999, 363-375.

<sup>24</sup> Sobre estas danzas y otras parecidas, véase: J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ, «La herencia clásica en el Islam: Qusayr ‘Amra y Quart al Hayr al-Garbi», *Europa y el islam*, Madrid, 2002, 70-89, con toda la bibliografía menuda.

<sup>25</sup> Aïcha BEN ABED-BEN KHADER, E. DE BARLANDA, A. URIBE, *Imagen en pierre. La Tunisie en mosaïque*, Lavaur, 2003, figs. 249-250. M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *Sols de l’Afrique romaine*, París, 1975, figs. 117-118. En un mosaico de Cartago, en el que se corona Venus, la acompañan dos barcos con músicas y danzarinas, fig. 113. En un mosaico de Cartago, fechado a mitad del s. IV, con escena de banquete, se representa a dos bailarinas vestidas, tocando los crótalos y a un viejo tocando la flauta de pan (K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, 124. lám. 116. Aïcha BEN ABED-BEN KHADER, E. DE BARLANDA, A. URIBE, *op. cit.*, fig. 125. M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. y L. SLIM, *op. cit.*, 74. También participan músicos y bailarinas en fiestas públicas, como en la base del obelisco de Teodosio I (379-395) en Istambul (A. GRABBAR, *La Edad de oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodosio hasta el islam*, Madrid, 1966, 219-220, fig. 245).