



Redantruare: cuerpo y cinestesia en la ceremonia saliar¹

Zoa Alonso Fernández²

Recibido: 24 de febrero de 2015 / Aceptado: 14 de marzo de 2016

Resumen. Partiendo de las metodologías de trabajo que caracterizan los estudios sobre danza y movimiento y de la exhaustiva lectura de las fuentes, este artículo analiza distintos aspectos de la ceremonia de los Salios y su relación con el complejo concepto de 'romanidad'. Si bien es cierto que se trata de unos ritos ampliamente estudiados a lo largo de los últimos cien años desde el punto de vista del contexto y la función ritual, las coreografías salias constituyen un medio ignorado pero excepcional para examinar mecanismos de participación religiosa a través de la actuación, el territorio y la visibilidad. Para este tipo de aproximación fenomenológica del rito se tendrán en cuenta los procesos somáticos y cinestésicos que explican la involucración de los espectadores en la danza y se pondrá de manifiesto el potencial de esta coreografía para reflejar y (re)crear la identidad de las élites romanas en la construcción del cuerpo ciudadano.

Palabras clave: Salios; participación ritual; espectáculo; territorio; movimiento; empatía cinestésica; identidad romana.

[en] *Redantruare*: Body and Kinesthesia in the Salian Ceremony

Abstract. Taking into account the critical approaches that characterize movement and dance studies as well as an exhaustive reading of the evidence, this paper examines various aspects of the Salian ceremony and its relation to the complex concept of 'Romanness'. For the past century, scholars have questioned the functions and contexts of these rites, but the importance of choreography as a channel for religious participation has been largely overlooked, especially in what concerns to the relationship between performance, territory and visibility. For this phenomenological approach to the rite, I will consider a series of somatic and kinesthetic processes that explain the spectators' involvement in the dance. We will also emphasize the potential of this choreography to reflect and (re)create the identity of the Roman elite in the construction of the citizen body.

Keywords: Sali; ritual participation; spectacle; territory; motion; kinesthetic empathy; Roman identity.

Sumario. 1. Preámbulo. 2. Repensando la danza saliar. 3. La *Romanitas*: un espectáculo en movimiento. 4. Cuerpo, coreografía y empatía cinestésica. 5. Conclusión. 6 Bibliografía.

Cómo citar: Alonso Fernández, Z. (2016), *Redantruare*: cuerpo y cinestesia en la ceremonia saliar, en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 21, 9-30.

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a la concesión de una beca de investigación del Real Colegio Complutense en Harvard. Agradezco profundamente al departamento de Classics de Harvard University el trato proporcionado durante mis años como Postdoctoral Fellow, así como a la Profesora Kathleen M. Coleman por su apoyo y su hospitalidad.

² Harvard University (EEUU).
E-mail: zalonsofernandez@fas.harvard.edu

1. Preámbulo

Cuenta la leyenda que, tras una pestilencia, el rey Numa fue obsequiado con un escudo divino caído del cielo (*ancile*) y que, para protegerlo, mandó construir once réplicas exactas³. El rey encargó la custodia de los escudos a un colegio formado por doce miembros patricios que, por su característico modo de moverse, llevaban el nombre de Salios, ‘danzantes’⁴. Estos sacerdotes fijaron su sede en el Palatino⁵ y custodiaron los objetos en el *sacrarium Martis* de la *Regia*⁶. Cada año, a lo largo del mes de marzo, los Salios exhibían los *ancilia* en procesión al tiempo que cantaban un himno inmemorial y realizaban una serie de ejercicios coreográficos en determinados puntos de su recorrido por la ciudad: el rito materializaba el poderío y la soberanía de Roma de la forma más espectacular.

2. Repensando la danza saliar

En el epítome *De significatu verborum*, el gramático Sexto Pompeyo Festo (s. II d. C.) describe un curioso par de términos técnicos (*redampruare* y *ampruare*) relacionado con el vocabulario de la ceremonia saliar:

Redantruare dicitur in Saliorum exultationibus: ‘cum praesul ampruavit’, quod est, motus edidit, ‘ei referuntur invicem idem motus’. Lucilius: ‘praesul ut ampruet inde, <ut> vulgus redampruet †at†’.

‘*Redantruare* se dice durante las danzas de los Salios: “cuando el maestro ha bailado”, es decir, ha enseñado sus movimientos, “estos mismos movimientos le son devueltos a él a su vez”. Véase Lucilio: “que el maestro baile primero para que la gente baile después”’ (Fest. 334.19L).

La rareza de estos dos verbos se refleja a primera vista en la ortografía recogida en las propias ediciones de referencia, donde la entrada *redantruare* difiere de las formas *ampruavit*, *ampruet*, *redampruet* y *redampruare* del cuerpo del texto⁷. Es más, los *excerpta* de esta obra, de Pablo Diácono en el siglo VIII, complican su reconstrucción al distinguir a su vez dos lemas distintos para los términos *andruare* y *antroare*⁸:

³ Cfr. fundamentalmente *Ov. fast.* 3.285-392, *Plu. Num.* 13, *D.H.* 2.70 y *Liv.* 1.20.4. Las citas de los autores latinos y sus obras han sido abreviadas según el Índice del *Thesaurus Linguae Latinae*. Los nombres y obras de autores griegos se citan siguiendo las abreviaturas del *Diccionario Griego Español*.

⁴ La bibliografía sobre los Salios es amplísima. Baste mencionar los trabajos de Wissowa (1902), Cirilli (1913), Lambrechts (1946), Bloch (1958) y (1958b), Dumézil (1966), Martínez-Pinna (1980), Rüpke (1990), Bremmer (1993), Borgna (1993), Torelli (1990) y (1997), Habinek (2005, 8-33), Glinister (2011), Granino Cecere (2014) y Sarullo (2014).

⁵ Con el tiempo, se creó una segunda cofradía de Salios, vinculada esta vez al Quirinal, que surgió tras la promesa de Tulo Hostilio de vencer a los sabinos (*D.H.* 2.70.1; *Liv.* 1.27). Ambos colegios se denominaban respectivamente Palatino y Agonal o Colino. Mientras que el primero rendía culto a Marte Gradivo, el segundo lo hacía a Quirino.

⁶ Según Granino Cecere (2014, 106), al menos en época republicana.

⁷ Cfr. tanto la edición de Müller (1839, 270-273) como la de Lindsay (1913) que se recoge aquí. Por su parte, el facsímil de Thewrewk (1893, 370-372) del Códice Farnesiano lee los términos **piruavit*, **ampruet* y **redamp-lavit*. Para un comentario más exhaustivo de este pasaje, cfr. Sarullo (2014, 276-278).

⁸ Los fragmentos conservados de la obra de Festo comienzan a partir de la letra ‘M’, por lo que no sabemos lo que su léxico habría podido incluir a este respecto.

Andruare id est recurrere a Graeco verbo ἀναδραμεῖν venit; hinc et drua vocata est. Antroare gratias referre. Truant moventur. Truam quoque vocant, quo permovent coquentes exta.

‘*Andruare*, es decir, volver corriendo, viene del verbo griego ἀναδραμεῖν; de ahí también viene *drua*.

Antroare, devolver el favor. *Truant*, se mueven. También se llama *trua* a aquello con lo que quienes cocinan remueven las vísceras rituales’ (Paul. Fest. 9.1L).

Si bien es cierto que no existen otros testimonios que contribuyan a explicar el sentido de estos tecnicismos latinos⁹, las definiciones propuestas por los dos lexicógrafos revelan datos más que interesantes para conocer el significado cultural de la práctica saliar y, sobre todo, de las danzas que los sacerdotes ejecutaban en el seno de su ritual. Teniendo en cuenta, además, que la fuente común de estos gramáticos es el tratado de Verrio Flaco de época augustea¹⁰, es probable que ambos reflejaran impresiones recogidas por el anticuario acerca de esta ceremonia tan arcaica en un momento decisivo de tradición y renovación religiosa¹¹.

En primer lugar, el rasgo más recurrente al que los autores hacen referencia es, sin duda, el del movimiento, una cualidad que Pablo Diácono aplica tanto a la forma *andruare* (*recurrere*, ἀναδραμεῖν, ‘correr de vuelta’, ‘volver’), como a *antroare*, mucho más sugerente que la anterior por estar conectada a un posible término *truo*, que él mismo equipara a las formas medio-pasivas de *moveo* (*moventur*, ‘se mueven’)¹². Pablo Diácono habla incluso de una especie de cucharón con el que los augures o ‘quienes cocinan’ (*coquentes*) removían los *exta*, aludiendo al tipo de giro ejecutado con el instrumento en la mano¹³. En relación al uso de *truo* / *truare* con implicaciones cinéticas y circulares, muchos han querido ver, por ejemplo, una conexión entre estas formas y la etimología del llamado *lusus Troiae*, una danza ecuestre practicada por jóvenes patricios sobre todo en época imperial y reconocible por los esquemas zigzagueantes de los jinetes al montar¹⁴. Así, Scheid y Svenbro (1996, 43-47) recuerdan que según la *Glossaria Latina* (2.460.1) la palabra *troia* se puede identificar también con la trama de hilar en su recorrido¹⁵, mientras que Kerényi (2006, 82 y n. 100) considera el *lusus Troiae* una especie de ‘danza del molinillo’ por sus formas laberínticas y circulares¹⁶. No hay que olvidar tampoco, la curiosa decoración del llamado *oinochoe* de Tragliatella (s. VI a. C.), que presenta dos extraños

⁹ El término *antroare* aparece también en otro fragmento de Pacuvio (*trag.* 369).

¹⁰ Sobre la relación de los tratados de Festo y Pablo Diácono con el texto perdido de Verrio y la repercusión de este léxico enciclopédico en épocas posteriores, *cf.* Glinister, Woods, North y Crawford (eds.) (2007).

¹¹ Acerca de la renovación del rito saliar en época de Augusto, *cf.* Bremmer (1993, 162) y Habinek (2005, 25-28). El propio Augusto mandó insertar su nombre en el *carmen* y así está reflejado en las *Res Gestae* (10). *Cfr.* también D.C. 51.19-20 y Suet. *Aug.* 31. Aunque estos procesos de ‘invención de la tradición’ no son exclusivos del período de Augusto, hay una tendencia muy clara en esta época de trazar y revalorizar los orígenes de Roma, algo significativo en cuanto al mito de los Salios y su celebración ritual. Para estas cuestiones, *cf.* Dench (2005, 14-19).

¹² De Vaan (2008, 40) propone una reconstrucción del proto-itálico **ambi-drewo-*, ‘running around’.

¹³ Sobre este tipo de cucharón, *cf.* también Titian. *com.* 128; Pompon. *atell.* 96 y Varro *ling.* 5.118.

¹⁴ Existen referencias al *lusus Troiae* que lo sitúan en época de Sila (*Plu. Cat. Mi.* 3) y luego, más tarde, de César (*Suet. Caes.* 39.2). Aun así, la gran mayoría de las fuentes son de época posterior. Sobre el *lusus Troiae*, *cf.* Piccaluga (1965, 135-158) y Ceccarelli (1998, 147-150).

¹⁵ *Cfr.* Hesiquio (T 1586), que traduce τρῶα como ἀρπεδόνη (‘hilo’).

¹⁶ Sarullo (2014, 277) ofrece un examen pormenorizado del valor semántico de *trua*.



Figura 1. Detalle del *oinochos* de Tragliatella (s. VI a. C.). Reproducción tomada del *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (DAGR, 1919. Vol 5: 496).

caballeros saliendo de un laberinto en donde se puede leer la palabra *truia* (Fig. 1). Aunque la relación entre los diseños de este vaso y el *lusus Troiae* parece poco verosímil, la imagen no deja de tener reminiscencias a un tipo de ceremonia masculina, armada, espectacular y, fundamentalmente, cinética.

Siguiendo con el pasaje de Festo, el movimiento implícito en estos verbos (*andruare*, *antroare*, *truant*, *redantruare*) se hace aún más evidente al examinar con detalle las paráfrasis que el gramático utiliza para su definición, expresiones como *motus edidit* ('ha mostrado sus movimientos') y *referuntur idem motus* ('le son devueltos estos movimientos') que describen el mecanismo coreográfico de la danza saliar. Es más, el término con el que Festo denomina estos ejercicios (*exultationibus*) es un sustantivo plural derivado de *ex-sulto* ('estar exultante de alegría'), que se forma a su vez sobre el verbo *salto* ('bailar') y refleja la dimensión física de la acción principal ('saltar hacia arriba', o también sobre todo, 'danzar desde dentro')¹⁷. Entendido, pues, a medio camino entre la experiencia emocional de la fiesta y la corporalidad de la danza, el movimiento de los Salios (*exultationibus*) se presenta como la expresión de una dinámica de grupo con implicaciones similares a las de otros colectivos de la religión romana. Así, mientras que Virgilio exhibe el término como el rasgo distintivo de estos sacerdotes (*hic exsultantis Salios nudosque Lupercos*, 'aquí los Salios danzantes y los Lupercos desnudos', Verg. *Aen.* 8.665), Valerio Máximo se lo aplica a las carreras de los Lupercos (*exultantes in laetitia*, 'exultantes de felicidad', 2.2.9), Lucrecio a las danzas de los Curetes (*Curetae ludunt in numerumque exultant*, 'los Curetes danzan y se mueven al compás', Lucr. 2.631) e Isidoro de Sevilla (a través de Varrón) lo utiliza para describir el estado y la actitud de los jóvenes en los *ludi* (*quod iuvenes per dies festos solebant ludi exultatione populum delectare*, 'porque los jóvenes solían deleitar al pueblo en los días de fiesta con la exultación de su juego', Isid. *etym.* 18.16.2).

Junto a *ex/sulto*, hay otros verbos latinos que también inciden en esta doble vertiente de la participación ritual como una acción situada entre la mente y el cuerpo. *Tripudio*, por ejemplo, el verbo utilizado normalmente para describir las danzas

¹⁷ Para Habinek (2005, 28), *exultationibus* estaría también definiendo el himno de los Salios y no únicamente su danza. Aun así, el estudioso reconoce la capacidad de este término para referirse tanto al lenguaje como al movimiento. En este sentido, son interesantes sus reflexiones acerca de su uso fuera del contexto religioso, referido casi siempre a actos violentos. Por ello, la *exultatio* como acto ritual, 'is a means of foreclosing all resistance to the violence that subtends any community' (Habinek 2005, 31).

religiosas romanas¹⁸, adquiere en ocasiones el sentido figurado ‘estar exultante de alegría’ (Cic. *Sest.* 88), pero es el verbo *ludo* (así como *ludus* y los derivados *ludius* o *lusus*) el que mejor ilustra esta experiencia física del cuerpo como respuesta a un estado mental o un ‘ritmo interior’ (Piganiol 1923, 106), un ‘movimiento extraordinario’, según Piccaluga (1965, 43-45), –y, por lo tanto, festivo– que se construye a través de dicho dinamismo bidireccional¹⁹. Como sugiere Habinek (2005, 116), ‘the reality generated by *ludus* is a reality experienced and carried in bodies’. No es de extrañar, entonces, que encontremos estos términos aplicados indistintamente a varias categorías de rituales en las que el empleo del cuerpo y, fundamentalmente, de unos cuerpos en movimiento, constituye un vehículo esencial de participación en la fiesta²⁰.

Pero volvamos de nuevo a los glosarios de Festo y Pablo Diácono donde, además de las cualidades de movimiento, se observa otro rasgo distintivo en los verbos que caracterizan la coreografía de los Salios, y es que se trata de una práctica definida como acciones de ida y vuelta. Efectivamente, la entrada relativa a *andruare* insiste, aunque de forma indirecta, en la repetición de un movimiento (‘retroceder’), de manera que este verbo viene asimilado a la forma latina *recurrere* y al verbo griego ἀναδραμεῖν (‘correr de vuelta’, ‘volver rápidamente’, ‘saltar y correr’). En el caso de *antruare*, Pablo Diácono hace aún más evidente esta noción de retorno al parafrasear el verbo por medio de la expresión *gratias referre* (‘dar las gracias en respuesta a algo’, ‘devolver el favor’). La impresión que obtenemos, por tanto, al leer estas definiciones, es la de que se ha intentado recuperar para *ampruare* (‘ejecutar un movimiento’) trazas de una realidad más propia de su derivativo *redampruare* (‘ejecutar un movimiento en respuesta a otro’), este ya con el empleo específico del preverbio ‘re-’²¹.

Y es que, en el caso de las danzas saliares parece haber una recurrente distribución entre los movimientos que ejecuta el líder (*cum praesul ampruavit*), y los que ‘le son devueltos a su vez’ (*ei referuntur invicem idem motus*). En esta ocasión, Festo describe la acción de *ampruavit* por medio de la perífrasis *motus edidit*, una construcción que implica no solo la necesaria presencia de un destinatario de la acción (*ex-do* > *edo*, ‘exponer’, ‘dar a conocer’, ‘exhibir públicamente’), sino también una clara agentividad por parte de quien la lleva a cabo, en este caso el maestro corifeo²².

¹⁸ Para todos estos usos de *tripudio* / *tripudium*, cfr. Habinek (2005, 22-24). Remarcable es el uso del *tripudium* de los Hermanos Arvales (*CIL* 6.2104), pero también otras danzas religiosas que los extranjeros bailan ‘según su costumbre’ (*more suo*, Liv. 21.42.1-4; Liv. 23.26.8.10; Liv. 25.14.4-6; Tac. *ann.* 4.47.2-3). En ocasiones, y sobre todo en contextos poéticos, *tripudio* también ha servido para describir danzas extáticas (Acc. *trag.* 250; Catull. 63.26).

¹⁹ Acerca de la unión entre el juego, la fiesta, la danza y la acción sacra, cfr. Huizinga ([1955] 2008, 11-15 y 48-49). En cuanto al vocabulario griego, cfr. los comentarios de Lonsdale (1993, 36) al pasaje de *Las Leyes* de Platón (672e-673d), en donde se aplican también estas nociones al verbo πᾶζω, como forma de imitación lúdica con fines cívicos y religiosos. En este mismo pasaje, Platón establece una curiosa relación etimológica entre los términos χαρά (alegría) y χορεία (danza coral).

²⁰ Entre otros, la figura del ludión (*ludius*, Cic. *har. resp.* 23), los *Lares Ludentes* (*ludentis*, Naev. *com.* 105), los Luperkos (*ludios*, Tert. *spect.* 5), los propios Salios (*ludentes*, Varro *ling.* 6.22; *conclusores*, *CIL* 2.3853) o los participantes del llamado *lusus Troiae* (*lusus* Serv. *Aen.* 5.602; Suet. *Claud.* 21.3; Claud. 28.620; Sen. *Tro.* 777). Para el término *ludi*, cfr. González Vázquez (2014).

²¹ Es decir, el prefijo latino por excelencia para indicar repetición e iteración, sobre todo en acciones de alternancia y réplica, como en el contexto de una danza. Cfr. García Hernández (1980, 66).

²² Otros ejemplos de *motus dare* con destinatario explícito son Verg. *georg.* 1.347-350 y Liv. 7.2.5. Sobre la figura del *praesul*, cfr. Cic. *div.* 1.55; Val. Max. 1.7.4 y Liv. 2.36.1-8. Glinister (2011, 112) reexamina, además, la información de una *praesula* mencionada en las fuentes epigráficas (*CIL* 6.2177).

De igual modo, el propio *praesul* aparece como el receptor de los movimientos planteados a continuación, identificado con el Dativo *ei* ('a él'). Ahora bien, según el texto recogido, ¿quiénes son los responsables de poner en marcha los movimientos del *redampruare*? El empleo de la pasiva en *referuntur* ('le son devueltos') nos impide conocer el sujeto que se esconde tras una entidad no explícita y, ni siquiera el contenido de la cita de Lucilio sirve para desvelar su anonimato, ya que la ambigüedad del colectivo *vulgus* puede apuntar a cualquier dirección:

praesul ut ampruet inde, <ut> vulgus redampruet †at†.

'que el maestro baile primero para que la gente baile después'²³.

Hasta la fecha, no ha habido un acuerdo unánime en la interpretación de esta multitud que imita (y restituye) los movimientos del *praesul*. Así, mientras que algunos estudiosos sostienen que el término califica a la totalidad de los Salios y que son ellos los que repiten en coro la ejecución de su maestro²⁴, otros han querido ver una alusión a los que asisten a la danza y participan directa o indirectamente de ella²⁵. No podemos ignorar, por otro lado, que Lucilio es un autor satírico y que su fragmento podría haber hecho alusión a cualquiera de estas dos realidades, planteadas desde el prisma de la burla. Sea cual fuera la solución a este interrogante, la explicación que Festo proporciona al respecto de *redantruare*, así como la cita de Lucilio, coinciden en señalar el proceso de interacción social que implica el desarrollo coreográfico de la ceremonia saliar. A este respecto, Habinek (2005, 20-21) ha hecho notar la presencia de 'outsiders' no Salios como algo crucial para la realización del rito, insistiendo sobre todo en el peso de su componente espectacular. Por otra parte, Granino Cecere (2014, 105) habla del 'coinvolgimento e la partecipazione degli astanti' y Torelli (1997, 231-232) asegura que esta danza es acompañada por todo el pueblo. Sin embargo, a pesar de estos valiosos avances en la interpretación del *redantruare* como un ejercicio de la colectividad, poco se ha comentado la importancia de estos movimientos como elementos básicos para la construcción de una identidad de grupo, así como el potencial de un lenguaje corporal que, por encima de cualquier otro aspecto, da nombre a la *sodalitas* ('compañía') de los 'padres danzantes'²⁶.

²³ La traducción del término *vulgus* como 'la gente' intenta reflejar el valor latino de una palabra utilizada para definir distintos conceptos como 'el público', 'las masas', 'la multitud' o 'la muchedumbre'. En este trabajo no se pretende problematizar la carga ideológica actual de unas nociones tan significativamente trabajadas hoy en distintos ámbitos de las humanidades y las ciencias sociales.

²⁴ Cfr. las traducciones de Charpin (1979, 21) y Krenkel (1970, 227), que traducen *vulgus* por 'cœur' y 'Chor', respectivamente. Cirilli (1913, 98), propone, a su vez, distinguir el *redampruare* entre los dos grupos de Salios, *iuniores* y *seniores*. Sobre las dinámicas establecidas entre un líder y el resto del grupo en la performance de este tipo de *carmina* danzados, cfr. Flores (1991).

²⁵ Fundamentalmente Torelli (1997, 234-235).

²⁶ Cfr. Varrón (*Salii ab salitando, quod facere in comitiis in sacris quotannis et solent et debent*, 'los Salios reciben su nombre de *salitare*, lo que suelen y deben hacer durante el ritual todos los años en los comicios', *ling.* 5.85); Festo (*Salios a saliendo et saltando dictos esse*, 'que se llaman Salios por saltar y danzar', 438.27L); Ovidio (*dederat Saliis nomina a saltu*, 'que le diera sus nombres a los Salios por su danza', *fast.* 3.387) y los escolios de Horacio (*Salii a saliendo, id est saltando dicti*, 'se llaman Salios por saltar, es decir, por bailar', Porph. *Hor. Carm.* 1.36.12). Cfr., por último, la explicación acerca de su nombre propuesta por Dionisio de Halicarnaso (2.70.4).

3. La *Romanitas*: un espectáculo en movimiento

Uno de los rasgos más identificables de los rituales públicos romanos y que más atención ha recibido en los últimos años es el de su carácter espectacular²⁷. No hay que olvidar que los Juegos constituyen, en origen, una celebración comunal de agradecimiento a la divinidad, en donde los dioses son tratados como espectadores de primer nivel, antes incluso de la institucionalización de los *ludi scaenici*²⁸. Patente sobre todo en las ceremonias de tipo procesionario, el componente teatral de los ritos ha sido objeto de estudio para entender, entre otras cosas, la figura del general victorioso en el recorrido del triunfo, el rol del mimo funerario en la *pompa funebris* o la actuación de los ludiones en las procesiones del circo y otros festivales de especial significación²⁹. También en esta línea, se ha subrayado el papel de las élites romanas en su doble vertiente de protagonistas y patrocinadores del acto, su función a la hora de orquestar relaciones sociales y su posición frente a unos espectadores que son, al mismo tiempo, testigos y beneficiarios de su generosidad³⁰. Ni que decir tiene la creciente implicación de este público como un colectivo no pasivo, consciente de las distintas maneras de mirar y de la producción de una realidad visual compartida (Bergmann 1999, 11). Esta capacidad de ver y ser visto se sustenta sobre dinámicas constantes de interacción, en las que 'actores' y asistentes generan distintos niveles de involucración y se convierten en interlocutores indispensables de un diálogo ritual, hasta el punto de que podemos hablar de 'co-actores' en el acto público, o de una forma de 'co-presencia' en la 'performance ritual' (Hölkeskamp 2011, 162).

En última instancia, las ceremonias públicas romanas constituyen una clara exhibición de poder, un medio de 'comunicación de masas' basado en la percepción sensorial, en dinámicas espacio-temporales y en la repetición de unos esquemas que permiten evocar la tradición al tiempo que introducen novedades en el fondo y en la forma. En palabras de Garrido Moreno (2000, 73), se trata de unos 'actos de gran eficacia simbólica en los que el orden político-social y religioso aparecen representados en sintética mixtura ante la audiencia', pero que, como señala Sumi (2005, 8), también construyen narrativas sobre dicho orden a través de su propia 'performatividad'³¹. Por todo ello, a pesar de la relevancia que algunos individuos adquieren a título personal por su implicación en la fiesta³², los rituales públicos son, fundamen-

²⁷ Son fundamentales los trabajos de Piganiol (1923), Piccaluga (1965), Dupont (1985), Beacham (1999), Bell (2004) y Flower (2004). De especial relevancia para lo que aquí nos concierne es el volumen editado por Bergmann y Kondoleon (1999), que pone en relación el concepto de espectáculo con las artes visuales y la performance. A este respecto, *cfr.* también la impronta del trabajo de Turner (1987) en el ámbito de la antropología y los estudios culturales.

²⁸ Sobre el origen de los *ludi scaenici*, *cfr.* Liv. 7.2.1-7; Val. Max. 2.4.3-4 y Hor. *epist.* 2.1.145.

²⁹ *Cfr.* Versnel (1970), Beard (2007) y Östenberg (2009) para la ceremonia del triunfo; Flower (1996, 104-105), Bodel (1999, 260-261), Purcell (1999), Sumi (2002) y Favro y Johanson (2010) para el funeral, y Dupont (1993) para la figura del ludión.

³⁰ Sobre estas relaciones *cfr.* Coleman (2011, 337-338) y Kyle (2015, 250).

³¹ Dadas las particularidades de la línea metodológica desarrollada en este trabajo, en consonancia con los estudios culturales y de danza, tomamos en consideración el préstamo del término inglés *to perform* ('actuar, representar, interpretar', pero también fundamentalmente 'poner a cabo, ejecutar, desempeñar'), así como el sustantivo *performance*, de extremada utilidad en los asuntos aquí tratados por la distinción que establecen entre los procesos de 'acción' y 'representación'. Del mismo modo, he considerado relevante la introducción de otros términos técnicos como 'fiscalidad' o 'cinestésico', recientemente acuñados también en inglés para el campo de los 'dance studies'.

³² *Cfr.* Bergmann (1999, 16-17) y Coleman (2011, 343-345).

talmente, referentes de ideología e identidad colectiva, en donde los espectadores son también partícipes de la 'romanidad'³³.

En cuanto a la ceremonia de los Salios, ya hemos mencionado cómo Habinek (2005, 20-2) habla del fuerte impacto visual y auditivo que se generaba entre los asistentes y de cómo una delegación de sacerdotes es capaz de concretar ideas que incumben a la totalidad del público. Habinek insiste en las nociones de 'la parte y el todo' como ejemplos para entender el rito de los Salios, y concluye que cada uno de los elementos que lo componen –*carmen*, danza y objetos, como recuerda Ovidio (*fast.* 3.387-8)– tiene el potencial de evocarlo por sí mismo a través de su poder de exhibición. Dicho de otro modo, la efectividad de las 're-presentaciones' saliares en su conjunto, el contexto de ritualización y la continua demostración ante el público, es, en último término, lo que contribuye a escenificar la soberanía del Estado, enfatizar las conexiones existentes entre la actividad religiosa de las élites y los cultos tradicionales y, por supuesto, ejemplificar un acto social fundacional distintivo de Roma por medio del cual se empoderan los participantes en el mismo³⁴.

Roma es, sin duda alguna, el más destacado exponente del rito saliar. Materializada en los *ancilia* sagrados³⁵, la ideología del Estado está garantizada en estos *pignora imperii* que se pasean en procesión al ritmo de unos himnos prácticamente incomprensibles dedicados a las divinidades autóctonas³⁶. Si bien es cierto que existieron colegios saliares en otras zonas dentro y fuera de Italia³⁷, la actuación de estos sacerdotes nos hace remontarnos a un período primitivo de soberanía, como asegura Glinister (2011, 131), en donde las profecías sobre la protección y la paz imperial parecen conectarse estrechamente con el concepto de fundación³⁸. No por otra razón

³³ Cfr. también Gunderson (1996) y Hölkeskamp (2011, 162). Acerca del complejo concepto de 'romanidad' cfr. Dench (2005, 30-32), quien habla de 'misapplication' del término *Romanitas* del latín tardío y enfatiza la dificultad de definir una noción única y unívoca de lo que los romanos perciben de sí mismos. En estas páginas, el uso convencional de esta etiqueta se aplicará a la manera de conceptualizar la identidad del *vir Romanus* desde un punto de vista fundamentalmente cultural, es decir, la identidad colectiva de la élite patriarcal en Roma.

³⁴ Por supuesto que Habinek (2005, 24) puntualiza: 'although suggesting that the Salian rite encapsulates an explicit ideology or a single and bounded *doxa* that defines a culture's sense of reality would be simplistic, nonetheless the rite is ideological in that it explicitly denies the contingency of present practice'.

³⁵ Sobre estos objetos sagrados, cfr. los trabajos de Bloch (1958b, 9-37), Colonna (1991), Torelli (1997, 227-234) y Borgna (1993), quien recoge un excelente apéndice de textos con todas las menciones referentes a los *ancilia* en la literatura grecolatina.

³⁶ Según los fragmentos conservados por Festo (3.12L), se trata de Jano, Juno, Minerva, Saturno y un cierto *Leucesius* asimilado tradicionalmente a Júpiter. Sobre estas menciones, cfr. los comentarios de Sarullo (2014, 19-22) y Glinister (2011, 123), quien añade la relación de otras divinidades veneradas fuera de Roma.

³⁷ Tales como *Alba*, *Tibur*, *Tusculum* o *Lavinium*, entre otras. Para una actualización de estas cuestiones con fuentes y bibliografía, cfr. Glinister (2011, 111-112), según la cual no hay razón para pensar que el colegio se originara en Roma. También en Hispania, en Sagunto, han aparecido inscripciones referentes a los Salios. Cfr. Ceballos Hornero (2004, 251-253).

³⁸ No entraremos en este artículo a identificar las funciones religiosas del rito saliar. Estas cuestiones han sido largamente debatidas a lo largo del siglo XX: mientras que autores como Lambrechts (1946) hacían hincapié en las propiedades apotropaicas de la danza armada y sus implicaciones en el ámbito de la agricultura, Wissowa (1902, 480-481) y Dumézil (1966, 274-276) se centraban en el aspecto guerrero del acto y Bloch (1958, 711-715) aunaba las dos teorías. Más adelante ha habido quienes han entendido las danzas de los Salios como rito de integración en la Curia (Martínez Pinna 1980), como evocación a los enfrentamientos con los sabinos (Caerols 1995, 80) o como ceremonia de tipo triunfal (Borgna 1993, 32-33). En los últimos años, se ha empezado a ver estos eventos como parte de un proceso más complejo de ritos iniciáticos y que guardan relación, en último término, con la carrera de los Luperco del 15 de febrero, las *Matronalia* del 1 de marzo y las *Liberalia* del día 17. Cfr. Piccaluga (1965, 147-157), Torelli (1990, 98-101), Versnel (1994, 326-327) y Habinek (2005, 17-20). En contra de estas teorías, cfr. Rüpke (1990, 25).

podríamos explicar, por ejemplo, la presencia de los Salios en el escudo de Eneas (Verg. *Aen.* 8.663) o la inclusión del nombre de Augusto en el *Carmen Saliar* (Aug. *Anc.* 10)³⁹. En este mismo sentido, las celebraciones de la *sodalitas* se encuentran íntimamente ligadas a la topografía de la *urbs* y, por extensión, a una serie de edificaciones y vías que contribuyen a modelar el recorrido de las danzas⁴⁰.

En los últimos años, distintos trabajos han resaltado la importancia del territorio y su componente urbanístico como parte integrante del rito saliar⁴¹. Recientemente, Granino Cecere (2014, 106-112) ha explorado los lugares atravesados por la procesión, prestando especial atención a aquellos espacios públicos y privados en los que la pompa se detenía –no hay que olvidar que sus ceremonias se extendían a lo largo de todo el mes de marzo, por lo que no se trata de una marcha convencional en términos de duración y recorrido⁴². A este respecto, es importante señalar también aquello que Rüpke (2007, 178) reconoce como ‘space-marking rituals’, es decir, ceremonias que adquieren un valor esencial por sus conexiones con la arquitectura y la geografía de la urbe –e, inversamente, espacios que se significan por medio del ritual. Un avance significativo en esta línea, es el que propone Favro (1999, 205) acerca del rol ‘performativo’ del territorio y de la ciudad como una ‘entidad orgánica’. De acuerdo con estas premisas, Roma se concibe como un palimpsesto de memoria capaz de reescribir y conectar con el pasado a través de la performance ritual. Más aún, en el caso de las ceremonias públicas, el enclave urbano sirve como ‘coreógrafo’ de las actividades que allí se desarrollan (Favro 1999, 205-206), determinando no solo las características de las mismas sino también las impresiones de quienes asisten como espectadores, ya sea el pueblo o la divinidad⁴³.

La interacción entre comunidad y territorio se define, por tanto, en términos de flujo y de movimiento constante, una propiedad perfectamente manifiesta en el recorrido de las procesiones saliares⁴⁴. En primer lugar, aquello que Livio relata como un *arma ferre ac per urbem ire canentes* (‘llevar las armas e ir cantando por la ciudad’, Liv. 1.20.4) constituye un mecanismo de lo más eficaz para demarcar los lugares clave de la ciudad de Roma y evocar así el origen de su tradición⁴⁵. Efectivamente, a pesar de que desconocemos la trayectoria de la marcha y cómo variaron las distintas

³⁹ Sobre la representación de los Salios en el escudo y su papel profético, *cf.*: Cairo (2013, 114). Curtis (2013, 152-154), por su parte, interpreta la mención virgiliana de las danzas saliares en alusión a la creación ritual.

⁴⁰ Es importante tener en cuenta la importancia del mito en relación a Roma y a sus orígenes, sobre todo durante el reinado de Augusto. Como asegura Dench (2005, 13), ‘few ‘Roman’ myths do not relate directly to issues of origins between Rome and her neighbours, with considerable emphasis on institutions and topography’.

⁴¹ El recorrido de la procesión es desconocido, pero las fuentes mencionan distintos enclaves: Dionisio de Halicarnaso (2.70.2) señala el Foro y el Capitolio, mientras que los Fastos de Palestrina hablan específicamente del *Comitium* y, en el caso de las *Saliae Virgines*, parece que estas cumplían sus funciones en la *Regia* (Fest. 438.18L). Si tenemos en cuenta el texto de Varrón sobre quienes danzan armados con los *ancilia* en el *Armilustrum* en Octubre (Varro *ling.* 6.22), es posible imaginar también una parte del ritual celebrada en el Aventino. Sobre todas estas cuestiones *cf.* Coarelli (1985, 304), Torelli (1997, 236-238) y Caerols (1995, 83), quien considera que hay un recorrido específico para los Salios Palatinos y otro para los Colinos.

⁴² Cirilli (1913, 76-78) recuerda que no se pueden confundir las paradas de la procesión con las *mansiones* donde los Salios guardaban sus armas, una cuestión minuciosamente revisada por Granino Cecere (2014, 108-109).

⁴³ Una buena aproximación al estudio de los actos rituales en su contexto y su relación con la divinidad es la que ofrece Scheid (2005, 275-280), que analiza distintas acciones y gestos sacrificales como formas inherentes a la religión romana.

⁴⁴ Es decir, aquello que se denomina como ‘the moving city’. *Cfr.*, en esta línea, los trabajos editados por Östenberg, Malmberg y Bjørnebye (2015) y la bibliografía que recogen en la introducción del volumen. Para un estudio concreto sobre la experiencia cinestésica de la ciudad en la actualidad, *cf.*: Kwan (2013).

⁴⁵ *Cfr.*: aquello que Connerton (2009, 99) denomina ‘topography of remembering’.

paradas con el paso de los años⁴⁶, podemos admitir que los pasos saliares establecen una narrativa topográfica e ideológica al conectar específicamente unos lugares con otros, poblándolos de cuerpos que intensifican el valor de Roma en cuanto centro de la colectividad. Es más, al tratarse de una procesión 'deconstruida' a lo largo de un mes entero, las paradas de la danza adquieren una significación aún más exclusiva, asociadas ya a unas fechas y unos ritos determinados⁴⁷: con el movimiento repetido y la coreografía, estos sitios se revitalizan como enclaves de memoria y van quedando vinculados al proceso ritual. Tal vez por esta razón Servio asegura que los Salios circulan danzando alrededor de los 'altares' (*tripudiantes aras circumibant*, *Aen.* 8.285), denominando así a cada una de las estaciones del itinerario.

A este respecto, es imprescindible recordar los términos en los que Livio describe los aspectos técnicos de la procesión (*cum tripudiis sollempnique saltatu*, 'con sus danzas y un salto solemne', Liv. 1.20.4), ya que es la solemnidad del paso de los Salios la que confiere al terreno un carácter sagrado, cargado de un fuerte simbolismo de poder imperialista⁴⁸. Dados los matices asociados al concepto de *tripudium* por los propios autores latinos⁴⁹, imaginamos que la proyección del salto hacia la tierra era un requisito necesario de la performance saliar, como si el poder telúrico de la coreografía conectara los aspectos topográficos del rito con el dinamismo de la procesión y su capacidad para evocar esas ideas de soberanía y de paz que caracterizan a los *pignora imperii*⁵⁰. Séneca, por ejemplo, distingue los saltos saliares de los de altura y longitud (*Sen. epist.* 14.4), y los compara con los de los bataneros, seguramente por la propia fuerza que ejercían contra el suelo unos y otros. También Catulo bromea con la potencia de estos pasos rituales en relación al viejo puente de Colonia (*Catull.* 17.6), mientras que Horacio insiste en el esquema del golpe ternario hacia la tierra con el pie (*morem Salium ter quatient humum*, 'tres veces golpean el suelo al modo saliar', *Hor. carm.* 4.1.28)⁵¹. No es de extrañar, por todo ello, que en la *Historia Natural*, Plinio mencione las denominadas Islas Saliars, un arrecife en el que los islotes 'se mueven al ritmo de los pies al bailar' (*ad ictus modulantium pedum moventur*, *Plin. Nat.* 2.209)⁵².

⁴⁶ Granino Cecere (2014, 110), por ejemplo, evalúa la posibilidad de incluir entre las mansiones de los Salios el templo de Marte Vengador en época de Augusto.

⁴⁷ Por otro lado, pese a que Rüpke (1990, 24) considera que no se puede tener el *Armillustrium* del 19 de octubre como una fiesta saliar, *cfr.* las propuestas de Torelli (1997, 236-238) a este respecto, con especial mención a los pasajes de Varrón (*ling.* 6.22) y Festo (17.28L).

⁴⁸ Luciano asegura que la danza de los Salios es al mismo tiempo 'la más solemne y sagrada' (σεμνοτάτην τε ἄμα καὶ ἱεροτάτην, *Salt.* 21).

⁴⁹ El origen y significado del término *tripudium* resulta bastante oscuro, sobre todo si lo ponemos en relación con las formas augurales denominadas de igual modo que comenta Cicerón (*div.* 2.72), según las cuales se observaba el grano con el que alimentaban a los pollos. En el ámbito de las ceremonias nupciales, también se considera *tripudium* al augurio que se obtiene de arrojar nueces contra el suelo (*Serv. ecl.* 8.29). En todos estos contextos llama la atención la importancia de un objeto chocando contra la tierra. *Cfr.* Fest. 498.25-27L: *tripudium* ... <au->*spiciis in exultatione tripudiat ... a terra pauienda sunt dicta* ('*tripudium* ... en los augurios danza en medio de la exaltación ... se llaman así por la tierra golpeada').

⁵⁰ *Cfr.* *Hor. carm.* 1.37.1-2, donde la danza por la victoria de Accio aparece relacionada con los banquetes saliares y se define como un 'golpear la tierra con pie libre' (*nunc pede libero pulsanda tellus*, '¡que se golpee la tierra con pie libre!'). También Calpurnio Sículo celebra que se le permita 'herir tres veces con el pie la hierba flexible' gracias a la paz garantizada por Nerón (*seu ter pede lenta ferire gramina nullus obest*, *Calp. ecl.* 4.128-129).

⁵¹ Además de los ejemplos mencionados en n. 49, *cfr.* también *Hor. carm.* 3.18.16, *carm.* 1.4.7; *Ov. ars.* 1.112 y *Sil.* 3.347. En cuanto al carácter saltado de las danzas saliares, *cfr.* también Plutarco (*Num.* 13.7), que la denomina ἄλτικῆς ('abundante en saltos').

⁵² Varrón (*rust.* 3.17.4), por su parte, habla de *insulae χορευούσας* ('islas danzantes').

En otro orden de cosas, es preciso tener en cuenta la importancia del espacio a la hora de determinar itinerarios y pautar procedimientos coreográficos. Las características de la topografía y de la arquitectura condicionan las maneras de moverse de los Salios y, con ello, las distintas formas de participación ritual. Así, por ejemplo, el recorrido de una procesión en una larga vía, con el consecuente resonar de los escudos al chocar, puede acrecentar o aminorar la marcha del *tripudium* al tiempo que fomenta entre los espectadores una sensación de cercanía o de proximidad⁵³. Tal sería el caso de los tramos en los que la danza se desplaza, es decir, el *arma ferre per urbem* de Tito Livio (1.20.4) y que los autores griegos sitúan ‘a lo largo de la ciudad’ (διὰ τῆς πόλεως, D.H. 2.70.2)⁵⁴. Inversamente, resulta elocuente la visibilidad de las danzas en zonas con una mayor apertura al público, como el *Comitium*, lugar de reunión por antonomasia en donde, según los Fastos de Palestrina (ca. 8 d. C.), se celebraban los *Quinquatrus* del 19 de marzo:

[quod Minervae] aedis in Aventino [e]o di[e] est / [dedicata sali(i)] faciunt in Comitio saltu / [adstantibus po]ntificibus et trib(unis) celer(um).

‘Porque en ese día se inauguró el templo de Minerva en el Aventino, y los Salios actúan con su danza en el Comicio, en presencia de los Pontífices y de los Tribunos de Celer’ (AE 2002, 00181)⁵⁵.

En esta parada, por ejemplo, la presencia de quienes observan la danza de los Salios, es decir, de los Pontífices y los Tribunos de Celer, parece ser un requisito de la ceremonia, una forma indirecta de participación en el acto que se significa por encima de la de un espectador habitual –recordemos que el verbo *ad-sto* no solo se traduce por ‘estar presente’, sino que además implica la noción de ‘asistir’. En su calidad de mediadores visuales, la comparecencia de estos representantes incrementa la espectacularidad de una danza destinada a un público mucho mayor –tal vez ese *vulgus* que mencionaba Lucilio–, pero no podemos olvidar lo que a ello contribuyen las connotaciones religiosas y políticas determinadas por el propio espacio del *Comitium*, un lugar en el que se superponen los valores colectivos de los distintos estamentos sociales⁵⁶.

Imaginamos, por tanto, que en enclaves como este podían tener lugar actuaciones coreográficas puntuales, algo más elaboradas que la procesión por la ciudad. Justamente Plutarco habla de momentos en los que los sacerdotes realizan ciertos ‘giros y cambios’ (ἐλιγμούς τινας καὶ μεταβολάς, *Num.* 13.5), mientras que según Dionisio de Halicarnaso ‘rítmicamente bailan el movimiento armado al son del *aulós*, unas veces todos juntos y otras por turnos’ (κινουῦνται γὰρ πρὸς αὐλὸν ἐν ῥυθμῷ τὰς ἐνοπλίους κινήσεις τοτὲ μὲν ὁμοῦ, τοτὲ δὲ παραλλάξ, D.H. 2.70.5). Así, sin ir más lejos, el esquema pautado del *amptruare* / *redamptruare* (Fest. 334.19L) podría tener en estas ocasiones un mayor significado desde el punto de vista de la actuación, ya

⁵³ Sobre el concepto de procesión en cuanto a movimiento inclusivo, *cf.*: Östenberg (2015, 18-20).

⁵⁴ Plutarco: ἦν ὑπορχοῦνται διαπορευόμενοι τὴν πόλιν (‘la que danzan recorriendo la ciudad’, *Num.* 13.7).

⁵⁵ *Cfr.* también Degrassi (1963, 523-524).

⁵⁶ Para la topografía del *Comitium*, *cf.*: Carafa 1998. En cuanto a las posibilidades de visibilidad dentro de este enclave, *cf.*: Favro y Johanson (2010), que trabajan con reproducciones digitales en 3D de este lugar. Russell (2015, 65-66) habla también de la experiencia comunal de los espectadores en un área tan ideológicamente cargada.

que las características de un espacio abierto como el del *Comitium* facilitarían la conversación ritual entre el *praesul* y quienes reprodujeran los movimientos elaborados por él, ya fueran el cuerpo de danzantes a nivel de la performance, o el cuerpo ciudadano a nivel ideológico y social⁵⁷.

Entendidas en su relación con la topografía de la *urbs*, las acciones de los Salios adquieren, como vemos, un valor excepcional de identidad y dinamismo cultural, una refundación del territorio recorrido que también se basa en la exhibición puntual de la *sodalitas* en enclaves destacados para la expresión de la comunidad⁵⁸. Las diferencias formales entre la procesión de los escudos y los ejercicios de virtuosismo coreográfico se plantean, a su vez, como respuesta a las condiciones urbanísticas de la ciudad. Estas dos categorías de movimiento parecen indicar, a primera vista, dos mecanismos distintos de actuación y participación ritual, pero sean cuales sean sus funciones, ambas responden a una misma realidad: la fisicalidad de los danzantes y el potencial cinestésico de la ceremonia saliar. Así lo perciben los propios latinos y así lo definen como su rasgo más esencial.

4. Cuerpo, coreografía y empatía cinestésica

Según nos informa el calendario de Filócalo (354 d. C.), el día 9 de marzo ‘mueven los escudos sagrados’ (*arma ancilia movent*). Esta breve nota aclaratoria ha llevado a muchos estudiosos a concretar en la figura de los *ancilia* todo el peso de las procesiones saliares. Tratándose, además, de unos objetos considerados como *pignora imperii*, no es de extrañar que su exhibición por la ciudad de Roma haya sido identificada como ‘la parte del rituale che appare fondamentale per la mentalità romana e come tale degna di essere oggetto di rappresentazione’ (Torelli 1997, 234)⁵⁹. Frente a esta postura generalizada, ya adelantamos en el apartado anterior las teorías de Habinek (2005, 21) acerca del poder de sinécdoque del rito saliar, según el cual, cada una de las partes que lo conforman (movimientos, objetos y palabras) es capaz de aludir a él por separado. Es más, el hecho de que los escudos representen por sí mismos la soberanía del estado no invalida el potencial representativo de quienes los transportan en procesión, una corporación religiosa –o, mejor dicho, ‘un cuerpo’– que caracteriza con su nombre la actividad de la ceremonia saliar. Como asegura Varrón, la danza de los Salios no es únicamente un elemento recurrente de los rituales (*et solent*), sino su obligación (*et debent*):

⁵⁷ Si bien es cierto que Torelli (1997, 235-236) admite la posibilidad de que los Salios ejecutaran coreografías locales al margen de la marcha, él mismo asegura que *ampruare* es el *terminus technicus* de la procesión saliar, es decir, de la danza ejecutada a lo largo de la ciudad. Esta afirmación resulta problemática, no solo por basarse únicamente en el testimonio de Festo –donde, además, se aplica específicamente al movimiento del *praesul*– sino, sobre todo, por no tener en cuenta la importancia de otros términos, como el propio *tripudium*.

⁵⁸ Es interesante plantearse los paralelismos que existen en el ámbito privado con la ceremonia de los Hermanos Arvales, celebrada de forma cerrada en el *lucus* de la *Dea Dia*. Las coincidencias entre el número y el estatus de los participantes, el movimiento del *tripudium* y las trazas militares del ritual nos invitan a pensar en un proceso similar de performance identitaria, limitado esta vez a un espacio simbólico que equivaldría, según Iara (2015, 130), a la realidad de la *urbs*. Sobre el carácter público de la ceremonia de los Arvales, *cf.* Scheid (2005, 21-83). Dejamos esta cuestión abierta para una futura investigación.

⁵⁹ Aun así, *cf.* Fless y Moede (2007, 253-257) para una revisión de los problemas de representación de la danza ritual en las artes visuales.

Salii ab salitando, quod facere in comitiis in sacris quotannis et solent et debent.

‘Son salios porque saltan, lo que suelen y deben hacer todos los años en sus comitivas durante el ritual’ (Varro *ling.* 5.85)⁶⁰.

Comprobamos, entonces, cómo además de los escudos sagrados y la recitación de un *carmen* fundacional, son los propios cuerpos de los danzantes los que se deben exhibir como parte del rito, ya que constituyen un inigualable referente de identidad romana como miembros de una élite patriarcal. Escogidos, en origen, por el propio Numa de entre las familias patricias, los primeros Salios fueron elegidos por ‘la mejor apariencia’ (τὸς εὐπρεπεστάτους, D.H. 2.70.1). Los doce jóvenes debían, además, haber nacido libres, nativos de Roma y con padre y madre vivos⁶¹. Las cualidades de su danza y de su aspecto físico se podrían resumir, seguramente, con el siguiente pasaje de Séneca:

et Scipio, triumphale illud ac militare corpus mouebat ad numeros, non molliter se infringens, ut nunc mos est etiam incessu ipso ultra muliebrem mollitiam fluentibus, sed ut antiqui illi uiri solebant inter lusum ac festa tempora uirilem in modum tripudiare, non facturi detrimentum, etiam si ab hostibus suis spectarentur.

‘Y también Escipión movía al compás ese cuerpo suyo triunfal y militar, no contorsionándose como un blando, tal y como acostumbra hoy en día aquellos que incluso al caminar se contonean con más blandura que una mujer, sino bailando de una manera viril, como solían hacerlo aquellos varones de antes en los tiempos de juegos y fiestas, sin sufrir detrimento, incluso cuando eran observados por sus enemigos’ (Sen. *dial.* 9.17.5)⁶².

Si tenemos en cuenta la terminología de Bourdieu (1977, 72) con respecto al concepto de *habitus* y, más concretamente, de la *hexis* como su dimensión corporal⁶³, cada uno de los rasgos señalados por Séneca en esta descripción –es decir, el hecho de que se trate de cuerpos triunfales y militares (*triumphale illud ac militare corpus*), no amanerados (*non molliter*), conectados con un pasado glorioso (*ut antiqui illi uiri*) y, fundamentalmente, viriles (*uirilem in modum*)– estaría respondiendo a las cualidades asociadas a estos sacerdotes a nivel del mito, asimiladas e imprimidas (‘embodied’) en la corporalidad de los danzantes y capturando al mismo tiempo valores, creencias y categorías que apuntan directamente a la ‘romanidad’⁶⁴. En otras palabras, las virtudes ideológicas y políticas de los Salios, en concreto, –y de la élite de Roma en general– quedarían demostradas a través de la manera en que los *sodales*

⁶⁰ Edición de Goetz y Schoell (1910, 26-27).

⁶¹ D.H. 2.71.4. Es preciso recordar, eso sí, que los cargos no eran vitalicios, pero que podían llegar a ostentarse hasta la madurez e, incluso, la vejez (Macr. *Sat.* 3.14.14). Sobre estas cuestiones, *cf.* Glinister (2011).

⁶² Edición de Reynolds (1977, 236).

⁶³ Es decir, un conjunto de prácticas adquiridas, transmitido de generación en generación y ligado a todo un sistema de significados y valores sociales que se incorpora y se convierte en una disposición permanente. Es importante señalar que, para la elaboración de este concepto y su relación con el cuerpo, Bourdieu tiene muy en cuenta las teorías de Marcel Mauss (1934) acerca de las llamadas ‘técnicas del cuerpo’.

⁶⁴ Acerca de la importancia del mito para la percepción de la identidad romana y, más concretamente, de las relaciones entre mito, historia e instituciones (entendiendo la inseparable conexión de estas con el concepto de cultura), *cf.* Dench (2005, 11-35).

mueven, exhiben y usan sus cuerpos en la ceremonia. Estas maneras se perpetúan en el tiempo, como sugiere Corbeill (2004, 9-10), y se encuentran íntimamente ligadas al recuerdo de un pasado fundacional que reactivan como prácticas corporales hasta imponer una memoria cultural⁶⁵.

De entre los rasgos que más frecuentemente caracterizan la danza de los Salios podemos destacar, en primer lugar, el vigor que comentábamos en relación al componente telúrico del rito. La fuerza del salto saliar se aleja de ese 'contoneo afeminado' (*ultra muliebrem mollitiam...fluentibus*) que critica Séneca y conecta con los ideales que definen al *vir Romanus*, traducidos en firmeza y determinación corporal. A esta *gravitas* que envuelve sus acciones se le añade, además, una *constantia*, una forma de serenidad y de control vinculada al paso rítmico del *tripudium* y a la repetida consistencia de los saltos⁶⁶. Veamos, sin ir más lejos, la descripción propuesta por Plutarco sobre la coreografía saliar:

κινῶνται γὰρ ἐπιτερπῶς, ἐλιγμούς τινας καὶ μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κουφότητος ἀποδιδόντες.

'Pues se mueven de una forma agradable, realizando con vigor y mucha agilidad algunos giros y cambios a un ritmo que es rápido y consistente' (Plu. *Num.* 13.5)⁶⁷.

De las palabras de Plutarco podemos deducir 'virtudes' como el vigor (ῥώμης) o la solidez (πυκνότητα) de un ejercicio que, aun realizándose con rapidez y agilidad (τάχος ...κουφότητος), se caracteriza por sus conexiones con la mentalidad romana. A pesar de tratarse de un texto griego, el pasaje reproduce de forma elocuente rasgos que Plutarco percibe de la propia definición de los latinos acerca de sus actitudes corporales. No podemos olvidar los consejos de Cicerón a su hijo Marco sobre la mejor manera de andar (Cic. *Off.* 1.131), según el cual hay que evitar caminar demasiado rápido, pero también demasiado lento. Así las cosas, igual que los andares de un *vir Romanus*, la danza de estos sacerdotes es, esencialmente, una demostración de lo que ellos mismos denominarían medida, dominio y autocontrol.

En última instancia, la performance de los Salios se define también como acto comunal. Aquellos *antiqui uiri* que menciona Séneca (*dial.* 9.17.5) y que, según Varrón (*ling.* 5.85), bailan 'en sus asambleas', constituyen un cuerpo religioso, una *sodalitas* que personifica en sus representaciones el espíritu de la colectividad. Tal y como Macrobio da a entender (*Sat.* 3.14.14), los Salios bailan *inter collegas* ('entre colegas'), una realidad percibida por ellos mismos que se traduce de puertas afuera en sentimiento de unidad. Ahora bien, la existencia de un *praesul* que pauta los movimientos (Fest. 334.19L), la división en dos categorías por edades (Verg. *Aen.* 8.285) y la alternancia de unos esquemas que ejecutan 'unas veces todos juntos y otras por turnos' (D.H. 2.70.5), nos permite identificar las trazas de una organización

⁶⁵ Cfr. también las teorías de Paul Connerton acerca de los procesos de memoria colectiva. Para Connerton (1989, 72-78), hay una serie de prácticas de memoria (prácticas de incorporación) que se transmiten fundamentalmente a través del cuerpo.

⁶⁶ Sobre la repercusión de estas características en la manera de andar, cfr. Corbeill (2004, 118-122), Fowler (2007, 4-7) y O'Sullivan (2011, 17-20).

⁶⁷ Edición de Lindskog y Ziegler (1973, 71).

jerárquica que evoca con la danza las complejas relaciones de paridad y competición entre las élites aristocráticas⁶⁸.

Gravitas, constantia, antigüedad, exhibición *inter collegas*, virilidad, todas estas nociones constituyen marcadores de la 'romanidad' y tienen un impacto en la performance saliar: aquello que Mauss (1934) denominó 'técnicas del cuerpo' resulta ser un mecanismo inigualable para reflejar identidades sociales y culturales, más aun cuando se trata de una coreografía fundacional como la de la danza de los Salios. Sin embargo, estos valores patriarcales de género y ciudadanía incorporados en el 'cuerpo danzante' son re-creados cada vez que se presenta la coreografía, activados con cada repetición de la danza por medio de unos cuerpos nuevos que actualizan los parámetros de la tradición en la exclusividad y el dinamismo del momento. Por tomar prestada la terminología de Butler, se trata de unos valores 'performados' o, por qué no, 'coreografiados', como sugiere Foster⁶⁹, entendiendo la capacidad de orquestar distintas cualidades que son, además, susceptibles de permutación. Al servirnos del concepto de 'coreografía' como una herramienta metodológica⁷⁰, podemos comprender, entonces, cómo la re-presentación de la danza saliar pone al servicio de los espectadores toda una gama de rasgos que operan en conjunto para contribuir a la articulación de la identidad romana: a través del movimiento y de la coreografía, el público es capaz de captar al mismo tiempo una expresión de los ideales que conciernen a la comunidad—y que incluyen, por tanto, a quienes participan como espectadores—y una expresión de poder de las élites dominantes —excluyendo a todo el que, desde fuera, no responde a sus parámetros de identidad, ya sean mujeres, esclavos o extranjeros.

Tal y como propone Habinek (2005: 178), 'the ideal manliness [is] located in [...] corporate performances'. Tal vez por estos motivos, los autores latinos entienden las maneras de moverse como cualidades aprendidas que requieren una cierta forma de instrucción. Plinio, por ejemplo, recuerda la importancia de aprender de los mayores, 'no solo con los oídos sino también con los ojos' (*non auribus modo uerum etiam oculis*) para replicar sus conductas y enseñárselas a los jóvenes (Plin. *epist.* 8.14.4). En el caso concreto de los Salios, Quintiliano se sirve de los danzantes para justificar la ejemplaridad de sus acciones como algo que va más allá de una mera forma de lenguaje corporal:

Neque id ueteribus Romanis dedecori fuit: argumentum est sacerdotum nomine ac religione durans ad hoc tempus saltatio et illa in tertio Ciceronis de Oratore

⁶⁸ Acerca de estas relaciones, *cfr.* Östenberg (2015, 20) y Hölkeskamp (2010, 98-106). Si bien es cierto que ambos se refieren al período republicano, la complejidad del balance entre competitividad y consenso pasa a otro nivel con el reinado de Augusto.

⁶⁹ Para la noción de 'performatividad' del género, *cfr.* Butler (1993), contestado por Foster (1998, 3-5). En la misma línea, Gunderson (2000) y Connolly (2007) tienen también en cuenta la 'performatividad' de la *virilitas* en Roma. Insistimos en que, a pesar de conocer otras corporaciones saliares fuera de Roma, esa identidad de la que hablamos está construida fundamentalmente en la época de las fuentes escritas, es decir, desde el período tardo-republicano hasta la era imperial. En cuanto a las llamadas *Saliae Virgines* (Fest. 439.18L), sospechamos que su participación en los rituales habría podido involucrar algún tipo de danza, dada la mención a una *praesula* en las fuentes epigráficas (*CIL* 6.2177). En cualquier caso, y como reconoce Glinister (2011, 132), ellas constituyen un contrapunto al rito saliar en la esfera de lo femenino y de lo privado. Sin duda, habría sido interesante comprobar hasta qué punto las características recogidas para la danza saliar podrían o no ser también 'performadas' por el cuerpo femenino de danzantes, siendo este un verdadero ejercicio de inversión de papeles y de identidad.

⁷⁰ Acerca de la noción de 'coreografía' como concepto metodológico entre los llamados 'dance studies' y su utilidad en relación a las ciencias sociales, *cfr.* fundamentalmente Foster (1998), (2009) y (2010). *Cfr.* también Novack (1990), Ness (1996), Martin (1998), Lepecki (2007) y Kwan (2013, 4-5).

libro uerba Crassi, quibus praecipit ut orator utatur 'laterum inclinatione forti ac uirili, non a scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra'. Cuius disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit. A me tamen nec ultra puerilis annos retinebitur nec in his ipsis diu. Neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltationis uolo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione puerili, unde nos non id agentis furtim decor ille discentibus traditus prosequatur.

‘Esta práctica tampoco resultó deshonrosa para los antiguos romanos: prueba de ello es la danza que llega hasta nuestros días con el nombre y ritual de los sacerdotes [Salios] y también aquellas palabras de Craso en el libro tercero de Cicerón *Sobre el Orador*, en las que recomienda que el orador haga uso de “una inclinación del costado decidida y varonil, no la de la escena y los histriones, sino la que es propia de la lucha e incluso de la palestra”. La práctica de esta disciplina ha llegado hasta nuestra época sin rechazo alguno. Con todo, yo no la mantendría más allá de los primeros años ni tampoco mucho tiempo. Pues no quiero que el gesto del orador se configure a imagen y semejanza de una danza sino que tan sólo quede algo de aquel ejercicio infantil y que esa misma elegancia que se nos transmitió a los que la aprendimos, nos acompañe de forma imperceptible sin darnos cuenta de ello’ (Quint. *inst.* 1.11.18-19)⁷¹.

Al mencionar la necesidad de contar con maestros de gimnasia para ‘dar forma a los gestos y los movimientos’ del orador (*gestus motusque formantur, inst.* 1.11.16), Quintiliano invita a los jóvenes de su tiempo a tener en mente la imagen de las danzas saliares, de manera que los sacerdotes se convierten en auténticos modelos de comportamiento, no solo en el plano concreto de la actuación (*pronuntiatio*), sino a un nivel más abstracto de conducta social. Más aún, el hecho de evocar una figura de la tradición (*ueteribus Romanis*) y hablar de los ejercicios de la infancia (*hac exercitatione puerili*) pone de manifiesto la sensibilidad por parte del orador acerca de la memoria del cuerpo⁷², hasta el punto de que él mismo sugiere que ‘la elegancia transmitida por ese ejercicio puede acompañar de forma imperceptible a quienes la aprendieron’ (*furtim decor ille discentibus traditus prosequatur*). Según estas premisas, la falta de conciencia a la hora de ejecutar ciertos gestos y movimientos no se contradice con la utilidad de aprenderlos, es decir, con la certeza de que estos sirven para conformar la identidad de un individuo y de todo un estrato social.

Al margen de esta ‘forma imperceptible de entrenamiento adquirido’, existen muchas otras maneras por las que la danza y el movimiento influyen en estos procesos monolíticos de creación cultural y configuración identitaria. Uno de los mecanismos que más interés ha suscitado en los últimos años entre los investigadores del campo de la danza y que puede resultar de utilidad a la hora de explorar los ritos saliares es la denominada ‘kinesthetic empathy’ o empatía cinestésica⁷³. A partir de

⁷¹ Edición de Winterbottom (1970, 70).

⁷² Cfr. nn. 62 y 64 sobre Mauss, Bourdieu y Connerton. Acerca de esta intuición, Corbeil (2004, 2-3) asegura que Quintiliano ‘would have found self-evident such modern claims’.

⁷³ Basándose en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (1945), y la noción de John Martin de ‘inner mimicry’ (1939, 53-55), este concepto ha sido empleado, entre otras, por Järvinen (2007), Sklar (2008), Noland (2009), Reason y Reynolds (2010), Foster (2010) y Kwan (2013, 5-9).

una serie de enfoques dentro del área de la neurociencia, la antropología y la psicología, se ha empezado a enfatizar el peso de la cinestesia (la manera de experimentar la fisicalidad y el movimiento del cuerpo) en las relaciones de empatía que se generan entre una danza y sus espectadores, es decir, el reconocimiento sensorial de la moción de otros cuerpos así como las sensaciones propias que se adquieren a partir de un movimiento ajeno. Este tipo de procedimientos nos permiten interpretar, entre otras cosas, las múltiples respuestas que el público articula al presenciar una danza como la de los Salios, respuestas ligadas a sensaciones más amplias de placer, memoria, emoción, disgusto, admiración, etc.⁷⁴, pero que también producen un tipo de conocimiento particular, ya que captan el hecho mismo del movimiento como creación de significados y, por supuesto, de identidad cultural. En este sentido, la experiencia cinestésica puede llegar incluso a mover a los espectadores, con la consecuente 're-creación' y 're-modelación' de los significados percibidos en la danza⁷⁵.

Si bien es cierto que estas interpretaciones no dejan de estar basadas en estudios sobre el mundo contemporáneo y que los obstáculos metodológicos dificultan validar cualquier tipo de conjetura sobre estos procesos en la Antigüedad, la hipótesis de una empatía entre espectadores y participantes puede servir para entender el desarrollo de la danza de los Salios y su asimilación por parte de la colectividad. En el caso de los Fastos Prenestinos, por ejemplo, la presencia necesaria de los Pontífices y de los Tribunos de Celer nos invita a figurar una respuesta del público condicionada por estos mediadores visuales: teniendo en cuenta el complejo rol de estos 'actores' que son al mismo tiempo ajenos a la coreografía ritual, podríamos interpretar sus cuerpos estáticos como una especie de filtro que operase entre el movimiento de los Salios y quienes observasen desde fuera la celebración. Su manera de estar (*adstantibus*) y de mirar la danza sería un elemento clave para imaginar un tipo de involucración ciudadana más distante de lo que nos sugiere, en el otro extremo, el fragmento de Lucilio acerca de la implicación entre los movimientos del *praesul* y la respuesta que se le da. Conceptualizado en el *redamptuare* de esos movimientos, el proceso de empatía cinestésica es ya, en este ejemplo, una realidad:

Redantruare dicitur in Saliorum exultationibus: 'cum praesul amptuavit', quod est, motus edidit, 'ei referuntur invicem idem motus'. Lucilius: 'praesul ut amptruet inde, <ut> vulgus redamptruet †at†'.

'*Redantruare* se dice durante las danzas de los Salios: "cuando el maestro ha bailado", es decir, ha enseñado sus movimientos, "estos mismos movimientos le son devueltos a él a su vez". Véase Lucilio: "que el maestro baile primero para que la gente baile después"' (Fest. 334.19L).

Tal y como Festo describe las acciones de los Salios, parece evidente que el significado de *redamptuare* ('devolver movimientos') está directamente condicionado por el tecnicismo *amptuare* del que deriva ('ofrecer movimientos'). Según esta lógica, no sería desacertado proponer que ambos términos designan un patrón

⁷⁴ Para un estudio contemporáneo de estas respuestas, *cfr.* Reason y Reynolds (2010).

⁷⁵ Noland (2009, 3), plantea incluso la capacidad de estos procesos a la hora de cambiar discursos ideológicos por medio de la intervención no verbal, es decir, como si la respuesta de unos cuerpos a los movimientos de otros pudiera suscitar intercambios socio-culturales a un nivel de abstracción superior.

coreográfico determinado consistente en la elaboración de un movimiento en respuesta a lo pautado por el corifeo, es decir, un tipo de danza comunal exclusiva de los Salios en esquema líder-coro (De Vaan 2008, 40). Esta simple interpretación del texto se complica, como veíamos anteriormente, con las aclaraciones del fragmento de Lucilio, según el cual es el pueblo (*vulgus*) quien parece ejecutar los movimientos en respuesta a los del *praesul*. De acuerdo con las propuestas de Habinek (2005, 20-21) y, sobre todo, de Torelli (1997, 231-232), la escena habría de entenderse de la manera más literal, como una especie de danza emulada por el público al presenciar el paso saliar –tal vez un mero marcar con el cuerpo los ritmos de la verdadera danza.

Ciertamente, la intención satírica del texto de Lucilio podría haber tenido al pueblo como blanco de unas burlas, cuyo contexto desconocemos por completo. Ahora bien, si pensamos en los procedimientos de empatía cinestésica descritos anteriormente, tal vez podamos matizar de alguna forma las palabras del poeta, entendiendo los aspectos de participación de un rito que Torelli define como ‘complessivo’. Y es que al reconocer una capacidad de respuesta coreográfica por parte de la ciudadanía, Lucilio parece apuntar a todo un sistema de intercambio cultural generado por el movimiento de ambas partes pero direccionado siempre desde arriba. Cuando los asistentes se movilizan como dicta el *praesul*, podríamos decir que acaban ‘performando’ ellos también los valores de las élites de Roma, apropiándose de unas cualidades que los hacen momentáneamente miembros de su comunidad. Si a esto le añadimos la doble vertiente que caracteriza a los verbos de danza en latín como acciones que conciernen al estado corporal y mental de quien experimenta el movimiento⁷⁶, el proceso de empatía cinestésica estaría repercutiendo al mismo tiempo en el plano propiamente físico y en el plano ideológico y social.

5. Conclusión

A lo largo de estas páginas se ha señalado la importancia de las relaciones entre movimiento, territorio, performance y visibilidad en la coreografía saliar. Entendida en un principio como escenario de la danza ritual, Roma se refleja en la exhibición de unos escudos que son emblemas de soberanía y de la paz en la ciudad. En el período tardo republicano y a comienzos de la era imperial, la espectacularidad de los ritos saliares figura en las fuentes literarias como el rasgo más característico de la celebración. Dicha espectacularidad se basa fundamentalmente en el aspecto coreográfico del acto público, capaz de transmitir y recrear en el lenguaje cinestésico del cuerpo distintas cualidades que conciernen a la expresión de aquello que podríamos denominar ‘romanidad’.

Un estudio como este, basado en las metodologías actuales de los ‘dance studies’, pone de manifiesto la necesidad de articular nuevos enfoques para repensar el papel del movimiento y la corporalidad en relación a los procesos rituales de la antigua Roma. Aun tratándose de unos contextos muy diversos de celebración religiosa y participación ciudadana a los que propone, por ejemplo, el coro griego, existen toda-

⁷⁶ Acerca de esta dimensión del léxico en verbos como *exulto*, *tripudio* o *ludo*, entre otros, *vid. supra* pp. 4-5 y nn. 17-19.

vía numerosos ritos que se pueden examinar a la luz de estas nuevas perspectivas de trabajo, ya sea por sus conexiones con el espacio de un terreno recorrido, por la implicación física de los participantes o por el uso de una determinada gestualidad corporal.

6. Bibliografía

- R. C. Beacham, *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, New Haven – London, 1999.
- M. Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge – London, 2007.
- A. Bell, *Spectacular Power in the Greek and Roman City*, Oxford, 2004.
- B. Bergmann – C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven – London, 1999.
- B. Bergmann, “Introduction: The Art of Ancient Spectacle”, B. Bergmann – C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven – London, 1999, 9-35.
- R. Bloch, “Sur les danses armées des Saliens”, *Annales* (ESC) 13 (1958) 706-715.
- , “Une tombe villanovienne près de Bolsena et la danse guerrière dans l’Italie primitive”, *MEFRA* 70 (1958) 7-37.
- J. Bodel, “Death on display: Looking at Roman Funerals”, B. Bergmann – C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven – London, 1999, 259-281.
- E. Borgna, “Ancile e arma ancilia. Osservazioni sullo scudo dei Salii”, *Ostraka* 2 (1993) 9-42.
- P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (trad. ingl.). Cambridge – New York, 1977.
- J. N. Bremmer, “Three Roman Aetiological Myths”, F. Graf (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft*, Stuttgart, 1993, 158-174.
- J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, New York – London, 1993.
- J. J. Caerols, *Sacra Via*, Madrid, 1995.
- M. E. Cairo, “El escudo de Vulcano: éfrasis y profecía en *Eneida* 8”, *Myrtia* 28 (2013) 105-128.
- P. Carafa, *Il comizio di Roma dalle origini all’età di Augusto*, Roma, 1998.
- A. Ceballos Hornero, *Los espectáculos en la Hispania Romana: la documentación epigráfica*, Mérida, 2004.
- P. Ceccarelli, *La pirrica nell’antichità greco-romana: studi sulla danza armata*, Pisa, 1998.
- F. Charpin, *Lucilius. Satires. Tome II*, Paris, 1979.
- R. Cirilli, *Les Prêtres-Danseurs de Rome*, Paris, 1913.
- F. Coarelli, *Il foro romano (vol. 2). Periodo repubblicano e augusteo*, Roma, 1985.
- K. C. Coleman, “Public Entertainments”, M. Peachin (ed.), *The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World*, Oxford, 2011, 335-357.
- G. Colonna, “Gli scudi bilobati dell’Italia centrale e l’ancile dei Salii”, *ArchClass* 43 (1991) 55-122.
- P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, 1989.
- , *How Modernity Forgets*, New York, 2009.
- J. Connolly, “Virile Tongues: Rhetoric and Masculinity”, W. Dominik – J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden, 2007, 83-97.

- A. Corbeill, *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton, 2004.
- L. Curtis, *On with the Dance! Imagining the Chorus in Augustan Poetry*. Tesis Doctoral, Harvard University, 2013.
- A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae XIII.2*, Roma, 1963.
- E. Dench, *Romulus' Asylum. Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, Oxford, 2005.
- M. De Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italian languages*, Leiden, 2008.
- G. Dumézil, *La religion romaine archaïque: avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris, 1966.
- F. Dupont, *L'acteur-roi*, Paris, 1985.
- , “Ludions, lydioi: les danseurs de la *pompa circensis*. Exégèse et discours sur l'origine des jeux à Rome”, *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Roma, 1993, 189-210.
- D. Favro, “The City is a Living Thing: The Performative Role of an Urban Site in Ancient Rome, the Vallis Murcia”, B. Bergmann – C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven – London, 1999, 205-219.
- D. Favro – C. Johanson, “Death in Motion: Funeral Processions in the Roman Forum”, *JSAH* 69: 1 (2010) 12-37.
- F. Fless – K. Moede, “Music and Dance: Forms of Representation in Pictorial and Written Sources”, J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Malden – Oxford, 2007, 249-262.
- E. Flores, “L'inno nella cultura latina arcaica”, *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del mediterraneo antico, sezione filologico-letteraria* 13 (1991) 55-72.
- H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford, 1996.
- , “Spectacle and Political Culture in the Roman Republic”, H. I. Flower (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge, 2004, 322-343.
- S. L. Foster, “Choreographies of Gender,” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24 (1998) 1-33.
- , “Choreographies and choreographers”, S. L. Foster (ed.), *Worlding Dance. Studies in International Performance*, London, 2009, 98-118.
- , *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London – New York, 2010.
- D. Fowler, “Laocoon's Point of View: Walking the Roman Way”, S. J. Heyworth et al. (eds.), *Classical Constructions: Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*, Oxford, 2007, 1-17.
- B. García Hernández, *Semántica estructural y lexemática del verbo*, Reus – Barcelona, 1980.
- J. Garrido Moreno, “El elemento sagrado en los *ludi* y su importancia en la romanización del Occidente romano”, *Iberia: Revista de la Antigüedad* 3 (2000) 51-82.
- F. Glinister, ““Bring on the Dancing Girls”: Some Thoughts on the Salian Priesthood”, J. H. Richardson – F. Santangelo (eds.), *Priests and State in the Roman World*, Stuttgart, 2011, 107-136.
- F. Glinister, C. Woods, J. A. North y M. H. Crawford (eds.), *Verrius, Festus, and Paul. Lexicography, Scholarship, and Society (BICS Supplement 93)*, London, 2007.
- G. Goetz – F. Schoell (eds.), *M. Terenti Varronis: De Lingua Latina quae supersunt*, Leipzig, 1910.
- C. González Vázquez, *Diccionario Akal del teatro latino*, Madrid, 2014.

- M. G. Granino Cecere, "I salii: tra epigrafia e topografia", G. Urso (ed.), *Sacerdos. Figure del sacro nella società romana*, Firenze, 2014, 105-128.
- E. Gunderson, "The Ideology of the Arena", *Classical Antiquity* 15:1 (1996) 113-151.
- , *Staging Masculinity: The Rhetoric of Performance in the Roman World*, Ann Arbor, 2000.
- T. Habinek, *The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order*, Baltimore, 2005.
- K. J. Hölkenskamp, *Reconstructing the Roman Republic: an Ancient Political Culture and Modern Research*, Princeton, 2010.
- , "The Roman Republic as Theatre of Power: The Consuls as Leading Actors", H. Beck et al. (eds.), *Consuls and Res Publica: Holding High Office in the Roman Republic*, Cambridge, 2011, 161-181.
- J. Huizinga, *Homo Ludens*, (trad. esp.), Madrid, 2008.
- K. Iara, "Moving In and Moving Out: Ritual Movements between Rome and its Suburbium", I. Östenberg et al. (eds.), *The Moving City: Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome*, London, 2015, 125-132.
- H. Järvinen, "Some Steps Towards a Historical Epistemology of Corporeality", *Rethinking practice and theory / Repenser pratique et théorie. Proceedings of the International Symposium on Dance Research (CORD/SDHS), Paris. Centre National de la Danse*, 2007, 145-148.
- K. Kerényi, *En el laberinto*, (trad. esp.), Madrid, 2006.
- W. Krenkel, *Lucilius. Satiren*, Leiden, 1970.
- S. Kwan, *Kinesthetic City: Dance and Movement in Chinese Urban Spaces*, Oxford – New York, 2013.
- D. G. Kyle, *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Malden – Oxford, 2015.
- P. Lambrechts, "Mars et les Saliens", *Latomus* 5 (1946) 111-119.
- A. Lepecki, "Choreography as apparatus of Capture", *The Drama Review* 51:2 (2007) 119-123.
- W. M. Lindsay, *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, Leipzig, 1913.
- C. Lindskog – K. Ziegler (eds.), *Plutarchi Vitae Parallelae* (vol. 3.2), Leipzig, 1973.
- S. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, 1993.
- J. J. Martin, *Introduction to the Dance*, New York, 1939.
- R. Martin, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham, 1998.
- J. Martínez-Pinna, "La danza de los Salios, rito de integración en la curia", *AEA* 53 (1980) 15-20.
- M. Mauss, "Les techniques du corps", *Journal de Psychologie* 32 (1934) 271-293.
- M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, 1945.
- C. O. Müller, *Sexti Pompei Festi De verborum significatione quae supersunt, cum Pauli epitome*, Leipzig, 1839.
- S. A. Ness, "Dancing in the Field: Notes from Memory", S. L. Foster (ed.), *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture and Power*, London, 1996, 129-154.
- C. Noland, *Agency and Embodiment: Performing Gestures / Producing Culture*, Cambridge, 2009.
- C. J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, 1990.
- I. Östenberg, *Staging the World: Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, Oxford, 2009.

- , “Power Walks: Aristocratic Escorted Movements in Republican Rome”, I. Östenberg et al. (eds.), *The Moving City: Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome*, London, 2015, 13-22.
- I. Östenberg, S. Malmberg y J. Bjørnebye, *The Moving City: Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome*, London, 2015.
- T. O’Sullivan, *Walking in Roman Culture*, Cambridge – New York, 2011.
- G. Piccaluga, *Elementi spettacolari nei rituali festivi romani*, Roma, 1965.
- A. Piganiol, *Recherches sur les jeux romains. Notes d’archéologie et d’histoire religieuse*, Strasbourg, 1923.
- N. Purcell, “Does Cesar Mime?”, B. Bergmann – C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven – London, 1999, 181-193.
- M. Reason – D. Reynolds, “Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance”, *Dance Research Journal* 42 (2010) 49-75.
- L. D. Reynolds, *L. Annaei Senecae Dialogorum Libri Duodecim*, Oxford, 1977.
- J. Rüpke, *Domi militiae: die religiöse Konstruktion des Krieges in Rom*, Stuttgart, 1990.
- , *Religion of the Romans*, Cambridge – Malden, 2007.
- A. Russell, *The Politics of Public Space in Republican Rome*, Cambridge, 2015.
- G. Sarullo, *Il Carmen Saliare: indagini filologiche e riflessioni linguistiche*, Berlin, 2014.
- J. Scheid, *Quand faire, c’est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Paris, 2005.
- J. Scheid – J. Svenbro (eds.), *The craft of Zeus: myths of weaving and fabric*, Cambridge – London, 1996.
- D. Sklar, “Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge”, C. Noland – S. A. Ness (eds.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis – London, 2008, 85-111.
- G. S. Sumi, “Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals”, *AJPh* 123:4 (2002) 559-585.
- , *Ceremony and Power*, Ann Arbor, 2005.
- A. Thewrewk, *De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, Budapest, 1893.
- M. Torelli, “Riti di passaggio maschili di Roma arcaica”, *MEFRA* 102 (1990) 92-106.
- , “Appius Alce. La gemma fiorentina con rito saliare e la presenza dei Claudii in Etruria”, *SE* 63 (1997), 227-255.
- V. Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, 1987.
- H. S. Versnel, *Triumphus: an Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden, 1970.
- , *Inconsistencies in Greek and Roman Religion 2. Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden, 1994.
- M. Winterbottom, *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*, Oxford, 1970.
- G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München, 1902.