

[Publicado previamente en: *Homenaje a Alejandro Ramos Folqués: ciclo de conferencias desarrollado en Elche entre los días 25 y 29 de noviembre de 1985*, Elche 1993, 67-82 (también en J.M.^a Blázquez, *Mitos, dioses, héroes, en el Mediterráneo antiguo*, Madrid 1999, 305-319). Editado aquí en versión digital por cortesía del autor, como parte de su *Obra Completa*, bajo su supervisión y con referencia a la paginación original].

© José María Blázquez Martínez

Las danzas sagradas de Ilici, Alicante

José María Blázquez Martínez

Autoridades, Sras. y Sres.: Ante todo quiero agradecerá los organizadores el que me hayan permitido colaborar en este ciclo de conferencias en Homenaje a don Alejandro Ramos Folqués con el cual me unió una gran amistad desde hace más de treinta años, del cual recibí muchísimos favores que quiero agradecer aquí en la persona de su hijo y del cual aprendimos tanto todos los arqueólogos españoles y del que recibimos toda clase de indicaciones, de sugerencias y de conocimientos; la muerte lo llevó cuando todavía esperábamos, dijéramos, lo mejor y más granado de su ciencia de muchos años dedicada a la arqueología.

[-67→68-]

LAS DANZAS SAGRADAS DE ILICI

Una pintura sobre un vaso ilicitano es de extraordinaria importancia para el tema que nos ocupa. Representa a una dama ¹ colocada de frente, vestida con chitón griego, con el brazo derecho levantado en alto, de manera que casi toca el de su compañera, de la que se ha perdido el cuerpo, rodeada de animales, peces, aves y un conejo y de rosetones. Esta figura se interpretó desde el primer momento como la imagen de una bailarina sagrada, rodeada de los símbolos de la gran diosa de la fertilidad, la Astarté de los fenicios, la Tanit de los púnicos, diosa que contaba en Ilici con un templo a ella dedicado, como lo indica el semis con la inscripción IVNONI ², la diosa romana equivalente a Tanit, sobre el arquitrabe de un templo. Los atributos que rodean a la bailarina, no se puede dudar de que la dama interpreta un paso de danza, ya que levanta los brazos al igual que su compañera, son los mismos que acompañan a las imágenes de Tanit, en

¹ J. M. BLÁZQUEZ, *Religiones primitivas ibéricas* II, Madrid, 1983, 185, fig. 109. Con toda la bibliografía.

² A. M. de GUADÁN, *La moneda ibérica*, Madrid, 1980, 261 ss. n. 1017. Sobre el levante ibérico en general: L. ABAD, *Los orígenes de la ciudad de Alicante*, Alicante 1984; R. RAMOS FERNÁNDEZ, *La Alcudia de Elche*, Elche 1984; A. GONZÁLEZ PRATS, *Estudio Arqueológico del poblamiento antiguo de la Sierra de Crevillente (Alicante)*; E. A. LLOBREGAT, *Contestania ibérica*, Alicante 1972; IDEM, *Iniciación a la arqueología de Alicante*, Alicante 1976; IDEM, «Orígenes de la cultura ibérica en la Contestania», *Ampurias*, 38-40, 1976-78, 61 ss.; J. UROZ, *La región edetana en la época ibérica*, Alicante 1983; IDEM, *Economía y sociedad en la Contestania ibérica*, Alicante 1981; VARIOS, *Simposi Internacional. Els Orígens del mon ibéric. Barcelona-Empuries 1977, Ampurias* 38-40, 1976-78; VARIOS, *La baja época de la cultura ibérica*, Madrid 1981; VARIOS, *Arqueología del País Valenciano, panoramas y perspectivas*, Alicante 1985; J. M. BLÁZQUEZ, «El influjo de la cultura semítica en la ibérica», *Aula Orientalis* 3, 1985.

la cerámica ilicitana de época helenística ³. Tendríamos, pues, una representación de la dama efectuando un ritual en honor de la gran diosa de la fertilidad semita, bien se llame Astarté o Tanit.

En la Península Ibérica han aparecido varias representaciones de danza. Una de ellas es una pintura ibérica mutilada, procedente de Tossal de Manises ⁴, de la que se conserva sólo la cabeza de una dama con el rosetón detrás de ella, símbolo de la diosa de la fecundidad, como en Ilici o en el Oriente, como en Chipre; levanta el brazo, del que sólo se conserva la mano.

En la cerámica de Liria se representan varias veces danzas edetanas ⁵. En una de ellas danzan cuatro mujeres cogidas de la mano precedidas de tres [-68→69-] bailarines, también cogidos de las manos; ambos grupos con los brazos caídos, precedidos de una aulista y de un tocador de flauta. En el segundo vaso de Liria, de época helenística como el primero, danzan tres damas vestidas como las figuras anteriores con larga túnica, cogidas de la mano, igualmente con los brazos hada abajo, precedidas también por un varón que viste túnica corta y seguidos de un jinete que empuña una lanza. En el tercer vaso, damas vestidas de la misma manera con larga túnica y cogidas por la mano danzan delante de un ídolo (?) ithyphallico, lo que posiblemente indica que todas estas danzas son rituales vinculados con la diosa de la fecundidad. La danza oretana ⁶ está representada en una plaquita de piedra conservada en el Museo Provincial de Bellas Arte de Jaén. Es el mismo tipo de danza, con todos los bailarines tomados de la mano, colocados de frente, vestidos con túnica corta unos y otros larga. Como la danza era un elemento importante en el culto de todas las religiones es de suponer o que se trata de danzas sagradas, lo que creemos más probable, o de danzas desacralizadas, semejantes a las sagradas. El carácter sagrado de la danza, como parte integrante de los rituales, queda de manifiesto en un exvoto de guerrero bailando procedente del santuario del Collado de los Jardines ⁷, que inicia un paso de danza. Porta una falcata terciada a la cintura y *caetra* sostenida por su mano izquierda delante de la cintura, mientras levanta el brazo derecho, que por la posición de los dedos de la mano sostenía una lanza. Se trata aquí, pues, de una danza guerrera. Representada también en un vaso del Cigarralejo ⁸, donde los guerreros, armados con escudos de La Tène llevan lanza al hombro y marcan un paso de danza, que, al parecer, como en el exvoto ibérico, consiste en golpear con una pierna el suelo. Van acompañados de un tocador de lira y de un aulista. El rostro lo cubren con máscaras. Es muy probable que las danzas de la pintura ibérica fueran parte integrante del culto a Astarté, como se deduce de su aparición sobre la cerámica de Ilici, rodeada de los símbolos de Tanit y del hecho de que en una terracota de la [-69→70-] Serreta de Alcoy, una diosa *Kurotrophā* ⁹, con su atributo de la paloma, va acompañada de dos tocadores de doble flauta, lo que prueba que la música y la danza eran parte integrante del ritual de la gran diosa de la fecundidad, cuyo culto trajeron al Occidente los fenicios y los focenses. Precisamente el geógrafo griego Estrabón (3, 4, 8), cuyo libro tercero de su geografía constituye la base de nuestros conocimientos sobre los pueblos de la Hispania Antigua, afirma que los focenses trajeron a Rodas y a Ampurias el culto

³ J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, 181, ss., figs. 102-104.

⁴ J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, 185, fig. 109.

⁵ J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, 206, ss., figs. 133-135.

⁶ J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, 207, fig. 132.

⁷ J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, 113, fig. 68.

⁸ J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, 210, fig. 138.

⁹ J. M. BLÁZQUEZ, *op. cit.*, 113, fig. 69.

de la Artemis Efesia, que era una gran diosa de la fecundidad del tipo de Astarté o Tanit, Otro lugar de culto famoso de esta diosa fue el santuario de Hemeroscopeion, muy venerado, al decir del geógrafo (Str. 3, 4, 6). El mismo autor puntualiza que el ritual de su culto fue traído por los focenses, al escribir (4, 1, 4): «En todas las ciudades fundadas por Marsella se rindieron los primeros honores a la misma divinidad (Artemis Efesia), ateniéndose en la disposición del *xoanon* y en los demás ritos a observar lo que se practicaba en la metrópoli», y más adelante (4, 1, 5) «los iberos, a los que comunicaron los ritos de su culto nacional a Artemis Efesia, y a los que vemos sacrificar a la manera de los griegos».

Una parte importante de este culto consistió en danzas, según indicación de Autocrates (*frag.* I), que las describe en los siguientes términos: «Cómo juegan las muchachas de los lidios haciendo saltar la ligera cabellera y batiendo palmas ante la Artemis Efesia, hermosísima, y levantándose con las caderas, la una hacia arriba y la otra hacia abajo, del mismo modo que salta el martín pescador» (traducción de R. Melero).

Un texto de Estrabón (3.3.7) alude muy probablemente a este tipo de danza, al escribir: «En Bastetania las mujeres bailan también mezcladas con los hombres, unidos unos y otros por las manos».

Estas danzas sagradas griegas se representan muy probablemente en un relieve de una basa circular, fechado a mitad del siglo VI a.C., procedente de Cícico, hoy en el Museo de Istambul ¹⁰. Las bailarinas danzan cogidas de las manos y llevan los brazos caídos como las damas de la cerámica ibérica. Esta forma de danza no se ajusta a la descripción de Autocrates, pero responde a otros tipos de danzas griegas y fenicias muy frecuentes que se estudian en este trabajo, e incluso a las ibéricas.

Una estatua de Cibeles, diosa de la fecundidad, de la misma fecha, hallada en a acrópolis frigia de Bogazkoy, hoy conservada en el Museo de Ankara ¹¹, representada a la diosa colocada entre un [-70→71-] tocador de doble flauta y un segundo de lira, lo que confirma con un nuevo testimonio el papel importante de la música y de la danza en los rituales de la diosa de la fecundidad, que todos están consagrados a la misma deidad bajo diferentes advocaciones en el Oriente, cuyo culto y ritual introdujeron en sus colonias de Occidente los griegos jonios, los focenses y los fenicios.

Danzas de origen fenicio son los bailes de las bailarinas gaditanas, a los que aluden escritores greco-romanos que los describen entre el siglo II a.C. y finales del siglo I de nuestra era. Estas danzas que en origen serían de carácter religioso, en las fechas en las que los conocemos estaban desacralizados y se habían convertido en juego ¹², por la tendencia que tienen los rituales a desacralizarse, como sucedió con los juegos olímpicos, píticos, nemeos e ístmicos y con el teatro en Grecia, que pasaron a ser simples competiciones agonísticas con el teatro, el anfiteatro, el circo y los combates de gladiadores en Roma, aunque todavía en época imperial conservaban, por lo menos en la mente de muchos autores cristianos, su carácter de rituales en honor de la Tríada Capitolina, Iupiter, Minerva y Iuno, y como tales fueron condenados por los autores cristianos como Novaciano en su tratado «sobre los espectáculos», en la obra del mismo título de Tertuliano, o en el «contra los juegos circenses y el teatro» de S. Juan Crisóstomo, o el tratado «de gubernatione Dei» de Salviano de Marsella.

¹⁰ H. METZGER, *Anatolia II. Début du Ier. Millénaire av. J.C. - fin de l'époque romaine*, Ginebra 1969, 239, fig. 52.

¹¹ H. METZGER, *op. cit.*, 236, fig. 21.

¹² J. M. BLÁZQUEZ, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e iberas*, Madrid 1978, 341 ss. Sobre la danza en Hispania antigua en general, 332 ss.

Entre los judíos, que en tantos aspectos de la vida y del ritual son hermanos de los fenicios, la danza desempeñaba un papel importante en los festejos y en los rituales. Baste recordar unos cuantos textos espigados en la Biblia. En el *Canto Triunfal* de Moisés 15.20 se lee «María, la profetisa, hermana de Aarón tomó en sus manos un tímpano y todas las mujeres seguían en pos de ella con tímpanos y en coro». Este versículo bíblico es de capital importancia, ya que demuestra la existencia de danzas en coro, como la ilicitana y con tímpanos, instrumento musical frecuentemente representado en figuras púnicas, como se verá más adelante. En *Jueces* 11.34, se describe que «al volver Jefté a Masfa, salió a recibirle su hija con tímpanos y danzas». Aquí se refiere el autor a una danza de las mismas características que la primera y ambas de carácter religioso muy probablemente, debido a la circunstancia en que se hicieron. Un tercer texto bíblico se encuentra en la línea de los dos anteriores (1 *Sam.* 18,6): «Cuando hicieron su entrada después de haber muerto David al filisteo, salían las mujeres de todas las ciudades de Israel cantando y danzando delante del rey Saúl con tímpanos y triángulos alegremente y alternando, cantaban las mujeres en coro». Se trata, como en el párrafo anterior de recibir a un triunfador con danzas de carácter religioso, ya que la victoria era obra de Yavé. Se indica un nuevo instrumento musical, el triángulo y se puntualiza que el coro alternaba una canción, es decir, que estaba dividido en dos grupos.

El carácter religioso de estas danzas entre los judíos queda bien indicado en otros párrafos de las Sagradas Escrituras, como en II *Samuel* 6.5: «David y toda la casa de Israel iban danzando delante de Yavé con todas sus fuerzas con arpas, salterios, adufes, flautas y címbalos». En este párrafo se catalogan todos los instrumentos musicales usados en las danzas sagradas en Israel, que no debían ser diferentes de los empleados entre los fenicios.

Según la descripción de I *Par.* 15.29: «De esta manera llevó todo Israel el arca de la alianza de Yavé, entre gritos de júbilo, al son de las bocinas, las trompetas, los címbalos, los salterios y las cítaras... Micol, hijo de Saúl, mirando por una ventana vio al rey David saltando y bailando delante del arca». Más adelante en el mismo libro sagrado II *Sam.* 6.14: «David danzaba con todas sus fuerzas delante de Yavé, y vestía un efod de lino» y en el mismo párrafo 6.15: «Saúl al ver al rey David saltando y danzando delante de Yavé, le menospreció en su corazón». En varios pueblos orientales las danzas rituales sólo las practicaban los sacerdotes, según indica 1, *Re.* 18, 16 en el que se describe el sacrificio de los profetas fenicios. El salmista, *Sal.* 149.3; 150.4, frecuentemente narra cómo los fieles alaban a Yavé con danzas.

Aquí se conocen varias representaciones de [-71→72-] danzas religiosas tanto del mundo fenicio como púnico, que hay que tener presentes para estudiar los posibles prototipos de la cerámica ibérica de los rituales que representan, ya que a pesar de vestir la bailarina en la pintura ilicitana un traje griego, el chitón, el baile es un ritual introducido en esta ciudad de tipo fenicio, como lo indican las varias representaciones de Tanit y el templo a ella consagrado, aunque los griegos, los fenicios y los iberos no debieron establecer ninguna diferencia entre Astarté y la Artemis Efesia. En ambos cultos el baile era parte integrante del ritual. Las pinturas de Liria no deben relacionarse con este culto de la diosa de la fecundidad. Son de carácter guerrero, según se indicó. En la cerámica chipriota de estilo figurado se representan varias veces danzas religiosas, pues se efectúan delante de la diosa entronizada, que debe ser Astarté. En el ánfora Hubbazd¹³, hoy

¹³ V. KARAGEORGHIS, J. DES GAGNIERS, *Le céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050 - 500 av. J.C.)*, Roma 1979, 6 ss.

en el *Cyprus Museum* de Nicosia y perteneciente a la clase brichrome III, se representa una dama entronizada, cuyos pies descansan en un escabel. Delante hay colocada una mesa con diferentes jarros y una segunda con un ánfora, de cuyo líquido bebe la dama —que creemos puede ser Astarté—, mediante un largo tubo, exactamente como bebe por un tubo un sirio en una piedra pintada de Tell-el-Amarna ¹⁴, o el dios en un sello del Asia Anterior del segundo milenio ¹⁵. Delante de ella se encuentra una mujer de pie, que trae varios jarros, y detrás del trono, vuelta de espaldas, se halla una esfíng, que acompaña frecuentemente a Astarté entronizada; baste recordar la Astarté de Galera ¹⁶ del siglo VII a.C., o la de Ilici ¹⁷. Cinco personajes danzan delante de la diosa, cuatro son mujeres y uno varón, que lleva una lira. Las bailarinas debían ir cogidas por las manos, aunque en la pintura chipriota no se tocan.

En el ánfora de Ormidhia ¹⁸ conservada en el *Metropolitan Museum* de New York, de la clase bichrome IV, están representadas dos damas [-72→73-] entronizadas, una enfrente de la otra, entre un árbol de la vida. En los laterales y a espaldas de los tronos se encuentran dos parejas cogidas por las manos, que podían ser muy bien danzarinas, como indican dubitativamente V. Karageorgis y Jean des Gagniers.

De particular importancia para el tema del presente trabajo son las danzas representadas en las páteras fenicias, sobre todo en dos de ellas pertenecientes a la serie llamada por E. Gjerstad ¹⁹ protochipriota I, II, III. La primera es la célebre pátera de bronce de Idalion ²⁰, en la que se representa una diosa entronizada delante de un trípode lleno de ofrendas; sigue un oferente y una mesa de cuatro patas con ánfora y jarro sobre ella, y seis bailarinas cogidas de las manos, separadas entre árboles de flores de loto. La procesión marcha en dirección de la mesa. Hacia el respaldo del trono de la diosa caminan tres músicos, que tocan respectivamente una doble flauta, un arpa y un tímpano.

La segunda pátera se conserva en el Museo del Louvre. La composición es parecida a la descrita en la pieza anterior ²¹. La diosa está entronizada delante de una mesa de ofrendas. A su espalda marchan hacia ella cuatro músicos tocando la kinyra y el tímpano. En dirección contraria caminan siete bailarinas cogidas por la mano.

La composición de la tercera pátera es similar a las dos citadas ²². Las escenas más importantes para el tema objeto de nuestro estudio es la siguiente: el rey y la reina están reclinados en altas camas a los lados de una mesa. Una segunda mesa tiene un ánfora de libaciones y dos jarros. Entre ambas se dirigen hacia la real pareja tres damas tocando la doble flauta, la lira, el tímpano y una es portadora de una copa. Sigue una procesión de varones llevando flores, cuadrúpedos y pájaros. Las manos de los varones están levantadas. A la espalda del lecho real, [-73→74-] enfrente de esta escena marcha un hombre tocando una doble flauta. Probablemente los bailarines se han perdido en esta pieza. Las tres páteras se fechan entre los años 800-700 a.C.

¹⁴ J. B. PRITCHARD, *The Ancient Near East in Pictures relating to the Old Testament*, Princeton 1969, 267, fig. 157.

¹⁵ J. B. PRITCHARD, *op. cit.*, 267, fig. 158.

¹⁶ J. M. BLÁZQUEZ, *Primitivas religiones Ibéricas*, 45 ss., fig. 29.

¹⁷ J. M. BLÁZQUEZ, *Primitivas religiones ibéricas*, 184, fig. 105.

¹⁸ J. M. BLÁZQUEZ, *Primitivas religiones ibéricas*, 10 ss.

¹⁹ «Decorated metal bowls from Cyprus», *OA* 4, 1946, 1 ss.

²⁰ E. GJERSTAD, *op. cit.*, 4 ss. lám. I.

²¹ E. GJERSTAD, *op. cit.*, 6, lám. II.

²² E. GJERSTAD, *op. cit.*, 6 ss., lám. III.

Estas composiciones se repiten, sin bailarinas, en una copa de Irán, hoy conservada en el Museo de Teherán, donde se representan escenas casi idénticas a las descritas de la pátera de Idalion ²³. Ambas son un buen exponente de la tradición artística sirio-palestina, que representan frecuentemente una procesión de músicos, al igual que en los marfiles de Nimrud ²⁴. De este hecho artístico se desprende que las danzas representadas en estos cuencos debían ser típicas de Siria y Palestina. Estas escenas demuestran que la música y la danza iban vinculadas con los rituales de Astarté, que creemos sea la diosa entronizada, tanto en las dos páteras chipriotas como en el ánfora Hubbard, al igual que con los banquetes, según demuestran también diferentes pasajes de las Sagradas Escrituras, como *Ecle.9.4.*; *Mt. 14.16*; *MC.6.22*.

De especial interés para el tema de la danza entre los fenicios es un cuenco fenicio [-74→75-] datado a mediados del siglo VII a.C., hallado en Italia con una procesión de jóvenes y bailarinas ²⁵ vestidas con trajes ceñidos y con movimientos de brazos y cabezas en una danza ritual entre arbustos. Quizá se represente a bailarinas desnudas cogidas por la mano, colocadas de frente, en la corona de oro formada por placas, de procedencia desconocida, obra fenicia del siglo VIII a.C. ²⁶.

Danzas similares a las descritas se documentan entre los griegos del período geométrico y arcaico, aunque con significación diferente, pues en varios casos es funerario, lo que indican que determinadas danzas serían lo mismo culturales que funerarias. Es suficiente recordar unos cuantos ejemplos. En una hydria ático-geométrica de Cambridge ²⁷, hoy en el *Museum of Classical Archeology*, se representa a un tocador de *phorminx* acompañado de una procesión de mujeres cogidas de las manos con los brazos caídos. Sobre un kantharos de Anavyssos ²⁸, en el Museo Nacional de Atenas, danzan cuatro hombres aislados, precedidos de un tocador de *phorminx*. En un fragmento recogido en el Heraion de Argos ²⁹, conservado en la actualidad en el Museo Nacional de Atenas, se pintó un saltimbanqui y unas bailarinas cogidas de las manos que sostienen ramos. El tema se repite en un ánfora geométrica de una colección privada de Dusseldorf ³⁰. De particular importancia es un cuenco geométrico del Museo Nacional de Atenas. Las mujeres se cogen de las manos al igual que los varones ³¹. En la reconstrucción del escudo de Heracles hecha por John D. Myres se representan dos grupos de bailarines, uno de musas y el segundo de dioses, ambos dirigiéndose hacia un tocador de lira que ocupa el centro de la composición. Todos se cogen por las manos, llevan los brazos caídos y alternan en el grupo de dioses las figuras masculinas y femeninas. Encima de ambos grupos danzan figuras masculinas vestidas de corto, varones que tocan la doble flauta y

²³ M. W. CULICAN, «Coupes à décor phénicienne provenant d'Iran», *Syria* 47, 1970, 65 ss.

²⁴ R. D. BARNETT, *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, Londres 1975, 780, láms. XVI-XVII.

²⁵ M. W. CULICAN, *The First Merchant Ventures, The Ancient Levant in History and Commerce*, Londres 1966, 113, fig. 127; IDEM, «Cesnola Bowl 4555 and other Phoenician Bowls», *RSF* 10, 1982, 28, láms. XIV-XVI.

²⁶ M. W. CULICAN, *The First Merchant*, 107, fig. 112.

²⁷ M. WEGNER, «Musik und Tanz», *AH* 1968, 76, lám. II B. Sobre los instrumentos musicales del Antiguo Oriente, 24 ss.; J. RIMMER, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, 1969.

²⁸ M. WEGNER, *op. cit.*, 73, lám. III a.

²⁹ M. WEGNER, *op. cit.*, 74, lám. VI d.

³⁰ M. WEGNER, *op. cit.*, 77, lám. V b.

³¹ K. FITTSCHEN, «Bildkunst, Teil 1. Der Schild des Achilleus», *AH* 1973, lám. X b.

damas que tocan la lira ³². En cambio en la descripción del escudo de Aquiles hecha por Homero, según dibujo de A.S. Murray - R. Ryfands ³³, se coloca en el anillo central la misma composición que en la citada pátera de Idalion. En el anillo exterior se colocan cuatro bailarinas cogidas de las manos con los brazos caídos sujetando la mano [-75→76-] de la que le sigue, sino de la segunda, precedidas por una tocadora de lira, y en una segunda escena dos damas bailando con vestidos transparentes junto a una tocadora de doble flauta desnuda, que les da la espalda y a otra pareja de músicas bailando entre una arpista y dos tocadores de doble flauta, mujer y varón.

En el mundo fenicio y púnico de fecha posterior cabe recordar aún alguna otra representación de danza ritual, como la plasmada en una terracota chipriota, datada entre los años 600-500 a.C., con sus bailarinas en círculo alrededor de una aulista ³⁴. En una segunda terracota chipriota danzan tres mujeres con los brazos levantados alrededor de un tocador de flauta. Representaciones parecidas se conocen del Minoico Reciente, y es probable que los chipriotas las hayan tomado de Creta ³⁵. Esta danza es importante por llevar las bailarinas los brazos en alto, como en la pintura de Ilici y no caídos, como en las danzas rituales citadas anteriormente. En este sentido hay que recordar la imagen de diosa de Beocia, datada hacia el año 700 a.C., de cuerpo acampanado con un grupo de mujeres que son probablemente bailarinas cogidas de las manos, con los brazos en alto ³⁶.

[-76→77-]

Entre los cartagineses hay que señalar el cipo de Tharros que representa una especie de betilo, alrededor del cual danzan tres damas desnudas vistas de espaldas y un varón colocado de frente. Sobre la cabeza del hombre se colocó un bucráneo. Se ha interpretado como una danza sagrada relacionada con los cultos de la fecundidad ³⁷. Su fecha, al parecer, es la época helenística. Estas bailarinas desnudas parecen indicar que las citadas damas cogidas por la mano, también desnudas, de la corona de oro, son también bailarinas vinculadas con el culto de Astarté. Bailarinas desnudas se documentan en el arte egipcio ³⁸. Las danzas religiosas se ejecutaban también entre los cartagineses, como lo indican la terracota del timpanista vestido con peplo del Museo Nacional de Cagliari ³⁹ [-77→78-] o la timpanista de una navaja de afeitar de Ibiza ⁴⁰, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Estos instrumentos musicales se empleaban en las danzas rituales. Las figuras de este tipo se pueden multiplicar en Occidente y en el Mediterráneo Central en el área semita.

Otro tipo de danza, como la fúnebre de Ruvo, representada en una tumba de la segunda mitad del siglo V a.C., son desconocidas en el mundo ibérico. Las bailarinas van cogidas de la mano, pero alternando ⁴¹, cubren su cabeza con un manto. Se trata de una *threnodia*, ceremonia representada en los [-78→79-] vasos de Dypilon. Bailan en el

³² J. L. MYRES, «Hesiod's Shield of Herakles; its Structure and workmanships», *JHS* 61, 1941, 33 ss., 36 s., fig. 2, lám. II.

³³ K. FITTSCHEN, *op. cit.*, lám. VII a.

³⁴ T. SPITERIS, *The Art of Cyprus*, Londres 1970, 154.

³⁵ J. KARAGEORGHIS, *Le grande Déesse de Chypre et son culte travers l'iconographie de l'époque néolithique au VI^e s. a.C.*, Lyon - Paris 1977, 137, lám. 21 d.

³⁶ R. HAMPE, E. SIMON, *Un millénaire d'art grec 1600-600*, Friburgo 1980, 276, fig. 429.

³⁷ S. MOSCATI, *I fenici e cartagine*, Turín 1972, 58.

³⁸ J. B. PRITCHARD, *op. cit.*, 273, figs. 207, 209, 211.

³⁹ S. MOSCATI, *op. cit.*, entre páginas 349-449.

⁴⁰ S. MOSCATI, *op. cit.*, 449.

⁴¹ A. MAIURI, *La peinture romaine*, Ginebra 1953, 17 s.

momento de la *próthesis* en torno al cadáver. Intervienen 36 personajes. Van precedidos por una corifeo, por dos efebos vestidos con túnica corta y calzando sandalias, por un citarista y por una dama envuelta en su manto.

[-79→80-]

Una danza parecida, fechada en la mitad del siglo VI, se representa en un cipo de Chiuse, pero las danzarinas llevan los brazos caídos ⁴².

Bastantes siglos después, al final de la Antigüedad, en el arte copto se representan danzarinas, varones y damas, desnudas, en los siglos II-III ⁴³ tocando las castañuelas, VI-VII ⁴⁴, e incluso mucho más tarde, siglo XII ⁴⁵, pero estos bailes no tenían paralelos en el arte ibérico. Una danzarina con un brazo levantado y el otro caído se representa en el mosaico de Aquiles y Patroclo de Madaba, datado en el siglo VI. La bailarina danza ya como en uno de los dos mosaicos africanos; en el segundo, levanta ambos brazos ⁴⁶ en alto. Tampoco este tipo de danza tiene precedente entre los iberos ⁴⁷.

[-80→81-]

Con este trabajo queremos rendir justo homenaje a don Alejandro Ramos Folqués, con que me unió una gran amistad durante 30 años, del que recibí muchos favores y a quien tanto debemos todos los que nos dedicamos al mundo ibero.

⁴² O. W. VON VACANO, *Die Etrusker*, Stuttgart 1955, lám. 46. En las tumbas etruscas frecuentemente se representan danzas, que debían tener carácter funerario, pero son de diferente tipo que las ibéricas (VARIOS, *Catalogo ragionato della Pittura etrusca*, Milán 1984, *Tomba delle Bighe* n. 38; *Tomba della Caccia e pesca*, n. 51; *Tomba Frascaesca Guisftniang*, n. 69-71; *Tomba del Gallo*, n. 76, 78; *Tomba del Giocolieri*, 88, *Tomba del Guerriero*, n. 96; *Tomba delle Leonesse*, n. 97, 100; *Tomba del Topolino*, n. 154; *Tomba del Triclinio*, nos. 168-171; *Tomba 5513*, n. 175; *Tomba 5591*, n. 175; *Tomba 5591*, n. 178; J. HEURGON, *La vie quotidienne chez les étrusques*, París 1961, 248 ss.

⁴³ P. M. DU BOURGUET, *The Art of the Copts*, New York 1967, lám. 11. En dos mosaicos africanos de la segunda mitad del siglo IV se representan bailarinas vestidas tocando las castañuelas. K. M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, 121 lám. 110; 124 lám. 116.

⁴⁴ VARIOS, *L'Art Copte*, París 1964, n. 176. En n. 157, una danzarina con el brazo levantado, siglo V. (P.M. DU BOURGUET, *op. cit.*, 100).

⁴⁵ P. M. DU BOURGUET, *op. cit.*, 66.

⁴⁶ B. BRENTJES, *Völker beiderseits des Jordans*, Leipzig 1979, fig. 91. M. PICCIRILLO, «Il mosaico bizantino di Giordania come fonte storica di un'epoca alla luce delle recenti scoperte», *III Colloquio internazionale sull' mosaico antico*, Ravenna 1983, 210, fig. 12.

⁴⁷ Tampoco otros bailes raros, como uno representado en un relieve de Carquemish, donde el joven se coge las manos por encima de la cabeza (J. B. PRITCHARD, *op. cit.*, 272 n. 200).