

[Otras ediciones en: *Bellas Artes* 76, n.º 51, mayo-junio 1976, 3-10 (también en J.M.^a Blázquez, *Imagen y Mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid 1977, 332-343). Versión digital por cortesía del autor, como parte de su *Obra Completa*, corregida de nuevo bajo su supervisión y con la paginación original.]

© Texto, José María Blázquez Martínez

© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Música, danza, competiciones e himnos en la Hispania Antigua

José María Blázquez Martínez

[-3→]

Los orígenes de la danza se relacionan con la religión, al igual que los Juegos Olímpicos y el teatro en Grecia, y los juegos de gladiadores entre los etruscos y los romanos. Son rituales en honor de los dioses que se desacralizan poco a poco y se convierten en juegos. El estado político, social y religioso de la sociedad hispana en la antigüedad no estaba tan evolucionado como para haber perdido la danza su primitivo carácter religioso, carácter que también conservaron hasta el final de la antigüedad los juegos del circo romano, que en principio eran rituales, en honor de la Tríada Capitolina, Júpiter, Minerva y Juno, y en los que, hasta el Bajo Imperio, hubo en los circos representaciones de imágenes de los dioses. Los autores antiguos han sido muy parcos en dar noticias sobre la música y danza entre las poblaciones primitivas de Hispania. La arqueología, en cambio, ha proporcionado material figurativo. El tema fue tratado hace ya años por A. García y Bellido, pero hoy, los datos de que dispone el investigador son mucho más numerosos y los conocidos de antiguo se pueden examinar desde puntos de vista totalmente nuevos.

TEMAS DE DANZA Y PROCESIONES

El geógrafo griego Estrabón, contemporáneo de Augusto, cuyo Libro III de su Geografía constituye la fuente más completa sobre la etnología de los pueblos de la Península Ibérica, alude de pasada a la danza y a la música; así, al referirse a Bastetania, escribe: "En Bastetania, las mujeres bailan también mezcladas con los hombres, unidos unos con otros por las manos". Esta danza en Oretania está representada en un fragmento de piedra caliza del Museo Arqueológico de Jaén, en el que hay una hilera de siete danzarines, de los que tres son mujeres y visten largas túnicas que descienden hasta los pies, como las Damas del Santuario Ibérico del Cerro de los Santos, y cuatro son varones. Todos van cogidos de las manos; están colocados de frente y no están acompañados de ningún músico. En Edetania, igualmente, se documenta este tipo de danza varias veces. En San Miguel de Liria (Valencia) ha aparecido un vaso con la representación de una danza de hombres y mujeres, cogidos por las manos; cuatro son mujeres y tres hombres, que intervienen en esta danza formando dos grupos diferentes y están precedidos por una auletriz con doble flauta y por un tocador de flauta.

Entre los danzantes hay rosetones, flores de loto y tallos vegetales, que quizá sitúan la escena en el campo o están colocados para cubrir el fondo por *horror vacui*. La fecha de este vaso cae hacia el siglo II a. C. Una escena gemela se pintó sobre un segundo vaso con friso superpuesto. En el superior danzan, cogidas de las manos, varias damas, precedidas de un guerrero, con falcata a la cintura; este varón va cogido a su vez por la mano de otra persona, de la que sólo se conserva la mano. Cierra la procesión un jinete con lanza. En el friso inferior hay varias escenas: un hombre tocando una larga trompeta, una posible imagen de culto en la que interviene un personaje sentado, delante de un segundo a pie, de cuyo brazo izquierdo cuelga una sítula, que vuelve el rostro hacia su derecha, a un jinete que sostiene una flor en alto. La decoración de un tercer vaso del mismo taller es de gran importancia por su posible significación religiosa. Entre dos varones desnudos [-3→4-] camina una procesión de cuatro mujeres cogidas de las

manos, precedidas de una quinta, que ofrece una paloma al varón situado delante de ella, que, al parecer, se dispone a sacrificarla con un gran cuchillo, que sostiene en su derecha; a sus espaldas hay una escena de combate, con uno de los luchadores a punto de desplomarse. Posiblemente se tiene una escena y procesión de culto. Este tipo de danza, en la que intervienen hombres y mujeres, cogidos de las manos, está documentado fuera de la Península, en una tumba de Ruvo (Italia), en el siglo IV a.C. Aquí danzan treinta y seis personas, que caminan hacia la derecha a paso lento de danza. Una dama, que parece ser la corifea del grupo de bailarines, que vuelve su rostro hacia la izquierda, interrumpe la procesión, al igual que dos efebos que visten túnica corta, como los danzarines de Oretania, y que calzan botas hasta media pierna. Un tercer joven toca la *cetra*; es posiblemente el que abre la marcha. La danza edetana y oretana no proceden necesariamente del Sur de Italia, pero prueba cómo este tipo de danza se da simultáneamente en diversos lugares del Mediterráneo, pues se la encuentra igualmente sobre un ánfora chipriota del siglo VIII a.C., donde los danzantes bailan delante de Astarté entronizada. Algunos de los bailarines, el que inicia la danza, lleva una lira en su mano.



Danza ibérica de Edetania, en la que hombres y mujeres bailan cogidos de las manos. En el friso inferior, el artista representó un músico tocando una trompeta. S. Miguel de Liria, Valencia.

Este tipo de danza, en que los danzantes bailan cogidos de la mano, es de carácter funerario, como en Grecia, ya que se halla representada en una estela cordobesa, publicada por M. Almagro, con la representación del guerrero acompañado de sus armas.

Una variante de danza guerrera se representa en otros vasos de San Miguel de Liria, como en un ejemplar en cuyo centro combaten dos infantes, defendidos con el escudo rectangular de La Tène II, armado uno con falcata y su contrincante con una larga lanza. Situada a las espaldas de este último, una dama toca un aulé, y detrás del primero se halla un varón que suena una larga trompeta. Todo el fondo de la composición está lleno de motivos vegetales. Un guerrero con lanza al hombro y un jinete parecen retirarse del campo de lucha. Unas veces se representan combates acompañados de música, lo que indica bien claramente que se trata de competiciones y no de escenas guerreras propiamente dichas; otras veces hay procesiones de jinetes. Las interpretaciones que se han dado a las danzas de San Miguel de Liria caen dentro de lo religioso.

Así, P. Bosch Gimpera cree que pueda tratarse de fiestas relacionadas con ciclos agrícolas, esencialmente el solsticio de verano, como cree Maluquer. Según J. Caro Baroja, reflejan una sociedad caballeresca y pueden tener significado ritual, principalmente la de las cuatro damas cogidas de la mano, seguidas por una figura de hombre desnudo.

En otros vasos de San Miguel de Liria se describen unas procesiones de jinetes o combates de jinetes e infantes. En una participan seis jinetes al galope con lanza en mano, que se dirigen al campo de lucha, donde combaten cuatro infantes, armados de lanza y defendidos con el escudo de La Tène II, contra dos infantes que atacan con falcatas y lanza. Los combatientes llevan, al parecer, cotas de escamas y cascos de cimera. La escena está muy bien lograda en cuanto a representación del movimiento y la vivacidad del combate. En otro vaso de San Miguel de Liria se enfrentan dos jinetes armados de lanza; detrás del colocado a la derecha marcha un infante armado de lanza y defendido por un gran escudo rectangular. A las espaldas del situado a la izquierda, dos músicos interpretan una composición. Uno toca una larga trompeta curva; el segundo, la aulé. En otros dos vasos de San Miguel de Liria hay pintadas también procesión de jinetes, con algún que otro infante. Uno de estos vasos está lleno de letreros en ibérico. Estos temas no eran privativos de San Miguel de Liria, pues sobre un pithos de La Serreta el artista dibujó una danza en la que intervienen un jinete y un infante; detrás de ellos se halla una dama tocando un aulé, que, como sus hermanas de Liria, viste larga túnica que descende hasta los pies, con el borde decorado con un dibujo de rombos. El llamado "Vaso de los guerreros" de Archena quizá represente unos combates con el mismo sentido que el expresado en Liria. En la lucha intervienen dos infantes, que se enfrentan al igual que dos jinetes, en medio de los cuales un tercer infante se dirige hacia uno de ellos, armado de lanza y defendido con un escudo; por el suelo yacen los cadáveres de tres combatientes; tres jabalíes caminan hacia su derecha, lo que [-4→5-] da un carácter funerario a toda esta escena, sin descartar, al igual que en Liria, que se trate de un simple combate inspirado en versos helenísticos de fuera de la Península, pero podría quizá describir competiciones de carácter funerario.

Merece ser recordado un último vaso del Levante ibérico con una procesión de combatientes. En un vaso de la necrópolis de Oliva (Valencia), en dos frisos superpuestos, el artista representó dos procesiones de infantes, armados de lanzas y largos escudos ovalados. Todo el dibujo es de carácter impresionista. Unos fuertes trazos en oscuro bastan para dibujar las figuras. Entre los infantes hay uno con casco, lanza, escudo oval y vestido talar de bandas hasta los pies. Posiblemente se trata de un sacerdote, según la vieja tesis de J. Cabré y de Nicolini, que ven en los varones de los exvotos ibéricos con larga túnica hasta los pies adornada a bandas, sacerdotes, lo que parece indicar, al igual que el aspecto general de la composición, que se trata de una procesión guerrera más que de un combate propiamente dicho.

El carácter funerario y ritual de las procesiones y de las competiciones en determinados casos en Hispania, queda bien patente en los relieves de Osuna, la antigua Urso, fechados en el siglo III a.C. Como indicó F. Benoit hace ya años, se trata de relieves procedentes de un monumento funerario o heroon, y las escenas en ellos representadas son competiciones celebradas con ocasión del sepelio de los difuntos. Es un tipo de monumento que obedece al mismo prototipo oriental que el de Pozo Moro (Albacete). Sobre un sillar marcha una auletriz, que es una de las obras cumbres del arte turdetano, con una ejecución extraordinariamente fina del cabello y de los motivos decorativos del cinturón, y un hombre con capa. Ambos participarían en una procesión. En otro sillar se encuentran una dama oferente con un vaso caliciforme y una segunda con una antorcha. En otros relieves hay escenas de combates; en una, un guerrero corre, defendido por un amplio escudo oval y con un casco de cimera, posiblemente el casco de cuero de los lusitanos, empuñando una falcata. Un segundo guerrero lleva el mismo tipo de escudo y de casco. Otros combatientes son un guerrero con espada al hombro y escudo oval en actitud de caminar, un jinete al galope armado de espada y una pequeña procesión de soldados con el escudo de los iberos, llamado *caetra*. Este grupo debía ir precedido de un cornicene, que toca un gran cuerno curvo. Estos *cornua*, cuernos, circulares se representan en dos escenas de las estelas de Lara de los Infantes (Burgos); en ambas se ve una ciudad amurallada y cercada; en el interior, músicos tocan *cornuas* circulares y largas trompetas. Han aparecido *cornuas* en las excavaciones de Numancia



Danza funeraria de Ruvo, Italia. Siglos IV a.C.



Danza guerrera . S. Miguel de Liria

y de las ciudades próximas. Su diámetro oscila entre 12 y 25 centímetros. También se ha hallado un ejemplar en el poblado ibérico de La Bastida (Valencia), en Alloza (Teruel) y fragmentos de varios en Numancia [-5→6-] (Soria). En un fragmento escultórico de Osuna combaten dos infantes; uno de ellos está ya caído. En otro fragmento debía haber representada una escena de lucha con fieras, ya que se ve la zarpa de un león sobre la cabeza de un negro. Con seguridad todas estas escenas se refieren a rituales funerarios, bien a procesiones, bien a combates en honor de los difuntos, bien a juegos fúnebres, como el acróbata de Osuna, tema muy del gusto etrusco, estudiado por Beazley.

ESCENAS DE COMBATES

No se documentan carreras de carros con sentido funerario en la Península, salvo quizá en la estela de La Tallada, en Chipriana. Los carros depositados en tumbas ibéricas o turdetanas, como los aparecidos en las necrópolis del Cabecico del Tesoro, de Baza, de Peal del Becerro y

de la Ría de Huelva, al igual que los etruscos de la "tumba Regolini-Galassi" o de Monteleone, no son carros de carreras, sino de parada o de conducción de cadáveres a la tumba. Esta costumbre de depositar los carros está muy bien documentada en Chipre, en las numerosas tumbas excavadas por Karageorghis, y en fecha posterior, en Tracia, en Galia, etcétera.



Pithos de La Serreta

En Italia también se conocen combates de este tipo con carácter funerario. Baste recordar los temas de algunas tumbas de Paestum fechadas en el siglo IV a.C., como la marcha de los guerreros samnitas, en la que intervienen un portaestandarte, un infante con lanza y gran escudo circular, un jinete y un servidor, o los juegos funerarios, en los que participaban combatientes armados de lanzas y defendidos con escudos y carros. Junto a una de estas composiciones, un aulista toca la doble flauta; pinturas en las que, como indica R. BIANCHI-BANDINELLI, los decorados de estas tumbas permanecen apegados al dibujo coloreado y a la composición sin profundidad de campo. No aceptan ninguna de las nuevas conquistas de la pintura griega. Pero hay que reconocer que adquieren en el dibujo una seguridad y una ligereza que hacen pensar a veces, espontáneamente, en los mejores dibujantes del Renacimiento.

En otra pintura de Paestum se representó la carrera de carros, tema funerario; el de los combates de gladiadores, de origen etrusco, de gran tradición en Italia, pues se halla ya en Tarquinia, en la "tumba de los Augures", datada hacia el año 530 a.C., al igual que el de las carreras de carros, como en la "tumba de las bigas", fechada alrededor del año 490 a.C., o en la de "las Olimpiadas", datada entre los años 530-520 a.C.; en la del "Maestro de las Olimpiadas", pintada en la misma fecha, o en la "del Guerrero", fechada en el primer cuarto del siglo IV a.C. La carrera de carros con carácter de ritual funerario contaba con una gran tradición, ya que aparece en estelas micénicas, en los vasos de Dipilon, de los siglos VIII-VII a.C.; en un fragmento de cuenco ático, del primer cuarto del siglo VI a.C., debido al pintor Sofitos, con el tema de los juegos en honor de Patroclo, etcétera. El mismo carácter de procesión funeraria tiene, muy probablemente, la parada de jinetes con infantes en el centro de la columna de Antonino Pío, en el Vaticano.



Pilar de Osuna, Sevilla, con procesión de posible carácter funerario

Las escenas de combate sobre la cerámica ibérica no tienen necesariamente sentido funerario, pero las competiciones de los pueblos primitivos de España con ocasión de los funerales obedecen a estas formas. El historiador Livio, contemporáneo de Augusto, narra la incineración de Sempronio Graco, mandada hacer por Aníbal, en Italia, durante la Segunda Guerra Púnica, y afirma que "desfilaron los mercenarios ibéricos, ejecutando sus danzas típicas, con los acostumbrados movimientos de armas y de cuerpos". El historiador griego Apiano, que extracta generalmente a Polibio, quien visitó Hispania en el siglo II y asistió a la caída de Numancia en 133 a.C., describe los funerales de Viriato en los siguientes términos: "El cadáver de Viriato fue honrado magníficamente y con espléndidos funerales, combatiendo ante su túmulo doscientas parejas de luchadores, honrando así su recio valor".

Posiblemente, en los combates de infantes de Liria, como en Paestum, podían representarse combates de gladiadores, que sabemos fueron introducidos por los romanos al principio de la conquista, pues Escipión el Africano organizó unos en honor de su tío y padre, muertos pocos años antes, después de la toma de Cartagena en el año 209 antes de Cristo.

Varios autores antiguos vinculan el combate de los antiguos hispanos a la lanza. El citado historiador latino, Livio, afirma de los turdetanos que se lanzaron en tropel, danzando según [-6→7-] costumbre, al ser atacada una ciudad por Asdrúbal, en el año 216 a.C. El historiador siciliano Diodoro, contemporáneo de Augusto, escribe de los lusitanos que "gustan de practicar en tiempos de paz una danza ligera para la que se requiere una gran agilidad; en el combate avanzan a paso rítmico, entonando cantos guerreros al atacar al enemigo". La confirmación arqueológica de estos textos que hablan de danzas guerreras la ha proporcionado un exvoto en bronce de guerrero hallado en el santuario turdetano del Collado de los Jardines, en Despeñaperros, que llevaba lanza, hoy perdida, falcata y rodela, que golpea contra la rodilla, iniciando un paso de danza, quizá para entrar al combate

En la Península hay testimonios de la existencia de danzas de culto. En un fragmento de Elche se representa una bailarina sagrada o hieródula, aunque parece que eran varias, pues se ve el brazo de una segunda, acompañada de los símbolos de Tanit, como el rosetón, los cisnes, los peces y los conejos. Viste un vestido dividido en tres paños. El rostro, con los pómulos pintados, responde igualmente a la simbología de esta diosa en Chipre, según demostró Kukahn hace años, imitada después por los iberos en sus imágenes de Tanit. El culto de esta diosa de la fecundidad, Astarté o Artemis efesia, probablemente iba acompañado en Hispania de danzas rituales, descritas por Ferécates en los siguientes términos:

"Así juegan las encantadoras doncellas lidias, saltando con ligereza y dando palmas con las manos ante Artemis efesia, la más hermosa, y de las caderas una hacia abajo, otra alternativamente hacia arriba, levantando cual salta el aguzanieves".

Posiblemente alude Estrabón a estas danzas cuando escribe que los iberos en el culto de esta diosa se atenían en los demás ritos a observar lo que se practicaba en la metrópoli. Una terracota de La Serreta de Alcoy constituye una segunda prueba de la existencia de estas danzas culturales. Representa a una diosa madre entronizada, con dos niños a sus pechos, y la paloma, animal atributo de la diosa, junto a uno de ellos, con la misma actitud de la Mater Matuta de Etruria. A su lado izquierdo, el ceramista ha colocado dos aulistas y a la derecha una madre con su hijo.

Una danza relacionada con el toro se representa en dos fragmentos cerámicos de Numancia, en los que dos varones bailan con los brazos enfundados en cuernos de toro, de cuyo culto hay tantos testimonios en Hispania: las cabezas de Costig (Baleares), de época helenística; el toro tumbado de Porcuna (Jaén), la antigua Obulco; los puñales votivos del Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid, y de Castelo-de-Moreira, en el Bajo Miño, con el tema del animal al que se le ofrece el sacrificio representado como altar; el toro en bronce hallado en la Acrópolis de Azaila (Teruel), etcétera.

Recientemente, J. Valiente ha publicado dos danzas, que interpreta como la danza del vino. En ambas pinturas, una sobre un vaso de Azaila, la segunda sobre un fragmento cerámico de Alloza, todas las figuras están pintadas en negro. En la segunda, dos varones afrontados con un brazo levantado bailan [-7→8-] entre un ánfora. En la primera, el ánfora se ha sustituido por una granada o adormidera. Danzas de este tipo, según me indica J. M. Luzón, aparecen en la cerámica helenística con sátiros danzando entre cráteras.

Hasta ahora se han examinado testimonios referentes a la música y la danza con carácter funerario, cultural o sin él, procedentes del Levante ibérico, Turdetania, Lusitania o Celtiberia, pero se conocen también documentos de las poblaciones del Norte de la Península. Estrabón da datos sobre las danzas y combates entre los pueblos del Norte de Hispania. "Celebran —escribe— juegos gímnicos, hoplíticos e hípicas, en los que se ejercitan en el pugilato y la carrera y simulan batallas..., mientras beben, danzan los hombres al son de flautas y trompetas, saltando en alto y cayendo en genuflexión".



Córnice de Osuna, que posiblemente llama a los combatientes a unas competiciones de carácter funerario, como las celebradas con ocasión de los funerales de los hermanos Escipiones en Cartagena y en los funerales de Viriato.

En opinión de J. Caro Baroja, cabe buscar un sentido religioso a estos juegos de diversas suertes. Probablemente la confirmación de estos juegos, de los que habla el geógrafo griego, es la representación de la diadema de Ribadeo, bien estudiada por A. Blanco. En ella, el orfebre representó en dos frisos superpuestos una procesión de jinetes o de infantes con casco de cuernos o de penachos, con puñales cortos y con el escudo pequeño, entre aves que engullen peces. Entre los jinetes, varios varones transportan calderos de tipo itálico. Estas escenas son la versión hispana de la procesión de jinetes e infantes del caldero de Gundestrup, la obra cumbre del arte y de la religión celtas.

Julio Caro Baroja, que tan bien conoce todo el folklore hispano, recoge algún testimonio que prueba que danzas semejantes a las descritas por Estrabón se bailan en muchas partes de España y danzas parecidas se documentan en el Norte de la Península como propias del momento de la bebida.

Estrabón da algún dato más sobre la existencia de danzas en honor a los dioses: "Los celtíberos y los otros pueblos que lindan por el Norte tienen cierta divinidad, a la que en las noches de luna llena las familias rinden culto danzando hasta el amanecer ante las puertas de sus casas". Este dios es, sin duda, la Luna, cuyo nombre era tabú, y a la que, como diosa principal de los vacceos, cita Apiano con ocasión de narrar el ataque de Emilio Lépido a Palantia.

HIMNOS Y CANTOS

La existencia de cantos guerreros de victoria entre las poblaciones antiguas de Hispania está confirmada por diversos autores de la antigüedad. Estrabón escribe de los cántabros que "se cuenta este rasgo de loco heroísmo: que habiendo sido crucificados ciertos prisioneros, murieron entonando himnos de victoria".

A estos himnos alude probablemente Silio Itálico, poeta de la segunda mitad del siglo I, que cantó las hazañas de la Segunda Guerra Púnica, cuando, refiriéndose a las tribus del Noroeste de la Península, afirma: "La rica Galicia proporcionó una juventud experta en la interpretación del hígado de las aves y de los relámpagos, juventud que ahora entona con alaridos bárbaros fórmulas rituales en la lengua de sus antepasados, a continuación golpean la tierra con golpes alternativos de pie, se alegran en [-8→9-] hacer chocar a un ritmo determinado los escudos



Diosa de la fecundidad entronizada, acompañada de dos aulistas. terracota de La Serreta de Alcoy, Alicante.

que resuenan. Este es el descanso y el juego de los hombres, este es su deseo sagrado". Es decir, el canto de estos himnos de carácter ritual iba acompañado de danzas, en las que los infantes golpeaban el suelo una vez con cada pie y con choques de los escudos a compás, que es lo que posiblemente representa el citado bronce ibérico. Esta danza no era privativa de los pueblos del Norte, pues este poeta la llama costumbre ibera. Silio repite por dos veces que estas danzas eran sagradas. En opinión de Silio Itálico, eran también bailadas por los hombres en tiempos de paz, mientras las mujeres se dedicaban a las faenas agrícolas. Otro pasaje de Salustio, el historiador amigo de César, confirma la noticia transmitida por Silio Itálico, al afirmar de los pueblos de la meseta castellana que las madres recordaban a los que partían a la guerra o a los saqueos las hazañas militares de sus padres. Se trataría, al decir de A. García y Bellido, de unas canciones de gesta.

Los bailes hispanos más famosos de toda la antigüedad fueron los gaditanos, que competían con los sirios. La mención más antigua de ellos data de la segunda mitad del siglo II a.C., cuando Eudoxos de Cílicos, según Estrabón, que transmite la noticia, embarcó en Cádiz muchas músicas, con intención de circunnavegar África, posiblemente con la idea de entretener a la tripulación durante la larga travesía.

Los satíricos Marcial y Juvenal y el abogado y alto cargo gubernamental Plinio el Joven, aluden con cierta frecuencia a las bailarinas gaditanas, cuyas actuaciones eran bien conocidas en Roma. Marcial describe bien este baile al afirmar que en su casa, modesta, no habrá bailadoras gaditanas: "El señor de la casa no leerá un grueso volumen, ni las muchachas de la libertina Cádiz, [-9→10-] experimentando un deseo insaciable, balancearán con suaves zigzaguees sus lascivas caderas", descripción que coincide con la de Juvenal: "Tal vez esperas que las muchachas empiecen a desear las canciones gaditanas con un armonioso coro y, aprobadas por el aplauso, bajen hasta tocar el suelo con zigzagueante movimiento de sus caderas. Las casadas observan este baile junto a su marido recostado, lo que a cualquiera da vergüenza contar si ellas están presentes. Son excitantes de un amor que va languideciendo y punzante comezón del vicio... No tiene estas simplezas la casa humilde. Aquel que oiga el repiqueteo de castañuelas junto con palabras que no usa el efebo que está desnudo en un maloliente pórtico, que emplea palabras propias del teatro y del arte de la pasión".



Danza cultural relacionada con el culto al toro. Pintura de Numancia

El baile gaditano era, pues, una especie de danza del vientre, acompañada de canciones recitadas a coro, mientras se aplaudía y se tocaban las castañuelas. Las canciones eran de una obscuridad que no se atreverían a tararear muchachos del hampa. Famosa era no sólo, pues, la danza gaditana, sino también las canciones. "Ei afeminado es el que susurra canciones de Egipto o de Cádiz", se lee en Marcial, que también menciona las castañuelas béticas: "Hábil para adoptar gestos lascivos con las castañuelas béticas y para danzar según los ritmos gaditanos". Según el poeta de Bilbilis, había maestros que enseñaban las danzas de Cádiz. Como escribió A. García y Bellido hace años refiriéndose a las bailarinas gaditanas, "contratadas o esclavizadas, formando compañías de variedades, debían ser conducidas de un sitio a otro, de domicilio en domicilio, de fiesta en fiesta, de ciudad en ciudad, según viniesen los contratos". El poeta Estacio, que vivió en Roma durante el siglo I, compara a las bailarinas gaditanas con las lidias y sirias, que eran las más buscadas: "Aquí entran muchachas fáciles de comprar, aquí se reconoce todo lo que en el teatro agrada por su forma o se aprueba por su arte. Esto aplauden las lidias que se inflaman de pasión con la multitud de hombres. Allí zumban estrepitosamente los timbales y las gaditanas de voz aguda, allí igualmente brama la multitud de los sirios...".

La arqueología ha proporcionado imágenes de bailarinas béticas. R. Contreras, director del Museo Arqueológico de Linares, ha publicado una terracota conservada en este museo que representa a una bailarina con los brazos en alto y un vestido de volantes, lo que da una antigüedad grande a este típico vestido andaluz. También en época de Roma existía la clásica peineta andaluza, lo que prueba una terracota del Museo Arqueológico de Córdoba, publicada por A. Blanco, que quizá usaran ya las bailaoras gaditanas.