



SOBRE LA DANZA CON CRÓTALOS EN EL EGIPTO TARDOANTIGUO*

Eva Subias Pascual

ABSTRACT. In the artistic productions of late-ancient Egypt, the figure of the *crotalistría* dancer appears linked to the Dionysian environment, although it has iconographic features that relate her to Artemis and Aphrodite. Its image evokes, according to the most widespread interpretation, an archaic ritual of oriental origin that would have endured as a professionalized erotic show in the Roman and late-ancient world. In her late formal evolution, the *crotalistría* dancer appears naked and isolated from the religious cortege, in addition, she tends towards a schematic form that multiplies in objects and fabrics of a domestic nature where she supposedly acquires an apotropaic function. Two lines of inquiry emerge after characterizing the image: the process of defining a formal scheme and its significance in the late-ancient social and religious context, both closely related issues. The hypothesis that arises is that the dancer act out as an evocation of the young nubile at the gates of marriage.

KEYWORDS: *Crotalistría*, *schemata*, marriage, virtue.

ABSTRACT



En las producciones artísticas del Egipto tardoantiguo la figura de la bailarina crotalista aparece vinculada al entorno

dionisiaco y festivo aunque presente rasgos iconográficos que la relacionan con Artemis y Afrodita. Es por ello que su imagen evoca, según la interpretación más extendida, una ritualidad arcaica de origen oriental que habría perdurado como espectáculo erótico profesionalizado en el mundo romano y tardoantiguo. En su

* Project: *Choreutic Heterotopias: Dance and Performance in the Visual and Literary Culture of the Mediterranean from Late Antiquity to the Middle Ages* (HECO) (HAR2017-85625-P 2018-2020)

evolución formal tardía, la bailarina-crotalista aparece desnuda y aislada del cortejo religioso, además, tiende hacia una forma esquemática que se multiplica en objetos y tejidos de carácter doméstico donde adquiere supuestamente una función apotropaica. Dos líneas de indagación se imponen después de caracterizar la imagen: el proceso de definición de un esquema formal y su significado en el contexto social y religioso tardoantiguo, ambas cuestiones estrechamente relacionadas.

1. LA CROTALISTA DESNUDA

En un escrito anterior estuve explorando el rol de algunas heroínas y divinidades femeninas de la tradición clásica (principalmente Afrodita y Artemis) durante la época bizantina (IV-VII), como manifestaciones de una potencia divina más genérica y abstracta que en épocas anteriores. En este sentido, analicé el cambio figurativo que se podía apreciar en la escultura del Egipto medio hacia un lenguaje de la contemplación donde figuras femeninas acuáticas o terrestres, adquirirían un carácter celestial, representadas frontalmente y aisladas de cualquier entorno natural o construido. El grupo de figuras comprendía también algunas ménades y bailarinas-crotalistas que compartían con diosas y heroínas la desnudez y el aspecto general. (Subías 2014). En esta ocasión intentaré profundizar en este repertorio para comprender la relevancia inusitada que estas escenas de danza adquieren en el contexto del Egipto tardío y su relación con las divinidades primordiales.

Desnudez y frontalidad son características que en principio sitúan a la protagonista en un contexto religioso. En un episodio religioso teatralizado la bailarina representaría a la diosa puesto que precisamente ella ha dado origen al baile (Meyer-Dietrich 2009: 8). En el período faraónico, por ejemplo, en ocasión del culto de la gran diosa de la feminidad Hathor, la bailarina *khener*, profesional, encarnaba la divinidad para revalidar su potencial reproductivo teológico (Morris 2011: 74). La desnudez de las imágenes de bailarinas podría entrañar cierta ambigüedad en la identificación de la protagonista, inter-

pretada bien como divinidad bien como oficiante/sacerdotisa/devota. Sin duda la desnudez estaría mal vista en una mujer con una posición y un rol honorable en la sociedad, por lo que cabría descartar la identificación de las imágenes como simples devotas. En época grecorromana, sólo bailarinas profesionales podían hacer exhibición de su cuerpo y las referencias escritas que permiten vincular los espectáculos religiosos con *troupes* profesionales son abundantes hasta el Egipto tardío (Vendries 2002).

En algunos tejidos del Egipto tardío, tal vez los más antiguos, las ménades aparecen con el cuerpo en extensión y el cuello echado hacia atrás a la manera clásica representar su estado de arrebató. No obstante, otros tejidos proporcionan imágenes de bailarinas semi-desnudas que ejecutan distintos pasos de danza (Rodríguez Peinado 2014). Se suelen designar como ménades del cortejo dionisiaco, pero nos da la impresión que en estos tejidos se evocan unos bailes ritualizados antes que los movimientos extáticos del mito. En el ejemplo textil que proponemos (The Coptic Museum in Cairo n° 10591), se aprecia una bailarina semi-velada que danza en pareja sujetando en alto las puntas de un gran chal. (FIG. 1) Por otra parte, algunas ménades se comportan como bailarinas instrumentistas como es el caso en el mosaico de Cheik Zouaïde en el Sinaí (Olszewski 2002), donde la joven toca castañuelas y se integra en el cortejo dionisiaco con movimientos saltarines. En realidad, en estas producciones egipcias lo que se representa no es el trance mítico sino su evocación en un contexto profesionalizado. La alusión a la danza en estos tejidos, con grupos o parejas de baile coreografiados, podría evocar entonces una performance real. Nada se sabe realmente del contexto de uso de todas las obras mencionadas, que podría ser público o privado pues las celebraciones festivas podían tener distintos promotores. Hay que tener presente, en cualquier caso, que en el Egipto grecorromano, a diferencia de otras regiones del Imperio, las estructuras domésticas disponían raramente de grandes salones

útiles para espectáculos. Por consiguiente, cabe imaginar, como así lo sugieren los papiros documentales, que las celebraciones familiares podían trasladarse a espacios de tipo público o religioso, donde los grandes tejidos transformarían el espacio creando un telón de fondo apropiado para cada ocasión.



FIG. 1. AFRODITA O BAILARINA DANZANDO EN PAREJA (CC EGYART Y KAMAL ABDALLAH HAMMOUDA).

La imagen de la crotalista se impone sobre todo en los tejidos, pero está presente también en un relieve pétreo del Egipto Medio (Duthuit 1931: planche XVII). (FIG. 2) En este caso la crotalista comparte con las ménades rasgos como el collar ceñido al cuello o la diadema, sin embargo, constituye un caso especial dentro del conjunto de las danzas dionisiacas coreografiadas. Da la impresión de que su figura con las piernas cruzadas constituye la visión frontal de un paso virtuoso de danza ejecutado de forma individual. Estaríamos sugiriendo un remolino o rotación sobre el propio eje que encajaría bien con la posición en alto de los brazos ya que esta postura favorece el giro. Deberíamos, entonces, encontrar en las fuentes alguna referencia clara a este momento culminante del espectáculo. Un baile en el que se ejecuta una rotación (*kylindesthai*) aparece en documentos helenísticos en relación con Afrodita (Bellia 2012 a: 22) pero el término no se encuentra entre los referentes literarios tardíos. En cambio, aparece otro término, *schistas*, usado desde Julio Pólux (IV.105) y que según Lässig consiste en un

cruce de piernas. La autora lo explica como un “Schleuderschritt”, evocando la forma quiasmática del cambio de pierna (Lässig 2011: 54). Este paso, a diferencia de un torbellino, necesitaría una translación lateral y de hecho, en un tejido del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, una teoría de crotalistas avanza claramente ejecutando este movimiento¹. (FIG. 3) Cabe señalar que esta terminología se encuentra en autores alejandrinos lo que sugiere un repertorio coreográfico propio de la región. Aún así, en este punto, no parece posible determinar si la danza de las piernas cruzadas contenía o no momentos álgidos de rotación sobre el propio eje. En realidad, entre los movimientos de una ménade también se puede dar la rotación sobre sí misma o en torbellino (Toillon 2017: 58 y 67), comparable al movimiento de un husillo o una peonza, una *danza della trottola*, de carácter iniciático (Scapini 2016: 206). Ciertamente la cimbalista de la Villa dei Misteri que vemos de espaldas ejecuta un paso que parece implicar rotación sobre el propio eje. Este movimiento se refiere, según Sauron, a Sémele y el autor invoca un fragmento de Nono de Panópolis (*Dionysiaca*, VIII, 13-21) para describir una danza en remolino que también incluye movimientos laterales, saltitos y repiqueo de pies (Sauron 2001:3). Así las cosas, la visión frontal de la crotalista con las piernas cruzadas se puede entender como un esfuerzo de representación mimética, con la cristalización de un movimiento preciso similar al de la Villa dei Misteri, o bien como el resultado de un proceso de abstracción en el que se sintetiza todo un tipo de baile con diversos movimientos. En cualquier caso, como veremos más adelante, creemos que la imagen señalaría una ocasión ritual y festiva concreta.

Este relieve presenta algunos problemas iconográficos adicionales: en primer lugar, se trata de una pieza fragmentaria por lo que no es posible explicarla a partir de la composición de la obra; en segundo

¹ Este motivo de cenefa pertenece a una pieza de lana (78.7 x 34 cm) ricamente decorada catalogada como túnica y fechada en el siglo V d.C. (MET 26.24.2).

lugar, las piernas de la bailarina están poco detalladas en comparación con el resto del cuerpo y, además, bajo los brazos, se distinguen unas piezas geométricas que parecen revelar algún tipo de asiento. La combinación de las piernas cruzadas entendidas como cristalización de un torbellino y la sugerencia de un trono o asiento resulta evidentemente contradictoria por lo que debemos analizar cuál de las dos sugerencias debería prevalecer. La evocación de una bailarina desnuda en reposo tiene antecedentes que podrían arrojar luz sobre la postura de la crotalista. Es interesante, en concreto, la existencia de una categoría de figuritas helenísticas de jóvenes sentadas, conocidas en santuarios de Afrodita, Artemis o por ejemplo las Ninfas de Tasos, donde son producto de la celebración del crecimiento y madurez corporal de las jóvenes (Huysecom-Haxhi *et alii* 2012). Más interesante aún la comparación con la imagen de una joven instrumentista reposando contra el respaldo de una silla, desgraciadamente sin contexto arqueológico por tratarse de un objeto de coleccionista². Cabe señalar que las llamadas Afroditas orientales aparecen precisamente sentadas, desnudas o vestidas y a menudo con coturnos y diadema, lo que suscita dudas sobre su entidad ontológica como diosa u oficiante³. Es interesante, por otra parte, que la imagen de la joven con las piernas cruzadas sobre el lecho matrimonial evoque en la escena teatral una provocación sexual evidente (Pappagiannaki: 341-342). De manera que la crotalista con las piernas cruzadas parece estar más cerca de Afrodita que de Dionisos. En el relieve de la figura 2, las piernas de la crotalista parecen en extensión, pero no es posible soslayar la presencia del asiento de modo que podríamos imaginar la crotalista en reposo vista desde una perspectiva aérea distorsionada. De hecho, la crotalista podía seguir ritmando el baile estando

sentada⁴. En cualquier caso, en reposo o en acción, la crotalista cruza las piernas y alza los brazos sosteniendo los crótalos en alto y estos gestos son los que el artista ha querido resaltar expresando mediante esta combinación un significado preciso.



FIG. 2. RELIEVE CALCÁREO DEL EGIPTO MEDIO, HOY DESAPARECIDO (DUTHUIT 1931: PLANCHE XVII).



FIG. 3. TÚNICA DECORADA CON CROTALISTAS EN DANZA. (NÚMERO DE INVENTARIO: 26.24.2 METROPOLITAN MUSEUM OF ART, CCo 1.0).

² Parisenchères 27 de febrero 2013 n° 45. <http://encheres.parisenchères.com/lot/15486/2831577?3>

³ En el Musée du Louvre (Sala 646) se conservan diversas terracotas de este tipo procedentes de la Myrina tardo helenística. Los conservadores explicitan la ambigüedad de la figura.

⁴ Un ejemplo en terracota en Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, inv. A. I. N. 512. H: 11, 3 cm. Se trata de una producción del siglo III a juzgar por el tipo de peinado y de una orante, en la postura tradicional, según Vendries 2013:198.

Aceptando como indicadores de una ceremonia ritual el baile en torbellino y la desnudez, convendría valorar si los instrumentos musicales utilizados pueden ser indicativos de un tipo concreto de iniciación. Así, por ejemplo, los crótalos, en la Magna Grecia, se relacionan con el mundo de la infancia, porque podían ser usados como productores de sonidos de finalidad apotropaica (Bellia 2012a: 121-122.). En este mismo contexto otros objetos, sonajeros o bolas huecas, parecen cubrir idéntica función en escenas de la vida infantil y prenupcial (Bellia 2012b: 21). Bajo el término crótalos se suele designar una serie de instrumentos idiófonos que se tocan por pares de elementos, uno en cada mano, pudiendo adoptar formas y sonoridades diversas. Sin embargo, a pesar de ser designados con este término, los instrumentos arcaicos evocados previamente no guardan mucha relación con los crótalos del período tardío. Por otra parte, algunos autores identifican también como crótalos objetos curvados cuya sonoridad derivaría de su capacidad de resonancia empuñados por bailarinas del período helenístico⁵. Otro instrumento de resonancia con larga tradición en la iconografía faraónica eran unas claquetas de madera o hueso de diversas formas y decoraciones y con empuñadura⁶. Es interesante que un instrumento similar, conocido bajo la denominación de crótalos “a bachetta” con el que se golpean dos o tres piezas planas, aparezca relacionado con cortejos dionisiacos o también con ritualidad relacionada con Artemis que incluye danzas frené-

ticas (Bellia 2012b: 14-18).

Se suele considerar que los crótalos metálicos aparecieron en Egipto en la Baja época junto con el *aulós* en los festivales de Isis o Bastet descritos más tarde por Heródoto (II.60) (Perpillou-Thomas 1995: 226). Para enmarcar la aparición de estos crótalos se suelen invocar un papiro del siglo III aC en el que se solicitan los servicios de músicos profesionales⁷. Sin embargo, para algunos autores los crótalos metálicos se difundirían especialmente con la llegada de los romanos a Egipto cuando no directamente con la época romana tardía⁸. Por lo general, los crótalos tardíos son “de disco” (Vendries 2013), incorporando pares de címbalos a un mango (Hickmann 1949: 524 [74]). La relación de los *krotala* con la danza espectacular es incontestable puesto que se trata de un instrumento que permite la autonomía del bailarín que marca su propio ritmo⁹. Del mismo modo la tipología de castañuelas debió de ser variada en cuanto al material con el que se elaboraban, a juzgar por sus distintas representaciones, pero es importante señalar que estos objetos sonoros sin empuñadura también pertenecen al conjunto de las bailarinas impúdicas. De hecho, existe una amplia literatura acerca de la “castanet dancer” que se suele equiparar con una *krotalistría*¹⁰. Una figurita de bronce de época romana muestra la bailarina con los instrumentos en alto y esbozando la genuflexión de la pierna izquierda (Pédrizet 1911: 29). En cambio, en otra figurita, aparentemente más tardía, la crotalista empuña crótalos

5 Véase una imagen procedente del grupo de terracotas del llamado “concierto de Egina” con datación entorno al 250-225 a J.C. en Jeammet 2017.

6 Kraemer 1931:134 da tres versiones de los crótalos en Egipto: una parecida a las castañuelas, otra parecida a las claquetas que usan los niños para hacer ruido, otra con forma de “pie” hueco para obtener resonancia. En consecuencia el instrumento al que nosotros nos referimos no encaja en esta clasificación.

7 (P. Hibeh, 54) citado en Bellia 2012b: 10. En este escrito se solicita un bailarín con tamborinos, címbalos y crótalos. Para otras referencias no-literarias que alcanzan el siglo III. Véase también Tsitsiridis 2015: 221-222. Este tipo de artista ejecuta danzas de fuerte contenido erótico.

8 Comentario online del Museo del Louvre a una figurita de bronce tardía, siglo VI-VIII d.C. (nº Inventario: E 25393) <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/joueuse-de-crotales>. De hecho, según recoge Kraemer 1931: 135, basándose en Sachs 1921, los primeros crótalos encontrados en Egipto proceden de tumbas del “período cristiano” aunque no describe el tipo de instrumento al que se refiere. Lamentablemente no he podido consultar directamente esta obra.

9 Para una síntesis de las representaciones y el significado de los signos relacionados con el ritmo y la danza, Emerit 2011.

10 Kraemer 1931: 133, para quien la troupe de músicos y bailarines está relacionada desde sus orígenes faraónicos con la condición servil y la pertenencia al harem de los notables egipcios.

de mango¹¹. (FIG 4) Entre las representaciones de crótalos con mango procedentes de Egipto encontramos diversas variantes, siendo más o menos curvo el instrumento, o doble el mango como una claqueta, pero con discos, lo que implicaría también una gestualidad diferente para cada tipo (Pédrizet 1911: 65 pl. XXXI). Queda un largo camino por recorrer en la definición de los instrumentos en las distintas épocas, no sólo a partir de las fuentes sino, también, de las producciones artísticas, pero, a efectos de nuestra discusión, lo más significativo es que los crótalos de disco aparecen inequívocamente asociados a bailarinas prácticamente desnudas, aunque podamos encontrarlos también en manos de sátiros o de pantomimos.



FIG. 4. BAILARINA CON CRÓTALOS DE MANGO DEL SIGLO V. (NÚMERO DE INVENTARIO: ΓΕ13488 ©2020 BENAKI MUSEUM CON PERMISO DEL MUSEO).

2. CONTEXTOS DE REPRESENTACIÓN

Asumido el estatus social y profesional de la crotalista, lo más asombroso es la recurrencia de sus representaciones en el conjunto de imágenes femeninas del período bizantino egipcio dado su alto contenido erótico. Se suele explicar por la persistencia de las grandes festividades relacionadas con la inundación hasta finales de la edad antigua, una tradición religiosa convertida en una conmemoración profana esencial para la cultura del momen-

to en todo el Oriente Próximo (Belayche 2007). No obstante, sospecho que como tal escenario público y colectivo, la ocasión festiva de origen religioso posiblemente integrara o coincidiera con ritos de carácter familiar con fuerte contenido religioso. Esta sugerencia proviene de la habitual sincronía entre el ciclo astronómico anual y la celebración de determinados rituales de carácter centrados en el desarrollo individual como miembro de la comunidad.

Un ritual que parecería particularmente adecuado sería el de la iniciación femenina y la preparación para el matrimonio. Es importante señalar que no siempre queda claro si los rituales iniciáticos para una u otra situación – madurez sexual o social- van de la mano o separados. Parecería que la desnudez pudiera ser significativa de una fase de transición puberal como queda patente en algunos relieves del período clásico griego en los que las jóvenes aparecen sosteniendo figuritas femeninas desnudas como ofrenda pre-nupcial o como exvoto anatómico, expresando el deseo de alcanzar la madurez reproductiva¹². Sin embargo, la celebración de la desnudez virginal no se puede dar por descontada ni fue generalizada a lo largo de la antigüedad clásica de modo que se trata sólo de una sugerencia que espero se demuestre relevante más adelante.

En el período ptolemaico la diosa más celebrada en Egipto es Isis en conjunción con Hathor (Hollis 2009). La diosa Hathor aporta una componente reproductiva y de pubertad evidenciada por la localización de figuritas alusivas en las llamadas casas de nacimiento (Ross 2013 b: 66 y 56-57). Inclusive, en época romana, las fiestas de matrimonio podían tener lugar en los *mammisi*, como se desprende de una carta de invitación¹³. Las bailarinas de Hathor, por otra parte, celebraban históricamente el retorno mítico de la divinidad desde el Sur, la entrada del Nuevo año y el inicio de la Inundación, con espectacularidad y emoción¹⁴. Sin embargo, los atributos

¹¹ Figurita de cobre custodiada por el Benaki Museum (GE 13488) fechada en el siglo V.

¹² Bellia 2014: 8-9. Para los relieves, véase Reilly 2003: 159, quien argumenta en contra del rol pre-nupcial.

¹³ (P. Oxy. I 181= Philadelphia, University Museum, E2755) del siglo III d.C., citado en Montserrat et al. 1994: 44.

¹⁴ Sobre el carácter extático de la danza para Hathor, Ashby 2018 y Wild 1963:77-78.

físicos de una diosa del amor y de la fecundidad, su desnudez, los abalorios y la danza, son igualmente propios de Astarté¹⁵. Además, el estudio de las figuritas de Naucratis de este periodo sugiere que las imágenes de la divinidad egipcia Isis-Hathor aparecen en santuarios dedicados a Afrodita o Hera, poniendo de relieve su equiparación con las diosas griegas (Ross 2013a: 18). Este sincretismo iría en detrimento de la personalidad de las divinidades griegas y mantendría el carácter fuertemente sexual de las diosas, incluso cuando su ámbito de acción fuese el maternal. Como resultado de este proceso, Afrodita añadiría a la esfera de la madurez sexual, la esfera de la fertilidad que no le corresponderían en origen¹⁶. También el estudio de Naucratis apunta que, a partir del período ptolemaico, las terracotas con referencias a las divinidades egipcias (aunque en estilo griego) aparecen sobre todo en contextos domésticos y por lo tanto se atribuyen a una religiosidad privada (Ross 2013a: 6).

En la literatura arqueológica, a partir del período romano la divinidad femenina principal recibe el apelativo de Isis-Afrodita. Sin embargo, los crótalos no son un instrumento relacionado con Isis cuando está sola, la cual se rodea de instrumentos de cuerda, tamborinos y por encima de todo, sistros (Vendries 2002). Tampoco es característica la desnudez de la diosa o de sus seguidoras, salvo por el célebre relieve de Ariccia que representa el santuario de divinidades egipcias donde podemos constatar el frenesí de las danzantes con sus transparencias, ya sean profesionales o devotas. Durante el período romano el culto de la diosa ha ido profundizando en su función protectora y consoladora y sus representaciones se caracterizan por una vestimenta y unos atributos más propios de una divinidad maternal. De esta manera, absorbidas las anteriores divinidades

protectoras de la feminidad núbil, queda al frente una Afrodita asociada a Apolo o Dionisos y también, en ocasiones, como acompañante masculino se incorpora su amante Adonis (Papagiannaki 2010: 340). Afrodita se encuentra de alguna manera replicada como Ariadna o Dafne y en un buen número de bailarinas luciendo collares o cadenas de cuerpo que las emparentan directamente con ella. En cuanto a las coronas vegetales que aparecen en la representación de las instrumentistas, en alguna ocasión se les ha atribuido una función específica como corona matrimonial¹⁷. En época más avanzada, parece que los grandes tocados se sustituyen por diademas, como en el relieve calcáreo de la figura 2 y en el bronce del Benaki Museum de la figura 6¹⁸. Una diadema con signo o emblema en la Afrodita funeraria de la tapicería de la Abegg Foundation en Rigenberg (número de inventario: 3100a), que se presenta bajo una arcuación en compañía de Apolo/Dioniso.

En el contexto grecorromano, en definitiva, la figura de la bailarina desnuda se resuelve desde la perspectiva de las profesionales del espectáculo religioso, principalmente activas en los cortejos de *technitai* dionisiacos, pero también en asociaciones de artistas explícitamente dedicados a la celebración de Afrodita. Éstas últimas vehiculan un contenido pantomímico que aúna específicamente alegría y erotismo, según se deduce de las referencias escritas entre las que contamos con un documento egipcio (Fountoulakis 2000:138-141 [71]). En otras regiones, Artemis es objeto de rituales tardíos que involucran la danza de jóvenes desnudas. Es sugerente que un mosaico del siglo IV d.C. perteneciente a la villa de Sidi Ghrib en Cartago, ilustre el Festival de la Rosa, de mayo, con una joven desnuda ejecutando un paso de danza, festival que también está relacionado con Artemis en la ciudad

¹⁵ Para los problemas de una asimilación Hathor-Isis-Astarté, véase Aliquot 2004: 213-215.

¹⁶ Para un análisis del proceso de sincretismo e interpretación de Afrodita y Astarté, véase Budin 2004: 110.

¹⁷ Ross 2013 b "Naucratis: Greeks in Egypt" p.55. Algunos tocados han sido interpretados como coronas matrimoniales, ya en la baja época, asociados a los crótalos, los tamborines o los címbalos. También Ogden 1990: 182 y 191, en base a un sueño de Artem. 2. 5.

¹⁸

de Dura-Europos (Kondoleon 1999: 334-335). Cabe señalar en relación a Artemis y a una danza en círculos, la existencia de otro término sugerente, *maktrismos*, que indicaría un giro de caderas con connotaciones lascivas¹⁹. Aunque el Festival de la Rosa tenga a menudo connotaciones de carácter funerario, nos parece razonable también relacionar esta ocasión festiva con la oportunidad de celebrar rituales relacionados con la madurez sexual o la preparación matrimonial coincidiendo con la primavera. En cuanto a rituales de transición, en el Egipto romano, se han documentado invitaciones sobre papiro a la llamada *therapeuteia*, celebración de la pubertad femenina (Montserrat 1990 y Huebner 2009:150-151). Por otra parte, se ha estudiado en alguna ocasión la existencia de un ritual de circuncisión femenina en el período romano, escasamente respaldada por las fuentes, pero tanto como para dar crédito a una tradición local coincidiendo con el período de la Inundación, tal como todavía hoy se practica en el mundo copto (Huebner 2009: 166). Por supuesto que quedaría por demostrar la vigencia de este tipo de iniciación durante el período bizantino.

Después de examinar brevemente la intersección de la danza con crótalos y la desnudez de la bailarina se desprende que el fenómeno, aunque se halle presente también en otras regiones del Imperio en conexión con los grandes festivales religioso/culturales, es particularmente notorio en el Egipto tardío. Coincide con una producción escultórica del Egipto Medio que reinterpreta plástica e iconográficamente grandes figuras de la mitología griega. Habitualmente estos relieves de gran bulto se relacionan con el repertorio escatológico del período tardoantiguo (Kristensen

2015: 280), no obstante, conviene tener presente que es contemporánea de una cultura literaria jocosa que disfruta con la *enárgeia* de los dioses. De dicha cultura tan sólo se conocen algunos aspectos, como sugiere Vendries quien establece una relación entre algunas imágenes del momento y una tradición satírica de carácter regional (Vendries 2013:213). De hecho, podríamos relacionar estos espectáculos cómicos con una figurita en terracota en la que la bailarina se mantiene erguida con los crótalos a la altura de la cabeza²⁰. (FIG. 5) El cuerpo de esta bailarina es manifiestamente pesado, hasta el punto que sugiere una intencionalidad caricaturesca o satírica antes que una finalidad votiva, en cualquier caso, es innegable que reproduce y conmemora un espectáculo real.

Sin embargo, la vis satírica no parece la más adecuada para explicar la persistencia de la bailarina desnuda cuando otras escenas de amoríos y metamorfosis divinas ya se han extinguido de la producción iconográfica tardía. Hay que tener presente que, de los tejidos egipcios del Egipto tardío, las escenas más naturalistas de los dioses poco a poco desaparecen para ir dejando lugar, casi exclusivamente, a figuras esquemáticas de danza. En la misma época aproximadamente (la cronología de todas estas producciones aún no se ha podido acotar con precisión), la bailarina desnuda con los brazos en alto aparece en figuritas exentas de bronce o como apéndices de un objeto metálico. Un ejemplar presenta el mismo esquema postural estático y rígido, en una actitud que podría incluso sugerir un acto de devoción u ofrenda²¹. (FIG. 6) En otro ejemplo la bailarina, a pesar de la impudicia, se encuentra en estrecha conexión con simbología cristiana pues sostiene una corona triunfal en sustitución de los crótalos²². (FIG. 7) En todas estas

19 Athenaeus 629f, citado por Zarifi 2007:242.

20 Ejemplar procedente de Karanis custodiado por el University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology 6483. Citado e ilustrado recientemente en Frankfurter 2015: 200.

21 Musée du Louvre E 25393, fechada entre los siglos IV y XII.

22 La serie de pateras con una imagen de joven desnuda con las piernas cruzadas presenta por lo menos otros dos ejemplos. La procedencia se supone que es del área del Fayum y la cronología entorno al siglo IV o V d.C.. Benazeth 1993. En el ejemplar del Musée des Beaux Arts de Lyon la corona presenta una cruz cristiana inscrita, mientras que en el ejemplar del Louvre el interior de la corona es confuso pero representa probablemente una cruz. (Musée du Louvre E 16900).

producciones en bronce, desprovistas prácticamente de bulto y de contornos naturalistas, vale la pena notar como rasgo iconográfico que las piernas de la joven – por otra parte, esbelta – se encuentran disminuidas, aunque posiblemente por distintas razones. Así, por ejemplo, en la última imagen, la disminución se puede achacar al cruce de las piernas, como en el relieve calcáreo de la figura 2, pero en este caso, el cruce de piernas parece acompañado de una especie de genuflexión. La bailarina de esta imagen constituye el apéndice de una pátera metálica lo que sugiere un contexto ritual o conmemorativo y denota un entorno social y económico de lujo y solemnidad. La hipótesis que exploramos en este artículo es que la crotalista evocaría la joven virginal que invoca la gracia y belleza de la diosa protectora, según una tradición ancestral que tiene que ver con su preparación para el matrimonio. Paradójicamente, la madurez fisiológica de la joven también evoca el deseo carnal que suscita, en una época en la que dicho impulso se está condenando moralmente y convirtiendo en un peligro para el alma (Webb 2002: 296). En ambos aspectos de dicha imagen, lo que justificaría su actualidad y reiteración en el Egipto bizantino sería la defensa del matrimonio como una institución primordial.



Fig. 5. CROTALISTA EN TERRACOTA. (NÚMERO DE INVENTARIO: KM 6483, KELSEY MUSEUM OF ARCHAEOLOGY, CON PERMISO DEL MUSEO).



Fig. 6. CROTALISTA EN BRONCE. (NÚMERO DE INVENTARIO: E 25393, MUSÉE DU LOUVRE, FOTO © RMN-GRAND PALAIS / HERVÉ LEWANDOWSKI CON PERMISO DEL MUSEO).

Reconducir la figura de la crotalista a un ámbito de religiosidad doméstica no significa descartar la existencia de espectáculos basados en la tradición religiosa politeísta. De hecho, en el ámbito de lo colectivo persisten hasta el siglo VII las festividades de la tradición religiosa local, en particular la celebración de la Inundación y el Dios Nilo, aunque posiblemente cada vez más como un evento de carácter profano (Belayche 2007). Aun siendo profanos, los referentes religiosos están presentes y, como hemos señalado, el recuerdo del regreso de Hathor va unido a la inundación. La coexistencia de ambas esferas de participación en la religión, la doméstica y la comunitaria, probablemente haya sido responsable de un intercambio de referentes entre dos grandes familias iconográficas: la de las figuritas desnudas que encarnaban históricamente los poderes de la feminidad y la de las artistas profesionales del baile, que seguirán activas en Egipto hasta la Edad Media en contextos religiosos y profanos (Hickmann 1949: 541 [91]). A esas dos tradiciones iconográficas se añadirá una tercera, la de la joven núbil desenfadada y desnuda, comparable a Afrodita. En efecto, la producción en bronce de época romana alto imperial y tardía, tanto en Egipto como en otras regiones de Oriente incluye a menudo figuras de jóvenes alusivas a Afrodita en cuanto se

presentan desnudas y en actitud coqueta. De hecho, estas escenas se suelen relacionar con el juicio de Paris, también muy celebrado en época tardía. Procedente del Egipto medio vale la pena citar una Afrodita o joven núbil representada en un espejo del siglo V o VI conservado en el Musée du Louvre (E 13931) (Bel *et ali.* 2012: fig. 98). (FIG 8) Otra joven o Afrodita también del Musée du Louvre (E 17441) esboza aparentemente un paso de baile en un apéndice de lámpara o espejo²³. (FIG 9) Por último, un conjunto con tres figurillas pone en relación a la diosa con la música y la danza²⁴. (FIG 10) Las alusiones a la condición núbil de las jóvenes provienen de su actividad lúdica con aros, pelotas y ramos que se puede retrotraer a la figura de Nausica en la tradición griega o directamente a la Afrodita del período tardío (Papagiannaki 2010). La similitud formal entre ellas y el espíritu que anima su iconografía nos parece corresponder con el mismo tipo de celebración relacionada con la madurez sexual de las jóvenes.



FIG. 7. JOVEN TRIUNFANTE. (NÚMERO DE INVENTARIO: E 16900, MUSÉE DU LOUVRE, FOTO © RMN-GRAND PALAIS/ HERVÉ LEWANDOWSKI CON PERMISO DEL MUSEO).



FIG. 8. JOVEN DESNUDA CON ESPEJO. (NÚMERO DE INVENTARIO: E13931, MUSÉE DU LOUVRE, FOTO © RMN-GRAND PALAIS/ HERVÉ LEWANDOWSKI CON PERMISO DEL MUSEO).



FIG. 9. JOVEN DESNUDA EN ADEMÁN DE DANZAR. (NÚMERO DE INVENTARIO: E 17441, MUSÉE DU LOUVRE, FOTO © MUSÉE DU LOUVRE/ JEAN-LUC BOVOT CON PERMISO DEL MUSEO).

²³ Musée du Louvre E 17441 fechada en el siglo IV.

²⁴ "Aphrodite entre els deux amours" Musée du Louvre E 13930.

A partir de estas figuritas de la joven Afrodita y de la joven bailarina se puede observar un deslizamiento hacia una iconografía triunfal donde la joven exhibe sus habilidades acrobáticas o musicales en señal de triunfo, como en un ejemplo en el que la joven sostiene en alto un aro y un ramo vegetal (Bénazeth 1993 fig.7). Otra imagen similar procede del Museum August Kestner de Hannover. (FIG. 11) En este caso, como en la pátera de la figura 6 se trata de un triunfo asociado con simbología cristiana, de modo que la figurita ha sido incluso identificada como Santa Tecla (Semoglu 2014)²⁵. Lo interesante es que la joven núbil, cristiana, aparece con las piernas cruzadas ejecutando un paso de danza como en el conjunto de las crotalistas. El mismo motivo se puede ver en el ámbito textil donde la actitud triunfal resulta evidente pues la joven aparece coronada – esta vez en un entorno pagano – con referencias a leones y conejos que evocan la agilidad de la performance²⁶. (FIG 12)



Fig. 10. AFRODITA O JOVEN BAILARINA CON MÚSICOS. (NÚMERO DE INVENTARIO: E 13930.001, MUSÉE DU LOUVRE, FOTO © RMN-GRAND PALAIS / HERVÉ LEWANDOWSKI CON PERMISO DEL MUSEO).



Fig. 11. JOVEN NÚBIL TRIUNFANTE. (NÚMERO DE INVENTARIO: 1935.200.952, © MUSEUM AUGUST KESTNER Y CHRISTIAN TEPPER – FOTÓGRAFO-, CON PERMISO DEL MUSEO).

Esta persistencia de la imagen de la bailarina, evidenciada por el esquema de las piernas cruzadas, sugiere que la danza o la performance constituye el medio taumatúrgico de la victoria. Pero ¿de qué victoria se trata? La serie de lámparas y candelabros con jóvenes triunfantes con corona ha sido interpretada como alegoría del triunfo sobre la muerte (Bénazeth 1993). Alguno de los ejemplares procede de una tumba, pero cabe preguntarse si su uso primordial pudo ser otro, relacionado con las ceremonias de madurez. La interpretación funeraria del motivo, por otra parte, puede parecer justificada pues la cruz o la corona vegetal suelen indicar una lectura escatológica en el contexto cristiano. No obstante, si la pátera de la joven que sostiene la corona vegetal hubiera sido diseñada para una ritualidad funeraria posiblemente la imagen no hubiera sido tan específica respecto a la protagonista núbil y su danza. Aventuramos que la alegoría triunfal de la corona sujeta en alto, en realidad, no alude aquí al deceso sino al triunfo de la virtud de la

²⁵ Agradezco esta referencia que por desgracia no he podido consultar a Christian Loeben, responsable de la colección de objetos coptos del Museum August Kestner.

²⁶ RIDS Museum 16.304.

joven núbil. Lo mismo podemos señalar al respecto de un fragmento de túnica en la que la bailarina desnuda aparece junto a un colgante con una cruz geminada²⁷. Cabría dudar sobre la identidad de los objetos que la joven sujeta en alto por el esquematismo del dibujo, pudiéndose interpretar como instrumentos, pelotas o frutos tales como manzanas o granadas. Aun en la duda, lo que persiste es el movimiento quiasmático y la desnudez. Siendo así, ¿con qué intención representarla desnuda y deseable junto a la cruz? ¿Para enaltecer, como ya hemos apuntado, su idoneidad para el matrimonio resaltando su capacidad generativa? Alternativamente podríamos pensar que, destacando la virtud, se quiere combatir por magia simpática el pecado de la lujuria. ¿Encarna entonces la joven la idea del pecado que no se debería cometer?

La celebración de la pubertad hasta bien entrado el siglo VII sino el VIII, y por medio de una tradición iconográfica tan paganizante, no deja de ser asombrosa. Aunque es notorio que a finales de la edad antigua e inicios del período medieval, persisten los temas mitológicos y en particular temas de fuerte contenido erótico. Así, según Walker, la imagen de Afrodita y de los erotes continúa en el período bizantino en contextos de carácter privado, fundamentalmente en el ámbito de la toilette, pero también en el entorno litúrgico (Walker 2017). A mi modo de ver, la paradoja de la estrecha convivencia entre una ideología moralizante y algunas formas persistentemente sensuales en este período sólo puede entenderse a través de una lectura espiritual y filosófica de las imágenes paganas atribuyéndoles enseñanzas morales.

La figura triunfante de la joven se podría entender como el reconocimiento oficial de la menarquía que abre la posibilidad de un matrimonio pleno. Un ceremonial de este tipo justificaría la confección de objetos y tejidos apropiados, podría tener un carácter universal para toda una clase de edad y no supondría un contraste con la ideología moralizante del cristianismo. En este sentido es interesante que se haya documentado, por lo menos desde el siglo VIII, una actualizada forma de iniciación de carácter privado que perduró durante todo el período medieval: el vendado, *anadesasthai*, de la cabeza, un rito no de carácter matrimonial sino de maduración y posiblemente menarquía (Radle 2019: 1072-76 y 1103). Es más, el término sugiere que el objeto usado podía ser desde una corona floral hasta un turbante, una rejilla o un velo (Radle 2019:1088). En este sentido, me atrevería a sugerir que la pieza de Brooklyn, con sus referencias iconográficas a la crotalista (entendida como alusión a la menarquía) y con la presencia de un colgante con la cruz pudiera formar parte de esta tradición²⁸. Es interesante también notar el cambio que experimentan los contratos matrimoniales en el período bizantino, con promesas de hacer honor a los deberes maritales de carácter material, promesas de fidelidad e incluso, por parte del marido, la promesa de no invitar amigos a celebrar fiestas si la esposa se opone a ello. Probablemente la celebración de eventos podía ir acompañada de espectáculos y bailes indecorosos para un hogar honorable. Igualmente interesante la referencia explícita a la virginidad de la novia y a su proclamación²⁹, lo que sugiere un ritual público pre-nupcial al tiempo que un comportamiento moralizante de origen cristiano novedoso en cuanto ata-

27 Maguire 1990: 219 y fig. 17 lo atribuye a un contexto del siglo V. Se trata de una pieza del Brooklyn Museum (Acc. N° 38.753) que en su día, había sido fechado en el X. Véase también Subías 2014.

28 Para continuar con el argumento convendría analizar el propio objeto. Se trata de un tejido de lana, en tonos rojizos y ocres con algunas notas de color en los detalles de joyería y en los frutos de las manos. Según se dice en el catálogo, mide 33,0 x 115,9 cm. Uno de los lados cortos presenta un orillo. La franja decorativa ocupa tres de los costados. No se aprecia bien si la franja ha sido recortada de una pieza de tejido más ancha y por ello es difícil saber si pertenecía a una túnica u otro tipo de pieza. Personalmente opino que el marco decorativo no se ajusta a las medidas y la disposición habitual en una túnica.

29 Montserrat 1996: 45-46, expone diversas ocasiones en que la joven núbil puede ser objeto de una celebración festiva y la posibilidad de un ritual público de “reconocimiento de la nubilidad”.

ñe también a los hombres, como apunta Schriemer³⁰.

3. VIGENCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL MOTIVO DE LA BAILARINA

En estos últimos años se ha resaltado la vigencia en época tardía de una cultura material de carácter privado (que no involucra las instancias eclesiásticas), más o menos popular según el tipo de producto, dedicada a la invocación ritual de divinidades protectoras. Una buena parte de este repertorio lo engrosan estatuillas femeninas con alusión a los pechos y los genitales, a la gestación y la maternidad. Estas figuras en terracota se dan incluso en contextos de peregrinación cristiana substituyendo y dando nuevo sentido a las antiguas formas de devoción. Se trata, a veces, de imágenes muy rudimentarias, con rasgos físicos apenas esbozados, hasta el punto que incluso los brazos se resuelven como un ligero apéndice del cuerpo o en posición de orantes. Estos repertorios más tardíos, que se fechan entre los siglos VI y VII d.C., como el de Djemé o de Abu Mina, no son muy diferentes en concepción de otras estatuillas femeninas del Mediterráneo desde la edad del bronce (Bangert 2010:307). No obstante, en este caso, es muy notoria la continuidad de las figuritas con las tradiciones del Egipto grecorromano por la dimensión y el estilo de los tocados que, en algunos casos, las relacionan explícitamente con las antiguas diosas³¹, en particular del binomio Isis/Afrodita. Pese a que en estas figuritas las nuevas diosas o devotas se presentan vestidas con castidad, se suelen interpretar como exvotos para propiciar la fertilidad (Bangert 2010:310-311 y fig. 11-12). Ante la paradoja de la aparición de estas imágenes paganizantes en centros cristianos de peregrinación, a menudo se invocan una religiosidad popular y supervivencias paganas. Sin embargo, hay quien prefiere poner en valor los rituales propiciatorios y

las ofrendas de exvotos como una forma de empoderamiento de las devotas cristianas a través de la función social, maternal y reproductora que la sociedad les asignaba (Frankfurter 2015: 216).

Lo cierto es que esta versión púdica de la diosa de la feminidad coexiste con la tenaz presencia de Afrodita y sus emuladoras. Se produciría entonces un contraste visual que es característico de la antigüedad tardía, período en que pese a la creación y difusión de una iconografía cristiana propedéutica las producciones artísticas mantienen vivo gran parte del imaginario mitológico. El contraste es temático, pero también formal y no es posible relacionar forma y contenido de manera unívoca. Los estudios sobre el arte tardoantiguo, por regla general, han analizado los cambios formales a la luz de una nueva actitud estética que se encuentra de una manera u otra -y con múltiples matices- relacionada con la religiosidad. El gran teórico sobre la visión en el arte romano, Jas Elsner, ha subrayado en diversas ocasiones la existencia de una forma de mirar propia del contexto ritual con la que se prepara una relación directa con la divinidad³². En este ámbito de visualización, el interés del espectador se capta por medio de recursos como la escala jerárquica o la frontalidad descartando formas más ilusionistas. Sin embargo, los estilos resultantes de esta desafección por el naturalismo son muy variados, apuntando a veces hacia la redondez caricaturesca -como observamos en muchos tejidos- y en otros hacia la estilización incorpórea característica de los bronce de aplique mencionados. Las figuras redondas de los tejidos tienen sus claros antecedentes en los relieves del Egipto medio en un llamado *soft style* (Weitzmann 1979: 172), donde a pesar de un naturalismo muy libre se encuentra una acusada observación del cuerpo en movimiento con gran creatividad para resolver posiciones extremas,

30 Schriemer 2019: 54 y 86, citando P. Cairo Masp. III 67310 + P. Lond V 1711, traducidos por Rowlandson 1998: 155. Según Schriemer este cambio resulta radical en lo que respecta al hombre.

31 Por la presencia del disco solar. Török 1993: Pl. XXXII G 12.

32 Elsner 2000: 61. La visión recíproca entre el devoto y el dios que mira comporta una especie de sensación de epifanía.

algunas de las cuales se debieron representar en escenas teatrales. En los objetos metálicos, en cambio, la disolución de la forma ha ido a favor de un esquematismo que permite caracterizar a la joven núbil sin arriesgarse a exaltar los sentidos del usuario/espectador.

Aún así, en ambos estilos prevalece la fuerza del esquema gráfico que, en este conjunto de jóvenes y crotalistas, pone el énfasis en la idea del movimiento. Newbold, comentando la obra literaria de Nonno de Panópolis, menciona una particular inclinación por la idea de que el movimiento eleva al hombre por encima de sus limitaciones; también según Newbold, en Nonno abundan las alusiones a la danza y el canto que pondrían al actor en armonía con el universo (Newbold 1981: 90). Otros estudiosos, como por ejemplo Marinelli, también han insistido en la valorización del movimiento y la postura en época tardoromana, por encima de *schemata* y *logoi*. En la apreciación de la *performance* del pantomimo, por ejemplo, se tienen muy en cuenta, en esta época, los códigos corporales de la imagen dinámica y la gestión de sus energías (Marinelli 2017: 18). Sería interesante saber hasta qué punto la retórica sobre el movimiento detectada en la poesía podía reflejar un estilo coreográfico propio del período tardío y si estas innovaciones son de algún modo perceptibles en la figuración plástica, tal como parece sugerir la imagen estereotipada del torbellino de danza y el lenguaje postural.

De hecho, la imagen de la joven con las piernas cruzadas reúne las condiciones para ser considerada un esquema. Como escribe Battini, en un ensayo en honor a Catoni (Battini *et alii* 2006:672), « nelle opere plastiche, in pittura, nella danza e nel teatro *schema* assume così il significato di gesto e gli *schemata* svolgono una funzione di “cristallizzazione gestuale”... fissando i modi e le tecniche del corpo per esprimere determinati valori ». El esquema es por tanto un elemento básico de comunicación de roles y actitudes que son claves para una determinada cultura. No obstante, el autor subraya que aunque la danza crea *schemata* la propia danza puede subvertir su significado. De ahí que

la relación entre la danza y una fórmula fija que la represente sea una forma de abstracción que no tiene por qué guardar obligatoriamente relación con otras formas de comunicación no-verbal o con la existencia de arquetipos universales (Franzoni en Battini *et alii* 2006:696). Por otra parte, es sabido que incluso en el seno de una misma cultura los *schemata* pueden cambiar de significado, Saladino, señala precisamente el gesto de los brazos en alto que denotan tanto la devoción del orante como la epifanía de la divinidad, aunque en ambas lecturas se pueda reconocer un mismo núcleo semántico (Saladino en Battini *et alii* 2006: 684).

Según Marinelli, para Libanio, el pantomimo reflexiona sobre los *schemata* de la *mimesis* unificando cuerpo y mente (Marinelli 2017:21). Su disciplina y el control sobre el cuerpo le sugieren al sofista una « immagine quasi ascetica dell'orchestés » que desacreditaría la mala reputación de la gente del teatro (Marinelli 2017:22). De ser así, no parecería demasiado atrevido defender que la crotalista que ejecuta un movimiento en torbellino, ejecuta un movimiento virtuoso que – además de buscarla íntimamente – vehicula una idea comunicación con la divinidad, o por decirlo de forma más inocua, una experiencia o emoción religiosa. De una manera u otra, el aspecto relevante de todas estas lecturas es el énfasis en que el arte constituye una forma de conocimiento de la trascendencia y una forma de misticismo, tradicionalmente relacionada con el pensamiento de Plotino (Grabar 1945). Lo que resulta chocante a priori y podría inducir a descartar que la crotalista vehicule un sentimiento religioso es la potente carga erótica que transmite cuando, en realidad, el erotismo ha sido en la tradición clásica una parte substancial de la emoción religiosa.

La imagen de la crotalista y la de la joven núbil integran dos gestos o posturas que evocan en primera instancia dos significados de supuesto valor universal: los brazos en alto en señal de devoción y el cruce de piernas que evoca el movimiento. No parece casual que este cambio formal tardío sea tan patente en Egipto, donde el lenguaje apela a una comprensión visual

compleja a través de los jeroglíficos. Se podría alegar, por ejemplo, que el signo jeroglífico determinativo para hablar del éxtasis de la danza corresponde a un personaje que baila con los brazos en alto (Wild 1963: 77). También se ha hecho notar en una ocasión que alguna de las figuritas de bronce parece evocar el Ka de la energía dinámica (Benazeth 1993: 7), pero la idea de la relación formal entre el nuevo arte tardío y los jeroglíficos no se ha desarrollado más allá. Posiblemente porque, en realidad, ninguno de los dos gestos de la joven núbil se puede validar como universal, ni tan siquiera nos es dado interpretarlo directamente, como hemos visto, sin hacer una historia pormenorizada de estas imágenes.

Aunque la crotalista y la joven núbil aparezcan con diferentes atributos, lo más significativo es el carácter esquemático que adquieren y su aislamiento como símbolo. Un símbolo que podría ser comparable a otros símbolos que se forjan en el mismo período como, por ejemplo, la imagen de la cuadriga victoriosa a menudo relacionada con la ascensión/apoteosis de Alejandro, también presente entre los motivos de los tejidos egipcios. Pero aún más sorprendente es que la figura se perpetúe como motivo decorativo, como cenefa aparentemente inofensiva, adquiriendo el carácter de las imágenes apotropaicas o talismánicas de las cuales se ha perdido el significado original. Véase su transformación gráfica después de la conquista árabe en el sentido de una geometría donde la bailarina es prácticamente irreconocible (Thompson 1985). Y es que, en última instancia creemos que la bailarina/Afrodita/joven núbil experimenta una sucesiva transformación como signo gráfico en algunos objetos de finalidad mágica. En la figura 12 una joven, en posición de adoración, invoca a un poder divino llamado Yao Sabbaoth con el objeto de proteger su maternidad³³. (FIG 13) Pertenece a un tipo de representación filiforme bien conocido en textos mágicos de Egipto con característicos trazos en forma de redondel. Como

es sabido, la magia tuvo un seguimiento muy extendido durante todo el período grecorromano, lo que queremos recalcar aquí es, nuevamente, la relación entre la danza sagrada y la joven núbil triunfante. Sea cual sea el contexto, mágico o celebrativo, lo relevante es que la danza de la bailarina desnuda o de la joven núbil, se puede leer como metáfora de la capacidad transformadora de la actividad sexual y que se encuentra en el centro de la vida social persistiendo como una forma de espiritualidad sin dogma.

Maguire ha puesto en evidencia cómo el arte bizantino durante la edad media privilegia una forma de concebir las imágenes como poderes o talismanes, frente a lecturas más literales o alegóricas. También ha advertido de que diferentes miradas pueden coexistir a partir de una misma imagen pero que durante los siglos V y VI d.C. los temas representados se seleccionan por su capacidad de evocación de contenidos de carácter espiritual. Analizando los tejidos más tardíos, entiende que algunos motivos figurativos han adquirido valor talismánico, incluso para los cristianos, porque la nueva mirada sobre los iconos favorece la percepción mágica de las imágenes (Maguire 2000: 32-33). Pero también, según Maguire, otros hombres y mujeres devotos encargarían túnicas con figuraciones moralmente ambiguas porque se trataría de combatir la creencia en su poder taumatúrgico (Maguire 2000: 64-65). A mi modo de ver, a diferencia de erotes y victorias transformados en criaturas celestiales, la imagen de la bailarina, con su poder taumatúrgico, habría adquirido en su etapa final la connotación del pecado de la lujuria.



FIG. 12. JOVEN NÚBIL TRIUNFANTE. (NÚMERO DE INVENTARIO: 16.304, CORTESÍA DEL RISD MUSEUM).

³³ London Oriental Manuscript 5525, citado en McGinnis 2012: 43. Reconstrucción de Krop 1930 vol III Taffel V.

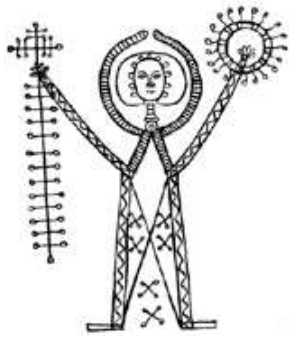


FIG. 13. LONDON ORIENTAL MANUSCRIPT 5525 (KROPP 1930 VOL III TAFEL V, CITADO EN MCGINNIS 2012: 43).

Desde esta perspectiva, la proximidad entre la crotalista y la joven triunfante, equivaldría a la contraposición entre dos actitudes vitales: la exaltación del cuerpo femenino y su poder de seducción, vs la reivindicación del triunfo de la virtud de la misma joven. De ambas protagonistas destacaríamos la alusión al magnetismo y al potencial sexual de la joven, en un sentido positivo o negativo. Negativo cuando los padres de la Iglesia condenan a bailarinas y prostitutas que, atrayendo la mirada de los hombres, los corrompen. En positivo, en cuanto la imagen exalta unos atributos de la joven apreciados como promesa de una vida matrimonial plena. Cabe señalar que en un tejido de la colección Abegg- Stiftung de Riggisberg una crotalista –vestida- en el centro de un tapiz poblado de nereidas juguetonas, aparece designada como *Sophia* por una didascalía (Schrenk-Knaller 2004). Tal vez se pueda interpretar la danza de la crotalista como equivalente de “une énergie divine en action” en palabras de Larcher (Dodson 2008:15)³⁴, pero también es preciso relacionar esta personificación de la *sophia*-crotalista con otra aparecida en un fragmento idéntico de tapicería que reza la palabra *george*³⁵, lo que sugie-

re que *Sophia* encarna, tal vez, la ocasión calendarial en la que la danza de Afrodita despunta y en la que se celebra el rito de iniciación. Igualmente se podría comparar con el mosaico donde *Pannychis* -la fiesta nocturna- personificada muestra también unos crótalos y representa la ocasión para encuentros pre-matrimoniales y promesas (Olszewski 2005). Lo interesante de esta versión musivaria de la crotalista es que las personificaciones parecen justamente reproducir la antítesis entre la tradición festiva promiscua y la contención o sabiduría del rechazo.

El significado simbólico de la joven núbil triunfante en un entorno moralista no debe impedirnos ver que la crotalista bailarina profesional continua siendo una realidad en este período. Una gran cantidad de investigadores han trabajado recientemente el tema del deseo sexual y de los espectáculos que los alimentaban desde el período helenístico³⁶. No cabe duda que el espectáculo convivial privado (representaciones teatrales, pantomimos y bailarinas), durante el Bajo Imperio se había ido enriqueciendo y difundiendo si nos atenemos a la magnificencia y la decoración de los espacios de recepción de las casas aristocráticas. En estas celebraciones se aprecia particularmente la danza individual como espectáculo que acompaña el banquete. Un tejido egipcio de los siglos VI o VII, permite ilustrar este aspecto de la danza teatralizada y el simbolismo que encarna la crotalista³⁷. En él aparecen Lais y Diógenes, siendo Lais la hetaira que elige a sus clientes y que morirá lapidada por las mujeres celosas de Tesalia. (FIG. 14) Es toda la cultura de las elites tardías la que se incardina en la imagen de la bailarina con crótalos, como también lo hacen las bailarinas de la vajilla sasánida, o también lo harán las bailarinas de les cortes omeyas. Parecería que las fórmulas más in-

34 Citando a Chrysostome Larcher, *Études sur le Livre de la Sagesse* (Paris: Gabalda, 1969), 409, que no he podido consultar directamente.

35 Harvard Art Museum número de inventario: 1931.43. En los comentarios de la página web del museo se alude a la correspondencia de este tejido con un fragmento de la Abegg Foundation de Riggisberg con la didascalía *Sophia* (número de inventario: 1085) y con otro fragmento del Musée d'art et d'archéologie du Périgord (número de inventario: 3 178-1), <https://harvardartmuseums.org/collections/object/212857?position=0>.

36 Martos-Fornieles 2009.

37 The Benaki Museum (nº inventario: 7242) publicado por Tsourinaki 2004 y fechado entre los siglos VI y VII.

decorosas de estos espectáculos tuvieron que desaparecer pronto porque el rechazo de la iglesia no dejaba de afirmarse. Sin embargo, Herrin hace notar que todavía en el siglo VII en Oriente se producían ocasiones festivas públicas y privadas con música y danzas y que el concilio de Trullo prevenía que los buenos cristianos no podían participar; también estaban prohibidas pinturas que, según se dice, «estimulen los sentidos corporales, corrompan el espíritu y enciendan las llamas del deseo impuro», bajo riesgo de excomunión (Herrin 1992:102-103).



FIG. 14. DIÓGENES Y LAIS/CROTALISTA EN UN TEJIDO EGIPCIO. (NÚMERO DE INVENTARIO: TE 7242, ©2020 BÉNAKI MUSEUM).

El esquema de las piernas cruzadas y los brazos en alto es casi un ideograma que contiene la potencia sexual de la joven bailarina. En algunas ocasiones la actitud parece corresponder a un acto de homenaje hacia la divinidad protectora y en otras a un acto de devoción coronado con el triunfo. Crotalista/joven núbil son dos aspectos de una misma realidad vivida por las jóvenes que no se encuentran integradas en la esfera del matrimonio, ya sea porque todavía no se han casado o porque quedarán por siempre al margen de la institución como en el caso de Santa Tecla.

BIBLIOGRAFIA

- Aliquot, J. 2004, *Aegyptiaca et Isiaca de la Phénicie et du Liban*, in «Syria», 81: 201-228.
 Ashby S. 2018, *Dancing for Hathor: Nubian Women in Egyptian Cultic Life*, in «Dotawo», 5:63-90.
 Bangert, S. 2010, *The archaeology of pilgrimage: Abu Mina and beyond*, in D. Gwynn, Bangert, S. (a cura di) *Religious Diversity in Late Antiquity*, Leiden Brill: 293-327.
 Battini M. et al. 2006, *Schemata: comunicazione*

non verbale nella Grecia antica, in «Quaderni storici», 123-3: 671-702.

- Bel, N. et al. (a cura di) 2012, *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Actes Sud, Paris.
 Belayche, N. 2007, *Des lieux pour le «profane» dans l'Empire tardo-antique ? Les fêtes entre koinônia sociale et espaces de rivalités religieuses*, in «Antiquité Tardive», 15:35-46.
 Bellia A. 2012 a, *Il canto delle vergini locresi. La musica a Locri Epizefirii nelle fonti scritte e nella documentazione archeologica (secoli VI-III a.C.)*, Fabrizio Serra Editore, Roma.
 Bellia A. 2012 b, *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III sec. a.C.)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
 Bellia, A. 2014, *La musica e l'infanzia nel mondo antico: fonti scritte e documentazione archeologica*, in Terranova C. (a cura di) *La presenza degli Infanti nelle Religioni del Mediterraneo Antico: la vita e la morte, i rituali e i culti tra Archeologia, Antropologia e Storia delle Religioni*, Roma, Aracne: 54-71.
 Bénazeth, D. 1993, *Une patère copte au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, in «Bulletin des musées et monuments lyonnais», 3-4: 4-11.
 Budin, S.L. 2004, *A reconsideration of the aphrodite-ashtart syncretism*, in «Numen», 51.2: 95-145.
 Dodson, J.R. 2008, *The 'Powers' of Personification Rhetorical Purpose in the Book of Wisdom and the Letter to the Romans*, Walter de Gruyter, Berlin-New York.
 Duthuit, G. 1931, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Les Éditions G Van Oest, Paris.
 Elsner, J. 2000, *Between Mimesis and Divine Power. Visuality in the Greco-Roman World*, in Nelson, R.S. (a cura di), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press: 45-69.
 Emerit, S. 2011, *Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne : le danseur instrumentiste*, in Delavaud-Roux, M.-H. (a cura di) *Musique et danses de l'antiquité. Actes du colloque international de Brest 29-11 septembre 2006*, Rennes, Université de Bretagne occidentale: 45-65.
 Frankfurter, D. 2015, *Female Figurines in Early Christian Egypt: Reconstructing Lost Practices and Meanings*, «Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief», 11-2: 190-223.
 Fountoulakis, A. 2000, *The artists of Aphrodite*, in «Antiquité Classique», 69:133-147.
 Grabar, A. 1945, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, «Cahiers Archéologiques, fin de l'Antiquité et Moyen Âge», 1: 15-36.
 Herrin, J. 1992, *Council in Trullo on Women*, in «Dumbarton Oaks Papers», 46:97-105.
 Hickmann, H. 1949, *Cymbales et crotales dans l'Égypte ancienne*, in «Annales du Service des Antiquités de l'Égypte», XLIX: 451-545.
 Hollis, S.T. 2009, *Hathor and Isis in Byblos in*

- The Second and First Millennia BCE*, in «Journal of Ancient Egyptian Interconnections», 1-2:1-8.
- Huysecom-Haxhi, S. et al. 2012, *Les figurines en terre cuite dans les sépultures d'enfants en Grèce ancienne : le cas des jeunes filles nues assises*, in A. Hermary- Dubois, C. (a cura di) *L'enfant et la mort dans l'antiquité III Le matériel associé aux tombes d'enfants*, Actes de la table ronde internationale organisée à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH) d'Aix-en-Provence, 20-22 janvier 2011, Aix-en-Provence, Publications du Centre Camille Jullian: 343-366.
- Huebner, S.R. 2009, *Female circumcision as a rite de passage in Egypt—continuity through the millennia?*, in «Journal of Egyptian History», 2.1-2: 149-171.
- Jeammet, V. et al. 2017, *Figurines en terre cuite de musiciens à l'époque hellénistique*, in «Dossiers de l'Archéologie. Au cœur de l'Antiquité», 383: 50.
- Kondoleon, Ch. 1999, *Timing Spectacles: Roman Domestic Art and Performance*, in «Studies in the History of Art», 56, 334-335.
- Kristensen, T. M. 2015, *Dressed in Myth: Mythology, Eschatology, and Performance on Late Antique Egyptian Textiles*, De Gruyter, Berlin.
- Kraemer, C.J. 1931, *A Greek Element in Egyptian Dancing*, in «American Journal of Archaeology», 35-2: 125-138.
- Kropp, A. 1930, «Ausgewählte koptische Zaubertexte Bd. III: Einleitung in koptische Zaubertexte», Edition de la Fondation égyptologique reine Elisabeth, Brussels.
- Lässig E. 2011, *Tanz auf spätantiken Textilien aus Ägypte* in «Mitteilungen zur christlichen archäologie», 17: 51-76.
- Maguire, H 1990, *Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, in «Dumbarton Oaks Paper»s, 44:215-224.
- Maguire, H. 2000, *Profane icons. The significance of animal violence in Byzantine Art*, in «RES Anthropology and Aesthetics», 38:18-33.
- Marinelli, M. 2017, *Il corpo del performer nel Pro saltatoribus di Libanio*, in «Il castello di Elsino», 75: 9-23.
- Martos, JF-Fornieles, M.F. 2009, *Bibliotheca erotica graeca et latina. Erotismo y sexualidad en la Antigüedad clásica. Ensayo de un repertorio bibliográfico*, in *AnMal Electrónica* 27: 1-142.
- McGinnis, M.P. 2012, *Maidens, matrons, and magicians : women and personal ritual power in late antique Egypt*, Electronic Theses and Dissertations Paper 2265, University of Louisville. <https://doi.org/10.18297/etd/2265>
- Meyer-Dietrich, E. 2009, *Dance*, in Willeke, W. (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1.1, Los Angeles. <http://escholarship.org/uc/item/5142hodb>
- Montserrat, D. 1990, *P.Lond.Inv. 3078 reappraised*, in «Journal of Egyptian Archaeology», 76: 206-7.
- Montserrat, D. et al. 1994, *Varia Descripta Oxyrhynchita*, in «The Bulletin of the American Society of Papyrologists», 31-1/2: 11-80.
- Montserrat, D. 1996, *Sex and Society in Graeco-Roman Egypt*, Kegan Paul International, London/New York.
- Morris, E.F. 2011, *Paddle dolls and performance*, in «Journal of the American Research Center in Egypt», 47: 71-103.
- Newbold, R.F. 1981, *Centre, periphery, and eye in the Late roman Empire*, in «Florilegium», 3:72-103.
- Ogden, J. M. 1990, *Gold jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*, Durham theses, Durham University.
- Olszewski, M.T. 2002, *La mosaïque de "style naïf" de Cheikh Zouède au Sinai*, in «Archeologia», LIII: 45-61.
- Olszewski, M.T. 2005, *La mosaïque de la fête nocturne Pannychis de Shahba-Philippopolis et le témoignage d'Artémidore de Daldis (Onirocriticonii, 61)*, in «Assaph: Publication of the Tel-Aviv University, Faculty of Fine Arts. Studies in art history», 10: 381-390.
- Papagiannaki, A. 2010, *Aphrodite in Late Antique and Medieval Byzantium*, in *Brill's Companion to Aphrodite*, Leiden, Brill: 321-346.
- Pédrizet, P. 1911, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.
- Perpillou-Thomas, F. 1995, *Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 108: 225-251.
- Radle, G. 2019, *The Veiling of Women in Byzantium: Liturgy, Hair, and Identity in a Medieval Rite of Passage*, in «Speculum», 94 (4): 1070-1115.
- Reilly, J. 2003, *Naked and limbless. Learning about the feminine body in ancient Athens*, in Koloski-Ostrow, A.O et al. *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London and New York, Routledge: 154-173.
- Rodríguez Peinado, L. 2014, *La expresión de la danza en el arte textil del Valle del Nilo*, in Rodríguez Peinado, L. et al. *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Masrid, Fundación Lázaro Galdiano: 73-89.
- Ross, Th. 2013 a, *Ptolemaic and Roman figures, models and coffin-fittings in terracotta*, in Villing, Al. et al. «Naukratis: Greeks in Egypt», DOI: <http://www.britishmuseum.org/naukratis>.
- Ross, Th. 2013 b, *Egyptian Late Period figures in terracotta and limestone*, in Villing, A. et al. «Naukratis: Greeks in Egypt», DOI: <http://www.britishmuseum.org/naukratis>.

- www.britishmuseum.org/naukratis
- Rowlandson, J.-Bagnall, R.S. (a cura di) 1998, *Women and society in Greek and Roman Egypt: a sourcebook*, Cambridge University Press.
- Sachs, C. 1921, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, K. Curtius, Berlín.
- Sauron, G. 2001, *La musique dionysiaque sur la grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*, in P. Brulé-Vendries, Ch. (a cura di) *Chanter les dieux: musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses universitaires de Rennes: 219-23.
- Semoglu, A. 2014, Η ΘΕΚΛΑ - ΣΤΗΝ ΑΥΓΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΣΜΟΥ. Εικονογραφική μελέτη της πρώτης γυναίκας μάρτυρας στην τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας (Thekla at the dawn of Christianity. An iconographical study on the first female martyr in the art of the Late Antiquity), Thessaloniki, Taf. 27.
- Scapini, M. 2016, *The winged figure in the "Villa dei Misteri" fresco and the spinning top in ancient rituals*, in *Mythos*, 10:193-213, Salvatore Sciascia Editore
- Schrenk, S.-Knaller, R. 2004, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spatantiker bis fruhislamischer Zeit*, Abegg-Stiftung, Riggisberg.
- Schriemer, L. 2019, *New Beliefs, New Lives? The Roles, Rights, and Responsibilities of Early Christian Women in Late Antique Egypt*, A thesis submitted to the University of Ottawa in partial fulfillment of the requirements of the degree of Master of Arts in Classical Studies, Ottawa.
- Subías, E. 2014, *Nereidas y bailarinas en el arte egipcio del período romano tardío: estilo y contextos de representación*, in Buttà, L. et al. *Dances imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat Clàssica fins l'Edat Mitjana*, Sèrie Trama 1: 29-49, ICAC, Tarragona.
- Tedeschi, G. 2017, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'eta tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Edizioni Università di Trieste.
- Tedeschi, G. 2019, *Spettacoli tardo-antichi: documenti noti e recenti*, in «Aion», 41: 81-98.
- Thompson, D. 1985, "Miniaturization" as a Design Principle in Late Coptic Textiles of the Islamic Period: Observations on the Classification of Coptic Textiles, in «Journal of the American Research Center in Egypt», 22:55-71.
- Török, L. 1993, *Coptic Antiquities* vol I, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Tsitsiridis, S. 2015, *Mime, kinaidoi and kinaidologoi* (II), in «Logeion. □ Journal of Ancient Theatre», 5: 205-241.
- Tsourinaki, S. 2004, *Late Antique Textiles of the Benaki Museum with Bucolic and Mythological Iconography*, in Maravelia, A.-A. (a cura di): *Europe, Hellas and Egypt. Complementary antipodes during Late Antiquity*, BAR international series 1218: 51-66, London.
- Toillon, V. 2017, *Danse et gestuelle des ménades. Textes et images aux Ve-IV s. av. J.-C.*, in «Théologiques», 25-1:55-86.
- Vendries, Ch. 2002, *Harpistes, Luthistes et Citharôdes dans l'Égypte romaine. Remarques sur certaines singularités musicales*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 80-1: 171-198.
- Vendries, Ch. 2013, *Questions d'iconographie musicale: L'apport des terres cuites a la connaissance de la musique dans l'Égypte hellénistique et romaine*, in «Greek and Roman Musical Studies», 1: 195-227.
- Walker, A. 2017, *Laughing at Eros and Aphrodite: sexual inversion and its resolution in the classicisn arts of medieal byzantium*, in M. Alexiou, Cairns, D. (a cura di) *Greek Laughter and Tears. Antiquity and After*. Edinburgh Leventis Studies.
- Webb, R. 2002, *Female entertainers in Late Antiquity*, in E. Hall- Easterling P. E. (a cura di) *Greek and Roman Actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press: 282-303.
- Weitzmann, K, 1979, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Wild, H. 1963, *Dances sacrées de l'Égypte*, in *Dances sacrées Égypte ancienne, Israël, Islam, Asie Centrale, Inde, Cambodge, Java, Chine, Japon*, Sources orientales 6: 35-117, Éditions du Seuil, Paris.
- Zarifi, Y. 2007, *Chorus and Dance in the Ancient World*, in McDonald, M.-Walton, J.M. (a cura di) *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge University Press.