

## La representación de los *ludi romani* en la *sigillata hispánica*

Carlos Sáenz Preciado\* y M.<sup>a</sup> Pilar Sáenz Preciado\*\*

\*Universidad de Zaragoza (casaenz@unizar.es), \*\*Universidad Internacional de La Rioja (pilarsaenz@unir.net)

### I. INTRODUCCIÓN

Hace tiempo que se han superado los estudios ceramológicos centrados exclusivamente en su valoración como una simple manufactura con tipologías, funcionalidad, así como en su valor cronológico para la datación. Producción, centros de consumo, mercados, etc., son términos que se han ido añadiendo a su estudio en los últimos años, y entre ellos el de las decoraciones, no tanto desde el punto de vista iconográfico, que en el caso de la *sigillata* hispánica ya lo había planteado Mezquíriz en su monografía de 1961, sino en su sentido y significado como un reflejo de la sociedad que los creó y de unos alfareros que las pensaron y dirigieron a públicos/clientes concretos y determinados, dentro de la globalización que se pretendió alcanzar con la elaboración y comercialización de estas vajillas.

Tradicionalmente se ha considerado la decoración de la *sigillata* hispánica pobre en escenas, si bien en los últimos años el panorama ha cambiado tras interpretarse algunas composiciones que anteriormente parecían una simple acumulación de motivos, sin orden ni relación alguna entre sí, pudiendo asegurarse que el lenguaje decorativo es mucho más rico de lo que se creía. Bien es cierto que la riqueza de composiciones escénicas no podemos compararla con las producciones itálicas y gálicas, incluso si en la comparativa valoramos la calidad y ejecución de los punzones empleados, pero sí podemos afirmar que los alfareros hispanos crearon escenas, otra cosa es que algunas de ellas se escapen a nuestra comprensión, pero el cliente de su época sí era capaz de leerlas, y, por lo tanto, asimilarlas.

La identificación de los motivos<sup>1</sup>, dejando aparte los zoomorfos que salvo excepciones no presentaban problemas, y los vegetales, generalmente ambiguos pero que en algunos casos podemos identificar en ellos arboriformes, hojas de vid, etc., se limitaron a la individualización de los dioses y semidioses del panteón romano con su significado intrínseco y poco más, destacando las representaciones de virtudes y alegorías que serán características de las decoraciones hispánicas.

No obstante, dentro de estos planteamientos antiguos, Méndez-Revuelta afirmaba que a pesar de la pobreza de escenas en la *sigillata* hispánica: *... cuando tales escenas aparecen, las más frecuentes parecen relacionables con el mundo de los juegos de circo y anfiteatro. En otras cabe dudar si se trata de cacerías o venaciones de anfiteatro y algunas resultan indescifrables y cabe dudar tuvieran ningún propósito narrativo* (1975: 140).

En el repertorio iconográfico que presentaba Méndez Revuelta, se identificaban como motivos que podemos incluir en el campo de los *ludi*, que es el estudiaremos en el presente trabajo, desde máscaras teatrales (1975: 2.M: n.º 116-128), hasta las habituales bigas y cuadrigas, algunos posibles gladiadores, sin identificar el tipo, y poco más (1975: 3.Q: n.º 212-222). También se presentan otros motivos que son reconocidos como luchadores que portan distintos tipos de armas (hachas, lanzas y espadas) que relaciona con *venatores* o *bestiarii* (1975: 2.N: n.º 129-153), así como *equites* (1975: 2.N: n.º 154-168), bailarines, alguna posible *damnatio ad bestias* aunque las ve improbables (1975: 136-137: n.º 229-230), etc., identificando erróneamente otros motivos al ser vistos de manera descontextualiza, como trataremos con posterioridad.

Debido a la calidad de los punzones o del detalle de su diseño es complicado poder identificar correctamente el tipo de arma que portan. Méndez-Revuelta ya planteó que: *aunque existe una terminología precisa para las piezas de indumentaria, armamento, etc., las características de las representaciones nos obligan, dada su imprecisión a utilizar términos genéricos evitando arriesgar una identificación* (1975: 124, not. 51).

Si observamos los *corpora* de Mezquíriz (1961), Garabito (1978)<sup>2</sup> y Mayet (1984), los motivos que pudiéramos incluir en el repertorio decorativo de los *ludi* se limitaban a bigas, cuadrigas y a una serie de figuras armadas identificadas como gladiadores o *venatores/bestiarii*, pudiendo ser algunas de ellas simples cazadores, ya que la línea que los separaba de una escena cinegética es muy delgada, o incluso posibles legionarios, sin mayor intencionalidad de identificarlos correctamente<sup>3</sup>. Sin embargo, contamos con casos excepcionales, como el vaso H.29 procedente de *Castulo* elaborado por *Miccio* en el que Almagro y Caballero plantearon una posible escena de *damnatio ad bestias* (1968-1972: 537, fig.10) (fig. 9.5).



Figura 1. *Pollice Verso* (1872) (Jean-Léon Gerôme, 1824 – 1904. Phoenix Art Gallery, Phoenix, Estados Unidos).

La mayor parte de los motivos se han estudiado aislados, o a lo sumo se describen algunas escenas, en especial si eran cinegéticas, a lo que hay que sumar la fragmentación de los recipientes, que, salvo excepciones, imposibilita la visión completa de la escena, o incluso del vaso, que es lo que les da su auténtico sentido, como sí podíamos hacerlo en las composiciones gálicas que presentan escenas más desarrolladas y completas. Sin embargo, gracias a la publicación en los últimos años de numerosos *corpora* cerámicos de yacimientos peninsulares, así como de algunos talleres alfareros, en especial del ámbito tritense, este panorama ha cambiado ostensiblemente, produciéndose un enriquecimiento del catálogo y repertorio de punzones y escenas que podemos incluir dentro de

una temática vinculada a los *ludi romani*. Igualmente contamos con nuevos planteamientos a la hora de enfrentarse con los repertorios decorativos, y en concreto con los que aquí estudiaremos, pero centrados en aspectos concretos (Montesinos 2017), que pretendemos desarrollar y estudiar de una manera global. La intencionalidad del trabajo es revalorizar estas decoraciones que se encuentran más presentes de lo que pudiéramos pensar, ya que planteamos nuevas lecturas para algunas escenas, o incluso otras identificaciones para motivos que tradicionalmente se interpretaban de otra manera. No debe considerarse un trabajo definitivo, todo lo contrario, pretendemos abrir una nueva línea de trabajo que continuaremos en próximos trabajos algunos de los cuales se están concluyendo<sup>4</sup>.

## II. LOS LUDI ROMANI

Los *ludi romani*, en especial los *munera gladiatoria*, las *venationes* y los *ludi circenses*, fueron el espectáculo de masas por antonomasia en el mundo romano que trascendió en el tiempo hasta convertirse en una de sus señas de identidad defendido o atacado, pero siempre presente (fig. 1)<sup>5</sup>. Así, para Cicerón (*Tusc.* 2. 17-41), Séneca (*Dial.* 2.11.4-5) o Plinio el Joven (*Pan.* 33), los *numera gladiatoria* eran educativos al ofrecer lecciones de valor y disciplina para los jóvenes espectadores, así como elemento fortalecedor y relajante para el espíritu de aquellos que lo presenciaban, sin olvidar la enseñanza y el ejemplo militar que se extraían de ellos. En cambio, otros como Marco Aurelio en su *Meditaciones* (6.46) declaraba la repugnancia que le inspiraban, mientras

que Tiberio y Diocleciano venían en ellos un derroche económico.

De cualquier manera, nunca hubo una oposición directa por el carácter de alienación que era para el pueblo, debiendo esperar hasta finales del siglo IV con el desarrollo y acceso al poder del cristianismo para apreciar una decadencia y gradual desaparición que llevaría a su abolición por Honorio, si bien continuaron celebrándose la *venatio* y la *tauromachia* hasta el siglo VI al ser más del agrado de los gobernantes bárbaros, mientras en oriente los juegos circenses perduraron hasta la llegada de los musulmanes.

Los juegos se vivieron con auténtica pasión en la sociedad romana, calando profundamente en todos sus estamentos, siendo muchas veces germen de conflicto, pero sobre todo una válvula de escape de la realidad que hubo que regular y controlar para evitar que la “euforia” de las gradas no fuese manipulada por intereses partidistas, o generasen conflictos, encontrando un ejemplo en el enfrentamiento que nos narra Tácito (*Ana.* 14.17) entre los habitantes de Pompeya y Nocera del año 59 que quedó reflejado en la conocida pintura actualmente expuesta en el Museo Arqueológico de Nápoles. Su función, por lo tanto, no dejaba de ser un óptimo mecanismo de control social.

En primer lugar, hay que destacar que los *ludi romani* que vamos a tratar en este trabajo son los que se encuentran reorganizados y regulados por la *reforma augusta* que formaba parte del vasto programa de reformas sociales (*cura morum*) emprendido por Augusto a partir del 16 a.C., ya lejos del carácter religioso, e incluso sagrado, que tuvieron en el pasado, hasta que en época tardorepublicana se convirtieron en manos de su organizador (*editor*) en una herramienta política de prestigio e instrumento electoral, e incluso de presión, al dar a entender a los votantes que si era capaz de organi-

zar juegos de entidad, y exitosos, sería un buen gestor<sup>6</sup>.

Por ello, críticas como las de Cicerón (*Off.* 2.55-56) al derroche que suponían estos espectáculos, dejaron paso a las alabanzas y a ser considerados como méritos, al ser un signo de identidad de los nuevos tiempos y una manera de representar el poder de Roma, manifestado en su vistosidad y diversidad, fruto de la procedencia de los gladiadores y de los animales exóticos exhibidos en la arena, que no es más que el reflejo de su conquista del mundo, que muy pronto pasarán a ser plasmados como decoraciones de cualquier ámbito de las artes, y del que la cerámica no pudo ser ajena.

Lógicamente, las reformas de Augusto que transformaron la caduca república son un reflejo de la renovación social llevada a cabo mediante la reconstrucción jerárquica de la sociedad romana, distorsionada por las guerras civiles vividas en el siglo I a.C. que tan profunda huella dejó en ella. Dentro de esta renovación, que terminó por afectar a todos los ámbitos sociopolíticos, la gladiatura, por su importancia, no podía quedar al margen, regulándose su funcionamiento como nos dice Suetonio (*Diu. Aug.* 43,3).

Serán precisamente estas reformas la que normalizaron las reglas mediante el establecimiento del *munus legitimum*, es decir, la forma legitimada y regularizada por la ley de ofrecer y desarrollar los espectáculos de gladiadores, cacerías, competiciones atléticas y ejecuciones sumarias, creándose también los *ludi imperiales* para su formación. A partir de estos momentos el espectáculo quedó dividido en tres partes (*ludi matutini*, *ludi meridiani* y el *munus gladiatorium*). También se estableció la separación por sexos y clases sociales en las gradas, la desaparición de algunos tipos de gladiadores y la creación de otros, etc., siendo un punto importante de esta reforma la prohibición de los *numera sine missione*.

Con esta regulación se institucionalizaron los juegos, convirtiéndose en el deporte y entretenimiento nacional romano, si no lo era antes, pasando a ser regidos y organizados por el emperador, frente a las iniciativas particulares de épocas anteriores, haciendo de ellos el espectáculo por excelencia. En provincias, quedó desde el 22 a.C. bajo la organización de los *praetores*, quienes se encargaron de los *munera* ordinarios (los oficiales), así como de los extraordinarios, a los que podían añadirse iniciativas locales, pero siempre con el control de las autoridades civiles, ya muy lejos de la instrumentalización que se hizo de ellos en época republicana, pasando a considerarse ya como un derecho social al ser reclamados, por no decir que exigidos, al gobernante.

Ya perfectamente regulados los juegos, por la mañana se desarrollaban las *venationes* que duraban hasta el mediodía en que eran sustituidas por luchas menores (exhibiciones) y ejecuciones capitales (*damnati ad gladius* y *ad bestias*), y por la tarde el espectáculo principal, los combates gladiatorios, siendo estas divisiones las que emplearemos en el estudio de sus representaciones en las decoraciones. Somos conscientes de la existencia de muchos más ejemplos de los que presentamos en este trabajo al ser imposible rastrearlos todos, por ello este planteamiento de clasificación se encuentra abierto a nuevos grupos, apartados, etc.

Finalmente, queremos aclarar que no incluimos en este estudio las representaciones de los *ludi in palestra* y los *certamina athelorum*, que al igual que la gladiatura se los consideraba parte de la educación de los jóvenes, ya que su desarrollo y consideración social eran bien distintas a los espectáculos aquí estudiados.

Estos espectáculos se desarrollaban principalmente en palestras y estadios, incluso en dependencias acondicionadas exprofeso para ello en algunas grandes villas, pero también podían realizarse en

los anfiteatros, en especial las peleas de púgiles y pancraciastas que eran las más violentas, pero siempre dentro de los intermedios, junto a los *paegniarius* y otros animadores, soliendo intervenir ciudadanos que pretendían exhibirse, del mismo modo que otros lo hacían con la esgrima, el arco, etc.

En las decoraciones de *sigillata* contamos con ejemplos de ello, tanto en vajillas gálicas (Oswald 1936-1937: pls. IV.1173-1180 y LVIII.180-181), en los que se aprecia perfectamente como se pelea con *caestus*, como en las hispánicas en las que los ejemplos son dudosos, como los recogidos por Mayet (1984: pl. CXC-VIII.2406-2409) que pudieran ser pugilistas por su disposición y por la mano engrosada que parece representar el guante o *caestus*. Son motivos controvertidos, sobre los que debemos ser prudentes, más cuando alguno de ellos aparece relacionado directamente con un león y pudieran recrear una *damnatio ad bestias* (Mayet 1984: pl. CCV.2554).

Queremos iniciar este trabajo con un cuenco H.37 procedente de Emerita (Bustamante 2013: 250, lám. 210.9) (fig. 2) en cuya decoración se refleja perfectamente este tipo de espectáculo y la popularidad alcanzada: en una de las metopas encontramos una serie de bigas, mientras en otra el espacio está compartido por una *venatio* en la que un bestiario azuza al felino contra un cérvido, mientras en el resto otros dos *bestiarii* se enfrentan a sendos leones, tratándose de una escena que recuerda perfectamente a la que se recreó en la pintura que decoró la balaustrada del *podium* del anfiteatro emeritense (fig. 3), sin que fuese una recreación ajena a sus habitantes ya que este espectáculo formaba parte de su cotidianidad.

### II.1. Los *ludi matutini*: las venationes

Las venationes son la primera de las tres partes del *munus legitimum* implantado por Augusto. Se iniciaban temprano, prác-



Figura 2. Cuenco H. 37 procedente de Mérida (Bustamante 2013: 250, lám. 210, n.º 9).

Figura 3. Pintura procedente del anfiteatro de Mérida (Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. N.º Inv. CE 26719, Imagen CERES de Lorenzo Plana Torres).



ticamente desde la salida del sol, pudiendo alargarse hasta cuatro horas según nos menciona Marcial en su *Liber Spectaculorum*<sup>7</sup>, pudiendo desarrollarse de varias maneras, con los *venatores* y los *bestiarii* como protagonistas, perdurando de entre todos los *ludi* en los actuales festejos taurinos (Álvarez de Miranda 1962, Blázquez 1962 y 1987, Delgado 2007).

El tiempo resultante hasta la sesión de la tarde se rellenaba con representaciones de malabaristas, acróbatas, bufonadas, etc., siendo sustituidas poco después por las *dammati*, ya dentro de los *ludi meridiani*, que con el tiempo pasaron a convertirse en un espectáculo con entidad propia.

En un primer momento, se consideraban como un espectáculo menor, un simple



Figura 4. Mosaico de Magerius (Smirat, Túnez) (Museo de Sousse, Túnez. Siglo III. Imagen: Sousse Archaeological Museum, autor Pascal Radigue).

entretenimiento hasta el inicio de los combates gladiatorios, los auténticos protagonistas de los juegos, ganando notoriedad con el paso del tiempo, como se refleja su profusa recreación en pavimentos y pinturas, especialmente desde el siglo II (fig. 4), lo que indica la atracción y popularidad que terminaron alcanzando en la sociedad romana, reflejado también en las decoraciones de las vajillas de *sigillata*.

La cacería, trasladada al espectáculo de la arena, buscaba acercar al espectador la actividad cinegética propia, casi excluyente, de la aristocracia y las élites romanas que veían en ella una manera de ejercitar y alcanzar la *virtus* que se exigía y esperaba de un romano, contribuyendo de esta manera a su formación, de ahí la popula-

ridad que alcanzó como recurso decorativo, del que la *sigillata* no pudo quedar al margen.

Este espectáculo fue evolucionando, desde cacerías tradicionales con los animales autóctonos de cada región, a pie o a caballo acompañados por perros, hasta cacerías y enfrentamientos con fieras exóticas, mucho más atractivas y espectaculares, en las que el león será el protagonista por excelencia, llegando a recrearse escenarios artificiales con decorados y tramoyas que imitaban bosques, montañas, selvas y paisajes con los que se acercaba al espectador la emoción de las cacerías de las fieras en sus ambientes originales, buscando un realismo muy del gusto y valoración del espectador.

En el fondo, no dejaba de ser una muestra del carácter de Roma que presentaba a las fieras como un trofeo y su exhibición como una muestra de poder, viéndose como los animales exógenos van incorporándose al espectáculo según avanzan sus conquistas, lo que reviste importantes connotaciones simbólicas, al enfrentarse el hombre con los animales, o lo que es lo mismo, la civilización que se impone al salvajismo y la barbarie representada por estos.

Así, la victoria sobre los cartagineses trajo consigo la llegada de animales procedentes del norte de África (leones y elefantes), de la Galia y Germania (osos, linceos y búfalos), la conquista de Egipto supuso la llegada de cocodrilos y otros animales del sur como hipopótamos, rinoceron-

tes, avestruces, jirafas, gacelas y monos, algunos ya conocidos con anterioridad de manera aislada, mientras que desde las provincias orientales llegaron los tigres, pitones, etc., procediendo también de intercambios comerciales con otros territorios.

Muchos de estos animales, por no decir que la mayoría, se emplearon en las decoraciones de la *sigillata*, en especial en la gálica, y en menor medida en la hispánica. Estas recreaciones y su evolución durante los *ludi matutini*, dieron como resultado numerosas variantes que podemos agruparlas de distinto modo, siendo conscientes de que algunas pueden identificarse también como escenas cinegéticas, como aquellas en las que aparecen ciervos atacados por cánidos, por lo que preferimos no tratarlas en este trabajo.

La simplicidad, minimalismo y miniatura en algunos casos de los punzones que englobamos en este grupo, imposibilita muchas veces su correcta identificación, más allá de no estar clara la diferencia entre *venatores* y *bestiarii*, sobre el que existe un debate a la hora de definir y determinar su función, de tal manera que, mientras para unos son términos que definen al mismo personaje (Auguet 1972: 85), para otros, los *bestiarii* eran asistentes de los *venatores* con el encargo de azuzar a los animales para que no retrocediesen ante el cazador (Nossov 2009: 48). Otras teorías plantean que los *venatores* fuesen los cazadores mientras los *bestiarii* se limitaban a enfrentarse a los animales sin el objetivo de matarlos, sino de reducirlos, participando en espectáculos diferentes (Luciani 1993: 160; Shadrake 2010: 46).

Por consiguiente, podemos pensar que los *venatores* realizaban cacerías mientras los *bestiarii* se enfrentaban a los animales salvajes más agresivos, manteniendo esta la división en nuestro estudio. Esta confusión es lógica, más cuando también hallamos en este grupo escenas que realmen-

te son *damnati ad bestias*, en las que el cazador realmente es un condenado que se enfrenta a los animales salvajes con similar armamento.

En este grupo ubicamos personajes con lanza que pueden ser identificados de muchas maneras (guerreros, gladiadores, cazadores), sin que sea fácil distinguir su identidad concreta, ya que solo pueden serlo en función del contexto de la escena en la que aparecen. Igualmente, el mismo punzón puede entenderse de distinta manera, y solo la composición le da entidad, encontrándose a veces aislados dentro de un círculo a modo de medallón.

Nos encontramos, por lo tanto, con figuras que representan a un hombre vestido con una túnica larga, o con camisola corta y faldellín, portando una lanza sujeta con las dos manos que en realidad es un *venablum* de madera con punta de hierro como se aprecia en los punzones de mejor calidad. En algunos casos parece que se les representa con el pecho desnudo, tratándose a nuestro entender más un problema de la elaboración del punzón y de su pequeño tamaño que imposibilitaba plasmar detalles<sup>8</sup>, ya que, en los motivos mejor conservados o de mayor dimensión, se aprecian perfectamente los vendajes de protección que llevaban en brazos y piernas, así como los correajes con los que se sujetaba el peto de cuero al pecho, sin que se aprecien armaduras o cotas de malla como es habitual en sus representaciones musivarias, lo que no podemos negar que les aportaba una gran protección, pero que en cambio dificultaban sus movimientos.

A pesar de ser motivos sencillos, de escaso detallismo con una simplicidad de líneas cercanas al esquematismo, podemos identificarlos como *venatores* o *bestiarii*, según se enfrenten a un tipo de animal u otro, ya que tan pronto aparecen en una escena junto a ciervos, como en otras lo hacen con animales salvajes, principalmente leones, tratándose muchas veces

del mismo punzón, u otro muy similar. En el primer caso, su semejanza con una escena cinegética es total, más cuando podemos encontrarlos junto a uno o varios cánidos a modo de jaurías que acosan a los ciervos.

Este espectáculo nos ha sido descrito por autores como Marcial, Plinio, Plauto, etc., alcanzando gran popularidad como se refleja en los numerosos mosaicos que lo representan del que tenemos numerosos ejemplos en el norte de África en donde alcanzaron gran notoriedad, destacando alguno de los exhibidos en el Museo Arqueológico de Trípoli (Museo Assaraya Alhamra) destacando de entre todos ellos el mosaico de la villa de Dar Buc Amméra (Zliten, Libia), así como en *Hispania* en época bajoimperial (López 1991).

Podemos establecer los siguientes grupos, apreciándose que generalmente el animal presenta mejor ejecución que su oponente, en el que salvo excepciones, lo que prima es el detalle de la lanza que puede estar sobredimensionada frente al tamaño del cazador:

- Exhibición de fieras amaestradas que ejecutaban diversos actos: felinos comiendo de la mano del domador o arrastrando carros engalanados, leones pacíficos con pájaros y liebres en su boca, elefantes que se arrodillaban ante el palco, osos bailando, etc. Las fuentes clásicas también mencionan exhibiciones de animales exóticos que no tienen por qué ser fieras, como los avestruces citadas por Plauto (*Per.* 200).
- Enfrentamientos entre animales salvajes: toros contra osos, elefantes, rinocerontes o felinos. Generalmente los animales se enfrentaban encadenados entre sí, en especial cuando eran grandes fieras, pero también se dejaban sueltos en el caso de cacerías entre carnívoros y herbívoros que tenían que ser perseguidos. En ocasiones, los *succursores* (encargados

de provocar y azuzar a las fieras) les arrojaban maniqués de paja, quemaban su piel con teas encendidas o les pinchaban con lanzas y punzones para provocar su ferocidad como es recreado en el mosaico de Zliten.

En la *sigillata* hispánica los encontramos representados de la siguiente manera (figs.5-7, 11):

- Leones/as contra toros: en los alfares isturgitanos (Mayet 1984: pl. IV.345) (fig. 5.1).
- Leoneses/as contra caballos en los alfares tritienses (Mayet 1984: pl. CCIII, n.2519, Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 2) (fig. 5.2).
- Leones/as contra cánidos: en los alfares tritienses (inéditos procedentes el alfar najerillense de La Cereceda en Arenzana de Arriba) y en los isturgitanos (Mayet 1984: pl. IV.346) (fig. 5.3).
- Leones contra jabalíes y cánidos: en los alfares isturgitanos (Roca 1976: lám. 56.767) (fig.5.10).
- Leones/as contra cérvidos: en los alfares tritienses (Mañanes 1976, fig. 23, Mayet 1984: CCIII.2525) (fig. 5.4) y en los alfares isturgitanos (Delage y Fernández 2015: fig. 4.1) (fig. 5.6).
- Leopardos contra cérvidos: en los alfares tritienses (Mayet 1984: pl. CCV.2520, 2523, 2524 y 2526-2528, Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 5, Sáenz 2018: fig. 148.589) (fig. 5.7).
- Osos contra toros: en los alfares isturgitanos (Delage y Fernández 2015: fig. 4.2) (fig. 5.8), siendo el oso dudoso, pero su cabeza y hocico, así como sus cuartos traseros, son similares en la representación de otros osos elaborados en este alfar (Mayet 1984: pl. LIII.297) o incluso, aunque más estilizado, el empleado en Bronchales (Atrián 1958: lám. VII.5)

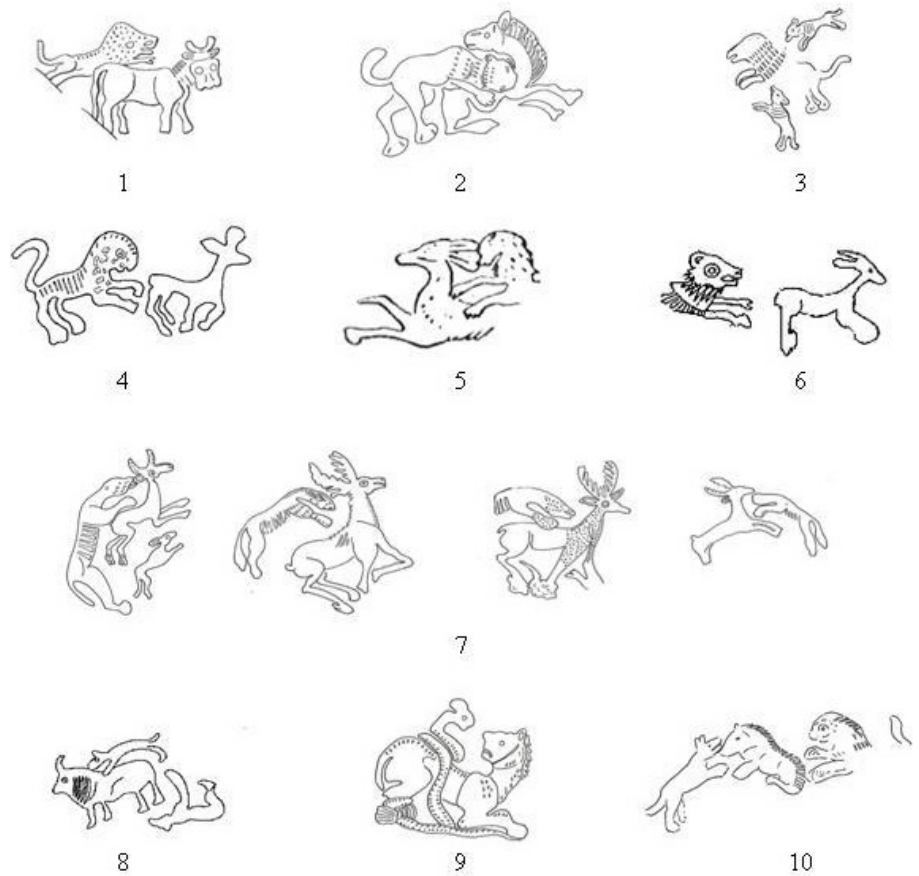


Figura 5. Los *ludi matutini*: enfrentamiento entre animales salvajes.

- Pitones contra felinos: en los alfares tritienses (Mayet 1984: pl. CCIII.2518, Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 2) (fig. 5.9).

Asimismo, contamos con combinaciones mixtas, como en un vaso metopado H.30 isturgitano en el que se alternan escenas metopadas con cánidos atacando a un ciervo y en la siguiente a un león (Mayet 1984: pl. XXXIV.136). También hallamos escenas de jaurías de cánidos acosando/atacando a osos y jabalíes, tanto en *Tritium* (Mayet 1984: CCV.2546 y 2548) como en *Isturgi* (Fernández y Moreno 2013: fig. 17)<sup>9</sup>.

- *Venatores* armados con una lanza enfrentados a animales salvajes, en las que según Juvenal (4.249-259) y Marcial (*Spect.* 8) también participaban mujeres (*venadrices*) vestidas como amazonas. No podemos asegurar si hubo una especialización entre ellos,

a pesar de ser mencionados como *pentasii*, *leontii* o *tauriscii* como se plasma en el mosaico de Magerius (Smirat, Túnez) (fig. 4). Los animales, en especial los felinos, podían estar sujetos con largas cadenas en su enfrentamiento con el cazador, o sueltos, creando el pánico entre los espectadores cuando saltaban a las gradas. En algunas ocasiones el *venator* se enfrentaba al animal con una mano atada, o subido en unos largos zancos, como se aprecia en este mismo mosaico. La *sigillata* hispánica nos presenta varios casos (fig. 6), destacando un vaso metopado H.37 elaborado en *Isturgi* en el que se alterna escenas en las que el *venator* se enfrenta indistintamente a un león, a un jabalí y a un toro (Mayet 1984: pl. XXXIX.192) (fig. 6.1). Lo más habitual es su enfrentamiento contra leones/

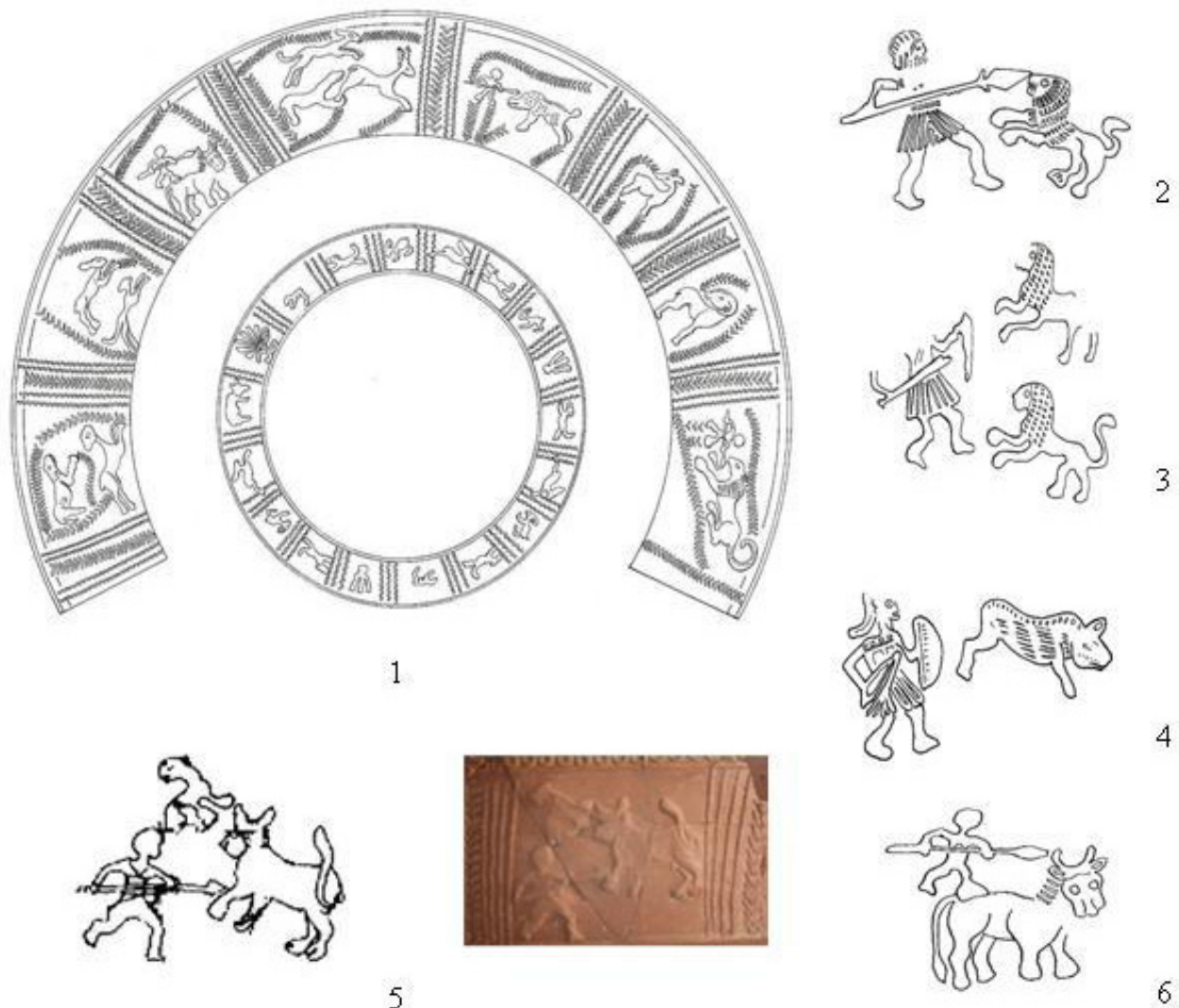


Figura 6. Los *ludi matutini*: venatores, bestiarios y tauromaquias.

as de los que conocemos numerosos ejemplos en los alfares tritienses (Mayet 1984: pl. CCV.2545) (fig.6.2), en Bronchales (Mayet 1984: pl. XIV.88) (fig. 6.3) y en los isturgitanos (Mayet 1984: pl. IV.340, Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 5) (fig.6.1), o en composiciones más complejas contra un felino y un toro (Gil 1995: fig.1) (fig. 11.1 y 6.5).

- *Venatores* enfrentados a animales endógenos fieros, principalmente osos, como en *Tritium* en donde el enfrentamiento lo realiza un tracio (Mayet 1984: pl. CCV.2549) (fig. 6.4) e *Istur-*

*gi* (Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 5) (fig. 6.1).

- *Tauromaquias* en las que los *taurarii* se enfrentan a los toros de diversa manera, estando muy representadas en mosaicos en los que se observan distintas técnicas y fases del espectáculo, siendo el más popular la persecución del toro por jinetes a caballo que esquivaban sus embestidas hasta que agotado, los jinetes saltaban sobre él y asíéndolo por los cuernos intentaban derribarlo o quebrarle el cuello (Blázquez *et al.* 1990, Delgado, 2007: 243-246). Dentro de las decoraciones hispánicas encontramos escenas con

venatores enfrentados a toros en los alfares isturgitanos (Mayet 1984: pl. IV.342, Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 5) (fig. 6.6). Hay que destacar que esta escena es muy popular también en los alfares gálicos en donde toros, adornados con *uittae* y una especie de shabraque en su lomo se enfrentan a cazadores armados con escudo y espada, o sin escudo pero con jabalina (Hermet 1933: 30, pl. 23.240-246, 250-253 y 256-257) destacando al alfarero *Germanus* que decora gran parte de su producción con este tipo de representación.

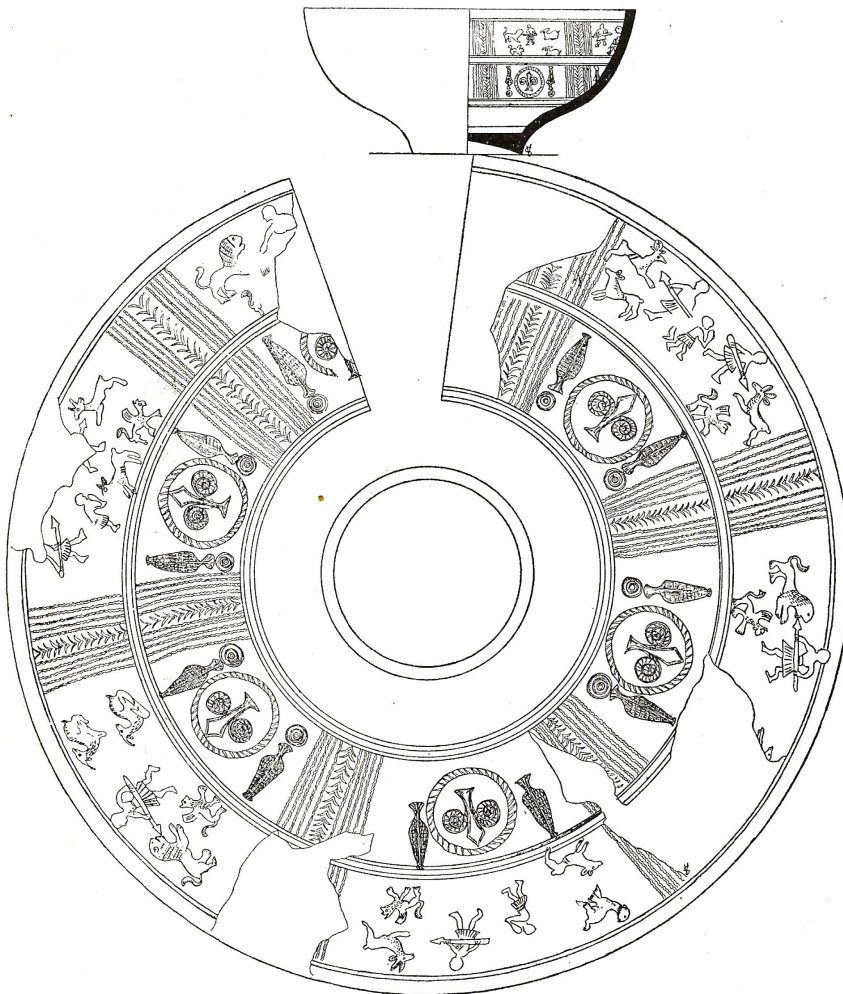


Figura 7. Molde n.º 55 procedente del alfar de Bronchales con escenas en las que *venatores* y *bestiarii* se enfrentan a distintos tipos de animales (Atrián 1958: molde 55, fig. 57).

En cualquier caso, este tipo de enfrentamiento en la arena entre cazadores con toros y jabalíes se encuentra perfectamente documentado, como en el caso del bajo relieve procedente del mausoleo de Gneo Aleii Nigidio Mayo, el lanista más conocido de Pompeya, ubicado en la necrópolis de *Puerta Stabiana* (Pompeya) actualmente expuesta en el Museo Arqueológico de Nápoles de Nápoles (ce. 20 – 30 d.C.) (fig. 14).

La representación de individuos enfrentados a animales, aparezcan a pie o a caballo, armados con venablos o lanzas, con arcos y flechas, o con escudo y espada, en las que pueden intervenir jaurías de pe-

rreros, no dejan de ser ambiguas al poder ser realmente escenas cinegéticas, como en el caso de las numerosas recreaciones de cazadores con cérvidos, y solo la visión global del vaso con el resto de la decoración permite su inclusión dentro de los *ludi*.

Lo que sí parece claro es que los *taurarii* estaban especializados en el enfrentamiento con los toros, sin que fuese excluyente, en caso de necesidad, para otros *venatores*, pudiendo ser una variedad en razón a su habilidad con los astados, más, cuando todos ellos se formaban en el mismo *ludus Matutinus* de Domiciano construido en las proximidades del Coli-

seo, así como por compartir las mismas divinidades patronímicas, tal es el caso de la cazadora Diana protectora de la naturaleza, y de Silvano deidad tutelar de campos y bosques.

Finalmente, la sesión matutina se prolongaba con representaciones acrobáticas en la que se “jugaba” con los animales mediante el empleo de pértigas para saltar sobre ellos, cestos de mimbre para ser embestidos con una o varias personas en su interior, etc. Uno de los más populares fue la *taurokathapsia* o salto sobre el toro, con varias modalidades en las que los acróbatas realizaban volteretas sobre el toro saltando directamente sobre él o tras apoyarse en sus astas, o esquivaban sus investidas a modo de los recortadores actuales, tratándose de una reminiscencia de los juegos cretenses tan conocidos por las pinturas de *Cnosos*, *Avaris*, etc.

Contamos con algunas escenas ambiguas, en la que el toro es el protagonista en improvisadas composiciones, presentando los motivos distinto tamaño e incluso calidad de ejecución, que bien pudiéramos incluir en este apartado. Podemos dudar de si se trata de un intento de representar una *taurokathapsia* con el acróbata saltando por encima del toro, o de una *dammatio ad bestias*. No podemos negar que es difícil identificar correctamente estas representaciones, que son mucho más ambiguas y pobres que las elaboradas en la *sigillata* gálica, pero con las que guardan cierto paralelismo (Oswald 1936-1937: pl. LIV.1139 y 1141-1149).

Dentro de las *venationes* hay que destacar las escenas elaboradas en Bronchales, encontrando muy esclarecedor el molde n.º 55 (Atrián 1958: fig. 57) con *venatores* y *bestiarii* cazando ciervos o enfrentados a leones y leopardos, con la presencia en algunas metopas de representaciones de grifos que parecen presidir toda la escena (Atrián 1958: figs. 50, 55.1 y 91.3-13, láms. VIII.1, XI.3-4 y XII.1-2) (fig. 7)<sup>10</sup>.

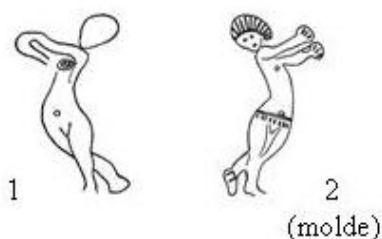


Figura 8. Acróbata en una *taurokathapsia*.

Dentro de este grupo englobamos la figura femenina (Mayet 1984: pl. CXC-VI.2365 y 2367, Garabito 1978: tab.1.3)<sup>11</sup> (fig. 8.1.) identificada en algunos momentos como Venus, otras veces como una danzarina, pero que la encontramos presente en distintas composiciones, propio de la polivalencia de algunos de los punzones hispánicos y que solo el contexto de la escena y de la decoración del vaso completo permite su correcta lectura, algo parecido a lo que hemos visto con los *venatores/bestiarii*.

Esta figura femenina la podemos encontrar aislada, como aparece en un molde de Bezares (Garabito 1978: fig. 5.9) (fig. 8.2) o relacionada con un toro o un león (fig. 9.6), lo que nos presenta varias opciones: que se pretendiese recrear una acróbata en una *taurokathapsia* al modo cretense, o una escena de suplicio vinculada a una *damnatio ad bestias* al ser atacada por un león<sup>12</sup>, sin descartar que en algunas ocasiones esta escena fuese una ménade posesa que debemos relacionar con los cultos místicos dionisiacos<sup>13</sup>. Como siempre, el mismo punzón se emplea para distintas recreaciones, lo que debe tenerse en cuenta a la hora de su correcta identificación.

## II.2. Los *ludi meridiani*

Durante los *ludi meridiani*, que se celebraban al medio día, se realizaban las ejecuciones de los condenados a muerte. En un primer momento fueron los penados por los crímenes más execrables (parricidios, desertores, delitos de lesa majestad,

etc.) y con posteridad, debido a su popularidad, cualquier condenado a la pena capital. A pesar de su notoriedad contó con detractores como Séneca quién no era partidario de este tipo de ejecuciones al considerarlas como *mera homicida* (*Epist. Mor. Ad Lucilium*, I,7).

Su función, aparte de contribuir al espectáculo, se planteó como una labor ejemplarizante y disuasoria, al ser una muerte cruel con los convictos desgarrados por las fieras, crucificados, decapitados o quemados en la hoguera, con el ensordecedor griterío de las gradas a su alrededor. Existían tres modalidades, dos de ellas presentes en las decoraciones hispánicas (fig. 9), mientras la tercera es imposible documentarla:

- *Damnatio ad bestias*. En un primer momento se limitó a la ejecución de prisioneros de guerra, añadiéndose con posteridad otro tipo de condenados, como los esclavos y libertos. En algunas ocasiones se recreaban con ellos dramas mitológicos en los que se representaban a Hércules, Atis, Parsifae, Dirce, etc. En este grupo englobamos a Acteón, ampliamente conocido por su presencia en Bronchales, sin que podamos olvidar lo excepcional que es este centro de la decoración hispánica, encontrando autores como Montesinos (2002 y 2017: 320-323) que descartan que sea esta su lectura. Sin embargo, podemos encontrar un punto intermedio, si vemos en ello un intento de recrearlo en la arena. Es atrayente pensar en un condenado vestido de ciervo que es atacado por perros entrenados. Sea un ciervo, o sea Acteón, en ambos casos está vinculado con los *ludi* siendo una clara *damnatio ad bestias*, más cuando contamos en Bronchales con otras representaciones de *damnatio ad gladius* e incluso de *venationes*, lo que relaciona los programas decorativos de este alfar con los juegos.

Esta *damnatio* presenta dos modalidades en las que tras finalizar el castigo el animal era muerto por los venatores o bestiarios, a pesar de que el objetivo principal del animal era el de sacrificar y no el de ser sacrificado:

- El condenado desnudo o con un *subligaculum*, y en algún caso vestido con una simple túnica, se enfrentaba a los animales salvajes armado con una lanza, y en menor medida con una espada. Previamente había sido entrenado para que el espectáculo fuese más vistoso, pero debía enfrentarse con las fieras, una y otra vez, en el mismo día o en posteriores, hasta su muerte (Mayet 1984: pl. CI, Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 2) (figs. 9.1 y 9.3).
- El condenado a muerte por los crímenes más graves se enfrentaba a su condena desnudo o con un *subligaculum*, y en algunos casos con las manos atadas a la espalda, amarrado a un poste, o sujeto al lomo de un toro, en el que el suplicio se podía incrementar con torturas o castigos previos<sup>14</sup>. Dentro de este grupo podemos incluir la decoración en un vaso procedente de Iruña (Álava), en la que un toro con el lomo adornado con *uittae* cornea al aire a un condenado (Mezquíriz 1961: T. II, lám. 59.331) (fig. 9.2). Estas escenas aparecen también en las producciones gálicas (Hermet 1934: pl. 23.243-259). También podemos interpretarlo como un acróbata efectuando una pirueta sobre el toro, como hemos visto con anterioridad. En este grupo situamos algunas de las decoraciones de *Miccio* que desarrollaremos a continuación.
- *Damnatio ad gladius*. Los condenados se enfrentaban entre sí por pa-

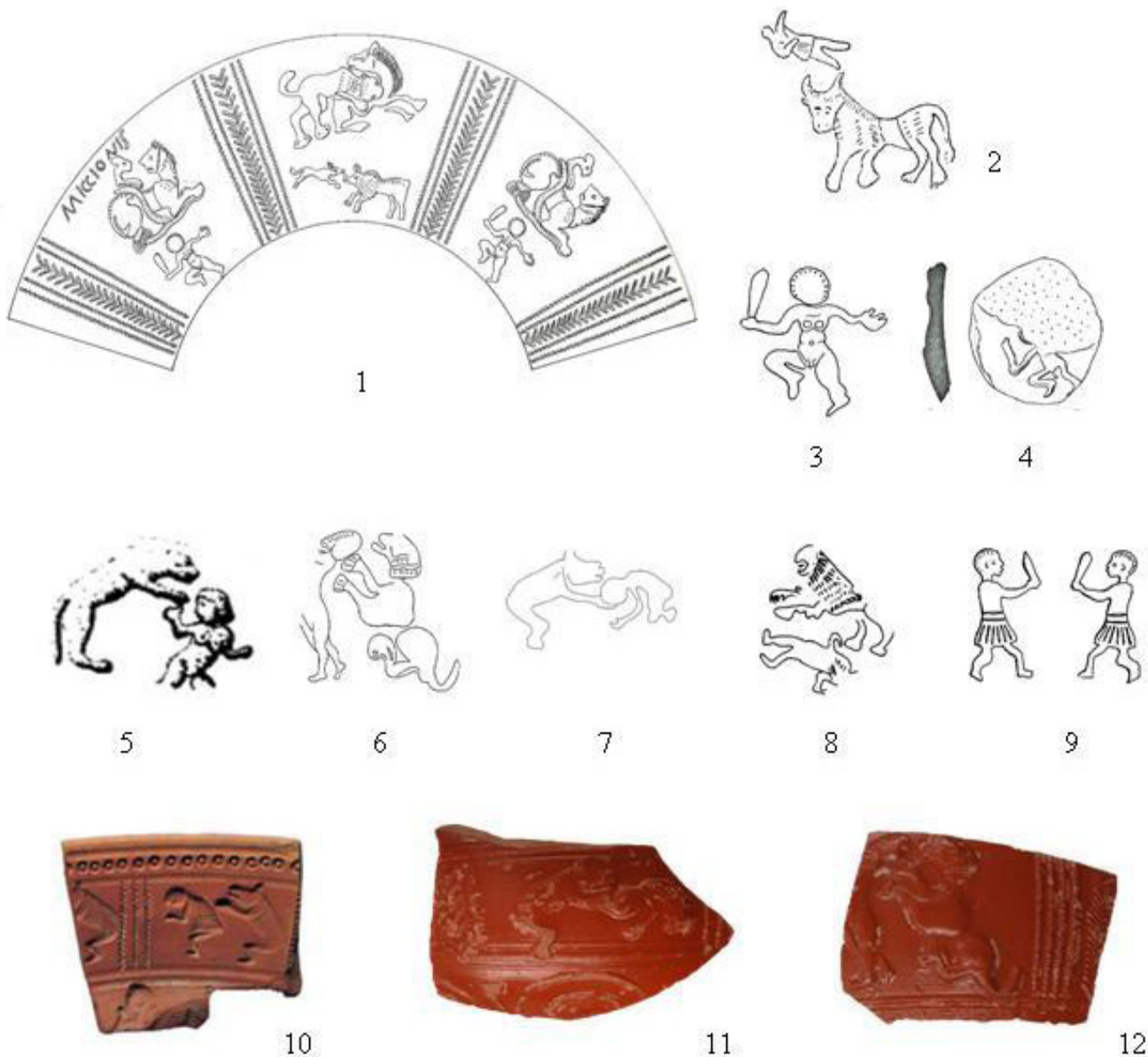


Figura 9. Los *ludi meridiani*: escenas de distinto tipo de *damnatio*.

rejas, o en grupo, hasta quedar solo uno en pie que era ejecutado por un *venator*, un soldado, o un gladiador esclavo, nunca por un gladiador *auctoratus* ya que lo consideraban denigrante. Combatían desnudos o con *subligaculum*, armados con una espada, careciendo de cualquier tipo de protección. Estaba limitado a los hombres libres y veteranos del ejército, tratándose de una muerte menos humillante que la anterior.

Dentro de estas escenas contamos con varios ejemplos, como las recreadas por *Miccio* que en su momento ya fueron identificadas así (Almagro y Caballero 1968-1972: 537, fig. 2), en las que se destaca una figura masculina desnuda en la que se han remarcado sus atributos sexuales para que sea perfectamente identificable, portando lo que parece una espada o un garrote (figs. 9.1 y 9.3). La misma figura masculina se ha conservado en un fragmento recortado a modo

de ficha de juego en la villa de El Soldán (Santa Coloma de Somoza, León) (Mañanes 1976: fig. 5.6), habiendo perdido su sentido original en el vaso al convertirse ahora en parte de un juego de mesa, sin que descartemos que esta ficha tuviese algún tipo de morbosidad dentro del juego (fig. 9.4). Este motivo aparece de nuevo en otros vasos metopados del mismo alfarero en el que una figura desnuda (tal vez una mujer) es representada corriendo con la cabeza vuelta mirando a un leopar-

do que salta sobre ella (Mayet 1984: pl. CXCVIII.2393-2394, Almagro y Caballero 1968-1972: fig. 10 y lám. VII.1) (fig. 9.5), similar a la composición que hallamos en un fragmento recogido en la escombrera de La Candamia (León) que ha sido interpretada como una ménade y el león (Rodríguez *et al.* 2014: n.º 18) (fig. 9.6 y 9.12) y en otra escena en la que un oso se abalanza sobre su víctima caída (figs. 9.7 y 9.10). Dentro de este grupo tenemos que incluir también la aparecida en La Cereceda en la que un león salta sobre su víctima caída (Sáenz 1993: n.º 399) (fig. 9.8). Otro ejemplo de este espectáculo lo documentamos en Bronchales con la representación de una pareja masculina enfrentada entre sí, vestidos únicamente con un faldellín y armados con una espada, tal vez una *gladius*, que identificamos con una *damnatio ad gladius* (Atrián 1958: láms. IX.16-18 y XII.6, fig. 67) (fig. 9.9). Indiscutiblemente la escena es un duelo entre dos figuras armadas, pero su lectura correcta cambia su significado, pero como venimos manteniendo a lo largo de este trabajo, hay que ver la configuración completa de los vasos para su correcta interpretación, más cuando también están individualizados, tanto en escenas como en medallones. Esta misma figura aparece en una composición de medallón enfrentándose a un oso con lo que se recrearía una *venatio* o en su caso una escena cinegética (Atrián 1958: 94.4)<sup>15</sup>.

A pesar de su similitud, hay que descartar una relación con otra figura que porta faldellín y espada que aparece tanto en moldes como en cuencos ya elaborados (Atrián 1958: fig. 57, láms. IX.19, XI.4 y XII.1-3 y6), encontrándolo en recreaciones de escenas cinegéticas y venaciones junto a otra figura que porta una lanza y viste un faldellín similar en el que se aprecian los correas con las que se sujeta la túnica (Atrián 1958: fig. 57 y lám. IX.21) que hay que relacionar con los *ludi matutini*,

En cuanto a la *damnatio ad ludum*, la tercera condena que podía realizar un juez, esta no se celebraba en los *ludi meridiani*. El individuo no era condenado a muerte, como en los casos anteriores, sino a participar en los juegos, por lo que tras su entrenamiento y formación podía iniciar una próspera carrera como gladiador y con suerte recibir la *rudis*.

Sorprende en la producción de Bronchales la profusión de decoraciones y composiciones que podemos vincular con los distintos espectáculos que componen los juegos romanos. No solo documentamos varios tipos de gladiadores como veremos con posterioridad, sino también *venatores* y *bestiarii*, así como *venationes* e incluso *damnationes*<sup>16</sup>, destacando el ya mencionado molde 55 de los estudiados por Atrián (1958: fig. 57) en el que aparecen varias escenas de este tipo (fig. 7). Hay que destacar uno de los motivos que aportan una importante entidad a estas decoraciones y al conjunto de las producciones de Bronchales. Se trata de una figura en posición encogida o fetal que viste un faldellín y lleva el torso desnudo (Atrián 1958: figs. 49, 51, 53.11, 94.1.3.5 y 7) que hallamos también el alfar de *Pompaelo* (García-Barberena, Mezquíriz y Unzu 2015: 415, fig. 2) (fig. 9.10). El motivo lo volvemos a encontrar en un cuenco H.37 aparecido en uno de los vertederos romanos de *Legio* (Rodríguez *et al.* 2014: fig. 16) estando relacionado con el oso típico de Bronchales/*Pompaelo* lo que nos lleva a pensar que la escena sea un intento de recrear una *damnatio ad bestias* (figs. 9.7 y 9.11)<sup>17</sup>.

### II.3. Los *munera gladiatoria*

Los juegos romanos, al convertirse en espectáculo de masas olvidaron sus orígenes sagrados, procediéndose a su regulación y profesionalización muy lejos de la vinculación que tuvo al principio con las ceremonias funerarias. En el caso de *Hispania* contamos con ejemplos de una

gladiatura funeraria prerromana indígena mencionada en las fuentes clásicas, es el caso del *mundus funebre* organizado por Escipión el Africano en *Carthago Nova* en el 206 a.C. en honor a su padre y tío (Tito Livio, 28.21.2), o el funeral de Viriato en el 138 a.C. (Apiano, *Iber.* 75), encontrando representaciones de combates, posiblemente rituales, tanto en la cerámica ibérica en la *crátera de los caballeros* de Libisona (Uroz 2012: fig. 247), como en la celtibérica en el conocido *vaso de los guerreros* de Numancia<sup>18</sup>.

Como vemos, hubo una tradición antigua de este tipo de enfrentamiento, de ahí que podamos considerar que desde un primer momento el gusto por este espectáculo se encontraba muy arraigado en la sociedad hispanorromana. Por consiguiente, su representación en todas las artes y soportes fue muy habitual, reflejo directo de su popularidad, sin que las vajillas cerámicas fuesen ajenas a ello, en especial la *sigillata*, paredes finas<sup>19</sup>, lucernas y terracotas, sin olvidar su representación en mosaicos en donde podemos decir que alcanza su protagonismo. Las fuentes escritas, así como la iconografía, nos presentan una amplia variedad de los tipos de gladiadores existentes (*armaturae*) y su complejidad a la hora de enfrentarlos en igualdad de condiciones. Los que vamos a estudiar corresponden a los que están ya oficializados, por no decir que profesionalizados, en época imperial, una vez superado la etapa inicial en la que eran prisioneros de guerra que luchaban con panoplia y técnicas propias, señas identitarias de su procedencia, que definieron con el tiempo los distintos tipos de gladiadores que combatieron en la arena, pero alejados ya del carácter étnico que tuvieron en su origen.

Consecuencia de la reforma augusta fue la desaparición de algunos tipos de gladiadores, muy populares en algunos momentos, pero que fueron sustituidos por otros que rápidamente acapararon

el favor de los espectadores. Así, fueron desapareciendo progresivamente el *samnita* (*sammis*), el galo (*gallus*), el tracio (*thraex*) y el *andabates*, surgiendo otros con similares características y armamento, pero adaptados a un combate más igualitario, tal es el caso del *secutor*, el *hoplomachus* y el *murmillo*. Esta variedad de armamento y técnicas/tácticas de lucha, supuso que, en bien del espectáculo, se enfrentasen entre sí gladiadores de distinto tipo, o se creasen otros nuevos, como en el caso del *retiarius* para enfrentarlo, principalmente, al *secutor*, o desarrollándolos a partir de los ya existentes, pero adaptándolos a los gustos de los espectadores siempre demandantes de novedades<sup>20</sup>.

Los gladiadores se englobaban principalmente en dos grupos atendiendo al tipo de armamento que portaban: los pesados o *scutarii*, caracterizados por el escudo que usaban (*scutum*), entre los que incluimos al *sammis*, *gallus*, *murmillo* y *secutor*, y los ligeros o *parmularii* con escudos más pequeños y ligeros como la *parma*, al que pertenecen el *thraex*, *retiarius*, *laquearius*, etc., lo que definía o posibilitaba un planteamiento agresivo o defensivo del gladiador. De esta manera se obtenía un equilibrio en el combate entre tácticas y armamento en pro del espectáculo, algo importante al ser las apuestas una de las principales diversiones de los espectadores, dentro y fuera de las gradas.

Por todo ello, las parejas más frecuentes que aparecen reflejadas en las decoraciones cerámicas son las más populares del momento: el *sammis* y *murmillo* contra el *thraex* o el *hoplomachus*, así como el *secutor* contra el *retiarius*, siendo la única excepción el *provocator* que se enfrentaba entre sí y excepcionalmente contra el *murmillo*, como documentamos perfectamente en las decoraciones de *sigillata*, tanto gálicas (Oswald 1936-1937: pls. XL-



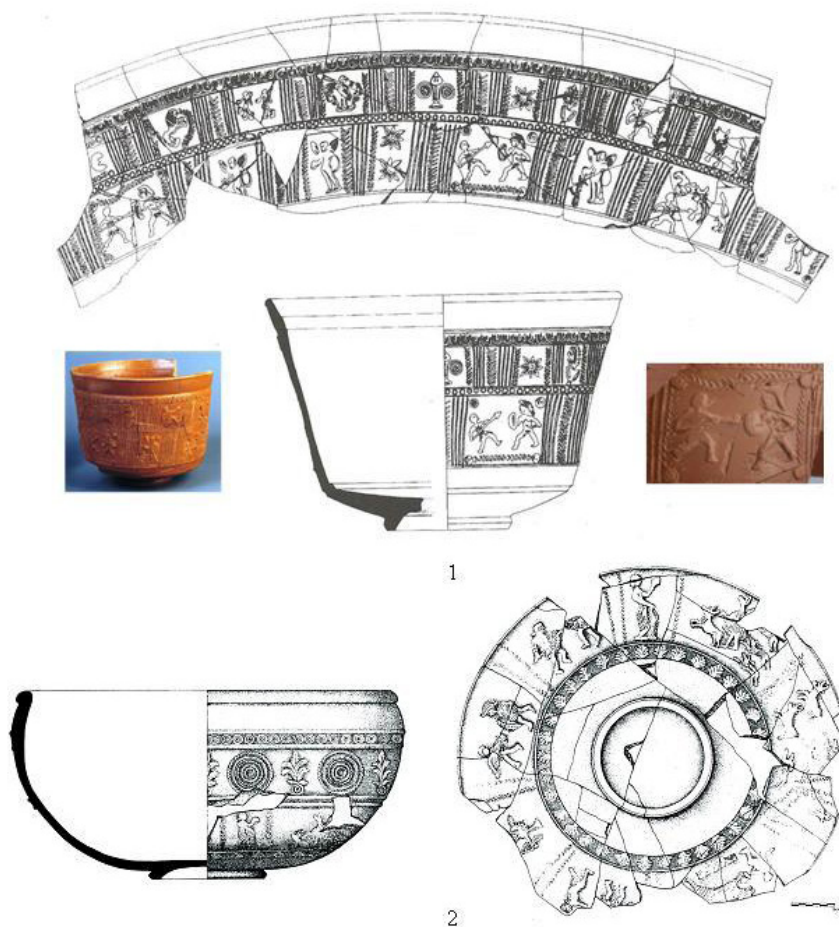
▲ **Figura 10.** Vaso Drag. 30 elaborado en La Graufesenque procedente Nuestra Señora del Pueyo (Belchite, Zaragoza) (Museo de Zaragoza. N.º Inv 50.841. CERES, Imagen de J. Garrido la Peña). La representación de Mercurio actúa como eje central de la banda decorativa estando flanqueada por una pareja de tracios enfrentados y de un retiario que derrota a un secutor.

VIII-LIII, Hermet 1934: pls. 21 y 97) (fig. 10) como hispánicas.

Centrándonos en estas últimas, a pesar de la simplicidad y sencillez en la ejecución de los punzones, se distinguen perfectamente la modalidad de combate que coinciden con los más populares<sup>21</sup>, destacando la formada por el *retiarius* y el *secutor*, el habitual en las decoraciones, al ser este el combate preferido al enfrentarse dos tipos de gladiadores tan opuestos en armamento y tácticas (figs. 11). También hemos documentado *equites*, estando ausentes otros que fueron muy populares como los *samnites* y los *galli* que desaparecieron durante el reinado de Nerón, lo que es lógico si tenemos en cuenta que este tipo de decoración se desarrollará en las producciones hispáni-

cas de época Flavia, concretamente con Domiciano.

En los motivos hispánicos, dentro de su sencillez, se desarrollan los rasgos que permiten su fácil identificación, tratándose de arquetipos en los que no debemos buscar la representación de un individuo determinado, como sucede en el caso de los mosaicos en el que es habitual la presencia de su nombre. En nuestro caso son anónimos, sin que debemos ver nada más que la representación de un gladiador, todo lo contrario a lo que sucede en los vasos de paredes finas del calagurritano *Verdullus* en los que se han reflejado el nombre de algunos gladiadores y aurigas, y las facciones a las que pertenecían estos últimos (Mayer 1998, Baratta 2017, 2020), por lo que no hay que descartar que en algún momento los documentemos tam-



**Figura 11.** Vasos decorados con temas gladiatorios. 1. Vaso H.30 procedente del basurero romano de Uralde (Treviño) decorado con escenas de venaciones y enfrentamientos entre un retiario y un tracio (Gil 1995: fig 1). 2. Cuenco H.37 procedente de Cástulo decorado con escenas de venaciones y enfrentamientos entre un retiario y un tracio, presidido por una representación de Victoria portando una corona (Blázquez et al. 1984: fig. 55).

bién en *sigillata*, si no lo tenemos ya como veremos con posterioridad<sup>22</sup>.

Los tipos de gladiadores (*armaturae*) que hemos identificado en las decoraciones hispánicas son (figs. 11-13):

#### *Equites*

Se trata de un tipo de gladiador que combatía a caballo que se incluyó en los juegos a inicios del siglo I a.C. Según Isidoro de Sevilla (*Etym.* 18.53) el *munus gladiatorum* se iniciaba con este tipo de enfrentamiento, debiendo que tener en cuenta que se trata de una fuente tardía de inicios del siglo VII. Debido a su peculiaridad rara vez se enfrenta a un gladiador a pie, ya que el combate estaría

descompensado, exceptuando cuando se recreaban batallas famosas.

El *eques* estaba equipado con un escudo redondo plano (*parma equestris*), jabalina y espada corta. Antes de la reforma augusta llevaba casco y una *lorica squamata*, pasando a un yelmo emplumado y túnica, sustituyéndose el *gladius* por una espada roma, con lo que la táctica de combate varió de la estocada al corte. El brazo derecho se protegía con una *manica* hecha de placas metálicas con un acolchamiento interno, nunca usó *ocreae* pero en las representaciones musivarias se aprecia como las tibias se protegían con *fasciae* y los pies con botines.

El enfrentamiento se desarrollaba en dos fases (Coarelli 2002: 155): en la primera, o *eminus*, se arrojaban jabalinas que les eran suministradas por los *ministri* o intentaban embestir con ellas (hay que recordar que la ausencia de estribos impide un empuje con fuerza), hasta derribar al contrincante, con lo que se pasaba a la segunda fase, o *comminus*, en la que se lucha a pie con la espada.

Contamos con una amplia representación de *equites* (Mayet 1984: CCI.2489-2503), en las producciones de los alfares najerillenses de Bezares (Garabito 1978: tab. 2.2) (fig. 12.1) y Tricio (Garabito 1978: tab. 4.2 y 16) (fig. 12.2), en Bronchales (Atrián 1958: lám. IX.1, Mayet 1984: pl. XI.66 y 67) (figs. 12.3 y 12.4) y en *Isturgi* en los que se aprecia que portan un caduceo o una cornucopia pero que están relacionados con gladiadores (Mayet 1984: pls. XXXVII.180 y LIV.337-338), encontrándose sus modelos en los talleres sudgálicos (Oswald 1964: lám. XIV), presentando los punzones hispanos rasgos más simples y sencillos de ejecución<sup>23</sup>. Algunos de estos *equites* generan confusión por su ambigüedad al poder interpretarse como representaciones de escenas cinegéticas, o incluso, debido al carácter sagrado del caballo, representar la heroización ecuestre que simboliza la inmortalidad y la apoteosis del difunto, así como objeto de culto según mencionan Estrabón (3.3.7), Silio Itálico (3.361) y Horacio (*Od.* 3.3.34) entre otros autores<sup>24</sup>. La representación es sencilla, un jinete armado con lanza o espada sobre un caballo con las patas delanteras levantadas, llegando a apreciarse las bridas según su estado de conservación. Con frecuencia aparecen inscritos en círculos a modo de un medallón, correspondiendo a auténticas miniaturas recordando los reversos monetales de las acuñaciones celtibéricas y las representaciones de los dioscuros. En algunos casos se aprecia que portan en la mano una corona y sobre el hombro una palma (fig. 12.6), pero generalmente

el principal rasgo es la lanza y la posible cornucopia.

Una vez más, nos encontramos con un tipo de punzón cuyo diseño podemos definirlo como comodín, y que no podemos descontextualizarlo de la escena y del vaso en el que aparece que son los que le dan el auténtico sentido. Baste como ejemplo el molde 54 de Bronchales (Atrián 1958: fig. 56) en el que en las metopas superiores aparecen *equites* y en la inferior *retiarii*, o el vaso H.37 procedente también de Bronchales (Atrián 1958: fig. 95) en el que apreciamos en el friso superior *equites* enmarcados por arquerías y en el inferior las mismas arquerías que enmarcan en esta caso las representaciones de Marte y Victoria que alternan con metopas en las que aparecen leones.

### *Retiarii*

El *retiarius* gracias al tridente que porta es el gladiador más fácilmente reconocible, lo que debido a su vistosidad hace que sea uno de los más populares en la arena. De creación romana tras la reforma augusta, se aleja del carácter étnico que tuvieron otros en su origen<sup>25</sup>. Su nombre deriva de su armamento, una *rete* (red), y un tridente (*fuscina*, *tridens*) que era el arma/símbolo de Neptuno, de ahí que se asocie, o sea refieran a él con el pescador, dejando algunos *retiarii* de usarla desde mediados del siglo I (Mañas 2016, 2018: 100). También portaba un *pugio* o daga muy útil en el combate cuerpo a cuerpo, y en especial para cortar la red en el caso de quedar enganchada o aprisionada por el rival. Carecía de coraza siendo el único gladiador que no utilizaba yelmo ya que dificultaba el manejo de la red al girarla por encima en la cabeza y poder quedarse enganchado en él.

Luchaba semidesnudo, exceptuando un taparrabos (*subligaculum*) sostenido y ajustado por un ancho cinturón (*balteus*) que también servía para proteger el estó-

magó. Su única protección era una gran *manica* con la que se cubría el hombro, brazo y el lado izquierdo del pecho. Para evitar su desventaja frente a otros gladiadores la *manica* se completaba en su parte superior por el *galerus* (o *spogia*) que era una pieza metálica que le protegía el cuello y la nuca.

Su rival en un primer momento fue el *murmillo*, hasta que hacia mediados del siglo I se desarrolló el *murmillo contrarete*, luego llamado *secutor* como encontramos en la escena de la figura 13.1. Una variante de este enfrentamiento se desarrolló dentro del grupo de los *pontarii* (gladiadores de puente) en la que el *retiarius* subido en una especie de puente o plataforma debía hacer frente a dos adversarios (*secutores*) que ascendían por sendas rampas.

A la hora de representar retiarios tenemos ciertos problemas ya que no aparecen asociados a su característica red, si bien sabemos que desde mediados del siglo I algunos de ellos dejaron de emplearla, dato que hay que considerar a la hora de identificarlos en las decoraciones flavias que es en donde están presentes. Además parecen portar más una lanza que un tridente, aunque en algunos casos lo que sería la punta se encuentra muy engrosada como queriendo recrear los tres dientes, como sucede en el caso del retiario de Bronchales en el que se aprecia perfectamente como combaten con el torso desnudo, de ahí que los identifiquemos como tales (Atrián, 1959: fig. 56 y lám. IV.22) (fig. 12.7), siguiendo el esquema apreciado en la *sigillata* gálica.

Dentro de este grupo situamos el retiario aparecido en el alfar de La Cereceda (Sáenz y Sáenz 2006: lám. 2, n.º 4) (fig. 12.8), el ya mencionado en un molde de Bronchales, o los que aparecen en las decoraciones del vaso H.30 hallado en el basurero romano de Uralde (Treviño) (Gil 1995: fig. 1) (figs. 11.1 y 12.21) o en un cuenco H.37B de *Castulo* (Blázquez 1984: fig. 55) (figs. 11.2 y 12.12), entre

otros (Mezquíriz 1961: T. II, lám. 57.274) (fig. 12.9), a los que debemos de añadir dos ejemplos procedentes de *Isturgi*: el primero en el que se aprecia la misma disposición que la de los retiarios najerillenses (Roca 1976: lám. 59.769, Mayet 1984: pl. LIV.333) (fig. 12.23) y el segundo del que se ha conservado perfectamente la cabeza del tridente (Fernández y Moreno 2013: 21.14).

En todos los ejemplos conocidos el retiario sostiene el tridente con ambas manos al enfrentarse al *secutor*, al modo evolucionado en el que la red se encontraba ya en desuso, en una disposición muy distinta a la recreada en las paredes finas en donde la sujeta con la mano derecha con la que parece haber capturado a su contrincante y avanzando hacia él con un *pugio* en la mano izquierda (Baratta 2020: fig. 11), aportando su presencia un importante dato cronológico para datarlos.

### *Secutores*

El *secutor* fue creado en época de Calígula, o poco antes, siendo mencionado por Suetonio (*Cal.* 30) dentro de los juegos que organizaba este emperador. Surgió para oponerse al *retiarius* (figs. 12.21 y 13.3) de ahí que fuese entrenado específicamente para ello, considerándose como una evolución del *murmillo* por lo que originalmente se denominó como *murmillo contrarete* o *contraretiarius*, no recibiendo la denominación de *secutor* hasta el siglo II. Desarrollado el *secutor*, el *murmillo* volvió a sus orígenes al luchar exclusivamente contra el *thraex*, constituyendo el otro gran enfrentamiento que se desarrollaba en la arena.

El *secutor* estaba armado de forma similar al *murmillo*, escudo legionario (*scutum*) en el brazo izquierdo, *manica* en el derecho y la pierna izquierda protegida por una *ocrea* baja sobre *fasciae*. Portaba un yelmo esférico y *gladius* que en algunos casos fue sustituido por una espada algo más corta. Sus protecciones estaban pen-

sadas para que tuviesen pocos lugares en donde pudiera engancharse la red del retiario, tal es el caso del yelmo que de entre todos los que llevaban los gladiadores era el único que carecía de cresta y aristas para evitar que fuese enganchado por la red. Asimismo, las perforaciones para ver eran de pequeño tamaño para impedir la penetración de los dientes del tridente, lo que dificultaba su visión, algo buscado por sus oponentes que no dejaban de girar a su alrededor. Además, el casco se prolongaba verticalmente protegiendo el cuello del tridente.

Su mayor problema era que todo el armamento (protector y atacante) pesaba entre 15 y 18 kg, de ahí que su constitución física fuese mayor que la del resto de gladiadores, lo que generaba su rápido agotamiento, frente a un *retiarius* mucho más ligero y ágil que giraba a su alrededor hasta agotarlo, por lo que el *secutor* buscaba acabar rápidamente el combate atacando constantemente a su oponente quien lo mantenía a distancia con el tridente y la red.

En este grupo situamos el motivo 12.10 procedente de La Cereceda (Sáenz y Sáenz 2006: lám. 2.14 y 18), aunque debido a la simplicidad de ejecución del punzón, sin apenas detalle, pudiera tratarse de un *murmillo* del que únicamente se diferencia por el yelmo que en este último gladiador se caracteriza por estar moldeada en forma de aleta dorsal de pez. El mismo motivo lo encontramos junto a un *tibicen* sosteniendo un trofeo o un ramo de flores, en lo que parece la representación de un desfile (fig. 17.2). En *Isturgi* lo hallamos en una escena incompleta enfrentado a un retiario (Fernández y Moreno 2013: 21.14) (fig. 12.23).

### *Thraeces*

Este tipo de gladiador fue introducido en los años 80 a.C, cuando Sila trajo prisioneros tracios procedentes de las guerras mitridáticas, de ahí su denominación al

imitar su armamento, debiéndose la primera referencia a ellos a Cicerón que los menciona en su sexta filípica (*Phil.* 6.13). El *thraex* o tracio portaba un pequeño escudo (*parmula*) generalmente cuadrado (aproximadamente de 60 cm de lado) en la mano izquierda, aunque en algunas representaciones aparece con uno redondo u oval corto. Se protegía el brazo con una *manica* y con una *ocreae* sobre *fasciae* colocada en la pierna que quedaba al descubierto debido a las dimensiones del escudo, apreciándose en algunas de sus representaciones en relieves y mosaicos las dos piernas vendadas. En la mano derecha empuña una *sica* de hoja curva o en forma de L, con lo que se facilitaba el ataque a un oponente resguardado detrás de su escudo. Se cubría con un yelmo de laterales alargados coronado con plumas en la cresta que terminaba en una cabeza de grifo, animal fantástico que según Plinio se pensaba que vivía cerca de Tracia (Plin. *Nat.* 7.2.10).

Englobado dentro de los gladiadores ligeros, su oponente tradicional fue el *murmillo* armado como un soldado romano, siendo el principal emparejamiento del siglo I a.C. y de las primeras décadas del siguiente, hasta el diseño/creación de la ya mencionada pareja del *retiarius-secutor*, llegando a enfrentarse excepcionalmente al *hoplomachus*, o incluso a otro *thraex*.

Contamos con varias representaciones de tracios que como en el caso anterior presentan rasgos generales que se centran en el escudo y un arma corta, y el intento de representar un yelmo, apreciándose en el caso de los motivos 12.15 y 12.17 una tentativa de recrear la característica cresta de grifo con las que se coronaban el yelmo y los cascabeles que colgaban de él<sup>26</sup>. Lo documentamos tanto en los alfáres tritienses (Mezquíriz 1961: T. II, lám. 58.303) (fig. 12.16), (Mayet 1984: pl. CXCVII.2380-2382) (fig.12.14), en La Cereceda (Sáenz y Sáenz 2006: lám.

2.15) (figs. 12.13, 12.15 y 13.4), (Gil 1995: fig.1) (fig. 12.21) y los insturgitanos (Roca 1976: lám. 59.754 y 769, Mayet 1984: pl. LIV.325, 330 y 333, Serrano 2015: fig. 1.14) (figs. 12.18-19 y 13.1), sin que encontremos entre ellos grandes diferencias. No obstante, en los tracios de *Tritium* apreciamos las dos versiones del escudo, al ser en unos más cortos que en otros, pero sin alcanzar el tamaño del que portan los secutores, con lo que se pretendería diferenciar los escudos redondos de los cuadrados rectos.

Hay que destacar el detalle de la *sica* ya que el alfarero ha querido dotar a la hoja de un aspecto ligeramente curvado característico de esta arma y tan útil en el combate de ataque a los escudos rivales como se aprecia en los motivos 12.13 y 12.16.

### *Provocator*

Este tipo de gladiador debió aparecer en la primera mitad del siglo I a.C., alcanzando gran popularidad por el sistema de combate que desarrollaba en el que “provocaba” a su contrincante golpeando el escudo con la espada.

Su rasgo distintivo era que llevaba una *cardiophylax* o pequeña coraza sujeta mediante correas con la que se protegía el pecho. Debido a esta ventaja, normalmente solo se enfrentaba a otro *provocator*, pudiendo también combatir contra el *murmillo*, estando ambas parejas perfectamente documentadas por las fuentes. Hasta el siglo II portaba un *gladius* que fue sustituido con posterioridad por dagas cortas, apareciendo en algunas inscripciones el término *prov sp* que se ha interpretado como *provocator spattharius*, de lo que se derivaría que portaría este tipo de espada, si bien esta lectura es cuestionada (Mañas 2018: 81). Se cubría con un yelmo, *manica* en el brazo derecho y greba en la pierna izquierda. Portaba una *palma* algo mayor que la habitual con las esquinas redondeadas.

Lo tenemos documentado en Bronchales (Atrián 1958: lám. IX.27) (fig. 12.1) y posiblemente en *Isturgi* (Serrano 2016: tab. 6.33.9, cat. 7.2) (fig.13.2) destacando la longitud de la espada que se enfatiza en el motivo. En su momento nos planteamos que fuese un *gallus* ya que combatía con espada larga, pero este gladiador desapareció durante el reinado de Nerón, además de llevar el pecho descubierto y vestir con los característicos pantalones galos, lo que no corresponde con nuestra figura en la que se aprecia perfectamente los correaes y el faldellín.

II.4. Los animales de la arena

Los coprotagonistas, por no decir que los auténticos protagonistas, de las *venationes* y las *damnatio ad bestias* fueron los animales salvajes que agrupamos en dos grupos: en el primero situamos los de procedencia o hábitat de ambientes geográficos autóctonos, ya sean locales o regionales (osos, lobos, toros, ciervos...) y en el segundo los de origen exótico o exógeno (leones, leopardos...), incluso podemos subdividirlos dependiendo de su nivel de fiera, ya que en el primer caso hay una clara distinción entre un oso y un lobo, con un ciervo, y en el segundo entre un león y, por ejemplo, una jirafa que, sin estar documentadas en *sigillata*<sup>27</sup>, sí sabemos de su participación en este tipo de espectáculo, junto a aves-truces, gacelas, etc., animales africanos y asiáticos que debieron sorprender por su exotismo a los espectadores, junto a los elefantes, rinocerontes, hipopótamos, entre otros<sup>28</sup>.

Solovera (1997: 20-45) planteó que los ceramistas que trabajaron en los alfares tritienses se inspiraron a la hora de realizar sus punzones en la flora y fauna local, ya que *así se explicaría por ejemplo la abundancia de cuadrúpedos en la sigillata, todos ellos identificados y que coinciden con especies actuales, y la escasez, por ejemplo, de peces, si bien éstos*

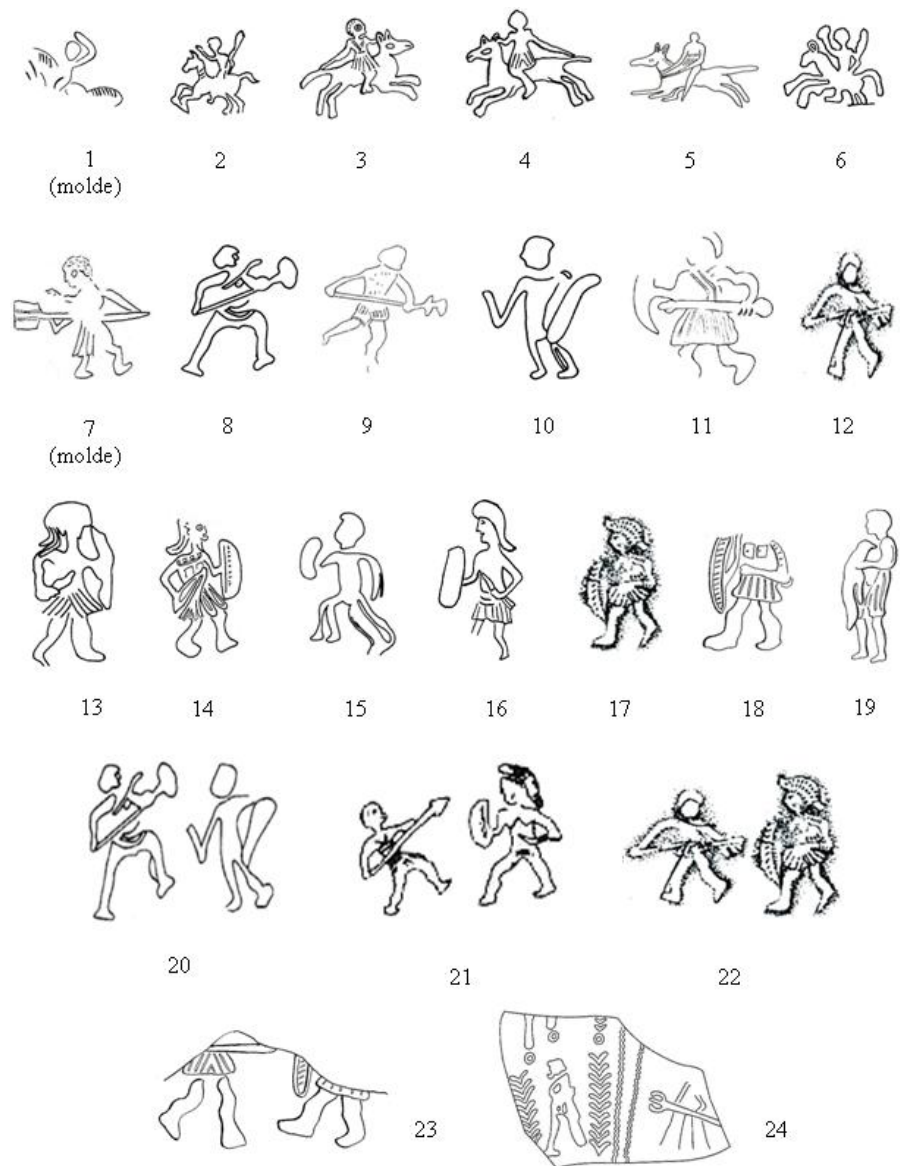


Figura 12. Los munera gladiatoria: gladiadores y escena.

también están representados. A lo largo de su trabajo intenta identificar especies vegetales, ya sean salvajes como los helechos o los abetos, o cultivadas, como el trigo, vid y frutales, entre otras, relacionándolas con las existentes en la actualidad, o desaparecidas pero que, según las fuentes medievales, existieron en la antigüedad.

Lo mismo realiza con las representaciones zoomorfas, desde cánidos, lepóridos, cérvidos y bóvidos, hasta aves como los buitres, y reptiles como las culebras, etc., todos ellos habituales en el entorno del

valle de Najerilla. Lógicamente, en el momento de referirse a los animales exóticos nos dice que *la explicación habría que buscarla, además de la afición cinegética de los hispanos, en la existencia de los juegos circenses y a la existencia de un circo en Calagurris* (1997: 45).

En cierto modo, no podemos negarle parte de razón, ya que la inexistencia de algunos animales exóticos en las decoraciones hispánicas, así como en las gálicas, algunos de ellos tan admirados en Roma y en otros anfiteatros como los rinocerontes, hipopótamos o elefantes, solo puede



Figura 13. Moldes procedentes de Isturgi (1. *Thraex*, 2. *Provocator* (Imágenes. Serrano 2015). Fragmentos procedentes del testar de La Cereceda (3. *Retiarius contra secutor*, 4. *Thraex*).

entenderse por su ausencia en los anfiteatros provinciales, y en nuestro caso en el circo calagurritano, que bien sabemos que fueron edificios polivalentes y a las limitaciones presupuestarias que se encontraban perfectamente reguladas, que hacían que los municipios provinciales no pudiesen rivalizar con las grandes ciudades del Imperio, salvo por el evergetismo de algún individuo para los que apenas se establecieron límites o topes de gasto. El repertorio hispánico se asemeja al gálico, dejando aparte calidades y ejecución, como apreciamos en las tablas de Hermet (1933) y principalmente en las de Oswald (1936-1937), en las que encontramos felinos con distintos tipos de ejecución y posturas, presentando un repertorio mayor que el hispánico que se limita principalmente a leones/as (pls. LX-LXIII y LXVI), osos (pls. LXV.1574-1593 y LXVII.1605-1633), a los que podemos añadir otros vinculados a las venationes, o incluso a las *damnatio*, como en las escenas en la que un león ataca a un oso (pl.

LXIII.1491), a un ciervo (pl. LXIII.1492 y 1489), o a un jabalí (pl. LXIII.1490)<sup>29</sup>. Posiblemente, de entre todos los animales vinculados con las venationes que se representaron, serán los leones/as los más numerosos, presentando una sencilla elaboración, rampantes en el caso de los machos y recostadas en el de las hembras. Es interesante como las fuentes clásicas diferencian entre leones con melena, de los que no la tienen<sup>30</sup>, siendo el único caso que se efectúa esta distinción de sexo de los animales que intervienen en los espectáculos (Muñoz-Santos 2016: 58). Su presencia, así como la de otros felinos en las *damnatio ad bestias* está recogida en las decoraciones gálicas con toda su crudeza (Oswald 1936-1937: pls. LIV y IV) y en la hispánica en composición muy simples como las que recogemos en las figuras 5-7, 9 y 11. Sobre otras especies que formaron parte del espectáculo, y que fueron ampliamente mencionadas en las fuentes clásicas con desigual rango de fiereza, no vamos a incidir al encontrarse ausentes en la *sigi-*

*llata* hispánica, encontrando algunas de ellas presentes en las producciones gálicas recogidas por Oswald (1936-1937): leopardos con su característico pelaje (pl. LXIII.1507, 1510, 1514 y 1520, LXIV), gacelas y antílopes (LXX.1707 y LXXV.1826 y 1827), monos (pl. LXXXI.2143-2145 y 2147), estando ausentes los elefantes, tigres, rinocerontes, hipopótamos o cocodrilos, al igual que los bisontes, avestruces, hienas, focas, pitones, etc., muchos de ellos ampliamente representados en la musivaria que se recrea este espectáculo.

## II.5. Otros actores de los munera: árbitros y músicos

Dentro del repertorio iconográfico contamos con una serie de figuras togadas que siempre han sido identificadas como deidades indeterminadas o, a lo sumo, como simples figuras togadas (figs. 16.1 y 2). En este caso, aisladas es complicado entenderlas, pero en un contexto de gladiatura las posibilidades aumentan, ya que podrían representar al *editor*, a un *lictor* o al *summa rudis*, figuras presentes tanto en la *pompa* o desfile inaugural, como en el combate, que es lo que parece representarse en algunas de las escenas que vamos a estudiar.

El desfile realizaba un recorrido urbano que partía del templo dedicado a la deidad festejada y tras pasar por el foro accedían al anfiteatro por la *Porta Triumphalis*, con un orden que lo encontramos representado en el relieve de la tumba de Gneo Aleii Nigidio Mayo (fig. 14).

A la cabeza desfilaban los *lictors* que anunciaban que tras ellos venía el *editor*, portando los símbolos del cargo de este. Detrás se situaban los músicos, principalmente *tubicines* (o trompeteros), cuyo toque atraía la atención de los viandantes y en el anfiteatro de los espectadores, tras los que se situaba un *ferculum* (plataforma en la que se transportaban estatuillas de herreros que están forjando las armas en un yunque) a hombros de cuatro portadores, precediendo a un individuo



**Figura 14.** Bajorrelieve marmóreo procedente del Mausoleo de Gneo Aleii Nigidio Mayo (Necrópolis de Puerta de Stabia, Pompeya) decorado con escenas del desfile, combates de gladiadores y enfrentamientos de venatores con fieras. (Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Imagen: Parco Archeologico di Pompei).

que portaba el *titulus* en el que se describía la programación del espectáculo y a otro que exhibía las hojas de palma que se entregarían al vencedor de cada combate. A continuación desfilaba el *editor* que organizaba y patrocinaba el *munus*, sufragando los gastos al contratar al *lanista* y hacerse también cargo de la organización, así como de los premios y las indemnizaciones. Le seguían los *ministri*, u operarios que portan las armas de los combatientes, los músicos que tocaban la trompa (*lituus*), los caballos que participaban en los combates de los *equites* y de carros (*essedararii*), finalizando la *pompa* los gladiadores vestidos con armaduras de desfile, como sucede en una de las escenas recreadas en La Cereceda en donde se aprecia un desfile de tracios y secutores (Sáenz y Sáenz 2006: lám. 2.17 y 18) (figs. 16.7 y 17).

El registro central del relieve de Gneo Aleii Nigidio Mayo (fig. 14) es un claro ejemplo de este desfile, completándose la narración con representaciones de combates entre *equites*, entre gladiadores, así como algunos *paegniarii* que amenizaba los descansos y el tiempo muerto. El registro inferior presenta una *venatio* en la

**Figura 15.** Mosaico de los gladiadores (Roma, siglo III). Enfrentamiento entre el *secutor* Astyanax y el *retiarius* Kalendio con victoria del primero, arbitrado por el *summa rudis* auxiliado por un *secunda rudis* (Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Donación de Carlos III. N.º Inv. 3600. CERES, Imagen de J. Barea).



que los venatores se enfrentan a felinos, toros y jabalíes

La principal característica de la figura togada que vamos a estudiar es precisamente esta, que viste una toga de la que se aprecian los pliegues, lo que nos permite relacionarla tanto con el *editor*, como con un *lictor*, o en su caso con un *summa rudis* (árbitro) quien se encargaba de hacer cumplir las reglas por las que se regían los combates. Portaba una vara larga de madera y en algunos casos un látigo, con los que separar o castigar a los combatientes, estando apoyado por un asistente o *secunda rudis*. Ambos vestían una túnica blanca anudada en la cintura, generalmente larga, decorada con una banda de color en cada lado, como se aprecia en el mosaico de Symmachius (siglo III) (fig. 15) o en el de la villa de Nennig (Alemania) (siglos II-III d.C.).

Contamos con un punzón procedente del alfar de La Cereceda (Sáenz y Sáenz 2006: lám. 2.9-13) (fig. 16.1) que entronca perfectamente con esta descripción. En él se aprecia como porta una vara o bastón largo que es el rasgo identificador del punzón, con el que dirigía y separaba a los combatientes. También pudiera corresponder a otro de los personajes que intervenían en el combate, los *lorarii* (o *incitatores*) que portaban una fusta o un hierro candente (el juramento de los gladiadores incluía el ser quemado “*uri*”) para castigar su apatía o cobardía en el combate, lo que en este caso parece improbable.

Es incuestionable que la presencia de la toga sería un argumento para descartarlo como el *summa rudis* del combate, pero en cambio la constatación de la vara en algunos casos lo posibilita y creemos que es determinante para ello, por lo que debemos descartar al *lictor* y al *editor*. Incluso nos hemos planteado que pudiera tratarse del *lanista*, pero lo dudamos al ser un oficio *infame* y mal visto por la sociedad, llegando Séneca (*Ben.* 6.12.2)

a compararlos con un ganadero que alimenta y cuida a los animales de su rebaño, solo para matarlos y despellejarlos cuando llegan a su punto óptimo.

El mismo motivo lo localizamos en distintas escenas y composiciones (figs. 16.3-5): bien junto a un gladiador, o en medallones acompañado casi siempre de varios elementos verticales que identificamos como unos *auloi* con sus partes detalladas (boquilla, virolas o encelgas, etc.) apareciendo siempre en pareja, bien juntos o flanqueando a la figura y en un caso sobre una crátera, estando a su vez el medallón apoyado sobre un ara con la inscripción *VICT* que bien puede hacer referencia a la victoria en el combate (Sáenz y Sáenz 2006: lám. 2.9-13) (fig. 16.3)<sup>31</sup>. También aparece en el alfar de Plaza Luenga (Sotés, La Rioja) compartiendo metopa con un toro, mientras en otras la decoración está compuesta por *equites* (Alonso y Jiménez 2015: fig. 3.1) (fig. 16.6) lo que nos permite de nuevo incidir en la comercialización de moldes y punzones que hubo en época Flavia y que dotan a la *sigillata* hispánica de una gran unidad decorativa.

Otro de los personajes que hemos identificado es un *tibicen* (el auleta griego) (figs. 16.8-19), músico que tocaba la flauta doble de origen griego (*aulos*), cuya presencia en los teatros era habitual al acompañar el canto de los actores. Dentro del espectáculo gladiatorio la música jugaba un papel fundamental, desde la *pompa* inicial con el desfile de los gladiadores, como durante el desarrollo del espectáculo al ser amenizado por una banda u orquesta situada al borde de la arena formada por la *tuba*, el *cornu*, la *tibia* y el *lituus*, como se aprecia en el *mosaico de Zliten* (Libia), aunque precisamente en este mosaico el *tibicen* esté ausente<sup>32</sup>. En este trabajo trataremos aquellos *tibicines* que podemos relacionar directamente con los *munera gladiatoria*, ya que contamos con otros que nos generan

dudas y que nos recuerdan más a sátiros o faunos (Mayet 1984: CXCVI.2343-2347) con numerosos paralelos en las producciones gálicas e itálicas.

En las representaciones hispánicas contamos con un *tibicen*, representado de dos maneras. En la primera aparece desfilando hacia la derecha en actitud solemne, seguido por dos gladiadores que portan un objeto indeterminado, pero que bien pudiera ser una palma de victoria, identificado el primero como un secutor (Sáenz y Sáenz 2006: lám. 2.17). (figs. 16.8 y 17). En el segundo caso, son dos *tibicines* desfilando hacia la izquierda procedente de *Saldania* (Saldaña, Palencia) (Cortés 1982: fig. 3.24) (fig. 16.9) y que relacionamos también con el alfar de La Cereceda, más cuando en este mismo yacimiento se ha localizado una pieza decorada con un busto de Domiciano, idéntico a los elaborados en este alfar (Cortés 1982: fig. 5.47).

A pesar de que la calidad de ejecución del motivo es muy desigual, se aprecia una cierta similitud en postura y diseño, considerando que han salido del mismo taller y ejecutados por la misma mano. Parecen vestir una especie de peto o túnica bordada, pero es difícil identificar la prenda. El rasgo identitario es el *aulos* que no nos es ajeno ya que lo teníamos presente al estar relacionado con el *editor* o con el *summa rudis* como hemos mencionado con anterioridad.

Sorprende las similitudes que este motivo tiene con el *auleter* presente en la crátera ibérica de Libisona que está amenizando el combate entre dos guerreros (Uroz 2012: fig. 247, Montesinos 2017: 315), destacando las escenas desarrolladas en una banda decorada continua que se han separado mediante líneas verticales onduladas que recuerdan bastante al estilo metopado de la *sigillata* hispánica, sin obviar que existe un gran paralelismo, tratándose de un tema en el que debiera incidirse en estudios posteriores.

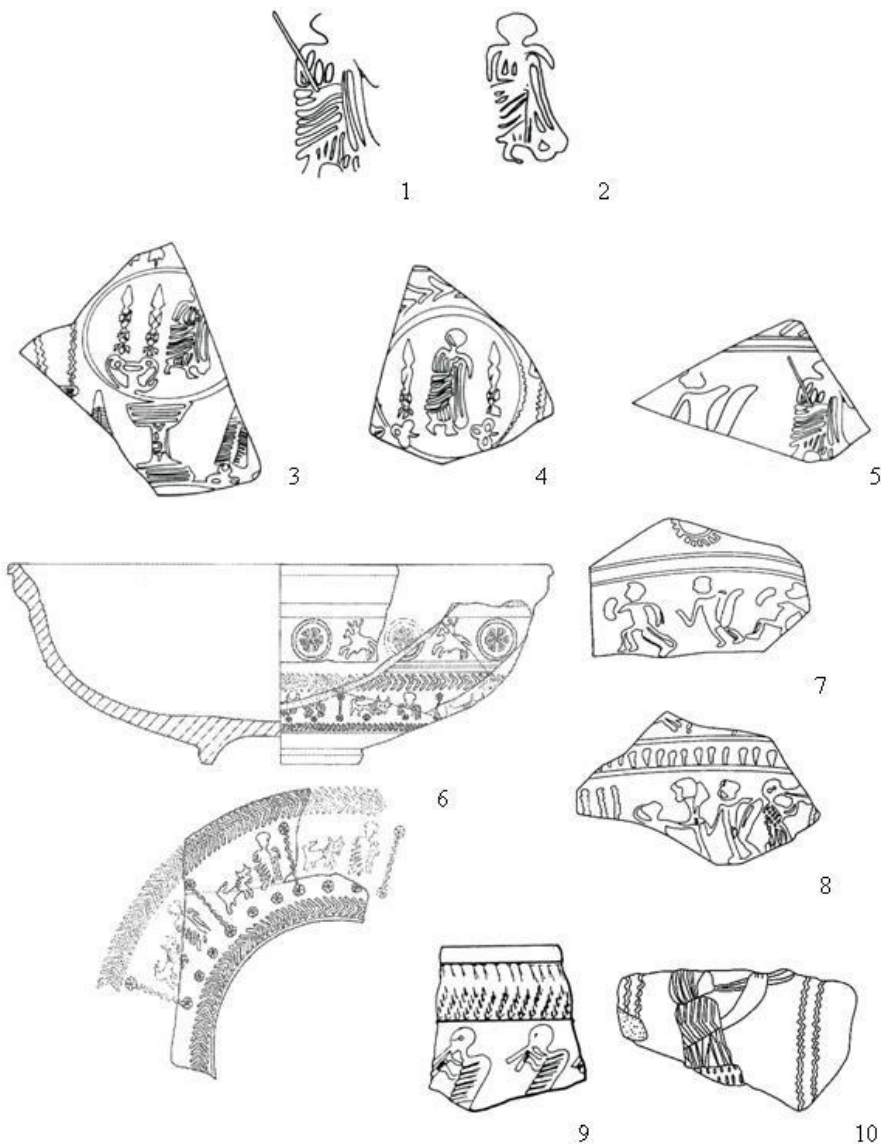


Figura 16. Representaciones de la pompa, árbitros y músicos asociado a ella y al espectáculo.

Un tercer *tibicen* lo hallamos en *Isturgi* (Fernández y Moreno 2013: 206-207, fig. 23.5) (fig. 16.10), sin bien debido a su fragmentación no se puede establecer si se trata de una figura aislada o formaba parte de un grupo, teniendo nuestras dudas de si se trata realmente de un músico, un fauno o de un sátiro, asemejándose más al motivo elaborado en La Cereceda que a los recogidos por Mayet, pudiendo ser perfectamente dos representaciones distintas de un mismo músico.

### II.6. Las divinidades protectoras

En este apartado tenemos que referirnos a las representaciones de las deidades vinculadas a los distintos juegos, aunque

solo a partir de su contexto decorativo es posible relacionarlos con los *ludi*, ya que, por ejemplo, las representaciones de las virtudes están estrechamente relacionadas con la dinastía Flavia, y el empleo de soportes como los cerámicos permitieron popularizarla y hacer trascender su gobierno, sin que sea casual la presencia de retratos de la familia imperial tomados de los anversos monetales (Sáenz 1996-1997, Sáenz y Sáenz 2015).

Un ejemplo de ello es Mercurio, que solo tras relacionarlo con gladiadores podemos pensar que hiciese referencia a *Mercurio Psicopompus* que era el encargado de llevar el alma del muerto al Averno, quien tras la muerte de uno de los gladiadores aparece por la *Porta Libitinensis* para aplicar un hierro candente al cuerpo y corroborar su defunción, haciendo una pantomima en compañía de *Dis Pater/Caronte* encargado de darle tres golpes en la cabeza con un mazo con lo que simbólicamente tomaba posesión de su cuerpo<sup>33</sup>. Lo mismo sucedería con Fortuna y Victoria, muy relacionadas con este tipo de juegos, pero cuya vinculación solo puede establecerse por el contexto de la decoración, ya que el punzón es el mismo para todo tipo de composiciones. Los gladiadores, así como venatores y bestiarios, rendían culto a numerosas deidades, principalmente a Hércules, Dioniso, Diana, Marte, Fortuna, Venus, algunas ya tratadas con anterioridad al estar vinculadas con Bronchales, pero en nuestro caso la que nos interesa es Némesis, cuya relación con la gladiatura y culto en los

Figura 17. Desfiles de gladiadores (Alfar de La Cereceda).



anfiteatros es de sobra conocida y ha sido ampliamente estudiada, teniendo que ver poco la deidad romana con la griega al sufrir un importante proceso de sincretismo (Fortea 1994, Pastor 2018: 263-308).<sup>34</sup> El culto a Némesis, divinidad de ascendencia griega, se popularizó en Roma a partir del siglo I a.C. Es la diosa de la venganza, de la justicia retributiva y la fortuna, así como la encargada de castigar a los hombres culpables que no lo eran por la justicia humana. Castiga especialmente la desmesura, y mediante sus acciones deja claro a los mortales su condición humana y que, con sus actos y acciones, ya sean buenos o malos, no pueden trastocar el equilibrio universal. Una de sus virtudes es ser vengadora y perseguidora de aquellos que quebrantan las normas y la justicia, aspecto importante en el desarrollo de estos espectáculos, y por lo tanto, garante de la equidad y de su buen desarrollo. Por todo ello, se la consideraba una divinidad justa y positiva, quien a partir de su naturaleza justiciera asumirá con el tiempo nuevas funciones, como la de poder castigar con la muerte y mostrar el Tártaro a los mortales.

Se la representa habitualmente portando una palma o una corona, con una túnica ceñida a la cintura y calzando unas endrómides y en algunos casos con la cabeza cubierta con un velo. Sus atributos son la balanza de *Dice/Iustitia*, la rueda y el timón de *Tyché/Fortuna*, las alas de *Niké/Victoria*, la flecha de *Artemis/Diana*, apoyando en algunas representaciones el pie sobre una esfera o una rueda del destino. Relacionados con ella se encuentran el grifo y la serpiente, por su significado ctónico. Generalmente aparece con las alas para expresar la prontitud con la que atendía a todas sus funciones y armada de antorchas, espadas y serpientes como instrumentos de venganza.

En nuestro caso nos interesan las asimilaciones fruto del sincretismo con divinidades como *Diana*, de ahí su vinculación

con las venationes, con Victoria (*Niké*) al conceder la justa victoria a los participantes, sean combates o carreras, así como con Cibeles, Juno e Isis, siendo precisamente esta última la que nos interesa (Tran tan Thinh 1972: 218), a pesar de ser su principal asimilación la diosa *Caelestis* de origen norteafricano, estando perfectamente constatado en numerosos anfiteatros, tal es el caso de los *Italica*, *Emerita* y *Tarraco* en *Hispania*.

La relación de *Nemesis-Isis* con la gladiatura la encontramos en un cuenco procedente del alfar de La Cereceda en donde aparece junto a un *thraex* (fig. 18). Su presencia es excepcional, a pesar de evidenciarla en otros vasos hispánicos relacionada con los cultos orientales (Sáenz y Prieto 2015), destacando su presencia en la denominada *jarra de Badarán* (forma H.20) en cuya decoración metopada se alterna Isis con Anubis/Hermanubis (Martínez 2002), ya que en el resto de los paralelos la fragmentación de las piezas impide ver el contexto decorativo, como en el ejemplar procedente de *Tiermes* (Argente *et al.* 1980: fig. 15.208).

Una vez más, vemos como un mismo punzón se emplea en composiciones o escenas de distinto significado, ya que la decoración de esta jarra hay que relacionarla con la propagación de los cultos orientales en *Hispania*, muy populares en ambientes castrenses, recordando que Némesis también recibió culto de los legionarios<sup>35</sup>.

Esta relación con Némesis se debe a que el culto de Isis se extendió por todo el mundo grecorromano junto con el de Serapis, encontrándose entre sus características y funciones la de ayudar a los muertos a entrar en la otra vida, desarrollando un poder sobre el destino, extendiendo su protección al ejército y sus soldados. También fue muy popular entre los generales victoriosos, llegando a ser conocida como *Isis Invicta*, sin olvidar que debido a su poder sobre el destino está relaciona-

da con *Iustitia* y Fortuna. Asimismo, Isis beneficiaba a sus seguidores en la otra vida, como se refleja en las Metamorfosis de Apuleyo y en las inscripciones dejadas por sus seguidores, de las que se desprende que creían que la diosa a cambio de su devoción les garantizaría una mejor vida después de la muerte (Beard, North y Price 1998: 289-290).

No podemos obviar en este apartado la profusión de representaciones en el alfar de Bronchales de la alegoría de Victoria presentando varios tipos y calidades de ejecución (Atrián 1958: lám. IX.3-7) (fig. 19.1) En algunos casos la podemos vincular con el triunfo de un *venator* en la arena, como así parece reflejarse en el molde 56 (1959: fig. 58) decorado con unos medallones en los que una Victoria está levantando el brazo o imponiendo una corona al *venator*<sup>36</sup>, mientras en el friso inferior en medallones de mayor tamaño aparece el *venator* aislado portando con las dos manos la lanza con la que se enfrenta a los animales.

Su semejanza con algunas representaciones de Némesis es clara, más cuando la asimilación con *Victoria Niké* es lógica ya que concede la justa victoria al gladiador que se lo merece y no ha combatido con trampas ni irregularidades (Hornum 1993: 66 ss., Fortea 1994: 190-192).

Igualmente, hay que destacar la presencia en Bronchales de varias representaciones de Marte, algunas de las cuales podemos considerar que son los de mejor calidad de cuantos se elaboraron en las producciones hispánicas (Atrián 1958: lám. IX.23-25). Dejando aparte su función como dios de la guerra y protector del ejército, recibía culto entre los gladiadores, venatores y bestiarios, encontrándolo presente en composiciones globales que hay que relacionar con Victoria, así como con gladiadores y *equites* (Atrián 1958: fig. 95) (fig. 19.2).

No queremos terminar este apartado sin mencionar la presencia de una posible

*berma* en las producciones isturgitanas (Mayet 1984: pl. XXXVII.183) en donde aparece asociada a un gladiador en la que se apoyan varios escudos a modo de ofrenda o trofeo de armas (fig. 12.19), reconociendo que hay que ser prudente sobre ello. El motivo que está incompleto presenta ciertas similitudes con el que encontramos en uno de los vasos de *Verdullus*, si bien este es mucho más claro (Baratta 2020: 7a). En ambos se aprecia los escudos apoyados, observándose en el caso del motivo isturgitano el *umbo* del *scutum*<sup>37</sup>.



Figura 18. 1. Representación de Némesis/Isis. 2. Posible herma en el alfar de *Isturgi*.

### III. LOS LUDI CISCENSES

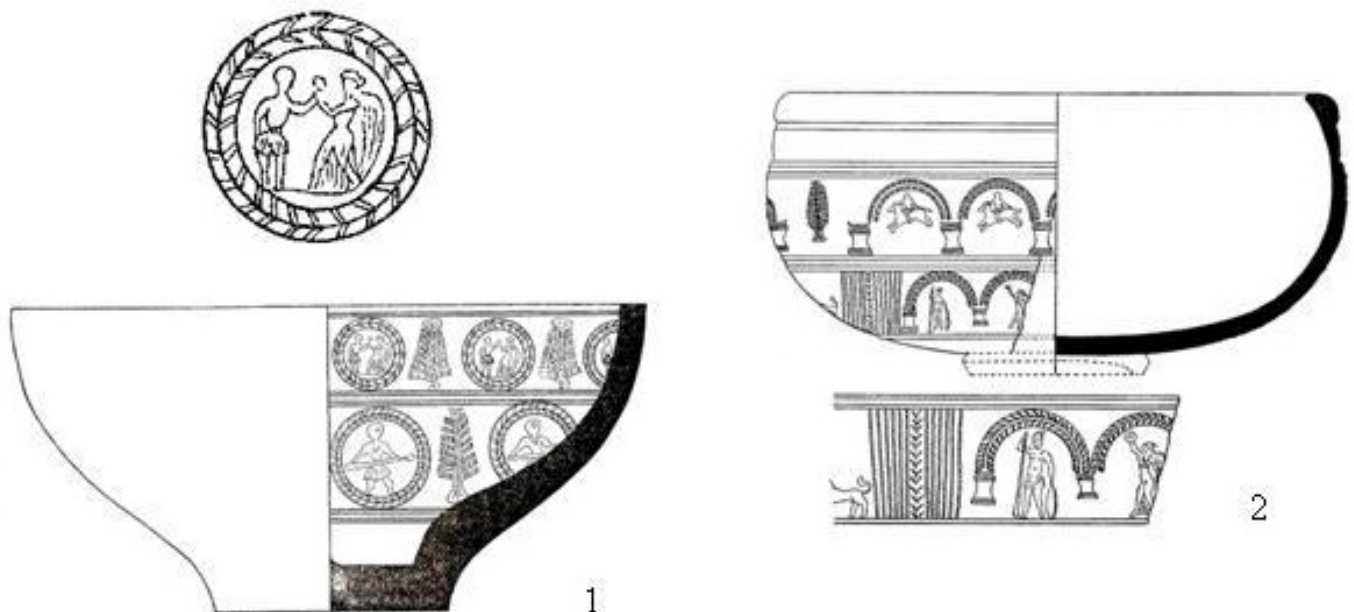
La popularidad de este espectáculo es de sobra conocida, siendo los pavimentos musivarios su reflejo, trascendiendo del circo para calar en lo más profundo de la sociedad. Sus protagonistas fueron auténticos ídolos, con sus seguidores y detractores, como en cualquier deporte moderno, amasando en el transcurso de su carrera fortunas considerables, tal en caso del lusitano *Caius Appuleius Diocles* que alcanzó la nada desdeñable cantidad

de 35.863.120 sestericios (*CIL* VI, 10.048, García y Bellido 1955).

Sus nombres artísticos han trascendido hasta nosotros, elogiándose para emular, en la mayoría de los casos, a los héroes griegos y troyanos, como *Heracles*, *Meleagro*, *Hipólito*, etc., del mismo modo que también se inmortalizaron los caballos ganadores, como *Hiberus*, *Lesseus*, *Lenobatis*, *Pelops* e *Icarus* que habitualmente fueron representados engalanados con palma, símbolo de la victoria.

Desconocemos casi todo, por no decir que todo, de la vida del auriga en ambientes provinciales, su promoción o ascenso de categoría, así como su paso de una facción a otra. Podemos pensar que solo los mejores aurigas alcanzaron los grandes circos del Imperio, y que la mayoría de ellos desarrolló su carrera en ambientes provinciales, alcanzando su reconocimiento al correr en los circos de sus capitales, *Tarraco* o *Emerita*, en donde esperarían dar el salto a Roma, como

Figura 19. Alfar de Bronchales (Atrián 1958: molde 56, fig.58, vaso 11: fig. 95). 1. Molde con representación de Victoria imponiendo una corona a un *venator*. 2. Cuenco H.37B con representaciones de Marte y Victoria relacionadas con *equites*.



en el caso del lusitano *Diocles*, o de otros hispanos como *Eutyches*, *Paullus*, *Marcianus* o *Aelius Hermeros*<sup>38</sup>.

Dentro del espectáculo circense contamos con algunas decoraciones en *sigillata* y en las paredes finas, destacando dentro de estas últimas las elaboradas por *Verdullus* quien también tuvo un taller en *Tritium*<sup>39</sup> (fig. 20.10). Presentan motivos que van más allá de ser una simple decoración, ya que su empleo está relacionado directamente con la popularidad de estos juegos y con la propaganda oficial que se realizaba a través de ellos, en especial en los vasos de paredes finas elaborados por encargo de los munícipes calagurritanos.

El motivo es frecuente en la *sigillata* gálica de época Flavia de la que parecen tomarse sus modelos (Oswald 1936-1937: pl. LIV), estando presente en varios talleres najerillenses. Contamos con representaciones de *bigae* y *quadrigae* con calidades desiguales, siendo más habitual las primeras (Mayet 1994: pl. CCII)<sup>40</sup> (fig. 20.1-4 y 6). En algunas metopas comparte escenas con representaciones de delfines, destacando un molde de H.29 del taller de Bezares (Garabito 1978: fig. 3.1) (fig. 21.1) los que permite relacionarlos con Neptuno que es el patrón de las carreras de caballos al tener al delfín como cabalgadura<sup>41</sup> (fig. 20.8). Generalmente la biga aparece aislada en una metopa como única decoración, pudiendo encontrarse varias alineadas verticalmente como queriendo recrear una salida (fig.2.1), alternado generalmente con otras metopas decoradas con temas relacionables con los *ludi*: desde felinos (Mayet 1984: CXI.457; Sáenz 1993: lám. 131.698) (fig. 21.4), hasta gladiadores o venatores como en un gran cuenco H.37b procedente de Mallén (Zaragoza) (Mayet 1984: pl. CII.420) (fig. 21.3), o en el cuenco emeritense (Bustamante 2013: 250, lám. 210.9) (fig. 2.1), si bien para considerar esta hipótesis con más seguridad debieran ser cuatro los carros representados.

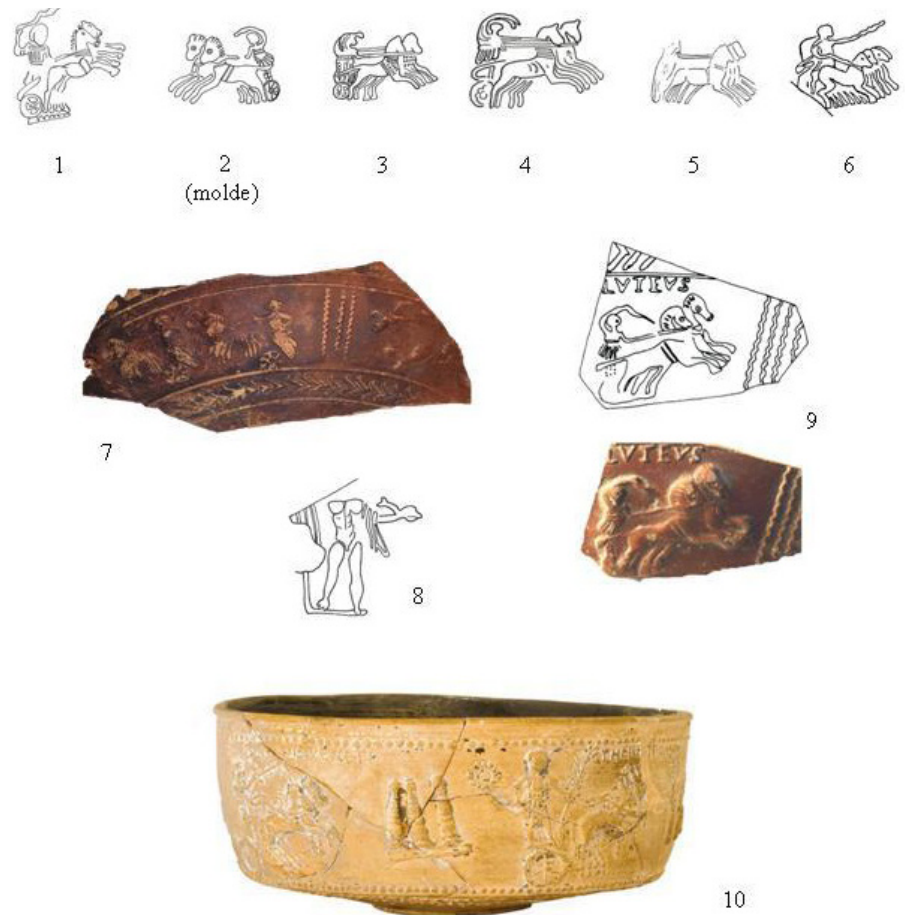


Figura 20. Selección de *bigae* y *quadrigae* presentes en los ludi circenses. 20.10. Vaso de paredes finas elaborado por Verdullus (Imagen: Museo de la Rioja, J. Calleja).

Los alfareros hispanos no se caracterizaron precisamente por el detallismo en sus punzones, limitándose a señalar los atributos identitarios, siendo las bigas una excepción, al apreciarse como el auriga o *agitator*, cuya vestimenta estaba estandarizada, vestía un casco de cuero acolchado y una túnica corta sujeta con correas para que no se ahuecase. Con la mano derecha sujeta las riendas y con la izquierda el látigo. En el carro, según el estado de conservación del motivo, se aprecian las ruedas y sus radios, mientras los caballos se recrean en movimiento con los cuartos traseros apoyados en el suelo y los delanteros en el aire, apreciándose los bocados y demás atalajes. Generalmente se ha planteado que es un motivo poco habitual, pero no podemos negar que raro es el *corpus* cerámico de

un yacimiento en el que no esté recogido, frente a otros motivos que parecen más habituales. Su popularidad es incuestionable, siendo también un tema habitual en las decoraciones de las lucernas con las que se convive de manera cotidiana. Al igual que en la representación de gladiadores en *sigillata* los aurigas son anónimos. No obstante, contamos con un caso que por el momento parece ser una excepción. Se trata de una biga junto al que aparece el nombre de *LVTEVS* que decora la metopa de un cuenco H.37 elaborado en La Cereceda (Sáenz 1994: 85, lám. 4.28)<sup>42</sup> (fig. 20.9).

Es tentador intentar darle la misma explicación a *MICCIONIS* al aparecer relacionado con escenas de *venationes*, algunas de gran calidad (Almagro y Caballero Zoreda 1968-1972), pero este caso sí lo tenemos

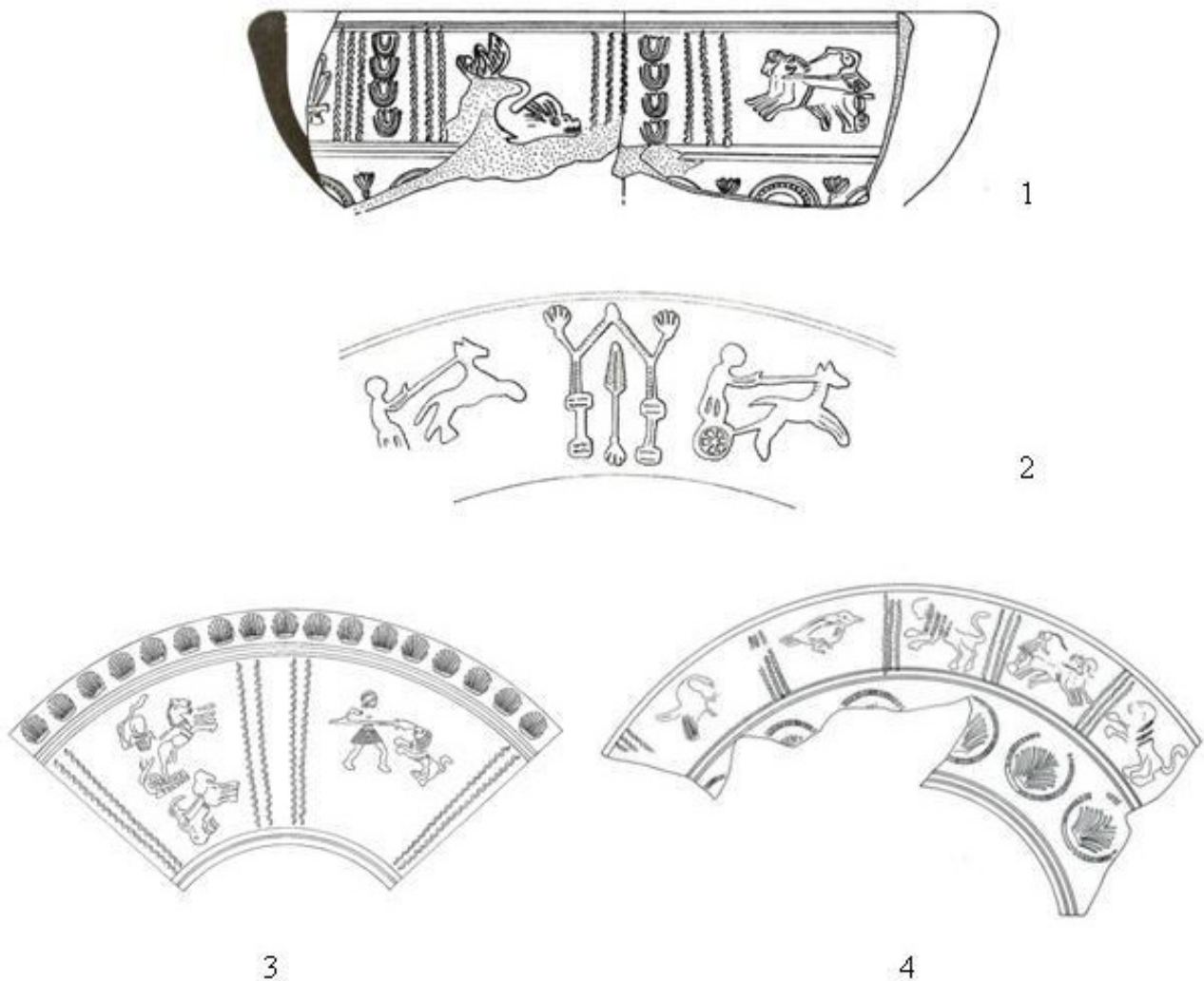


Figura 21. Ejemplo de decoraciones en los que están presentes temas gladiatorios y circenses.

documentado como un alfarero que trabajó en Tricio firmando formas H.27 y 46 generalmente precedido por las abreviaturas *OF*, *OFL*, *EX*, *IIX*, *IIX.OF*, y de forma interdecorativa en cuencos H.37 y 37b (Sáenz y Sáenz 1999: 112-113), lo que elimina cualquier tipo de duda sobre él. De cualquier manera, debemos reflexionar sobre ello y estar atentos a este tipo de inscripciones en las decoraciones que no todas tienen por qué ser el nombre del alfarero.

Los paralelos más directos de esta decoración están en las producciones de paredes finas elaboradas por *Verdullus* en el alfar de la Maja (Pradejón) ubicado en un vicus de *Calagurris*<sup>43</sup>. Sorprende la des-

información que aportan los vasos de *sigillata*, si la comparamos con las paredes finas, a la que vamos a referirnos a continuación de manera sucinta por ser un documento excepcional para el conocimiento de la celebración de estos juegos en *Hispania* en general (y por extensión en el Imperio) y en particular en *Calagurris*, tanto por las escenas representadas como por la epigrafía que las acompaña alusiva a la festividad celebrada, tratándose de un *unicum* en las producciones cerámicas peninsulares<sup>44</sup>.

El programa decorativo de los vasos de *Verdullus*, dejando aparte temas zodiacales y eróticos, hay que vincularlo con la presencia de un circo en la ciudad y de

un posible anfiteatro<sup>45</sup> a pesar de que la existencia de este último edificio es controvertida, más allá de ser una propuesta derivada de la presencia de escenas de gladiadores en estos vasos (Baratta 2020). Las decoraciones circenses de *Verdullus* muestran también una escenografía arquitectónica esquematizada, identificándose las *carceres* y la tribuna, así como los tres pilares cónicos ubicados en las *metae* situadas en sendos extremos de la *spina* que se decoraba con altares dedicados a los dioses y en especial a *Venus*, otra de las divinidades protectoras de los aurigas con la que podríamos relacionar algunas de sus representaciones en *sigillata*, según el contexto en el que se encuentren.

La epigrafía presente en estos excepcionales vasos nos ha permitido conocer el nombre de alguno de los aurigas y las facciones por la que corrían. Las escenas representan desfiles triunfales en los que identificamos a: *Thereus* de la *prasina* o verde, que es representado como vencedor al portar la corona y la palma de la victoria, *Blastus* de la *veneta* o azul, *Fronto* de la *albata* o blanca e *Incitatus* de la *russata* o roja, apareciendo estos dos últimos en otros vasos como conductores de *quadrigae*. Conocemos también el nombre de alguno de los dunviro bajo cuyo mandato se celebraron juegos: *Gaio Sempronio Avito* y *Lucio Aemilio Paetino*, así como las festividades asociados al calendario local<sup>46</sup>.

Si comparamos las representaciones circenses presentes en la *sigillata* con las elaboradas por *Verdullus*, las diferencias son evidentes, al destacar los motivos presentes en los vasos de paredes finas por la calidad y el detallismo de su ejecución, apreciándose en ellas, desde los detalles de la túnica y del casco acolchado de los aurigas, hasta el látigo trífido, las riendas sujetas a su cuerpo y los arreos de los caballos con sus correspondientes penachos<sup>47</sup>.

Contamos con una pieza inédita procedente del testar de La Cereceda en la que se recrea un desfile de bigas del que se han conservado dos y la parte posterior de una tercera, con lo que es posible que se recreasen las cuatro habituales que participaban en las carreras (fig. 20.7). Se aprecia un gran detalle en su ejecución, algo inusual si lo comparamos con otras bigas en *sigillata*, destacando los aurigas y los caballos con sus atalajes y riendas, así como la minuciosidad a la hora de representar las ruedas de los carros en las que se han remarcado sus radios. Estas bigas muestran una peculiaridad frente a las documentadas habitualmente, y es que los aurigas no esgrimen el látigo, es-

tando representadas a modo de desfile o parada previa a la carrera.

Identificamos una posible arquitectura circense en un cuenco H.29/37 procedente de *Juliobriga* que podemos relacionar con *carceres* o *metae* pero que no es tan completa como las presente en los vasos de *Verdullus* (fig. 21.2), si bien se aproxima más a un arco que remarca una palma, símbolo de la victoria (Mezquíriz 1961: T. II, lám. 220.110, Álvarez: 2005: lám. 23.1884). De cualquier manera, su relación con las bigas que completan la decoración es clara, y la recreación de un escenario circense incuestionable.

#### IV. CONCLUSIONES

Con este trabajo no hemos pretendido realizar un catálogo exhaustivo, sino reivindicar un tipo de decoración, que salvo excepciones, nos es casi desconocida, ya que no se ha tratado de forma global, más allá de identificar algunos motivos que son citados casi de manera anecdótica.

Queda fuera de toda duda que la cerámica es un privilegiado soporte para transmitir ideas, ideología o creencias, de ahí que debiera ejercerse sobre ella un cierto control. La globalización que se pretendió con la unificación de vajillas en época imperial no fue casual, desde un repertorio tipológico similar, hasta la elección de su color, con el que se buscaba una clara ruptura con el pasado, de ahí que sus programas decorativos trascendiesen de la simple ornamentación.

Dentro de esta *programación global*, las decoraciones vinculadas a los *ludi romani* tuvieron un cierto protagonismo y una gran aceptación por los consumidores, al presentar temas atrayentes, fácilmente identificables y cotidianos. Su popularidad justifica su presencia en lucernas, terracotas y vajillas de mesa de cualquier tipo, así como en la glíptica, y en especial en la musivaria que hará de estos espec-

táculos uno de sus principales recursos decorativos.

Las reformas emprendidas por Augusto dentro de su programa social no dejaron nada al azar, de ahí que fuese necesario reorganizar y regular los *ludi* en cualquiera de sus versiones, lo que se plasma perfectamente en las decoraciones estudiadas que siguen esta regularización, desde las parejas de gladiadores enfrentados, hasta la *pompa* y sus actores.

No podemos negar que uno de los principales problemas para la correcta identificación de los punzones es su pequeño tamaño, en ocasiones miniaturizados y con una gran simplicidad de detalles en comparación con lo que encontramos en las producciones gálicas o en los discos de las lucernas, e incluso en los vasos de paredes finas, considerándolo como uno de los rasgos definitorios de las decoraciones hispánicas, que, para bien o para mal, es una aportación original de los alfareros peninsulares. Esta pobreza y simplicidad de detalles pensamos que es algo buscado, ya que no hay más que observar las decoraciones de los vasos de *Verdullus* para darnos cuenta de la capacitación de los alfareros hispanos para hacer decoraciones de gran calidad.

Tras la aproximación realizada a las decoraciones de tema lúdico y que continuaremos desarrollando en posteriores trabajos, ya podemos establecer algunas conclusiones, siendo la principal que la lectura e interpretación de estas decoraciones debe realizarse de manera global, estudiándose la totalidad del vaso, y no los punzones o las metopas de manera aislada. Es cierto que contamos con pocos vasos completos que nos permita realizarlo, pero cuando los tenemos, podemos observar una gran homogeneidad en el que se alternan las metopas con temas de *venationes*, *damnatio* y *munera*, sin que apreciemos el orden establecido por el *munus legitimum* determinado por la reforma augustea.

También podemos encontrar alguna incongruencia, como la alternancia de *venationes* y escenas circenses en el programa decorativo de un mismo recipiente, pero no podemos olvidar la polivalencia de algunos edificios para celebrar distintos tipos de juegos, tal es el caso del teatro de *Clunia* que en el siglo II sufrió una remodelación para adaptarlo como anfiteatro. No hay más que recordar las producciones de *Verdullus* con escenas de carreras circenses y *munera gladiatoria* y su relación con el circo calagurritano para corroborarlo.

Apreciamos una gran polivalencia en los punzones y solo a través de la composición podemos relacionarlos directamente con una escena de anfiteatro o de circo, principalmente las vinculadas con las *venationes* que pueden ser confundidas con escenas cinegéticas. Un mismo motivo puede ser un cazador, un *venator* o un bestiaro, y solo a partir del tipo de animal que lo acompaña podemos identificarlo correctamente.

Igualmente, la representación de algunas divinidades como Marte, Victoria, Fortuna o Neptuno relacionado con el delfín, la encontramos dentro de un programa decorativo que afecta a la totalidad del vaso y que debe ser leído de manera global, más cuando aparecen enmarcadas por arquerías, compartiendo la decoración con metopas decoradas con escenas de venaciones o gladiatorias. Incluso un mismo punzón como el de Isis vinculado con *Anubis/Hermanubis* y la expansión de los cultos orientales en *Hispania*, cuando aparece junto a *venatores*, *gladiatores* y *aurigae* debe ser leída como Némesis, una de las divinidades a las que rendían culto.

También observamos una cierta pobreza en la variedad de motivos, que, dejando aparte a los tipos de gladiadores más populares, se restringe a algunos músicos (un *tibicen*) y árbitros (un *summa rudis*) que formaban parte del espectáculo y

que incluso los podemos encontrar en la *pompa*.

Los gladiadores se limitan principalmente a los tradicionales emparejamientos de *retiarius* – secutor y de *thraex* – *murmillo*, alguno de ellos dudosos por la simplicidad de su diseño, pero que se corresponden con los que habitualmente decoraban, por ejemplo, los discos de las lucernas.

Otro tanto podemos decir de los animales que saltaron a la arena, principalmente leones/as, leopardos, toros y osos, presentes en *venationes* y *damnationes*, estando ausentes los más exóticos que sabemos que formaban parte del espectáculo, aunque encontramos excepciones como la pitón atacando a un felino.

Lógicamente los espectáculos provinciales tuvieron sus limitaciones a la hora de acceder a los animales exóticos, cuyo coste excedía a sus posibilidades económicas, lo que dificultaba su presencia en la arena, pero que no eran ajenos a la población que los conocían perfectamente por su presencia en las decoraciones cerámicas, pintura, musivaria, etc., así como por las descripciones y narraciones de los escritores, que como Marcial reflejaron en sus escritos la atmósfera de los *ludi*.

Lo mismo sucedería con las representaciones circenses, más pobres al limitarse a bigas y cuadrigas, y por extensión las divinidades asociadas como Neptuno y su delfín, careciendo de los elementos arquitectónicos presentes en los anfiteatros que sí aparecen en las decoraciones de las paredes finas. Lo más reseñable es el desfile de las bigas que encontramos en el alfar de La Cereceda que por su calidad recuerda a las manufacturas de *Verdullus*. Por todo ello, encontramos una clara intencionalidad de desarrollar un programa decorativo vinculado con los *ludi*. Su popularidad queda fuera de toda duda al ser una de las señas de identidad de la sociedad romana, pero sí debe destacarse que como motivo en la *sigillata* se populariza-

rá especialmente a partir de época Flavia. Bien es cierto que ya lo encontrábamos en las decoraciones julio-claudias gálicas pero será en este momento cuando alcancen una identidad propia, detrás de la cual tal vez deba verse la inauguración del *Amphitheatrum Flavium* ampliamente popularizado gracias a las monedas de Tito acuñadas para conmemorarlo.

Los emperadores flavios fueron grandes defensores de los *ludi*, no hay más que recordar lo cien días de juegos con los que Tito inauguró el Coliseo, o como a Domiciano que era un gran aficionado a las carreras le gustaba estar rodeado de gladiadores, siendo el artífice de la construcción de cuatro *ludi imperiales* junto al Coliseo y de la recuperación de las nauquias, si bien ironías de la vida terminó asesinado en una conspiración palaciega en la que participaron como ejecutores, entre otros, varios gladiadores.

No nos queda más remedio que relacionar muchas de estas decoraciones con el alfar de La Cereceda, en donde hemos constatado la mayor parte de estos motivos, muchos de ellos inéditos procedentes de los testares expoliados (e incautados los materiales por el Seprona) o recogidos en superficie. Algunos de los motivos y composiciones expuestas en este trabajo, son únicas, procediendo de piezas desechadas pasadas de cocción. No nos cabe la menor duda de que a medida que se vaya ampliando el estudio de los materiales proporcionados por este alfar, el *corpus* decorativo se incrementará, e incluso conoceremos más nombres de sus protagonistas, siendo el auriga *Luteus* un buen ejemplo de ello.

También debemos reseñar el alfar de Bronchales del que es necesaria una nueva lectura de sus programas decorativos que están muy vinculados con las *venationes* y *damnationes*, más que con la cinegética como tradicionalmente planteaba.

Las decoraciones que hemos estudiado, que estamos estudiando, no son sino el reflejo de una realidad, la popularidad de un espectáculo que caló tan hondo en la sociedad romana que ha trascendido hasta el presente, y que veían en él una forma de alienarse, del mismo modo que los gobernantes lo apoyaron y fomentaron en su beneficio haciendo que estuviese presente en todos los aspectos de la vida de los romanos, lo que captó perfectamente Juvenal hace dos mil años ... *nunc se continet atque duas tantum res anxius optat, panem et circenses.*

## V. BIBLIOGRAFÍA

- Al Mahjub, O. 1980: "I mosaici della villa romana de Silin", *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, Ravenna, 299-306.
- Alarcao, M. 1971: "Terra sigillata do Museu Machado de Castro", *Conimbriga* X, 45-78.
- Almagro Basch, M. y Caballero Zoreda, L. 1968-1972: "Tres vasos excepcionales de cerámica sigillata hispánica: el alfar de Miccio", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXXV, 1-2, 511-566.
- Alonso Fernández, C. y Jiménez Echevarría, J. 2015: "Plaza Luenga (Sotés, La Rioja): un nuevo centro de producción de terra sigillata hispánica altoimperial en el entorno del valle del Najerilla", en M.<sup>a</sup> I. Fernández, P. Ruiz y M.<sup>a</sup> V. Peinado (eds.): *Terra Sigillata Hispánica. 50 años de investigaciones*, Edizioni Quasar, Roma, 127-136.
- Álvarez de Miranda, A. 1962: *Ritos y juegos del toro*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Álvarez Santos, J. A. 2005: *La Terra Sigillata de Cantabria*, Universidad de Cantabria, Santander.
- Argente, J. L., Casa, C. de la, Díaz, A., Izquierdo, J. M., Jimeno, A., Revilla, M. L. (1980): *Tiermes I*, Excavaciones Arqueológicas en España 111, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Atrián Jordán, P. 1958: "Estudio sobre un alfar de terra sigillata hispánica", *Teruel* 19, 87-172.
- Auguet, R. 1972: *Cruelty and Civilization. The roman games*, Ed. Allen and Unwin, London, 1972.
- Baratta, G. 2016a: "Non solo immagini: didascalie e testi epigrafici nelle serie ceramiche di Gaius Valerius Verdullus con scene di gare circensi e combattimenti gladiatorii", en S. Magnani, M. Buora, P. Ventura (eds.): *Le iscrizioni con funzione didascalico-esplicativa. Committente, destinatario, contenuto e descrizione dell'oggetto*, Instrumenta inscripta VI. (Antichità Altoadriatiche 83), Trieste, 425-438.
- 2017: "Il circo di terracotta: gli aurighi di Gaius Valerius Verdullus", *Epigraphica* 79, 207-251.
- 2020: "I gladiatori di Gaius Valerius Verdullus", *ArchCI* LXXI, ns.II.10, 189-220
- Beard, M., North, J. y Price, S. 1998: *Religions of Rome*, Vol.I: A History, Cambridge University Press, Cambridge.
- Blázquez Martínez, J.M. 1962: "Venationes y juegos de toros en la Antigüedad", *Zephyrus* 13, 47-65.
- Blázquez Martínez, J. M., Contreras, R. y Urruela, J. J. 1984: *Castulo IV*, Excavaciones Arqueológicas en España 131, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1987: "Cacerías y juegos de toros en la antigüedad", *Historia* 16, n.º 139, 149-161.
- 2002: "La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana", en T. Nogales (ed.): *Ludi romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 65-78.
- Blázquez Martínez J. M.<sup>a</sup>, López Monteagudo G., Neira Jiménez M.<sup>a</sup> L. y San Nicolas Pedraz M.<sup>a</sup> P. 1990: "Pavimentos africanos con espectáculos de toros. Estudio comparativo a propósito del mosaico de Silin (Tripolitania)", *Antiquités africaines* 26, 155-204.
- Bustamante Álvarez, M. 2013: *La terra sigillata hispánica en Augusta Emerita: estudio tipocronológico a partir de los vertederos del suburbio norte*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, 65, Mérida.
- Ceballos Hornero, A. 2002: "Semblanza de los profesionales de los espectáculos documentados en Hispania", en T. Nogales (ed.): *Ludi romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida 119-134
- Cinca Martínez, J. L. (2017): "Los ludi circenses de Calagurris a través de las cerámicas de Gayo Valerio Verdulo", en J. López Vilar (a cura di): *Actes 3r Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic. La gloria del circ. Curses de carros i competicions circenses*. In memoriam Xavier Dupré i Raventós (Tarragona, 2016), Tarragona, 95-99.
- 2017b: "Edificios de espectáculos en Calagurris (Calahorra, La Rioja): el circo", en: J. López Vilar (a cura di), *Actes de 3r Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic. La glòria del circ: curses de carros i competicions circenses*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona, 147-154.
- 2018: "El circo de Calagurris Iulia (Calahorra, La Rioja). Una aproximación", en P. Castillo Pascual y P. Iguacel de la Cruz (eds.): *Studia Historica in Honorem Prof. Urbano Espinosa Ruiz*, Universidad de La Rioja, Logroño 251- 288.
- Coarelli, F. 2001: "L'armamento e le classi dei gladiatori", en A. La Regina (ed.): *Sangue e Arena*, Catalogo della Mostra (Roma, 22 giugno 2001 - 7 gennaio 2002), Ed. Electra, Milano 153-174.
- Cortés, J. 1982: "Terra sigillata decorada de Saldaña (Palencia)", *Sautuola* III, 175-220.
- Curry, A. 2008: "The Gladiator Diet", *Archaeology* 61 (6), 28 ss.
- Delage González, I. y Fernández-García, M.<sup>a</sup> I. 2015: "Nuevos estilos anónimos en la sigillata decorada del alfar de los Villares de Andújar, Jaén", en M.<sup>a</sup> I. Fernández, P. Ruiz y M.<sup>a</sup> V. Peinado (eds.): *Terra Sigillata Hispánica. 50 años de investigaciones*, Edizioni Quasar, Roma, 95-100.
- Delgado Linacero, C. 2007: *Juegos taurinos en los albores de la Historia*, Ed. Egartorre, Madrid.
- Espinosa Ruiz, U. 1986: *Epigrafía romana de La Rioja*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- 1988: "Riqueza mobiliaria y promoción política: los Mamili de Tritium Magallum", *Gerión* 6, 263-272.
- Fernández-García, I. y Moreno Alcalde, M. 2013: "Terra sigillata hispánica: producción decorada", en M.<sup>a</sup> I. Fernández-García (coord.): *Una aproximación a Isturgi romana: el complejo alfarero de Los Villares de Andújar, Jaén, España*, Edizioni Quasar, Roma, 197-232.
- Fernández-García, I., Moreno Alcalde, M. y Macías Fernández, I. 2014: "Las representaciones figuradas en la terra sigillata hispánica de Los Villares de Andújar (Jaén, Granada)", en R. Morais, A. Fernández y M.<sup>a</sup> J. Sousa (coords.): *As Produções cerâmicas de imitação na Hispania*, II Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios de la Cerámica Antigua en Hispania (Braga, 2013), Porto, 213-220.
- Fortea López, F. 1994: *Nemesis en el occidente romano: ensayo de interpretación histórica y corpus de materiales*, Monografías de Historia Antigua 9, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Futrell, A. 1977: *Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power*, University of Texas Press, Dallas.
- 2006: *The Roman Games: Historical sources in translation*, Blackwell Pub, Oxford.
- Garabito Gómez, T. 1978: *Los alfares romanos riojanos. Producción y comercialización*, BPH XVI, Madrid.

- Garabito Gómez, T., Solovera San Juan, M.<sup>a</sup> E. y Martín Manzanas, Y. 2002: “Las firmas y la identificación de los nombres de los alfareros en el centro industrial de Tritium Magallum (Tricio, La Rioja), en L. Hernández, L. Sagredo, y J. M. Solana (coords.): *I Congreso Internacional de Historia Antigua “La Península Ibérica hace 2000 años”* (Valladolid, 2000), Valladolid, 529-535.
- García-Barberena, M. y Unzu, M. 2013: “Un barrio artesanal periurbano en la ciudad romana de Pompaelo, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra* 21, 219-255.
- García-Barberena, M., Mezquíriz, M.<sup>a</sup> A. y Unzu M. 2015: “El centro alfarero de Pompaelo: piezas singulares y fabricación de lucernas”, en I. Aguilera, F. Beltrán M.<sup>a</sup> J. Dueñas, C. Lomba y J. Á. Paz (eds.): *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 412-427.
- García y Bellido, A. 1955: “El español Diocles, as de los circos romanos”, *Arbor*, noviembre de 1955, 252 ss.
- Gil Zubillaga, E. 1995: “Un vaso excepcional de T.S.H. forma 30 del basurero romano de Uralde (Treviño)”, *XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel, 1991)*, vol. 3, Zaragoza, 1125-1134.
- González Blanco, A. 1998: “El anfiteatro de Calahorra”, *Kalakorikos* 3, 193-196
- González Fernández, J. (2002): “Leyes, espectáculos y espectadores en Roma”, en T. Nogales (ed.): *Ludi romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 79-90.
- Grosschmidt, K. y Kanz, F. 2008: *Gladiatoren in Ephesos, to dam nachmittag*, Museum Ephesos-Seçuk, Viena.
- Hermet, F. 1934: *La Graufesenque (Condatomago)*, Librairie E. Leroux, París.
- Hornum, M. B. 1993: *Nemesis, the Roman State and the Games*, Religions in the Graeco-Roman World 117, Cambridge University Press, Leiden.
- Junkelmann, M. 2000: “Familia Gladiatoris: The Heroes of the Amphitheatre”, *Gladiators and Caesars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*. University of California Press.
- Köhne, E., Ewigleben, C. y Jackson, R. 2000: *Gladiators and Caesars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles.
- López Monteagudo, G. 1991: “Escenas de venaciones en mosaicos hispanorromanos”, *Gerión* 9, 245-262.
- Luciani, R. 1993: *El Coliseo*, Ed. Anaya, Madrid.
- Mañanes Pérez, T. 1976: “Materiales cerámicos de la villa romana de El Soldán, Santa Coloma de Somoza (León)”, *Sautuola* II, 227-261.
- Mañas, A. 2016: “Evolution of the retiarius fighting technique: abandoning the net”, *The International Journal of History of Sport* 33.6-7, 704-733.
- 2018: *Gladiadores. El gran espectáculo de Roma*, 2<sup>a</sup> ed. actualizada, Ariel-Historia (Ed. Planeta), Barcelona.
- Martínez González M. M. 2002: “Jarra de TSH con decoración isíaca encontrada en Badarán (La Rioja)”, *Iberia: Revista de la Antigüedad* 5, 207-216.
- Mayer Olivé, M. 2013: “Elementos literarios e iconográficos en algunos ejemplos de la cerámica de Gaius Valerius Verdullus de La Maja (Pradejón, La Rioja)”, en *Ex officina. Literatura epigráfica en verso*, Sevilla, 275-301.
- Mayet, F. 1984: *Les ceramiques sigillées hispaniques. Contribution a l'histoire économique de la Peninsule Iberique sous l'Empire Romain*, Publ. Centre Pierre Paris, París.
- Méndez Revuelta, M.<sup>a</sup> E. 1975: “Materiales para el estudio de la figura humana en el temario decorativo de la terra sigillata hispánica”, *BSAA* 40-41, 95-157.
- Mezquíriz Irujo, M.<sup>a</sup> A. 1961: *La terra sigillata hispánica*, William L. Bryant Foundation, Valencia.
- 1985: “Terra sigillata Ispanica”, *Atlante delle Forme Ceramiche*, Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, Roma, 109-174.
- Mínguez Morales, J. A. 2008: “Gaius Valerius Verdullus y la fabricación de paredes finas con decoración a molde en el valle medio del Ebro. Veinte años después”, en: *Actes du Congrès de L'Escala-Empúries*, Société Française d'Étude de la Céramique Antique en Gaule, Marseille, 181-194.
- Montesinos i Martínez, J. 2015: “Aportaciones iconográficas sobre la Terra Sigillata Hispánica. Dos escenas y su posible interpretación”, en M.<sup>a</sup> I. Fernández, P. Ruiz y M.<sup>a</sup> V. Peinado (eds.): *Terra Sigillata Hispánica. 50 años de investigaciones*, Edizioni Quasar, Roma, 445-454.
- 2017: “Monomaquías y otros enfrentamientos singulares en la decoración sobre Terra Sigillata hispánica”, en J. Coll Conesa (Coord.): *Opera Fictiles. Estudios transversales sobre cerámicas antiguas de la Península Ibérica. Actas de IV Congreso Internacional de la SECAH (Valencia, 2017)*, Valencia, 313-324.
- Muñoz-Santos, M.<sup>a</sup> E. 2016: *Animales in Arena. Los animales exóticos en los espectáculos romanos*, Editorial Confluencias, Antequera.
- Navarro Caballero, M. 1989-90: “Una guarnición de la legio VII Gemina en Tritium Magallum”, *Caesaraugusta* 66-67, 217-225.
- Nossov, K. 2009: *Gladiator*, Osprey Publishing, Oxford
- 2011: *Gladiator: The Complete Guide to Ancient Rome's Bloody Fighters*, Lyons Press, Connecticut.
- Oswald, F. (1936-1937): *Index of figure-types on terra sigillata*, Liverpool University Press, Liverpool.
- Pastor Muñoz, M. 2018: *Los Gladiadores. El fascinante espectáculo de los munera gladiatoria en el mundo romano*, Editorial Universidad de Granada (Colección Historia), Granada.
- Pitillas Salañer, E. 2002: “Soldados procedentes del noroeste de Hispania con el cognomen Reburus, Reburinus”, *Hispania Antiqua* 26, 25-34
- Pradales, D. 1990: “Orígenes y distribución de la terra sigillata hispánica del País Vasco. Su comercialización”, *II Congreso Mundial vasco. Congreso de Historia de Euzkal Herria*, vol. I, San Sebastián, 266-287.
- Roca Roumens, M. 1976: *Sigillata hispánica producida en Andújar*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.
- Rodríguez López, M.<sup>a</sup> I., Prieto López, D. Bonacasa Sáez, S. y Duprado Oliva, G. 2014: “Terra sigillata hispánica procedente de la escombrera de La Candamia (León): la representación de los dioses y otros motivos mitológicos”, en R. Morais, A. Fernández y M.<sup>a</sup> J. Sousa (coords.): *As Produções cerâmicas de imitação na Hispania*. *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios de la Cerámica Antigua en Hispania (SECAH) (Braga, 2013)*, vol. II, Porto, 235-246.
- Rodríguez López, M.<sup>a</sup> I., Prieto López, D. Bonacasa Sáez, S. y Duprado Oliva, G. 2014: “Terra sigillata hispánica procedente de la escombrera de La Candamia (León): consideraciones sobre el repertorio iconográfico figurado”, en R. Morais, A. Fernández y M.<sup>a</sup> J. Sousa (coords.): *As Produções cerâmicas de imitação na Hispania*. *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios de la Cerámica Antigua en Hispania (SECAH) (Braga, 2013)*, vol. 2, Porto, 221-233.
- Sáenz Preciado, J. C. 2018: *La terra sigillata hispánica en los contextos cerámicos del Municipium Augusta Bilbilis*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud.
- 2020 e.p.: “La representación de Acteón – Cernunnos en la sigillata hispánica”, *De la costa al interior. Las cerámicas de impor-*

- tación en Hispania. *Actas del V Congreso Internacional de la SECAH (Alcalá de Henares, 2019)*, Alcalá de Henares.
- Sáenz Preciado, J. C. y Prieto López, D. 2015: "La representación de temas orientalizantes en la terra sigillata hispánica", en M.<sup>a</sup> I. Fernández, P. Ruiz y M.<sup>a</sup> V. Peinado (eds.): *Terra Sigillata Hispánica. 50 años de investigaciones*, Edizioni Quasar, Roma, 455-464.
- Sáenz Preciado, J. C. y Sáenz Preciado, M.<sup>a</sup> P. 2015a: "FORMA IIX IMPERATORII CAESARIS DOMITIANO", en M.<sup>a</sup> I. Fernández, P. Ruiz y M.<sup>a</sup> V. Peinado (eds.): *Terra Sigillata Hispánica. 50 años de investigaciones*, Edizioni Quasar, Roma, 163-178.
- Sáenz Preciado, M.<sup>a</sup> P. 1993: *La terra sigillata hispánica en el Valle Medio del Ebro: El centro alfarero de Tritium Magallum (Tricio, La Rioja)*, Tesis Doctoral. Repositorio Zaguán de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, <https://zaguan.unizar.es/record/9566>
- 1994: "Marcas y gráficos del centro alfarero de La Cereceda (Arenzana de Arriba, La Rioja)", *Berceo* 127, 79-113.
  - 1996-1997: "Retratos de la familia flavia como motivos decorativos en la terra sigillata hispánica", *Annales de l'Institut d'Estudis Gironins* XXXVI, 549-562.
- Sáenz Preciado, M.<sup>a</sup> P. y Sáenz Preciado, J. C. (2006): "El centro alfarero de la Cereceda (Arenzana de Arriba, La Rioja). Las producciones del alfarero de las hojas de trébol y del alfarero de los bastoncillos segmentados", *Salduie* 6, 195-212.
- Serrano Arnáez, B. (2015): "Notas acerca de nuevos elementos decorativos en la sigillata hispánica de Los Villares de Andújar a través del análisis de los moldes", en M.<sup>a</sup> I. Fernández, P. Ruiz y M.<sup>a</sup> V. Peinado (eds.): *Terra Sigillata Hispánica. 50 años de investigaciones*, Edizioni Quasar, Roma, 101-105.
- 2016: *Estructuras humanas y económicas de producción de la Terra Sigillata Hispánica: Los productores de moldes*. Repositorio Universidad de Granada, Granada, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43693>
- Shardrake, S. (2010): *The world of the gladiator*, The History Press, Cheltenham.
- Solovera San Juan, M.<sup>a</sup> E. (1983): (1987: *Estudios sobre la historia económica de La Rioja romana*, (Col. Historia 9), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- Solovera, M.<sup>a</sup> E. y Garabito, T. 1986: "Los nombres de los ceramistas romanos de La Rioja: nuevas aportaciones", *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja (Logroño, 1985)*, Tomo I, Logroño, 117-127.
- Sotomayor, P. 1977: *Marcas y estilo en la sigillata decorada de Andújar*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.
- Tran tan Thinh, V. 1972: *Le culte des divinités orientales en Campanie en dehors de Pompéi, de Stabies et d'Herculaneum*, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, vol. 2, Leiden.
- Uroz Rodríguez, H. 2017: *Prácticas rituales. Iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Leina, Albacete)*, Universidad de Alicante, Alicante.
- Wiseman, F.J. 1956: *Roman Spain. An Introduction to the Roman Antiquities of Spain and Portugal*, Ed. G. Bell and Sons Ltd., London.
- <sup>1</sup> El presente trabajo ha contado con el soporte del proyecto: *Producción y adquisición de cerámicas finas en la Hispania altoimperial: sigilla hispaniae* (PID2019-105294GB-I00)/AEI/10.13039/501100011033. También se inscribe dentro de las líneas de investigación del grupo P3A (*Prehistoria y Patrimonio Arqueológico del Valle del Ebro*) (H14\_20R, Gobierno de Aragón - Universidad de Zaragoza), así como del IPH (*Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza*).
- El material gráfico que presentamos en este trabajo se encuentra referenciado en el texto. Hemos mantenido los dibujos originales, algunos de los cuales proceden de publicaciones antiguas realizados con técnicas distintas (sombreados, puntillados...). En cambio, no hemos respetado las escalas para regularizarlos y que se comprendan mejor, al ser algunos de ellos de pequeño tamaño. Queremos agradecer a la Dra. Macarena Bustamante la cesión de la imagen de la Fig.1 y a Diego Prieto las Figs.9.11 y 12.
- <sup>2</sup> Garabito, dentro del estudio que realiza de los motivos decorativos, destaca la rareza de las "figuras mortales" frente a las figuraciones de divinidades, como también destacó Méndez Revuelta (1975: 140), mencionando la presencia de máscaras, jinetes y conductores de carros (de dos o tres tiros), a los que añade soldados, en alguno de los cuales aprecia un parecido con los guerreros que decoran las cerámicas numantinas, y otras figuras sin identificar (1978: tab. 1.18, tab. 3.28, tab. 4.8 y tab. 5.5). Estos soldados para nosotros son gladiadores y venatores, como posteriormente veremos. Del mismo modo, Garabito aprecia que las figuras humanas, en contraposición a lo que sucede en la *sigillata* itálica y gálica, no suelen aparecer formando escenas, sino aisladas en metopas o en medallones, exceptuando en el alfar de Bronchales que corresponden a la recreación del mito de Acteón (1978: 492).
- <sup>3</sup> Debido al tamaño de alguno de estos motivos es difícil identificarlos como legionarios, a pesar de apreciarse que empuñan espada, escudo y casco (Mayet 1984: pl. CC.2460-2466), pero en este caso el contexto de estandartes y su relación con águilas de alas desplegadas, y representaciones de victorias con palma y/o corona, permiten relacionar la composición/escena con el enaltecimiento y glorificación militar (Sáenz y Sáenz 2015: 169, fig. 5, Sáenz 2018: 221-222).
- <sup>4</sup> Sáenz Preciado, J. C. y Sáenz Preciado, M.<sup>a</sup> P. (2022 e.p.): *Los ludi romani en la cerámica romana: la Terra Sigillata Hispánica y las paredes finas de Verdullus*, Monografías Arqueológicas 59, Pressas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza. Sáenz Preciado, M.<sup>a</sup> P. y Sáenz Preciado, J. C. (2023 e.p.): *El alfar romano de La Cereceda (Arenzana de Arriba, La Rioja)*, Monografías Arqueológicas 62, Pressas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- <sup>5</sup> No podemos negar que los juegos terminaron por desvirtuarse en novelas, películas y series de televisión, en los que salvo excepciones, se reflejan comportamientos y gestos adulterados, pero que han acabado afianzándose en el imaginario colectivo, retroalimentándose desde siglos pasados, siendo un ejemplo de ello las obras pictóricas desarrolladas dentro del academicismo histórico decimonónico del que Jean-Léon Gérôme (1824- 1904) fue uno de sus mayores exponentes. En esta popularidad de los juegos romanos, mucho tuvieron que ver escritores y novelas como *Fabiola* de Nicholas Wiseman (1854), *Ben-Hur: una historia de Cristo* de Lewis Wallace (1880), *Quo vadis* de Henryk Sienkiewicz (1896), entre otras, sin olvidar, como no, *Espartaco*/Kirk Douglas de Stanley Kubrick (1960) quien popularizó el mundo de los gladiadores, al igual que el circo y sus carreras le deben mucho, por no decir

que todo, a Judá Ben-Hur y sus encarnaciones en Ramón Novarro (1925) y Charlton Heston (1959).

<sup>6</sup> Tampoco podemos olvidar que, junto a la organización de juegos, también se procedía al reparto de alimentos como recurso para ganarse el favor del pueblo desde el punto de vista electoral o social, siendo una de las mayores preocupaciones de los gobernantes la de contentar a las masas desocupadas de Roma que se resume perfectamente en la máxima de Juvenal *panem et circenses*.

<sup>7</sup> Publicado en el año 80 tras la inauguración del Coliseo. En sus epigramas se hace referencia a los actos que se desarrollaron durante los cien días que duraron los juegos, así como a sus protagonistas. Con posterioridad, se añadieron otros epigramas vinculados a los juegos de Domiciano del año 84 u 85.

<sup>8</sup> Garabito (1978: 493) puntualiza que en el caso de motivos de pequeño tamaño que son característicos de las decoraciones hispánicas, el esquematismo no siempre es un rasgo preconcebido, puesto que puede tratarse de figuras trazadas directamente en el molde, pero que, debido a sus exiguas dimensiones, los detalles no quedan plasmados del todo en el vaso, en especial tras su desgaste.

<sup>9</sup> En el caso de la representación isturgitana de una figura armada con lanza enfrentada al jabalí se ha planteado que en vez de una escena cinagética, o de una *venatio* como proponemos nosotros, sea una representación del mito de Meleagro y el Jabalí de Calidón, enviado por Artemisa como castigo por el olvido de Eneo (padre de Meleagro) de dedicarle sacrificios (Fernández *et al.* 2014: n.º 219). También contamos en el mismo *Isturgi* de un vaso H.37 en el que se alternan escenas en las que un *venator* aparece enfrentándose en distintas metopas a un león, a un jabalí y a un toro recreando una *venatio* (Mayet 1984: pl. XXXIX.192), sin que descartemos que en algunas ocasiones pueda recrear este mito, más cuando defendemos la polivalencia de los punzones individualizados que según conveniencia e intencionalidad pueden tener un sentido otro, como en este caso. Solo la visión completa de la decoración del

vaso pueda ayudarnos a su correcta identificación. Sobre este mito y su posible presencia en las decoraciones de *sigillata*: Montesinos 2017: 318.

<sup>10</sup> Los grifos deben entenderse como los encargados de vigilar los caminos de salvación, teniendo la misión de guardar y velar los cementerios y sus tumbas. Su carácter andrógogo tiene las mismas características que el buitre, también presente en Bronchales, ya que ambos representan a la muerte que devora a sus presas y las transportan hasta el más allá

<sup>11</sup> Ante todo, debemos descartar que sea Venus (Afrodita), no así el motivo similar elaborado en Tricio (Garabito 1978: tab. 3.18) también identificado como tal, al ser una representación completamente distinta, apreciándose la desnudez púdica de la diosa que se nos presenta de espaldas con las nalgas al aire y semicubierta por el quitón y un brazaletes en el brazo que nos recuerda a la *Venus Calipigia*. Por similitud, pudiera identificarse como una ménade que porta un *thyrus*, motivo que también se ha confundido con Venus y que está ampliamente recogida en el repertorio hispánico (Mayet 1984: pl. CXCVI.2361-2364 y 2366).

<sup>12</sup> Suplicios recogidos en el martirologio cristiano, como en la *Historia de la Iglesia o Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea fechada en el año 323 o 324, en la que se describe, por ejemplo, el martirio en el año 177 de la joven Blandina al ser corneada, después de otras torturas, por un toro en el anfiteatro de Lyon (*Hist. Eccl.* V.2).

<sup>13</sup> Dioniso se convirtió en león al ser raptado de joven por unos marineros al confundirlo con un príncipe, devorando a continuación a sus captores, estando el toro, como símbolo de fertilidad, estrechamente vinculado a él.

<sup>14</sup> Contamos con representaciones de este castigo en mosaicos en los que se refleja su crueldad. Destaca el de la *villa de Silin* (Libia) (siglo III) en el que se han recreado como los condenados son empujados/arrojados por sus verdugos a los toros que ya han empitonado y lanzado al aire a varios de ellos (Delgado 2007: 249, lám. 110, Al Mahjub 1980), o el mosaico de Dar Buc Ammera (Zliten,

Libia) (siglo I) expuesto en el Museo Assaraya Alhamra (Museo Arqueológico Nacional, Trípoli), un auténtico repertorio de los *ludi* en el que junto a los músicos que amenizaban los juegos encontramos gladiadores, venatores y escenas de condenados atados a un poste que es acercado en un carro hacia un leopardo, o empujado a los leones por un verdugo que blande un látigo para azuzarlos. También era habitual sujetar al condenado con las manos atadas al lomo del toro, como se aprecia en una terracota procedente de Kalaa Srira (Túnez) (Delgado 2007: fig. 129).

<sup>15</sup> Se trata de un animal de confusa interpretación debido a la extraña disposición de sus cuartos traseros que identificamos como un oso. Para Atrián (1958: 122) no es sino un defecto del punzón ya que *tantas veces como lo encontramos en nuestro taller presenta las mismas características*. Lo mismo sucede en los moldes y piezas aparecidos en *Pompaelo* (García-Barberena, Mezquíriz y Unzu 2015: 415, fig. 2) (fig. 9.10.) en donde es identificado como un jabalí. Debemos recordar que varios de los moldes aparecidos en *Pompaelo* son idénticos a los de Bronchales, lo que refrenda la hipótesis de una comercialización de moldes. Por otro lado, hay que recalcar que los jabalíes que aparecen en la *sigillata* hispánica son perfectamente identificables y se alejan ostensiblemente de este motivo, tal es el caso del que aparece en el mismo alfar de Bronchales (Atrián 1958: fig. 91.4 y lám. VIII.6) o el empleado en el alfar de Bezares (Garabito 1978: tab. 14.4).

<sup>16</sup> En Bronchales documentamos a un *thraex* (fig. 53.8 y lám. IX.22), un posible *retiarius* (fig. 56 y lám. IX.22) y varios *equites* (figs. 50, 56 y 95, lám. IX.1), distintos tipos de *venatores* y *bestiarii*, aislados o enfrentándose a animales (figs. 58 y 94.4, láms. IX.20 y 21, XI.3 y 4, XII.1 y 2), escenas de *venationes* en las que se aprecian ciervos atacados por jaurías de perros (figs. 48 y 91.2, lám. X.1-3) o por leones (figs. 62 y 91.6, láms. X.4 y XI.3), así como los habituales leones (lám. VIII.4, 8 y 9), leonas o leopardos (figs. 43, 47, 51 y 91.9, lám. VIII.4) y osos (figs. 44 y 91.8, lám. VIII.5), a los que podemos añadir jabalíes que también formaban parte de las *venationes* (fig. 91.4 y lám. VIII.6).

<sup>17</sup> En algunos casos, este individuo que no sabemos si se ha intentado representar muerto, de ahí su posición fetal, aparece junto a ciervos (Atrián 1958: fig. 49), siendo muy tentador relacionarlo con su carácter psicopompo y guía hacia el más allá, así como regenerador y resurrector. En otro molde aparece dentro de un medallón, con representaciones de leopardos y de buitres en las metopas que lo acompañan (Atrián 1958: fig. 51), pudiendo interpretarse: uno como su ejecutor y el otro como su guía al más allá, en este caso muy presente en las creencias indígenas, con la misma simbología de renacimiento y eternidad. No podemos olvidar la presencia en algunas *venationes* de Bronchales de grifos y su carácter andrógono. En otros casos aparece relacionado con un oso. También está presente en el alfar de *Pompaelo* (García-Barberena, Mezquíz y Unzu 2015: 415, fig. 2).

<sup>18</sup> Sobre estos aspectos, así como sobre la simbología y la iconografía de los combates o monomaquia en la que se entremezcla lo heroico de una élite aristocrática guerrera y lo mítico/divino, trascendiendo la representación de lo evidente, son interesantes las propuestas de Montesinos (2017: 313-314).

<sup>19</sup> Recientemente Giulia Baratta (2020) ha realizado un estudio de las representaciones de los gladiadores en los vasos de paredes finas elaborados por *Gaius Valerius Verdullus* en el alfar de *La Maja* (Pradejón, La Rioja), en el que se estudian piezas inéditas y se realizan nuevas lecturas de otras. Salvando las distancias, existen bastantes paralelismos entre estas decoraciones y algunas de las presentes en la *sigillata* tritense, recordando la presencia en *La Cereceda* de un alfarero de nombre *Verdullus* (*vid not.* 39).

<sup>20</sup> Su popularidad fue tal, que no solo sus seguidores les levantaron estatuas o epitafios, sino que poetas como Marcial llegaron a componerles poemas, en este caso dedicado a Hermes que primero fue gladiador y después doctor (*Ep.* 5.24).

<sup>21</sup> Las descripciones y evolución de los distintos tipos de gladiadores que mencionamos en este apartado han sido obtenidos de los trabajos de Futrell (1977 y 2006), Köhne, Ewigleben y Jackson

(2000), Mañas (2018), Nossov (2011) y Pastor (2018).

<sup>22</sup> De ser así podríamos establecer, como en el caso de las facciones de aurigas que corrieron en *Calagurris*, el *ludus* al que pertenecieron. En el caso de *Hispania*, el reclutamiento y formación de los gladiadores se encontraba en manos de un procurador imperial de rango ecuestre, bajo cuyo cargo se hallaban las *familiae gladiatoriae* ubicadas en la *Galia*, *Germania* y *Britania*. Tenemos constatación de cinco epitafios de gladiadores que compitieron en *Hispania*, pertenecientes uno al *ludus Neronianus*, tres al *ludus Iulianus*, uno al *ludus Gallicianus*, al que hay que añadir otro adscrito al *ludus Hispanianus*, posiblemente ubicado en *Corduba*, así como los vinculados a pequeñas *familiae gladiatoriae* privadas de ámbito local o provincial (Ceballos 2002: 126-130, fig. 2).

<sup>23</sup> Su empleo como recurso compositivo en la *sigillata* tardía, tras rescatarse los viejos punzones que dejaron de utilizarse en el siglo II, corre paralelo a la popularidad alcanzada en la musivaria y en la pintura mural de grandes megalografías de temas cinegéticos, lo que explica que se retomasen las decoraciones de temas ecuestres, si bien su presencia ahora ya no tiene nada que ver el mundo gladiatorio, y sí con el cinegético.

<sup>24</sup> Debido a la sencillez y simplificación de este motivo, cercana al minimalismo, puede confundirse con la representación de *Baco/Dionisos* cabalgando una pantera (en realidad un leopardo) como una de representación de su apoteosis, mientras otras veces aparece junto a una gacela y vides, según se representa en los alfares isturgitanos (Fernández et al. 2014: 214, fig. 19) siguiendo los modelos gálicos (Oswald 1936-1937: láms. XXVII y XXVIII). Con anterioridad, Manuel Sotomayor identificó este motivo de la siguiente manera: *...la figura de la parte central inferior es aquí la de un jinete sobre cabalgadura (...). El personaje podría parecer que empuña un caduceo; pero la cabalgadura, en la que se nota bien claro un abundante punteado, debe ser la pantera báquica y el supuesto caduceo, por tanto, el tirso de Dionisos* (1977: 39)

<sup>25</sup> Una variante del *retiarius* fue el *laquearius* (de *laqueus*, lazo) que apareció

en época tardía, en el que la red es sustituida por un lazo y el tridente por una daga estrecha o gancho afilado, manteniéndose el resto de las características. Para Junkelmann (2000: 63) este gladiador sería un *paegniarius* (o *paegnarius*), una especie de animador o artista que junto a acróbatas y mimos, entretenía a los espectadores en los descansos entre combates, mientras se acondicionaba de nuevo la arena. Otro gladiador derivado del *retiarius* del que desconocemos su nombre, en lugar de red esgrimía una especie de espada corta cuya hoja era sustituida por tres pinchos en línea, portando también un tridente, que, frente al caso anterior, sí participaban en los combates, según se desprende de las heridas que presentaban algunos de los gladiadores enterrados en el cementerio de Efeso (Grosschmidr y Kanz 2002, Curry 2008).

<sup>26</sup> No suele hacerse referencia a este elemento que al parecer fue característico de los tracios, pero podemos apreciar su representación en los vasos de paredes finas de *Verdullus* (Baratta 2020: fig.7a).

<sup>27</sup> Carecemos de jirafas en el repertorio decorativo hispánico. No obstante, Rodríguez et al. (2014: 229-230, fig. 13) identifican como tal la decoración de un cuenco H.37 fragmentado procedente de uno de los vertederos romanos de *Legio*, en el que se aprecia la cabeza y el cuello de una jirafa que es atacada por un felino, si bien pensamos que se trata de un ciervo (Mayet 1984: pl. CLXXXVIII.2102) y el felino una pantera (Mayet 1984: pl. CLXXXIII.1908-1914), correspondiendo a una escena venatoria muy conocida (Mayet 1984: pl. CCIII.2523-2524, entre otros). Las fuentes clásicas guardan silencio sobre ellas, ya que únicamente conocemos la que Julio Cesar trajo junto a otros animales exóticos tras su victoria en Egipto, a la que llamaron *camelopardo* por su parecido con el camello y el leopardo, que fue sacrificada poco después en uno de sus juegos (Plin. *Nat.* 8.18). Salvo apariciones puntuales en exhibiciones, no se volverían a ver jirafas en Europa hasta el medievo al formar parte de los zoológicos de Federico II de Sicilia y Fernando I de Nápoles, siendo la más famosa la que el sultán de Egipto regaló 1486 a Lorenzo de Medici. Tendremos

que esperar hasta el siglo XIX para encontrarlas de nuevo en Europa gracias al valí de Egipto Mehmet Ali, que en 1827 envió como regalo diplomático un ejemplar al emperador de Austria Francisco II, al rey de Francia Carlos X y al del Reino Unido Jorge IV.

<sup>28</sup> En el anuncio de los juegos se distinguía perfectamente entre *ferae* (animales salvajes) y los *pecudus* o *mansuatrae* (animales domésticos), al igual que entre animales *dentatae* (dentados) y los *herbariae*, *herbatiace* o *herbanae* (herbívoros). También se efectuaba diferenciación por su procedencia (*africanae*, *libycae*, etc.). De esta manera el *editor* atraía la atención del espectador exponiendo las características naturales de los animales, cuyo empleo dependería del efecto que quisiera producir sobre el espectador (Núñez-Santos 2016: 54).

<sup>29</sup> Somos conscientes de que no todas las representaciones de ciervos, jabalíes, etc., estuvieron relacionadas con el espectáculo, pero exponemos aquellas que sí son mencionados como integrantes de él, si bien solo el contexto de la decoración puede proporcionar una atribución concreta. De ahí que destaquemos de las tablas que recogen las decoraciones gálicas de Oswald los cérvidos (pls. LXX.1697-1715, LXXI-LXXIV), cabras (pls. LXXV y LXXXVI.1862-1869), jabalíes fácilmente identificados por su característica crin que recorre todo su lomo (pls. LXVII.1634-1643, LXVIII.1696, L.1696T, LXIX y LXX.1680-1696B), toros (pls. LXXVI.1870-1891a y LXXXII.1891b), lobos/lobas, y perros de caza identificables por llevar collar (pls. LXXVII.1914-1946, LXXVIII, LXXIX.1996-2039b y LXXXII.2039c-2039z), etc. Dentro del conjunto de cápridos recogidos por Oswald encontramos algunas que nos hace dudar de si no se tratan de antílopes del género *oryx* (pls. LXX.1707 y LXXV.1826 y 1827) sin descartar que sean realmente cabras montesas (*Capra pyrenaica* o íbice Ibérico o, lo más seguro, que sean representaciones de la Cabra alpina o *Capra ibex*).

<sup>30</sup> Somos conscientes de la dificultad de identificar correctamente la representación de leonas ya que pueden, o son, confundidas con leopardos mal llamados en algunos artículos panteras, especie que no existe al ser un término taxonómico para clasificar el géne-

ro de mamíferos de la familia *Felidae* que incluye al león (*Panthera leo*), tigre (*Panthera tigris*), leopardo (*Panthera pardus*), jaguar (*Panthera onca*) y al leopardo de las nieves (*Panthera uncia*), con distintas subespecies, algunas de ellas extintas pero que estuvieron presentes en época romana, como el león del Atlas.

<sup>31</sup> Es tentador pensar que estos elementos verticales pudiesen representar *fascēs* sin hacha, como se transportaban en el *pomerium* de Roma, indicando la potestad de castigar y no de ejecutar, lo que quedaba reservado o restringido a los cónsules o al emperador. De ser así, el medallón pudiera representar simbólicamente al *editor*, siendo conscientes de lo rebuscado de esta interpretación.

<sup>32</sup> La presencia de flautistas en ambientes gladiatorios o similares (enfrentamientos armados rituales o funerarios) está ya documentada en las decoraciones de alguna de las tumbas de la *nerópolis de Andriuolo (Paesatum)* (Tumba 24, *ce.* 370/360 a.C.; Tumba 58, *ce.* 340 a.C.) apreciándose como amenizan los combates y las ceremonias que se desarrollan a su alrededor.

<sup>33</sup> Contamos con varios casos en los que *Mercurio* está relacionado con temas circenses. Tal es el caso de *Isturgi* en donde *Hermanubis* alterna con leones (Fernández y Moreno, 2013: fig. 20.5), al igual que representaciones de *Marte* y *Fortuna* relacionadas con posibles venaciones, felinos, etc. (Fernández *et al.* 2014: 217, fig. 3).

<sup>34</sup> La limitación de espacio nos impide tratar de forma más pormenorizada estos aspectos. No obstante, los estamos desarrollando en otros trabajos que se encuentran en realización.

<sup>35</sup> Némesis tuvo una gran acogida en ambientes militares como se aprecia en la epigrafía de las provincias dabanubianas (Forte 1994: 214). En el caso de *Hispania* contamos con una inscripción en un ara votiva vinculada con el *ala II Flaviae* en el campamento de *Petavonium: NEMESI/VO(tum)•SOL(vit)/REBURRIS*. Nuestro interés en ella radica en el dedicante *Reburus*, un antropónimo indígena muy presente en el noroeste peninsular en ambientes militares, concretamente en tropas au-

xiliarias como el *Ala II Flavia, Cohors VII Praetoria, Cohors X Praetoria, Cohors I Lucenses Hispanos*, etc., siendo el *cognomen Reburus /Reburinus* propio, *grosso modo*, de esta área (Pitillas 2002: 25-34), encontrándolo también en un epígrafe de *Tritium* (Espinosa 1986: 56, n.º 37, lám. 5.37, Navarro 1989: 102-103) datada en la segunda mitad de siglo I. Si bien el epígrafe hallado en Tricio no hace referencia a un militar o a un veterano, si podemos pensar que se tratase del descendiente de uno de ellos asentado en estas tierras tras su licenciamiento. La aparición de un alfarero de nombre *Reburinus* en *La Cereceda* nos permite establecer una relación entre todos ellos (Sáenz 1994: 92, lám. 8, n.º 30). No podemos asegurar que el *Reburus* del epígrafe se trate del *Reburus/Reburinus* alfarero, pero sí nos permite establecer que alguno de los alfareros tritenses tienen su origen, o descienden, de militares o veteranos asentados en *Tritium*.

<sup>36</sup> Montesinos i Martínez identifica este motivo como una representación del mito de Perseo y Andrómeda, reproduciendo la liberación de esta tras la muerte del monstruo Ceto a manos de Perseo. El tamaño del motivo se debe a que se empleó una gema, camafeo o sortija para su ejecución (2015: 449-452).

<sup>37</sup> Generalmente las *hermas* son pilares, más o menos ricamente decoradas coronadas por un busto, que sabemos que estaban presentes en los edificios de ocio gracias a su representación en pinturas, como en el caso de las que decoraron el *podium* del anfiteatro pompeyano, que a pesar de haberse perdido, nos es conocida por algunos dibujos hechos por F. Morelli poco después su descubrimiento en 1815 (Golvin y Landers 1999: 53)

<sup>38</sup> Muchas veces el nombre de los caballos hay que relacionarlos etimológicamente con su velocidad, habilidad, fisonomía o aspecto. En el caso de los vasos de *Verdullus* no se plasman sus nombres, sin que descartemos que pudiesen aparecer más adelante, teniendo en cuenta el detalle y su cuidada ejecución, exponiéndose en ellos la fecha/festividad celebrada, nombre de los magistrados organizadores, aurigas y facción, etc.

<sup>39</sup> Pilar Sáenz relaciona a *Verdullus* con el alfarero del mismo nombre que trabajó en el taller de *La Cereceda*, tanto por la similitud de los caracteres paleográficos de sus firmas, como por el hecho de que en ambos casos el nombre está inscrito en una pequeña *tabula ansata*, así como por la similitud de la temática de las escenas vinculadas a los *ludi* (Sáenz 1994: 90, lám.4.19).

<sup>40</sup> Mezquíriz menciona la presencia de una *triga* (1961: T. I, 295, n.º 4 y T. II, lám. LXII.364) pero parece un dibujo erróneo de la pieza o un fallo de impresión del punzón en el molde (fig. 20.5), más teniendo en cuenta su excepcionalidad en los circos, frente a las *bigae* que eran las más habituales, pero siendo las reinas las *quadrigae*. También existían carros de ocho o diez caballos, pero más como exhibición y muestra de habilidad de sus aurigas que como elementos de competición.

<sup>41</sup> La representación de delfines podemos vincularla tanto con la figura de *Neptuno*, como con el sistema de recuento de vueltas dadas por los carros situado en un travesaño en el que se colocaban alineados siete delfines (*delphini*) que se inclinaban de uno en uno según completaban las vueltas, mientras en otro travesaño se alineaban siete grandes huevos (*ova*) de mármol, símbolos de Cástor y Pólux, que son subidos de uno en uno, tratándose del sistema de registro hasta que Agripa añadió el de delfines para conmemorar sus victorias navales. Sea una explicación u otra, no podemos negar que la elección del delfín como elemento de contabilidad está motivada por su vinculación con la deidad. Esta estrecha relación la tenemos recogida en un motivo procedente del Museo de Machado de Castro en el que Neptuno porta un delfín en su mano derecha (Mayet 1984: pl. CXCII.2249) (fig. 20.8) si bien solo se ha conservado un fragmento de la decoración metopada del vaso (H.37) lo que impide contextualizarla, pudiendo tratarse de la simple representación de la divinidad sin relación con los *ludi circenses*.

<sup>42</sup> En su momento identificamos a *Luteus* como un alfarero en una firma intradecorativa (Sáenz 1994: 85, lám. 4.28, Sáenz y Sáenz 1999: 110) para la que no encontrábamos paralelos, más allá de la mención que hacen Solovera

y Garabito (1986: 122) de un fragmento de cuenco H.29 hallado en prospección en Arenzana de Arriba, y del mencionado por Mezquíriz en el *Atlante II* (1985: 130, n.º 172) en un cuenco H.37 que considera inédita y que procede también de Arenzana de Arriba, sin que tengamos claro si se trata de la misma pieza, debiendo ser prudentes por la diferencia de formas. En ningún caso se menciona la decoración, considerándolo como el nombre del alfarero. No podemos ponerlo en relación con otros alfareros de los que conocemos solo sus iniciales, individual o asociado, como *LV.SEM - Lucius Sempronius* (Mayet 1984: pl. CCXIII.327-338), *PAT. LV.O - Patricius Lu(---)* (Mayet 1984: pl. CCXVI.471-472) o *Luber, Lucius, Lucretius, Lupinianus*, etc., que han ocasionado lecturas complejas, al parecer algunos de ellos solo como *LV*, tratándose, a nuestro entender, de alfareros distintos con lecturas erróneas.

<sup>43</sup> La filiación calagurritana de *Verdullus* es incuestionable, como se aprecia en el vaso aparecido en *Vareia* en el que se señala su *origo: G(aius).VAL(erius).VER[dull]VS. CAL[agurritanus]*, de lo que se desprende que no era un simple fliginario al poseer la ciudadanía y pertenecer a la élite del municipio, siendo ilustres predecesores suyos los cuatro *Valerii* que alcanzaron la edilidad y el duunvirato en época de Augusto y Tiberio (Espinosa 1984: 76 y 96 ss.), lo que ha llevado a proponer que más que un alfarero fuese un *negotiator* o un *mercator rei cretariae* propietario de varios talleres: en *Calagurris* (La Maja) especializado en la fabricación, entre otros productos, de paredes finas, y en *Tritium* (*La Cereceda*, Arenzana de Arriba) de *sigillata*. En algunas de sus leyendas se le identifica como el *pingit* con el que se hace referencia a que es autor de su diseño y composición.

<sup>44</sup> Es excepcional la presencia de leyendas epigráficas en las producciones cerámicas hispanas. Únicamente contamos con las presentes en los vasos de *Verdullus* y las realizadas en el alfar de *La Cereceda* (Arenzana de Arriba) vinculadas con Domiciano: *FORMA IIX IMPIIRATORII CAIISARII DOMITIANO* (Sáenz y Sáenz 2015).

<sup>45</sup> La presencia de un circo en *Calagurris* es incuestionable, encontrándose su

trazado "fosilizado" en el actual paseo del Mercadal y aldeaños, del que se conservan algunos restos aislados, especialmente varios canales de desagüe y algunas conducciones de agua, lo que llevó a identificar esta estructura como una naumaquia, lo que hoy en día está descartado. También se ha hipotetizado sobre la existencia de un teatro y de un anfiteatro acorde a la entidad de la ciudad, de los que se han realizado propuestas de ubicación, sin que la arqueología haya aportado información alguna. Únicamente contamos con una noticia aislada de un erudito viajero de inicios de siglo XIX que se refiere a la existencia "de restos visibles del anfiteatro" (Wiseman 1956: 95 ss.), sin que se aporte una descripción de los vestigios o la localización de estos. Los únicos datos fidedignos son las decoraciones de gladiadores que aparecen en los vasos de *Verdullus* (González 1998). La relación del circo calagurritano y su presencia en las decoraciones de *Verdullus* en: Cinca 2017a, 2017b y 2018.

<sup>46</sup> Contamos con una amplia bibliografía en la que se hace referencia a estas inscripciones, festividades, etc.: recogida principalmente en: Mínguez 2008, Baratta 2016 y 2017, Mayer 2013.

<sup>47</sup> Lo mismo sucede con las representaciones de los gladiadores en los vasos de *Verdullus* que por desgracia son escasas y bastante incompletas, pero con una calidad similar al de sus escenas circenses en los que se aprecia con todo lujo de detalles (Baratta 2020).