

EL ELEMENTO SAGRADO EN LOS *LUDI* Y SU IMPORTANCIA EN LA ROMANIZACIÓN DEL OCCIDENTE ROMANO*

J. Garrido Moreno

Universidad de La Rioja

“...Scipio Carthaginem ad vota soluenda dis munusque gladiatorium, quod mortis causa patris patruisque parauerat, edendum redidit. Gladiatorum spectaculum fuit, non ex eo genere hominum ex quo lanistis comparare mos est, servorum de catasta ac liberorum qui venalem sanguinem habent; voluntaria omnis et gratuita opera pugnantium.” LIVIO, XXVIII, 21

El relato de Livio se sitúa en *Carthago Nova* en el 206 a.c. y nos remite a un momento crucial en las guerras de conquista de *Hispania*. Escipión el Africano, tras la superación de un momento crítico organiza unos *munera* en honor de su padre y su tío. Este hecho puede entenderse como una simple exaltación personal de triunfo, encubierta como manifestación de culto a los ancestros. Pero ésta no deja de ser una explicación que, aunque básicamente cierta, resulta incompleta. Del relato de Livio se desprenden algunas cuestiones inevitables. ¿Por qué escoge Escipión esa forma de celebración colectiva y no otra? ¿Por qué lo hace en ese momento crucial? ¿Por qué combaten en la arena luchadores de la casta guerrera local? Nosotros creemos que distan mucho de ser elecciones casuales. Consideramos que las respuestas a estas preguntas se relacionan con el carácter intrínseco de esta manifestación cultural, que sobrepasa el de una mera actividad lúdica. Este espectáculo concentraba, ya en este momento tan temprano, un entramado de significados simbólicos y religiosos estrechamente imbricados en el estado y que comenzaba a cargarse de un poder ideológico reproductor del modelo romano. En algún modo, el gesto de Escipión anticipaba la función fundamental que jugarían los *ludi* en el proceso romanizador de las provincias occidentales. Pero la eficacia de este aparato ideológico multiforme no hubiera sido tal sin la fuerte presencia de elementos religiosos que dotaban de sentido último a aquel microcosmos simbólico. Las próximas páginas pretenden acercarse a esta vertiente religiosa de los *ludi* y a su contribución a la romanización del Occidente.

* Para la elaboración de estas páginas fueron inestimables las sugerencias de Álvaro Garrido Moreno. También he de agradecer al Prof. Gianluca Gregori de la Università degli Studi di Roma “La Sapienza” su amable intercambio de ideas.

Los *ludi* y la ideología

No sería lícito afrontar esta cuestión sin definir antes, a grandes rasgos, el vocabulario y las ideas básicas de nuestra lectura —que es en gran medida la de otros. Los *ludi* son a nuestro juicio una institución romana central y necesaria, en ningún caso perteneciente a la periferia cultural. Celebrados a la vez ante dioses y hombres, los juegos constituyen un espacio cómodo de comunicación en el que se inscriben unas formas particulares de relación de los hombres con el mundo¹. Su sentido de suspensión momentánea del estado ordinario de las cosas; el especial acercamiento entre lo privado y lo público, entre el individuo, el grupo y la comunidad; la ilusión de poder creada en el sujeto observador; la especial comunión producida al canalizar una carga emocional a través de la práctica estética y simbólica; todas éstas son condiciones que hacen efectiva la capacidad esencial de simbolizar el mundo por medio de lo imaginario; es decir, para representar lo imaginario, lo inefable, construyendo una ficción². Ahora bien, efectiva ¿en qué sentido?, ¿para qué?

En el escenario de los juegos confluían como en un complejo microcosmos muchas de las expresiones más altas de la romanización y constituían un medio excepcionalmente eficaz para canalizar la influencia del modelo romanizador. Sus gradas reflejaban la jerarquización de la sociedad, su propia génesis reproducía el modelo económico romano; en su arena se recordaba y exaltaba la superioridad y capacidad destructiva del poder de Roma, renovando así su modelo sociopolítico; por último, en sus expresiones religiosas se cruzaban y concentraban religión oficial, culto imperial y cultos populares en un mismo espacio, conformando una fórmula de extraordinaria efectividad para llegar al *populus*.

Así pues, basaremos nuestro análisis en la concepción de los juegos como un espacio de reproducción ideológica estrechamente relacionado con el estado romano. Dicha concepción se correspondería con lo que L. Althusser denominó “aparatos ideológicos del estado”³. Para este autor, el estado está formado por dos componentes esenciales. De un lado el aparato del estado, que es público y actúa mediante significados directos de poder y fuerza, tales como el sistema penal o el ejército. De otro, los aparatos ideológicos del estado, que pueden ser privados, y actúan como significados de ideología; ejemplos contemporáneos serían los medios de comunicación, las escuelas o las iglesias. En opinión de Althusser, estos últimos son una llave fundamental para la reproducción de las relaciones de producción, pues configuran sujetos complacientes sin necesidad de apelar a la fuerza, consustancial al aparato del estado. Tras un análisis atento del mundo de los *ludi*, de su evolución interna y de las lecturas de sus contemporáneos, no es descabellado afirmar que los *ludi* sirvieron para conformar “sujetos romanos”, que actuaban a su vez como instrumento reproductor de la “romanidad” como nueva experiencia vivida⁴. De acuerdo con esto, creemos

1. CLAVEL-LÉVÊQUE 1984, p. 9.

2. Vd. Algunas de estas ideas en los estudios generales de HUIZINGA, 1939; E. FINK, 1966, pp. 138-158.

3. L. ALTHUSER, 1970, pp. 3-38.

4. Estas ideas han sido propuestas en parte por GUNDERSON, 1996 que analiza el mundo de la arena como un “Ideological State Apparatus” desde la definición althusseriana de la ideología; el extraordinario estudio de P. VEYNE, *Le pain et le cirque*, París, 1976, define los *ludi* más bien como parte de lo que Althusser llamaba propiamente “Aparato del Estado”.

que es posible interpretar los juegos como un elemento ideológico activo, entre otros muchos que sustentan y generan la estructura sociopolítica de Roma.

Sin embargo, el resultado de este análisis dependerá estrechamente de lo que entendamos por ideología –y es en este punto en el que nuestra lectura se separa de la de otros autores⁵. El término *ideología* tiene un amplio rango de significados históricos: su recorrido se extiende desde el inabarcable sentido de la determinación social del pensamiento, hasta la noción –sospechosamente estrecha– del empleo de falsas ideas al servicio de los intereses directos de una clase dominante. Los historiadores debemos considerar con escepticismo los tratamientos esencialistas de la ideología. Las visiones puramente racionalistas de la ideología como sistemas de creencias conscientes y bien articulados resultan claramente inadecuadas: olvidan las dimensiones afectivas, inconscientes, míticas o simbólicas de la ideología⁶. Y es que, para nosotros, el ámbito de la ideología es mucho más profundo: construye la experiencia vital del sujeto, alimenta hasta el comportamiento más privado, tiñe de su color invisible la misma vida cotidiana. Las concepciones estáticas, técnicas, sin fisuras, de la ideología como sistema diseñado de forma consciente, resultan aún más inadecuadas cuando reflexionamos sobre una civilización como la romana con abundantes residuos de arcaísmo (ya sean afectivos, inconscientes o tradicionalistas).

La ideología se expresa ciertamente como una fuerza social organizadora que constituye activamente sujetos humanos y busca equiparlos de valores y creencias dirigidas a la reproducción general del orden social. Ahora bien no debemos sobrestimar su eficacia. Los discursos ideológicos siempre acogen en su seno elementos contradictorios, de modo que construyen sujetos de forma conflictiva y precaria. Así pues, podemos decir que la ideología, más que reflejar intereses establecidos, *contribuye* a la constitución de los intereses sociales.

La institución romana de los juegos cobra pleno sentido en este contexto teórico. Los juegos se convirtieron en un instrumento en manos del estado romano, en un órgano de reproducción ideológica y por tanto del orden sociopolítico. Sin embargo, esta expresión ideológica cuenta además con otros componentes, controlados sólo parcialmente, pertenecientes a la esfera de lo simbólico, lo imaginario, lo inconsciente⁷. Los *ludi* se convierten en un ámbito en el que se entrecruzan de un lado la reproducción consciente de un modelo social y político y del otro elementos irracionales, arcaicos e inconscientes. Algunos de estos elementos fueron reaprovechados y modificados para tejer un discurso ideológico cambiante; otros permanecieron siempre solapados provocando una inherente tensión contradictoria. Muchos de todos estos ingredientes se encuentran bajo la forma de expresiones religiosas.

5. P. Ej. de la de GUNDERSON 1996.; o de la de CLAVEL-LÉVÊQUE, 1984, acaso excesivamente teñida de ortodoxia marxista y tendente a demostrar que los juegos son una de las formas fundamentales de la hegemonía en el sentido que Gramsci dio a este concepto (capacidad de dirigir y dominar). Esto le lleva a acomodar su análisis a un modelo dualista “impérialo-esclavagiste” de las relaciones de poder que no recoge su complejidad y multiformidad.

6. Sobre la concepción científica de la ideología que hace Althusser, y sobre su lectura interesada de Lacan en relación con el componente psicológico de las ideologías vd. EAGLETON 1991, pp. 136-158.

7. Los elementos “psicológicos” referidos a los munera gladiatorios fueron esbozados en parte por HOPKINS 1983, y tratados más profundamente por BARTON 1996.

Religión, *ludi* e ideología

Los *ludi* nacieron empapados de religión. Sería difícil entender lo contrario, dado que responden a una única búsqueda de una mítica o imaginaria resolución de las contradicciones de la realidad. Pero, como trataremos de demostrar, la religión seguirá siendo parte esencial de los juegos y de su poder multiplicador de la ideología; es una de esas voces que se entrecruzan en los espectáculos con una función legitimadora y universalizadora. La *pax deorum* conseguida a su través dota de poder renovador, reparador, y cohesivo a los espectáculos. Y en esta intrincada red ideológica, se entremezclaban los discursos de la religión oficial, de una religión de raíz arcaica, y de una religión subjetiva que se aproximaba a la magia; de este modo, se generó un útil equilibrio inestable en el seno de un mismo espacio simbólico. Dicho espacio, a través del discurso religioso, amplió sus fronteras desde lo puramente sociopolítico a lo cosmológico. Pero este discurso religioso no debe concebirse como un discurso estático, sino sometido a una evolución interna evidentemente adaptada a la evolución sociopolítica de la civilización romana: que tiende a incorporar nuevos elementos, nunca a desechar, y a dotar de nuevo significado a otros tradicionales. Cuando analizamos la religión en los juegos nos encontramos por tanto también ante un espejo dinámico de la religión romana en toda su complejidad. Por sus especiales condiciones, los *ludi* conforman un espacio simbólico que expresa más que muchos otros la influencia real de lo sagrado público sobre el *populus*; son un buen indicador, en fin, de hasta qué punto este elemento de lo sagrado sirvió como vehículo formador de la romanidad en las provincias.

En los primeros siglos de la formación de Roma como Estado los juegos desempeñan un papel primordial en momentos de crisis y renacimiento de la comunidad. Su origen de ofrecimiento a los dioses, de celebración postrera a la superación de un peligro o al simple mantenimiento periódico del orden general está fuera de toda duda⁸. Y fue este sentido de regalo a los dioses que protegen a una comunidad, que al mismo tiempo se exalta a sí misma en los juegos, lo que debió provocar su nacimiento⁹. Es ésta una idea generalmente aceptada en los estudios sobre la cuestión. Sin embargo, los mismos estudios se refieren recurrentemente a la pérdida de contenido sagrado de los juegos en época imperial¹⁰. Como ya hemos adelantado, no creemos que pueda simplificarse en términos de una progresiva laicización de los *ludi* hasta quedar convertidos en meros espectáculos. Esta interpretación simplista procede más bien de una tradicional visión exótica y lúdica de un fenómeno culturalmente mucho más complejo. Creemos que esta esencia religiosa, aun cambiando enormemente las formas y fórmulas, se conserva básicamente durante el imperio y es un elemento primordial en el nacimiento de nuevas comunidades durante la expansión del Imperio hacia occidente, al igual que lo había sido en el nacimiento y formación de la propia Roma. Es cierto que nacieron como una

8. El sentido originario del nacimiento de los juegos parece ser algo aceptado por todos los autores a pesar de las diferencias en sus análisis, desde PIGANJOL 1923, pp. 75-91.

9. Vd. VEYNE 1976, p. 326 que se refiere a los *ludi* como "al mismo tiempo un homenaje a los dioses y un placer para los hombres."

10. Vd. como ejemplo la opinión de VILLE 1981, *passim.*, referida a los *munera*, que representa la postura más general entre los estudiosos.

expresión propiamente religiosa, pero desde un principio, como resulta inherente a la propia religión romana, inextricablemente unida a las instituciones sociopolíticas¹¹. No debe sorprender, por tanto, que durante el imperio continúe confundida con la esfera de lo político, si bien ahora extraordinariamente modificada. Es muy fácil caer en el simplismo de la sucesión contenido religioso-contenido político, pero no deja de ser un análisis anacrónico, que ignora una realidad más compleja y se encuentra tan sólo a un paso de la tradicional reducción maniquea de la declinación moral y religiosa de la civilización romana. Nos parece más acertado preguntarse en qué medida los juegos conservan durante el alto imperio y a lo largo y ancho del Occidente Romano la función que tuvieron en un inicio, hasta qué punto han perdido su contenido religioso o en qué medida han adquirido otras nuevas funciones de carácter religioso y, en fin, cómo se expresan esas nuevas y viejas funciones. Estas son las cuestiones a las que queremos acercarnos en este capítulo. Pero para pasar a estas reflexiones más generales debemos partir de lo más concreto, debemos aproximarnos a los testimonios de índole religiosa que en el Occidente Romano se asocian a los juegos y a sus edificios. Las expresiones religiosas o sagradas que se relacionan con los *ludi* son distintas en cada uno de ellos: *circenses*, *scaenici* y *munera*. Los analizaremos pues por separado llevando a cabo en principio una suerte de enumeración indiferenciada de esos aspectos religiosos en cada uno de los espectáculos –primero de un modo general y acudiendo después a los testimonios del Occidente del Imperio cuando sea posible– para pasar al final a un intento de aproximación interpretativa de esas manifestaciones religiosas y de su papel en la difusión de la religión romana y en la romanización.

Otra cuestión, que se relaciona estrechamente con ésta y a la que sólo nos referiremos indirectamente es la de la adopción del calendario romano en las provincias. La sacralidad de los juegos se relaciona estrechamente con la adopción del calendario romano en las provincias. La aprehensión real de la matriz del tiempo utilizada por los romanos implica, claro está, una muy profunda romanización. Los juegos dentro de este calendario imponen el ritmo del transcurrir del tiempo, y le dan sentido sacro. Los juegos y el calendario son a los ojos de un romano una realidad inseparable, dos caras de una misma moneda, especialmente en los primeros siglos.

La multiplicidad del contenido religioso de los juegos fue puesta de manifiesto ya por Tertuliano. En nuestro breve análisis de cada uno de los tipos de *ludi* seguiremos en cierta medida el orden trazado por sus palabras para contrastarlas con los testimonios más directos:

“Commemorabimus origines singulorum, quibus in cunabulis in saeculo adoleverint, exinde quorundam, quibus nominibus nuncupentur, exinde apparatus, quibus superstitionibus instruuntur, quibus praesidibus dicentur, tum artes, quibus actoribus deputentur.” (TERT. *De Spect.* 4.4).

1. la religión en los juegos *circenses*

Se trata de un aspecto de estos juegos escasamente estudiado, por otra parte casi siempre tratados desde una perspectiva más exótica y divulgativa que profunda y cien-

11. A este respecto vd. p.ej. la breve síntesis de SCHEID 1989, especialmente pp. 643-53.

tífica¹². El contenido religioso de los juegos circenses es multiforme y afecta a distintos planos de los espectáculos: de un lado se encuentra la inseparable y arcaica relación de los juegos circenses con determinadas fiestas del calendario romano, que perdurará sin duda en el tiempo; de otro, la sacralidad que afecta a los propios edificios como *loca sacra* y que se refleja tanto en su emplazamiento, como en su misma morfología, división espacial y decoración; por otra parte, el uso de los juegos circenses y su escenario como vehículos del culto imperial, como expresión de una religión modificada, se hace también evidente en muchos casos. Hasta aquí la relación con la religión que podríamos llamar oficial o pública, que es la que más interesa a nuestros objetivos. Ahora bien, la presencia de testimonios de *superstitio* y religión popular o subjetiva¹³ en los circos también se hace patente y confluye en el mismo espacio con la oficial, fruto de la especial vecindad de lo público y lo privado.

Por desgracia, la relativa abundancia de fuentes para la capital del Imperio que certifican estos fenómenos, se corresponde con silencios o datos aislados para el Occidente Romano. Ahora bien, no resulta descabellado, hasta donde podemos llegar, suponer que este espectáculo, que alcanzó un enorme éxito en el occidente, se extendió, como ha ocurrido con los otros fenómenos de espectáculos, con todo su contenido simbólico y religioso. No debemos suponer una mera trasposición, sino una implantación y asimilación diversa dependiendo del sustrato que se encontrara. Nuestro análisis de este contenido religioso articulado en distintos planos se ve forzosamente trazado desde lo más genérico a los testimonios concretos occidentales allí donde existan.

Los juegos circenses aparecen, más que ningunos otros, desde un principio ligados a algunas de las festividades más antiguas del calendario romano. Se constituye en el primer modo romano de expresión “espectacular” de una ofrenda a los dioses con objeto de que mantengan el orden natural y permitan la supervivencia de la comunidad. Así, la tradición romana atribuye el establecimiento de los primeros *ludi* anuales al tiempo de Tarquinio el Viejo –los *ludi romani* o *magni*– que fueron celebrados en forma de juegos circenses¹⁴. A esta fecha –en torno al 600 a.c.– Livio atribuye la elección del lugar para realizar este tipo de juegos en el valle del Circo Máximo y no parece contradecir a la lógica ni a la topografía del lugar en esa época¹⁵. A buen seguro, el nacimiento de este tipo de *ludi*, estrechamente ligados a las fiestas del primitivo calendario, se relaciona con los ciclos de la ganadería, la agricultura y la actividad de la guerra¹⁶ que determinan los ciclos festivos, biológicos o sociales, del calendario¹⁷. Por tanto, los primeros juegos de carácter periódicos

12. Prácticamente la única obra de síntesis netamente científica acerca de los juegos circenses es la de HUMPHREY 1986, que aunque presta más atención a la descripción los edificios que al carácter y desarrollo de los espectáculos, contiene un gran volumen de información de enorme interés para la cuestión que nos atañe. Además de las clásicas introducciones de DREXEL 1922 y POLLACK, s.v. *Circus*, RE, III, 2, 2571-2585 de interés notable aunque casi únicamente referido al oriente bizantino es la obra de CAMERON 1976. ; vd. también SALETTA 1964.

13. Sobre esta distinción extraña a nuestros ojos vd. p. Ej. SCHEID 1991, pp. 141 ss; LIEBESCHÜLTZ 1992, pp. 264-267.

14. LIVIO, I, 35, 8

15. HUMPHREY 1986, pp. 64-65.

16. DE SANCTIS 1953, vol. I, p. 127.

17. BAYET 1984, pp. 106-109.

co incluidos en esa matriz cíclica y sacralizada del tiempo fueron los *ludi circenses*. También en forma de carreras en el circo fueron ofrecidos los primeros juegos excepcionales de carácter votivo: con ocasión de grandes peligros, el Estado romano, a través de sus magistrados, prometía a sus dioses juegos solemnes si durante un periodo determinado les aseguraban la permanencia del Estado. Este tipo de juegos de periodicidad irregular parecen remontarse tan sólo a la República¹⁸. La fusión de los circenses con determinadas festividades del calendario sagrado o con especiales situaciones de agradecimiento a los dioses es indudable. Por tanto, se manifiestan desde un principio como expresión religiosa en el sentido más puramente romano: como vínculos reconocidos de la actividad humana a la de los dioses, como espacios de relación que deben ser rigurosamente cuidados (*fides*) para mantener la *pax deorum*. Tanto es así, que este tipo de *ludi* queda inextricablemente unido a la propia matriz sagrada del tiempo desde la Roma primitiva.

No podemos saber hasta qué punto este calendario festivo y sus formas de celebración se hizo efectivo en las provincias occidentales. Sin embargo, este inherente carácter sagrado de su ofrecimiento debió de exportarse en algún modo a ellas, especialmente a las más tempranamente romanizadas, al mismo tiempo y como realidad inseparable de la propia asunción del calendario romano. Las celebraciones circenses atestiguadas epigráficamente recuerdan casi siempre a *evergetas* o magistrados locales y no hacen referencia a ninguna festividad del calendario. Este hecho cabe explicarse porque probablemente esas celebraciones ordinarias no eran objeto de recordatorio epigráfico. En cualquier caso, algunas de esas inscripciones, en las que no se nos indica el motivo ni la fecha de la dedicatoria de los juegos, pudieron muy bien coincidir con fiestas del calendario romano que honoraban a dioses. En este punto resultan extremadamente valiosos algunos pasajes de la *Lex Ursonensis*, que refleja una realidad del S. I a.c. a pesar de algunas interpolaciones de época flavia, indicios más bien su vigencia. En esta ley municipal los juegos circenses son nombrados separadamente de los *munera* y los *ludi scaenici*. Mientras se prevé y regula una obligatoriedad por parte de los magistrados de la *colonia* para la organización, financiación y celebración de *munera* y *ludi scaenici*, la organización de *ludi circenses* está en manos de *magistri ad fana templa delubra* que deben velar durante el año por la celebración de *sacrificia*, *pulvinaria* y *ludi circenses*, de acuerdo con lo que el *ordo decurionum* decida sobre estos aspectos¹⁹. No creemos que esta asignación y separación resulte en ningún modo casual, sino más bien fruto de una más estrecha relación de los *circenses* con los *ludi* regulares del calendario anual, con los *ludi publici*. Pero, por desgracia, el enorme desconocimiento de la asimilación del calendario romano en los municipios de las provincias romanizadas, sólo implícitamente reconocida, no nos permite ir mucho más allá en esta cuestión sobre la que vol-

18. PIGANOL 1923, p. 75 ss. Piganiol rebate la teoría de Mommsen, según la cual juegos periódicos, votivos y triunfales pertenecían a una misma serie sucesiva, para argumentar que se trata de tres series bien distintas que se solapan en el tiempo.

19. *CIL*, II 5439 = *ILS* 6087.

20. La totalidad de los *fasti* conservados en occidente pertenecen a Roma y a la Península Itálica (excepto en la *Gallia* los *fasti Polemii Silvii*). Sobre los *fasti* vd. últimamente el meticoloso estudio de RÜPKE 1995.

veremos más tarde²⁰. Un extraordinario grupo documental hispano aún parcialmente estudiado puede quizá decir mucho sobre esta cuestión. Se trata de los vasos cerámicos conmemorativos hallados en el Alfar de la Maja junto al municipio de *Calagurris* en la *Hispania Citerior*. El conjunto parece diseñar una conmemoración portátil de las distintas fiestas del calendario municipal, que se muestra como una verdadera reproducción adaptada del de la capital del Imperio²¹. Pues bien, en este conjunto destacan dos vasos muy similares que reproducen sendas celebraciones de juegos circenses en el circo de la localidad. Estas extraordinarias representaciones van acompañadas de los nombres de los aurigas y sus *factiones* y en el fondo del vaso aparece la fecha de la celebración de los juegos junto a los nombres de los *duumviri* de aquel año. La aparición expresa de la fecha es algo absolutamente extraño a los usos epigráficos que refieren la celebración de juegos circenses. Aquí, la fecha parece jugar sin embargo un papel especial y cobra significado si consideramos el conjunto de estos documentos. Sin lugar a dudas, estas celebraciones están señalando fechas importantes en el calendario religioso del municipio, aunque no podamos despejar con certeza de cuáles se trata. En uno de ellos la fecha es el 12 de diciembre que puede coincidir con varias fiestas del calendario romano y corresponderse con los *Agonalia Indigeti* o ser únicamente unos *ludi* que preceden a los *Saturnalia* del 17 de diciembre²². Merece señalarse la coincidencia de esta fecha con la consagrada en el Aventino al dios *Consus*, relacionado primitivamente con los juegos del circo²³. El otro vaso hace referencia a unos *ludi* celebrados el día cuarto de las *Kalendas* de septiembre, que vendría a ser el 28 de agosto, sobre la que resulta difícil hacer cálculos, pero que en el calendario tardío de *Polemius Silvius* (354 d.c.) aparece aún señalado como *Solis et Lunae* y específicamente asociado con *Ludi circenses*²⁴. En ambos casos puede tratarse de una fiesta del calendario romano de especial relevancia local o de una fiesta coyuntural. Pero todo parece indicar que, unidas a la reproducción adaptada de la matriz temporal-sagrada de Roma, estaban también sus formas expresivas más usuales en forma de *ludi circenses*. Esto debió ocurrir sin lugar a dudas en otras muchas colonias y municipios del Occidente Romano pero la ausencia de testimonios sólo nos permite suponerlo. En el volumen de la epigrafía occidental que se refiere a los *ludi circenses* puede encerrarse también un argumento *ex silentio*. El escaso volumen de estos epígrafes conmemorativos contrasta con el muy documentado éxito de este tipo de juegos en el Occidente, especialmente en *Africa* e *Hispania*. Muy bien podría explicarse esta descompensación como fruto de la asociación de los circenses a los *ludi publici* y a las fiestas del calendario, que los hacía menos susceptibles de ser especial-

21. Vd. la primera formulación de esta razonable hipótesis en GONZÁLEZ BLANCO 1990, pp. 56-61; efectivamente los distintos vasos con inscripción parecen conmemorar e ilustrar fiestas como los *Saturnalia*, o fiestas relacionadas con *Ceres*, *Adonis*, *Fortuna* u otras más difícilmente identificables. La datación de estos vasos conmemorativos inicialmente adscrita a época tiberiana se ha visto modificada por las últimas campañas de excavación y quizá deba retrasarse hasta época flavia.

22. Estas propuestas corresponden a MAYER OLIVÉ 1998, p. 189.

23. Vd. p.ej. MILICEVIC 1990, pp. 38-780.

24. Sobre la relación muy temprana de estas deidades con los juegos del circo vd. infra p. 60.

mente recordadas en un epígrafe²⁵ por estar seguramente financiados con el tesoro público²⁶.

Verosímilmente, también el carácter votivo de algunos de estos juegos circenses debió conservarse en las provincias hasta bien entrado el imperio. Resulta bastante difícil demostrarlo por la ausencia de referencias en las fuentes, pero nosotros creemos que detrás de muchos juegos celebrados *ob dedicationem* se oculta aún un contenido en parte votivo. Así puede desprenderse de algunos testimonios epigráficos que asocian la dedicatoria de estatuas de dioses²⁷ o *arae*²⁸ o templos, a la celebración de juegos circenses²⁹. Puede argüirse con gran razón que este tipo de asociación también se produce tras la realización de obras de carácter netamente civil. Ahora bien, quizá también en este caso, se busca una suerte de sacralización formal de la obra y en ocasiones se acude incluso a un eslabón intermedio de carácter más votivo que claramente evergético³⁰. En cualquier caso, esa esencia votiva, nacida como expresión espontánea en momentos críticos del nacimiento de la comunidad de Roma, participó muy probablemente en los primeros momentos de la formación de algunas comunidades occidentales. Sin embargo, a juzgar por la ausencia de testimonios, su uso votivo debió diluirse en gran medida, como ocurrió en la propia Roma; o quizá pasó a incluirse en el ámbito de los *ludi* obligatorios o financiados por las arcas municipales más que en la esfera de la iniciativa privada, la única que nos ha proporcionado testimonios epigráficos. Como resulta lógico, en la interesada dedicatoria de unos costosos juegos circenses, un benefactor prefería alimentar su relación con la casa imperial o exaltar su propio nombre más que verse eclipsado por el *numen* de una divinidad. Quizá la impresión de desacralización de los juegos circenses se deba más a esa parcialidad intrínseca de las fuentes que a una proporción ajustada de la realidad.

Pero los elementos religiosos de los juegos del circo no se limitan ni mucho menos a la propia dedicatoria y razón de ser del espectáculo. En buena lógica, como consecuencia de su propia razón de ser, estas celebraciones estaban dotadas en su desarrollo de contenido sacro, de símbolos y ritos. Y también lo estaba el lugar en que se celebraba, que creemos se convertía en cierta medida en un *locus sacrum*. Así lo demuestra el

25. Seguramente sólo eran objeto de especial recordatorio si sobrepasaban en tiempo o gastos lo previsto –como ocurre en la localidad africana de *Vallis*, *CIL*, VIII 14783, que recuerda a un edil que añade un día de fiesta suplementaria a los *Liberalia* en el que se celebran *scaenici* y un *epulum* (mientras probablemente, como corresponde al calendario romano, en los días anteriores se celebraron circenses)– o si están fuera de las normas previstas, como en el caso de la inscripción de *Cirta* (*CIL* VIII, 6958) en que un triunviro se hace cargo personalmente de financiar los *ludi Florales*, que en Roma revestían la forma de *ludi circenses* (vd. p.ej. SCULLARD 1981, p. 118).

26. GONZÁLEZ 1986.

27. Como puede suceder con *CIL*, II 2100 = *ILS* 3395 = *ILER* 649, en la que la dedicatoria de unos juegos circenses se asocia precisamente a *Pólux*, dios claramente relacionado con las carreras del circo, y probablemente a la dedicatoria de una estatua.

28. Vd. p.ej. *CIL*, II 954 = *ILER* 392 en la que la celebración de unos juegos circenses aparece recogida en un ara dedicada a Minerva.

29. Consideraciones aparte merece el carácter en parte votivo de las dedicatorias conectadas con el culto imperial o con diosas asociadas a su culto y serán tratadas más abajo.

30. *CIL*, VIII 8938 = *ILS* 5078, el evergeta acompaña la obra de embellecimiento civil de tres estatuas argénteas de Victoria y de unos juegos circenses.

nacimiento de los primeros circos en Roma, en especial del Circo Máximo, que actuó como paradigma de todos los circos del Imperio. Aquél está situado en un valle repleto de significado religioso arcaico relacionable con el ciclo agrícola, y los dioses que lo tutelan. Así, las pendientes que rodean el circo acogieron un conjunto extraordinario de templos que miraban hacia su arena estableciendo con él y sus espectáculos una relación simbólica. Muchos de ellos, sin duda preexistentes, motivaron la elección del emplazamiento del circo. Otros, se añadieron e imbricaron con los espectáculos del circo al ritmo de la evolución interna de la religión romana. Así, el ara Máxima de Hércules situada junto a las *carceres* de salida³¹, o los templos de *Ceres*, *Luna*, *Flora*, *Mercurio*, *Venus*, *Magna Mater* o *Apollo*. No es ciertamente casual su situación, ni tampoco lo es el reflejo que tienen algunos de estos dioses dentro del propio circo. Como en el propio terreno consagrado al circo e imbricados con los espectáculos estaban situados dos templos de raíz primitiva: el templo subterráneo del dios *Consus*³² y el altar de la oscura diosa *Murcia* cuya relación evidente con el circo está lejos de ser aclarada³³. La relación del culto del *Sol* y la *Luna* con el circo parece asimismo muy temprana y duradera³⁴. También es evidente la raíz agrícola de la presencia en las pendientes del valle, de *Ceres*, o de *Flora*, que se corresponden con la celebración en el circo de los *Ludi Cereri* (202 a.c., 19 de abril)³⁵ y los *Ludi Florales* (173, 3 de mayo)³⁶. Del mismo modo ocurre con *Magna Mater* y los *Ludi Megalenses* (204 a.c. 10 de abril)³⁷ o con *Apollo* y los *Ludi Apollinares* (212, 12-13 de julio)³⁸. Relación más directa con la propia naturaleza de los *ludi circenses* tienen el culto a *Mercurio*³⁹ o a *Hercules*⁴⁰.

Ahora bien, el tejido sagrado de estos juegos no se limita al significado religioso del emplazamiento, en gran medida circunstancial a la propia Roma, ni a la relación de esos cultos con los *ludi* desarrollados en su interior. El propio edificio está salpicado de simbología y referencias a los dioses, así como en gran medida la naturaleza y organización del espectáculo mismo⁴¹. Así, en la decoración de la *spina* del *Circus Maximus*, apare-

31. OVID. *Fast.* 6. 209.

32. DION. HAL. 1.33, et 2.31; PLUT. *Rom.* 14; TERTULL. *De Spect.* 5.8; relacionado con divinidades infernales, con la fiesta de los *Consualia* y con el ciclo agrícola y más tarde con el rapto de las Sabinas y con *Poseidon Hyppios*; sobre el culto de este dios en el Circo Máximo vd. la interpretación de PIGANIOL 1927, pp. 1-14; vd. también SCULLARD 1981, pp. 177-178; HUMPHREY 1986, pp. 61-62; sobre el *sacellum* o ara del Circo Máximo que sobrevive hasta época avanzada vd. *Ibidem*, pp. 95-96 y 258-259.

33. HUMPHREY 1986, pp. 60-61; sobre el *sacellum* o ara del Circo Máximo que sobrevive hasta época avanzada vd. *Ibidem*, pp. 95-96.

34. SALETTA 1964, pp. 7 ss.

35. DEGRASSI 1963, p. 439; SCULLARD 1981, p. 101.

36. DEGRASSI 1963, p. 449; SCULLARD 1981, p. 118.

37. DEGRASSI 1963, p. 435; SCULLARD 1981, p. 100.

38. DEGRASSI 1963, p. 477; SCULLARD 1981, p. 164.

39. *Hermes* está relacionado con las carreras del circo desde el periodo griego, como muestra el altar junto a las puertas de salida en el estadio de *Olympia*. Así Homero nos dice que *Hermes* era el auriga de *Zeus*. Esta definición pudo llegar quizá a través del mundo etrusco y se cargó sin duda de nuevas connotaciones propiamente latinas.

40. Como divinidad tutelar de toda competición agonística vd. HUMPHREY 1986, pp. 63-64.

41. Aun tomándola con cautela no puede ignorarse la afirmación de Tertuliano (TERT. *De Spect.* 8.3.): "Singula ornamenta circi singula templa sunt".

cen elementos que pasaron a formar parte inseparable de la propia morfología del circo como edificio de espectáculos, y fueron después exportados al Occidente del Imperio: el gran obelisco relacionado con el culto al sol⁴²; las representaciones de *Cybeles* y *Victoria*⁴³; los fustes con sentido apotropaico relacionadas con *Hermes*⁴⁴; las columnas que sustentaban las imágenes de las diosas *Seia*, *Messia* y *Tutulina*⁴⁵; los *ovaria*, consagrados a *Castor* y *Polux*⁴⁶, y los delfines, relacionados con Neptuno⁴⁷, sistemas ambos que servían al mismo tiempo para contar el número de vueltas; los conos que señalizaban el giro de los carros, seguramente también relacionados con los *Dioscuri*⁴⁸; y en fin, otros altares y un programa de estatuaria que relaciona a distintos dioses con los *ludi* y convierten el edificio en espacio sagrado. No es este el lugar para describir con detenimiento todos esos elementos del *Circus Maximus*⁴⁹ que, a juicio de Tertuliano, constituían un conglomerado de verdaderos templos⁵⁰. Nuestro cometido está en detectar si esos elementos se reprodujeron también en los circos del Occidente Romano, si esa sacralidad múltiple del edificio se traspuso también junto con la difusión del propio espectáculo.

Para el conocimiento de la morfología de los edificios occidentales contamos con dos fuentes que presentan grandes problemas. De un lado, tenemos los restos materiales de los propios circos: los datos obtenidos de su excavación o, en su defecto, de su conservación a la intemperie; de otro, los datos que nos proporcionan las representaciones iconográficas, fundamentalmente en mosaicos.

A priori, el conocimiento directo de los edificios debería ser la fuente fundamental para obtener conclusiones en este terreno. Sin embargo, es llamativa la pésima conservación de los circos occidentales –y de los circos en general–, en ocasiones porque se trata de estructuras que desde un punto de vista arquitectónico no son necesariamente de gran envergadura, en otras porque han sido fruto de una destrucción sistemática y un uso continuado como canteras. Los datos arqueológicos acerca de los elementos decorativos y constructivos que ocupaban el *euripus* son aún mucho más escasos. Una excepción la constituye probablemente el mejor conservado de los circos del Imperio: el circo de *Lepcis Magna*. Han podido ser recuperados parte de los elementos mutilados de su *euripus*: se han detectado las piletas que corresponden a los restos del pórtico de los *ovaria* o los delfines, un pequeño edificio rectangular, restos de tres estatuas que se levantaban a la altura de la línea de llegada, una de ellas probablemente de Victoria, la *meta secunda* con tres pilares rematados en forma cónica, una fontana en el extremo oeste, y señales de otros grupos estatuarios. Contrastaremos más adelante estos datos con una probable representación musiva de este circo local para obtener algunas conclusiones. En el circo de *Carthago* sólo restan las cubetas placadas en mármol que for-

42. HUMPHREY 1986, pp. 85, 269-70, 271 y 556; aunque quizá haya que atribuirles también un fuerte significado político como sugiere HUGONOT 1996, pp. 252-253.

43. *Ibidem*, p. 275.

44. HUMPHREY 1986, pp. 135-136.

45. HUGONOT 1996, p. 251.

46. HUMPHREY 1986, pp. 260-262.

47. *Ibidem*, pp. 262-265.

48. *Ibidem*, p. 256.

49. Un estudio meticuloso de estos elementos puede encontrarse en HUMPHREY, 1986.

50. Vd. supra nt. 41.

maban el *euripus* y unas pequeñas zanjas superficiales como únicas señales de las estatuas y monumentos que se alzaban fuera del agua⁵¹. Una vez más, una representación iconográfica nos permitirá acercarnos a estos elementos. Del circo de *Arelate* sabemos que contaba con un obelisco⁵² así como el de *Vienna*⁵³. También algunos fragmentos de un seguro programa iconográfico fueron localizados en las excavaciones del circo de *Emerita*, pero resulta imposible de reconstruir⁵⁴. Poco más podemos decir de estos maltruchos restos de los circos occidentales más allá de la certeza de que acogían elementos de estatuaria y monumentos⁵⁵.

Algo más elocuentes se presentan las fuentes iconográficas, aunque con un problema original de método al que conviene aludir. Humphrey defiende que casi la totalidad de las representaciones circenses del Imperio (en vasos, gemas, relieves, mosaicos, etc.) están basadas en el *Circus Maximus* y no en los cercanos circos provinciales⁵⁶. Recorre con detenimiento la mayor parte de las fuentes iconográficas (placas en relieve de terracota, lucernas, recipientes de vidrio, relieves en piedra y sarcófagos, gemas, y finalmente mosaicos) para concluir que la totalidad evocan y reproducen los elementos del gran circo de Roma, constituidos en un verdadero modelo iconográfico. Serían, a su juicio, artistas y creaciones que emanan de la propia Italia o copiadas de modelos italianos. Y efectivamente así lo parece en cierta medida. Este hecho resulta más probable en lucernas, vasos y objetos estereotipados, pero no nos parece tan claro para mosaicos. Corrigiendo esta perspectiva quizá excesivamente ceñida a un concepto difusionista de las modas estéticas, pensamos que resulta más razonable pensar que esta exitosa estandarización iconográfica debió discurrir paralela a la difusión del modelo de circo. De otro modo aquella iconografía resultaría incomprensible a los ojos de los provinciales. Además existen serias dudas acerca de si algunos de estos mosaicos se inspiran en el *Circus Maximus* o en modelos más cercanos. Creemos que, en el peor de los casos, el éxito de esta iconografía circense, que muestra una gran homogeneidad en todo el Occidente Romano, debe mostrar más bien el éxito de la reproducción del modelo del *Circus Maximus* en las provincias. Si la representación pormenorizada de la decoración y elementos sagrados y simbólicos del circo máximo, resulta algo habitual en estas provincias, a los ojos de sus habitantes, en buena lógica, sus propios circos debían reproducir elementos similares⁵⁷. En contra de esto puede

51. HUMPHREY 1986, pp.303-304.

52. Muy poco más se conoce de la *spina* de este circo vd. SINTES 1990, pp. 55-63.

53. LAUXEROIS 1990, pp. 65-70.

54. HUMPHREY 1986, p. 375.

55. Este hecho es común también a los circos orientales; hay algunas escasas excepciones, como los restos de una segura estatua colosal de *Herakles* recuperada en el circo de *Tiro* vd. HUMPHREY 1986, p. 475.

56. HUMPHREY 1986, pp. 176-177; y describe esas fuentes iconográficas en pp. 175-274.

57. Como el mismo Humphrey reconoce *Ibidem*, p. 209 "Unfortunately most provincial circuses are not known in enough detail so that one can be sure that a mosaic depicts a local circus. Even the presence of an obelisk on a mosaic need not mean that the pattern being followed was based on the Circus Maximus, since obelisks are found in many circuses outside Rome by the fourth century. In addition, it was undoubtedly the case that many monuments of the barrier (e.g. eggs, dolphins, and columned statues) were common to all monumental circuses. One must tread carefully in trying to analyze the influences upon the pattern of each circus mosaics."

argüirse la falta de datos arqueológicos que así lo avalen. Ahora bien, los circos han sido edificios extraordinariamente saqueados y utilizados como cantera, siendo muy pocos los bien conservados en el Imperio. Dificilmente puede esperarse hallar, cuando se acometa la excavación del *euripus* del mismo Circo Máximo, algunos de los elementos que sabemos con certeza que allí estuvieron.

Nosotros creemos que todos estos símbolos, o una buena parte de ellos, formaban parte de la esencia del propio espectáculo y eran probablemente inseparables de él. Al igual que se exportó y asumió el sistema de *factiones* y colores y el funcionamiento del espectáculo, debieron difundirse también todos los símbolos y elementos sagrados que a él se vinculaban. Con variaciones, ausencias y añadidos locales sin duda, que difícilmente podemos desentrañar. Algunos de los grandes mosaicos occidentales no responden claramente al modelo del Circo Máximo. Queda la duda de si se trata de una simple recreación de la imaginación artística⁵⁸ o de si reproducen o más bien se inspiran en un circo local. En este sentido, los ejemplos más llamativos son el gran mosaico circense de *Silin*, el de *Carthago* y el de Lyon. El gran mosaico de *Silin*, a pesar de tomarse alguna licencia creativa, está sin duda recreando el circo de la cercana *Lepcis Magna*. La representación de algunos elementos y de la decoración de su *euripus*, a nuestro juicio, coincide básicamente con la morfología que conocemos del circo y completa su conocimiento⁵⁹. Aparecen los *ovaria*, delfines, tres esculturas de dioses sobre columnas una de ellas identificable con *Victoria*, los conos de los extremos y en el centro, *Cybeles* con el león. Esta última presencia central, que sustituye al usual obelisco, quizá sea explicable por la especial confluencia africana con *Caelestis*. Es similar el caso del gran mosaico de *Carthago*. Quizá la polémica de si se trata o no de la representación del propio circo de *Carthago* resulta un tanto estéril y poco útil a nuestros propósitos. El hecho es que con seguridad no representa el Circo Máximo. Nos parece poco probable que esas diferencias se deban simplemente a licencias artísticas y creemos que más bien se deben a inspiraciones cercanas⁶⁰. Así lo demuestra de nuevo el lugar central, en lugar del obelisco, de la representación de *Cybeles* y algunos otros elementos. Tampoco un mosaico lyonense parece responder al modelo del gran circo de Roma, sino más probablemente a una inspiración muy cercana⁶¹. Este mosaico puede muy bien evocar el propio circo de *Lugdunum*, pero no constituye ni mucho menos el dato más importante. La representación del *euripus*, que es la que a nosotros más interesa por concentrar la simbología religiosa, es mucho más simple que en los casos africanos: aparecen representados los *ovaria* y los delfines de un modo que trasluce una estructura distinta y original, los conos de las *metae* y un pequeño obelisco en el centro. En ningún caso estos elementos pretenden representar a sus correspondientes del Circo Máximo. Se presentan claramente como reproducciones adaptadas y locales de aquéllos. Merece la pena destacar la aparición del obelisco –sin duda una reproducción tosca y menor– que sin embargo no aparecía en los

58. Posibilidad difícil de sostener por la que parece inclinarse Humphrey.

59. Humphrey niega esta posibilidad basándose en débiles criterios de la representación arquitectónica. Propone que en todo caso podría inspirarse en el circo de *Carthago*: HUMPHREY 1986, p. 215.

60. Opinión defendida p.ej. por FLORANI SQUARCIAPINO 1979, p. 275-290.

61. Así lo avala la representación de la propia arquitectura del circo y sus materiales.

mosaicos africanos y que cuenta con los paralelos cercanos de *Vienna* y *Arelate* cuyos circos sabemos que los tenían. En *Calagurris Iulia* en la *Hispania Citerior*, encontramos otra representación circense, esta vez sobre cerámica, que sabemos conmemora con certeza la celebración de unos juegos en el circo local⁶². En la figuración, que concentra su atención sobre los aurigas, aparecen también elementos de la *spina* del circo local: los conos de los extremos y en el centro lo que parece un altar o la representación esquemática de un templete.

Creemos que, al menos estas representaciones, están demostrando que los elementos sagrados del edificio, fundamentalmente concentrados en su *euripus*, fueron inseparables a la construcción de los circos occidentales como lo eran al propio espectáculo. El modelo del Circo Máximo fue algo más que un modelo estético para los circos provinciales. Ahora bien, su mosaico de elementos sagrados fue a veces fuente de inspiración y no de mera trasposición, y se reprodujo y adaptó en las distintas zonas de occidente dependiendo del sustrato religioso que encontraran, o de otras razones de índole local o provincial. Esto parecen traslucir las diferencias entre los mosaicos africanos, en los que *Cybeles-Caelestis* ocupa el lugar central del *euripus*, lo que sabemos de los circos galos, que reproducen un obelisco, o la representación hispana con un probable altar en el centro. Otros grandes mosaicos –Piazza Armerina, Barcelona, Gerona, etc.– no puede negarse que evocan los elementos religiosos del Circo Máximo. Sin embargo, el enorme lujo de detalles, las diferencias entre ellos y las inclusiones de algunas figuras⁶³ parecen indicar de un lado la familiaridad de los provinciales con estos símbolos culturales del circo y de otro, la intrusión de algunos elementos locales imposibles de deslindar.

A pesar del relativo desconocimiento interno de los edificios circenses occidentales no creemos ser osados al afirmar que fueron espacios estrechamente vinculados a distintos cultos de la religión oficial romana. Las razones que impulsaban a la inspiración y reproducción de los elementos internos del Circo Máximo eran sin duda de índole religiosa y en ningún caso estética. Ese mapa simbólico-religioso se adaptó de manera relativamente flexible a la propia realidad religiosa local: las imágenes y símbolos de los dioses cambiaban de orden y protagonismo, se primaban determinados cultos oficiales de especial raigambre local, se reducían los cultos representados, etc. La celebración de unos *ludi* vinculados a una fiesta del calendario no cabría concebirse en la mentalidad romana sin el desarrollo inseparable de actos rituales que lo legitimaran y le dieran sentido. Y esos actos se llevaban a cabo, claro está, en el propio circo que constituía un lugar de consenso inigualable: en sus altares, templetes o ante las imágenes de los dioses. El circo concentraba en las provincias formas colectivas de la piedad cívica y lo hacía especialmente a través de la *pompa circensis*, con su complejo ceremonial repleto de gestos con sentido religioso⁶⁴ que acompañaba irremediablemente a los espectáculos circenses occidentales. Una extraordinaria ins-

62. Vd. supra p. 58 y nt. 21.

63. P. Ej. en el mosaico de Gerona aparece representada en el extremo del *euripus* una estatua de Roma y otra de un bóvido, que no parecen estar atestiguadas en el gran circo de Roma.

64. Vd. PIGANIOL 1927, pp. 16-31, páginas en las que analiza la pompa circense a partir de los textos de Fabius Víctor, Dionisio de Halicarnaso y Polybio; vd. también CLAVEL-LÉVÊQUE 1984, pp. 40-45.

cripción hispana de *Carthago Nova*, de datación republicana, muestra la importancia de la *pompa* que aparece unida a la dedicatoria de una columna al *Genius opidi*, a todas luces en la propia *spina* del circo⁶⁵.

Sin lugar a dudas, los espectáculos circenses y el circo debieron también usarse para la promoción y desarrollo del culto imperial y así ha sido puesto de manifiesto por algunos autores. Resulta más que probable que en el desarrollo del ceremonial de la *pompa* y en ocasiones en la morfología del propio edificio hubiera manifestaciones de este culto. Sin embargo, las evidencias a este respecto en occidente a pesar de ser abundantes son indirectas. Los testimonios epigráficos demuestran una conexión entre la organización de los juegos circenses y el culto imperial: los promotores son en muchas ocasiones sacerdotes vinculados al culto imperial⁶⁶, en otras se asocia a la dedicatoria de una estatua relacionada con la *virtus* del emperador⁶⁷ o del emperador mismo⁶⁸ y en muchas otras la dedicatoria alude al emperador (*salus, in honorem*, etc.) o la familia imperial⁶⁹. Sin embargo, las proporciones de estos actos evergéticos relacionables con el culto imperial en ningún caso son mayores que en los otros tipos de *ludi* sino más bien al contrario⁷⁰.

Pero las expresiones religiosas relacionadas con los espectáculos circenses sobrepasan la esfera de la *religio* oficial para acoger expresiones de lo que podríamos llamar *superstitio* o religión subjetiva. En este terreno cabe encuadrarse la relación del circo con la astrología y las prácticas mágicas.

La relación del circo con la astrología fue puesta de manifiesto con detalle por Wuilleumier en un artículo muy recurrido⁷¹. Su sabio ensayo parte de textos griegos muy tardíos y por tanto difícilmente extrapolables al alto imperio, pero son testimonios muy valiosos que demuestran una estrecha relación que difícilmente puede ser una artificial imposición tardía: la consagración y relación de las *factiones* a distintos planetas, la simbología astral de los colores, la mezcla de superstición y astrología en el propio desarrollo del espectáculo, y en fin la simbología astral del propio edificio, concebido como un mundo en miniatura (la *arena* representa la imagen de la tierra, el *euripus* del mar, el obelisco el cielo; el sentido del número de *carceres*, de vueltas de cada carrera, etc). Este autor, con argumentos un tanto forzados, hace remontar toda esta interpretación astrológica del circo hasta época republicana. No podemos saber si está en lo cierto, pero algunos indicios permiten afirmar que parte de estas bases están ya sentadas en el alto imperio. Así quizá ocurra, como propone Bayet, que el éxito de las creencias astrológicas contribuye a aclarar un sentido solar o cósmico presente ya desde un principio en las carreras del circo,⁷² aunque acaso también a incluir nuevos elementos e interpretaciones que no

65. *CIL*, II 3048.

66. Un *flamen* en *CIL*, VIII 11 998; *CIL*, II 5523 de *Corduba*, recoge la dedicatoria de un *flamen* provincial; *CIL*, II 1663, la dedicatoria parte de un *pontifex perpetuus domus Augusti* y una *flaminica*; *CIL*, II 1471, una *sacerdos divarum Augustarum Colonia Augustae Firmae*; seviros en *CIL*, II 1479, y *CIL*, 2100, *CIL*, II 984.

67. P. Ej. se asocia a estatuas de *Pietas Augusta* en *CIL*, II 3265 y *CIL*, II 1663.

68. *CIL*, II 1532.

69. *CIL*, II 5354, 6339, *in honorem domus divinae*;

70. *Hispania* parece ser la única excepción, como ya puso de manifiesto HUMPHREY 1986, p. 387.

71. WUILLEUMIER 1927, pp. 184-209.

72. BAYET 1984, p. 55.

estaban inicialmente. Fuere como fuere, la simbología cósmica depositada en este espectáculo y en la morfología del circo acompañó también a su propia difusión en el Occidente Romano.

Se ha dicho que la propia palabra juegos oculta más una herencia mágica que religiosa. El propio acto de la carrera y de pisotear rápidamente el suelo tiene el poder de evocar las fuerzas subterráneas⁷³. Esta relación primitiva con deidades ctónicas y subterráneas,⁷⁴ combinada con el despiadado sentido agonístico de la competición circense, puede ayudar a explicar la aparición de *tabellae defixionum* en los circos africanos de *Hadrumentum* y *Carthago*⁷⁵. Estos rollos plúmbeos, fundamentalmente hallados en las inmediaciones de los circos –algunos en la propia arena–, contenían maldiciones contra cocheros y aurigas invocando la acción de demonios mediadores, a veces acompañados de la representación esquemática del circo, las *carceres*, del demonio llamado a actuar, de deidades casi nunca identificadas, o de signos mágicos. Los males que debían infligirse al adversario aparecen a menudo detallados. Si bien las prácticas mágicas no son propiamente una forma ritualizada de propiciación de los dioses, sin embargo, el fiel acude a ella como forma de garantizarse la protección y el favor de los dioses desde la creencia en la conexión de las partes y fuerzas que componen el mundo (celestes, terrenales e infernales) que le permite a veces actuar sobre esos poderes⁷⁶. Allí donde la religión reza, sacrifica, suplica y ofrece dones a los dioses, la magia provoca con violencia, coacciona. Este tipo de manifestaciones, aun no siendo para un romano estrictamente religiosas, pertenecen a mi modo de ver al ámbito de “lo sagrado” tanto como otras. Estos testimonios en los circos occidentales nos muestran la fuerza de la superstición como “religión” popular, como religión resistente en gran parte procedente del sustrato religioso prerromano. Constituyen un elemento disonante pero inseparable en la asimilación de la religión oficial romana. El circo constituía un espacio especialmente empapado de sacralidad, sus espectáculos contenían un arcano sentido religioso. Allí donde los dioses estaban tan presentes, donde la mediación con los dioses infernales era más cercana, se depositaban estas violentamente sinceras manifestaciones religiosas.

2. La religión en los *ludi scaenici*

Los elementos religiosos que podemos encontrar en los *ludi scaenici* y que podrían suponerse muy limitados son, sin embargo, bastante numerosos. Sobrevolaremos brevemente estas manifestaciones remitiendo a las fuentes de información que detallan su estudio particular. Seguiremos un orden similar al propuesto para los *ludi circenses*.

En primer lugar debemos referirnos también a su génesis y a la asociación de este tipo de espectáculos con la celebración de los *ludi* del calendario sagrado romano. No vamos a entrar aquí en la fecha y el origen de la importación de este tipo de *ludi* a Roma.

73. *Ibidem*, p. 148.

74. Ya nos hemos referido a la relación con el dios *Consus*: vd. PIGANIOL 1927, pp. 1-14.

75. Publicada por AUDOLENT 1904, n. 232-245 y 272-296; JORDAN, “New defixiones from Karthago”, *Circus and Cemetery*, pp. 117-134; vd. también las indicaciones de FLORANI SQUARCIAPINO 1927, p. 278, nt. 11.

76. Vd. p.ej. ANNEQUIN 1973; TUPET 1986, pp. 2601-2606.

Parece que la introducción de estos juegos entre los espectáculos oficiales de Roma puede remontarse a la institución de los *ludi Romani*, quizá al 364 a.c.⁷⁷. Sin embargo, aunque las menciones oficiales son algo posteriores, comienzan pronto a formar parte inseparable de muchos de los *ludi* anuales: *Ludi Romani*, *Ceriales*, *Florales*, etc. En estos días sagrados aparecen casi siempre al socaire de los *ludi circenses*. A pesar de que el número de días dedicados a los *scaenici* crece en estas fiestas y muchas veces los supera, en los *fasti* aparecen asignados a los *circenses*. Esto debe explicarse en términos de la fuerza de la tradición, que atribuía una sacralidad arcaica a los juegos circenses aún no percibida con la misma nitidez en los recién importados juegos escénicos. Además, hemos de recordar que estos primeros *ludi scaenici* se remontan a una época en la que aún no hay teatros permanentes en la capital y en algunas celebraciones se desarrollan en el propio Circo Máximo o Flaminio, sucediendo o precediendo a las carreras. Sin embargo, la presencia de este tipo de espectáculos durante los siglos III y II a.c. no tardará en predominar en algunas importantes fiestas como los *ludi Megalenses* o los *ludi Apollinares*, en hacerse inseparable de la ofrenda a los dioses y en consecuencia del propio calendario. Su carácter sagrado se hace palpable desde un principio en Roma a través de la propia ubicación de los espacios para las representaciones, casi siempre frente a un templo o en lugares cargados desde antiguo de significado religioso⁷⁸.

Como ya hemos dicho más arriba, desconocemos hasta qué punto esta matriz temporal fue literalmente adoptada en las provincias occidentales o si más bien fue una realidad en parte maleable en manos de los gobiernos locales. En cualquier caso, nos interesa indagar en este punto si esta clase de espectáculo se asoció también en las provincias a determinadas festividades religiosas oficiales. Así nos lo indican de nuevo algunas rúbricas de la *Lex Ursonensis*⁷⁹. En ellas se prevé la obligatoriedad de *duumviri* y *aediles* de dar durante su año de ejercicio un *munus* o *ludi scaenici* en el caso de los *duumviri* y ambos en el caso de los *aediles*, y se fija un número de días y de gastos para cada uno de ellos, que serán completados por las arcas municipales en distinta proporción. Pero lo que a nosotros más nos afecta es su necesaria consagración a la Tríada Capitolina y a todos los dioses y las diosas –cuatro días– en el caso de los *duumviri* y a la Tríada capitolina –tres días– y a Venus –un día– por parte de los *aediles*. Las fechas y número de juegos, que sin duda pueden ser aumentados, deberán ser fijados ante los *decuriones* al inicio de su ejercicio. Las conclusiones que pueden extraerse de esta información son muy ricas. Pero hay tres datos que nos interesa destacar ahora: los *ludi scaenici* estaban incluidos en esta *colonia* desde época cesariana entre los *ludi* oficiales, estaban unidos a la preparación del calendario anual y como tales, estaban necesariamente consagrados a dioses del panteón romano. Dejando a un lado la espionosa cuestión de la uniformidad en las leyes municipales, parece razonable suponer que en estos aspectos debían seguir pautas muy similares y, cuando menos, se demuestra la conservación del carácter religioso de los *ludi* oficiales, de los cuales los *ludi scaenici* forman parte desde un principio en las provincias occidentales. Quizá en parte por ser notablemente menos costosos que *munera* y *circenses*,⁸⁰ constituyeron también

77. Liv. 7.2.3.

78. vd. HANSON 1959, pp. 18-25.

79. *CIL*, II 5349= *ILS* 6089; r. LIIII, LXX, LXXI.

80. CAVALLARO 1984.

un acto evergético muy usual y separado de las fiestas oficiales, como demuestra su frecuencia en la epigrafía de las provincias. Pero, como veremos, esto no lo convierte en absoluto en un espectáculo carente de elementos religiosos.

Trataremos ahora brevemente las trazas materiales de esa religión en los edificios. En los teatros del Occidente Romano, excavados a menudo con premura y métodos decimonónicos, se han conservado a pesar de todo gran número de evidencias que hablan de ellos como edificios estrechamente unidos a la religión oficial romana. Estos elementos afectan a su relación y fusión arquitectónica con templos, a la presencia de altares y otros elementos culturales, a la epigrafía, a la estatuaria, etc. Primero nos referiremos brevemente a la presencia próxima de estructuras con función religiosa.

Son muchos los casos en que el teatro aparece asociado a un templo. Esta relación se traduce de muchas maneras: templo y teatro están concebidos bajo el mismo proyecto arquitectónico –en este caso puede ajustarse al modelo unitario del teatro de Pompeyo en Roma o, por el contrario, contener una distinta situación y forma del templo– ; sin estar concebidos como una unidad arquitectónica adquieren una estrecha conexión física y simbólica –como es el caso de templos situados tras la *scaena*–; teatros que parecen formar parte de santuarios; y aquéllos, en fin, en que la relación es de mera proximidad y por tanto más conjetural o secundaria. No son estrictamente templos, aunque sí estructuras con finalidad religiosa, ni los *sacella* hallados en los teatros, ni los grandes altares o *sacraria* situados en *cavea* u *orchestra*.

No vamos a entrar aquí en una profusa enumeración ni descripción de los innumerables casos que carecería completamente de significado. En este sentido fue fundamental el estudio de Hanson, que dirigió su esfuerzo fundamentalmente a documentar la relación teatro-templo, en especial aquellos edificios que reproducen el modelo del teatro de Pompeyo⁸¹. Ciertamente, este teatro de Roma, concebido como parte de un mismo proyecto arquitectónico junto con el templo de *Venus Victrix*⁸², acabó definiéndose como un influyente modelo en las provincias, quizá en cierta medida como ocurrió con el Circo Máximo. Este paradigma de fusión arquitectónica de templo y teatro, con el templo situado en la parte alta, relacionado con la *cavea*, situado en el eje central del edificio y mirando a la *orchestra*, será reproducido en muchas ciudades occidentales con distintas variantes⁸³. En el África romana hay una especial concentración de este modelo de teatro con características específicas. En *Leptis Magna* en *Tripolitana*, hay un pequeño templo en la parte alta de la *cavea*. Una inscripción asegura su dedicatoria a *Ceres Augusta*, confirmada aún por la conservación de una estatua de culto⁸⁴. Similar es el caso de *Dugga* y, aunque las estructuras son menos claras, su función queda asegurada con otra inscripción que testimonia su dedicación a la misma diosa⁸⁵. Templos de idéntico tipo hay en los teatros de *Tipasa*⁸⁶,

81. HANSON 1959.

82. Para la descripción de este edificio vd. *Ibidem*, pp. 53-59.

83. Es lo que Hanson denomina “*cavea shrine*”. Para la descripción detallada de estas estructuras remitimos a su obra: *Ibidem*, pp. 59-77.

84. CAPUTO 1950, pp. 164-168; HANSON 1959, pp. 59-60.

85. Vd. CARTON 1902, p. 96 con el texto de la inscripción; lectura completada por CAPUTO 1947, p. 16; HANSON 1959, pp. 61-62; también otra de las inscripciones fundacionales del teatro aparece dedicada a *Ceres Prataria*: *CIL*, VIII, 26 465; vd. HUGONOT 1959, p. 250 y nt. 138.

86. Vd. FRÉZOULS 1952; HANSON 1959, pp. 60-61.

*Calama*⁸⁷, *Rusicade*⁸⁸, *Timgad*⁸⁹ –donde otra inscripción hace probable su conexión también con el culto de *Ceres Augusta*– y quizá el más claro desde un punto de vista estructural en *Caesarea (Mauretania)*. Se ha planteado que este último pudo estar muy directamente inspirado en el teatro de Pompeyo de Roma, lo cual resulta muy razonable teniendo en cuenta que el rey Juba II, promotor de la obra, había permanecido veinte años en Roma cuando este teatro era el único permanente en la ciudad. Resulta probable, como se ha sugerido, que siendo el más temprano de estos teatros africanos contribuyera a la formación de este conjunto homogéneo y de características específicas⁹⁰. Otra posibilidad, a nuestro juicio no incompatible, surge de considerar este modelo de teatro también como un tipo de santuario que canalizaba la tradición Sirio-Fenicia. En el culto de algunos dioses fenicios se incluían espectáculos rituales representados por los propios devotos y en ocasiones se construían pequeños teatros junto a los santuarios para facilitar su contemplación⁹¹. Es muy lógico suponer que el éxito de este modelo puramente romano tuviera un especial éxito en África precisamente por esta razón, que permitía una cierta continuidad con la tradición púnica. Sin embargo, este tipo de templo asociado a la *cavea* del teatro aparece también en Italia y, si bien con menor frecuencia, en otras provincias occidentales. En Italia este modelo de unión cuenta con ejemplos numerosos (*Villa Adriana* en *Tivoli*, *Casinum*, *Herculaneum*, *Sepino*, *Fiesole*, *Faleria*) que son probable producto de la influencia directa del edificio de la capital. Pero tenemos ejemplos occidentales bastante más alejados de la *urbs*, como el teatro de *Vienna* en *Gallia Narbonensis* –datable en 15 a.c.– con un templo atribuible con certeza, por la iconografía recuperada, a *Apollo*; otro en *Juliobona* en la *Gallia Belgica* con una forma y ubicación ligeramente distintas⁹²; en *Saguntum* en Hispania Citerior, respondiendo a un plan arquitectónico muy similar, aparece una gran plataforma seguramente destinada a un altar⁹³. Este tipo de santuarios de *cavea* abarcan un arco cronológico en el Occidente Romano que va desde época augustea a inicios del S. III y presentan ligeras diferencias morfológicas y de ubicación. Tienen en común, sin embargo, estar situados en el eje central del edificio, dominando la vista de la *orchestra* y con su frente orientado hacia el escenario, al igual que la estatua de culto de su interior⁹⁴.

Sin embargo, la asociación de templo y teatro no se limita a este modelo de “templo de *cavea*” que proviene seguramente del teatro de Pompeyo en Roma. Las variantes son muchas y los ejemplos demasiado numerosos para ser aquí expuestos: templos estrechamente relacionados con teatros como en *Leptis Magna* –un templo con dedicatoria *Dis Augustis*–, *Ostia* –en principio atribuido a *Ceres* aunque más probablemente se vin-

87. Vd. CAPUTO 1947, p. 11; HANSON 1959, p. 62.

88. Vd. CAPUTO, *Ibidem*, p. 12; HANSON 1959., pp. 62-63.

89. HANSON 1959., pp. 64-65.

90. Vd. FRÉZOULS, *Ibidem*, p. 152; HANSON 1959, pp. 64-65.

91. PICARD 1954, p. 161 habla de verdaderos “dramas litúrgicos”.

92. Otros ejemplo menos claros de este tipo de teatro en “Les Arènes de Tintignac” cerca de Tulle y en el teatro de Vaison-la-Romaine.

93. HANSON 1959, p. 70.

94. Cuya existencia cabe suponer en todos ellos a pesar de haberse hallado tan sólo en algunos casos.

cule también al culto imperial— o *Italica*—un pequeño *Iseion* semisubterráneo se encuentra tras la *scaena*⁹⁵; o teatros formando parte de santuarios —como en Nîmes, con templos relacionados con el culto imperial y de *Diana*—; otras asociaciones originales —como ocurre en muchos edificios galo-romanos⁹⁶— o la aparición de *sacella* en el interior o conectados al teatro —como en *Bilbilis (H. Citerior)*⁹⁷. Muchos son también los casos en que los templos están localizados en la cercanía inmediata de los teatros y son fácilmente accesibles desde ellos⁹⁸, pero la relación es ciertamente más laxa, aunque difícilmente casual.

Hasta aquí la relación estricta del teatro y el templo. Ahora bien, en muchos edificios el culto a divinidades oficiales se manifiesta a través de la conservación de altares u otros testimonios culturales que aparecen en el interior de los edificios. Entre los altares, debemos distinguir los altares como estructura permanente —casi siempre situados en la *orchestra*— y los altares como ofrenda y testimonio epigráfico, mucho más frecuentes y a menudo hallados en los propios altares de *orchestra*. Restos de grandes altares de *orchestra* se han podido identificar en *Leptis Magna*⁹⁹, *Dugga*, o *Tarraco*¹⁰⁰. En algunos teatros se han hallado grupos de altares que formaban parte de una estructura situada en la *orchestra*, como en el caso de Arles¹⁰¹, *Emerita Augusta*¹⁰², formando una suerte de *sacrarium* o *thymelé* similar a la hallada en algunos teatros griegos.

Pero en muchos teatros, en los cuales no ha sido posible identificar estructuras vinculadas al culto religioso, han sido hallados en su lugar gran cantidad de epígrafes votivos y de estatuas que nos hablan de un inequívoco uso religioso del espacio. *Arae* dedicadas a distintas divinidades son hallazgos nada raros a los teatros. A menudo aparecen fuera de su ubicación original. Ocurre lo mismo con las estatuas y las inscripciones de sus bases, que ornaban el *proscenium* y el *frons scaenae*, los accesos a la

95. CORZO SÁNCHEZ 1991, pp. 125-148 que recoge también las inscripciones votivas de Isis, la mayor parte en forma de placas *in planta pedis*; probablemente algunas de procedencia en realidad desconocida y atribuidas al *Nemeseion* del anfiteatro pertenecen a este *Iseion* vd. GARRIDO MORENO-GÓMEZ PANTOJA.

96. Entre estos edificios hay una notable variedad y el propio modelo de teatro se somete a una especial interpretación vd. A.A.V.V. 1992 *Spectacula II, Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, passim. y especialmente las reflexiones de P. LÉVÊQUE, *Ibidem*, pp. 259 ss; sobre los teatros mixtos y teatros-anfiteatros, conceptos últimamente contradichos vd. GOLVIN, 1980, pp. 226-237.

97. Vd. MARTÍN BUENO, A.A.V.V. 1992: se trata de un pequeño espacio excavado sobre la ladera que se asemeja mucho al *sacellum* del anfiteatro de *Tarraco* vd. BELTRÁN LLORIS 1993; en el caso de los teatros orientales (*Stobi*, *Philippi*, etc) utilizados con certeza para espectáculos gladiatorios, se trata de *Nemeseia*; pero en los escasos ejemplos occidentales (como en el propio teatro de Marcelo de Roma que difícilmente fue nunca usado para este fin) no pueden atribuirse con ninguna certeza a esta diosa.

98. Vd. HANSON 1959, pp. 98 ss.

99. dedicado a una divinidad calificada de *Augusto*, quizá *Hercules* o *Saturno*. La confluencia en este teatro de templo de *cavea* y altar de *orchestra* demuestra que no son en absoluto excluyentes.

100. En la *orchestra* fue recuperado un altar con la inscripción *Numini August(i)*.

101. Aparecen altares junto a una estructura muy similar a la del *thymelé* del teatro de Dionisos en Atenas, con un iconografía claramente vinculada a *Apollo* y *Augusto*.

102. Se trata de un *sacrarium* del culto imperial con una inscripción monumental y numerosos altares. La identificación y reconstrucción se debe a TRILLMICH 1990, pp. 87-102, y en la gran inscripción dedicatoria figuran los *cultores Larum in imaginum*.

orchestra, las gradas de la *cavea*, los pórticos, etc.¹⁰³. Aunque muchas de estas estatuas e inscripciones pertenecían a emperadores, no faltaban las estatuas de dioses¹⁰⁴. En algunos casos, los conjuntos de documentos figurados e inscritos son espectaculares como ocurre en el teatro de *Leptis Magna* con más de 130: además de las relacionadas con emperadores hay dedicatorias a *Ceres Augusta*, *dii Augusti*, *Ceres Lucifera*, *Fortuna Crescens*, *Hora Bona*, al *Genius* de la colonia, *Hercules Genius coloniae*, *Zeus Olympios*, etc.

Es el momento de preguntarnos qué tipo de divinidades se asociaban especialmente al teatro. Para ello contamos con las propias dedicatorias de los teatros o de los templos asociados cuando es posible la identificación, con las inscripciones que hacen referencia a la dedicatoria de *ludi*, y con la documentación epigráfica y estatuaria hallada en el interior del teatro. Dejaremos por el momento el culto que más claramente se manifiesta en los teatros: el culto imperial.

Pocos son los casos en que contamos con las divinidades tutelares de los templos de *cavea*: *Ceres*, en dos casos africanos, *Apollo* y *Venus*. El culto de *Ceres*, tiene en este caso un evidente componente local, mientras que la vinculación de *Apollo* y *Venus* es tradicional y tiene que ver con las propias características de los dioses. En cuanto a las dedicatorias de los *ludi scaenici* las divinidades honradas son muy numerosas: *Mercurio*, *Fortuna*, *Marte*, *Genius Coloniae*, *Apollo*, etc.¹⁰⁵. Ya hemos aludido a la variedad de cultos que testimonia la epigrafía y estatuaria hallada en el interior de los teatros. Si consideramos globalmente toda esta documentación, parece que el teatro no se asocia particularmente a cultos específicos –si dejamos de lado el culto imperial– sino que constituye más bien un espacio sagrado público genérico que aglutina expresiones religiosas hacia cualquier divinidad del panteón romano¹⁰⁶. Los dioses que cuentan con un mayor número son, por otra parte, también especialmente populares fuera del teatro. La relación con algunos de estos dioses tiene sin duda que ver con la propia esencia de los espectáculos teatrales, como es el caso de *Apollo*, *Liber*, *Venus*, o incluso *Hercules*. La primitiva asociación a algunos de los *ludi* del calendario romano contribuyó a reforzar una especial relación con algunos dioses: esto puede ocurrir con *Venus* y *Liber*; con *Magna Mater*, *Flora* o *Apollo*. La celebración en Roma de los correspondientes *ludi* (*Flores*, *Megalenses*, *Apollinares*, etc) se vio desde un inicio relacionada topográficamente con templos o altares dedicados a estos dioses¹⁰⁷. De todos modos, debemos insistir en el carácter más bien genérico de los cultos en los teatros occidentales, comprensible desde muchos puntos de vista: por su carácter de espacio simbólico y de representación del cosmos; por ser uno de los principales espacios públicos en la imagen de la ciudad; por la relación con el propio espectáculo en el que muchos de los dioses podían formar par-

103. Para conocer la distribución de estos elementos decorativos es especialmente valioso el ejemplo de *Herculaneum*, en el que los fragmentos de estatuas e inscripciones fueron encontrados por sus primeros excavadores muy cerca de su ubicación original: WALDSTEIN - SHOBRIDGE 1908, p. 70.

104. En Herculano se recuperaron además de retratos imperiales, fragmentos una estatuas de bronce de *Hercules* y una menor de *Venus*.

105. LE GLAY 1992, p. 216.

106. E incluso de las nuevas religiones orientales, como es el caso del *Iseion* del teatro de Itálica: vd. supra nt. 91.

107. Vd. HANSON 1959, pp. 9-24.

te del propio drama. El mayor o menor protagonismo de unas u otras divinidades debía relacionarse en parte con la pujanza de los cultos de cada región.

El culto imperial es el único que predomina en los teatros sobre los otros. El teatro constituyó uno de los espacios privilegiados para el culto al emperador en la ciudad: así lo avalan pocos testimonios literarios, la abundante estatuaria y epigrafía de los teatros, algunos de los templos asociados y la frecuente vinculación en occidente de sacerdotes del culto imperial a la promoción de espectáculos teatrales y edificios.

Para discernir el papel que jugaba el teatro en la liturgia del culto imperial en occidente no contamos lamentablemente con información literaria directa¹⁰⁸. Disponemos, sin embargo, de detallada información literaria para Oriente —especialmente profusa la referida a *Gythion (Laconia)*, *Epheso* o *Hieropolis*— que demuestra que el teatro fue allí un espacio obligado y protagonista en las procesiones y ceremonias del culto imperial¹⁰⁹. Le Glay argumentó, con buen criterio a nuestro juicio, que a pesar de no contar con una información equivalente para occidente, el resto de las evidencias que encontramos en los teatros y algunas referencias literarias menos directas¹¹⁰ apuntan a que debió llevarse a cabo de una forma muy similar, aunque acaso con menos fasto. Sin embargo, el itinerario que enlazaba los principales templos de la ciudad, el *Augusteum*, el foro y finalmente desembocaba en el teatro, en cuyos altares se realizaban sacrificios, debió mantenerse también en las procesiones occidentales de los *concilia* provinciales o de especiales celebraciones locales. Dado el seguro protagonismo del teatro en estas procesiones en Oriente, la certeza de que este tipo de procesiones en honor del emperador se llevaron a cabo también en occidente y la enorme abundancia de testimonios del culto en los teatros, no parece arriesgado afirmar que los teatros en occidente formaron también parte esencial en la liturgia imperial. Estas procesiones en honor del emperador y de otros dioses, quedarían a veces fundidas con la propia *pompa theatralis*. Contamos con buen número de reflejos físicos de ese papel fundamental del teatro en el culto imperial ciudadano. Muchos de los templos vinculados a los teatros tienen relación más o menos directa con el culto imperial. Contamos con expresiones indirectas a través de otras divinidades: así en *Leptis Magna* se venera a *Livia* como *Ceres-Fortuna* o en *Vienna* y *Arlés* el culto a *Apollo* se funde con el de Augusto. Pero en la mayor parte de los casos la representación del culto al emperador se manifiesta directamente a través de la proximidad de un *Augusteum*¹¹¹, de un *sacrarium* o un

108. Esta desigualdad informativa sobrepasa este aspecto concreto y es generalizable al conocimiento del culto al emperador en Occidente.

109. Vd. p. Ej. GEBHARD 1996, pp. 113-127; PRICE 1984, pp. 190-192; LE GLAY 1992, pp. 216-217.

110. Para encontrar reunidas estas referencias literarias, que carecería de sentido reproducir aquí remito a su artículo vd. LE GLAY 1992, pp. 217-218; algunas de estas referencias demuestran más bien el uso de la procesión ligada al culto imperial en Occidente pero no aseguran la relación directa con el teatro; mientras otras se refieren a la capital del Imperio.

111. Un ejemplo es el mismo *theatrum Marcelli* en Roma como parece demostrar últimamente la *Tabula Siarensis* (*AE*, 1984, 507) ; probablemente en Ostia el templo identificado tradicionalmente con *Ceres* sea un *Caesareum* vd. supra p. 24; un segundo templo en *Leptis Magna* está dedicado *Dis Augustis*; Tiberio y Livia parece que fueron venerados en los *tabernacula* situados en la parte alta de la *cavea* vd. WALDSTEIN-SHOBRIDGE 1902, pp. 69 ss.; en *Nemausus* el teatro está muy próximo a un templo probablemente relacionado con el culto imperial; los casos de este tipo son bastante abundantes y lo serían mucho más si se hubiera conseguido identificar la titularidad de muchos de los templos situados en los teatros.

altar del culto imperial situado en la *orchestra*¹¹², de inscripciones dedicatorias sobre elementos del propio edificio¹¹³, de una gran concentración de altares dedicados a los *numini Augusti* o a cualquiera de las *virtutes* imperiales¹¹⁴, o de la fuerte presencia de estatuas de emperadores¹¹⁵. Por otra parte, es muy destacable que una gran parte de las inscripciones de otras divinidades recuperadas en los teatros aparezcan acompañadas de la caracterización *Augusto/a*. Este indicio parece redundar sobre una evidente situación central del culto al emperador en el teatro.

Aún resta referirse, siguiendo las indicaciones de Tertuliano, al contenido religioso del propio aparato de los juegos. Conocemos más bien poco del ceremonial que rodeaba a los *ludi scaenici*. En primer lugar debemos hacer referencia a un acto de gran eficacia simbólica en el que el orden político-social y el religioso aparecen representados en sintética mixtura ante la audiencia: la *pompa theatralis*. Se trata de un acto en buena medida religioso, si bien no estrictamente un acto de culto, que servía más bien de preludeo al acto cultural propiamente dicho: normalmente en forma de sacrificio¹¹⁶. La forma y el contenido religioso de esta procesión ceremonial debía ser muy similar a la mejor conocida *pompa circensis*. El protagonismo en las fuentes de la *pompa* del circo hizo olvidarse en parte a los estudiosos de la existencia de una ceremonia equivalente en el teatro¹¹⁷. Pero su existencia y la similitud de su contenido queda asegurada, entre otros datos, por los testimonios directos de Tertuliano y Dionisio de Halicarnaso¹¹⁸. Como hemos dicho ya, en época imperial, en determinadas ocasiones especiales, esta *pompa* se debió fundir y confundir con una procesión en honor al emperador, llenándose de nuevo contenido simbólico pero sin modificar básicamente su matriz ceremonial. Conocemos otros dos actos religiosos relacionados con el teatro y ambos se conectan de un modo u otro con la *pompa*: los sacrificios y la ceremonia del *sellisternium*. Los sacrificios eran elementos ineludibles de propiciación y ofrecimiento en los *ludi scaenici*, al igual que en el resto de los *ludi*, y seguramente culminaban la procesión ceremonial en el interior del teatro¹¹⁹. Además de las escasas referencias literarias¹²⁰ en el caso de los tea-

112. Como ocurre en los ya citados casos de *Emerita Augusta*, *Arelate*, *Vienna*, *Tarraco*, y probablemente en *Tusculum*. Vd. supra nt. 100, 101, 102.

113. como en el dintel de la *scaena* en el teatro galo de Bois l'Abbé en que aparece una dedicatoria a los *Numina Augustorum* (AE 1978, 501) o en el *proscenium* de Nizy-le Comte al *Numen Augusti* y a *Apollo* (CIL, XIII 3450).

114. En la propia *Emerita*, *Italica*, *Leptis Magna*, *Corduba*.

115. La finalidad estrictamente cultural de estas estatuas no está en absoluto probada (vd. NIEMEYER 1968) pero debieron tener algo más que una simple función decorativa, como parece desprenderse de un testimonio de Juvenal: JUVENAL, 10, 58 ss.

116. Vd. F. BÖMER, s.v. *Pompa*, in *RE*, XXI, 2, pp. 1877-1993; vd. supra p. 17 y nt. 64.

117. Fue mérito de ROSS TAYLOR 1935, p. 128, llamar la atención acerca de la existencia de la *pompa theatralis*.

118. TERT. *De spect.* 10.1-2 "Transeamus ad scaenicas res... Apparatus etiam ex ea parte consortes, qua ad scaenam a templis et aris et illa infelicitate turis et sanguinis inter tibias et tubas itur duobus iniquitissimis arbitris funerum et sacrorum, dissignatore et haruspice"; DION. HAL. *Ant. Rom.* 2.71.

119. Aunque las palabras de Tertuliano "ad scaenam a templis et aris" (*Spect.* 10.2) parecen hablarnos por contra del sacrificio al inicio de la *pompa*, el resto de los testimonios parecen apuntar que precedían directamente al inicio del espectáculo.

120. Un extraordinario documento epigráfico es el recordatorio de los *ludi Saeculares* del 17 a.c.: CIL, VI, 32323; algunas otras aisladas referencias literarias encontramos en SUET. *Claud.* 21.1; JOSEPHUS. AJ. 19.1.13.

tros contamos con la plasmación física de estos sacrificios en los restos materiales de los altares situados generalmente en la *orchestra*²¹. Seguramente otros sacrificios se relacionaban también con los templos de *cavea* y los *sacella* y otros, igualmente entroncados con la celebración, tachonaban la misma procesión hacia el teatro²².

También la ceremonia del *sellisternium* quedaba en parte incluida en la *pompa*. Se trata de una ceremonia no muy bien conocida. Consistía en la preparación de sillas especiales que se ataviaban con vestimentas, cojines y símbolos que representaban atributos de dioses —este sería propiamente el rito del *sellisternium* desarrollado seguramente en los templos— y materializaban su presencia simbólica en el ceremonial previo a los *ludi* y durante el desarrollo de los mismos. Estas sillas participaban en la procesión para después ser colocadas durante el espectáculo según todos los indicios en la *orchestra*. La mayor parte de los testimonios literarios de que disponemos hacen referencia a época imperial y mencionan la representación de emperadores o miembros de la familia imperial fallecidos, así como emperadores vivientes en las provincias. Sin embargo, podemos asegurar una tradición preimperial de esta costumbre a partir de un testimonio de *Lucretius*²³. Sin duda, en época imperial, este rito de presentación alegórica de los principales dioses fue hábilmente enriquecido con la incorporación figurada de los emperadores. Sin embargo, esto no debió hacer desaparecer la presencia de los otros dioses pues era precisamente en esa convivencia en la que el culto imperial tomaba pleno sentido. No conocemos si las sillas que representaban a los emperadores o a la familia imperial se situaban junto a las de los dioses en el teatro o si, como parece más lógico, se colocaban en un lugar privilegiado de la *cavea*. La importancia de esta ceremonia resulta de especial interés para nuestros objetivos. La inclusión de los dioses en el mapa socio-político de la audiencia del teatro lo transforma en un verdadero mapa cósmico, en un discurso ideológico que explica con sutil y eficaz lenguaje la estructura del orden establecido: un orden en que lo político y lo religioso se imbrican en una única jerarquía y comparten un espacio de comunicación dramática.

Otra dimensión de estos espectáculos relacionada indirectamente con la religión radica en el contenido mismo de lo que transcurría en la escena. En las obras de tradición griega y en muchas obras latinas —especialmente en las tragedias— los dioses aparecen como personajes, como introductores del drama o como protagonistas. Es esta una cuestión que requiere un análisis que no es objeto de estas páginas. Pero tampoco debemos pasar por alto una mención a ese contenido religioso del drama, en el que dioses y hombres aparecen en una amalgama extraordinariamente representativa de la idea misma de religión romana y especialmente de una tradición religiosa helénica asimilada de modo original y adaptativo. En el terreno religioso, esta literatura vivida y palpable debió jugar al menos dos importantes funciones en las provincias occidentales del Imperio: una función estrictamente didáctica, pero no por ello menos importante, de divulgación de muchos aspectos de la religión y mitología grecorromana en provincias, en algunos casos completamente ajenas a esta tradición; y una

121. Vd. supra.

122. Como parece desprenderse de las palabras de Tertuliano cuando se refiere a la *pompa theatralis* "...turis et sanguinis inter tibias..." (*De Spect.* 10 . 1-2).

123. LUCRETIVS. 4. 70-80 "namque ibi consessum caveai subter et omnem/scaenai speciem patrum matrumque deorum/inficiunt coguntque suo flutare colore".

función de implicación emotiva de aquellas poblaciones con una nueva religión por medio de la contemplación catártica del drama. La influencia de imágenes de gran eficacia ideológica debió tener una cierta importancia en la extensión de la romanidad en estas provincias.

4. La religión en los *munera gladiatorios*

Los *ludi circenses* y *scaenici* fueron en gran medida una definida herencia helénica y etrusca, si bien asimilada según nuevos parámetros ideológicos, dotada de nuevos significados culturales y fuertemente institucionalizada. Los *munera* fueron quizá, de los tres tipos de espectáculo, el más personalmente romano y acaso la máxima expresión de muchos extremos de su civilización. La práctica cultural que dio lugar a los combates gladiatorios no llegó a Roma en forma de espectáculo público de larga tradición, sino como una práctica de carácter más bien privado y aristocrático. Roma asumió esta costumbre para convertirla en una expresión cultural completamente diferente y única, en un sofisticado espectáculo y en un complejo entramado de discursos ideológicos. Y en esta intrincada red ideológica, se entremezclaban los discursos de la religión oficial, de una religión de raíz arcaica, y de una religión subjetiva que se aproximaba a la magia. En los *munera*, las expresiones religiosas más oficiales y generales del circo o el teatro parecen ceder paso a una religiosidad de corte más específico, quizá motivada por el propio carácter extremo del espectáculo. A pesar de una engañosa primera impresión, descubrimos que es precisamente ese carácter fronterizo, de vecindad a la muerte, esa expresión brutal de la armonía del mundo, la que convierte al espectáculo en una expresión religiosa en el sentido más puramente romano.

A pesar de no ser escenario evidente de cultos oficiales, al modo de los otros espectáculos, los combates gladiatorios son en esencia, como veremos, una expresión religiosa profundamente ligada al estado y a la legitimación ideológica del modelo romano. Antes de pasar a hacer algunos apuntes acerca del contenido religioso de este espectáculo, conviene recordar aquí que los *munera gladiatorios* fueron muy tempranamente exportados desde la Península Itálica a las nuevas provincias del Imperio –especialmente a las occidentales– y en buena medida su forma definitiva se desarrolló allí. Quizá la razón de este hecho se encuentre en su contenido especialmente útil a la romanización y en su capacidad de adaptación –quizá por su esencia guerrera¹²⁴– a los distintos sustratos culturales hallados en occidente. Sea como fuere, el anfiteatro se convirtió en un símbolo de la romanización extraordinariamente influyente para los provinciales que conviene deslindar en su vertiente religiosa.

La artificial distinción de los distintos planos en que actúa esta religiosidad resulta en este caso más dificultosa que en los otros *ludi*, pues la distancia entre superstición y religión oficial, entre arcaísmo y novedad, entre religión íntima y pública se reduce en mayor medida. Aun con todo, por razones de unidad expositiva intentaremos seguir el recorrido trazado para los otros espectáculos, al abrigo de las indicaciones de *Tertulliano*¹²⁵.

124. HOPKINS 1983, p. 29.

125. TERT. *De Spect.* 4.4.

En primer lugar, trataremos de dilucidar si en la propia razón de ser del espectáculo y en su inclusión en la matriz del tiempo festivo, existe o no un componente religioso. Se ha dicho mucho acerca del origen de los espectáculos gladiatorios. No aludiremos aquí a su procedencia¹²⁶ sino a la naturaleza de su origen y a la trasposición de esta naturaleza a la *gladiatura* romana.

La idea tradicional de su esencia sacrificial y funeraria emana principalmente de dos referencias aisladas en Tertuliano y Servio¹²⁷. Según esta idea, la sangre vertida en este combate inicialmente funerario servía para aplacar la ira de los dioses infernales y tenía un poder profiláctico sobre el difunto. P. Veyne afirmó que esta interpretación partía de la invención de unos eruditos muy distantes en el tiempo que pretendía explicar el origen de la *gladiatura* de un modo que ratificara el carácter cruel que deseaban resaltar¹²⁸. Sin embargo, nos parece que esta afirmación es en gran medida una observación anacrónica que fija su atención únicamente en su posterior profesionalización e institucionalización. De hecho, el carácter sacrificial de su origen, además de contar con gran número de paralelos históricos y antropológicos¹²⁹, permite explicar gran parte de las formas y nuevos significados que le fueron atribuidos por la civilización romana¹³⁰. La reducción del origen del espectáculo a una naturaleza puramente agonística dejaría sin explicación el drástico impacto de su eficacia ideológica. Desde luego este carácter inicial de sacrificio fue transformado y atenuado por la cultura romana, pero quizá de una forma más estética y superficial. Pero su resonancia arcaica debió tener una influencia inconsciente que nunca se perdió, pues la esencia –atemperada o no por la clemencia– siguió siendo una muerte ofrendada en último término a los dioses y a la exaltación de la comunidad¹³¹. No nos parece descabellado afirmar que, a pesar de la creciente preponderancia del elemento agonístico, en los *munera* hubo siempre un poso de sacrificio simbólico, sometido al filtro de una cultura sofisticada. Esa cultura amortizaba aquel arcaico significado dotando de un excepcional poder a su sistema de justicia¹³².

La relación de los juegos gladiatorios con el calendario sagrado romano es, sin lugar a dudas, más laxa que en los otros tipos de juegos. Los *munera* fueron, en general, más juegos de circunstancia y movilización de la actualidad que vinculados a la matriz cíclica del tiempo¹³³. Fueron siempre percibidos como algo excepcional, por su impacto ideológico y por su gran costo económico¹³⁴, y por ello utilizados por el estado romano y las elites municipales como el regalo por excelencia al *populus*¹³⁵ y como un especial

126. Creemos que la teoría tradicional de un origen etrusco quedó definitivamente relegada en favor de un origen osco-samnita. Vd. VILLE 1981, pp. 1-9.

127. TERT. *De spect.* 12.2-3; SERV. *Ad Aen.* 10.519.

128. En uno de sus comentarios insertados en la inacabada obra de VILLE 1981, pp. 14 ss.

129. vd. p. ej. KYLE. 1998, p. 35 ss.; FUTRELL 1997, pp. 169-85.

130. Destacados entre otros por HOPKINS 1983; GUNDERSON 1996; BARTON 1996; PLASS 1995. Muchos de esos significados pueden entrecruzarse en los propios testimonios de los intelectuales de su época (vd. GUNDERSON 1996), que a pesar de sus esfuerzos no pueden situarse “fuera de la arena”.

131. El carácter netamente sacrificial del espectáculo ha sido recientemente defendido por FUTRELL 1997, pp. 169-210.

132. POTTER 1996.

133. CLAVEL-LÉVÉQUE 1984, pp. 23-31.

134. CAVALLARO 1984; HOPKINS 1984, pp. 7-12.

135. Vd. p. Ej. VILLE 1981, pp. 72-78 defiende un uso completamente profano basándose en el significado del vocablo *munus*; en el mismo sentido Vd. VEYNE 1973.

medio de cohesión de la comunidad. De modo paralelo, su correspondencia religiosa era asimismo irregular y sometida a circunstancias especiales por su inicial y luego usurpado carácter funerario¹³⁶. En cualquier caso, además de su uso como homenaje al difunto y de un sentido en ocasiones votivo, estuvo también especialmente asociado a algunas fiestas del calendario romano, como por ejemplo a los *Saturnalia*¹³⁷ y formó parte de algunas de las grandes celebraciones de Roma como un elemento complementario, ocasional y móvil¹³⁸. En las provincias occidentales debió ocurrir algo muy similar, si bien parece que el sentido funerario apenas se extendió y desapareció en la primera edad imperial. Contamos con escasos ejemplos que contengan, no podemos saber si como pura formalidad, un sentido de ofrecimiento a un difunto¹³⁹. En cuanto a su unión con determinadas festividades del calendario, contamos con un testimonio Hispano que asocia un *munus* a una festividad, posiblemente la de los *Saturnalia*¹⁴⁰. En la *Lex Ursonensis*, como hemos dicho más arriba, los *munera* aparecen recogidos entre los juegos oficiales regulares de los magistrados, que deben decidir sus fechas al principio del ejercicio, desconocemos si coincidiendo o no con determinados *dies festi*¹⁴¹. Lo que sí aparece expreso, es que este *munus* debe ser ofrecido a la Tríada Capitolina.

Parece que este testimonio, que vincula el *munus* directamente a la religión oficial, puede ser una muestra de la temprana pérdida de su contenido funerario en las provincias occidentales en favor de nuevas formas sacralidad¹⁴². A pesar de que este tipo de consagración no pareció instaurarse durante mucho tiempo en las provincias, sí nos proporciona un dato de interés: se produce en este momento un desplazamiento desde una dimensión más privada de la religión —materializada en el culto a los ancestros—, hacia una religión de carácter netamente oficial. Este desplazamiento se relaciona estrechamente con el creciente control sobre el *ambitus* para ofrecer *munera*, cada vez más limitado y centralizado¹⁴³. En la ciudad de Roma llegó a reducirse al *ambitus* de uno sólo,

136. vd. VILLE 1981, pp. 84 ss. donde se refiere a “L’hommage au mort confisqué par le vivant” o “L’honneur rendu au mort n’est pas qu’un pretexte” (*Ibidem*, pp. 79 ss.) defendiendo un carácter totalmente profano.

137. Para la vinculación de los *munera* gladiatorios con el viejo culto de *Saturno* vd. p. Ej. PIGANIOL 1927.

138. Vd. una recogida exhaustiva de los *munera* organizados en Roma y de las circunstancias de su dedicación en VILLE 1981, 57-158.

139. Por ejemplo en *Hispania*, además del ya citado ofrecido por Escipión en el 206 a.c., tenemos una inscripción de *Ostippo* (*CIL* II 5985) datable en el S. II o III, en la que la viuda añade un *munus* a la ejecución de un donación testamentaria (vd. GARRIDO MORENO- GÓMEZ PANTOJA, cat. 7); en las provincias africanas, en las que la gladiatura según indican todos los testimonios se generalizó más tarde (casi la totalidad de la documentación epigráfica e iconográfica pertenece a la segunda mitad del S. II d.c. y al S. III d.c.), no hemos podido encontrar *munera* dedicados a difuntos vd. HUGONOT 1996, pp. 377-387, RAMÍREZ SÁDABA 1981 ; en la propia Italia sólo contamos con cinco ejemplos entre los numerosos *munera* atestiguados vd. FORA 1996, cat. 5, 7, 54, 124, y 201-202.

140. Se trata de un vaso hallado en territorio de *Celsa* que se refiere a unos juegos en *Calagurris* vd. BELTRÁN LLORIS, 1984, pp. 129-137; el texto restante es [- -]LIA y la propuesta corresponde a GARRIDO MORENO- GÓMEZ PANTOJA, *Op. Cit.*, cat. 39.

141. *CIL*, II 5349 = *ILS* 6089; r. LIII, LXX, LXXI.

142. Testimonios en Roma de esta nueva tendencia de ofrecimiento a los dioses vd. VILLE 1981, pp. 118-119.

143. Vd. p. Ej. VILLE 1981, pp. 81-84 y 119-123.

el Príncipe, pero la situación en las provincias es bien diversa. Aunque la actividad estaba sin duda controlada¹⁴⁴, a juzgar por las fuentes epigráficas, magistrados, *flamines* y *seviri* parecen libres de ofrecer *munera gladiatoria* y en ocasiones también *sacerdotes*, *decuriones*, *patroni*, e incluso esporádicamente privados (fundamentalmente en forma de fundaciones, donaciones testamentarias u *ob dedicationem*). Sin embargo, en la capital del Imperio, a medida que el poder de ofrecer *munera* se concentraba en el emperador, la sacralidad del ofrecimiento de estos juegos fue tomando un sesgo cercano al del culto imperial naciente¹⁴⁵. Y este elemento –no tanto el del estricto control institucional– sí fue exportado a las provincias occidentales y ejercido por las elites locales que actuaban como intermediarias y *editores* de los juegos gladiatorios. En estas provincias se expresó fundamentalmente a través de la forma indirecta del *munus pro salute*, con o sin la mediación de una divinidad¹⁴⁶. A pesar de que se trate de manifestaciones evergéticas y de adhesión a Roma, no existe contradicción alguna con que estos espectáculos encuentren su justificación en la propia noción sagrada¹⁴⁷.

Pasamos a referirnos a continuación al contenido religioso del propio edificio como testigo físico de un discurso religioso. M. Le Glay trató de argumentar que los anfiteatros fueron concebidos como auténticos *loca sacra*¹⁴⁸. Quizá esta idea se inspire demasiado literalmente en las apreciaciones de Tertuliano, forzando ligeramente los argumentos. Debería decirse más bien que el anfiteatro contuvo o se relacionó a menudo con espacios dedicados al culto, expresión concreta de una dimensión religiosa inseparable del mismo espectáculo. No creemos, sin embargo, que la frecuente ubicación de muchos anfiteatros en el exterior o la periferia de las ciudades responda a razones religiosas al modo de las necrópolis. La enorme cantidad de excepciones a esta regla, la bien atestiguada celebración de *munera* en los *fora* de muchas colonias o la frecuente asociación espacial con teatro o circo, parecen indicar que esta ubicación se debe más a razones prácticas y urbanísticas que propiamente religiosas.

Sin embargo, la vinculación de los anfiteatros a espacios religiosos es frecuente y se produce de dos maneras: pasando a formar parte de un complejo más amplio conectado con el culto imperial y, especialmente, acogiendo en su interior *sacella* relacionados con cultos más específicos del mundo de la *arena*, especialmente el culto de *Nemesis*. La primera de estas asociaciones es mucho más rara y quizá ha sido sobrevalorada cuantitativamente¹⁴⁹.

Los ejemplos occidentales en los que podemos asegurar una relación física con espacios dedicados al culto imperial se reducen a dos: el caso de *Lugdunum* de época augustea y el de *Narbo* de época flavia. Ahora bien, estos dos casos resultan de extraordinaria

144. Como muestra una inscripción hispana *CIL*, II 380 + p. 701 que se refiere a una *quattuorviral[i]/potest(ate) muneris[is]/ edendi caus[a]*.

145. VILLE 1981, pp. 158-161.

146. También con otras fórmulas como *Numini Augusti, in honorem, in honorem domus divinae*, o más indirectamente como un *munus ob dedicationem* de una estatua imperial.

147. Una explicación recogida entre otros por LE GLAY 1989, pp. 222-223, se basa en el simbolismo de la sangre vertida en el anfiteatro, que se consideraba como sustitución de la del emperador, de esta manera casi mágica especialmente protegido males.

148. LE GLAY 1989.

149. FUTRELL 1997, pp. 82-93. "The connection between altar, regional assembly, and amphitheater is clearest at *Lugdunum*, but traces of similar complexes can be found elsewhere in the empire" (p. 84).

importancia por cuanto sirvieron de verdaderos “modelos” de centros para el culto imperial en dos distintas dinastías. El anfiteatro de Lyon se encuentra en el extremo occidental del santuario federal, conectado axialmente con los otros espacios culturales¹⁵⁰. No puede ponerse en duda que en este caso el anfiteatro formaba parte del espacio sagrado, concebido de modo unitario para el culto imperial. Las ceremonias en honor del emperador desarrolladas en las reuniones anuales del *Concilium* de las tres Galias, debían tener como una de sus máximas expresiones colectivas los espectáculos del anfiteatro¹⁵¹. Como ha quedado fosilizado en los *loca adsignata* de sus gradas, allí se distribuían los delegados de las ciudades de las tres Galias¹⁵² que simbolizaban con su presencia en aquel edificio el *consensus* de sus provincias. Esta cohesión de la comunidad provincial se expresaba a través de la aceptación y exaltación del lenguaje simbólico del propio espectáculo, que incluía como parte integrante de su discurso ideológico el nuevo culto al príncipe. Esta función “formativa” de las elites provinciales, resultó sin duda fundamental en la propia difusión del culto imperial entre los provinciales. Las elites se convertían así en fuerzas reproductoras efectivas y controladas de ese discurso ideológico. Esta acotación social, que expresa un modo de canalizar la ideología del culto imperial propia de época Julio-Claudia, se diluye, sin embargo, en el anfiteatro del santuario de *Narbo*, de época flavia. El edificio queda igualmente incluido en un área sagrada dedicada al culto imperial, pero en este caso las gradas acogen a un público más general y amplio. Esta diferencia puede explicarse en parte por los propios cambios sociales y, en mayor medida y estrechamente relacionado con aquellos cambios, por una distinta política dinástica respecto al culto imperial. Estos dos santuarios ofrecen dos modelos dinásticos del culto imperial en las provincias, y sus anfiteatros adquieren en ellos un significado simbólico estrechamente ligado al culto del emperador. La importancia de estos tempranos edificios debió alimentar un fuerte carácter difusor de esa relación simbólica anfiteatro-culto imperial, de un modo cada vez más tácito y sobreentendido. Cabe sospechar una relación con espacios del culto al Príncipe en algunos otros anfiteatros occidentales, pero nada puede asegurarse con certeza¹⁵³. La fuerza simbólica del edificio como expresión del culto imperial se nos expresa bajo otras formas: la frecuente vinculación de los sacerdotes del culto a la propia construcción del anfiteatro¹⁵⁴ y a la edición de los juegos allí celebrados¹⁵⁵ o la existencia de espacios de culto que, como veremos, se vinculan indirectamente con el culto imperial.

150. Sobre el anfiteatro de *Lugdunum* vd. LE GLAY 1970, pp. 67-79; GOLVIN 1980, pp. 116-119. La neta relación del anfiteatro con el culto imperial desarrollado en el santuario ya fue destacada por FISHWICK 1987, pp. 133-135.

151. Dificilmente casual es que la dedicatoria de parte de la construcción del edificio se deba a *C. Iulius Rufus*, *sacerdos* de Roma y Augusto cf. WUILLEUMIER 1963, n. 217.

152. WUILLEUMIER 1963, p. 79, ns. 216 y 216 bis; KOLENDO 1981, pp. 310 ss.

153. FUTRELL 1997, pp. 85-86, recoge el caso de *Ubiorum* en la frontera germana, y el de *Bracara Augusta* en el noroeste Hispano que resultan muy dudosos.

154. Vd. p. Ej. la dedicatoria del anfiteatro de *Tarraco* ALFÖLDY, G. 1997, *Die Bauinschriften des Aquäduktes von Segovia und des Amphitheaters von Tarraco*, Berlín.

155. Son abundantes los testimonios epigráficos. En *Hispania* vd. p.ej. la *Lex Italicensis* CIL, II 6278=ILS 5163 que hace referencia a los sacerdotes de la *Gallia* como organizadores de los *munera*; vd. también CIL, II 2 7221 de *Corduba*; en África CIL, VIII, 24, 1888, 4681, 5276; IRT, 117, 567; ILAG, I, 2055; sobre la relación de los *munera* y los sacerdotes en África vd. HUGONJOT 1996, pp. 373-376.

Los testimonios arquitectónicos más frecuentes de la actividad religiosa que se produce en el anfiteatro son los *sacella* o capillas anfiteatrales. Estos pequeños santuarios están generalmente dedicados a la diosa *Nemesis*, el culto más claramente asociado a los *munera*, aunque en ocasiones acogen votos a otras divinidades. Son muchos los identificados con certeza en los anfiteatros de las provincias occidentales. Probablemente también son muchos los que no han podido ser reconocidos, pues todo parece indicar que casi todos los anfiteatros contaron con un espacio utilizado para el culto nemesiaco. Su identificación se ve agravada porque no ocupaban gran superficie y a menudo amortizaban espacios de la propia estructura del anfiteatro sin someterlos a modificación alguna. No vamos a reproducir aquí la larga lista de *sacella* anfiteatrales de occidente, completa y bien comentada por otros¹⁵⁶. No siempre responden a un mismo modelo arquitectónico ni a una misma ubicación, sino que más bien se adaptan a cada edificio. Frecuentemente se sitúan a modo de dependencias exteriores junto a uno de los accesos del anfiteatro¹⁵⁷ o en uno de los extremos de eje mayor¹⁵⁸ o el menor¹⁵⁹, y ocasionalmente aparecen en otros emplazamientos: aprovechando las bóvedas de las gradas¹⁶⁰, en la *cavea*¹⁶¹, en los pasillos axiales¹⁶², etc. Pueden ser capillas muy reducidas, ser espacios excavados en la roca de la *cavea*, estancias mayores específicamente construidas o simples zonas de paso aprovechadas para este fin. Aunque conocemos bastante del culto a *Nemesis* y su vinculación al anfiteatro, no sabemos el papel exacto que estos santuarios desempeñaban en el desarrollo de los juegos. Parece muy probable que tuvieran una función en la *pompa* ceremonial previa al espectáculo¹⁶³ y muy posiblemente allí se realizaban ritos propiciatorios por parte de editores y luchadores. Pero no parece que su actividad religiosa se limitara a este momento¹⁶⁴. A partir de la documentación epigráfica y del análisis de la propia estructura de las capillas, se induce que el culto allí desarrollado era complejo y tenía una vertiente oficial, pública y exterior relacionada con las elites vinculadas a los espectáculos; y otra privada, informal y subterránea relacionada con las creencias cotidianas de las gentes que combatían en la *arena*. Pero además de este uso específico, también acogen votos genéricos, haciendo las veces de templos urbanos dedicados a la diosa. Estas cuestiones dependen estrechamente de la complejidad del culto de *Nemesis* y de su significado en el diálogo ideológico del anfiteatro. Pero han sido estudios recientes los que han puesto de manifiesto la complejidad y riqueza de este culto.

Nemesis ha pasado durante mucho tiempo por ser simplemente la diosa de los gladiadores y luchadores de la *arena*. Esta interpretación ha sido desmentida por las

156. Han sido muchos los que han hecho referencia a éstos. Los tratamientos más sistemáticos se deben a GOLVIN 1980, pp. 337-340 y HORNUM 1993, pp. 56-62.

157. Ejemplos son los de *Sarmizegetusa*, el anfiteatro militar de *Carnuntum* o el civil de *Aquincum*.

158. Como en *Deua* y posiblemente en *Scarbantia*.

159. Entre ellos los de *Tarraco*, *Puteoli*, *Emerita Augusta*, *Lugdunum*. Algunos de estos comunican con el *editoris tribunal* mediante unas escaleras.

160. Posiblemente en *Carthago*.

161. Es el caso de *Leptis Magna*.

162. Como el de *Italica*.

163. Tesis planteada por MAIURI 1955, p. 56.

164. Esta hipótesis se debe a BELTRÁN LLORIS 1993; vd. BELTRÁN LLORIS y GUIRAL 1990, p. 104-24.

evidencias de la documentación anfiteatral en occidente¹⁶⁵, que demuestra que los fieles de la diosa son de muy variada extracción social y se corresponden a menudo con los magistrados, sacerdotes o *evergetas* responsables de la organización y financiación de los *munera*¹⁶⁶. Sin duda, esta vinculación con los participantes en los juegos tiene que ver con su calidad de diosa vengadora y garante de las normas y la justicia, sus aspectos relacionados con la muerte y el destino, su asociación con *Fortuna* y *Diana* (diosa de los *venatores*) o su relación con *Victoria* y *Nike*. La función del culto en el anfiteatro se ha relacionado también con la noción de *damnatio* para afirmar que, a través de su función vengadora, actuaba como un medio social de represión con un fuerte contenido simbólico y ejemplificador¹⁶⁷. En este cometido los editores ejercerían el papel de intermediarios. La diosa sacralizaba de este modo la venganza colectiva sobre aquéllos que representaban el desequilibrio del sistema socio-político romano, el *outside* de la romanidad. Pero la enorme riqueza ideológica del culto nemesiaco no se reduce a estos aspectos. M. B. Hornum en un trabajo reciente ha demostrado ampliamente que *Nemesis* no es una divinidad periférica del panteón oficial romano, sino que, por el contrario, esta fuertemente vinculada a la religión del estado y especialmente a la figura del emperador¹⁶⁸. Si bien es cierto que existen otras deidades más directamente asociadas a la cabeza del estado, a la persona del Príncipe y a sus acciones, sí podemos asegurar que en época imperial, un aspecto, si bien no el único, de las ideas y creencias pertenecientes a la diosa, expresa una estrecha conexión con el emperador romano. Puede afirmarse que hubo un consciente esfuerzo por parte de algunos emperadores y sus oficiales, que comienza con Claudio y se acelera con Trajano, para asegurar una importante asociación de la diosa con el emperador, su *domus*, y sus virtudes. Su uso en la propaganda imperial de las monedas, la extensión de tipos iconográficos como el grifo o la representación de la diosa pisando una figura humana, y la frecuente asociación del epíteto *Augusta* sirvieron para promover esta conexión. Sin lugar a dudas, la connotación imperial ha calado en las mentes de los habitantes ordinarios del Imperio que asistían a los espectáculos gladiatorios durante los ss. II y III d.c. El emperador confluye con la diosa en su función de destrucción de los enemigos del estado, que trae victoria y paz al Imperio, en su poder de garante de la justicia y el orden establecido. Éstas ideas se expresan brutalmente en la misma *arena* del anfiteatro.

Y al lado de ese discurso ideológico oficial discurre el culto cotidiano y privado de los luchadores que se encomiendan a *Nemesis* o la increpan. Esta vertiente soterrada y supersticiosa se relaciona estrechamente con los aspectos mágicos y astrológicos del culto¹⁶⁹.

165. Estos documentos pueden consultarse en los catálogos epigráficos más completos de HORNUM 1994, pp. 153-317; FORTEA 1994, 219-307.

166. La primera en llamar la atención sobre este hecho fue CANTO 1984, p. 183-94, que defendió la tesis también sesgada de que su culto se debía casi únicamente a los notables municipales que organizaban los *munera*.

167. FORTEA 1994, pp. 201-209.

168. HORNUM 1994.

169. Los componentes mágicos y astrológicos de este culto han sido puestos de manifiesto por FORTEA 1994, pp. 167-174.

La relación del mundo de la *arena* con las prácticas mágicas se evidencia también en algunas noticias literarias que nos hablan de las supersticiones relacionadas con la figura del gladiador¹⁷⁰ y en la aparición de *tabellae defixionum* en el anfiteatro de *Carthago*¹⁷¹.

La *arena* se relaciona con otros cultos en menor medida¹⁷², como los muy lógicos a *Mars/Ares*¹⁷³, *Hercules*¹⁷⁴ o *Diana*¹⁷⁵; y otros esporádicos, como *Venus*¹⁷⁶ o *Silvano*¹⁷⁷ o más específicos, como el *Genius arenariorum*¹⁷⁸. Todos ellos forman parte de la religión privada de las gentes de la arena.

5. Consideraciones generales

A través de este breve repaso de los elementos religiosos presentes en los *ludi* y los edificios de espectáculos en el Occidente Romano, hemos pretendido: en un primer término, llamar la atención sobre su importancia y complejidad, así como establecer algunas directrices para el estudio de sus fuentes; pero sobre todo, nuestra exposición se ha centrado en poner de manifiesto la multiplicidad de estrategias, procedimientos y voces depositadas en esa expresión de la religión romana, a un tiempo conservadora y cambiante, que cobra un significado y eficacia especial en el centro de ese verdadero aparato ideológico del estado romano que fueron los *ludi*. Y hemos pretendido hacer hincapié en aquellos aspectos que demostraban la importancia de esa combinación inseparable de religión y *ludi* en la reproducción del modelo romano en las provincias occidentales. En el curso del análisis ha podido verse como esa ideología no es tan sólo un sistema sin fisuras impuesto por una clase dominante, sino que contiene contradicciones y resistencias, elementos inconscientes y arcaicos junto a otros renovadores y conscientes. Hemos visto como los juegos, en cuanto manifestación religiosa, sirvieron para vertebrar el calendario en las nuevas provincias; cómo su escenario constituyó un ámbito de difusión de cultos oficiales y un vehículo inigualable para la difusión del culto imperial; pero también cómo fueron continente de supersticiones y cultos populares, de resistencias pseudoconscientes al discurso ideológico dominante. Y todas estas voces se entrecruzan, a través de una gran diversidad de formas expresivas privilegiadas, que explotan la fuerza simbólica y afectiva de los *ludi* para la formación de nuevos sujetos romanos en Occidente

170. LAFAYE 1896, p. 1592.

171. Vd. Supra, p. 19 lo dicho para las *tabellae defixionum* del circo; LE GLAY 1989, pp. 221-222; AUDOLENT 1904, n. 232-245 y 272-296.

172. VILLE 1981, pp. 332-334; LE GLAY 1989, p. 218; LAFAYE 1896, pp. 1591-1592.

173. TERT. *De Spect.* 12.7; esta asociación es más frecuente en Oriente cf. ROBERT 1940 aunque existen algunos testimonios en Occidente vd. *CIL*, XIII 1749(en este caso es un árbitro *secunda rudis*) *CIL*, X 4915.

174. HORAT. *Epist.* 1.1.4-5; *CIL*, VI 311; en *Hispania* vd. un *ara* muy probablemente asociada al anfiteatro en *Segobriga* *AE* 1982, 598: *Herculi/Martialis/ex voto*.

175. Abundantes testimonios en África y las provincias danubianas.

176. Sólo un ejemplo en *Pompei* (*CIL*, IV 2483) y ninguno en las provincias occidentales.

177. Con un testimonio en Roma: *CIL*, VI 631-632 y otro posiblemente relacionado con la arena en *Germania Superior* (*CIL*, XIII 5243) puesto por unos *ursarii* a Diana y Silvano.

178. *CIL*, XIII 3641.