

EL ANFITEATRO: UNA OSCURA IMAGEN DE LA ANTIGUA ROMA

JAVIER GARRIDO MORENO*

RESUMEN

La civilización romana ha llegado al imaginario popular a través de unas pocas imágenes efectistas, como la de los espectáculos de la arena romana. Ahora bien, la representación popular es tópica, simple y esencialmente falsa. La responsabilidad última pertenece a los historiadores de la antigüedad, que han evitado su estudio o la han sometido a vanos juicios morales.

En este estudio trataremos de argumentar –a través de un análisis realista de las fuentes– que lejos de ser un mero entretenimiento o una simple aberración, el anfiteatro era una institución romana central, que desempeñaba funciones fundamentales para el estado y empapaba la vida cotidiana de sus ciudadanos. Su esencia era la de una imagen compleja y rica de significados: en ella se plasmaban valores centrales de la cultura romana y de la ideología imperial, se renovaba su estructura social, etc. La búsqueda de tales significados originales, expresados a través de imágenes, es el objetivo fundamental del artículo.

Palabras clave: Cultura romana. Espectáculos romanos. *Arena*. Anfiteatro. *Munus*. Imágenes del poder. Ideología imperial. Pena de muerte. Esclavos. Bárbaros. Gladiadores.

Roman civilization has often reached popular imagination through a distortion to, among others, a set of sensationalist images of the Roman arena. However, such popular representation is just a commonplace, simplistic and false through and through. The responsibility of said misrepresentation belongs to the historians of Antiquity, who repeatedly have avoided its study or else have distorted it through hollow moral judgements.

This essay, by means of a realistic analysis of the sources, proves that, far from being sheer entertainment or just another aberration, the Roman arena was a key institution which both performed basic state roles and permeated the Roman citizen's everyday life. The essence of the arena was that of a meaningful, complex and rich image: it encapsulated the chief values of Roman culture; it wove the ideology of the Empire; it renewed Roman social structure. The search of such original meanings as expressed through variegated images, is the main aim of the following words.

Key Words: Roman culture. Roman games. Arena. Amphitheater. Munus. Power images. Empire ideology. Cultural performance. Death penalty. Slaves. Barbarians. Gladiators. Roman State.

* Historiador y arqueólogo.

I.- INTRODUCCIÓN

Existen imágenes que atraviesan el tiempo a pesar de todo. Ruedan a trompicones por los siglos para acabar en la trastienda de nuestra mente, difusas y poderosas. Su fuerza simbólica o su intensidad emocional han provocado su reproducción con uno u otro fin. Desnaturalizadas, deformadas o desnudas de significado siguen formando parte del imaginario popular. Un buen ejemplo de ello es el anfiteatro romano¹. Sin lugar a dudas constituye una de las representaciones mentales más comunes de la Antigua Roma. Ahora bien, la imagen sobreviviente resulta raquítica, simplista y separada de sus significados originales. El drama extremo de la arena ha servido como simple vehículo de otros nuevos de papel o celuloide, o bien como blanco de juicios morales de dudoso sentido y coherencia.

El modelado de esa imagen simple y adulterada tiene una larga historia. Desde luego, la representación popular del mundo del anfiteatro es directamente deudora de la transmitida por el cine (especialmente la del *peplum* de los años 50 y 60²) y, en segundo término, de las novelas románticas y pinturas historicistas del S. XIX de las que se nutre³. Ambas se separan mucho de la realidad histórica y utilizan la Antigüedad tan sólo como envoltura estética o como medio moralizador del catolicismo más conservador⁴. El anfiteatro está muy presente, pero como un mero escenario para culminar el drama, para situar personajes arquetípicos que representen el bien y el mal supremos.

Sin embargo, los historiadores han jugado un importante papel directo o indirecto en la transmisión de esta deficiente imagen. Podemos decir que la atención dedicada al anfiteatro romano ha sido, en general, esporádica entre los estudiosos⁵. Asimismo, cuando se han acercado al argumento, lo han hecho de un modo sesgado y escasamente profundo: en general han oscilado entre la mera descripción superficial y exótica del espectáculo y el fácil e innecesario juicio moral⁶. ¿Cuál es la razón de este silencio o falta de objetividad?

1. *Anfiteatro romano* será utilizado en estas páginas en un sentido amplio: no sólo como continente (edificio) sino como contenido o significado (los espectáculos allí desarrollados y su consciente organización). Asimismo, haremos uso del término latino *arena*, que designaba de un modo abstracto el mundo relacionado con el anfiteatro y ha sido retomado recientemente en estudios anglosajones: p.ej. A. FUTRELL, *Blood in the Arena. The Spectacle of Roman Power*, Austin (Texas), 1997; o E. GUNDERSON, "The Ideology of the Arena", en *Classical Antiquity*, vol. 15, nº1, 1996, pp. 113-151.

2. Sobre el *peplum* los estudios han sido sólo descriptivos. Los más interesantes: J. SOLOMON, *The Ancient World in Cinema*, Barnes, New York, 1978; M.D. CAMMAROTA, *Il cinema Peplum*, Roma, 1987; M. WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York & London, 1977.

3. Vid. C. GARCÍA GUAL, "Romanticismo e ideología en las adaptaciones cinematográficas de la novela histórica", en A. DUPLÁ, A. IRIARTE (Eds.), *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao, 1990, pp. 67-88.

4. Ya presentamos en este mismo foro un breve análisis sobre esta cuestión vid. R.G. FANDIÑO PÉREZ-J. GARRIDO MORENO, "Revisitando la Antigüedad. Del fascismo al *peplum*", en *Berceo*, 146, 2004, pp. 271-286.

5. Las primeras compilaciones importantes de información P.J. MEIER, *De gladiatura romana. Quaestiones saelectae*, Bonn, 1881; G. LAFAYE, s.v. Gladiador, en CH. DAREMBERG-E. SAGLIO (Ed), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1896, pp. 1563-1599; K. SCHNEIDER, s.v. Gladiatores, en PAULY-WISOWA (Ed), *Real Encyclopedie*, Suppl. 3, Stuttgart, 1918, pp. 768-784; L. FRIEDLÄNDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, vol. IV, 9ª ed, Leipzig, 1920. De esta base partieron otros que nada nuevo aportaron, a no ser una nueva envoltura formal: sirvan como ejemplo: M. GRANT, *Gladiators*, Harmondsworth, 1967; R. AUGUET, *Cruauté en civilisation: les jeux romains*, Paris, 1970; D. NARDONI, *I gladiatori romani*, Roma, 1989.

6. La lista es larga pero p.ej. J. CARCOPINO, *Vita quotidiana a Roma*, Roma, p. 224: "Por el honor de los romanos querríamos arrancar del libro de su historia esta hoja que la ha enturbiado....Condenar todo esto no nos basta: no llegamos siquiera a comprender la aberración en la cual cae este pueblo"; GRANT, *Op. Cit.*, p. 103-104, afirma que la atracción principal de este espectáculo era "was this very nastyness" (suciedad, asquerosidad, indecencia), para concluir que a los romanos les divertían los juegos horribles, llenos de perversión (sexual, sadismo, etc); AUGUET, *Op. Cit.*, p. 10: "su aparente gratuidad nos incita poco a poco a

La civilización occidental se considera a sí misma deudora de su herencia grecolatina y no sin razón. Este reconocimiento ha llevado las más de las veces a una cierta idealización acrítica. La sensación de abismo temporal permite un cómodo distanciamiento que multiplica la fascinación de nuestro reflejo e invita a la huida o el juicio desde la lejanía. Desde luego, el estudio de la Historia no ha permanecido ajeno al hechizo del legado clásico, sino que se encuentra más bien en su raíz. Desde la torre de marfil de la erudición se fue cimentando una visión elitista y discontinua de la civilización clásica. Dicho de otro modo, se han estudiado y ensalzado las luces de aquella cultura, su complejidad, eficacia, brillantez, sus logros, ... pero se han ignorado algunas de sus partes más sombrías, aunque éstas sean fundamentales para comprenderla. Resulta fácil y reconfortante reconocerse entre los reflejos luminosos de aquellos siglos; en cambio, es mucho más incómodo y problemático mirar de frente a su oscuridad. Y es que, nos guste o no, también en su crueldad, irracionalidad y pragmatismo extremos se encuentra nuestro propio reflejo. Mas la construcción ideal y monolítica de nuestro legado no acepta la inclusión de tales “disonancias”.

Por ejemplo:

“... abí está entrando en la arena un oso de la Caledonia. Se acerca. Mirad cómo ataca con sus garras aquel vientre desnudo. Descubre sus vísceras. Los miembros lacerados aún vivos manan sangre, el cuerpo destrozado no parece siquiera un cuerpo humano!” (MARCIAL, *De spectaculis*, 7).

Imágenes como ésta son sin duda difíciles de asumir como parte de una civilización de la que nos consideramos hijos. Y explican la razón del silencio o rechazo de los historiadores, marcados inevitablemente por su propia ética. ¡Parece algo tan ajeno a la elevada cultura romana, tan separado de nosotros! Y sin embargo no lo es. Cuando observamos todas las fuentes de información –literarias, epigráficas, arqueológicas– sobre los espectáculos de la arena, se llega a otras inevitables conclusiones. El anfiteatro desempeña un papel fundamental en la renovación y reproducción de la cultura romana y la ideología imperial. La imagen resulta ser un complejo microcosmos en el que confluyen muchos de sus significados y valores. En la arena resuena la voz del poder y de los valores que lo sustentan. Su gran fuerza simbólica y emocional ejerce un efecto amplificador. Su carácter de suspensión momentánea de la realidad, la ilusión de poder creada en el público, la especial comunión provocada por la emoción extrema... conforman un espacio de comunicación único. El espectáculo de la muerte permite simbolizar lo inefable. En sus gradas se celebra y renueva su estructura sociopolítica. Sus imágenes exaltan su concepto de justicia, sus ideas sobre la esclavitud y la “barbarie”, la religión o la muerte. Vistos en su conjunto, los espectáculos del anfiteatro no son un simple juego aberrante que podamos ignorar.

Es necesario decir que el silencio fue roto por algunos historiadores aislados, como Louis Robert o Georges Ville⁷. Sobre las bases sentadas por ellos, en los dos últimos decenios han surgido estudios de gran valor. Unos han incidido en la recogida de la muy abundante y variada documentación⁸; otros, en la interpretación ge-

atribuir la violencia que nos revelan a una crueldad exclusiva de los romanos, prejuicio que ni siquiera un contacto estrecho con la Antigüedad puede corregir”.

7. L. ROBERT, *Les gladiateurs dans l'Orient Grecq*, Paris, 1940; G. VILLE, *La gladiature en Occident*, Paris, 1981, dos trabajos angulares.

8. Ha sido especialmente importante la recogida de las fuentes epigráficas, con abundante y valiosa información, hasta entonces dispersas, inéditas o mal interpretadas. Colosal el trabajo de la colección *Epigra-*

neral de esta imagen desde distintas perspectivas teóricas (antropología, sociología, materialismo histórico, etc). El trabajo realizado es muy significativo, pero también lo es el que aún queda por hacer. En estas páginas sólo pretendemos esbozar aquella imagen a través de las fuentes para aproximarnos a algunos de sus significados originales. Esta manifestación cultural nace destinada a los ojos y se expresa a través de símbolos y representaciones. Es ahí donde incidiremos en esta ocasión: en su poder como imagen y multiplicadora de imágenes.

La imagen de la arena puede entenderse en tres sentidos de distinta amplitud: en un sentido profundo, como representación simbólica (icono) o reflejo de la sociedad y el poder de Roma; pero también por cuanto transporta imágenes parciales de muchos de los aspectos de aquella civilización (ética, política, sociedad, religión, etc); y, en un sentido material, pues se transforma en imágenes permanentes que forman parte de la vida cotidiana romana (mosaicos, relieves, pinturas, juguetes, cerámica...). El resultado es un caleidoscopio desconcertante.

II.- LA IMAGEN ORIGINAL: EL RITO ITÁLICO

Se ha escrito mucho de los ancestrales orígenes de este espectáculo⁹. Nosotros sólo podemos explicarlo muy brevemente. Hoy puede afirmarse que esta costumbre procede directamente de un rito practicado por el pueblo osco-samnita, en la región itálica de Campania (fines S. V-IV a.c.). Fue allí donde lo asumieron los etruscos, que lo llevaron también a sus regiones del norte (S. IV-III a.c.). Los romanos lo tomaron de ellos.



Fig.1. Pintura de combate ritual de una tumba de la necrópolis de Paestum (S. IV a.c.). La figuración destaca la sangre derramada por su función salvífica.

fia anfiteatrale dell'Occidente Romano, Roma. (organizada por volúmenes correspondientes a las provincias y aún en curso de finalización).

9. Sobre los orígenes de la *gladiatura* hay mucha bibliografía. Las síntesis más lúcidas son: VILLE, *La gladiature...*1981, pp. 1-51 y últimamente *vid.* J. MOURATIDIS, "On the Origin of the Gladiatorial Games", en *Nikephoros*, 9, 1996, pp. 111-134.

Entre estos pueblos itálicos, el rito, reservado a la elite, tenía una finalidad funeraria y sacrificial. La sangre derramada en el combate aplacaba la ira de los dioses infernales y ayudaba al espíritu del difunto en su paso definitivo al más allá. Los combates se desarrollaban sobre las tumbas y durante las exequias. Las escenas de la lucha se pintaban después en el interior de elaborados sepulcros, con una finalidad de prestigio y seguramente de índole mágica.

III.- LA METAMORFOSIS DE LA IMAGEN DURANTE LA REPÚBLICA

Las fuentes literarias se refieren brevemente al primer combate de gladiadores atestiguado en Roma: en el 264 a.c. *Decimus* y *Marcus Brutus Pera* ofrecieron en honor a su padre muerto un combate de tres parejas de gladiadores en el *Forum boarium*¹⁰. La elección del lugar implica una clara vocación sagrada, aunque puede percibirse un sesgo distinto en su carácter netamente público¹¹. La apropiación de esta costumbre fue rápida e intensa entre los romanos. En la primera mitad del S. II a.c. los *munera* multiplicaron su frecuencia y número de combatientes¹². Ahora bien, este rito de raigambre aristocrática, privada y primitiva sufriría una metamorfosis durante los dos últimos siglos de la República y el inicio del Principado. Su significado religioso y funerario, el eco del rito y su lógica simple, quedarían impresos en la imagen de la *arena*. Estarán en sus profundidades. Sin embargo, en su contraste con la nueva realidad de Roma, fue atrayendo nuevos significados y finalidades hasta transformarse en algo muy distinto de lo que había sido en origen.

Para que esto empezara a ocurrir, fue crucial el paso de la esfera privada a la pública. Así de rito devino en espectáculo¹³. Desde los primeros combates organizados en público, pudo verse el impacto producido en el observador. Su popularidad creció muy rápidamente¹⁴. La razón funeraria se fue diluyendo y pasó a ser percibido como un regalo a la comunidad: el más costoso y el más valorado por el pueblo¹⁵. Su finalidad se irá trasladando de los dioses infernales al pueblo de Roma. Aunque

10. SERVIUS. *ad. Aen.* 3. 67; LIV. *Epit.* 16; V. MAX. 2.4.7; AUSONIVS. *Gryphus.* 11-36.

11. El primitivo *Forum boarium*, el “mercado de los bueyes”, fue un lugar fundamental en la configuración de la Roma primitiva y republicana. Su simbolismo y carácter sagrado son patentes, *vid.* p.ej. F. COARELLI, *Il Foro Boario. Dalle origini alla fine della repubblica*, Roma, 1988, *passim*. Dos de los templos más antiguos de Roma pueden verse aun hoy en el lugar.

12. En el 216 a.c., en los funerales de *M. Aemilius Lepidus*, los tres hijos del difunto ofrecen un *munus* con 22 pares de gladiadores; en 200, los dos hijos de *Valerius Laevinus* organizan un *munus* con 25 pares; en 183, 120 gladiadores combaten en las exequias de *P. Licinius*; en 174, 74 luchadores participan en el *munus* ofrecido por *T. Flaminius*. Esta información procede de Tito Livio, del que hemos perdido sus escritos entre el 264 y el 218 y después de 167 a.c. A pesar de todo podemos intuir el ritmo de progresión y el modo en que este rito arraigó en Roma.

13. Sobre la contigüidad y diferencia entre rito y espectáculo en las antiguas civilizaciones *vid.* D. LANZA, “Lo spettacolo”, en M. VEGETTI (Ed), *Oralità, scrittura, spettacolo*, Torino, 1983, pp. 107 ss.; *vid.* también HUIZINGA, *Op.cit.*; en general, desde un punto de vista antropológico: *vid.* la introducción de J.J. McALOON en AA.VV., *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Towards a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia, 1984, pp. 1-15 y V.W. TURNER, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, 1982.

14. Un ejemplo muy expresivo: en el 164 a.c. en el estreno de la *Hecyra* de Terencio los espectadores abandonaron masivamente el teatro para acudir a un combate de gladiadores (Ter. *Hec.* prol. 31); las gentes venían de muy lejos a Roma, como demuestra un verso de *Lucilius* (LUCIL. 376).

15. *Vid.* VILLE, *Op. Cit.*, pp. 72-77 para un estudio semántico del término *munus* y su evolución. Según parece, su sentido predominante en un inicio es el de carga y regalo. Así, resulta muy indicativo que acabara por ser sinónimo de *munus gladiatorium*, acaso por ser el regalo y obligación por excelencia. Sobre los gastos que se movían en la organización de los *munera* *vid.* M.A. CAVALLARO, *Spese e Spettacoli. Aspetti economi-strutturali degli spettacoli nella Roma giulio-claudia*, Bonn, 1984.

nominalmente conservaron una *causa* funeraria, el organizador de un *munus* se convertirá sobre todo en un benefactor y los combates en un medio para conseguir la popularidad y el poder.

Durante el último siglo de la República los notables pugnaban por los mejores gladiadores y los utilizaban como un medio más en su carrera política. Por nombrar algunos, Cecilio Metello Scipio, Murena, Pompeyo, César, Druso, Antonio... u Octaviano, hicieron uso político de este espectáculo¹⁶. Bajo la infalible envoltura de la *pietas* y el culto a los antepasados, el uso oportuno de este espectáculo demostró ser muy eficaz para conquistar el favor popular y desplegar demostraciones de fuerza. Durante este siglo de tremenda lucha política, las distintas facciones y *gentes* mostraban así su poder económico, pero también su brazo militar: indirectamente a través del espectáculo o, directamente, al utilizar las tropas de gladiadores como fiel guardia personal¹⁷. A medida que el número de gladiadores en un único *munus* crecía en manos de los más poderosos también se multiplicaba la amenaza de un golpe de fuerza en la ciudad¹⁸. El poder contenido en esta actividad se verá reflejado en el desesperado intento de su control por parte del Senado¹⁹. Asimismo, en este tiempo, el comercio de gladiadores se convirtió en un lucrativo negocio especulativo en el que se implicaron no pocos próceres, como el mismo Cicerón que, al parecer, no los rechazaba cuando se trataba de ganancia²⁰.

Se había operado un cambio de finalidad y una amplificación del espectáculo. Pero la República fue sobre todo un tiempo de experimentación, un tanto anárquica, para el *munus*. Por poner algunos ejemplos: se utilizaron por vez primera prisioneros de las guerras exteriores, se desarrolló de forma paralela el espectáculo de las cacerías de fieras (*venatio*) que acabaría siendo parte fundamental de él; se ensayaron distintas opciones para el espacio en que se desarrollaban...

IV.- IMAGEN DEL PODER. EL ALTO IMPERIO

“...La gente ignorante lo llama civilización, y sin embargo forma parte de su propia servidumbre” Tac. Agr. 21, 1-2.

Augusto había participado como actor en este proceso y fue capaz de discernir la importancia de este espectáculo y su potencialidad como instrumento de poder. En su construcción inicial del Principado no olvidó intervenir intensamente para regular su frecuencia y limitar al máximo la potestad de su organización. Así, en la ciudad de Roma, acabó por concentrarse únicamente en el *Princeps* o su *familia*. Su

16. Para conocer con detalle los *munera* organizados en esta época vid. VILLE, *Op. Cit.*, pp. 57-72.

17. Debió ser tan común que incluso el rígido Catón había adquirido un grupo de bestiaros para su protección vid. Cic. *Qfr.* 2.4-5; M. Antonio antes de *Actium* organizó un *munus* y sus gladiadores le fueron fieles hasta el final. (DION. 51.7.2).

18. Un buen ejemplo en el *munus* organizado por César en el 65 a.c. “ César añadió también un combate de gladiadores, pero con bastantes menos parejas de lo que había resuelto; pues, habiendo aterrorizado a sus enemigos con las numerosas cuadrillas (*familiae*) que había adquirido por todas partes, se ordenó que nadie pudiera tener en Roma mayor número de gladiadores que el establecido” (SUET. *Caes.* 10.3). A pesar de todo, si creemos a Plutarco, fueron 320 parejas (PLUT. *Caes.* 5.4) pertrechadas con armas de plata (PLIN. *Nat.* 35. 53).

19. Parece que algunas disposiciones del Senado intentaron controlar el número de gladiadores, la proximidad a los comicios o la disposición de asientos en los espectáculos: p.ej. la *Lex Calpurnia de Ambitu*, o la *lex Tullia de ambitu*. Para su contenido vid. VILLE, *Op.cit.* pp. 81-84.

20. Frente a su opinión más intelectualizada y elitista de sus escritos, él mismo nos informa de sus negocios de comercio de gladiadores con *Pomponius Atticus*. (Vid. Cic. *Att.* 4.8.2).

valor no podía ser compartido. Por el contrario, una vez en su manos debía crecer y ser eficaz a sus fines. Dotó al espectáculo de un complejo aparato organizativo que implicaba a todos los estamentos de la sociedad romana. El anfiteatro se convirtió en un lugar para expresar silencios y palabras clave de la nueva ideología imperial. De este modo, como espectáculo devino en una compleja imagen del poder.

No se trata de un fenómeno aislado y por tanto inexplicable. En época augustea se da una profunda transformación del mundo de las imágenes: no únicamente las obras de arte, las edificaciones, y las visiones poéticas, sino también los ritos religiosos, vestimenta, actos de estado, formas de comportamiento del monarca y todas las formas de convivencia social en tanto se decantan como imágenes. Se ha demostrado que esta revolución de lo imaginario estuvo estrechamente imbricada con la erección de la monarquía y la reestructuración de la sociedad²¹. Pero no debemos creer que se trata de una creación *ex nihilo*, perfectamente medida y meditada por Augusto. También fue fruto de una interacción y un largo proceso: el poder impone y propone nuevas imágenes; los súbditos las reproducen, en viejas o nuevas maneras; a veces las transforman o rechazan; otras, los poderosos sucumben a la fascinación de sus propias imágenes...La transformación del sistema de comunicación visual conforma la percepción de la realidad y la filtra.

Entre las imágenes, el “cara a cara” del anfiteatro, en el que toda la comunidad se veía implicada, lo convertía en un lugar privilegiado por su dinamismo. Augusto creó la estructura, marcó las funciones y el vocabulario básico de este espectáculo; sin embargo, no podemos decir que el proceso se cerrara durante el Alto Imperio. Por el contrario se transformó y se extendió a la par con la romanización a todos los confines del Imperio. Pero no nos interesa aquí tanto su evolución, ni la labor fragmentada de uno u otro emperador. Preferimos centrarnos en un análisis más detenido de sus funciones y significados en el arco cronológico entre Augusto (23 a.c.-14 d.c) y Commodo (180-192 d.c):

*Ha tiempo que, desde que no vendemos los votos
a nadie, –el poder– ha descargado sus preocupaciones.
Pues quien antes confería imperio, fasces, legiones, todo, ahora se
contiene y sólo anhela con avidez dos cosas pan y juegos de Circo.
(Juv, 10.77)²²*

El “pan y circo” de Juvenal se ha convertido en un tópico para nombrar la su-plantación de la soberanía del pueblo por el espectáculo o el ocio. Pero el éxito y actualidad del *topos* no es casual: la fórmula romana, en este aspecto como en otros, resultó de tal eficacia que se convirtió en “modélica” para la construcción de nuevos estados en el futuro.

La imagen del emperador

Es indudable que, desde su génesis, existió una dimensión “teatral” en la civilización romana. La *auctoritas* era un poder carismático que dependía en gran medida de un componente visual. La ceremonia del triunfo, los funerales u otros

21. P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992: este estudio es ejemplar, aunque apenas se refiere a los espectáculos, donde las imágenes se exponían sin mediación alguna.

22. Creemos que la elección de la expresión *circenses* está condicionada por razones de métrica y ha de ser entendida en el sentido más general de espectáculos. La traducción es de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, 1996, p. 130.

actos comunitarios habían funcionado durante la República como verdaderos espectáculos políticos²³. Con las transformaciones provocadas por la crisis de la República y la llegada del Principado se produce una mutación muy reconocible. Una vez desintegradas otras formas de relación de la comunidad con el poder²⁴, el espectáculo comenzó a operar como un lugar principal para la política. Se ha dicho que Roma pasó entonces de una política espectáculo al espectáculo como lugar de la política²⁵. Más exactamente, continuaron como dos caras de una misma moneda. La subordinación se obtenía a través de la teatralización del poder, de la manipulación de imágenes y símbolos. No siempre resultaba sencillo y estaba sujeto a azares, errores y resistencias, como en el caso de la imagen personal del príncipe.

En ningún lugar el emperador aparecía tan cercano y expuesto al pueblo. En su rutina como administrador se regía por las viejas convenciones de la aristocracia romana, que asociaban el trabajo al ámbito de lo privado. Cuando estaba ocupado, el príncipe se ocultaba del pueblo²⁶. Aunque no la única, su aparición en los espectáculos era la ocasión más clara que el pueblo tenía de verle, e incluso de hacerle preguntas o demandas²⁷. Su presencia en el anfiteatro convertía al emperador en un sujeto social legible, lo hacía visible como tal. Esta proximidad y exposición hizo que para el príncipe se fuera convirtiendo en una importante ocupación política (*negotium*) a pesar de su disfraz de ocio (*otium*)²⁸. Según se desprende de algunas fuentes literarias, la actitud de los emperadores en los espectáculos pareció convertirse en una forma de diagnóstico de su carácter²⁹. Su generosidad y capacidad de sorprender en la organización de espectáculos era considerada en primer término. Pero también estaban en tela de juicio su implicación con los distintos estamentos sociales, su crueldad o su blandura de carácter.

De entre las imágenes del poder proyectadas en el anfiteatro, la imagen personal del emperador era, por tanto, la más frágil y expugnable. Un gesto inadecuado, una actitud o una decisión impopular podían modelar una imagen hostil. Esto no afectaba tan sólo a los emperadores considerados tiranos, que exhibían en el anfiteatro conductas claramente aberrantes (Calígula, Nerón o Cómodo). Por ejemplo, también César fue muy criticado por dedicarse a despachar correspondencia y otros asuntos durante los combates³⁰; incluso de Augusto, que utilizó muy hábilmente su imagen en los juegos, se recordaban sus ausencias prolongadas del palco o el día en que su silla curul cedió y cayó ridículamente ante la multitud³¹. También, aunque en contadas ocasiones, sufrían expresiones directas de desacuerdo u oposición

23. El primero en analizar estas cuestiones C. NICOLET, *Le métier de citoyen romain*, París, 1976.

24. Como el censo, las *contiones* o los comicios.

25. La frase pertenece a DUPONT, *Op. Cit.*, p. 30.

26. *Ibidem*. P.ej. F. MILLAR, *The Emperor in the Roman World, 31BC-AD377*, New York, 1997, pp. 270-71.

27. *Ibidem*, pp. 365 y 368-375; Z. YAVETZ, *Plebs and Princesps*, London, 1969, pp. 18-24; T. WIEDEMANN, *Emperors and Gladiators*, London and NY, 1992, pp. 166 ss.; un enfoque diverso en P. VEYNE, *Le pain et le cirque*, París, 1976, pp. 685-689.

28. Aun hoy, en el mundo de las relaciones públicas, la imagen del poder (a través del ceremonial y el protocolo) durante los "acontecimientos especiales" se considera crucial (*vid.* P. ARNALDI, *Manual de relaciones públicas*, Madrid, 1968, p. 64 ss.; J.L. ARCEO VACAS, *Fundamentos para la teoría y técnica de las relaciones públicas*, Barcelona, 1988, p. 54 ss.); como disciplina se encuadra en la *proxémica*. La palabra procede del verbo griego *προχειμα*, estar colocado o situado delante, estar expuesto, estar abandonado, etc.

29. La obra de Suetonio es la más representativa en este sentido, pero no la única. También Dion Casio o la Historia Augusta acuden al anfiteatro para mostrar al emperador, para caracterizarlo.

30. SUIET. *Aug.* 45.1.

31. SUIET. *Aug.* 43.5.

política³². Los emperadores intentaron contrarrestar los peligros de “estar en escena” con una más meditada preparación de su imagen y sus gestos. Sin embargo, por la información de que disponemos, cada príncipe lo utilizó como un órgano muy personal y existen notables diferencias entre unos y otros. Veamos algunos ejemplos recogidos en las fuentes, apenas unas pinceladas que nos transmiten actitudes y reacciones.

Desde tiempo de César, se demostró que el pueblo amaba que el emperador compartiera con ellos su pasión por el espectáculo y la manifestara. Augusto, aprendió de la experiencia de aquél: se sentaba con su esposa e hijos en el palco, prestaba toda su atención al espectáculo y confesaba pública –y sinceramente?– su adicción a los combates y las cacerías³³. Al final del periodo que estamos estudiando, Marco Aurelio (161-180 d.c) eligió una postura menos popular y más cercana a la de los filósofos estoicos: en sus meditaciones afirma que tales espectáculos resultaban aburridos y en una ocasión quiso que los gladiadores combatieran con armas sin afilar³⁴. Sin embargo, su postura es una excepción. Como norma se buscó una creciente cercanía a la vibración popular. Sirva como ejemplo la del emperador Tito (79-81 d.c):

“...Manifestando abiertamente su pasión por los gladiadores tracios, bromeó muchas veces con el pueblo, gritando y haciendo gestos como un bíncha, pero manteniendo a salvo su dignidad e imparcialidad”. (Suet. Tit. 8.2)

Sin duda supo medir la distancia de su implicación personal. No puede decirse lo mismo de Claudio, de cuyos excesos debió aprender Tito. Exhibía un entusiasmo desmesurado que encerraba cierta contradicción: su exaltación dejaba al descubierto rasgos de crueldad o irracionalidad. Por ejemplo:

“ En cualquier combate ordenaba que se degollara también a los gladiadores que habían caído por azar, sobre todo a los retiarios, para contemplar sus rostros mientras espiraban” (Suet. Cla. 34.2)³⁵.

Si bien Claudio optó por confundirse con el público, incluso en sus sensaciones más extremas, otros príncipes fueron más allá y saltaron a la *arena* convirtiéndose en parte del espectáculo, cruzando la frontera de lo monstruoso. Para los ciudadanos romanos el muro del *podium* –el que limitaba la *arena*– era algo más que una simple barrera. Dos emperadores considerados tiranos, Calígula y Cómodo, lo sobrepasaron. El primero proyectó su bestial locura en los juegos, y así como fue auriga en el circo, actuó en ocasiones como gladiador tracio, en combates seguramente arbitrarios y próximos a lo grotesco³⁶. Cómodo pasó a la historia conocido como “el gladiador” y, si hacemos caso de nuestras únicas fuentes, se entrenó como tal en una escuela de gladiadores, fue un importante cazador de fieras y *secutor*, participó

32. Vid. WIEDEMANN, *Op.cit.*, pp. 166-167

33. Suet. *Aug.* 45.1

34. M. AUR. 6.46; DION.72.29; *Ibidem*, la misma actitud se trasluce del recuerdo de otro hecho: un esclavo ha adiestrado un león para ser especialmente fiero, el público entusiasmado solicita su liberación por tal razón, el emperador se opone a la audiencia porque no considera que convertir a un animal en un asesino de hombres sea ningún mérito.

35. Los *retiarii*, tipo de gladiador con tridente y red, llevaban la cabeza descubierta y era notorio que Claudio los aborrecía.

36. La veracidad y justicia de estos combates es muy dudosa, como se desprende de lo relatado por Suetonio (Suet. *Cal.* 32.2): “A un gladiador que luchaba contra él con un florete y se dejó caer voluntariamente lo atravesó con una daga de hierro e imitando a los vencedores, corrió de un lado a otro con una palma en la mano”.

en 735 combates –la cifra es inverosímil– y murió en la arena³⁷. Era también inmoderado en su actitud en el palco: aparecía vestido de mujer y bebía en público³⁸. Sus apariciones eran siempre espectaculares: su presentación más famosa era su atavío de Hércules, inmortalizado también en sus estatuas oficiales.

Aunque nunca sabremos hasta qué punto las luchas de Cómodo eran pura escenografía, la fuerza de estas imágenes debió ejercer una cierta fascinación sobre algunos sectores de la plebe. Sin embargo, resultaba monstruoso para buena parte de la audiencia. A pesar de la idolatría que despertaban, los protagonistas de la arena eran considerados *infames* desde un punto de vista jurídico y despreciables desde un punto de vista humano³⁹. Además, el drama transcurría en una suerte de mundo paralelo. El papel esperado del emperador era ser el demiurgo de aquel microcosmos y compartir con los espectadores el poder de decidir su destino. El punto focal de la relación entre la audiencia y el emperador era precisamente éste: la decisión sobre la vida o muerte de los luchadores y condenados. Se sustituía a la raquíca soberanía popular por una ficticia sensación de poder ilimitado. La última palabra estaba en el emperador. Su capacidad de percibir la voluntad –no siempre unívoca– de las gradas y responder a ella resultaba fundamental. Según se desprende de los testimonios, la mayor parte de las decisiones del emperador trataban de ajustarse a esa voluntad y se acompañaban de énfasis populistas. La lógica de este instrumento así lo requería. Ahora bien, las fuentes literarias también recuerdan casos de decisiones muy impopulares. No creemos que en general se tratase de simples arbitrariedades o caprichos. Debían ser parte de un juego de poder en el que el príncipe mostraba su omnipotencia y demostraba puntualmente el significado absoluto de la sumisión. Junto al generoso poder compartido, el emperador servía también dosis de represión y por tanto de miedo. En su extremo, los relatos recuerdan algunas ocasiones en que los emperadores hacían saltar a ciudadanos a la arena, al azar o muy bien escogidos, enviándoles a una muerte horrible y segura⁴⁰.

Los gestos personales del gobernante perseguían un equilibrio inestable entre la cercanía y el distanciamiento, entre el terror y la benevolencia. Pero tal cosa no era fácil de conseguir. Para contrarrestar esta desprotección el emperador se expresaba esencialmente a través de la *arena* y todo el aparato de los juegos se empeñaba en subrayar su posición como benefactor de la comunidad.

Las imágenes de la arena

En época altoimperial el *munus* ocupaba toda una jornada y se dividía en tres secciones y tipos de espectáculo.

Durante la mañana (*ludi matutini*) se desarrollaban las *venationes* o cacerías de fieras; en su forma inicial, un tipo de luchador distinto al gladiador (*bestiarius*) se enfrentaba armado con un venablo y defendido por una simple túnica, a animales salvajes, por lo general osos o fieras norteafricanas. La necesidad de renovación y sorpresa hizo de las *venationes* algo mucho más diverso y excéntrico: animales que

37. ELIO LAMPRIDIO, *Commodo Antonino*, 15.4, 11. 9-11, 10.11, 11 y 12.

38. *Hist. Aug. Com.* 13.3 y 13.4.

39. Sobre la infamia de los gladiadores *vid. infra* n. 60.

40. Nerón lo tenía por práctica (*vid. Juv. Sat.* 8. 194) y Calígula solía hacerlo con soltura (Suet. *Cal.* 27): en una ocasión les corta además la lengua para no oír sus gritos *vid. Dio.* 59.10. También Claudio *vid.* (Suet. *Cla.* 34) o Domiciano.

nunca habían sido vistos antes eran traídos de todos los puntos del mundo romano para ser exhibidos y masacrados en las cacerías, se enfrentaban entre ellos provocando duelos inauditos (toro contra elefante, rinoceronte contra búfalo, cocodrilo contra pantera, etc.⁴¹) o monstruosos, se construían grandiosas escenografías en la arena simulando paisajes lejanos, etc.



Fig. 2. Mosaico de *Magerius* (Susa) que representa una *venatio*.

Al mediodía (*ludi meridiani*), a veces acompañado de distribuciones gratuitas de comida o regalos ⁴², la arena se convertía en un tremendo escenario en el que se exhibía la pena de muerte de criminales bajo múltiples formas. Cientos de personas eran simplemente abandonados a su suerte ante las fieras: era la muy habitual condena *ad bestias*, reservada a los esclavos y equiparable por ley a la crucifixión o al fuego. Otros, apenas armados y sin ninguna preparación eran enfrentados a las fieras o entre sí. El resultado de la terrible farsa era la total aniquilación de los condenados (*ad gladium ludi*). Algunos otros, se convertían en desgraciados protagonistas de espectaculares fantasías mitológicas de fatal desenlace. Eran usados como parte viva de una compleja escenografía y destinados a una terrible muerte. La arena estaba empapada de sangre tras el paso de la justicia romana. Esclavos encargados de su limpieza (*barenarii*) hacían su trabajo. En ocasiones caían perfumes sobre las gradas para debilitar el olor a muerte y humanidad.

Al inicio de la tarde todo estaba preparado para el espectáculo más popular: los combates de gladiadores. Aunque a veces luchaban en grupo o representaban grandes batallas, estos casos eran sin duda excepcionales. Por lo general mantenían

41. Encontramos algunos de estos ejemplos en la obra de Marcial (MART. *De spectaculis*).

42. *Sparsiones* y *missilia* respectivamente. Los regalos solían hacerse en forma de sorteo.

una misma fórmula y una detallada regulación. Primero los gladiadores se exhibían en la arena con sus magníficas armas de parada en una procesión ritual denominada *pompa*. Ante la presencia de dos árbitros (*summa* y *secunda rudis*), se enfrentaba a los gladiadores por pares. Los luchadores habían sido adiestrados en distintas técnicas de lucha y armamento, que constituían las *armaturae* o especialidades. Genéricamente divididas en gladiadores ligeros y armados pesadamente, presentaban una gran variedad y evolución⁴³. A pesar de su aparente excentricidad, sus peculiaridades estaban al servicio del espectáculo y perseguían el equilibrio de fuerzas. Éste se conseguía a través de la oposición de armamento y técnicas. Así, por ejemplo, el conocido *retiarius* –pescador– armado con un tridente y una red, no tenía ninguna protección en su cuerpo excepto en el brazo de combate. Su técnica estaba basada en la rapidez y la movilidad. A él solía oponerse un *secutor* –perseguidor– o un *murmillo* –nombre de un pez–, con sus cuerpos más protegidos de los golpes, defendidos por un escudo pesado y oblongo y armados con espada. La cabeza, tocada con un casco con cimera, corría el peligro de ser trabada con la red. Su técnica era más estática y basada en la fuerza. Las combinaciones eran muchas y se regían por estos principios de contrarios. Frente a lo que suele creerse no todos los combates acababan con la muerte de uno de los luchadores, pues hubiera sido demasiado gravoso⁴⁴. Esto sólo ocurría en los *munera sine missione*, los más raros y valorados por los espectadores. La *missio* o perdón se ofrecía a menudo a gladiadores que habían demostrado suficiente valor en la lucha o contaban con el favor popular. También existía el perdón para ambos (*stantes missi*), si el combate lo merecía. Durante la pugna el público ensordecía a los luchadores con consignas que se convirtieron en fórmulas. Por ejemplo: *¡hoc habet!*, ya lo tienes, o *¡Iugula!*, degüéllalo⁴⁵. Cuando uno de los gladiadores era doblegado se producía el momento culminante. El luchador derrotado y herido, adiestrado para morir sin miedo, se arrojaba y ofrecía dignamente su cuello al vencedor. El triunfador miraba al editor de los juegos y esperaba un veredicto. El vencido podía ser muy bien un compañero de la escuela de gladiadores, un amigo. Horas antes, en la *cena libera*, habían celebrado la vida y la muerte comiendo y bebiendo juntos hasta saciarse. Los gestos y gritos de los espectadores reclamaban un desenlace. Con un gesto que aún sobrevive, el emperador dirigía su pulgar hacia abajo (*police verso*). Sin asomo aparente de duda, destinado a matar para no morir, le cortaba el cuello de un solo tajo. Su cadáver era llevado hasta el *spoliarium* a través de una puerta nefasta (*porta libitina*). Quizá a partir de entonces se hiciera cargo de su familia y es posible que pagara parte de su entierro si los despojos no eran arrojados al Tíber⁴⁶. El trágico triunfo del gladiador resonaba en las gradas como un canto enloquecido a la vida. La sangre caída en la arena alimentaba simbólicamente a los dioses infernales y los muertos. Pero, como vamos a ver, el terrible alimento estaba más bien destinado a los vivos.

43. Sobre las *armaturae*, no siempre bien tipificadas *vid.* LAFAYE, *Gladiator*, 1896, p. 1586 ss; ROBERT, *Gladiateurs*, 1940, p. 304; GRANT, *Gladiators*, 1967, p. 58 ss; AUGUET, *Cruauté...*, 1970, pp. 64-79; más recientemente M. JUNKELMANN, *Das Spiel mit dem Tod, Mainz am Rhein*, 2000, pp. 150 ss.

44. Los testimonios sobre el precio muy elevado de los gladiadores son muchos. Los límites a los que llegaron obligaron a Marco Aurelio a su regulación mediante un *Senatus Consultum*: es el *s.c. de pretiis gladiatoribus minuendi*, conocido como *Lex italicensis* por haberse hallado un copia en bronce en Itálica (Sevilla).

45. *Vid.* D. NARDONI, *I gladiatori romani*, Roma, 1989, p. 93. Acerca del vocabulario técnico de la gladiatura *vid.* M.G. MOSCI SASSI, *Il linguaggio gladiatorio*, Bologna, 1992.

46. Son muchísimos los testimonios epigráficos (epitafios fundamentalmente) que atestiguan que los luchadores dedicaban las tumbas a sus compañeros de armas, bien individualmente o asociados en *collegia* funerarios (*vid.* L. ROBERT, *Les gladiateurs dans l'Orient Grecq*, París, 1940, para oriente, o los volúmenes editados de *Epigrafía anfiteatral del Occidente romano*, para las provincias occidentales del Imperio).



Fig. 3. Relieve de la tumba de C. Iunius Storax (Pompeya). Figura un combate entre gladiadores de armadura tracia y gala.

Demos un paso más en busca de los significados e ideas que impregnaban el espectáculo. A pesar de su apariencia dislocada, la estructura y forma de un *munus* no era en absoluto fruto de la casualidad. Cada una de sus secciones perseguía imprimir profundamente en los espectadores determinadas ideas y sentimientos necesarios para la apoteosis y perpetuación del poder imperial.

En las cacerías matutinas se extasiaba a la audiencia mediante una epatante exhibición destinada a destacar lo ilimitado del poder imperial. Los animales traídos de lejanos confines del imperio hablaban de la fuerza militar de Roma, de su dominio del mundo conocido. Perfectamente controlado y coreografiado, todo se concentraba en destacar el poder divino del emperador: el *numen caesaris*. Miles de leones y panteras del norte de África, tigres de la India, cocodrilos, rinocerontes, monos, jirafas, elefantes, toros ... animados por una compleja maquinaria de elevadores, poleas y compuertas hacían su aparición en la arena provocando la estupefacción de los espectadores⁴⁷. Luego se procedía a su aniquilación, pues la esencia del espectáculo era el triunfo sobre la naturaleza salvaje, el sometimiento de sus fuerzas por la civilización. No había obstáculos al poder del Emperador. Las cifras de animales masacrados transmitidas por las fuentes son escalofriantes. El *bestiarius* o *venator* –cazador–, mucho mejor considerado que el gladiador, personificaba al héroe civilizador que subyuga lo salvaje. La propaganda triunfal se mezcla con el agonismo de la caza.

Una función similar a las *venationes* ejercían las fantasías mitológicas e históricas que un autor ha calificado como “charadas fatales”⁴⁸. Tendían a demostrar el poder del emperador de un modo manifiesto: su poder casi divino era capaz de convertir una ficción (*res ficta*) en algo que realmente sucedía ante los ojos de los espectadores (*res facta*). Marcial ilustra esta idea a lo largo de su *De spectaculis*. En una ocasión dice así:

“Una antiquísima fábula se ha convertido aquí dentro en perfectamente creíble. ¡Lo estamos viendo en este momento con nuestros propios ojos!, allí abajo en la arena están haciendo desposarse a una Pasifae del país con el mítico toro de Creta!” (MART. *De spectaculis*, 5).

47. Sobre la complicada maquinaria situada bajo la arena del Colosseo vid. H.J. BESTE, “I sotterranei del Colosseo: impianto, trasformazioni e funzionamento”, en AA.VV. *Sangue e Arena*, Roma, 2002, pp. 277-301.

48. K. M. COLEMAN, “Fatal Charades: Roman executions staged as mythological enactments”, en *Journal of Roman Studies*, 80, 1990, pp. 44-73; es el más detenido de los estudios sobre esta cuestión.

La puesta en escena y los medios técnicos eran inasibles para la mayor parte de la audiencia, cuyos ojos aún no habituados al engaño de la ficción apenas ofrecían resistencia. El uso de complejos mecanismos para producir estos efectos tuvo sus inicios en el mundo helenístico, pero en el anfiteatro alcanzó unas dimensiones hasta entonces desconocidas⁴⁹. Desde luego, existía en todo ello una apropiación interesada de la mitología o la historia⁵⁰. Sin embargo, muchas de estas representaciones tenían algo de tremendas parodias y el sentido de los mitos sufría una inversión o deformación de sus significados cuya lectura a veces se nos escapa⁵¹. Un análisis similar es válido para la reconstrucción de batallas –son famosas las batallas navales o *naumachiae*– o hechos históricos, en las que no podemos entrar. La mediación del emperador permitía recrear según sus intereses lo pasado o lo ficticio, convertirlo en algo real y modelar así su imagen y su memoria.

Las ejecuciones en masa del mediodía cumplían una función didáctica fundamental dentro del *munus*. Su objetivo era imprimir fuertemente en los espectadores el sistema penal romano. Conviene recordar que el desarrollado derecho romano era en su sistema penal extraordinariamente primitivo y brutal⁵². Las penas eran crueles y basadas en el principio del *talio*⁵³. El sentido romano de justicia se cimentaba, como otros valores de su cultura, en la desigualdad social y de derechos. La expresión latina para esto es *ius suum tribuere*: dar a cada uno su derecho. Plinio sintetizó esta idea básica cuando escribió “nada hay más desigual que la igualdad misma”⁵⁴. El espacio ficticio de la arena se convirtió en un lugar para el exacto castigo de los criminales, esclavos y bárbaros; de lo incivilizado y por tanto inhumano. Para los romanos los aniquilados en masa eran “otros” y su muerte definía su propia existencia y valores. A pesar de lo que se ha escrito, ni siquiera desde la moral estoica, se ponía en duda la fundamentación ética de las ejecuciones en el anfiteatro. Sus objeciones a estos espectáculos eran de índole más intelectual. Textos fundamentales de Tácito o Séneca así lo demuestran⁵⁵. La pena de muerte exhibida como espectáculo contaba con una función tácita pero evidente: la advertencia vívida de lo que ocurre a quien

49. IDEM, “Ptolemy Philadelphus and the Roman Amphitheater”, en W. SLATER (Ed), *Roman Theater and Society*, Ann. Arbor, 1996, pp. 49-67.

50. En algunos casos la apropiación es puramente personal. Así nos cuenta Suetonio de Nerón que intenta identificarse con la divinidad más popular: “había decidido también imitar los trabajos de Hércules; y dicen que había sido adiestrado y drogado un león, para que lo estrangulara desnudo con una maza o apretándolo con sus brazos en la arena del anfiteatro, en presencia del pueblo” (Suet. *Ner.* 53).

51. Un ejemplo en Mart. *Spect.* 21: un condenado situado en medio de un bosque recreada en la arena personifica el mito de Orfeo. Según el mito debería haber amansado a las fieras que comenzaron a rodearle. Pero, como es lógico, acaba rápidamente despedazado.

52. Vid. AA.VV. *Du châtement dans la cite. Supplices corporals et peine de mort dans le monde antique*. Roma, 1984; E. CANTARELLA, *I supplizi capitali in Grecia e Roma*, Milano, 1991; D.G. KYLE, *Spectacles of Death in Ancient Rome*, New York, 1998.

53. *Ibidem*.

54. “*Nil est ipsa aequalitate inaequalius*” (Plin. *Epist.* 9.5).

55. Un famoso texto de Tácito (Tac. *Ann.* 15.44) sobre las ejecuciones de cristianos bajo Nerón es muy expresivo. No considera injustas las penas infamantes aplicadas a los cristianos, pues los cree culpables por ser enemigos del género humano (*odio humani generis*) a través de la superstición. Su única crítica se reduce a que tal justicia se realizara, no por provecho público, sino para satisfacer la crueldad de uno sólo (Nerón). Un texto muy conocido de Séneca (Sen. *Epist.* 7) parte de un terrible relato de las ejecuciones del mediodía para construir una reflexión puramente intelectual. Se ha utilizado mucho para ejemplificar su supuesta oposición moral a las ejecuciones y espectáculos del anfiteatro. Sin embargo, Séneca apoya el valor ejemplar de la pena de muerte. Más que los criminales, le preocupa la degradación moral de los asistentes que se divierten compulsivamente con ellas, el peligro de la masa. Si bien él estaba allí y parecía prestar gran atención. Una actitud similar presenta Plinio en otros pasajes de su obra (p.ej. Plin. *Pan.* 34.4).

da un paso fuera de la ley, a quien cae en el infierno de lo no romano⁵⁶. El miedo, ese sentimiento básico para el poder, reproduce de manera natural la sumisión.

Los combates de gladiadores portaban algunos de estos significados e ideas, pero también contenían otros propios. Desde los inicios, el gladiador se fue convirtiendo en un símbolo complejo que encerraba valores ambivalentes. Eran a un tiempo héroes y monstruos, ejemplos de virtud y escoria sacrificada⁵⁷. Los luchadores tenían orígenes diversos: fundamentalmente eran prisioneros de guerra, condenados o esclavos⁵⁸; pero también los hombres libres (*ingenui*) o libertos podían acabar en la arena por deudas o por propia voluntad, tentados por la gloria y la fortuna; para ello debían realizar un extraño contrato llamado *auctoramentum*. En todos los casos, el nacimiento a la *gladiatura* suponía la propia negación como seres humanos, su reducción a una brutal clase de esclavitud. Esta mutación se llevaba a cabo a través de un juramento cuyo contenido nos ha sido transmitido por las fuentes: ante un tribuno de la plebe, el gladiador declaraba pertenecer en cuerpo y alma a su patrón y estar dispuesto a ser “quemado, encadenado, golpeado y asesinado por el hierro”⁵⁹. A partir de ese momento, el individuo entrará en la categoría jurídica de los *infames*, sin derecho siquiera a una sepultura digna⁶⁰. Jurídicamente excluidos estaban listos para representar al bárbaro, al *outsider*, al incivilizado.

Ésta sustitución simbólica del bárbaro es también visible en otros aspectos. Es muy indicativo que las primeras *armaturae* de la *gladiatura* romana estuvieran directamente inspiradas en las de pueblos sometidos y adoptaran su nombre (samnitas, galos, tracios, etc.). Asimismo, aun cuando no era así (*retiarius, secutor* ...), el tipo de armamento y técnicas de lucha se oponían al modelo ciudadano y eran representativas de lo bárbaro: frente al equilibrio del armamento cívico legionario se definía por exceso o defecto el del gladiador (ligereza, pesadez, desnudez, lujo barroco, etc)⁶¹. Además, sabemos por el testimonio directo de sus tumbas, que muchos de ellos procedían de regiones sometidas y lejanas del Imperio⁶². La barbarie, como polo opuesto de la ciudad, se convertía en el centro de un espectáculo simbólico de muerte. Aquellos que morían en la arena habían sido exiliados al espacio de lo no romano.

56. Un marco general de interpretación sobre esta cuestión podemos encontrarlo en los trabajos de M. FOUCAULT, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. New York, 1979, pp. 47-59 y 110.

57. Sobre las dimensiones simbólicas y antropológicas del gladiador *vid.* C.A. BARTON, *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*, Princeton, 1993.

58. Hasta que Adriano lo modificó (HIST. AUG. *Hadr.* 18), un amo podía destinar a cualquiera de sus esclavos a la *gladiatura* —o a las bestias— sin necesitar ninguna razón.

59. “*Uri, vinciri, verberari, ferroque necari!*”: SEN. *Ep.* 37.1; PETR. 117; HOR. *Sat.* 2.7.

60. QUINT. *Decl.* 302; en la *Lex Iulia Municipalis* (CIL II, 5430, 113) o en la compilación jurídica del *Digesto* (Dig. III.1.1.6); también CIL II, 6, 528. Sobre la *infamia* de las gentes de la arena *vid.* WIEDEMANN, *Emperors...*, 1992, pp. 28-29; VILLE, *Gladiature...*, 1981, pp. 339-345; C. EDWARDS, “Unspeakable professions: public performance and prostitution in Ancient Rome”, en J. HALLET-M. SKINNER, *Roman Sexualities*, Princeton 1997, pp. 66-98; IDEM, *Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge, 1993; J.F. GARDNER, *Being a Roman Citizen*, London, 1993, pp. 135-140.

61. Esta idea procede de J. MAURIN, “Les barbares aux arènes”, en *Ktéma*, 9, 1984, pp. 103-111. Sobre los tópicos romanos acerca de la barbarie y su función ideológica *vid.* Y. DAUGE, *Le Barbare, recherches sur la conception romaine de la barbarie et la civilisation*, Bruxelles, 1981.

62. Algunos gladiadores se unían en asociaciones funerarias para financiar sus lápidas en áreas segregadas. Sus epitafios, aunque muy formularios, constituyen un testimonio extraordinario y suelen consignar la *natio* o procedencia. Como ejemplo, entre las inscripciones de gladiadores que se han hallado en *Hispania* contamos con dos germanos, tres griegos, dos tracios, un sirio, un frigio y un hispano. *Vid.* J.GARRIDO-J.GÓMEZ, *Epigrafía anfiteatral de l'Occidente Romano, V, Provinciae Hispaniae*, Roma, 2006.



Fig. 4. Casco de parada procedente de Pompeya, perteneciente a un gladiador *murmillo*.

Sin embargo, el gladiador y los combates encarnaban al mismo tiempo algunos valores centrales de la cultura romana. De un lado, parece evidente que este espectáculo tendía a ensalzar la propia base militar del poder de Roma, pues giraba en torno a la esencia de la guerra. Pero también era importante por sus valores simbólicos y educativos. Los gladiadores demostraban fuertemente la cualidad moral de la *virtus*, bajo sus formas de fuerza y bravura (*fortitudo*), disciplina y entrenamiento (*disciplina*), firmeza (*constantia*), paciencia (*patientia*), desprecio a la muerte (*contemptus mortis*), amor a la gloria (*amor laudis*) y deseo de vencer (*cupido victoriae*). La idea del valor didáctico de los combates parece bastante habitual en la tradición romana. Incluso un gladiador, a pesar de su vileza, puede llegar a ser virtuoso si sigue el camino adecuado. En los mejores momentos, el gladiador es una suerte de noble salvaje cuya *virtus* puede servir como ejemplo. Estas ideas pueden verse repetidas en Plinio, Séneca o Cicerón que las usan como paradigmas literarios⁶³. Pongamos como muestra un pasaje de Plinio el Joven:

“...*inspiran gloria en las beridas y desprecio a la muerte, porque el amor a la fama y el deseo de victoria puede ser visto incluso en el cuerpo de esclavos y criminales.*” (PLIN. Pan. 33).

Se ha escrito que los valores contenidos en los combates de gladiadores son fundamentalmente aristocráticos. La elite romana tenía una larga y sólida tradición de imaginarse a sí misma como una clase guerrera. La arena promovía la identifi-

63. No me resisto a reproducir un texto de Cicerón, más expresivo y completo: “*Piensa en los golpes que reciben los gladiadores, que son hombres perdidos y bárbaros. Aquellos que han sido bien adiestrados prefieren mil veces exponerse al golpe, antes que evitarlo a precio de vergüenza. ¡Cuántas son las veces en que se ve que por encima de cualquier otra cosa quieren la satisfacción de su amo o del pueblo! Cuando no se tienen en pie por las beridas, piden a su patrón cuál es su voluntad: si ha quedado contento ellos están preparados para dejarse matar. ¿Se ha visto alguna vez un gladiador, entre los peores, que baya dejado escapar un grito en esos momentos, que baya cambiado la expresión de su rostro? ... He aquí la importancia del ejercicio, de la preparación, del hábito...No había escuela mejor contra el dolor y el miedo a la muerte*” (Cic. Tusc. 2.17.41) *vid.* también Cic. Mil. 3.4.92; SEN. Dial. (De tranq. Animi) 11.4; SEN. Epist. 37.

cación y construcción de esta identidad perdida de los *nobiles*⁶⁴. Otros autores van más allá y opinan que los gladiadores suplantaban simbólicamente a los combates individuales de los aristócratas romanos, una vez estos perdieron el valor y necesidad de hacerlo⁶⁵. Hallaron un modo sustitutivo de paliar la *stasis* interna obteniendo a cambio grandes beneficios (económicos y de control social). Pero, a mi modo de ver, la imagen del gladiador escapó en buena medida de la lectura aristocrática y del control absoluto del Estado. Esta figura fronteriza concentró otros significados –más subversivos– para el *populus*. Pero esta es otra historia...

La imagen de la sociedad

“...*Al espectáculo van (por ver) y para ser ellas mismas espectáculo*” (OVID. *Ars. Am.* 1.99).

El espectáculo no se limitaba a la *arena*. Una parte esencial de él se prolongaba en las gradas y nacía de ellas. La forma que la comunidad adquiría en aquel espacio no era la de una masa indiferenciada, ni su voz era única. La audiencia se disponía de una manera jerárquica, segregada por su clase social, género y, en menor medida, por su ocupación. El graderío del anfiteatro se convirtió, de manera controlada y progresiva, en un espacio diseñado y organizado para el espectáculo de la sociedad. La imagen recreada revelaba y renovaba su estructura. Pero, como tratáramos de argumentar, no se limitaba a ser un mero reflejo o trasposición, sino que engendraba una imagen en cierta medida autónoma.

No siempre fue así. Parece que durante buena parte de la República no había existido segregación alguna en la audiencia de los espectáculos públicos. O al menos no oficialmente. La esencial división en *ordines* de la sociedad romana acabó por conducir hacia ella⁶⁶. En 194 a.c., según nos relata Livio, los senadores –*ordo senatorius*– disfrutaron por vez primera de asientos privilegiados en el teatro durante la celebración anual de los *Ludi Romani*⁶⁷. También para el teatro, en el 67 a.c., se introdujo una ley –*lex Roscia*– que reservaba las primeras catorce filas a los caballeros del *ordo equester*⁶⁸. Sabemos que en las agitados décadas siguientes, estas reformas no fueron suficientes y dieron lugar a conflictos y abusos de cierta trascendencia. Fue de nuevo Augusto quien, recogiendo esta necesidad, llevó a cabo una regulación más profunda de la distribución de los asientos y fue capaz de ver que podía construir así una imagen de la sociedad más acorde con su obra política. Demolidas otras formas de construcción social –el censo o los comicios– ensayó en los juegos públicos una representación de la sociedad, acaso la única. Primero lo hizo en el teatro, el único edificio que lo permitía por entonces: lo convirtió en un templo del orden social jerárquico y de sus propias innovaciones. Conocemos con bastante

64. Vid. estas ideas en GUNDERSON, *Op. cit.* pp. 132-142.

65. K. HOPKINS, *Op. cit.* 1984; T. WIEDEMANN, “Single Combat and Being Roman”, en *Ancient Society*, 27, 1996, pp. 91-103; J.C. OAKLEY, “Single Combat in the Roman Republic”, en *Classical Quarterly*, 35, 1985, pp. 392-410. Quizá en este sentido habría que interpretar la rara presencia de *nobiles* combatiendo en la arena vid. GUNDERSON, *Op. Cit.* pp. 136 ss.

66. Para un acercamiento al modelo social romano y su evolución vid. G. ALFÖLDY, *La sociedad romana*, Madrid, 1990.

67. Liv. 34.54; Val. Max. 2.4.3.

68. Cic. *Att.* 2.19.3; *Mur.* 40; Phil.2.44; Hor. *Epist.*1.1.62; vid. A. POCINA PÉREZ, “Los espectadores, la *lex Roscia* y la organización de la *cavea* en los teatros romanos”, en *Zephyrus*, n.26-27, 1976, pp. 435-432.

detalle el marco legal de estas reformas que culminaron en la *Lex Iulia Theatralis* (20-17 a.c.) que regulaba minuciosamente la asignación de asientos del edificio⁶⁹.

Sabemos que desde su reinado se aplicaron criterios equivalentes a los espectáculos de gladiadores y al circo. Desconocemos la legislación que afectaba a los *mumera*, pero nuestras fuentes de información son diversas: algunas aisladas referencias literarias, el conocimiento arqueológico de los anfiteatros y las inscripciones de sus asientos (*loca adsignata*)⁷⁰. Su aplicación fue más tardía y compleja en Roma, por el simple hecho de que allí no existía un anfiteatro permanente y capaz hasta la construcción del Anfiteatro Flavio (Coliseo), inaugurado en el 80 d.c.⁷¹. Las necesidades surgieron antes en otras ciudades de *Italia e Hispania* que poseían ya anfiteatros

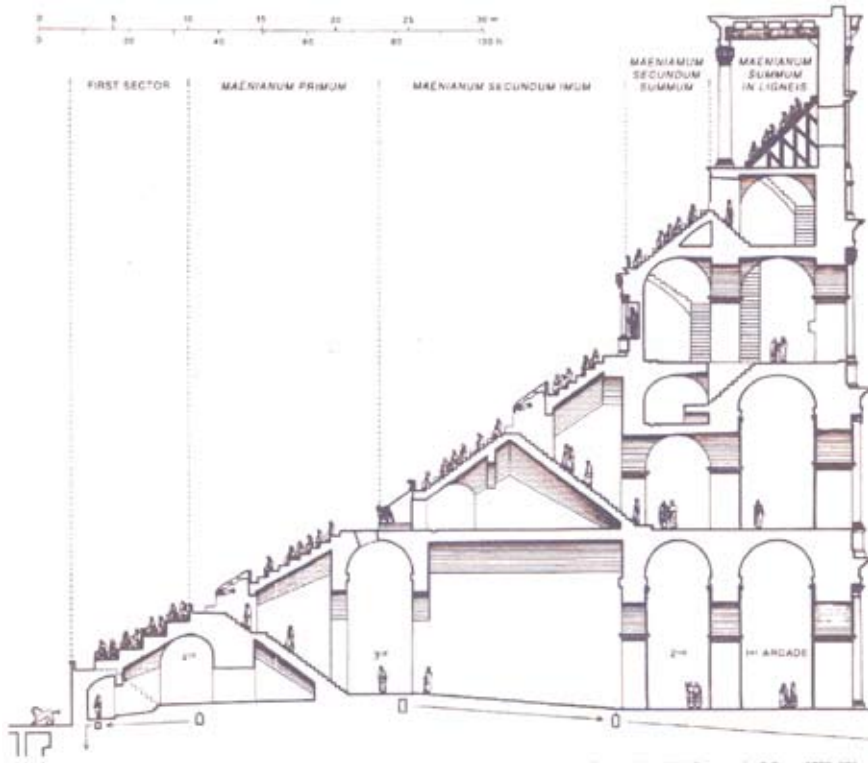


Fig. 5. Alzado del graderío del Coliseo con la distinción de los distintos sectores.

69. El mejor estudio E. RAWSON, “*Discrimina ordinum: the lex Iulia Theatralis*”, en *Papers of The British School at Rome*, 55, 1987, pp. 508-545.

70. Para el estudio arqueológico y arquitectónico de los edificios sigue siendo válido J.C. GOELEN, *L'amphitéâtre romain...* Paris, 1988; sobre *loca adsignata* la bibliografía es muy dispersa: un resumen en J. KOLENDO, “Spectacles et stratification sociale dans l'Empire Romain”, en *Ktema*, 6, 1981, pp. 201-215.

71. En la República e inicios del principado los juegos de gladiadores se celebraban por lo general en el foro, ayudándose de graderíos de madera (*spectacula*) (K. WELCH, en *Journal of Roman Archeology*, 7, 1994, p.77 ss.). Después funcionaron algunos pequeños anfiteatros en madera u obra mixta *vid.* P. COARELLI, “Gli anfiteatri a Roma prima del Colosseo”, en AA.VV, *Sangue e Arena*, Roma, 2001, pp. 43-49.

en piedra⁷². Trataremos de destacar brevemente las líneas fundamentales de lo que sabemos y aportar algo desde el punto de vista de la imagen.

Tres pasillos concéntricos (*praecinctiones*) dividían el graderío horizontalmente en cuatro principales secciones anulares. Las divisiones solían reforzarse con la construcción de balastradas (*baltet*). El primer sector, el más cercano a la arena, era el más privilegiado y tenía a su vez dos partes. Tras el muro que limitaba la arena y protegido de las fieras mediante redes de seguridad, estaba el *podium*: una plataforma amplia ocupada por los senadores, altos sacerdotes del Estado y embajadores extranjeros, aposentados en sillas móviles (*subsellia*). También solía acoger las tribunas, en los extremos del eje menor de la *arena*: en Roma el emperador ocupaba la del norte con miembros de su familia e invitados especiales. Inmediatamente detrás del podio siete hileras ascendentes de asientos de mármol eran ocupadas por los *equites* y otras personas autorizadas⁷³. Un primer corredor (*praecinctio*) separaba con nitidez los asientos de la elite de los del resto de la muchedumbre. En el caso del anfiteatro Flavio la *cavea* restante se estructuraba en cuatro secciones jerárquicas o *maeniana*⁷⁴. La división más dramática separaba a las dos últimas secciones del resto: un parapeto de más de cinco metros discriminaba a la llamada *plebs sordida* –no ciudadanos y esclavos– y a las mujeres. Volveremos sobre la separación de género. El resto de la *cavea* estaba ocupado por los ciudadanos romanos, organizados en complejas articulaciones internas que desconocemos en su mayor parte. Sólo podemos reconstruirlas partiendo de la comparación con el teatro y de las aisladas inscripciones de los asientos. Sabemos de la preeminencia de los ciudadanos casados (*mariti*), soldados distinguidos, sacerdotes del emperador, siervos públicos, hijos de *nobiles* (*pueri praetextati*), etc. frente al grueso de los ciudadanos romanos nacidos libres. Estos últimos ocupaban verosímilmente la sección central del graderío (*maenianum secundum imum* o *media cavea*). Para completar esta articulación horizontal cada sección contaba con divisiones verticales (*cunei*) que facilitaban el reparto de asientos para determinados colectivos y su distinción a un solo golpe de vista. La división del graderío era esencial en la percepción oficial del anfiteatro. Los pasillos y sectores eran parte del *icono* del edificio, como demuestra su representación en una moneda conmemorativa de Tito en el 80 d.c. o en el plano marmóreo de Roma de los Severos⁷⁵.

Menos conocido es el hecho de que esta imagen fraccionada estaba subrayada plásticamente por el color, lo cual hacía más evidente su finalidad. Existía, al menos desde Augusto, una reglamentación de la vestimenta que debía llevar cada sector de la sociedad en los espectáculos. El contraste y gradación de colores configuraba

72. Tanto en *Italia* como en *Hispania* hay buenos ejemplos de anfiteatros de época augustea e incluso anterior. El reparto de los asientos se aplicó en ellos, como sabemos por el estudio de los edificios y las leyes municipales: la *Tabula de Heraclea* en *Italia* (45 a.c.) y la *Lex Ursonensis* en *Hispania* (44 a.c.) son los testimonios más antiguos.

73. Se ha dicho que ocupaban catorce, al igual que en el teatro, pero parece más probable que al tratarse de un doble teatro (PLIN. *Nat. Hist.* 36.15.117) ocuparan tan sólo las primeras siete: *vid.* E. RAWSON, “*Discrimina ordinum...*”, p. 101. Así lo indican el pasillo que lo separaba del primer *maenianum*, la inscripción hallada en el Coliseo con el texto *equilibus romanis*, su división en 14 *cunei*, etc.

74. *Maenianum primum*, *m. secundum imum*, *m. secundum summum* y por último el *maenianum summum in ligneis*. El nombre procede de la *gens Maenia*, que obtuvo el privilegio en el foro romano para ver los *munera* desde una grada propia. El equivalente del teatro y de otros anfiteatros eran la *ima*, *media* y *summa cavea* (y el *porticus* superior en madera).

75. H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. Vol. 2. London, 1976, p. 262 (nº190) y fig. 50.2; G. GARRETONI-A.M. COLLINI-L. COZZA-G. GATTI, *La pianta marmorea di Roma antica*. Roma, 1960, fig. 19.

un diagrama de gran fuerza visual. El emperador iba vestido por lo general con su atuendo triunfal: una toga púrpura con motivos de oro sobre una túnica blanca decorada con palmas. Los senadores con su toga blanca sobre una túnica con una ancha banda púrpura (*latus clavus*) y, a partir de Calígula, con grandes sombreros de paja para protegerse del sol. El atuendo de los *equites* se diferenciaba del de los senadores por la menor anchura de la banda púrpura de su túnica (*angusti clavi*). Los militares podían lucir sus insignias y símbolos. El resto de los ciudadanos llevaban sus túnicas blancas lisas, especialmente blanqueadas para la ocasión y podían usar coronas de laurel. Un súbito y expresivo contraste separaba a la *plebs sordida*, envuelta en sus oscuros mantos. Puede hacerse una lectura clara del uso del color: desde la sangre de la arena, al púrpura –símbolo del poder– decreciente del primer sector, el blanco simple de los ciudadanos y por último la oscuridad de la plebe.

Además, la jerarquización de los espectadores comenzaba fuera del anfiteatro. Un complejo sistema de accesos y pasillos estaba diseñado para que un senador o un caballero, cuando asistían a un espectáculo, no tuviera siquiera que rozar su hombro con un plebeyo⁷⁶.

La disociación de género rompió en cierta medida con la tradición republicana. No en vano, Ovidio aconsejaba aún vivamente los *munera* como óptima ocasión para la seducción⁷⁷. La medida ha de entenderse dentro del programa moral de Augusto y perseguía un dudoso objetivo: instalar el pudor y la modestia –*pudicitia*– entre las mujeres romanas. Tan sólo unas pocas, miembros de la familia imperial y vírgenes *vestales* –en el *podium*–, estaban exentas de tal prescripción. En cualquier caso, fuera cual fuera su envoltura, el significado social y cultural de esta discriminación es evidente: cuando el anfiteatro se definió como imagen del poder y la sociedad, las mujeres quedaron relegadas a la última fila, más allá de los esclavos. La marca cultural del patriarcado se hace visible también aquí.

Para algunos autores, la imagen de las gradas contribuía a su vez a la producción misma de la jerarquía social⁷⁸. Según este análisis, el lugar ocupado en el anfiteatro acabó por significar el lugar ocupado en la sociedad. Así, no se trataba de una imagen estática, sino que en ella se producían ciertos desafíos al orden social. Aunque quizá se haya sobredimensionado este aspecto, las fuentes recogen algunas irregularidades que sólo caben ser interpretadas de este modo. Fuerzas internas, como los lazos verticales de clientela o la lucha de asociaciones urbanas (*collegia*) por conseguir sectores propios, dotaban de un cierto dinamismo a las gradas. Conquistar un lugar allí comenzó a ser algo realmente significativo para definir la propia posición social. La imagen acabó por influir en la realidad misma.

La imagen en la vida cotidiana

Lejos de los juicios elitistas de los intelectuales, el mundo de la arena acabó por empapar la vida cotidiana de los romanos. En esa fusión había distintas motivaciones y finalidades. De un lado, el pueblo llano asumió la imagen, la recreó y de modo espontáneo la vinculó a sus pasiones íntimas, a sus miedos, al tejido de

76. Un buen resumen actualizado en R. REA, "L'anfiteatro di Roma: note strutturali e di funzionamento" en AA.VV, *Sangue e arena*. Roma, 2001, pp. 69-79.

77. OVID. *Ars. Am.* 1.163.

78. Vid. E. RAWSON, "*Discrimina ordinum*...", para el teatro; J.C. EDMONSON, "Dynamic Arenas..." para los *munera*.

su vida diaria. Por otra parte, la clase alta la adaptó con un discurso de prestigio y poder, más próximo al propuesto por el estado.

La arena...

Ocupaba su tiempo e inquietudes en las conversaciones diarias del pueblo.

“Se tiene la impresión que entre nosotros los niños se interesan en los gladiadores cuando aún están en el vientre materno. Los jóvenes en casa no hablan de otra cosa. Pero también en la escuela...” (TÁC. *Dial.* 29.3-4).

Aunque también de los poderosos y “cultivados”; Horacio se quejaba no sin hipocresía :

“Mecenas comenzó a contarme entre sus amigos, no para otra cosa sino para llevarme en su carroza mientras da una vuelta y confiarme estupideces de este género: “¿Qué hora es?” o “¿el tracio Gallina puede competir con el gladiador Siro?”... bazofia que puede confiarse también a uno con los oídos perforados” (HOR. *Sat.* 2.6).

El gladiador servía como paradigma en los ejercicios de los rétores y la literatura popular o se fosilizaba en sus proverbios y dichos⁷⁹. Los anuncios de los espectáculos (*edicta*) ocupaban las paredes de su ciudad y los lugares públicos⁸⁰. Manos anónimas garabateaban graffiti de combates o cacerías en rincones y resquicios de los muros encalados. Los trazos espontáneos atrapaban el movimiento de la lucha de un modo sorprendente. Apuntes en letra cursiva recogían los detalles del combate (nombre, palmarés, resultados, etc.), comentarios o ripios en el latín de la calle⁸¹. Este de Pompeya nos informa de la reputación de un popular luchador:

“Celadus, el Tracio, tres victorias, tres coronas. Las niñas laten por ti.”

Ó

*“Crescens el Retiarius –pescador– de las jóvenes en la noche. Crescens señor y médico de las niñas”.*⁸²

La arena tocaba sus pasiones y creencias más íntimas. También las fuentes literarias se refieren a la atracción desmedida que los gladiadores provocaban en las mujeres, especialmente de la clase alta⁸³. La idea de que se trataba de un sim-

79. El tema del gladiador era frecuente como ejercicio retórico. Pej. *Vid.* QUINT. *Institutio Oratoria*. 9.6 ; los personajes de la arena no debían ser raros en la literatura popular romana, casi completamente perdida: no ha llegado a nosotros la parte del *Satyricon* en que uno de los personajes principales, Encolpio, después de arruinarse se hacía gladiador: *vid.* PETR. *Sat.* 9 y 8; el curioso hallazgo de un papiro Egipcio apoya este extremo: contiene una breve composición literaria en la que una mujer se lamenta porque su amante la ha abandonado para enrolarse como gladiador, *vid.* F. KAYSER, “La Gladiature en Égypte”, en *Revue des Études Anciennes*, 102, 2000, n°3-4, p. 462-463. Sobre el tópico del gladiador y la arena en proverbios latinos sólo un viejo estudio *vid.* A. OTTO, *Die Sprichwörter un sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, 1890, p. 396.

80. Plinio el Viejo nos habla de la costumbre de anunciar los *munera* en tablas pintadas dispuestas en lugares públicos y la remonta al S. II a.c (PLIN. *Nat. Hist.* 35.52). Los muros de Pompeya y Herculano han conservado gran cantidad de anuncios pintados en las paredes de calles principales *vid.* P. SABBATINI TUMOLESI, *Gladiatorium paria: annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei*, Roma. 1980.

81. Los graffiti gladiatorios eran los más frecuentes junto con los eróticos. El conjunto más importante en Pompeya y Herculano, *vid.* R. GARRUCCI, *Graffiti di Pompeii*, Paris, 1856.

82. *CIL*, 4, 4342. y 4353; *ILS* 5142d.

83. *Vid.* JUV. *Sat.* 6. 103-106; pasaje en que parodia la pasión la mujer de un senador, Eppia, por el gladiador Sergiolus, viejo y con notables heridas y deformidades, pero “es del hierro de lo que se enamoran”; *vid.* también PETR. *Sat.* 126.



Fig. 6. Graffiti de un muro pompeyano que narran los combates de un mismo *munus*.

ple tópico literario parece desleída por un hallazgo arqueológico en la escuela de gladiadores de Pompeya (*Iudus*): el esqueleto de una mujer sorprendida allí por la lava; su atavío era lujoso y sus joyas extraordinarias⁸⁴. Asimismo, era frecuente en los graffiti y el verbo callejero su asociación a atributos y glosas de índole explícitamente sexual. De hecho la palabra *gladius* acabó por ser sinónimo coloquial de falo⁸⁵. La relación de lo fálico y lo mágico, en un sentido esencial de protección y fortuna, era algo completamente natural en la cultura romana. Ésta era una de las vertientes que asociaba la figura del gladiador a la hechicería y la superstición, aunque la más importante era el intenso poder atribuido a su sangre derramada, idea que hunde sus raíces en la cultura romana primitiva y en el sentido original del *munus*⁸⁶.

El ámbito privado estaba igualmente impregnado de esta imagen. Tácito no exageraba tanto, pues algunos biberones se estampaban con figuras de gladiadores, seguramente con objeto de transmitir al bebé fuerza y coraje⁸⁷. Muñecos articulados o disfraces servían a los niños para “jugar a gladiadores”⁸⁸. Entre los objetos domés-

84. La información de su excavador original en A. MAU, *Pompeii. Its life and Art*, London, 1899, 157-158.

85. PETR. *Sat.* 9.

86. Para el valor cultural de la sangre *vid.* A. MAURIN, “Les barbares”, 1984, p. 103-111.

87. A. MAU, *Op. cit.*, p. 366.

88. Son bastantes los muñecos recuperados en excavaciones arqueológicas, normalmente en marfil, hueso, ámbar o terracota, como las de en Baelo Claudia (Bolonía, Cádiz) S. DARDAINE, “Deux poupees-gladiateurs a Belo (Tarifa, Province de Cadix)”, *Habis*, 14, 1983, pp. 239-244; en cuanto a los disfraces o equipos de gladiador contamos con una referencia literaria en PETR. *Sat.* 75.

ticos abundaban los de iconografía gladiatoria: lucernas, candelabros, figuras de bronce o terracota, vasijas de cerámica o vidrio, ungüentarios, navajas, medallones, espejos, ¿dedales?, etc. Parece que durante los dos primeros siglos del Imperio esta iconografía arraigó en todas las clases sociales. Algunos de los artefactos –especialmente las lucernas o la cerámica– eran objetos sencillos y estereotipados y tenían una finalidad funcional; otros, asumían un papel protector o mágico; algunos, mucho más exclusivos y lujosos, funcionaban como marcas de prestigio: *Trimalcio*, arquetipo del nuevo rico, se jacta de sus copas de plata maciza con “*escenas de combates de Hermerote y Petraites*”⁸⁹.



Fig. 7 (a y b). Copa de bronce con los combates de *Petraites* y lucerna con figuración gladiatoria.

Consideración aparte merecen los relieves, pinturas y mosaicos, que sólo podían permitirse los *equites* y *nobiles*. Los relieves gladiatorios eran frecuentes en las tumbas: algunos immortalizaban un *munus* financiado por el difunto con una finalidad de prestigio y memoria⁹⁰; otros aprovechaban la original simbología funeraria de los combates para una supuesta protección ultraterrena. El excéntrico mausoleo ideado por *Trimalcio* no olvidaba incluirlos “...y todas las peleas de *Petraites* para que, gracias a su arte, yo pueda vivir después de muerto”⁹¹. Las pinturas –de más difícil conservación– y los mosaicos relacionados con el mundo de la arena debieron ser muy habituales en las *villae* de las clases altas, a juzgar por el sorprendente

89. PETR. *Sat.* 52. La demostración de hasta qué punto Petronio reflejaba la realidad está en el hallazgo de unas copas en *Gallia* que coinciden con las del necio Gayo: vid. G. VILLE, “Les coupes de Trimalcion figurant des gladiateurs et une série de verres sigillés gaulois”, en AA.VV. *Hommages à Jean Bayet*, Paris, 1964, pp. 722-733.

90. Se han conservado un buen número de ellos. Uno de los mejores ejemplo es el del mausoleo de C. Iunius Storax (Pompeya). Vid. AA.VV., *Sangue e arena...*, 2000, pp. 159 ss. y cat. 72, y *supra* fig.3.

91. PETR. *Sat.* 71.

número que la arqueología ha recuperado⁹². No podemos detenernos aquí en una descripción detenida ni en ejemplos concretos y nos limitaremos a algunas generalidades significativas. En primer lugar se disponían en las estancias públicas de las villas: peristilos, corredores, y esencialmente en los *triclinia* u *oeci* (salones-comedores). Los invitados reclinados en sus divanes y asomados a una representación de la *arena*, recreaban en miniatura la audiencia del anfiteatro. La disposición y división de espacios e imágenes de los mosaicos, su orientación y forma, parecen concebidos para este punto de vista. El anfitrión asumía el papel de *editor* de su anfiteatro simbólico. Encontramos escenas de todo el espectro de la arena: animales contra animales, *venationes*, ejecuciones y combates de gladiadores. La mayor parte perseguían captar momentos suspendidos de la acción y no solía faltar la representación de la sangre del perdedor. Los artistas, adaptándose a la demanda, subrayaban en cada caso determinados significados: por ejemplo, en el caso de las *venationes* los rostros serenos de los bestiarios contrastan con las figuras sufrientes y desencajadas de las bestias; al contrario ocurre en la representación de ejecuciones; las de combates de gladiadores suelen figurar el transcurso del combate, o el momento en que un luchador ha sido vencido, invitando así a los comensales al drama de la vida o la muerte. En algunos casos conmemoraban *munera* concretos organizados por un notable —el anfitrión o un antepasado— con un significado directo de poder. En otros, fruto de la moda o la evocación, se utilizaba el simbolismo y lenguaje de la arena, de un modo simple y elocuente. Los mosaicos demuestran que las clases altas asumían y compartían el discurso ideológico que impregnaba la institución de la arena. Su posición social y de poder se definía a través de las víctimas legitimadas de la violencia institucionalizada. Las evidencias apuntan a esta terrible conclusión.



Fig. 8. Mosaico Borghese (S. III d.c.) con la figuración de un combate gladiatorio y sus resultados.

V.- ALGUNAS CONSIDERACIONES

Para L. Althusser el estado está formado por dos componentes esenciales. De un lado el *aparato del Estado*, que es público y actúa mediante significados directos de

92. Un buen análisis de esta cuestión en S. BROWN, "Death as Decoration: Scenes from the Arena on Roman Domestic Mosaics", en A. RICHLIN (Ed), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, 1992, pp. 181-211.

poder y fuerza, tales como el sistema penal o el ejército. De otro los *aparatos ideológicos del Estado*, que pueden ser privados, y actúan con significados de ideología; ejemplos contemporáneos serían los medios de comunicación, las escuelas o las iglesias. En su opinión, estos últimos son una llave fundamental para la multiplicación de las relaciones de producción, pues configuran sujetos complacientes sin necesidad de apelar a la fuerza, consustancial al aparato del Estado⁹³. La *arena* romana puede verse muy bien bajo esta luz, válida pero no única⁹⁴. Asimismo, se ha analizado como una forma fundamental de *hegemonía* en su sentido de “capacidad de dirigir y dominar” propuesto por Gramsci⁹⁵. Para nombrarla se han tomado también conceptos provenientes de la sociología, como el que lo contempla como un órgano de “control social” o como un necesario liberador de “tensiones colectivas”⁹⁶; o de la antropología, como quien la considera un ejemplo de “cultural performance”⁹⁷.

Podríamos añadir otras envolturas teóricas pero en nada cambiarían los hechos y nuestra comprensión. El espectáculo pasó a formar parte del Estado romano. En él podía crear una imagen más aceptable e idealizada de sí mismo y de su poder. Podía provocar una imagen exaltada de la comunidad que le permitiera redefinir la jerarquía y los roles sociales. Su espacio y condiciones consentían simbolizar valores culturales fundamentales a la ideología imperial. Las imágenes, el vocabulario del espectáculo, funcionaban con significados de ideología⁹⁸.

Los ojos se centraban en la realidad suspendida de la arena. En primer término, como en todo espectáculo, el aparato de los juegos perseguía el impacto visual y la implicación emocional en el drama. Pero tales impresiones eran en extremo intensas en el anfiteatro. Para ello se servía de pasiones básicas del hombre y exploraba sus límites: incredulidad y sorpresa, admiración y odio, miedo y venganza, placer o repulsión... que confluían en la dicotomía final de la vida o la muerte resuelta ante sus ojos. La conmoción de los espectadores permitía la penetración más profunda de símbolos e ideas centrales del poder. La lógica del espectáculo se basaba en una categorización cultural puramente romana: romano vs. no civilizado o no romano. La carne sacrificada representaba a todo lo que estaba fuera de la cultura romana.

93. L. ALTHUSER, “Idéologie et appareils ideologiques d’Etat”, en *La Pensée*, 1970, pp. 3-38.

94. Un primer análisis de la arena como aparato ideológico del Estado en E. GUNDERSON, “The Ideology of the Arena”, en *Classical Antiquity*, vol. 15, n°1, 1996, pp. 113-151.

95. El uso de este concepto de hegemonía aplicado a los juegos romanos puede verse en M. CLAVEL-LEVIQUE, *L’empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, París, 1984, con una perspectiva rígida de ortodoxia marxista, que le lleva a acomodar su análisis a un modelo dualista “impérialo-esclavagiste” de las relaciones de poder que no recoge la complejidad social y cultural.

96. La idea fue utilizada primero por K. HOPKINS, “Murderous Games”, en *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History*, 2, Cambridge, 1983; presente en otros estudios más recientes p.ej. M. WISTRAND, *Entertainment and Violence in Ancient Rome*, Goteborg, pp. 66-70.

97. Vid. p.ej. J.C. EDMONSON, “Dynamic Arenas. Gladiatorial Presentations in the Cyty of Rome and the Construction of Roman Society during the Early Empire”, en W. SLATER (Ed.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor, 1996, pp. 69-111.

98. La validez y sentido del análisis depende estrechamente de lo que entendamos por *ideología*. Nosotros, creemos que los historiadores han de ser escépticos ante las definiciones esencialistas de la ideología y aplicar un concepto más flexible y amplio. Las visiones puramente racionalistas de la ideología como un sistemas de creencias conscientes y bien articulados, impuestos por una clase dominante resultan claramente inadecuadas: ignoran sus dimensiones afectivas, inconsciente, míticas o simbólicas y silencian las resistencias y contradicciones que encierra. 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 vida cotidiana. Una buena síntesis crítica de las distintas definiciones de ideología en T. EAGLETON, *Ideology. An Introduction*, London, 1991.

El anfiteatro es un singular espejo multiforme de la cultura romana cuya imagen nos resulta perturbadora. Un espejo cóncavo que, en su deformación, nos enseña no sólo lo que somos sino también aquello que podemos llegar a ser⁹⁹.

Atender a aquéllas partes de la civilización greco-romana, complica el testamento de ellos recibido, pero permite comprenderlo de un modo más profundo y menos anacrónico.

ÍNDICE DE FUENTES CLÁSICAS

TÁ. <i>Agr.</i>	P. CORNELIUS TACITUS	<i>Agrícola</i>
LUCIL.	C. LUCILIUS	
PLIN. <i>Nat.</i>	C. PLINIUS SECUNDUS	<i>Naturalis Historia</i>
PLIN. <i>Epist.</i> <i>Pan.</i>	C. PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS	<i>Epistulae</i> <i>Panegyricus</i>
SUET. <i>Aug.</i> <i>Caes.</i> <i>Cal.</i> <i>Cla.</i> <i>Ner.</i> <i>Tit.</i>	C. SUETONIUS TRANQUILLUS	<i>Augustus</i> <i>Caesar</i> <i>Caligula</i> <i>Claudius</i> <i>Nero</i> <i>Titus</i>
AUSONIUS, <i>Gryp.</i>	D. MAGNUS AUSONIUS	<i>Gryphus Ternarii Humeri</i>
DIO.	DION CASIO	<i>Historia Romana</i>
JUV. <i>Sat.</i>	D. IUNIUS IUVENALIS	<i>Saturae</i>
	ELIO LAMPRIDIO	<i>Commodo Antonino</i>
SEN. <i>Dial.</i> <i>Epist.</i>	L. ANNAEOS SÉNECA	<i>Dialogi</i> <i>Epistulae</i>
SERV.	MAURUS SERVIUS HONORATUS	<i>In Vergilium Commentaribus</i>
M. AUR.	M. AURELIUS ANTONINUS	τα ειζ εαντον
QUINT. <i>Inst.</i> <i>Decl.</i>	M. FABIVS QVINTILIANVS	<i>Institutio Oratoria</i> <i>Declamationes</i>
CIC. <i>Att.</i> <i>Q. fr.</i> <i>Mur.</i> <i>Tusc.</i>	M. TULLIVS CICERO	<i>Epistulae ad Atticum</i> <i>Epistulae ad Quintum fratrem</i> <i>Pro Murena</i> <i>Tusculanae Disputationes</i>
MART. <i>De Spect.</i>	M. VARELIUS MARTIALIS	<i>Spectacula</i>
PETR. <i>Sat.</i>	PETRONIVS ARBITER	<i>Satyricon</i>
OVID. <i>Ars. Am.</i>	P. OVIDIVS NASO	<i>Ars Amatoria</i>
TER. <i>Hec.</i>	P. TEREIVTIVS AFER	<i>Hecyra</i>
PLVT. <i>Caes.</i>	PLVTARCHVS	<i>Caesar</i>
HOR. <i>Epist.</i> <i>Sat.</i>	Q. HORATIVS FLACCVS	<i>Epistulae</i> <i>Saturae</i>
<i>Hist. Aug. Com.</i> <i>Hist. Aug. Hadr.</i>	SCRIPTORES HISTORIAE AVGVSTAE	<i>Commodo</i> <i>Hadriano</i>
LIV.	T. LIVIVS	<i>Ad urbe condita</i>
V. MAX.	VALERIVS MAXIMVS	<i>Facta et dicta memorabilia</i>

99. Nuestro mundo se nutre de esclavos, aunque están lejos de nuestros hogares; cada día contemplamos espectáculos de crueldad del hombre con el hombre mientras miramos la televisión, la violencia legitimada domina el mundo ...