

# SOBRE UNA ESCENA DE “HOMBRE-CIERVO” EN LA TERRA SIGILLATA HISPÁNICA

JOSEP MONTESINOS I MARTÍNEZ  
Dpt. d'Història de l'Art. Universitat de València<sup>1</sup>

LA cerámica traspasa en ocasiones la mera utilidad de un plato o de un vaso, sobre sus superficies se representan imágenes moldeadas o pintadas. La imagen, sugerencia de mundos reales, de espacios inventados, de mitos, conformadora de un mundo interior, tiene sentido en el instante, en el momento que es observada por el espectador. Sólo él lee, sólo él traduce. A veces le es significativa, otras no y pasa su vista sobre otras imágenes más atractivas o rememoradoras. Podemos explicar el sentido, el mensaje, la intención de una imagen en el momento de ser realizada por el artista, pero difícilmente controlar la impresión o significado que produce sobre el espectador, sobre el propietario y usuario del plato o vaso decorado. Es por ello que la imagen, la explicación de la misma desde un punto de vista de la identificación de sus elementos, de la concreción de su mensaje, nos hace caer en ocasiones en análisis superficiales que inducen al engaño.

La cerámica de época romana denominada Terra Sigillata Hispánica, reproduce en sus superficies diversos motivos tanto geométricos como vegetales y humanos. Esta cerámica comienza su fabricación a mediados del primer siglo de nuestra Era y estará produciéndose hasta el siglo III. Siendo especialmente interesante desde el punto de las decoraciones de sus superficies los siglos I y mitad del segundo II d.C. Reproducen elementos figurados propios del mundo romano, a imitación de otros productos cerámicos tales como la Terra Sigillata Itálica y la Terra Sigillata Gálica, aunque también están presentes otros repertorios. Las imágenes que se muestran vienen definidas por divinidades: Minerva, Victoria, Fortuna, Mercurio, Amor, entre otros menos nume-

rosos, además de guerreros, jinetes. Y también animales: ciervos, jabalíes, caballos, perros, conejos. Junto a diversos objetos: aras, copas, armas... No son muy numerosas las escenas en las que aparecen diversos personajes, entre éstas sobresalen las que representan luchas entre guerreros, animales y hombres o bien de animales entre sí.

Los principales centros industriales de esta variedad cerámica se sitúan en *Tritium Magallum* (valle del Najerilla, La Rioja) y Los Villares de Andújar (Jaén).<sup>2</sup> No obstante, hay otros centros de menor importancia, algunos simples talleres locales que abastecen un delimitado territorio. Entre estos alfares destaca el de Bronchales (Teruel)<sup>3</sup> con una determinada e identificable producción, y un radio de acción comercial centrado en la zona Suroeste de Aragón, Este de Castilla y las actuales tierras valencianas.<sup>4</sup> La cronología de la producción del taller la podemos vislumbrar por la tipología de las piezas y el estilo decorativo. La ausencia de ciertas formas en el material recopilado, la Hispánica 29, sugiere que el taller comienza con posterioridad al gran centro de producción de *Tritium Magallum*. La homogeneidad de la producción parece indicar un único artesano, o como máximo dos generaciones. Si el taller comienza avanzado el primer cuarto del siglo I d.C. no debió prolongar mucho su actividad en el siglo II d.C.<sup>5</sup>

Entre la definida producción de este alfar de Bronchales se localiza una escena de perros rodeando y atacando a una figura con faldilla y cabeza de ciervo; armado con lanza en la mano derecha y protegido por un escudo en el otro brazo<sup>6</sup> (Figuras 1 a 4). Para Atrián la

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación financiado por la Generalitat Valenciana dentro del Programa de Proyectos de Investigación y Desarrollo Tecnológico. El cual codirigimos junto a la Dra. Cristina Aldana. La referencia del mismo es GV97-SH-20-116 y su título: *Lenguaje simbólico en la decoración sobre Terra Sigillata Hispánica*. El mismo se encuentra en un proceso avanzado de realización, ver Aldana-Montesinos-Andino, 2000.

<sup>2</sup> Roca, M., 1976; Garabito, T., 1978.

<sup>3</sup> Atrián, P. 1958, pp. 87-112; Sánchez-Lafuente, J., 1985, pp. 167-176.

<sup>4</sup> Quiero mostrar mi gratitud y reconocimiento a las facilidades dadas por el Museo Provincial de Teruel, que nos ha proporcionado la documentación gráfica de materiales del alfar. Especialmente nuestro agradecimiento a la conservadora D<sup>a</sup>. Carmen Escriche Jaime.

<sup>5</sup> Mayet, F., 1983-84, p. 27.

<sup>6</sup> Garabito, T., 1978, Fig. 95, n.º 215 forma indeterminada; Mayet, F., 1983-84, Pl. CXC VII, 2368-2373.



Figura 1. Molde Dragendorff 37 (El Endrinal en Bronchales, Teruel). I.G. 349, Museo de Teruel (Foto J. Escudero).



Figura 2. Pieza Dragendorff 37 (El Endrinal en Bronchales, Teruel). I.G. 501, Museo de Teruel (Foto J. Escudero).

escena tiene un carácter religioso.<sup>7</sup> Mezquiriz<sup>8</sup> también identifica este motivo, en su fundamental obra sobre la Sigillata Hispánica. Méndez-Revuelta en su estudio sobre la figura humana en estas cerámicas sigue la opinión de Balil identificando la escena con la de Acteón.<sup>9</sup> Toda la bibliografía posterior ha venido asimilando la escena con la de Acteón atacado por sus propios perros, los cuales finalmente le darán muerte.<sup>10</sup>

También en Tritium Magallum la figura hombre/ciervo es reproducida pero a menor tamaño y calidad que la de Bronchales (Figura 5). Generalmente los productos de este centro reproducen la figura aislada, pero también en la escena del ataque de los perros,<sup>11</sup> aunque muy simplificada.<sup>12</sup>

Vamos, en primer lugar, a analizar el mito al que se refiere la identificación. Acteón (Ἀχταίων) es un héroe griego, cazador.<sup>13</sup> Es hijo de Aristeo y Autónoe; ello lo relaciona con Apolo ya que éste de su unión con la ninfa Cirene tuvo a Aristeo. Acteón adquiere la virtud de la caza siguiendo las enseñanzas del centauro Quirón. En la escena central de su mito, Acteón es atacado y destrozado por sus propios perros en número de cincuenta, los cuales no lo reconocen. Según diversas versiones la diosa Ártemis, enfurecida por haberla intentado violar (castigo del seductor) o porque la sorprendió desnuda en el baño (castigo del "voyeur"), hace que los perros de Acteón le ataquen en el bosque al no reconocerlo, pues la diosa lo había metamorfoseado en ciervo. Una vez devorado, los canes buscan a su amo inútilmente por el bosque; llegados a la caverna donde vivía Quirón, éste con el fin de consolarlos les modela una estatua de Acteón, resultando ésta de una gran belleza. Otra versión dice que fue Zeus el que lo castiga por haber intentado robarle el amor de Semele.<sup>14</sup> La otra protagonista de la acción Ártemis (Ἄρτεμις) es la hermana gemela de Apolo, aficionada a la caza y es por ello que la mayor parte de su actividad la realiza en los bosques; otra de sus características es su virginidad inmarcesible al igual que la de Atenea. Tiene un poder terrible como se ve en el caso que comentamos, pero también en los de Eneo, Orión y Sípates.

<sup>7</sup> 1958, p. 131.

<sup>8</sup> 1961 II, Lám. 60, 341.

<sup>9</sup> Balil, 1955: 221 ss.; Méndez-Revuelta, C., 1976, número 1-3, la otra adjudicación de esta autora a la figura de Acteón en el número 114 nos parece cuanto menos problemática.

<sup>10</sup> Esta escena la encontramos en: Molde 66 de Bronchales, en forma Drag. 30, Atrián, P., 1958; Molde 55 de Bronchales, en forma Drag. 37 ocupando la banda inferior de la pared. Atrián, P., 1958. También sobre Drag. 30 el molde procedente de Bronchales, en el Museo de Prehistoria de Valencia; Escena de pequeño formato sobre vaso Dragendorff 37 con borde de almendra, Museo Arqueológico de Mérida, excavaciones muralla de Alcazaba 1972, n.º inv. 12865, Mayet, F., 1983-84, Pl. CCV, 2547, adscrito a la producción de Tritium Magallum; Escena sobre forma Hispánica 37 de Valeria (Cuenca), Sánchez-Lafuente, J., 1985, Fig. 28, n.º 24.

<sup>11</sup> Mayet, F., 1983-84, Pl. CCV, 2547.

<sup>12</sup> La figura sola podemos verla en: Molde 59 de Bronchales, en forma Dragendorff 37, ocupando el friso inferior, Atrián, P., 1958; Vaso Dragendorff 37 con borde de almendra, Museo Arqueológico de Mérida, Excavaciones muralla Alcazaba 1972: n.º 12865; Mayet, P., 1983-84, Pl. CXC VII, 2368 adscrito a la producción de Tritium Magallum; Vaso Dragendorff 37, Museo Provincial de Soria, n.º inv. 9756, Mezquiriz, 1961 II: Pl. 253, 101; Mayet, F., 1983-84, Pl. CXC VII, 2369 adscrito a la producción de Tritium Magallum; Vaso Dragendorff 37, Museo Provincial de Soria n.º inv. 9719, Mezquiriz, M. A., 1961 II: Pl. 252, 93; Mayet, F., 1983-84, Pl. CXC VII, 2370 adscrito a la producción de Tritium Magallum; Vaso Dragendorff 29, Museo Provincial de Logroño, Tricio excavaciones de Elorza, Mayet, F., 1983-84, Pl. CXC VII, 2371 adscrito a la producción de Tritium Magallum; Vaso Dragendorff 37, Museo Paleocristiano de Tarragona, n.º inv. 3179, Mayet, F., 1983-84: Pl. CXC VII, 2372 adscrito a la producción de Tritium Magallum; Vaso Dragendorff 37, Beja col. F. Nunes Ribeiro, Mayet, F., 1983-84: Pl. CXC VII, 2373 adscrito a la producción de Tritium Magallum; Fragmento de base y parte inferior de la pared, Raímat (Lleida), adscrito probablemente a Tritium Magallum, Pérez Almoguera, A., 1988: 67, n.º 17.

<sup>13</sup> Hesíodo, *Teogonía*, 977; Apolodoro. *Biblioteca*, III,4,4; Higino, *Fabulae*, 191; Nonno de Panópolis, *Dionisiacas*, V,287 y ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, III,131 ss.; Fulgencio. *Mythologiarum*, III,3; Pausanias, I, 44,8; IX, 2,3; Eur. *Bac.* 337; Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica*, IV,81.

<sup>14</sup> Grimal, P., 1997; Bonnefoy, I., p. 1.

Su carácter violento y vengativo es una de las características de la diosa. Su más conocido adorador es Hipólito.

El mito relata, pues, el castigo por haber visto desnuda a una de las diosas vírgenes. Esta versión es la que nos aporta la narración clásica de Ovidio en la *Metamorfosis*,<sup>15</sup> estando también presente en Apolodoro,<sup>16</sup> Higino,<sup>17</sup> Diodoro.<sup>18</sup> Este último nos ofrece dos variantes: en una Acteón intenta unirse en matrimonio a la diosa, en otra se jacta ante ella y las ninfas de ser mejor cazador. También se repite esta versión del mito en Nono,<sup>19</sup> *Myth. Vat.*<sup>20</sup> y Nono el Abad.<sup>21</sup> Ovidio narra así los acontecimientos: "[...] Apenas hubo entrado él en la cueva bañada con las aguas, cuando al ver al hombre, las ninfas desnudas golpearon sus pechos y llenaron el bosque con sus lamentos y, rodeando a Diana, la cubrieron con sus cuerpos; no obstante, la diosa, más alta que ellas, sobresale de entre ellas con todo su cuello. Como unas nubes reflejan los rayos del sol que las hiere de frente o como la aurora se tiñe de púrpura, así Diana enrojece al ser vista sin vestido. Aunque rodeada por la multitud de sus compañeras, se pone de lado y vuelve su rostro; hubiese querido tener las flechas en sus manos, pero toma lo que tenía, el agua y la arroja sobre la figura del hombre joven y, extendiéndola sobre sus cabellos como venganza, le añade: 'Ahora ve a contar que me has visto sin velo; si puedes hacerlo, yo consiento'. Sin más amenazas, ella hace surgir sobre su brillante cabeza rociada los cuernos de un ciervo de larga vida [...] Mientras duda los perros le ven [...] Huye por los mismos parajes por los que a menudo iba él persiguiendo [...] 'Yo soy Acteón, reconocido a vuestro dueño' [...] ya no hay sitio para más heridas; él gime con una voz que si no es humana, no obstante no la podría emitir un ciervo y con tristes lamentos llena las conocidas cimas; y con las rodillas dobladas, suplicante, y como el que ruega, vuelve su rostro silencioso a todas partes, como el que extiende sus brazos".<sup>22</sup>

Las fuentes nos aportan el nombre de los perros; según distintas versiones los hay en número de treinta y ocho, cincuenta, y ochenta y cuatro. En todas las interpretaciones los nombres son griegos, cuando las fuentes son latinas están latinizados. De todas formas más que nombres propios parece que hacen referencia a las propiedades de cada uno de los canes, o bien a temas cinegéticos; veamos algunos ejemplos de ellos: Licotas (alobado), Dorceo (cazador de corzos), Nebrófono (matador de cervatillos), Drómade (veloz), Alce (fuer-

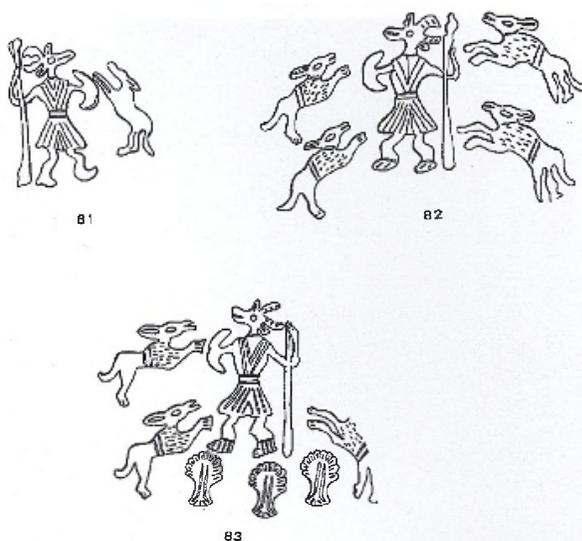


Figura 3. Escenas sobre Terra Sigillata Hispánica del alfar de Bronchales, Teruel (Según Mayet, F., 1983-84, Pl. XIII).

za), Aelo (tempestad), Agriodonte (el de dientes salvajes), Too (el rápido), Hiláctor (aullador)...<sup>23</sup>

El mito será reproducido en la literatura, la escultura y la pintura a lo largo de los siglos. Un resumen de la representación del mito en el arte greco-romano puede verse en el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.<sup>24</sup> El mito es representado desde antiguo tanto en relieve como sobre todo en cerámica. Ejemplos de la representación los tenemos ya en pintura sobre cerámica desde mediados del siglo VI a.C.,<sup>25</sup> numerosos ejemplos dentro de la cerámica ática del siglo V a.C., como la cratera ática del Pintor de Pan, del Museo de Boston (Figura 6), donde Ártemis lanza sus flechas a un Acteón atacado por los perros ya en tierra,<sup>26</sup> la datación del vaso se sitúa hacia 470 a.C. Esta escena cumbre en la narración del mito es una de las más extendidas, la podemos ver en la metopa del templo de Hera en Selinunte, Palermo (h. 460 a.C.) (Figura 7); en esta representación Acteón, desnudo, se defiende ante el ataque de los perros, en un esquema bastante semejante a algunos que siglos después adoptará la Terra Sigillata Gálica<sup>27</sup> y que difiere de la estructura del motivo hispánico. Es este el momento del mito más representado en los vasos griegos, el de la caza de Acteón por sus perros, escena generalmente presidida por la

<sup>15</sup> *Met.*, III 138-252. Ver también *Trist* 2, 103-108.

<sup>16</sup> III 4 4.

<sup>17</sup> *Fab.* 181.

<sup>18</sup> IV 81, 3-5.

<sup>19</sup> V 287-551.

<sup>20</sup> Bode, G. H., 1834.

<sup>21</sup> Ruiz, A., 1995, 81 y 183-184.

<sup>22</sup> Vid. nota 12.

<sup>23</sup> Un resumen de ellos puede verse en Ruiz, A., 1995: 184-185.

<sup>24</sup> LIMC I,1, 454-469. Es de sumo interés la visualización a través de la red, para ello ver el programa Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu>, consultado en diciembre de 2001, entre otros.

<sup>25</sup> LIMC I,1: 455.

<sup>26</sup> Bonnefoy, I., 73.

<sup>27</sup> Oswald, F., 1936-37, Pl. VIII, 122, 123, 124, 125, 1125A y Pl. XLIII, 125B; Bonnefoy, I., p. 1.

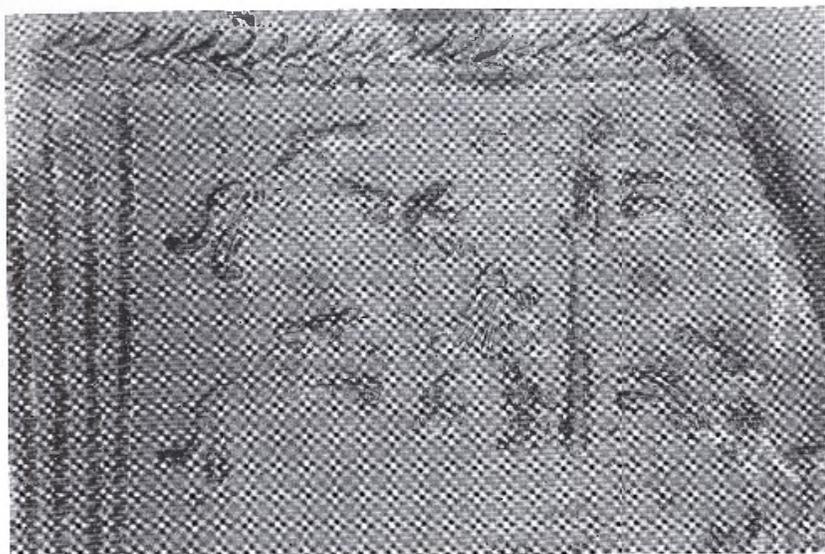


Figura 4. Escena en molde procedente de Bronchales, Museo de Prehistoria de Valencia (Foto J. Montesinos).

diosa que parece animar a los perros. A partir del siglo IV los pintores de vasos itálicos representan la metamorfosis de Acteón con cabeza humana pero con cuernos de ciervo.

El tema seguirá siendo representado en pintura mural romana, de forma semejante a la de los vasos itálicos, como es el caso de la Villa San Marco en Stabia, donde aparece la diosa a la derecha de la escena y Acteón desnudo defendiéndose del ataque de los perros, representado en una forma muy simplificada asociando estuco y pintura.<sup>28</sup> En la misma villa se representa el momento en que la diosa es sorprendida por Acteón.<sup>29</sup> También se localiza el motivo sobre estuco, en la Casa di Meleagro en Pompeya, entre otros ejemplos. Son, como ya hemos indicado, mucho más numerosos los ejemplos que existen de esta representación del mito en el mundo greco-romano, sirvan los anteriores como significativos para la explicación de lo que aquí nos ocupa.

Elemento de interés es la representación en el mundo funerario galo-romano de escenas de Diana y Acteón. En este caso y con toda probabilidad es una evocación de la figura tutelar del Cernunnos, ciervo divino céltico protector de los muertos y de los vivos, genio de la muerte y de la vegetación<sup>30</sup> (Figura 8). A este respecto Krüger<sup>31</sup> indica, cuando habla de la piedra de Téléphe en Arlon que ya había supuesto la existencia de un dios cazador entre los galo-romanos, mitad ciervo y mitad hombre, divinidad que era adorada bajo los trazos de Acteón. La imagen nada tiene que ver con la representación hispánica.

En la literatura gala e irlandesa se encuentran recitaciones de caza fantástica, en ella la persecución del ciervo es el punto de partida de una serie de tribulaciones, abriendo el paso a un mundo del más allá.<sup>32</sup> En este orden de cosas en los relieves galo-romanos aparece la persecución del ciervo y el jabalí como parte del mito de la muerte. Es evidente que la caza es uno de los elementos clave de diversos pueblos, de aquí que esta actividad sea una de las que el imaginario pasará al más allá.

En el mundo occidental la escena siguió utilizándose como motivo, tanto en la literatura como en las artes figurativas, con posterioridad a la Antigüedad. Vemos así, en la literatura del siglo de oro español relaciona el momento de la escena como la representación del mal que entra al alma por los ojos, aquello que no debe verse, y por ello tiene su castigo<sup>33</sup>. Así Francisco de Quevedo y Villegas nos dice:

*SIGNIFICA EL MAL QUE ENTRA A LA ALMA POR LOS OJOS,  
CON LA FÁBULA DE ACTEÓN*

*Estábase la Efesia cazadora  
Dando en aljófara el sudor al baño  
En la estación ardiente, cuando al año  
Con los rayos del Sol el Perro dora.*

*De sí (como Narciso) se enamora;  
Vuelto pincel de su retrato extraño  
Cuando sus ninfas, viendo cerca el daño,  
Hurtaron a Acteón a su señora.*

<sup>28</sup> Barbet-Miniéro, P., 1999: 280-281, Fig. 592 y 639.

<sup>29</sup> Barbet-Miniéro, P., 1999, 250, Fig. 562.

<sup>30</sup> Hatt, J., 1970, 43.

<sup>31</sup> 1928, p. 97 y ss.

<sup>32</sup> Hatt, 1970, pp. 31-32.

<sup>33</sup> Disponemos además de algunas referencias al mito en la literatura castellana, por ejemplo: en la librería de Don Quijote, Cervantes nos informa de que Barahona de Soto tradujo algunas fábulas de Ovidio, en concreto la de Verumno y Pomona y la de Acteón. También Francisco de Castilla escribió *La Fábula de Acteón*. Asimismo Cristóbal de Castillejo, Alonso del Castillo, Antonio Mira de Amescua, José Antonio Porcel, Pedro Antonio Salvatierra, Fray Antonio de San José, Lope de Vega, Melchor de Zapata tratan literariamente el mito. Para una visión de las fábulas mitológicas en la literatura castellana ver: de Cossío, J. M., *Fábulas Mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

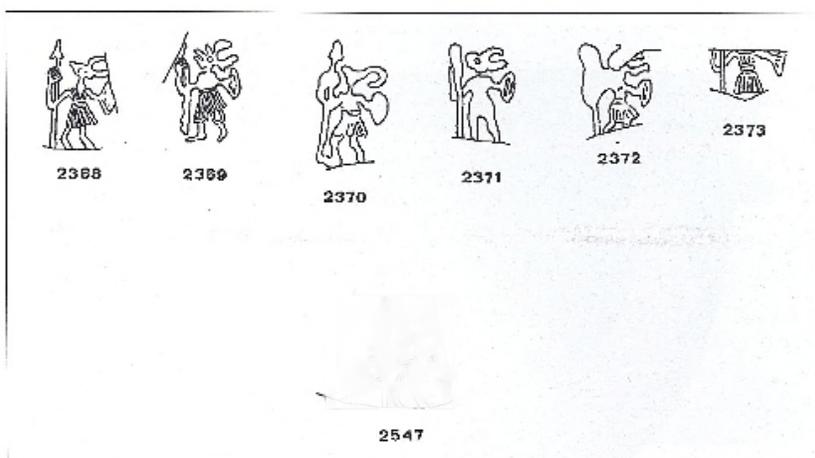


Figura 5. Figuras y escena de la producción de Tritium Magallum (Según Mayet, F., 1983-84, Pl. CXC VII y CCV).

*Tierra le echaron todas por cegalle,  
Sin advertir primero que era en vano,  
Pues no pudo cegar con ver su talle.*

*Trocó en áspera frente el rostro humano,  
Sus perros intentaron de matalle,  
Mas sus deseos ganaron por la mano.*<sup>34</sup>

En la pintura es motivo frecuente a partir del siglo XV, así por ejemplo Cranach en 1520.<sup>35</sup> Vemos el mito representado también en pintura italiana, por ejemplo Cesari en *Diana y Acteón* (1600) y *Le Cavalier d'Arpin*,<sup>36</sup> asimismo en la serie sobre la *Metamorfosis* de Ovidio de Antonio Tempesta.<sup>37</sup> También Tiziano reproduce la escena si bien con dos variantes: en una Acteón descubre a la diosa desnuda y en otra la diosa persigue a Acteón mientras los perros lo devoran.<sup>38</sup> Albani también realizó dos versiones de esta metamorfosis. En la mayor parte de las representaciones se muestra el momento en que la diosa estupefacta siente la presencia del intruso, es el momento del pudor de la diosa frente a la mirada del *voyeur*. A partir del siglo XVIII la visión más transgresora de la escena, más erótica está presente en la figuración, como por ejemplo en *Diana sorprendida por Acteón*, obra de J.-F. De Troy en 1734.<sup>39</sup> El siglo XIX entre otros Léon Gérôme (1824-1904) con su *Diana y Acteón*. Y en el XX perdura el mito tanto en pintura como en escultura, como por ejemplo la obra de Paulanship (1925) *Acteón*.<sup>40</sup> Sin querer ser exhaustivos, son algunas de las muestras que perduran el mito en la figuración occidental; no obstante con una mayor libertad respecto a las representaciones clásicas.

Volviendo a las representaciones sobre cerámica de la Antigüedad, al menos a los modelos que servirán y de los que fundamentalmente se nutre la Terra Sigillata

Hispánica, será de los prototipos que aparecen sobre la Terra Sigillata Itálica y la de origen Gálico (Figura 10). Es este último modelo el que orienta en parte la producción Hispánica; lo gálico, pues, también reproduce esta escena,<sup>41</sup> no obstante la tipología de la figura de Acteón es totalmente diferente a la hispánica. También lleva entre los perros motivos vegetales, al igual que algunas representaciones de Bronchales,<sup>42</sup> elemento característico de época flavia.

La escena de Acteón en la Sigillata Hispánica reproduce el esquema, más o menos clásico, de los perros atacando al héroe; no obstante la figura de Acteón difiere en mucho del tipo greocorromano, que sí reproducen otros tipos cerámicos, como la Sigillata Gálica. Esta figura nos recuerda mucho, en su postura, a un motivo de guerrero de La Graufesenque con faldellín, escudo y lanza;<sup>43</sup> también se asemeja en su aptitud a ciertas representaciones de Minerva también de la Sigillata Gálica, aunque ésta lleva falda larga.<sup>44</sup> Apuntamos estos dos últimos ejemplos, no como argumento de copia directa, sino con el fin de observar que la figura se asemeja más a ellos que a la representación clásica de Acteón en estas cerámicas. Ya hemos indicado anteriormente que una gran parte de los motivos decorativos hispánicos se inspiran en los repertorios que aparecen en la cerámica itálica y la gálica, pero en ninguna de las soluciones se asemejan a la escena hispánica. Las soluciones indicadas tienen su referencia en el modelo clásico, inspirados tanto en el relieve como en la cerámica griega, y así lo muestran estas sigillatas, nada parecido a lo hispánico. La figura hispánica da la impresión de que utiliza un motivo de guerrero al que le pone cabeza de ciervo, para situarlo en un contexto mitológico.

<sup>34</sup> *Flora de poetas ilustres de España* (1603).

<sup>35</sup> Hartford, The Wadsworth Atheneum.

<sup>36</sup> Giuseppe Cesari (1568-1640), París, Louvre y Museum of Fine Arts, Budapest.

<sup>37</sup> *Acteón atacado por sus perros*, de Antonio Tempesta (1555-1630).

<sup>38</sup> 1556-1559, Edimburgo, National Gallery; post 1559, Harewood House.

<sup>39</sup> Basilea, Kunstmuseum.

<sup>40</sup> Artista norteamericano (1885-1966), la obra nombrada es un bronce de 122 cm de altura.

<sup>41</sup> Oswald, F., 1936-37, Pl. XLIII, 122-125B.

<sup>42</sup> Atrián, P. 1958, Fig. 66.

<sup>43</sup> Oswald, F., 1936-37, Pl. X, 164 y 164<sup>a</sup>.

<sup>44</sup> Hermet, 1934, Pl. 18, 12 y 13; idem Pl. LX, 274; Oswald, F., 1936-37, Pl. VIII, 130B, 131A, 133, 134.



Figura 6. Crátera acampanada con escena de Ártemis y Acteón, Pintor de Pan, h. 470 a.C. (Museo Fine Arts de Boston).

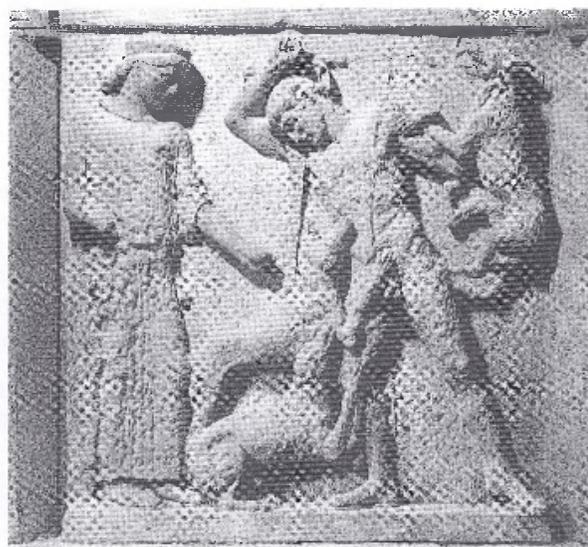


Figura 7. Metopa del templo de Hera en Selinunte, Magna Grecia, h. 470-460 a.C.

El modelo clásico de representación del mito cuenta entre sus variantes la visión de Acteón con cabeza de ciervo, siendo esta imagen no de las más abundantes. Esta forma está constatada desde el siglo V a.C. en cerámicas italias, y se sigue utilizando en época romana tanto en mosaicos como en relieves de sarcófagos y lucernas.<sup>45</sup> En la representación clásica la escena Acteón suele estar flanqueado por dos figuras, una de ellas la diosa. En la representación hispánica la figura del hom-

bre metamorfoseado en ciervo está aislada, sola, enfrentada o rodeada por el peligro latente de la jauría amenazante. La escena hispánica está cerrada, toda la atención se centra sobre la figura armada, es el protagonista. La escena no necesita de más equilibrio. Las representaciones clásicas sitúan al héroe en una posición concreta: de defensa o vencido; en lo hispánico la figura está estática, impassible. ¿Qué motivo hay para esta inmovilidad? No se trata evidentemente de que el artesano no posea la capacidad para mostrar el movimiento de defensa o de ataque. Vemos en otras escenas del taller de Bronchales, como las de lucha entre hombres y entre éstos y animales, están expresadas de forma inequívoca indicando acción a través del guerrero en marcha y blandiendo su espada o lanza frente al enemigo del que defenderse, o el animal al que dar caza.<sup>46</sup>

En la imagen Hispánica el personaje va protegido por un escudo y armado con una lanza. En las representaciones clásicas los artistas griegos adaptan las defensas a la posición del personaje, así le dan una jabalina cuando el héroe se defiende hacia la derecha y una espada cuando lo hace hacia la izquierda o bien la posición de vencido lo orienta hacia la derecha. A principios de la época imperial son reemplazadas por el cayado (*pedum*) y la maza. Si bien en las representaciones clásicas de Acteón la posición del cuerpo de éste es condicionante para el armamento que porta, en la representación Hispánica el personaje siempre está en la misma posición y con el mismo armamento, lo único que varía es la posición del punzón, sólo en las ocasiones que se observa el ataque por un solo flanco, en esta ocasión el elemento de defensa (el escudo) se sitúa en la parte del ataque, derecha en los casos detectados.<sup>47</sup>

Respecto a la presencia de la diosa, la Diana del mundo latino identificada con la Ártemis griega, es representada sobre la Sigillata Gálica.<sup>48</sup> Sin embargo la divinidad tiene poca representación sobre la Sigillata Hispánica. De hecho, únicamente en el centro de producción de Andújar es representada, y aquí imita la imagen de la diosa a partir del motivo de Sigillata Sudgálica,<sup>49</sup> haciendo una copia prácticamente exacta del modelo gálico; es más, nos parece que el punzón utilizado es un molde extraído de una pieza gálica. La no aparición de la diosa sobre la superficie de las Sigillatas Hispánicas no significa que la deidad no estuviera presente en la península, sí lo está extendida por toda la geografía, si bien no con la importancia que tuvo en la Galia.<sup>50</sup>

En referencia a la Península Ibérica tenemos constancia de culto al ciervo en momentos anteriores a la presencia romana. Así del siglo VI a.C. hay datos sobre este culto al ciervo, como por ejemplo en el jarro ritual de la colección Calzadilla de Badajoz; la cierva procedente de Hispania del British Museum, de fecha semejante al anterior; el ciervo de Codosera (Badajoz); el

<sup>45</sup> LIMC I, 1, 461.

<sup>46</sup> Atrián, 1958: Lám. XI, 3 y 4.

<sup>47</sup> Es el caso del vaso forma Hispánica 37 con borde de almendra de Bronchales, Mayet, F., 1983-84, Pl. XIII, 81; y otro vaso de Valeria, Sánchez-Lafuente, J., 1985, Fig. 28, 24.

<sup>48</sup> Oswald, F., 1936-37, 103-121, Plates VII, VIII, XLIII.

<sup>49</sup> Sotomayor, 1977, Pl. 40, 334; Oswald, F., 1936-37, Plates LIV, 325.

<sup>50</sup> Pena, 1981.

*thymiaterion* de Cástulo y el de Jaén; la cierva sobre placa de Coruche (Portugal); incluso testimonios más antiguos como la cierva en bronce de Valtierra (Navarra), ésta de la Edad del Bronce...<sup>51</sup>

Escenas venatorias no son, tampoco, extrañas en la iconografía indígena, así ya las hay en época ibérica sobre fibulas.<sup>52</sup> También aparece la caza del ciervo en estelas sepulcrales de la Turdetania del Museo Arqueológico de Córdoba y de Jerez de la Frontera,<sup>53</sup> así como en estelas de Burgos.<sup>54</sup>

Una interesante representación en cerámica de Numancia (Figura 11), nos muestra un ser con los brazos elevados, mostrando claramente las manos con cinco dedos extendidos, y con cuernos de ciervo sobre su cabeza. Para Blázquez<sup>55</sup> la imagen representa a Cernunos. La representación numantina, según este investigador, es muy semejante a la de Val Carmonica en los Alpes suizos, la que se considera la más antigua representación de esta divinidad celta. Tendríamos, pues, esta divinidad celta en la Península Ibérica, mostrada en imágenes cerámicas en la segunda mitad del siglo II a.C.

El culto al ciervo no es, pues, algo extraño en la Península Ibérica, incluso tenemos diversas noticias textuales en Hispania sobre las relaciones divinas de este animal. Así, las fuentes nos hablan del episodio de Sertorio<sup>56</sup> y una cierva que le acompañaba. El animal fue un regalo de un lusitano. Sertorio la identificó con un don de Artemis con el fin de alimentar la superstición de los indígenas. La cierva revelaba al general cosas ocultas. Para Blázquez,<sup>57</sup> este culto al ciervo tuvo especial importancia en territorio lusitano, aunque debió estar extendido por toda la península, con un carácter oracular. Si seguimos la visión que para los celtas<sup>58</sup> tenía el ciervo en su vertiente cultual, el aspecto más acusado de su existencia es el de proporcionar la abundancia benéfica. Las astas presuponen el símbolo masculino del poder de engendrar, al perderlas en otoño y volver a obtenerlas de nuevo en la primavera permite relacionarlo con la regeneración y la eternidad, de aquí su significado escatológico. De ahí que el *Cernunos* sea el dios de la fecundidad y de los muertos. La aparición del ciervo en las estelas estaría en esta relación de acompañar a los cazadores en el camino hacia el más allá, de aquí su carácter psicopompo.

No obstante la aparición de una imagen de ciervo, no debe significar forzosamente la presencia o representación misma de un dios, bien podría ser la manifestación de alguno de ellos; es decir con un marcado carácter sagrado sobre el carácter divino. Las características de una divinidad se personalizan en un animal, y no es que se adore al mismo animal.

Es evidente que las escenas de caza representan ejemplos de *virtus*, ideal de la noble actividad del caza-



Figura 8. Representación del Cernunnos céltico.

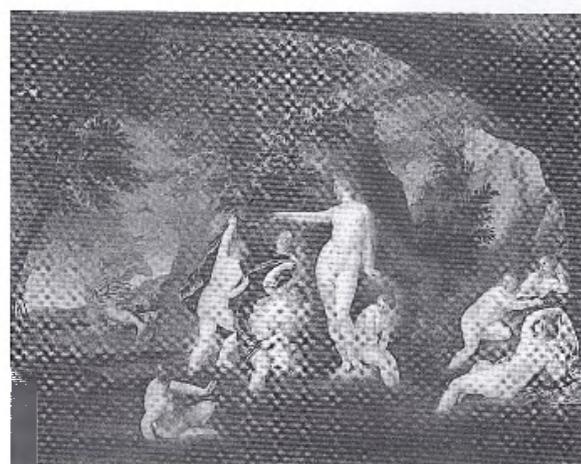


Figura 9. F. Albani, Museo del Louvre.

dor. En ese tipo de escenas suele aparecer la figura humana atacando, mostrando signos de victoria, no así nuestra escena. El ciervo es un motivo muy utilizado en la decoración sobre la Terra Sigillata Hispánica. Efectivamente, tanto en Bronchales como en *Tritium Magallum* y Andújar,<sup>59</sup> suele aparecer aislado, pero fundamentalmente formando escenas de caza en las que es perseguido por perros y en alguna ocasión por felinos como es el caso de algunas piezas fabricadas en *Tritium Magallum*, es este último centro el que tiene una mayor cantidad y variedad de representaciones de ciervo.

La Sigillata Hispánica cuando reproduce a la diosa,

<sup>51</sup> Blázquez, 1983, 244-247.

<sup>52</sup> Angosto-Cuadrado, 1981.

<sup>53</sup> Blázquez, J. M., 1978, 406.

<sup>54</sup> Valdivieso, 1991: 46.

<sup>55</sup> Blázquez, 1959: Fig. 1.

<sup>56</sup> Apiano, *Iber.*, 100; Aulio Gelio, 15,22; Frontino, 1,11,13; Valerio Máximo, 1,2,4; Plutarco, *Sert.* 12.

<sup>57</sup> Blázquez, J. M., 1983, p. 245.

<sup>58</sup> De Vries, 1975.

<sup>59</sup> Atrián, P., 1958, Lám. X, figuras 2-5, una de ellas enfrentada a león; Mayet, F., 1983-84: Pl. CLXXXVIII-CLXXXIX, CCIII-CCV.

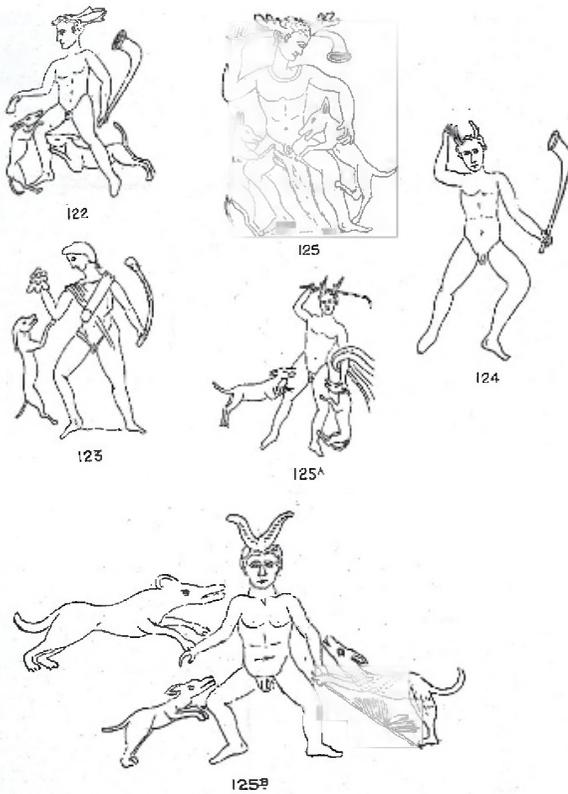


Figura 10. El mito de Acteón en la Sigillata Gálica.

en un único caso ya comentado, utiliza el tipo clásico a partir de la imagen que reproduce la Sigillata Gálica, ¿por qué a la hora de representar una escena relacionada con la diosa (la de Acteón) no sigue con la imagen clásica? El mismo taller de Bronchales cuenta entre su repertorio con imágenes de diversas divinidades, todas ellas de extraordinaria calidad de ejecución, se identifican: Marte, Victoria, Amorcillos... Aquí da la impresión que los modelos están inspirados directamente sobre la Sigillata Itálica y su calidad de ejecución, el detalle de sus armas, de la vestimenta, las ponen entre los mejores ejemplos de la producción hispánica. Sobre todo son de gran calidad las representaciones de Marte y algunas Victorias.

No vemos, pues, en la representación Hispánica la imagen de la diosa, ni referencia alguna al hecho puntual y explicativo de la escena: el castigo que le aflige al héroe la diosa, por haber osado poner sus ojos sobre ella. No hay ningún indicio de la presencia de la divinidad, ni de la explicación de la falta.

Nos parece más bien una escena de caza con un significado particular. Incluso observamos ausencia de violencia en el personaje; la calma de la figura se opone al nerviosismo del entorno, da la impresión que es el último en tomar conciencia de lo que va a suceder, del drama. La escena anuncia la violencia posterior, del cazar o ser cazado.

Desde luego por la forma de representación, por los elementos representados, nos indican referencia al mundo indígena antes que al mundo latino. Hemos visto la existencia en suelo hispano de un culto al ciervo, culto que debió pervivir en época romana. Por ello si bien la negación de un planteamiento no avala *per se* el otro, la identificación con el mito de Acteón nos parece excesivamente forzada, a la vista de la identificación de un ser ciervo-humano / humano-ciervo atacado por los perros. Sí, es evidente que nos encontramos ante elementos simbólicos, en los que la caza del ciervo es el elemento central. El hombre metamorfoseado en ciervo, el ser humano como cazador o como cazado. Hemos visto imágenes del ciervo que demuestran tradiciones peninsulares incluso anteriores a la llegada de los romanos, pero también de finales del siglo IV d.C., y en la Península Ibérica, tenemos noticia de ciertas mascaradas, que con carácter mágico se realizaban y que tenían al ciervo por protagonista. Estas mascaradas poseen un carácter mágico, en el cual el elemento erótico era importante, según se desprende del tratado de Paciano,<sup>60</sup> obispo barcelonés de la segunda mitad del siglo IV d.C. El tratado de este obispo refleja las pervivencias paganas en las fiestas de primero de año, hecho que la Iglesia trata de evitar. El fracaso del opúsculo del obispo quedará reflejado en otro escrito del mismo autor; lo que denota la persistencia de este tipo de celebraciones paganas.<sup>61</sup> En estas celebraciones los hispanos se disfrazaban con pieles de animales, llevando sobre su cabeza los cuernos del ciervo y se dedicaban a prácticas inmorales. Se trataría, pues, de un rito de regeneración, *renovatio*. Es evidente que estas tienen un primitivo origen indígena y en sentido semejante a nuestra escena (¿?). O incluso hay otra posibilidad, la figuración sobre Terra Sigillata Hispánica reproduce escenas de lucha, entre gladiadores (*gladiatores*), y de caza del animal salvaje (*venatio*), son estas escenas características de los espectáculos en el anfiteatro. Cabe, asimismo, la posibilidad de que nos hallemos ante una forma de representar los *ludi*, algo que la gente de estos tiempos consumidores de la cerámica podía identificar, y a la que nos consta eran tan aficionados.

## Bibliografía

- Aldana, C. - Montesinos, J. - Andino, F. J. "Aplicaciones informáticas en el estudio de la Historia del Arte. Una base de datos para el estudio del lenguaje simbólico sobre Terra Sigillata Hispánica". *Ars Longa*, 9-10, Universitat de València, 2000, pp. 15-26.
- Angosto, Carmen - Cuadrado, Emeterio. "Fibulas ibéricas con escenas venatorias". *Boletín de la Asociación Amigos de la Arqueología*, 13, mayo de 1981, pp. 18-30.
- Atrián, Purificación. *Estudio sobre un alfar de Terra Sigillata Hispánica*. Teruel, 19, 1958, pp. 87-197.
- Balil, Antonio. "Terra Sigillata en Baltimore". *Congreso Nacional de Arqueología*, IV, 1955, p. 221 y ss.
- Barbet, A.-Miniero, P. (a cura di). *La villa San Marco a Stabia*. Col. du Centre Juan Bérard, 18; Col. de L'École française de Rome, 258, Napoli-Roma-Pompei, 1999.
- Beazley, John Davidson. *Attic Red-Figures Vase-Painters*. Oxford, 1963.

<sup>60</sup> El opúsculo *Cervulus*, de Paciano, está hoy perdido; Blázquez, 1983: 243.

<sup>61</sup> Paciano, *Epist.* III, 17, 4 y 19, 1-3 (ed. Rubio, pp. 116-121).

- Blázquez, José María. "Una réplica hispánica al dios Cernunnos de Val Carmonica, El Cernunno de Numancia". *V Congreso Arqueológico Nacional*, 1959, pp. 190-193.
- Blázquez, José María. *Economía de la Hispania Romana*. Ed. Nájera, Bilbao, 1978.
- Blázquez, José María. *Primitivas religiones ibéricas*, II. Ed. Cristianidad, Madrid, 1983.
- Bode, G. H. *Scriptores rerum mythicarum latini tres*. Celle, II, 81, 1834.
- Bonnefoy, Yves (dir.). *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Flammarion, tomo I, p. 1.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 8.ª reimp., 1997.
- Hatt, Jean Jacques. *Les croyances funéraires des gallo-romains d'après la décoration des tombes*. Rev. Arch. de l'Est et du Centre-Est, fasc. 79-80, Dijon, 1970, pp. 7-97.
- Hermet, Frédéric. *La Graufesenque (Condatomago)*. París, 1934.
- Krüger. "Der Telephosstein sus Arlon". *Trierer Zeitschrift*, Jahresbericht, 1928, pp. 97 y ss.
- Lacy, L. R., *The myth of Aktision, literary and iconographic studies*. Univ. Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1991.
- Leach, Eleanor Winsor. "Metamorphoses of the Actaeon Myth in Campanian Painting". *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts* 88, 1981, pp. 307-327.
- Levine, S.Z. "Voir ou ne pas voir, le mythe d'Actéon et Diane au XVIII siècle". *Les Amours des Dieux*, Cat. Exp., 1991, pp. LXXIII-XCV.
- LIMC. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I,1. Artemis Verlag Zürich und München. Voz Aktaion por Lucien Guimond, 1981.
- Mayet, Françoise. *Les céramiques sigillées hispaniques à l'histoire économique de la Péninsule Ibérique sous l'Empire Romain*. Dos vols. Pub. Centre Pierre Paris, 1983-1984.
- Méndez-Revuelta, Concepción. "Materiales para el estudio de la figura humana en el temario decorativo de la terra sigillata hispánica". *Stud. Arch.* 41, 1976.
- Mezquiriz, María Ángeles. *Terra Sigillata Hispánica*. Dos vols., Fund. Williams J. Bryant, Valencia.
- Oswald, Felix. *Index of Figures-Types on Terra Sigillata (Samian Ware)*. Liverpool, 1936-37.
- Pena, María José. "Contribución al estudio del culto de Diana en Hispania, I: templos y fuentes epigráficas". *La religión romana en Hispania*. Inst. de Arqueología Rodrigo Caro, CSIC, Madrid, 1981.
- Pérez Almoguera, Arturo, et alii. *Els materials del jaciment romà de Raïmat, Lleida*. Edicions de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 1988.
- Roca Roumens, Mercedes. *Sigillata Hispánica producida en Andújar (Jaén)*. Inst. Estud. Giennenses, Jaén, 1976.

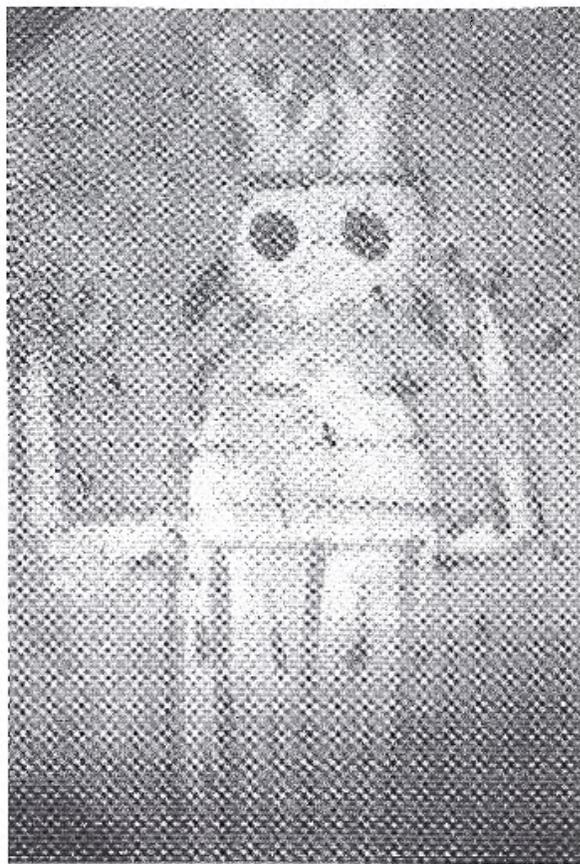


Figura 11. Representación de Cernunnos en la cerámica de Numancia.

- Ruiz de Elvira, A. *Mitología Clásica*. Ed. Gredos, Madrid, 1995.
- Sánchez-Lafuente, Jorge. *Comercio de cerámicas romanas en Valencia*. Diputación Provincial de Cuenca, 1985.
- Sotomayor, Manuel. *Marcas y estilos en la sigillata decorada de Andújar (Jaén)*. Inst. Estud. Giennenses, Jaén, 1977.
- Valdivieso Ovejero, R. M. *Religiosidad antigua y folklore religioso en las sierras riojanas y sus alrededores*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991.
- Vries, Jan de. *La religión de los celtas*. París, 1975.

**Abstract:** The figurative elements that appear on the surface of the *Hispanic Terra Sigillata* vases give us information about myths, beliefs or the style that gave these vases form. Their iconographical identification can give us data that will contribute to the understanding of the romanization process, for these people's assimilation of the Roman models and other information such as the survival of old indigenous traditions. In this article, we will analyze a scene that, still today, is related with Actaeon's myth, and we offer data for its possible identification.

Key words: Ceramic / Iconography / Hispanic Terra Sigillata / Romanization

**Resumen:** Los elementos figurados que aparecen sobre la superficie de los vasos de Terra Sigillata Hispánica, nos informan de costumbres, mitos, creencias, gustos del mundo hispano que les dieron forma. Su identificación iconográfica nos aportará datos para la comprensión del proceso romanizador, de la asimilación por las gentes peninsulares de los modelos romanos, así como de la pervivencia de tradiciones indígenas. Analizamos en el artículo una escena, hasta ahora relacionada con el mito de Acteón, y aportamos datos para su posible identificación.

Palabras clave: Cerámica / Iconografía / Terra Sigillata Hispánica / Romanización