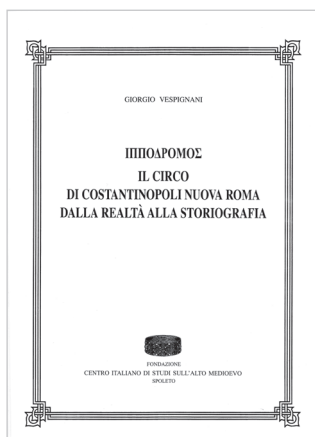


quienes sin duda interesará por su lectura amena, sino también para todos aquellos especialistas que aborden estos temas, debido a la seriedad del libro y a su excelente documentación.

Juan Antonio Jiménez Sánchez

Universitat de Barcelona
jjimenez@ub.edu

Vespignani, Giorgio, Ἰπποδρομος. *Il circo di Costantinopoli nuova Roma dalla realtà alla storiografia*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2010, 303 páginas. ISBN: 978 88-7988-197-5



“El Circo Máximo es su templo, su hogar, su asamblea y la esperanza de todos sus deseos” (AMMIANVS MARC., *Res gest.*, XXVIII, 4, 29: *eisque templum et habitaculum et contio et cupitorum spes omnis Circus est maximus*). De este modo describió el historiador Amiano Marcelino, hacia el 382/397, la pasión que la plebe de Roma sentía hacia los espectáculos,

especialmente hacia los *ludi circenses*. Se trata de una afición que se fue incrementando a lo largo de toda la historia del Imperio Romano, hasta el extremo que a mediados del siglo IV, según el calendario de Filócalo (*CIL*, I², 1, p. 256-278), se alcanzaron los 177 días de juegos anuales. Y evidentemente tal apasionamiento no fue exclusivo de la ciudad de Roma, sino que se vivió de un modo común en todo el Imperio, sobre todo en las ciudades más grandes, entre las que destacó de una manera especial la capital de Oriente, Constantinopla, la nueva Roma fundada por Constantino I.

En Constantinopla el hipódromo también se convirtió en un elemento de primer orden en la política de entretenimiento popular y de control de masas, a la par que en un medio indispensable de propaganda imperial. Su gran importancia se refleja en la ingente bibliografía derivada de su estudio, obras a las que ahora debemos añadir el reciente libro de Giorgio Vespignani. El autor es profesor de la Università di Bologna y ha consagrado diversos trabajos a los espectáculos en el mundo bizantino.

En esta ocasión, Vespignani se centra fundamentalmente en la función del hipódromo como lugar de exaltación de la Victoria imperial, la imperialización del ceremonial del hipódromo, el simbolismo del edificio, de su decoración y de los *ludi*, y su evolución a través del tiempo, temas que analiza profundamente a lo largo de cuatro capítulos.

En el capítulo I, Vespignani repasa la historiografía moderna y contemporánea centrada en el estudio del hipódromo bizantino —desde Pierre Gylles en el

siglo XVI hasta la actualidad— y en la problemática de las facciones circenses y de la violencia urbana de las *partes populi*. Este recorrido historiográfico le sirve para ofrecer un estado de la cuestión y de la investigación actual antes de pasar a exponer los resultados de su investigación y de sus propias conclusiones, algo que realiza a partir del capítulo II. Dicho análisis del estado de la cuestión es profundo, erudito y bien documentado. En efecto, cita toda la bibliografía principal para el estudio de este tema.

El capítulo II está dedicado al interesante tema del simbolismo del circo. En este caso, el autor no se limita al mundo tardoantiguo, sino que su investigación toma como punto de partida la religión romana arcaica. Aquí se destaca el valor sagrado de los juegos romanos desde un principio. El propio emplazamiento del Circo Máximo se presenta como un espacio sacro con diversos templos consagrados a divinidades relacionadas con la fertilidad. Ya en época republicana hallamos una compleja simbología ligada al mundo del circo, con un origen ctonio-agrario y uránico-solar. Con el tiempo, el simbolismo solar fue ganando importancia en el mundo circense, como se observa en la decisión de Augusto de erigir en el Circo Máximo un obelisco egipcio, monumento que representaba los rayos solares.

Vespignani también analiza el simbolismo de los colores asociados a las facciones. Según Tertuliano, en un principio había sólo dos colores en el circo, el blanco y el rojo. Tal dualidad significaría el encuentro entre las fuerzas elementales, la uránica y la ctonio-telúrica. Sin embargo, según Juan Lido en su origen existían únicamente tres facciones, la roja, la blanca y la verde. La investigación actual las ha asociado a las tres funciones en las que se dividía la sociedad indoeuropea —sacerdotes, guerreros y agricultores—, según la conocida hipótesis de Dumézil. El color azul se habría añadido posteriormente, al desdoblarse la tercera función, la correspondiente a los productores. Así, el azul simbolizaría el color de los pescadores y el verde el de los agricultores. Vespignani también pone de manifiesto la estrecha correlación existente entre los colores del circo y los conceptos típicos de la realeza sacra: potencia y absoluto, y *renouatio* y *aeternitas*.

El simbolismo del circo también experimentó las influencias del proceso de orientalización en que se vio envuelta la cultura romana a partir del siglo I, influencias que con el tiempo acabaron conduciendo también a la teocratización de la institución imperial. El orientalismo influyó en la religión romana arcaica y produjo un nuevo simbolismo circense que descubrimos a través de un poema recogido en la *Anthologia Latina* y de pasajes de Tertuliano, Casiodoro, Malalas, Juan Lido, Coripo e Isidoro de Sevilla: la cuadriga estaba consagrada al Sol mientras que la biga lo estaba a la Luna, los *desultores* a Lucifer y los *equi simpli* a los Dioscuros; los colores de las facciones simbolizaban las estaciones del año así como los cuatro elementos; el circo era la *imago mundi*: la arena representaba la tierra, y su forma —es decir, el circuito que debían recorrer los carros— era circular, como el año; el *euripus* era como el mar que circundaba la tierra; el obelisco figuraba al sol en su cenit; las *metae* re-

presentaban el Oriente y el Occidente; las puertas de los *carceres* eran doce, como los signos del zodiaco y como los meses del año que contenían las estaciones, etcétera. También en este caso Vespignani repasa las principales teorías de autores modernos en torno a esta simbología circense.

El circo, por tanto, se mostraría como un espejo del cosmos, un templo en el que se podrían contemplar todas las religiones del mundo. A su vez, el culto solar —de clara influencia mitraica— estaría conectado a la figura del emperador ya desde el siglo II. En el circo el soberano se convertiría en el cosmocrátor y devendría en una metáfora del *basileus Helios*, un nuevo Sol que debería gobernar un imperio universal, tan extenso que sólo el astro rey podría medir su extensión.

Vespignani analiza también las representaciones circenses en las que aparecen el emperador o los magistrados. Se trata casi siempre de una imagen ideal, y por tanto no real, del circo, en la que figuran siempre una serie de elementos comunes, tales como el obelisco, la *spina*, las *metae*, los siete *oua*, las cuadrigas, el público, el *puluinar* o el emperador. Estos elementos evocan de manera eficaz la fuerza del simbolismo del circo y representan a su vez el concepto de *ordo*.

El autor también pone de manifiesto la importancia del circo en la imagen que el pueblo tenía de su soberano. El palacio se convirtió en un lugar cada vez más cerrado y el emperador devino en un individuo inaccesible. En cambio, el *puluinar* del circo estaba abierto a la vista de los súbditos, por lo que pasó a ser el lugar donde se reproducía una de las más completas representaciones del poder. Esto comportaba un mayor efecto en el imaginario simbólico colectivo: la aparición del soberano en el *puluinar* se convirtió en sinónimo de victoria y de *aeternitas*. En la consciencia de los romanos, la *pompa circensis* también evocaba la idea de la presencia de los monarcas y de la *perennitas* del Imperio.

Como mejor ejemplo de representación del emperador en el centro del *puluinar-kathisma*, Vespignani estudia los relieves de la base del obelisco de Teodosio I (erigido en el hipódromo de Constantinopla en el 390). Se trata de una escena coherente de imagen del orden cósmico: el soberano se alza en el centro de la composición, es decir, en el centro de la *basileia* y del cosmos. Además el emperador siempre se muestra victorioso, porque toda victoria obtenida en una carrera simbolizaba la victoria conseguida por el basileo sobre los enemigos del Imperio, así como el triunfo del orden sobre el caos y la tiranía. En la metáfora astral, el monarca se convertía en el auriga cósmico, y por ello era representado con los atributos de un auriga victorioso. Por otro lado, a lo largo de la historia, algunos emperadores bajaron a correr en la arena del circo, pero no lo hicieron por locura, como trató de presentarlo la historiografía prosenatorial, sino que, como demuestra Vespignani, lo hicieron por la voluntad de asimilarse a Apolo-Sol y de presentarse ante los ojos de sus súbditos como la imagen del basileo Helios cosmocrátor.

El autor también analiza los espectáculos anuales ofrecidos por los magistrados. En tales ocasiones, los

magistrados hacían gala de su generosidad regalando dípticos ebúrneos a sus amistades. Vespignani realiza un estudio completo de la iconografía de estos dípticos y demuestra que se utilizaron como un medio de autorrepresentación y de reforzamiento de la clase dirigente del Imperio, en los cuales la figura del magistrado aparecía dominando estas composiciones.

Vespignani comienza el capítulo III estudiando la relación existente entre el palacio y el hipódromo de Constantinopla. Se trata de una duplicación del modelo de Roma —*Domus Augusta* en el Palatino y Circo Máximo en el Aventino—, modelo que en época tetrárquica se extendió a numerosas ciudades del Imperio: Milán, Rávena, Aquileya, Tréveris, Sirmio, Tesalónica, Antioquía, Nicomedia...

El autor también examina los elementos que decoraban el hipódromo de Constantinopla, especialmente la base del obelisco de Teodosio I y las estatuas de la *spina*, así como su simbolismo y la creencia en sus poderes mágicos. El estudio de las estatuas del hipódromo lo realiza a través de textos de los siglos IX y X. Se creía que estas imágenes tenían poderes taumatúrgicos y que podían vaticinar el futuro. Vespignani recuerda que tales creencias iban más allá del mero folklore popular, y que podían observarse dos actitudes diferentes del hombre bizantino hacia las estatuas: la creencia popular y la postura culta de los autores que hoy constituyen nuestras fuentes.

Vespignani finaliza este capítulo examinando la perpetuación de esta “topografía política” en la creación de plazas con forma de circo adyacentes a un palacio que sirvieron como lugar de representación del poder, especialmente los complejos arquitectónicos italianos datables en la segunda mitad del Quattrocento.

El autor dedica el capítulo IV a estudiar el ceremonial del hipódromo y de la ideología política bizantina, comenzando por la cristianización del ceremonial del hipódromo, donde la *pompa circensis* evolucionó gracias a la introducción de nuevos elementos cristianos dedicados también a exaltar la Victoria imperial. Este proceso corrió paralelo a la imperialización de los *ludi* y de su ceremonial. En consecuencia, los *circenses* se convirtieron en una parte imprescindible de la liturgia imperial, en la cual la figura del soberano —aunque fuera representado en efigie— aparecía siempre estrechamente conectada al concepto de Victoria. Dentro de este enaltecimiento de la Victoria imperial tenían una gran importancia las aclamaciones ritmadas formuladas por los partidarios de las facciones del circo. Vespignani estudia como ejemplo del ceremonial bizantino en el siglo VI el panegírico de Justino II escrito por Coripo, en el cual se pueden observar bien los componentes romanos y cristianos que en esos momentos integraban el ceremonial imperial del circo.

La relación del hipódromo con el poder imperial se acentuó cada vez más con el tiempo. No sólo era el lugar de los juegos, sino que también era allí donde se exaltaba la victoria imperial. En efecto, servía también de escenario para la exhibición y posterior castigo de los usurpadores y otros enemigos de Constantinopla, como se ve en las numerosas piras que ardieron en la *sphendone* entre los siglos VIII y IX (época iconoclasta).

Para el estudio del ceremonial del hipódromo en el siglo x, Vespignani se sirve sobre todo del *De caerimoniis aulae Byzantinae* de Constantino VII Porfirogénito (913-959). Éste es el momento en el cual el hipódromo desarrolla de manera más completa el papel de escenario de representación de la divinidad del poder imperial. El *De caerimoniis* nos ofrece un significado preciso para el ceremonial de las carreras del hipódromo: el basileo es el responsable de vigilar el orden y la reproducción del movimiento que el Demiurgo ha impreso en la totalidad del cosmos. Por otro lado, como en épocas precedentes, aunque cada vez más acentuado, la victoria de un auriga deviene en metáfora de la victoria del soberano, y como tal viene celebrada en las invocaciones ritmadas de las facciones y de los espectadores, que alternan los nombres de los aurigas y de los soberanos al igual que los triunfos de unos y otros, ambos dados por Dios. Estos cánticos ritmados se realizaban seguramente con el acompañamiento de dos órganos situados probablemente bajo la *kathisma*. Vespignani pone de relieve la gran importancia que la música tenía en el ceremonial del hipódromo: constituía un buen auspicio para asegurarse la victoria sobre los enemigos y para asegurar el buen orden de la *basileia*.

El autor finaliza su estudio analizando los testimonios que nos relatan la decadencia de los *ludi circenses* hasta su desaparición en el siglo xii y la posterior ruina del hipódromo de Constantinopla.

El libro consta de abundantes notas en las que se recogen las fuentes y la bibliografía. También se incluye a modo de apéndice una bibliografía crítica, que cubre los años 1983-2008, y en la que las obras se agrupan por temas. Se echa en falta un listado bibliográfico en orden alfabético de las obras citadas en las notas, aunque el autor justifica dicha ausencia afirmando que su inclusión hubiera resultado una reiteración, ya que el libro contiene un índice de autores modernos.

Asimismo resultan de un gran interés las veinticuatro láminas que recogen cuarenta y cinco ilustraciones, contenidas al final del libro, entre las que se cuentan diversos planos del hipódromo, mosaicos y relieves circenses, así como medallones y dípticos que ayudan a comprender mejor un tema de estudio, sobre todo el simbolismo, en el que la imagen posee una gran importancia.

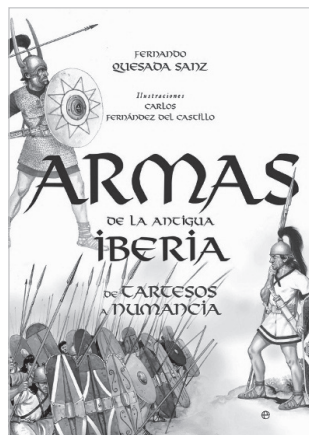
El volumen se cierra con útiles índices de: a) autores modernos; b) lugares, edificios y monumentos; c) prosopográfico; d) fuentes literarias, epigráficas y jurídicas, y e) manuscritos.

Nos hallamos, en resumen, ante un libro bien escrito, ameno a la par que interesante, de una gran fuerza evocadora, que hace gala de una gran erudición —como se observa en las numerosísimas fuentes y bibliografía citadas en las notas— y que ha de ser referencia obligada no sólo en los futuros estudios sobre Bizancio sino en cualquier trabajo sobre el fenómeno lúdico en el mundo antiguo y medieval.

Juan Antonio Jiménez Sánchez
Universitat de Barcelona
jjimenez@ub.edu

Fernando Quesada Sanz, *Armas de la antigua Iberia. De Tartesos a Numancia*, con ilustraciones de Carlos Fernández del Castillo. La Esfera de los Libros, Madrid 2010. 298 páginas.

ISBN: 978-84-9734-950-5.



Fernando Quesada Sanz, como sabrán la práctica totalidad de quienes lean estas páginas, es nuestro más reconocido especialista en armamento antiguo, lo que nos ahorra reseñar su fructífera trayectoria investigadora (profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, director de la revista *Gladius* y de proyectos de I+D, así como del grupo

Polemos, etc.), vinculada a yacimientos de prestigio como Cabecico del Tesoro o Cigarralejo y concretada en numerosas monografías y artículos dedicados al estudio de la panoplia ibérica y celtibérica, las fortificaciones y las formas de la guerra o la importancia del caballo en la civilización ibérica; extensa obra de la que, hasta la fecha, los dos últimos títulos eran *Última Ratio Regis* (2009) y *Armas de Grecia y Roma* (2008); el primero fue reseñado en el número anterior de esta revista y el segundo, también publicado por La Esfera de los Libros, comparte filosofía y formato con el actual. Una trayectoria, decimos, tan sensible al mundo académico como al público en general, atención de la que son prueba los excelentes artículos divulgativos recogidos en *La Aventura de la Historia*. En esta serie, en el último de los libros citados y en el que ahora reseñamos, Quesada cuenta con la colaboración de Carlos Fernández del Castillo, excelente dibujante procedente del mundo de la ilustración y del cómic, con gran capacidad para asimilar la información arqueológica e iconográfica, fuerza didáctica y un estilo personal que impregna de un punto de realismo y dramatismo sus imágenes. *Armas de la antigua Iberia*, difícilmente podía ser de otra manera, se presenta en un formato generoso e impecable, tapas duras, papel satinado e ilustración a todo color que incluye mapas, tablas, cuadros y dibujos y fotografías de escenas de recreación histórica, materiales arqueológicos, réplicas de armas, etc.

Como advierte el autor, la historia militar ha recuperado en los últimos tiempos su respetabilidad académica y ejércitos, armas, formas de la guerra son percibidas y estudiadas como fuentes de conocimiento, tras décadas de mala prensa provocada por los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Es una verdad a medias. Los escenarios del sangriento enfrentamiento bélico, a la vez que recuerdo doloroso, se convierten en museos de la memoria histórica y espectáculo para un público ávido que también consume publicaciones, films, coleccionismo, etc. En general, las revistas y películas de temática histórico-militar gozan del favor popular; lo que produce una no deseable deriva hacia las grandes batallas,