



# UN CONJUNTO CERÁMICO EXCEPCIONAL: LA OCULTACIÓN DE CUBAS DE LA SAGRA (MADRID). ASPECTOS ICONOGRÁFICOS Y NUEVOS ESTILOS DECORATIVOS EN LA TERRA SIGILLATA HISPÁNICA TARDÍA

An exceptional ceramic assemblage: The concealment of Cubas de la Sagra (Madrid). Iconographic aspects and new decorative styles in Late Hispanic Terra Sigillata

Luis Carlos Juan Tovar<sup>1</sup>

Juan Sanguino Vázquez<sup>2</sup>

Pilar Oñate Baztán<sup>3</sup>

Recibido el 30 de junio de 2012. Aceptado el 7 de agosto de 2012

**Resumen.** *El estudio del ajuar cerámico de la ocultación tardorromana de Cubas de la Sagra (Madrid), formado por cuatro cuencos y cuatro grandes fuentes de terra sigillata hispánica tardía (TSHT), todos ellos decorados y completos, aporta sorprendentes novedades, entre otras en el campo de la iconografía, que ponen en tela de juicio algunos de los principios en que se fundamentaba la percepción que teníamos de esta cerámica. La constatación de nuevos estilos decorativos, en especial en las formas decoradas a molde, abre nuevas vías de investigación, al tiempo que ofrece una visión insospechada de este universo cerámico, en la que se mezclan la tradición y las modas imperantes de la época.*

**Palabras clave:** *Hispania, venatio, cerámica, Terra sigillata hispánica tardía, Bajo Imperio, iconografía.*

**Abstract.** *The study of the pottery of the Late Roman concealment of Cubas de la Sagra (Madrid), consisting of four bowls and four big platters of Late Hispanic Terra Sigillata (TSHT), all decorated and complete, provides surprising developments, including in the field of iconography, that question some of the principles on which are based the perception that we had before this pottery. The finding of new decorative styles, especially in the forms with moulded decoration, opens new ways of research, at the time that gives a new vision of this pottery, which blend tradition and the fashions of the time.*

**Key words:** *Hispania, venatio, pottery, Late roman pottery in Hispania, Late Roman Empire, iconography.*

(<sup>1</sup>) SECAH (secah.lcjt@gmail.com)

(<sup>2</sup>) ARTRA, S.L. (artra.arqueologos@artra-arqueologos.com)

(<sup>3</sup>) ARTRA, S.L. (artra.arqueologos@artra-arqueologos.com)

## 1. EL HALLAZGO

En el verano de 2010 y durante los trabajos de excavación llevados a cabo por la empresa ARTRA, S.L. Trabajos Arqueológicos en el yacimiento denominado Camino de Santa Juana, localizado en la UE5 de Cubas de la Sagra (Madrid), tuvo lugar, en la zona central del sector, el hallazgo de una gran fosa de funcionalidad incierta excavada en el substrato geológico, a la que se denominó contexto C-80000. En su extremo NE (UE2) quedó al descubierto un depósito construido con lajas de piedra e ímbrices, parcialmente hundido, en cuyo interior se conservaba un gran conjunto de recipientes cerámicos, compuesto por cuatro grandes cuencos de forma 37t y cuatro fuentes de formas diversas, todos ellos apilados y apoyados contra la pared de la fosa. Contiguo a esta caja-deposito se encontró un grupo de cuencos de bronce en perfecto estado de conservación, igualmente apilados contra la pared de la cavidad, así como otros objetos de bronce y plomo (Juan Tovar *et al.* ep. a).

## 2. EL CONJUNTO CERÁMICO

### 2.1 El cuenco Cubas C1

#### 2.1.1 Descripción

El cuenco Cubas C1, de forma 37t, el mayor de los cuatro que componen el ajuar, se halló fragmentado en varios pedazos y algo dañado por la presión ejercida por el terreno, conservándose, no obstante, completo (fig. 2). De tamaño excepcional, su diámetro total de 35 cm y su altura de 19,2 cm, con un peso en torno a los 2.812 g, le convierten en uno de los mayores, si no el mayor de los conocidos<sup>4</sup>, a lo que hay que unir un discurso decorativo que no tiene parangón, en el que se emplearon veintiséis motivos diferentes o combinaciones de estos para su ornamentación (fig. 3-5)

#### 2.1.2 La iconografía

Los distintos temas expuestos podrían contemplarse como diversos planos diacrónicos de una misma secuencia, por la fuerte cohesión narrativa que une las diferentes escenas, ya que el discurso representado tiene una cierta

continuidad cinematográfica, al tratarse de escenas interrelacionadas en una probable sucesión cronológica. Por ello creemos que podrían leerse secuencialmente aunque, a veces, la separación entre una escena y otra puede plantear dudas, pues en varios casos aparecen escenas que parecen romper ese discurso narrativo, si bien siempre dentro de la temática representada.

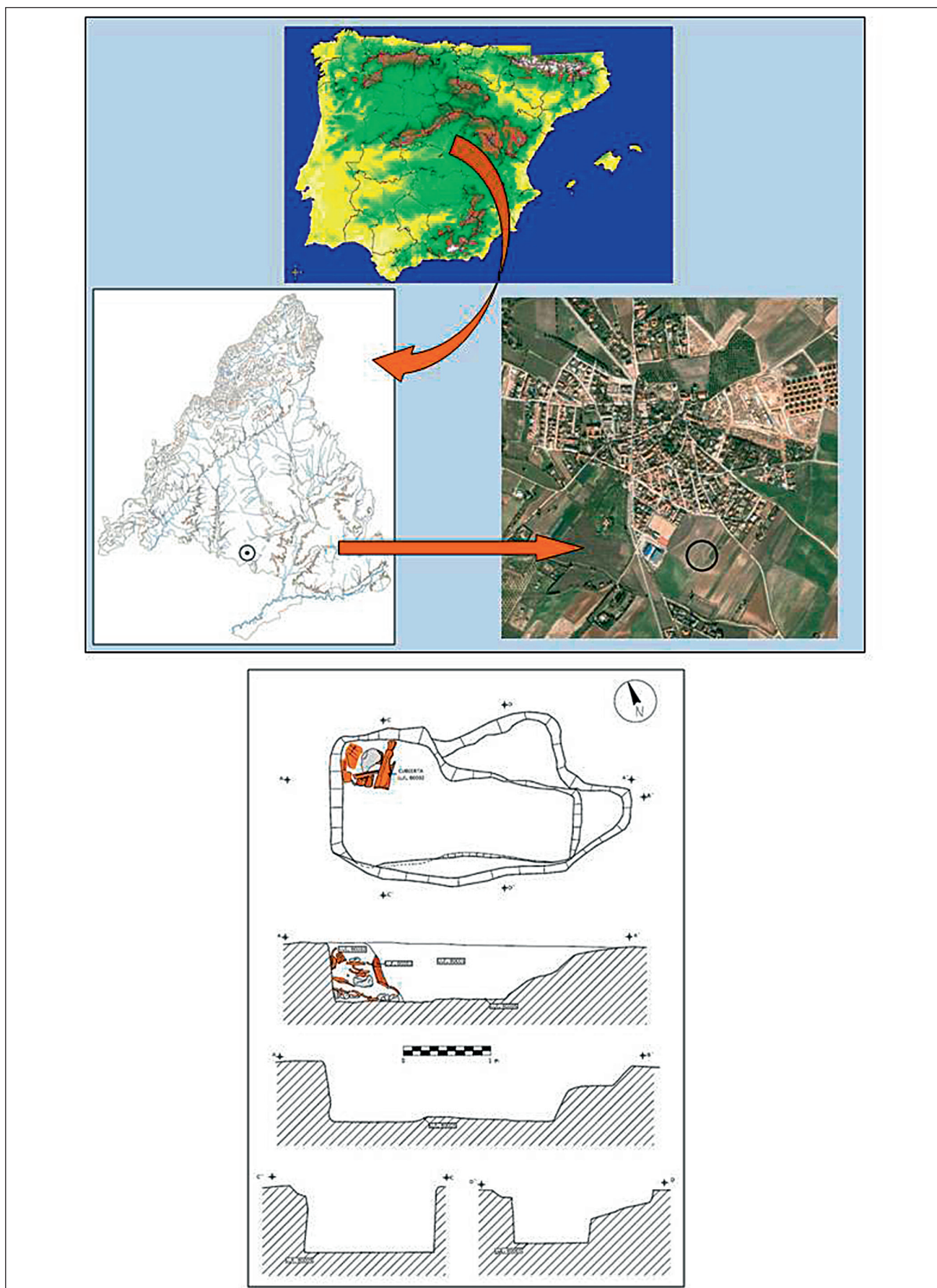
Pero ajustándonos, en la medida de lo posible, a la terminología propuesta para la descripción de la sigillata (AA. VV. 1983; Fernández 1992-1993 y 1999: 66-77)<sup>5</sup>, habría que decir, en primer lugar, que estamos ante un tipo de composición en la que la decoración se desarrolla sobre un único gran friso central, enmarcada por dos pequeños frisos, uno en la parte superior integrado por motivos verticales en zig-zag y otro en la parte inferior compuesto por motivos en forma de tripode enmarcados por dos líneas paralelas. Sobre este friso se apoya un tema de grandes dobles semicírculos trazados a compás, rellenos de pequeños círculos lisos, cuyo interior encierra a su vez un semicírculo con un animal, quizá un perro, rodeado de entre dos y cuatro pequeños anillos, excepto en un caso en que el animal aparece solo. Estos grandes semicírculos en unos casos son lisos y en otros van marcados con pequeñas incisiones en forma de v. Como elemento de separación entre uno y otro semicírculo aparecen diversos motivos, animales, antropomorfos, arboriformes o simplemente círculos más pequeños.

Sobre el tema de semicírculos se desarrolla la composición principal en la que se plasman diversos temas o escenas mezcla de *venatio* y naturaleza, representados de manera alternante y siempre de derecha a izquierda, que alumbran un tipo de composición o estilo nuevo en la sigillata hispánica, que hemos denominado *narrativo*. Después de una detenida lectura del vaso, tomamos como comienzo para describir los diferentes temas representados, el que hemos designado tema n.º 1, el de mayor contenido naturalista, parece desdoblarse en dos escenas<sup>6</sup>, en la primera (fig. 2, 1a) dos grandes cérvidos precedidos por cuatro antropomorfos en fila y tres más en torno, aparecen rodeados de diversos elementos tripodes, arboriformes y pequeños círculos; en la segunda, a continuación, un tercer ciervo se yergue rampante ante un gran árbol (fig. 2, 1b), mientras en el lado izquierdo aparece repetido cuatro veces de manera escalonada, un motivo de difícil identificación que hemos tipificado como un roedor,

(<sup>4</sup>) Los cuencos de forma 37t no suelen sobrepasar los 30 cm de diámetro por algo menos de 15 cm de altura, ya que el coste o la dificultad de elaboración de moldes mayores debía hacerlos inviables. La mayores piezas raramente sobrepasan los 25 cm y sólo conocemos un ejemplar que llegue a medir entre 32 y 33 cm, en la villa de los Quintanares de Rioseco (Soria), aunque las dimensiones fueron obtenidas a partir de un fragmento (López Rodríguez 1985, 212, lám. 88, 1671). Posiblemente el fuerte, a veces exagerado, alargamiento de los bordes en esta forma no sea más que un artificio para aumentar su capacidad, al no poder realizar moldes más grandes, ya que ni siquiera en formas de mayor capacidad como las grandes orzas, los moldes sobrepasan las dimensiones de los de las 37t pues, muy posiblemente, la parte decorada de ambas formas se obtendría de un mismo molde.

(<sup>5</sup>) En la medida que se ajuste a las peculiares características de la TSHT, ya que estas terminologías fueron concebidas para los precisos esquemas decorativos de las sigillatas altoimperiales.

(<sup>6</sup>) Aquí la terminología propuesta, se queda corta, ya que del término "composición" se pasa al de "tema" y de este a "motivo", pues en estas cerámicas no existe un estilo narrativo que pudiera contemplar el desarrollo de escenas concatenadas, término aquí propuesto.



▲ FIG. 1. Situación del yacimiento de Camino de Camino de Sta. Juana y planimetría de la fosa de ocultación.

animal que vendría a reforzar el carácter naturalista y apacible de la escena (fig. 2, C, fig. 3, C1/7).

El tema n.º 2, también podría desenvolverse en dos escenas, en la primera la caza aparece ya en plena acción, un jinete a caballo, rodeado de una jauría de perros cabalga tras un macho (fig. 2, 2a), mientras que en la segunda escena cinco antropomorfos se sitúan tras otro macho y dos hembras, que pasan sobre unos motivos de gotas y lúnulas, todo ello en un decorado semejante al de la escena anterior (fig. 2, 2b). El tema n.º 3, es también desglosable en dos hechos, en el primero de ellos (fig. 2, 3a) el jinete, enarbolando un venablo y rodeado de su jauría, acosa a las dos hembras y el macho, mientras en una segunda escena otras dos hembras o quizá varetos (ciervos de dos años con una pequeña cuerna de un año) (fig. 2, 3b), se superponen a una escena en las que dos ciervos chocan sus cuernas (fig. 2, 3c; fig. 5, C1/20), acompañados de un personaje situado como motivo de separación entre dos semicírculos (motivo que no es otro que el utilizado para representar al jinete) (fig. 3, C1/3), mientras que varios motivos en zig-zag y círculos lisos rellenan el fondo.

El tema n.º 4 nos aproxima al clímax de la *venatio*. El jinete ya sin venablo, aparece entre tres ciervos precedidos por varios antropomorfos (fig. 2, 4) que se muestran enmarcados por la parte superior por una larga línea ascendente que a la altura del jinete se quiebra para volver a descender, línea jalonada de pequeños trípodas similares a los que decoran el friso inferior, que se repiten en otra línea, más corta, en la parte baja de la escena; cerrándoles el paso a modo de barrera aparecen varios largos motivos arboriformes, que también se prolongan por la parte inferior de la escena terminando de enmarcar el conjunto, mientras que en el quinto y último tema aparece un gran ciervo como motivo central flanqueado por dos grandes animales de larga cola, uno casi tumbado, y sobre él tres posibles aves de largo pico y cola desplegada (fig. 2, 5).

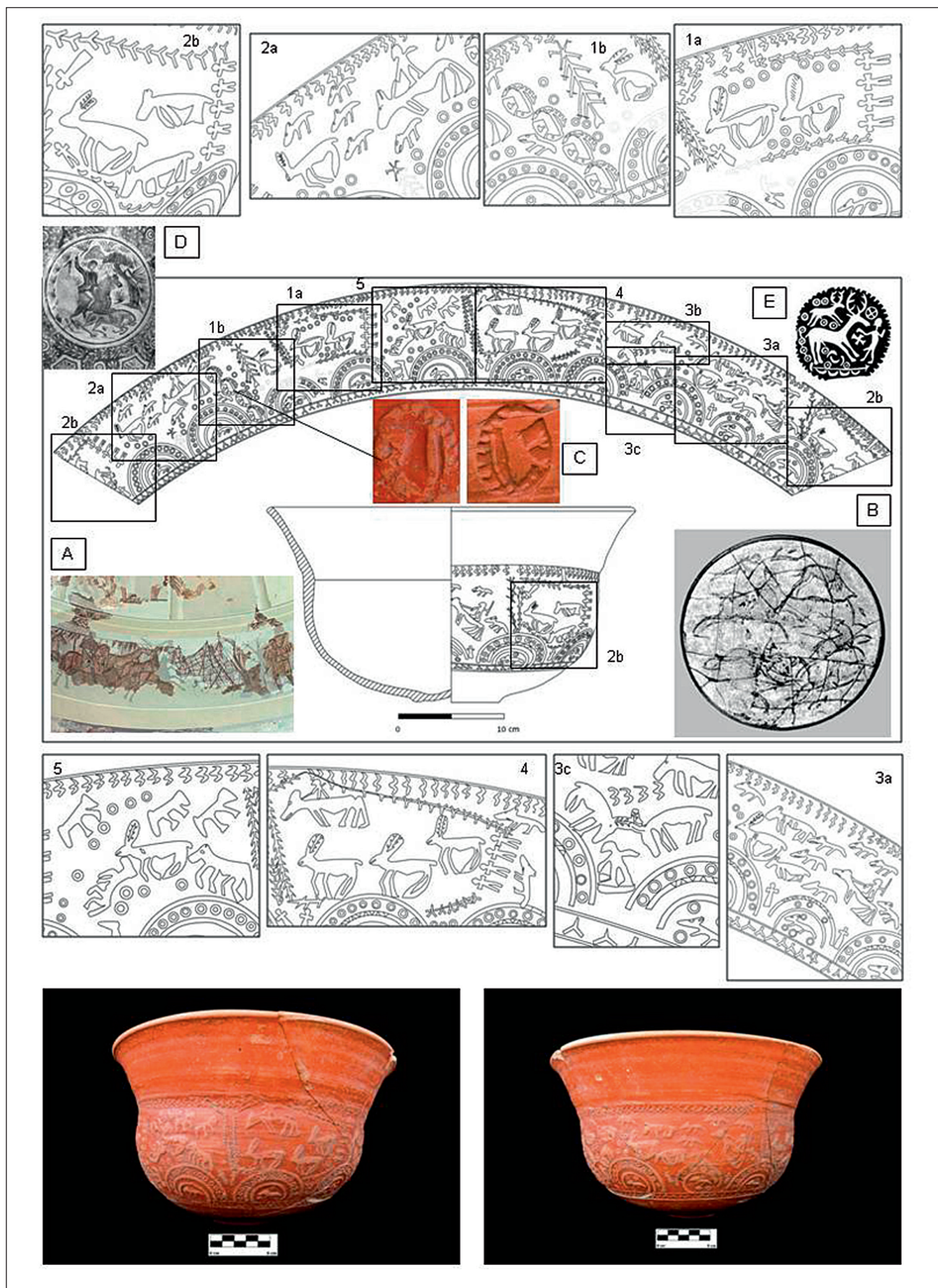
### 2.1.3 Interpretación y análisis

Iniciamos la interpretación de la iconografía de la pieza por el estrecho friso o remate que se superpone a toda la composición del vaso, formado por pequeños motivos en zig zag (fig. 4, C1/12), que parecen representar aves y por tanto el elemento aéreo que debería cubrir toda la escenografía representada, señalar que dentro de las diferentes escenas este motivo sólo vuelve a emplearse en la escena de la berrea (fig. 2, 3c), como intentando resaltarla, dotarla de cierta autonomía con su propio cielo. Continuamos nuestra lectura por la escena 1a, en la que se estaría representando a varios



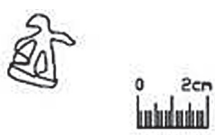


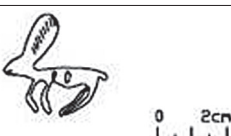
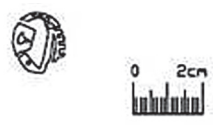


ojeadores acosando o empezando a cercar a dos machos, rodeados de diversos elementos trípodas, arboriformes y pequeños círculos, que parecen querer reflejar un decorado de monte bajo y/o el inicio del cerco y acoso por parte de los cazadores, mientras en la escena 1b, junto al gran árbol, quizá un abeto o pinsapo y el ciervo rampante ante él, tal vez en actitud de comer, ignorante de los acontecimientos que se avecinan, encontramos un elemento singular repetido cuatro veces, para el que inicialmente no veíamos una explicación satisfactoria dada la dificultad de lectura que planteaba, agravada por el hecho de que a diferencia del resto de motivos plasmados en el molde mediante punzones elaborados en altorrelieve, este aparecía en bajorrelieve como si hubiera sido directamente estampillado sobre el vaso, o bien marcado en el molde mediante un punzón obtenido por contramoldeado, opción más probable, lo que dejaría un motivo en positivo dentro del molde y no en negativo como son todos. Afortunadamente existe un paralelo prácticamente idéntico en un fragmento de vaso de Mérida<sup>7</sup> precisamente decorado mediante estampillado directo sobre el vaso con, entre otros, este mismo motivo, que ya el autor del trabajo relacionaba con un roedor (Jerez Linde 2006: 68-69, fig. 19, 86, lám. XXIX, 104), relación que compartimos y que concretamos en un miembro específico de esa familia, gracias a la peluda cola vertical que lleva a la espalda, perfectamente visible (fig. 2, C): la ardilla. En la escena 2a un *venator* sujetando la brida de su caballo y rodeado de perros ya ha desencadenado la cacería persiguiendo a un gran macho. Y en la 2b, tendríamos una nueva escena de ojeadores a pie acosando a dos hembras y un macho, con una sutil inclusión en forma de gotas o pequeñas lúnulas, tal vez representando un pequeño arroyo sobre el que cruzan los animales en su huida. El tema 3, que comprende tanto la escena 3a como los animales de la escena 3b, apenas plantea alguna duda: la cacería se aproxima a su momento álgido, el jinete enarbola un venablo y rodeado de seis perros hostiga a un gran macho y dos hembras que junto a él van algo más retrasadas, mientras que en la zona 3b dos hembras de grandes orejas que, por la diferencia de tamaño que presentan con las otras hembras representadas, también podrían ser las cortas cuernas de los varetos de dos años a que antes aludíamos<sup>8</sup>, están rodeadas por varios perros. La escena 3c, una de las más insólitas del vaso, parece desconectada del contexto de la caza pero resulta singularmente ilustrativa del entorno en que se desarrolla la historia: la lucha de una berrea, con dos ciervos chocando sus grandes cuernas, manifestación propia de la época de celo de estos cérvidos, que aparece acompañada por un espectador que

(<sup>7</sup>) Agradecemos a José Manuel Jerez Linde su observación al descubrir el paralelismo existente entre ambos motivos, que a nosotros nos había pasado desapercibido a pesar de conocer su obra, y facilitarnos la foto para ilustrarlo.

(<sup>8</sup>) La representación aparte de estos animales concuerda con la vida real donde los varetos de dos años, con la pequeña cuerna de un año, suelen estar apartados de los machos adultos y sólo ocasionalmente acompañan a las hembras.




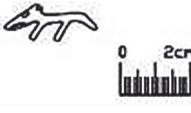
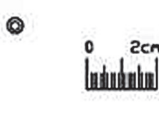
▲ FIG. 2. Cuenco Cubas C1.

CÓDIGO	MOTIVO	DENOMINACIÓN	N.º FREC.
CUBAS C1/1		Antropomorfo	3 figuras aisladas 1 serie de 5 figuras 2 series de 4 figuras
CUBAS C1/2		Antropomorfo o cruciforme	8
CUBAS C1/3		Observador berrea	1
CUBAS C1/4		Ciervo macho 1	8
CUBAS C1/5		Ciervo macho 2	1
CUBAS C1/6		Ciervo macho 3	1
CUBAS C1/7		Ardilla	4
CUBAS C1/8		Ciervo joven o hembra	2
CUBAS C1/9		Ciervo hembra	4

▲ Fig. 3. Tabla de motivos decorativos cuenco C1 (1-9).

parece contemplar con asombro la espectacular lucha de los dos machos, aunque podría estar simplemente cumpliendo la función de motivo de separación. La escena 4 se puede leer en clave de acoso y cercado de tres grandes machos por parte de cuatro ojeadores, que abren la escena, y el jinete,

que quizá armado o sólo sujetando las riendas contempla los hechos; toda la escena se encuentra rodeada de motivos arboriformes y trípodes (aquí el artesano parece aprovechar una grieta superficial en el molde para ocultarla con trípodes y reforzar la imagen de cerco) quizá queriendo representar

CÓDIGO	MOTIVO	DENOMINACIÓN	N.º FREC.
CUBAS C1/10		Perro (Moloso?)	2
CUBAS C1/11		Aves grandes	4
CUBAS C1/12		Motivos en zigzag, aves?	1 serie de 4 aves Cenefa superior 155 motivos
CUBAS C1/13		Perros con dos patas	15 en escena 10 en interior semicírculos
CUBAS C1/14		Perros con tres patas	10
CUBAS C1/15		Círculos	51 en escena 101 en interior semicírculos
CUBAS C1/16		Trípodes	En escena tres series de 15, 14 y 9 1 serie de 89 en friso interior
CUBAS C1/17		Agua?	5

▲ FIG. 4. Tabla de motivos decorativos cuenco C1 (10-17).

las redes que, como veremos en el mosaico de Centelles, se empleaban para acorrallar a las presas de estas cacerías.

La escena 5 también plantea alguna dificultad de interpretación para identificar a sus componentes y el hecho que en ella se desarrolla. Un gran macho sobre el que sobrevuelan tres aves de largos picos, con la cola desplegada, tiene junto a él dos grandes animales de larga cola, uno de los cuales aparece volteado bajo su cabeza, quizá sujetándole del cuello o quizá herido por la cornamenta del ciervo, mientras que el otro queda detrás. La escena parece mostrar el acoso final

de un macho por dos grandes perros, tal vez dos molosos o perros de gran porte que ayudan en la cacería, en tanto que tres aves de rapiña sobrevuelan la escena como anunciando la inminente muerte del ciervo y el fin de la *venatio*.

Consignaremos, por último, que esta gran escenografía aparece rematada por la parte inferior por un friso de ochenta y nueve pequeños trípodes (fig. 4, C1/16), motivo utilizado profusamente en la decoración aparentemente como elemento de cerco, de acotado y que aquí contribuye a reforzar esa impresión.

No vamos a entrar en el posible simbolismo que pueda encerrar nuestro vaso, presente, sin duda, en muchas de las representaciones de todo tipo en las que se emplea el lenguaje cinegético, algunas de las cuales nos van a servir de ejemplo para examinar los aspectos iconográficos del mismo. La composición decorativa plasmada en el único friso que decora el vaso, y que como ha quedado claro representa una *venatio* cinegética<sup>9</sup>, con temas de pura Naturaleza intercalados, resulta peculiar incluso entre las representaciones cinegéticas propias del Bajo Imperio, con frecuencia estereotipadas y casi siempre ceñidas al mero aspecto venatorio de la autorrepresentación de los grandes *domini* (recurrentemente trasposiciones de escenografías importadas), aunque en ellas se utilice el lenguaje narrativo ya desde el siglo III d.C. caso del mosaico del auriga de Conimbriga, o como en los pavimentos tunecinos de El Djem o de Cartago-Khéreddine ya de fines del siglo IV o comienzos del V (López Monteagudo 1991: 499). Este lenguaje, sin embargo, no cuenta con paralelos en la iconografía cerámica de la época, donde lo más que llegamos a encontrar son medallones estampillados con pequeñas representaciones esquemáticas de ciervos, hombres a pie y/o perros en algunas DSP galas del grupo Atlántico (fig. 2, E) (Meffre *et al.* 1973: pl. XXV-XXVII) cuya interpretación en clave cinegética no deja de plantear dudas. Es por ello que el primer aspecto que nos interesa resaltar, radica en que nos encontremos ante un objeto quizá concebido inicialmente por encargo, un trabajo a la moda cerámica del momento, como indican los temas de grandes semicírculos, pero con elementos singulares que podríamos considerar de carácter e inspiración personal, que denotan la gran afición, bien del alfarero o quizá de quien realizó el pedido, no sólo por la caza, sino por la misma Naturaleza, de la que sería cuando menos un buen observador (tema de la berrea, escena del ciervo comiendo del árbol, ardillas), por lo que en este aspecto estaríamos casi ante una forma espontánea de manifestación popular profana, que a su vez nos permite identificar uno de los primeros alfareros con estilo propio dentro de la TSHT al que denominaremos "alfarero de la *venatio*".

Respecto a la índole de los diversos elementos que componen los temas del vaso, el principal protagonista en todos ellos es el cérvido, identificable gracias a la berrea y a su gran cuerna como un ciervo rojo (*Cervus elaphus*) (Cabrera 1914: 337 ss.; Carranza 2004), que, también conocido como ciervo común o venado, es el más abundante y apreciado de los cérvidos conocidos en la Hispania tardorromana, del que existen dos sub especies, una mayoritaria denominada *Cervus elaphus bolivari* (el más común en la Península Ibérica) y el *Cervus elaphus hispanicus* (hoy limitado a la zona baja




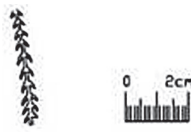



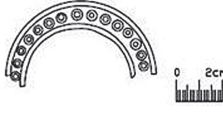

del Guadalquivir, en particular a la desembocadura del río y Parque Nacional de Doñana).

El ciervo rojo suele aparecer en la iconografía cinegética en menor medida que otros animales más corrientes como la liebre, el conejo o el jabalí, o más exóticos como panteras, leones, osos o antílopes, sin llegar a ser infrecuente, aunque no siempre cazado al modo ecuestre. No obstante nunca representado con tal realismo como en este vaso o con escenas tan insólitas como la berrea, primera representación de este hecho que conocemos en la iconografía de la época. El tema específico de la caza del ciervo lo vemos plasmado en suntuosos mosaicos por todo el Imperio (López Monteagudo 1991), con numerosos ejemplos en Hispania como el del mosaico de la cúpula de Centcelles (Schlunk y Hauschild 1962), de carácter funerario, donde el ciervo es empujado a un cerco de redes (fig. 2, A) como los que podrían querer representarse en nuestro vaso; en el mosaico de *Dulcitius* en la villa de El Ramalete (fig. 2, D), en el que se da caza a una cierva (García Bellido 1953: 215-216, lám. 12; Blázquez y Mezquiriz 1985: 63 ss.); en el mosaico de la cacería a caballo de la Casa de los Surtidores de Conimbriga (López Monteagudo 1990: 223-225, fig. 26); en el pavimento desaparecido de Campo de Villavidel (León) (Blázquez y García de Palacios 1993: 22, fig. 5) o en el de Atalanta y Meleagros de Cardeñagimeno en Burgos (López Monteagudo 1991: fig. 5), sin mencionar los numerosos ejemplos de mosaicos de tema mitológico en los que el ciervo interviene: Diana cazadora, Acteon, etc.

Naturalmente esta utilización iconográfica no se limita a los mosaicos, también se plasma sobre sarcófagos (López Monteagudo 1991: 503), pinturas murales (Álvarez Sáenz de Buruaga 1974: 174-175) y, entre el *instrumentum domesticum*, en el vidrio, con manifestaciones de naturaleza cinegética diversa (fig. 2, B) (Ginsburg 1941; Caron 1997: 34, fig. 42-50; Whitehouse 1997: 268-270). Pero quizá uno de los ejemplos más cercanos lo encontramos en una exquisita vaina de cuchillo tipo Simancas, procedente de Lancia, en cuya decoración concurren todos los elementos esenciales en este tipo de *venationes* incluido el ciervo (García y Bellido 1984). Debemos suponer, por tanto, que seguramente fuera empleado en las ricas piezas de vajilla en metales nobles de la aristocracia rural que no han llegado hasta nosotros, si atendemos también a los prototipos que podemos encontrar, por ejemplo, en la pintura mural (Campareti 2011) y la platería sasánida de la época, que tanto influenciaron las representaciones cinegéticas tardorromanas (Blázquez 1982 y 1994, López Monteagudo 2002), o como se puede rastrear a través de elementos metálicos diversos (Bolla 2002). Sin

<sup>(9)</sup> Sobre la caza en el mundo antiguo ver también: Aymard, J. 1951: *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle de Antonines*, Paris; Anderson, J.K. 1985: *Hunting in the ancient world*, London; Phillips, A.A. & Willcock, M.M. 1999: *Xenophon and Arrian on Hunting with Dogs*, Warminster; Lane Fox, R. 1996, "Ancient hunting: from Homer to Polybios", En G. Shipley and J. Salmon (eds.), *Human Landscapes in Classical Antiquity. Environment and Culture*, London: 119-53.



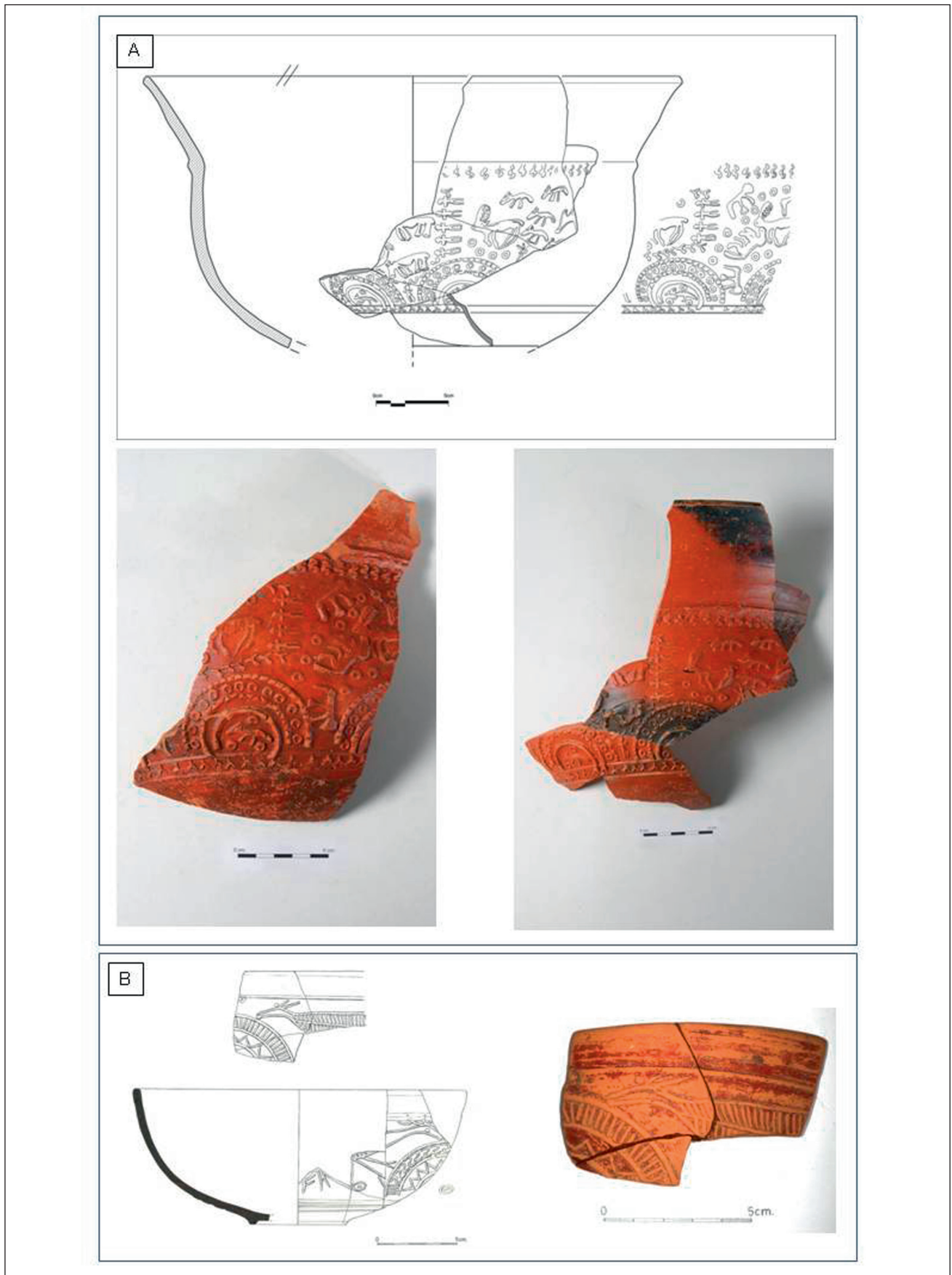
CÓDIGO	COMPOSICIÓN	DENOMINACIÓN	N.º FREC.
CUBAS C1/18		Jinete a caballo	1
CUBAS C1/19		Jinete a caballo con lanza	1
CUBAS C1/20		Berrea	1
CUBAS C1/21		Arborescente	7
CUBAS C1/22		Serie de trípodes	6
CUBAS C1/23		Árbol/conífera pequeña	1
CUBAS C1/24		Árbol/conífera grande	1
CUBAS C1/25		Semicírculo con círculos en su interior	10
CUBAS C1/26		Perro inscrito en un semicírculo con círculos pequeños en el interior del semicírculo	10

▲ Fig. 5. Tabla de composiciones decorativas cuenco C1 (18-26).

embargo, esta es la primera vez que semejante iconografía aparece representada con tal riqueza en una vasija que probablemente no iría destinada al uso de ninguno de estos grandes propietarios, sino al de un pequeño o mediano *possessor* o quizá simplemente al encargado o propietario de la

industria cerámica donde se encontró la ocultación, lo que confiere a la pieza un valor documental excepcional.

Nada nos induce a pensar que pueda haber un ánimo de autorrepresentación por parte del inspirador del vaso, como sí ocurre en numerosos ejemplos musivarios, al menos con



▲ FIG. 6. A: Cuenco de forma 37t del Palacio de los Aguila (Avila) (según Javier Moreda y Rosalia Serrano). B: Cuenco de forma 8 de La Olmeda (Dibujo: Ángel Rodríguez González, Foto: Archivo fotográfico Diputación de Palencia (VRO)).

un afán propagandístico, a pesar de que estamos ante un vaso, en cierta medida, de representación y prestigio, y de que parece existir un guiño al espectador en la utilización del punzón del jinete, como motivo de relleno justo frente a la escena de berrea, además, salvo quizá en la escena 3a, el jinete no aparece especialmente destacado dentro de la composición, ni, por supuesto, figura su nombre por parte alguna como sí vemos con frecuencia en mosaicos y vidrios.

Las excepcionales dimensiones de la pieza le otorgan a su vez, exclusividad (encargo), notoriedad (representación) y valor económico (cierto poder adquisitivo).

Esta emblemática pieza quizá nos permite aventurar que la caza de grandes animales tal vez no fuera un deporte reservado exclusivamente a las aristocracias rurales, sino que podría haber permeado a ciertas capas medias de la sociedad, como ya lo había hecho entre el estamento militar (Perea Yébenes 2003), aunque no podamos precisar en qué condiciones se desarrollaría ésta, sin descartar que esta manifestación iconográfica que aquí analizamos, no pasase de ser un mero reflejo estético.

#### 2.1.4 Paralelos iconográficos en la TSHT

La casualidad ha permitido que haya llegado a nuestro conocimiento<sup>10</sup> la existencia de un segundo vaso atribuible a este alfarero de la *venatio*, de cuyo hallazgo se ha podido dar la noticia de manera simultánea a la elaboración de este trabajo. Aparecido en las excavaciones del Palacio de los Águila en Ávila (Moreda y Serrano 2011), a 90 km a vuelo de pájaro de Cubas, el ejemplar no se conserva en su totalidad, pero sí se ha podido recomponer su perfil casi completo, a falta del pie, y la suficiente decoración como para poder afirmar, sin lugar a dudas, que se trata de un vaso obtenido del mismo molde que el ejemplar de Cubas (fig. 6A.)

Por si este hecho no fuera de por sí extremadamente raro<sup>11</sup>, el simple examen fotográfico de la pieza permite además apreciar que el cuenco abulense muestra un relieve más marcado en su decoración que el ejemplar madrileño por lo que podemos inferir que aquel se elaboró en un momento anterior a éste, cuando el molde se encontraba poco usado. El tipo de borde del que fue dotado, junto con el pie –aquí no conservado– la parte más aleatoria de la pieza, es, no obstante, prácticamente idéntico, lo que también permite deducir que no sólo ambas piezas salieron del mismo molde, sino que probablemente fueron tratadas por el mismo alfarero y quizá dentro de un escaso margen temporal, unos pocos años, lo que nos hace presumir que procedían de un

mismo taller<sup>12</sup>. Lamentablemente no se conserva la escena de las cuatro ardillas para permitirnos aclarar el tema de su fabricación.

Con este nuevo estilo narrativo, fuera de la pieza hermana apenas podemos relacionar cuatro posibles ejemplos conocidos. El primero y más claro lo encontramos en los vasos publicados del alfar de Villanueva de Azoague (Zamora), de temática presuntamente religiosa, con escenas relacionadas, según los autores, con temas cristianos (López y Regueras 1987: 124 ss.). En el mismo alfar de Villanueva de Azoague existen además varios fragmentos con una decoración que podría tener relación con la que estamos presentando. Se trata de varios motivos y fragmentos de escenas relacionados con *venationes* circenses, aunque al tratarse de pequeñas fracciones la interpretación resulta incierta (López y Regueras 1987: 126-127, fig. 6, 5-9). A éstos habría que añadir tres ejemplos más de muy reciente conocimiento, el primero procedente del yacimiento de Las Lagunillas en Aldeamayor de San Martín (Valladolid), también fragmentario, sobre un vaso de forma 37t, con una escena en la que diversos cuadrúpedos, entre ellos dos posibles toros componen una escena naturalista (Centeno *et al.* 2010, fig. 4, 2); el segundo de la villa romana de La Olmeda, donde recientemente se ha dado un repaso a la presencia del ciervo en la TSHT, con motivo de una sobresaliente pieza con grandes ciervos que fueron dibujados a mano alzada sobre el molde y no mediante punzones como en nuestro caso, trabajo en el que se pone de manifiesto el frecuente carácter accesorio, de relleno, en la utilización de estos animales en la decoración de nuestras cerámicas (Gutiérrez Pérez *ep.*), y el tercero de la villa romana de Saelices el Chico (Salamanca)<sup>13</sup> correspondiente a parte de un vaso de forma 37t decorado a molde, pero en este caso con motivos de grandes cuadrúpedos, muy esquemáticos, dibujados también a mano alzada sobre el molde, que ocupan todo el friso (Dahí Elena 2010: 449-450, fig. 163), aunque no hay que descartar que por encontrarse incompleto pudiera corresponder a otro ejemplo, ciertamente singular, del ya conocido cuarto estilo de grandes temas seriados de López Rodríguez (1985 77-81: fig. 24). Fuera de los paralelos estilísticos, hay que señalar aquellos motivos aislados con los que se han encontrado analogías, siempre escasos ya que aparte de la semejanza señalada para el motivo de la ardilla, sólo contamos con otro ejemplo parecido al de nuestro peculiar motivo de la conífera (fig. 5, C1/23 y C1/24) en un vaso de Íscar (Valladolid) (Mañanes 1995: fig. 15, 5).

<sup>(10)</sup> Debemos el conocimiento de esta pieza a Raúl Catalán y Jaime Gutiérrez, quienes nos pusieron en la pista de su existencia y a quienes agradecemos la información facilitada.

<sup>(11)</sup> No conocemos ningún caso ya sea en talleres altoimperiales o tardíos en que se pueda afirmar que dos piezas aparecidas en diferentes lugares han salido, exactamente, de un mismo molde.

<sup>(12)</sup> Nada se sabe sobre el comercio de moldes en época tardía, si es que lo hubo, por lo que debemos suponer que el taller que lo fabricó fue el mismo que confeccionó las piezas comercializadas en Cubas y Ávila.

<sup>(13)</sup> Agradecemos a la Dra. Dahí Elena la información facilitada sobre esta singular pieza.

## 2.2 El cuenco Cubas C2

### 2.2.1 Descripción

El cuenco Cubas C2, segundo en dimensiones del conjunto (fig. 7), aunque sensiblemente menor, con 24,2 cm de diámetro, 13 cm de altura y un peso de 696 g, resultó agrietado por la presión del terreno aunque no llegó a romperse. Por su apariencia gastada, con el pie fuertemente erosionado y el barniz casi perdido, contrasta con el resto de las piezas, por lo general, aunque usadas, mejor conservadas.

### 2.2.2 La iconografía

El tipo de composición metopada que aparece incorporada en este vaso se creía desaparecida en época altoimperial, de hecho, los últimos ejemplos de los que se tiene constancia no sobrepasan el siglo I d.C. En este caso se emplea para representar una composición tan singular como sencilla de grandes temas en X propios del grupo B del quinto estilo de López Rodríguez (1985: 81, fig. 26), de los que sólo recoge algunos ejemplos fragmentarios, que en este cuenco alternan, utilizando líneas lisas como elemento de separación, con metopas rellenas con un gran motivo semicircular segmentado con líneas verticales (fig. 7, C2/1). Este motivo remeda a los grandes motivos semicirculares que vemos por ejemplo en el cuencos C1 y C4 (ver fig. 10, C4/4) y cubre, a modo de paraguas, un gran cartucho segmentado (fig. 7, C2/8), bajo los cuales se alinean entre tres y cinco pequeños cartuchos (fig. 7, C2/8), divididos mediante una línea vertical, semejantes a granos de café. Esta composición metopada concluye mediante una última metopa más estrecha rellena con una línea vertical en zig-zag (fig. 7, C2/4), remate del espacio sobrante en el diseño del friso. Esta gran composición aparece delimitada, en el mejor estilo altoimperial, por dos pequeños frisos o remates, el superior formado por una sucesión de dientes de sierra separados de las metopas mediante un baquetón (Fig. 7, C2/3) y el inferior, enmarcado entre dos baquetones, compuesto por grandes cartelas reticuladas alternando con pequeñas aspas (fig. 7, C2/7 y C2/8). Varios de los grandes motivos en X encerrados en las metopas, como algunas de las pequeñas aspas del friso inferior, presentan minúsculas incisiones en zig-zag a modo de dientes de sierra.

### 2.2.3 Análisis e interpretación

De gran simplicidad y ejecutada sobre el molde a mano alzada en su mayor parte, aunque todavía algunos motivos se estamparon en el módulo mediante un punzón decorativo, la decoración de esta pieza contrasta en su esquematismo y sencillez con la profusa y elaborada composición del vaso C1, poniendo de manifiesto la sincronía de estilos que, hasta ahora, se consideraban diacrónicos. La utilización del motivo semicircular C2/1 (Fig. 7) como elemento de relleno de una de las metopas nos indica la continuidad, ya muy degradada,

de la vieja concepción decorativa de elementos de grandes semicírculos, como un componente residual dentro de un nuevo esquema decorativo, en este caso metopado, que se elabora casi enteramente a mano alzada, indicando una relativamente rápida transición del popular estilo de grandes círculos realizados a compas, acompañados –seguramente en una fase posterior– de profusas decoraciones construidas con elaborados punzones decorativos como los de nuestro cuenco C1, hacia este nuevo esquema más simple.

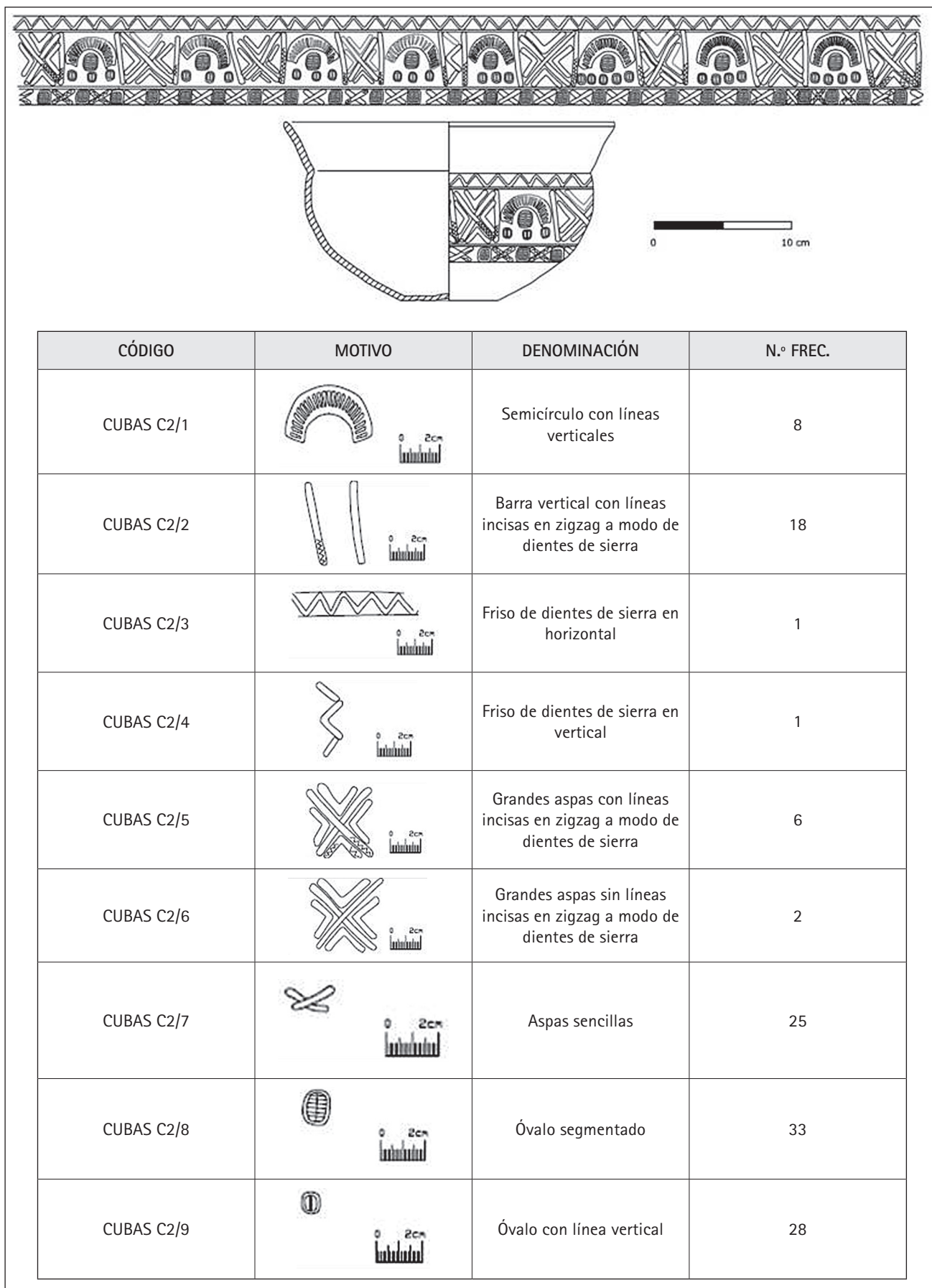
### 2.2.4 Paralelos iconográficos en la TSHT

El cuenco Cubas C2 cuenta con un interesante paralelo que ratifica la difusión de este estilo, y al igual que en nuestro cuenco, con grandes motivos en X, en la ciudad de Ávila sobre una gran pieza de forma 42 de reciente hallazgo (Centeno 2006: 131, 4) en la que se mezclan metopas de cruciformes con cuadros de grandes círculos, poniendo aún más en evidencia la sincronía de ambos estilos, o en el cercano yacimiento de *Complutum* (Fernández-Galiano 1984: 329, fig. 186, 553) (Fig. 8, A, 2) y otro caso claro procedente del castro de Sacoias en Bragança (Portugal) recogido por López Rodríguez (1985: 237, lám. 117, 2.222), donde también el friso central de metopas aparece enmarcado por sendos remates, uno superior de pequeños círculos y otro inferior de un tema en aspas. A ellos podemos añadir ahora ejemplos como el del yacimiento de Cabezuela en Papatrigo (Ávila) (*Ibid.*: 161, lám. 13, 250); el de Las Pizarras en Coca (Segovia) (*Ibid.*: 207, lám. 80, 1520 y 1523); Voluce en Calatañazor (Soria) (*Ibid.*: 209, lám. 83, 1588); La Muela en Garray (Soria) (*Ibid.*: 211, lám. 86, 1.640); la villa de La Calzadilla en Almenara de Adaja (Valladolid) (*Ibid.*: 219, lám. 96, 1.805); un fragmento de la colección del Monasterio de Silos (*Ibid.*: 240, lám. 121, 2.281), y quizá en otro de la misma colección en el que el motivo en aspa, va acompañada en la metopa vecina por un posible motivo circular segmentado (*Ibid.*: 240, lám. 122, 2.289); más otro caso de la colección Cerralbo del MAN (*Ibid.*: 241, lám. 123, 2.323); o incluso un fragmento de la villa de Los Pradillos en Villabermudo (Palencia) (*Ibid.*: 203, lám. 75, 1407), que así mismo cobran sentido a la luz de nuestro vaso, aparte de una gran cantidad de ejemplos diversos conocidos pero tan fragmentarios que ya sólo pueden relacionarse como motivos aislados (*Ibid.*: 275-401, *passim*). No obstante el ejemplo más cercano iconográfica y geográficamente hablando, lo encontramos en una pieza inédita del cercano yacimiento de Loranca (Fuenlabrada, Madrid), probablemente salida del mismo taller.

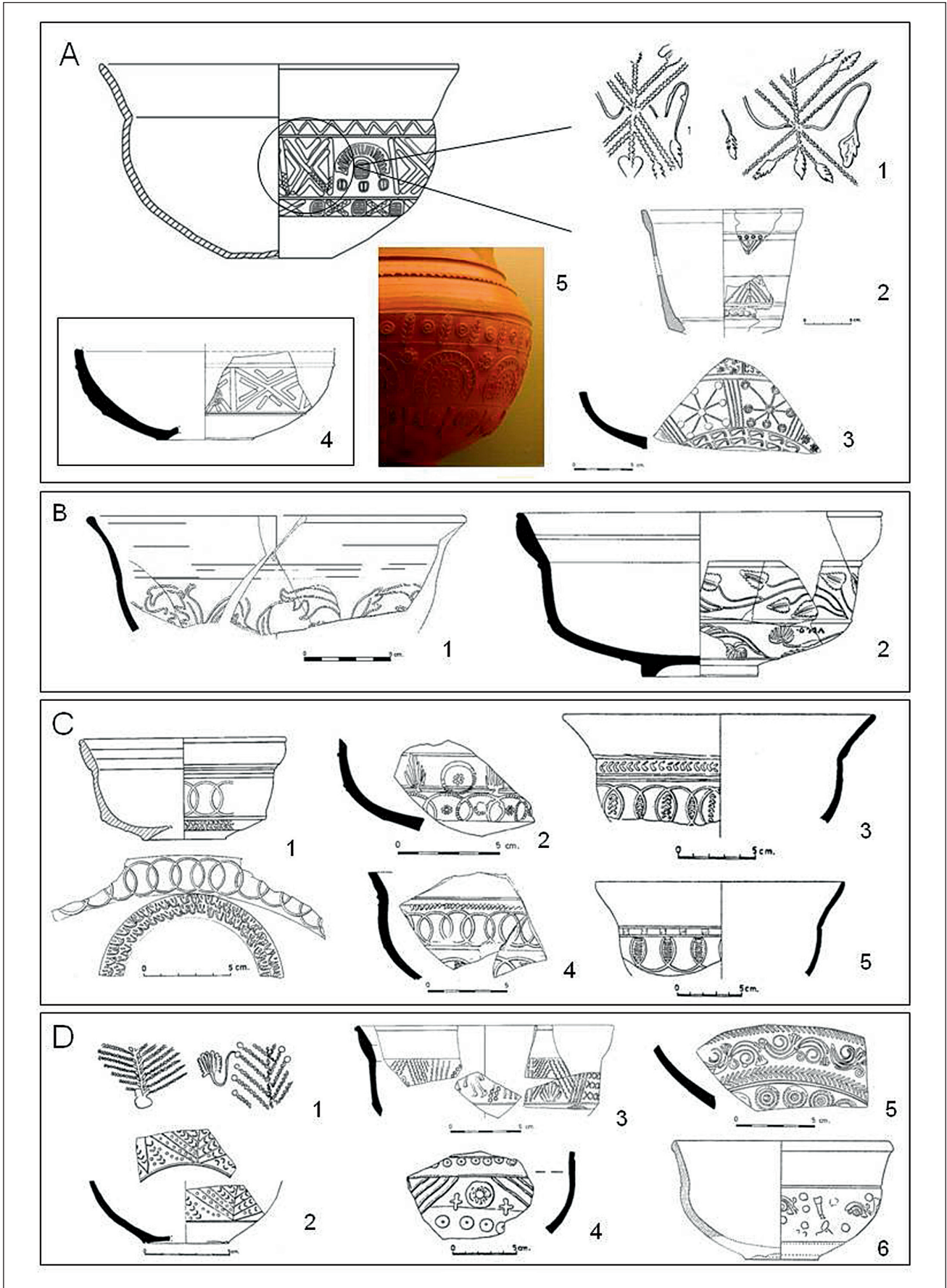
## 2.3 El cuenco Cubas C3

### 2.3.1 Descripción

El cuenco Cubas C3 (fig. 9), conservado íntegramente, y con el barniz algo pasado de cocción, incluso craquelado, tiene unas dimensiones de 24,7 cm de diámetro, una altura



▲ FIG. 7. Cuenco C2 y tabla de motivos decorativos.



▲ FIG. 8. Estilos y composiciones decorativas de origen altoimperial, representadas en la TSHT.

de 19,2 cm y un peso de 650 g. Su buen estado de uso nos permite contemplar íntegramente su novedoso y complejo sistema decorativo. No vamos a reincidir aquí en algunas particularidades de su morfología ya expuestas en el estudio introductorio a este conjunto, al cual remitimos (Juan Tovar *et al.* ep. a), por lo que pasamos directamente a los aspectos iconográficos.

### 2.3.2 La iconografía

Este vaso constituye la reafirmación de la plena vigencia de la composición metopada en la TSHT, pero esta vez manifestada mediante una abigarrada composición sobre doble friso con metopas más pequeñas, también separadas mediante líneas lisas, aunque igualmente bien definidas.

En este cuenco cada friso está separado del otro y del resto del vaso mediante sencillos baquetones lisos perfectamente delineados. En el friso superior la composición básica parece venir determinada por la alternancia de una metopa rellena con una línea de motivos angulares, bien en sentido ascendente o bien descendente, con otra metopa presidida por una cartela rectangular de extremos redondeados, que encierra dos pequeñas espirales y en el centro un círculo liso con un pequeño punto interior. Rodeando la cartela, y situados en cada una de las esquinas de la metopa, aparecen sendos círculos lisos con un punto en el centro. Esta idea básica aparece sin embargo desvirtuada en varios de los cuadros, quedando los temas incompletos o incluso mezclados. El friso inferior sorprende por su singularidad, ya que a los motivos presentes en el friso superior de ángulos, círculos y cartelas, se une un motivo peculiar, nuevo en la panoplia decorativa de la TSHT, entre cruciforme y antropomorfo. Aquí aunque la idea primaria parece querer alternar un tema de metopas con cartelas, con otro de metopas con antropomorfos, nuevamente todos estos motivos acaban mezclándose de manera anárquica.

### 2.3.3 Análisis e interpretación

La caótica conclusión del vaso, nos habla de un artesano asistemático, quizá un aprendiz, que todavía utiliza punzones decorativos para crear la decoración del molde, pero sin el oficio ni la maestría necesarios para acabar bien lo que empezó, que termina embarullándose y de cualquier manera.

En este cuenco la utilización de punzones es todavía importante y estos se elaboran con cierto esmero a diferencia de lo que vemos en el cuenco C2, por lo que aun siendo coetáneos en su uso cabe pensar para este ejemplar un momento de fabricación algo anterior.

### 2.3.4 Paralelos iconográficos en la TSHT

A pesar de lo novedoso de la composición empleada, la simplicidad de la mayoría de los motivos escogidos, obtenidos mediante punzones, apenas permiten la búsqueda de paralelos concretos, sólo dos motivos, el cartucho en forma

de *plantae pedum* del friso inferior (Fig. 9, C3/3), una variante del C3/2, y el antropomorfo o cruciforme presente en el mismo friso (fig. 9, C3/1), permiten una búsqueda con escasos resultados. Apenas hemos encontrado para el primero un caso similar en el motivo 1C39 que recoge López Rodríguez (1985, fig. 8).

Sin embargo no podemos dejar de lado un ejemplo conocido de antiguo, el gran vaso de forma 48 procedente de Clunia, prototipo de esta forma, con una decoración en triple friso de los que el superior y el inferior, parecen querer reproducir así mismo este esquema metopado, en conjunción, también aquí, con el estilo de grandes círculos dobles (López Rodríguez 1985: 170, lám. 26, 486) (Fig. 8, A, 5 –Foto Museo de Burgos).

## 2.4 El cuenco Cubas C4

### 2.4.1 Descripción

El cuenco Cubas C4 (fig. 10), resultó sobrecocido en el horno, lo que además de un fuerte craquelado del barniz y una coloración más oscura y de tonos metálicos en el interior, le confiere una mayor resistencia al roce y por tanto un menor aspecto de deterioro. Las dimensiones de la pieza son un diámetro de 18 cm, con una altura de 8,8 cm y un peso de 340 g. Un ejemplar de tipo medio para los cánones de la época.

### 2.4.2 La iconografía

Su decoración es la más común de los cuencos, al menos en apariencia, ya que por encima de su gastada decoración de grandes semicírculos dobles, de disposición sencilla, presenta ciertos rasgos singulares, aún dentro de un estilo ya en retroceso: la composición se desarrolla en clave de cuatro, cuatro semicírculos con cuatro pequeños círculos o semicírculos lisos en su interior, cuatro cuartos de círculo puenteándolos, con tres pequeños círculos lisos en el interior, menos en un cuarto, y con tres de los grandes semicírculos con decoración escaleriforme, mientras un cuarto aparece relleno de ángulos. Una composición fuertemente geométrica, en extremo sencilla y sin concesión alguna a recargamientos o figuraciones.

### 2.4.3 Análisis e interpretación

El vaso más corriente del todo el conjunto, el más pequeño, el de menor valor, es paradójicamente pieza clave para la comprensión de sus compañeros de ocultación y de algunas de las incógnitas que planean sobre la TSHT.

Toda esa simetría trazada a compás utilizando un número significativo en la concepción romana del cosmos, quizá no aparezca en este cuarto vaso de la mano de la casualidad, o al menos no lo parece y menos acompañando a otro vaso que es toda una exaltación del medio natural. En la cosmogonía romana el número cuatro representa a los grandes ciclos de la Naturaleza.

#### 2.4.4 Paralelos iconográficos en la TSHT

Los paralelos para este tipo de decoración son innumerables entre la TSHT, no en vano estamos hablando de uno de los temas de mayor éxito y difusión de esta cerámica (*vid.* Mayet 1984: vol. 2, pl. CCLVI-CCLXIII; López Rodríguez 1985: 275-401, *passim*), a pesar de que según las últimas propuestas (Vigil-Escalera 2009: 137-138) su vigencia apenas se mantendría durante alrededor de medio siglo, c. 375-425.

A diferencia de los cuencos, las grandes fuentes aparecidas en esta ocultación reproducen esquemas decorativos mucho más convencionales y muy frecuentes entre este tipo de recipientes. Por ello a falta de un estudio general sobre las decoraciones estampilladas en la TSHT, tenemos que limitarnos a extraer ejemplos sueltos de la bibliografía que no permiten hacernos una idea de la importancia de este tipo de decoración entre las mal llamadas formas lisas de las producciones bajoimperiales, excepto en dos casos: los de las fuentes Cubas C6 y C8, que a pesar de todo, también contribuyen a esclarecer aspectos relevantes en la iconografía de este tipo de recipientes, que van a hacer posible establecer nexos más sólidos con las producciones decoradas a molde.

### 2.5 La fuente Cubas C5

#### 2.5.1 Descripción

La fuente Cubas C5, de forma 74-Palol 4 (fig. 11, 1), la mayor de todas, es de líneas angulosas, largo borde horizontal con dos acanaladuras, pared carenada y umbo cóncavo en el fondo externo, marcadamente convexo y ápodo. Constituye una variante del grupo 1 que establecimos en Quintanilla de la Cueva (Juan Tovar 1997: 552; Juan Tovar 2000: 62 ss., fig. V) aunque de morfología poco común en este grupo. Su gran diámetro, superior a los 48 cm, la convierte en una gran pieza de representación, quizá la mayor conocida en esta forma que no suele superar los 46-47 cm en ninguno de los grupos estudiados.

#### 2.5.2 La iconografía

El fondo interno revela en el centro una decoración estampillada, muy sencilla, de rosetas cuadrípétalas (fig. 15, C5/1) enmarcadas por sendas acanaladuras, bastante común entre la hispánica tardía.

#### 2.5.3 Análisis e interpretación

Una decoración basada en un motivo aparentemente tan simple apenas da margen para el análisis y por tanto preferimos remitirnos a la breve reflexión que realizamos a propósito de las estampillas de su hermana la fuente Cubas C7.

No obstante, este estilo decorativo, mediante estampación, resulta muy frecuente entre la hispánica tardía, y no sólo sobre formas elaboradas a torno, si no también acom-

pañando en ocasiones a las producciones moldeadas. Por otra parte, la falta de estudios sobre esta fórmula decorativa es absoluta en la TSHT, por lo que debemos limitarnos a recoger alguno de los ejemplos publicados con empleo de rosetas cuadrípétalas estampilladas en esta producción.

Presumiendo un origen temprano de esta técnica de decoración, no más allá del segundo cuarto del siglo IV procedente de las producciones de africana D marcadas con el estilo A (i) (Hayes 1972: 219), que arriban masivamente a la Península Ibérica entre el 320 y el 350 d.C., lo cierto es que estos sencillos motivos de rosetas son casi completamente ajenos a aquellas producciones africanas, donde tales temas florales recurren a punzones de mayor complejidad y ya en los momentos finales de estilo A(i) y más propiamente del A(ii) fechado c. 350-420 (*Ibid.*: 218, fig. 41 y 43), por lo que, al menos a título de hipótesis, podríamos decir que se trata de un motivo propiamente hispano. No obstante, y puesto que carecemos de datación para estos motivos específicos, tampoco podemos descartar un origen transpirenaico, tomando como modelo las cerámicas estampadas grises y anaranjadas del sur de la Galia que comienzan a florecer a partir de los años finales del siglo IV o más intensamente en las primeras décadas del V (Raynaud 1993: 410, con amplia bibliografía), en las que este sencillo motivo no es que sea precisamente abundante pero al menos si aparece.

#### 2.5.4 Paralelos iconográficos en la TSHT

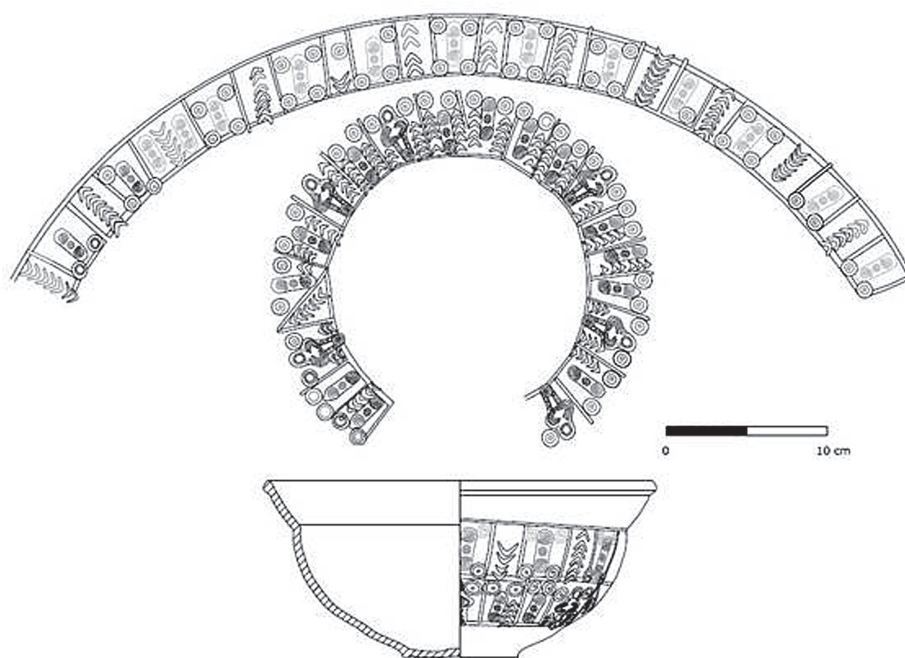
Esta roseta cuadrípétala la encontramos en la THST con profusión sobre platos y fuentes de la forma 74-Palol 4, como lo testimonia esta propia fuente C5 o un ejemplar de Conimbriga (Delgado 1975: Pl. LXXXVI, 47); o sobre formas 71-Palol 2 también en Conimbriga (*Ibid.* 1975, Pl. LXXXIV, 28 y 30); además de en nuestra fuente C7 de la misma forma, así como, sobre un gran número de fondos de forma indeterminada de diversos yacimientos, caso de La Olmeda (Palol y Cortes 1974: fig. 39, 92-93 y 95), Astorga (García Marcos *et al.* 1997: fig. 3, 8) o en el alfar de Valdearcos en Mecerreyes (Burgos) (López Rodríguez 1988: 178, fig. IX, 74-77) donde llama la atención su abundancia sin que por el momento se pueda deducir nada de este hecho. La forma más frecuente de composición empleada es, como en nuestras fuentes, en un círculo en torno al centro del fondo interno, aunque conocemos algún caso donde aparece decorando el perímetro exterior del fondo interno, como en la pieza 30 de Conimbriga, o incluso el perímetro y el centro del fondo como en la fuente 28 del mismo yacimiento, antes citadas.








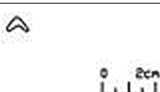

### 2.6 La fuente Cubas C6

#### 2.6.1 Descripción

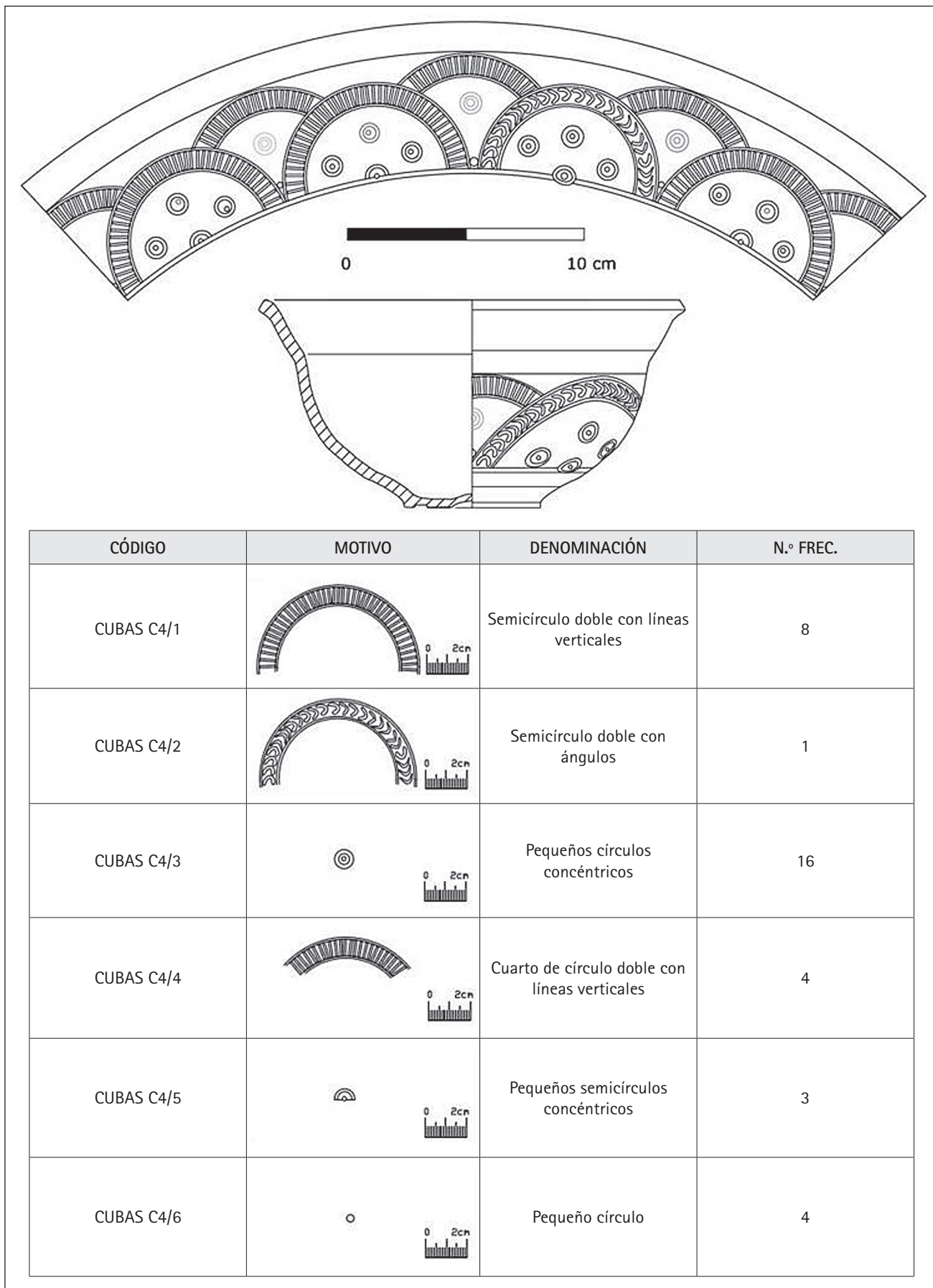
La fuente Cubas C6, es de forma Hisp. 74-Palol 4 (fig. 11, 2) aunque en este caso de una morfología más corriente, muy próxima a las variantes del grupo 1C de Quinta-





CÓDIGO	MOTIVO	DENOMINACIÓN	N.º FREC.
Cubas C3/1		Figura femenina? cruciforme	6
Cubas C3/2		Cartucho con decoración de círculos y espirales	24
Cubas C3/3		Cartucho apuntado con decoración de círculos y espirales, <i>plantae pedum?</i>	3
Cubas C3/4		Círculos concéntricos grandes	33
Cubas C3/5		Espiral	54
Cubas C3/6		Círculos concéntricos pequeños	27
Cubas C3/7		Ángulos grandes	28 con abertura hacia arriba 42 con abertura hacia abajo
Cubas C3/9		Ángulos pequeños	107
Cubas C3/10		Líneas	72 verticales 1 diagonal

▲ Fig. 9. Cuenco C3 y tabla de motivos decorativos.



▲ Fig. 10. Cuenco C4 y tabla de motivos decorativos.

nilla, de borde ligeramente elevado, con sendas acanaladuras cercanas al labio si bien con el fondo prácticamente plano y ápodo (Juan Tovar 1997: 552; Juan Tovar 2000: 66, fig. V).

### 2.6.2 La iconografía

La decoración estampillada que presenta esta pieza, más elaborada que la anterior y de estética cuidada dentro de su sencillez, se compone de una estrella de siete puntas construida mediante largos bastoncillos segmentados con doble retícula, de extremos apuntados (fig. 13, C6/1), dibujada en el centro del fondo interno sobre dos acanaladuras, en torno a la cual se colocan seis motivos antropomorfos dispuestos radialmente, elaborados mediante un motivo trípode con los tres brazos segmentados de diferente longitud y grosor, con un pequeño punto en el vértice (fig. 13, C6/2). La doble estampación de este punzón, una más abajo de la otra, ligeramente superpuesta la superior, da como resultado esta composición antropomorfa (fig. 13, C6/3).

### 2.6.3 Análisis e interpretación

La singularidad de esta decoración viene dada por la presencia de los seis motivos antropomorfos dispuestos radialmente en forma de estrella, de manera simétrica en torno al tema central.

La presencia de motivos antropomorfos en la TSHT es relativamente abundante, en parte seguramente debida a la reinterpretación de las decoraciones de vasos antiguos, como defendemos al final de este trabajo. López Rodríguez recoge dentro de su segundo estilo un grupo de temas seriadados figurados donde son mayoría los motivos antropomorfos (1985: fig. 14), pero también encontramos estos diseños dentro del primer estilo (*Ibid.*: fig. 7, 1B17 y fig. 8, 1C40 y 41), como remates nuevamente dentro del segundo estilo (*Ibid.*: fig. 15, 2B35) y en composiciones dentro del tercer estilo de grandes círculos (*Ibid.*: fig. 19, 3B55) o como motivo de separación dentro de este estilo (*Ibid.*: fig. 23, 3D70 y 71).

Pero hasta ahora nunca se había identificado de manera tan clara entre la decoración estampillada, otorgándole especial valor el hecho de que este tema no aparece en solitario si no acompañando al tema de la gran estrella central de siete puntas, lo que también constituye una novedad, ya que al menos entre lo que conocemos, no se da una combinación de dos temas de esta factura sobre una misma pieza.

Nuevamente parece que nos encontramos ante un posible trabajo de encargo dada su singularidad, aunque acogiendo este supuesto con la natural reserva.

### 2.6.4 Paralelos iconográficos en la TSHT

Dada la ausencia de paralelos para la composición de antropomorfos entre los productos elaborados a torno, debemos reparar en la gran estrella central, para la que ciertamente encontramos numerosos ejemplos publicados, hasta el punto de que se trata de uno de los temas empleados con

mayor frecuencia en la decoración de formas torneadas ya sea en el fondo interno de platos y fuentes, o en el borde de algunas de estas formas y también de cuencos de forma 6-Palol 8. Y este hecho podría venir justificado, como también observamos más adelante a cuenta de la decoración de la fuente Cubas C8, por la semejanza de este tipo de composiciones con las del grupo de grandes círculos "estrellados", lo que dada la gran difusión de este estilo justificaría a su vez la popularidad del tema estrellado en la vajilla a torno. Por citar algunos ejemplos de la popularidad de este tema y su gran dispersión geográfica, lo encontramos sobre bordes de forma 6-Palol 8 en Zaragoza (Paz Peralta 1991: 73, fig. 11, 66) y Conimbriga (Mayet 1984: vol. 2, 103, pl. CCXXXVIII, 2); o de forma 74-Palol 4 también en Conimbriga (Delgado 1975: pl. LXXXVI, 51) y Castroverde de Campos (Zamora) (Rubio *et al.* 1992: 87, fig. 1); sobre el fondo de formas 83 en La Estanca (Layana, Zaragoza) (Paz Peralta 1991: 93, fig. 2, 133) y Pedrosa de la Vega (Palencia) (Mayet 1984: vol. 2, 105, pl. CCXLIX, 74); de forma 82 en Zaragoza (Paz Peralta 1991: 89, fig. 21, 127) y Peñaforía (Vizcaya) (Mayet 1984: vol. 2, 105, pl. CCXLIX, 75) y por último, de forma 74-Palol 4 en Vadillo de la Guareña (Zamora) (Viñe *et al.* 1991: 242, fig. 1) ya muy tardía, y naturalmente sobre nuestra Cubas C8.

## 2.7 La fuente Cubas C7

### 2.7.1 Descripción

La fuente Cubas C7, es la de mayor altura de las cuatro y la de pared más vertical (fig. 12, 3), debiendo a éstas características, el haber resultado la más dañada de todas las piezas, ya que al quedar comprimida entre dos fuentes de menor profundidad, entre las que no encajaba, resultó literalmente triturada por la presión. Afortunadamente eso no ha impedido su reconstrucción gráfica, y nos ha permitido observar una fuerte deformación en un lado de la pieza, a modo de abombamiento lo que, no obstante, no debió restarle ni atractivo ni utilidad. La fuente se inscribe dentro de la forma 71-Palol 2, en el grupo 5 de Quintanilla (Juan Tovar 1997: 546; Juan Tovar 2000: 55 ss., fig. 1), como la variante más directamente relacionada con el grupo de formas africanas Hayes 61, si bien nuestra fuente, muestra un borde vertical con una fina acanaladura en la cara externa, menos pronunciada que en el resto de variantes de nuestro grupo, pero que, como a ellas, las diferencia de la forma africana. Dispone además de un fondo plano con dos marcadas acanaladuras en el borde exterior del mismo que conforman dos minúsculos resaltes a modo de pie. Con sus 46 cm de diámetro es la mayor conocida en este grupo.

### 2.7.2 La iconografía

También decorada, pero en este caso con una sencillísima estampación sobre el centro del fondo, de minúsculas rosetas cuadrípétalas enmarcadas por sendas acanaladuras.

El tamaño de las estampillas utilizadas resulta no obstante llamativo por reducido, incluso difícil de apreciar, con poco más de 5 mm de diámetro, una verdadera miniatura para lo que observamos como habitual en este punzón tan frecuente y casi la mitad que su homólogo de la Cubas C5.

### 2.7.3 *Análisis e interpretación*

Poco más podemos decir ya que no hayamos dicho a propósito de su hermana Cubas C5. Únicamente dejar constancia de la extrañeza que nos provoca una decoración tan insignificante en una pieza de representación y elevado precio, como si se quisiera dejar evidencia de algo, a la vez que se oculta. No tenemos, aún, suficientes elementos de juicio para pensar que tras estos sencillos motivos pueda esconderse una simbología religiosa, su simplicidad parece su mejor camuflaje, pero al menos que quede el testimonio de esta sospecha.

### 2.7.4 *Paralelos iconográficos en la TSHT*

Los ya reseñados para su hermana de ocultación, la fuente Cubas C5, valen perfectamente para ilustrar esta fuente, apostillando que entre los paralelos mencionados para aquella no conocemos ninguno con un tamaño de estampilla tan diminuto.

## 2.8 La fuente Cubas C8

### 2.8.1 *Descripción*

Por último, la fuente Cubas C8, también de forma 74-Palol 4 (fig. 12, 4), resulta más próxima a las del grupo 1C de Quintanilla que la C6 (Juan Tovar 1997: 552; Juan Tovar 2000: 66, fig. V), ya que presenta el fondo convexo, ápodo y el borde horizontal ligeramente levantado, propios de este grupo, así como la fuerte acanaladura a media altura de la pared interna. Además con sus más de 44 cm de diámetro se sitúa en la cúspide del grupo como una de las piezas de mayor tamaño conocidas, sino la mayor.

### 2.8.2 *La iconografía*

La decoración estampillada que presenta sobre el centro del fondo interno, está compuesta por una gran estrella de once puntas dibujada mediante largos bastoncillos segmentados de doble retícula, que en su interior desarrolla una doble acanaladura siguiendo los vértices internos, toda ella rellena de minúsculos círculos lisos; estrella a su vez contorneada por el exterior por otra doble acanaladura salpicada de los mismos anillos.

### 2.8.3 *Análisis e interpretación*

La contaminación que desde o hacia la producción decorada a molde de grandes círculos existe en esta fuente es un elemento más de análisis y datación de inestimable valor que queremos ejemplificar no ya con las tan abundantes

composiciones de grandes círculos dobles del grupo 3A que López Rodríguez sitúa dentro de los grupos 5, 6 y 8, si no específicamente con dos muestras claramente semejantes, una procedente de Pamplona (López Rodríguez 1985: 196, lám. 59, 1.103) (fig. 12, 4a) y la otra hallada en La Yecla (Santo Domingo de Silos, Burgos) (*Ibíd.*: 173, lám. 31, 554) (fig. 12, 4b), que testimonian la coetaneidad de ambas composiciones decorativas y por extensión las de las composiciones estampilladas en forma de estrella como la de nuestra fuente C6.

### 2.8.4 *Paralelos iconográficos en la TSHT*

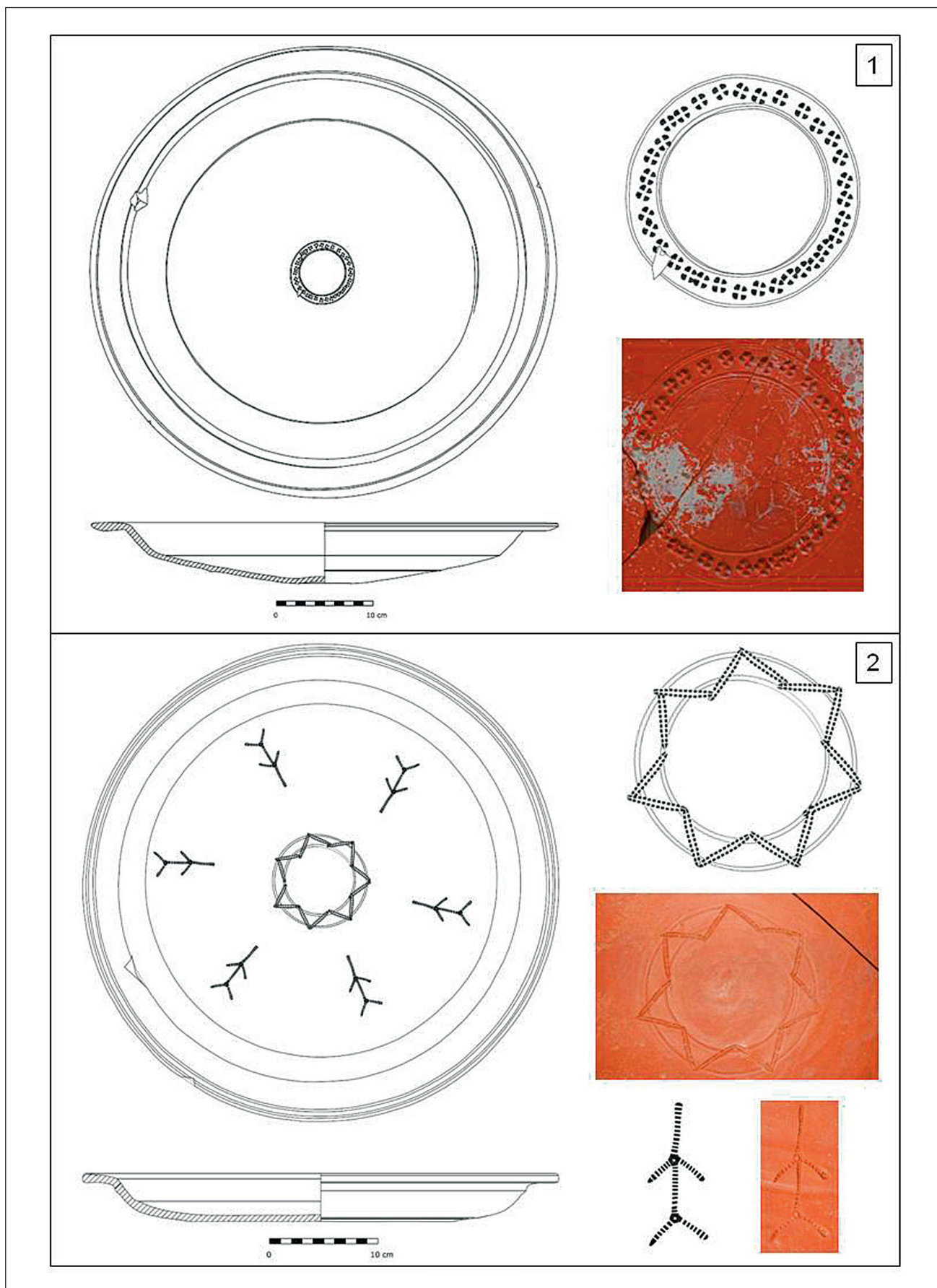
Paradójicamente no nos ha sido posible encontrar una composición igual a la nuestra entre los productos estampillados de la hispánica tardía más allá de los ejemplos ya señalados para la fuente Cubas C6. El único caso parecido que hemos podido hallar es en un fragmento de fondo de un plato de Conimbriga en el que en torno a un tema de estrella aparece una única fila de pequeños círculos. (Delgado 1975: Pl. LXXXVI, 65).

## 3. LOS “NUEVOS” ESTILOS EN LA TERRA SIGILLATA HISPANICA TARDÍA

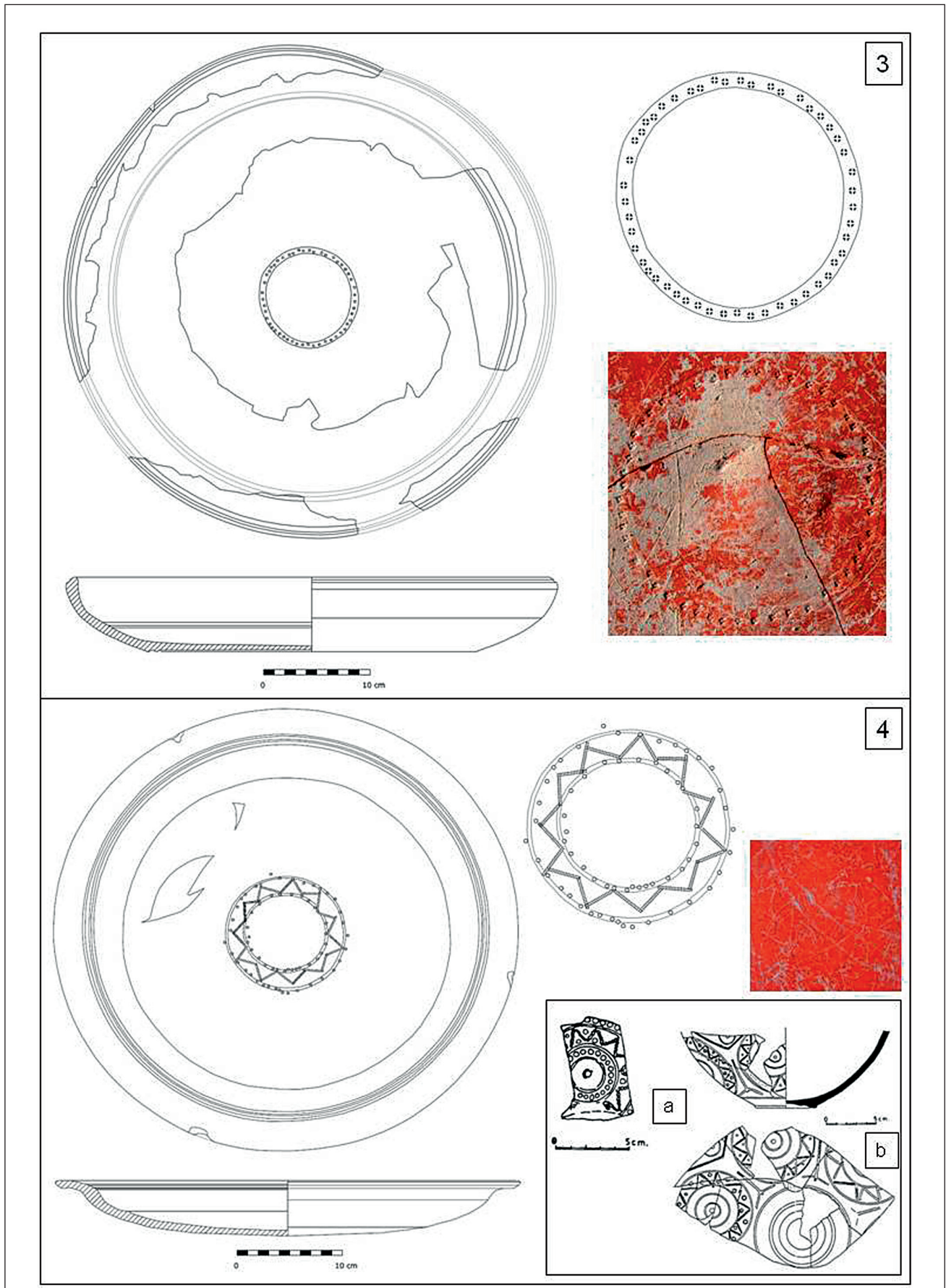
Si el denominado Primer Estilo de López Rodríguez, fue visto como la probable perduración de las composiciones de círculos tan propias de la sigillata hispánica altoimperial, aspecto que hoy sabemos que sólo es cierto en parte, ya que un gran número de temas de este estilo aparecen en momentos ya muy avanzados de la producción tardía, lo que hoy mostramos aquí es una reedición interpretativa de algunos de los estilos y composiciones decorativas más emblemáticos de los primeros siglos; un auténtico revival.

Ya López Rodríguez avanzó en su trabajo de 1985 la semejanza de ciertos motivos presentes en los vasos tardíos con otros utilizados en la sigillata altoimperial, aunque considerándolos como algo anecdótico, lo que le lleva a concluir que no existe vinculación alguna entre esta producción y la hispánica de los primeros siglos (López Rodríguez 1985: 245), lo que hoy sabemos que no es cierto, quizá considerando el hecho de que muchos de esos motivos, en realidad composiciones, forman parte o son estilos que no permanecen en la TSH más allá del siglo I o a lo sumo, en el caso de las composiciones de círculos secantes, de las primeras décadas del siglo II, y que por tanto no podían llegar a la TSHT por la vía de una perduración natural dentro de los esquemas decorativos de los siglos II y III. Pero entonces ¿por qué están sobre vasos tardíos?

La presencia del antiguo estilo metopado en los cuencos C2 y C3, debe considerarse una reedición o recreación y no una pervivencia, sustentada naturalmente en el hecho de que en el área riojana la continuidad de la actividad alfarera en un mismo lugar durante siglos, debió poner en contacto



▲ FIG. 11. 1.- Fuente Cubas C5 - 2.- Fuente Cubas C6.



▲ FIG. 12. 3.- Fuente Cubas C7 - 4.- Fuente Cubas C8.

a los artesanos de la época con antiguos vertederos, viviendo cerca de ellos, abriendo silos o zanjas en ellos y por tanto en permanente relación con los viejos desechos del pasado, como aún hoy sucede, por lo que no es de extrañar que algunos de los elementos que hasta ahora hemos considerado típicamente bajoimperiales, estén en realidad inspirados en los viejos fragmentos con los que aquéllos artesanos debían convivir cotidianamente. Sería este el caso de los grandes diseños en forma que aspa que cubren las metopas del vaso Cubas C2 y en general de los grandes motivos cruciformes del grupo 5B de López Rodríguez (1985: 83, fig. 26) para los que encontramos como principal fuente de inspiración algunos de los frecuentes dibujos cruciformes presentes en el área riojana entre sus producciones altoimperiales (Garabito 1978: 532-533, tab. 28-29) (Fig. 8, A, 1), a los que acompañamos de un par de ejemplos: el de un vaso de forma 30 de Arcóbriga (Juan Tovar 1992: fig. 1.3.24, 222) (fig. 8, A, 2) o el tema doble representado sobre un fragmento de cuenco de forma 37 de Numancia (Romero Carnicero 1985: fig. 36, 335) (Fig. 8, A, 3). Es curioso como nuestro artesano parece intentar reproducir el sinuoso diseño de algunos de estos antiguos cruciformes, con el ingenuo dibujo de líneas en zig-zag que podemos entrever rellenando algunas de las grandes aspas de nuestro cuenco.

Sobre esta reedición temática, aún por explorar, de las viejas composiciones altoimperiales y a la espera de un estudio de mayor calado, hemos querido presentar algunos ejemplos para empezar a entender hasta que punto nuestros alfareros tardorromanos son capaces de innovar reinterpretando los antiguos esquemas compositivos.

Así, uno de los ejemplos más insólitos de esta reedición decorativa lo encontramos en un cuenco de forma 37t hallado en Ávila que presenta una guirnalda vegetal (Centeno y Quintana 2005: fig. 1, 6) (Fig. 8, B, 1) al más puro estilo del primer siglo del Imperio como recogemos, por ejemplo, sobre una forma 29 del alfarero VLLLO procedente de Numancia (Romero Carnicero 1985: fig. 16, 112) (Fig. 8, B, 2).

Otro ejemplo, esta vez del recurrente estilo de círculos pero en una composición de aros secantes, lo tomamos de dos vasos altoimperiales, uno sobre forma 29 muy temprana de Arcóbriga (Juan Tovar 1992: fig. 1.3.12, 137) (Fig. 8, C, 1) y otro más elaborado de una 37 de Bezares (Garabito 1978: fig. 37, 174), para los que entresacamos tres perfectos ejemplos tardíos: uno en una 37t de Mérida (López Rodríguez 1985, lám. 17, 320) (Fig. 8, C, 5) otro de Gema (Zamora) (*Ibid.*, lám. 110, 2.134) (Fig. 8, C, 4) y un tercero también sobre 37t de Diego Álvaro (Ávila) (*Ibid.*, lám. 11, 197) (Fig. 8, C, 3).

Y para terminar, varios ejemplos de estilos diversos francamente elocuentes. Uno de rameados o cruciformes del estilo de grandes temas seriados de López Rodríguez, sobre un vaso de Valeria (Cuenca) (1985: Fig. 24, 7; lám. 36, 644) (Fig. 8, D, 2) clara replica de motivos cruciformes como los

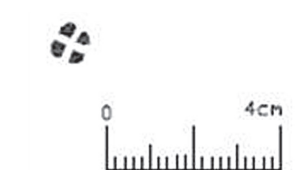
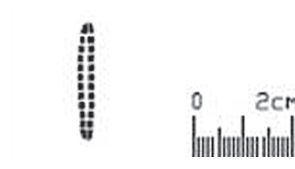




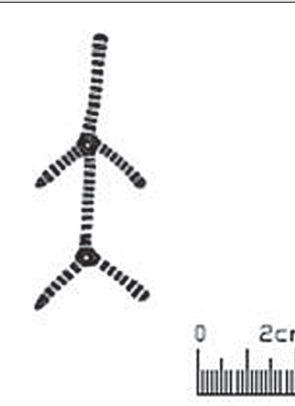
que encontramos en Bezares (Garabito 1978: 532, Tab. 28, 1-2) (Fig. 8, D, 1). Otro que podríamos situar quizá dentro del estilo de temas seriados sin fin hallado en Torre de Palma (Portoalegre, Portugal) (López Rodríguez 1985: 238, lám. 120, 2.266) (Fig. 8, D, 4) para el que mostramos su antecedente sobre una forma 29 de Numancia (Romero Carnicero 1985: fig. 18, 133) (Fig. 8, D, 3) y por último una 37t de Pamplona con diseños que López Rodríguez sitúa dentro de su primer estilo (1985: fig. 8, 38; lám. 120, 2.266) (Fig. 8, D, 6) para el que no puede haber otro precedente tan expresivo como el que vemos en una composición de guiraldas, también de Bezares (Garabito 1978: fig. 37, 168) (Fig. 8, D, 5).

Estos no son más que unas pequeñas muestras con las que dar pie a un estudio de mayor profundidad sobre esta ya evidente reinterpretación de las antiguas composiciones decorativas de la TSH. Incluso deberíamos plantearnos si esas inscripciones intradecorativas que a veces nos sorprenden en algunas de estas tardías (Morais 2007), tan aparentemente fuera de lugar en los esquemas de producción imperantes en esta época, no son más que nombres de antiguos artesanos sacados de viejos cascotes, que los decoradores de época tardía reproducen ya con un mero sentido ornamental.

Los últimos años vienen deparando algunos hallazgos de pequeña entidad pero gran significación, que unidos al producido en Cubas de la Sagra constituyen una pequeña revolución en el panorama iconográfico de la TSHT, en el que no existían novedades de entidad desde la sistematización de López Rodríguez en 1985, lo que estaba provocando una falsa imagen de "producto acabado" sobre el que ya quedaba poco que decir, ahogado en el "monótono" estilo de grandes círculos que parecía monopolizarlo.

Estas novedades constituyen a su vez un verdadero reto para la comprensión estilística de esta cerámica, que no siempre permite un fácil encuadramiento de las diferentes composiciones que vamos conociendo, además de resultar cada vez más compleja la clarificación de influencias, a pesar de lo aquí expuesto, resistiéndose a su identificación con un determinado influjo como proponen algunos autores como Beltrán y Paz Peralta quienes asocian las decoraciones de la TSHT con los emblemas militares, estableciendo paralelismos con aquellos reflejados en la *Notitia Dignitatum* (Beltrán y Paz 2006; Paz Peralta 2008: 505).

También la influencia de la simbología religiosa de carácter cristiano es cada vez más patente en la TSHT. Circunscrita hasta hace pocos años al crismón de La Emina (López Rodríguez 1982) y sujeta a interpretación en las composiciones de algunos vasos del taller de Villanueva de Azoague, hoy cuenta con una creciente representación que ya no admite lugar a dudas. Nuevas manifestaciones van dando carta de naturaleza a esta influencia con ejemplos de crismones en Tinto Juan de la Cruz (Barroso *et al.* 2001: 176, lám. XXXII, 87) o Aldeamayor de San Martín (Centeno *et al.* 2010, fig. 3, 6), por citar sólo los publicados, e incluso

CÓDIGO	MOTIVO	DENOMINACIÓN	N.º FREC.
Cubas C5/1		Roseta cuatripétala A	33
Cubas C6/1		Bastoncillo segmentado A	14
Cubas C6/2		Trípode segmentado	12
Cubas C7/1		Roseta cuatripétala B	50
Cubas C8/1		Pequeño círculo segmentado	63
Cubas C8/2		Bastoncillo segmentado B	22
CÓDIGO	COMPOSICIÓN	DENOMINACIÓN	N.º FREC.
Cubas C6/3		Antropomorfo	6

▲ FIG. 13. Tabla de motivos decorativos empleados en la decoración estampillada de las fuentes.



de *officinae* cristianas que reflejan su naturaleza más allá de toda duda (Juan Tovar *et al.* ep. c). Y es que el gran problema que sigue acosando a esta producción es la ausencia de una muestra cualitativa y cuantitativamente representativa de su poderoso eclecticismo formal y decorativo.

Por tanto y sin pretender descartar que llegue a existir un influjo militar en ciertas decoraciones, empezamos a apreciar la presencia de estilos fuertemente entroncados en los gustos imperantes en el estamento rural del Bajo Imperio y en las creencias religiosas de ese periodo, aunque la mayor

novedad que estos hallazgos aportan y en especial los vasos de Cubas es la constatación de un verdadero revival de las antiguas fuentes iconográficas altoimperiales por parte de los talleres alfareros, probablemente hacia finales del siglo IV o inicios del V, cuando todavía está vigente el estilo de grandes círculos, aplicando lo que podríamos llamar esquemas retrocesivos en las composiciones de ese momento.

Pero todavía estamos dando los primeros pasos en el estudio de esta nueva y apasionante vía que ahora se abre ante nosotros. •

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 1983: "Terminología y criterios de atribución". En *Terra Sigillata Hispánica. Bol. Museo Arqueológico Nacional* I (2): 116-122.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. 1974: "Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida". *Habis* 5: 173 ss.
- BARROSO, R. *et al.* 2001: "Los yacimientos de Tinto Juan de la Cruz – Pinto, Madrid– (siglos I al VI d.C.) 1ª Parte", *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas* 11: 129-204.
- BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J. Á. 2006: "La transmisión decorativa a través de los emblemas militares, desde la Antigüedad Clásica a la Edad Media. La escultura decorativa en Aragón desde el siglo VII al año 1030". *Museo de Zaragoza. Boletín* 18 (2004): 79-238.
- BLÁZQUEZ, J. M. 1982: "El mosaico de *Dulcitius* (villa "El Ramalete", Navarra) y las copas sasánidas" En M. A. Ladero (ed.): *En la España medieval. Estudios en memoria del prof. D. Salvador de Moxó*, vol. I. Madrid: 177-182.
- 1994: "Platería sasánida: cuencos con retratos y platos con cacerías reales", *Goya* 239, marzo-abril: 258-269.
- BLÁZQUEZ, J. M. y GARCÍA DE PALACIOS, J. 1993: *Mosaicos romanos de León y Asturias*. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M. y MEZQUIRIZ, M. A. 1985: *Mosaicos romanos de Navarra*. Madrid.
- CABALLERO ZOREDA, L. 1985: "Hallazgo de un conjunto tardo romano en la calle Sur de Getafe". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* III (1). Madrid: 97-127.
- BOLLA, M. 2002: "Placchetta in bronzo tardoantica con scena di caccia nel Museo Archeologico di Verona" En A. Giomlia-Mair (ed.): *I Bronzi Antichi: Produzione e Tecnologia. Atti del XV Congr. Int. Sui Bronzi Antichi, Grado-Aquileia 2001*, Montagnac, 615-622.
- CABRERA, A. 1914: *Fauna Ibérica. Mamíferos*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.
- CARON, B. 1997: "Roman Figure-Engraved Glass in The Metropolitan Museum of Art", *Metropolitan Museum Journal* 32. New York: 19-50.
- CARRANZA, J. 2004: "Ciervo – *Cervus elaphus*", en L. M. Carrascal, A. Salvador (eds.). *Enciclopedia Virtual de los Vertebrados Españoles*, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. <http://www.vertebradosibericos.org>.
- CENTENO CEA, I. M. 2006: "La ciudad entre los siglos IV y VII. El mundo tardoantiguo". En S. Estremera (Coord.), I.M. Centeno, J. Quintana: *Arqueología urbana en Ávila. La intervención en los solares del palacio de Don Gaspar del Águila y Bracamonte (Antiguo Convento de los Padres Paúles)*. Valladolid: 115-137.
- CENTENO, I. M. *et al.* 2010: "Contextos cerámicos de la primera mitad del s. V en el interior de la Meseta. El yacimiento de Las Lagunillas (Aldeamayor de San Martín, Valladolid)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arqueología*, 76, 2010, 91-143.
- CENTENO, I. y QUINTANA, J. 2005: "Cerámica romana del Mercado Grande de Ávila II: cerámica de mesa de los niveles romanizados". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 71 (1): 209-274.
- COMPARETI, M. 2011: *The State of Research on Sasanian Painting*, e-Sasanika Series 13. University of California. Irvine: 1-50.
- DAHÍ ELENA, S. 2010: *Contextos cerámicos de la Antigüedad Tardía y Alta Edad Media (siglos IV-VIII) en los asentamientos rurales de la Lusitania septentrional (Provincia de Salamanca)*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. 1984: *Complutum. I. Excavaciones*. Excavaciones Arqueológicas en España 137. Madrid.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M.ª I. 1992-1993: "Criterios para el estudio de producciones decoradas de terra sigillata". *Alebus* 2-3: 166-176.
- 1999: *Breve introducción al estudio de la Terra Sigillata*, Centro de Estudios Universidad y Progreso. Villa del Río (Córdoba).
- FILLOU NIEVA, I. 2000: "Una ocultación de herramientas y útiles de época tardo romana en el asentamiento de las ermitas (Espejo, Álava)". *Euskonews Et Media* 73. [Consultado el 14 de noviembre de 2010. URL: <http://www.euskonews.com/0073z3bk/gaia7301es.html>].
- GARABITO, T. 1978: *Los alfares romanos riojanos. Producción y comercialización*. Bibliotheca Praehistorica Hispana XVI.
- GARCÍA y BELLIDO, A. 1953: "Dos 'villae rusticae' romanas recientemente excavadas". *Archivo Español de Arqueología* 26 (87): 207-217.
- GARCÍA MARCOS, V. *et al.* 1997: "Nuevos planteamientos sobre la cronología del recinto defensivo de Asturica Augusta (Astorga, León)". *Congreso Internacional "La Hispania de Teodosio", Segovia-Coca, Octubre 1995*. Vol. 2. Salamanca.
- GARCÍA MERINO, C. 1995: *Uxama I. Campañas de 1976 y 1978*. Excavaciones Arqueológicas en España 170. Madrid.
- GARCÍA y BELLIDO, A. 1953: "Dos 'villae rusticae' romanas recientemente excavadas". *Archivo Español de Arqueología* 26 (87): 207-217.
- 1984: "Puñales tardo-romanos de Lancia y Coaña". *Archivo Español de Arqueología* 57 (149-150): 179-182.
- GINSBURG, M. 1941: "Hunting Scenes on Roman Glass in the Rhineland". *University of Nebraska Studies* XLI (2). (Studies in the Humanities, No. 1). Lincoln. Nebraska.
- GUTIERREZ PÉREZ, J. (ep. a.): "Decoración faunística en T.S.H.T. de la villa romana "La Olmeda". *Estudios en homenaje a Javier Cortes Álvarez de Miranda*.
- (ep. b): "La particularidad de la villa romana 'La Olmeda' (Pedrosa de la Vega, Palencia) a través de la T.S.H.T.: ejemplos originales". *Actas I Jornadas de jóvenes investigadores del Valle del Duero*, Zamora, 16-18 de Noviembre de 2011.
- HAYES, J. W. 1972: *Late Roman Pottery*. The British School at Rome. Londres.
- JEREZ LINDE, J. M. 2006: *Terra sigillata hispánica tardía del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*. Cuadernos Emeritenses 35. Mérida.
- JUAN TOVAR, L. C. 1992: "Terra sigillata hispánica". En L. Caballero Zoreda (dir.): *Arcóbriga II. Las cerámicas romanas*, Zaragoza: 35-134.
- 1997: "Las industrias cerámicas hispanas en el Bajo Imperio. Hacia una sistematización de la sigillata hispánica tardía". En *Congreso Internacional "La Hispania de Teodosio", Segovia-Coca, Octubre 1995*, Vol. 2. Valladolid: 543-568.

- 2000: "La terra sigillata de Quintanilla de la Cueva". En M. A. García Guinea (dir): *La villa romana de Quintanilla de la Cueva. Memoria de las excavaciones 1970-1981*. Salamanca: 45-122.
- et al. (ep. a): "Un conjunto tardorromano excepcional en Cubas de la Sagra (Madrid): I. La cerámica", *I Congreso Internacional de la SECAH. Cádiz 3 y 4 de marzo de 2011*.
- et al. (ep. b): "Hornos cerámicos bajoimperiales y tardoantiguos en el sur de la Comunidad de Madrid: presentación preliminar". *I Congreso Internacional de la SECAH. Cádiz 3 y 4 de marzo de 2011*.
- et al. (ep. c): "Un taller cristiano de terra sigillata hispánica tardía", *Boletín Ex Officina Hispana 4*.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. 1990: "El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga". *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua serie II vol. 3*: 199-232.
- 1991: "La caza en el mosaico romano: Iconografía y simbolismo". *Antigüedad y cristianismo VIII*: 497-512.
- 2002: "Platería sasánida y mosaicos romanos", En J. M.ª Blázquez, (ed.): *Persia y España en el diálogo de las civilizaciones. Historia, religión, cultura*. Ediciones Clásicas. Madrid: 155-172.
- LÓPEZ RODRIGUEZ, J. R. 1982: "El primer crismón en terra sigillata hispánica tardía", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología XLVIII*, 181-184.
- 1985: *Terra sigillata hispánica tardía decorada a molde de la Península Ibérica*. Salamanca.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. Y REGUERAS GRANDE, F. 1987: "Cerámicas tardorromanas de Villanueva de Azoague (Zamora)". *Bol. del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología LIII*: 115-165.
- MAÑANES, T. 1995: "Villa y Tierra de Íscar a partir de la conquista romana". En C. Arranz Santos: *Villa y Tierra de Íscar*. Valladolid: 63-78.
- MAYET, F. 1984: *Les ceramiques sigillées hispaniques. Contribution à l'histoire économique de la Péninsule Ibérique sous l'Empire Romain*. Paris.
- MEFFRE, J-F. et al. 1973: "Les dérivées des sigillées paléochrétiennes du groupe atlantique". *Gallia 31(1)*: 207-263.
- MORAIS, R. 2007: "Oficina de Vasconivs. Marca inédita em TSHT recolhida em Braga". *Pyrenae 38 (2)*: 73-77.
- MOREDA BLANCO, F. J. y SERRANO NORIEGA, R. 2011: "Excavación arqueológica en el Palacio de los Águila (Ávila). Una forma 37 de T.S.H.T. con decoración cinagética". *Boletín Ex Officina Hispana 3*: 24-26.
- PALOL, P. DE, CORTES, J. 1974: *La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia). Excavaciones de 1969 y 1970*. Acta Arqueológica Hispánica 7.
- PASCUAL, M.ª P. et al. 2000: "El centro alfarero de Sobrevilla. Badarán. La Rioja", *Antigüedad y Cristianismo XVII*: 291-312.
- PAZ PERALTA, J. A. 1991: *Cerámica de mesa romana de los siglos III al VI d. C. en la provincia de Zaragoza*. Inst. Fernando el Católico. Zaragoza.
- (2008): "Consideraciones sobre la tipología, decoración y cronología de la terra sigillata hispánica intermedia y tardía. Circa 230/250-circa 510", *Cuadernos Ex Officina Hispana 1*.
- PEREA YÉBENES, S. 2003: "La caza, deporte militar y religión. La inscripción del praefectus equitum Arrius Constans Speratianus, de Petavonium, y otros testimonios del culto profesado a Diana por militares". *Aquila Legionis 4*: 93-117.
- POZUELO, D., VIGIL-ESCALERA, A. 2003: "La ocultación de un ajuar doméstico a inicios del siglo V d. C. en El Rasillo (Barajas, Madrid). Algunas posibilidades de análisis e investigación". *Bolskan 20*: 277-286.
- RAYNAUD, C. 1993: "Céramique estampée grise et orangée dite "dérivée de sigillée paléochrétienne", M. Py (dir.), *Dicocer [1], Dictionnaire des céramiques antiques (VIIe s. av. n. è.-VIIe s. de n. è.) en Méditerranée nord-occidentale (Provence, Languedoc, Ampurdan), Lattara, 6, 1993, 410-418*.
- ROMERO CARNICERO, M. V. 1985: *Numancia I. La terra sigillata*. Excavaciones Arqueológicas en España 146.
- RUBIO, P. et al. 1992: "Excavación arqueológica en "El Tesoro-La Corralina", (Castroverde de Campos)", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florian de Ocampo"*: 79-93.
- SANGUINO, J. y OÑATE, P. 2010: "Moldes de Terra Sigillata Hispánica Tardía en el yacimiento Camino de Santa Juana (Cubas de la Sagra, Madrid)". *Boletín Ex Officina Hispana 2*: 44.
- SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, TH. 1962: *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles*. Excavaciones arqueológicas en España 18. Madrid.
- VIGIL-ESCALERA GUIRADO, A. 2009: *Escenarios de emergencia de un paisaje social y político altomedieval en el interior de la Península Ibérica durante la quinta centuria: cerámica, necrópolis rurales y asentamientos encastillados*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. Vitoria-Gasteiz.
- (ep.): "Las últimas producciones de TSHT en el interior peninsular". *Cuadernos Ex Officina Hispana 1*.
- VIÑE, A. I. et al. 1991: "2ª campaña de excavación en la necrópolis tardorromana de Vadillo de la Guareña", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florian de Ocampo"*: 234-254.
- WHITEHOUSE, D. 1997: *Roman glass in the Corning Museum of Glass Vol. 1*. Corning. New York: 268-270.