QUADERNI URBINATI
DI CULTURA CLASSICA

Direttore responsabile: Bruno Gentili.

Condirettori: Paola Bernardini, Maurizio Bettini, Carmine Catenacci,
Giovanni Cerri, Franca Perusino.
Segretaria di redazione: Maria Colantonio.
Collaboratrice di redazione: Liana Lomiento.

Comitato scientifico: Giampiera Arrigoni, Anton Bierl, Carlo Brillante,
Marcel Detienne, Pietro Giannini, Antonietta Gostoli, E. Christian Kopff,
Herwig Maehler, Agostino Masaracchia, Carles Miralles.

Corrispondenti stranieri: Francis Cairns (Florida State University),
Claude Calame (Université de Lausanne), Joachim Dalfen (Universität Salzburg),
Douglas E. Gerber (The University of Western Ontario, London, Canada),
Michael W. Haslam (University of California, Los Angeles),
Paul Mertens (Université de Liège), Gregory Nagy (Harvard University,
Cambridge Mass.), François Paschoud (Université de Genève),
Hélène Perdicoyianni-Paléologou (Brookline, Mass.),
Pietro Pucci (Cornell University, Ithaca, N.Y.),
Ignacio Rodríguez Alfageme (Universidad Complutense de Madrid),
Joseph A. Russo (Haverford), Wolfgang Speyer (Universität Salzburg),
Eugène Vance (Université de Montréal), John Van Sickle (Graduate School
and University Center of the City University of New York),
Gustavo Veneciano (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

⋆

Direzione: Prof. Bruno Gentili, Via Bettolo 6, I 00195 Roma.
Redazione: Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline umanistiche,
Università di Urbino Carlo Bo, Via Sant'Andrea 34, I 61029 Urbino,
tel. +39 0722 303550, fax +39 0722 303551, maria.colantonio@uniurb.it

Gli autori che desiderano collaborare ai «Quaderni urbinati di cultura classica»
sono pregati di inviare i manoscritti, redatti *in forma definitiva*, al direttore Prof. Bruno Gentili,
presso Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline umanistiche,
Università di Urbino Carlo Bo, Via Sant'Andrea 34, I 61029 Urbino.
Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi,
nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice,
alle norme specificate nel volume
Fabrizio Serra, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa · Roma, Serra, 2009²
(Euro 34,00, ordini a: fse@libraweb.net).

⋆

«Quaderni urbinati di cultura classica» is an International Peer-Reviewed Journal.
The Journal is Indexed and Abstracted in *Scopus* (Elsevier), in *Arts and Humanities Citation Index*
and in *Current Contents/Arts & Humanities* (ISI Thomson-Reuters).
It has been Released in the JSTOR *Archive* and the eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.
ANVUR: A. ERIH Rank in Classical Studies International Journals: INT1.

QUADERNI URBINATI DI CULTURA CLASSICA

NUOVA SERIE 104 · N. 2 · 2013

(VOL. 133 DELLA SERIE CONTINUA)

DIRETTORE: BRUNO GENTILI

PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXIII

Rivista quadrimestrale

⋆

Abbonamenti e acquisti:

FABRIZIO SERRA EDITORE®
Pisa · Roma
Casella postale n. 1, succursale 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.
Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

Modalità di pagamento: su c/c postale n. 17154550 intestato a *Fabrizio Serra editore®*; mediante carta di credito American Express, Eurocard, Mastercard, Visa.

Richiesta di scambi:

Dipartimento di Scienze del testo e del Patrimonio culturale,
Università di Urbino Carlo Bo, Via Sant'Andrea 34, I 61029 Urbino, tel. +39 0722 303550

⋆

Autorizzazione del Tribunale di Urbino n. 1998/189.

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta di *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0033-4987
ISSN ELETTRONICO 1724-1901

SOMMARIO

LIRICA GRECA

Nicola Serafini, *La dea Ecate, le torce e le Ninfe Lampadi: un frammento di Alcmane da rivalutare (fr. 63 Davies)* 11

Sandra Boehringer, *"Je suis Tithon, je suis Aurore": performance et érotisme dans le 'nouveau' fr. 58 de Sappho* 23

Claude Calame, *La poésie de Sappho aux prises avec le genre: polyphonie, pragmatique et rituel (à propos du fr. 58b)* 45

Carmine Catenacci, *Saffo, un'immagine vascolare e la poesia del distacco* 69

TEATRO GRECO

Maria Vittoria Tozzi, *La datazione dei* Sicioni *di Menandro e il contesto storico-politico* 77

Miguel Ángel Valero Tévar, Joan Gómez Pallarès, *El mimo del celoso adinerado: literatura y espectáculo en la* uilla *de Noheda (Cuenca)* 87

FILOSOFIA GRECA

Fabián Mié, *El uso de la dialéctica en la metodología científica de Aristóteles. La alternativa empirista de Aristóteles a la dicotomía entre coherentismo y fundacionismo.* II 109

NOTE DI LETTURA

Marco Tentori Montalto, *Una nuova esegesi del* lapis *C della base con gli epigrammi di Maratona (*IG *I³ 503/504)* 139

Alessandra Amatori, *Genealogie e tradizioni locali nei* Naupaktia*: lettura dei frammenti e rapporti con la* syggraphe *di V secolo* 155

Maria Elena Della Bona, *Gare simposiali di enigmi e indovinelli* 169

Dunstan Lowe, *Chasing (Most of) the Giants out of Grattius'* Cynegetica 183

Carmine Catenacci, *Response to R. Osborne's Review of C. Catenacci's,* Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia antica 189

EL MIMO DEL CELOSO ADINERADO: LITERATURA Y ESPECTÁCULO EN LA *VILLA* DE NOHEDA (CUENCA)*

Miguel Ángel Valero Tévar · Joan Gómez Pallarès

Abstract

The mosaic pavements known to us from the Roman *uilla* at Noheda (Cuenca), IVth Century A.D., show an exceptional condition of preservation; they offer various mythological scenes as well as two scenes with mime performance. These two scenes (called B and E, and identified with a private performance) belong to a mime from which, for the first time as far as we know, we read the title: *Mimus zelotypi nummati*.

1. Introducción

El yacimiento arqueológico de Noheda, localizado en el interior peninsular es conocido desde antiguo,[1] si bien la existencia del mosaico figurado fue tan sólo documentada a partir de los años 80 del siglo pasado, con motivo de los trabajos de mejora agrícola que se estaban efectuando en la parcela.[2]

Las excavaciones arqueológicas comenzaron a finales de 2005. Se demostró la relevancia del yacimiento y ello motivó que a partir del año siguiente, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha asumiese las responsabilidades y la financiación de la investigación, incluyéndola dentro de su programa de Excavaciones Sistemáticas lo que facilitó el desarrollo de las investigaciones.[3] Además, siempre se ha contado con la hospitalidad e implicación del pueblo de Villar de Domingo García, a lo que hay que sumar el

* Créditos de las fotografías. Las fotografías de las láminas 1 y 2 son autoría de J. Latova. Mientras que las fotografías 3 y 4 son de M. A. Valero Tévar.

[1] Larrañaga 1966, 438; Abascal 1982, 68; Palomero 1985, 169.

[2] Lledó 2007; 2010.

[3] Nuestro agradecimiento es para la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha por el apoyo institucional y económico que nos viene dispensando a lo largo de estos años. Éste apoyo resulta vital para el mantenimiento y correcto desarrollo de un proyecto de investigación que está deparando relevantes resultados científicos tal y como avala la ya abultada nómina de publicaciones disponible sobre el yacimiento y su repercusión sobre el conocimiento de la Antigüedad Tardía.

interés y apoyo mostrado en los últimos años por la Excma. Diputación Provincial de Cuenca.[1]

Sin duda, hasta el momento es el mosaico figurado localizado en la Sala Triabsidada del complejo, la evidencia más notoria del yacimiento y por ella es conocido, si bien la investigación sobre el mismo se plantea de manera integral: no se olvida el mosaico, pero se le otorga la misma relevancia al estudio completo del enclave arqueológico, intentando interpretar adecuadamente las estancias, la cronología, la evolución de las fases constructivas, las técnicas edilicias empleadas, la ornamentación, el proceso de destrucción, los objetos, etc. Es decir, se busca la interpretación global del conjunto.

Desde el inicio de la excavaciones se han exhumado un número reducido de estructuras pertenecientes a la *pars rustica*, así como un sector de la *pars urbana*, integrado por algunas dependencias del *balneum* y diversas estancias del edificio residencial. Es en este último donde destaca la denominada Sala Triabsidada, no sólo por sus imponentes dimensiones (de 290,64 m²) y su compleja articulación arquitectónica, sino porque en ella se ha descubierto el extraordinario pavimento musivo del cual forman parte las escenas alusivas a la pantomima que son objeto de la presente publicación.

La *uilla* romana de Noheda se sitúa a 500 m. al noroeste de la localidad del mismo nombre, pedanía del Villar de Domingo García. Ubicada junto a la carretera N-320, se localiza a 17 km. al norte de la ciudad de Cuenca. El enclave se asienta a 1000 m.s.n.m., en una suave ladera que bascula hacia el sur hasta confluir con el Arroyo del Tejar.

Por lo que respecta al entorno inmediato del yacimiento, las tierras que circundan a la *uilla* se insertan en la parte oriental de la comarca natural de la Alcarria Conquense, la cual se encuentra delimitada al oeste y este, respectivamente, por las sierras de Altomira y Bascuñana. Posee un relieve poco marcado, predominando los anchos valles con laderas suavemente inclinadas lo que determina su gran variedad paisajística.[2]

Contexto arquitectónico del mosaico

El epígrafe que editamos y comentamos por primera vez, se integra en una de las escenas de mosaico de la citada Sala Triabsidada, estancia que forma parte del sector residencial de la *pars urbana* de la *uilla* y se corresponde con el *triclinium* de la misma.

La orientación de la habitación es de este a oeste y la entrada a la misma se localiza por el flanco occidental mediante un espacio porticado de mor-

[1] Han sido varios los proyectos y convenios suscritos entre esta institución y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, que han facilitado el desarrollo de las investigaciones en el yacimiento en los últimos años.

[2] Estébanez 1974, 16; González - Fernández - Sanza 2006, 20.

fología rectangular, a modo de *narthex*. El desnivel existente entre la antesala de acceso y el propio *triclinium* se soluciona mediante dos escalones realizados con una base de mampostería y forrada con placas marmóreas en tonos blanquecinos.

La gran sala trífora que alberga a los mosaicos de Noheda está construida por gruesos muros realizados con doble hilada de grandes bloques de mampostería concertada y sillarejos, rellenados con piedras de tamaño medio trabados con calicanto, que delimitan una gran dependencia cuadrangular en la que resaltan tres exedras ubicadas en sus lados, norte, este y sur, dejando 290,64 m² de espacio libre en su interior.

La parte meridional de la estancia está muy afectada por las roturaciones agrícolas, habiendo alterado hasta la cimentación. También han deteriorado una pequeña parte del mosaico. Por el contrario, el sistema de aterrazamiento empleado en la ejecución de la *uilla* ha hecho que las partes central y septentrional de la sala cuenten con una altura conservada importante (que llega hasta el 1,10 m. en su cota superior), que ha permitido la conservación de los parámetos murados. Ofrece también una buena estratigrafía que facilita la interpretación cronocultural.

Aproximadamente en el centro de la estancia se sitúa un estanque monumental de morfología rectangular, orientado en el mismo sentido que la sala, que cuenta con dos conducciones de agua, una receptora en su lado septentrional y otra de evacuación en el costado suroeste, ambas ejecutadas con *imbrices* montados en sus extremos, unos sobre otros.

Por lo que respecta a la ornamentación del espacio (dejamos ahora el mosaico sobre el que volveremos más adelante), las paredes interiores del mismo estaban decoradas con pinturas murales en soluciones geométricas de tonos rojo vinoso, ocres, negros, anaranjados, blancos, etc. El zócalo del paramento murado se resuelve mediante el revestimiento a base de placas de mármol en alternancia de tonos y tipos, que pone de manifiesto el empleo de materiales constructivos nobles en el aparato decorativo de las estructuras principales de la *uilla*. Estos materiales pueden ser asociados al gusto de la élite social, que tal y como han apuntado otros,[1] promociona el surgimiento de talleres locales e itinerantes dedicados a ejecutar complejos y caros programas decorativos. Se han documentado también como parte de esa ornamientación estructural, una gran cantidad de fragmentos escultóricos, que al igual que en otros casos,[2] apuntan a la posibilidad de que los propietarios de la *uilla* pertenezcan a la más alta clase social, con capacidad para importar excepcionales piezas de la Península Itálica y/o de la parte oriental del Mediterráneo.

[1] Rodà 2004, 412.

[2] Fernández-Bendala-García Entero 2007, 745.

El sistema de cubrición del *triclinium* era mediante una cúpula de arcos rebajados ejecutados con sillarejos de piedra calcárea tobácea, cuyas propiedades más representativas son una alta dureza y muy poco peso, lo que convierte a este tipo de material en excepcional candidato para las construcciones en alzado.

La morfología triabsidada de esta gran estancia descrita encaja en la tendencia monumentalizadora de las *uillae* a partir de finales del siglo III d.C.[1] Tradicionalmente se consideraba que estas salas triconques eran espacios privilegiados, idóneos para usos representativos de los grandes terratenientes en época imperial. No obstante, no hay evidencias fehacientes que permitan afirmar que la disposición de algunas estancias con estructura *trichora* constituya el modelo habitual de salón de recepción.[2] Por el contrario, últimamente se viene aceptando que éstas desempeñaban la función de *triclinium*, como resultado de la adaptación de las formas arquitectónicas a las nuevas costumbres de convivialidad en época tardorromana, entre las que destaca la adopción de la forma semicircular en los lechos, los *stibadia*.

Pese a lo anterior, las evidencias apuntan a que en el Bajo Imperio, aunque se cuenta con estancias específicas destinadas a la representación, en los *triclinia* también se ejerce esta función. Estos espacios de grandes dimensiones y rica ornamentación constituyen el marco idóneo para la celebración de banquetes y el ceremonial que ello exige, con la estudiada disposición jerárquica para la participación en el *convivium*,[3] que sólo comparte un selecto grupo de invitados.[4] Como hemos apuntado antes, los ábsides son destinados a albergar los *stibadia*, el central – (en el caso de la Sala Triabsidada de Noheda, el oriental) estaría reservado al *dominus* y a su familia, o a algún invitado destacado, mientras que los dos laterales serían ocupados por el resto de los comensales. El espacio cuadrangular central se emplearía para amenizar los banquetes con actuaciones de músicos, danzantes o actores,[5] además de utilizarse como zona de tránsito de los sirvientes.

Las dimensiones del *triclinium* de Noheda lo convierten en uno de los mayores del imperio, solamente superado en pocos metros cuadrados por el comedor hallado en el denominado *palatium* de Cercadilla en Córdoba,[6] si bien éste carece de mosaicos: solamente conserva la cimentación de la estructura. Es también equiparable (aunque el de Noheda es algo mayor) a la sala *trichora* de la *uilla* siciliana del Casale de Piazza Armerina.[7]

[1] Romizzi 2006, 29.
[2] Hidalgo 1998, 283.
[3] Dunbabin 2003, 198; Arce 2010, 401.
[4] Mar y Verde 2008, 78.
[5] Rossiter 1991, 203.
[6] La denominación de *palatium* fue otorgada por su excavador (Hidalgo 1998, 274). Frente a este postulado se manifiestan otros estudiosos (Arce 2010, 397).
[7] Carandini *et alii* 1982; Coarelli-Torelli 1992; Pensabene 2011, 4.

Los dos ejemplos arriba mencionados son los que por dimensiones y morfología, resultan más parecidos al caso aquí estudiado, aunque no son los únicos, pues en ámbito itálico existen otros complejos con este tipo de estancias: la *uilla* Desenzano, junto al lago Garda, cuyo Sector A cuenta con una sala *trichora* precedida por un *narthex*[1] de parecida morfología al descubierto en Noheda, o la *uilla* de Oppido Lucano, que entre las transformaciones y ampliaciones sufridas por el complejo en el siglo IV d.C. incluye una sala triabsidada.[2] También el ejemplo de la *uilla* Patti Marina, reedificada en el siglo IV d.C. sobre los restos de un complejo de los siglos II-III d.C. que, en torno a un gran peristilo porticado, posee varias estancias entre las que destaca el *trichorium*[3] de 16 × 12 m. A su vez, cerca del Golfo de Tarento se localiza la *uilla* de Porto Saturo que disfruta de una sala trilobulada con espacio cuadrangular precedente.[4] Del mismo modo, la *uilla* marítima de Cazzanello, cerca de Tarquinia, entre sus habitaciones disfruta de una dependencia de esta morfología.[5] Ya en Roma, la *domus* de Largo Argentina también cuenta con este tipo de estancias.[6]

La zona oriental del imperio no permanece ajena a este modelo constructivo: en la casa ubicada al norte del Palacio Episcopal de Perge, en Turquía,[7] encontramos otro ejemplo de habitaciones absidadas.

Del mismo modo existen salas trícoras en la arquitectura norteafricana, con ejemplos en la Casa del carro de Venus, la Casa de los Prótomos de Thuburbo Majus o en Tabarka.[8]

En territorio hispano, aparte del caso del complejo cordobés, también son abundantes los ejemplos de salas triconques[9] como en la *uilla* de los Quintanares en Soria; Las Mezquitillas en Écija; el Camimo Viejo de las Sepulturas en Balazote, Albacete;[10] Torre del Águila en Barbaño, Badajoz;[11] o en Almenara de Adaja, Valladolid.[12] Todas ellas son manifiestamente menores que la que nos ocupa aquí y ahora. Por su parte, en la portuguesa *uilla* del Rabaçal[13] aparecen dos salones trícoros dentro del mismo complejo.

Cronología de la fase monumental de la *uilla*

Por lo que respecta a la cronología del conjunto monetario recuperado hasta el momento, se pueden desprender algunas consideraciones que ratifican

[1] Scagliarini 1992; Sena 1999, 518.
[2] Gualtieri 2003, 260.
[3] Wilson 1990, 200.
[4] Volpe 1999, 312.
[5] Aoyagi-Angelelli 2005, 340, fig. 2.
[6] Hidalgo 1998, 284 n. 16.
[7] Ellis 1983, 210.
[8] Varias de las salas trícoras aquí relacionadas están recogidas en Hidalgo 1998, 284 n. 16.
[9] Hidalgo 1998, 284 n. 17.
[10] Gorges 1979; Fernández 1982.
[11] Rodríguez 1995, 312 ss.; Rodríguez-Carvalho 2008, 324.
[12] García 2008, 423.
[13] Pessoa 1995, 472 ss.; Pessoa *et alii* 2008, 665.

la información aportada por el material cerámico, la estratigrafía y la iconografía de los mosaicos.[1]

A partir de la datación del material numismático – con piezas monetales de Teodosio, Constante, Constantino y Crispo –, así como el estudio de los materiales cerámicos, se puede situar el inicio de la fase monumental de la *uilla* a inicios del siglo IV d.C., si bien la época de máximo esplendor corresponde al finales de esta misma centuria e inicios del siglo V d.C. Cuestión aparte es el primer momento constructivo documentado en determinados puntos del complejo, soterrado bajo estructuras de la etapa ahora analizada.[2]

El mosaico de la Sala Triabsidada

El mosaico conservado en el *triclinium* cuenta con unas dimensiones de 231,62 m², si bien originalmente disfrutaría de una superficie mayor, 290,64 m², que es la que corresponde al espacio útil de la sala. La superficie destruida por el arado es la coincidente con la exedra meridional y parte del espacio anejo a ésta.

La morfología ornamental de este pavimento se compone por un lado, de una amplia zona central dividida en seis paneles con escenas de temática mitológica y alegórica, que presentan un carácter unitario, donde se abigarran profusamente las figuras, aglutinándose en grupos escénicos. Este conjunto figurativo, cuya forma rectangular se reparte el espacio principal de la sala, se extiende entre el centrado estanque monumental y el enmarque realizado con una amplia orla vegetal de roleos de hojas de acanto. Por último, las tres exedras de la estancia contarían con decoración geométrica, a tenor de lo observado en las dos conservadas.

Los cuadros figurativos fueron estructurados en seis franjas rectangulares, denominadas, a efectos de descripción y estudio, por orden de visionado del visitante a la sala: A, B, C, D, E y F (Lám. 1).

De este modo la escena A representa la contienda mantenida entre el rey de Olimpia, Enómao, y el jóven Pélope por Hipodamia, la hija de aquél. Se divide en grupos escénicos, el primero de ellos compacto, de cinco personajes en torno al monarca entronizado; el siguiente, refleja en primer lugar, el

[1] En la actualidad se está a la espera de los resultados de varias pruebas de C-14 que, con toda probabilidad, aportarán una buena información cronológica.

[2] Por el momento es muy reducida la superficie excavada en el yacimiento de la primera fase de ocupación, por lo que no contamos con datos fehacientes que puedan certificar su cronología. No obstante, en la campaña de verano de 2013, estamos ultimando un análisis de materiales de esta zona: en fechas próximas estaremos en disposición de aportar nuevos datos sobre esta cuestión.

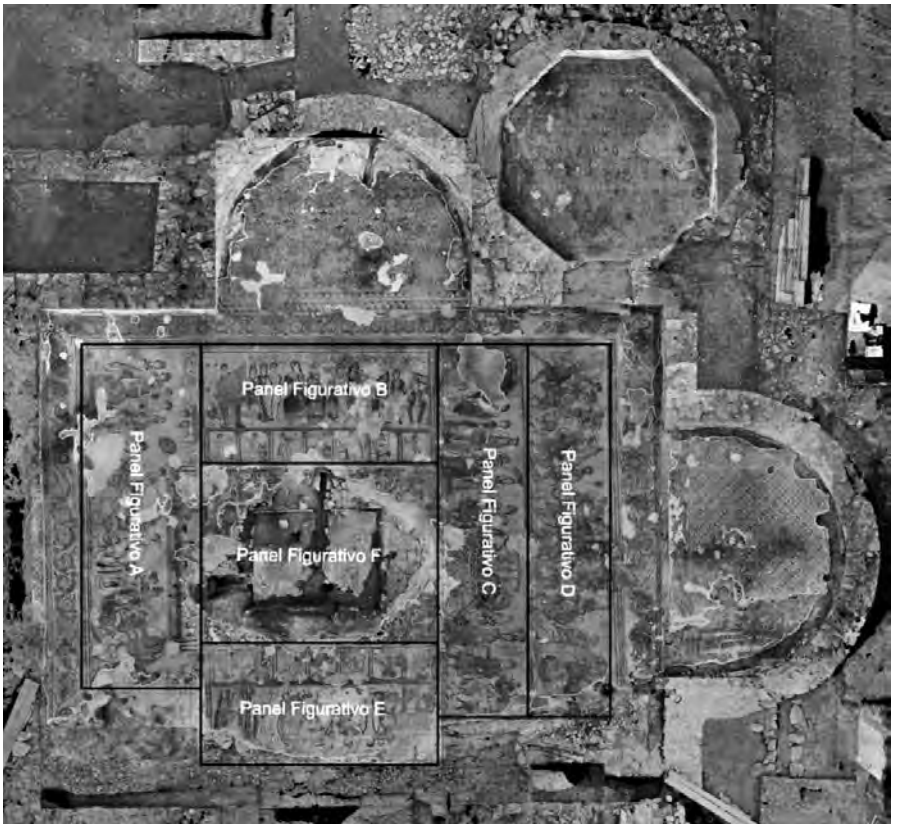

Lámina 1.

violento *naufragium* sufrido por la cuadriga del soberano, continuando con la plasmación de Pélope vencedor descendiendo de la barquilla del carro mientras, abrazado por Hipodamia, recibe la palma de la victoria. Sobre esta escena principal, hay otra, ubicada en la parte superior y de menores dimensiones, en la que se aprecia un circo que evoca al Circo Máximo de Roma. En ella se observan la *cauea*, la *arena*, la *spina*, las *metae*, los *ouaria*, la *phala*, así como varias esculturas de dioses y animales que ornamentarían el edificio. La parte derecha de la escena se ha perdido, afectada por el laboreo agrícola.

La escena B, ubicada en la zona norte de la sala, se divide igualmente en dos subescenas. En la principal, se representa una compañía teatral en la que se suceden todos los componentes de la pantomima. Los personajes de izquierda a derecha son: en primer lugar y tras los cortinajes que delimitarían a este lado el escenario, aparece uno de los músicos tocando un *hydraulus* o

Lámina 2.

hydraulikon organon, mientras dos asistentes le insuflan aire mediante sendos fuelles. A la derecha de este conjunto escénico, aparecen dos mujeres y un hombre, todos ellos formando parte del coro de la compañía. El personaje masculino porta grandes zapatos, por lo que es identificable con el *scabellum*. Sigue una danzante con máscara y ricamente ataviada, tras la cual se localiza otro joven músico que toca la lira. Bajo su figura aparece una niña que lo busca con la mirada. A su derecha, aparece un actor masculino vestido de blanco, que formaría parte de la compañía, seguido de otra danzarina-música que toca el *aulos* cubriéndose la cara con una máscara (Lám. 2).

El siguiente grupo escénico de este panel lo componen seis personajes en torno a un *lectus*. En primer lugar aparece un actor que se esconde tras un biombo formado por la estructura de los pies de la cama, que da paso a un grupo de actores en el que aparece un niño llorando, mientras, sentados sobre el lecho, un hombre con casquete que imita el pelo rapado y orejas puntiagudas, mira fijamente a una mujer que lleva atada de la muñeca con una cadena. Sobre ellos otra pareja, el personaje masculino con idéntico atuendo en la cabeza que el anteriormente analizado, mientras que el femenino cuenta con rasgos parecidos a los de la mujer sentada. Es sobre la cabeza de los últimos personajes descritos, donde aparece la inscripción que aquí editamos por primera vez.

Bajo la escena principal alusiva a la pantomima, otra de menores dimensiones cuyos personajes, alusivos a los *ludi*, están enmarcados entre dobles columnas techadas por una sucesión de dinteles rectos y arcos escarzanos.

La escena C se localiza en la parte oriental de la estancia, dividiéndose igualmente en grupos escénicos. El primero de ellos está compuesto por un conjunto de cinco personajes, tres femeninos frente a uno masculino sentado sobre una roca a la sombra de un árbol y, entre ellos, Eros. Representan el juicio de Paris, mito de larga tradición que gozó de una gran aceptación en las fuentes clásicas, siendo representado asiduamente en la pintura

vascular,[1] frescos parietales, relieves, espejos, piedras preciosas e incluso monedas[2] mientras que en pavimentos musivos resulta escasa.[3]

El siguiente grupo escénico se desarrolla en torno a un barco con cuatro marineros que izan las velas, al cual accede Paris mediante una rampa situada en la popa. Paris agarra la mano de la raptada Helena, que va acompañada de tres asistentas. Al otro lado, los mismos personajes descienden por la pasarela, para ser recibidos con bailes ante una construcción murada identificable con Troya.

La escena D, ubicada igualmente en ese lado oriental de la sala, se encuentra superpuesta a la descrita con anterioridad. En ella se plasma un cortejo dionisiaco en el que el dios aparece subido a una cuadriga dorada tirada por cuatro centauros músicos los cuales, por parejas simétricas, tocan el *aulos* y la *siringa*. Dionisos es representado con grandes bigotes. En su mano derecha porta una jarra que verte vino, mientras en la izquierda muestra su clásico *tyrsus*. Es coronado por dos victorias aladas y a los lados de ambas, dos ménades danzan con panderetas.

El cortejo es abierto por dos sátiros que llevan antorchas. Tanto estos últimos como los centauros se cubren con una *exomis*. En la parte derecha de la imagen se aprecian los cuartos traseros de este mismo animal delante de otra ménade.

A la izquierda aparece Sileno, representado como un anciano ebrio, montado sobre un burro, que necesita ser sujetado por un sátiro y una ménade. Junto a él, otros dos sátiros que portan en una mano el *lagobolon*. En la otra, uno de ellos lleva un pellejo de vino y el otro la *siringa*. Entre ambos, otra ménade que, en este caso, lleva la crátera de bronce asociada a los cortejos dionisíacos.

Completa la escena Pan, dios de los pastores, representado como un personaje masculino con piernas, barba y cuernos de cabra. Aparece con dos instrumentos musicales idénticos, uno por mano, del tipo *kroúpala* o *crotala*, montados sobre varillas.

[1] Clairmont 1951, 60.

[2] Blázquez *et alii* 1993, 279.

[3] Hasta el descubrimiento del Mosaico de Noheda, solamente se conocían cinco ejemplares con representación de esta temática. Cuatro de ellos se ubican fuera del ámbito hispano, uno en Transilvania (Reinach 1992, 164); un segundo en el museo de Chercel, en Argelia (Dunbabin 1978, 254); un tercero, procedente de isla de Cos (Morricone 1950, 219) y, por último, el mosaico turco, originario de la ciudad de Antioquia, actualmente depositado en el Museo del Louvre (Levi 1947, 16; Buenacasa 2006, 26). Por lo que respecta al territorio hispano, en la localidad de Casariche, donde ya se contaba con otro famoso mosaico alusivo a Océano (Mondelo-Torres 1985, 148), en julio de 1985 (Buero 1986, 59) salió a la luz el que hasta ese momento, era el único ejemplar que reflejaba el inusual tema del Juicio de Paris analizado por varios autores (Blázquez 1985, 115 ss.; Blázquez *et alii* 1993, 279; Balil 1989, 133; León *et alii* 2010, 134).

Este tipo de representaciones cuenta con múltiples paralelos en la musivaria hispana.[1]

La escena E, localizada y orientada hacia la parte meridional de la sala es muy similar al panel B arriba mencionado, apreciándose solamente ligeras variaciones en la posición y dinamismo de las figuras, así como en el cambio de orientación de determinados personajes. El grupo escénico de los personajes sobre *el lectus* es sutituido por dos actores que llevan altos coturnos y que aparecen muy afectados, en su parte superior, por el arado lo que impide conocer si en esta zona se ubicaría otra inscripción. Como en el caso antes analizado, las escenas menores son alusivas a *ludi*.

Por último, la escena F parcialmente destruida por la caída de la cúpula de la estancia, representa diversos motivos marinos (escenas de pesca, erotes, tritones y nereidas), acordes con la naturaleza acuática del estanque que enmarcaban.

Hay que resaltar la gran calidad técnica conseguida a la hora de ejecutar el mosaico del *triclinium* de Noheda, que parece mas bien obra pictórica que musivaria, en el sentido de una gran fidelidad al cartón dibujado. Se trata, en efecto, de un pavimento realizado en su mayor parte en *opus uermiculatum*, con teselas milimétricas (algunas de ellas de 1,5 mm) de una variadísima gama cromática, en la que se utilizan, para determinados tonos, piezas de pasta vítrea e incluso doradas. Se consiguen así infinidad de matices, destacando el cuidado estudio anatómico del cuerpo humano, el dinamismo de las figuras en movimiento y la expresividad de los personajes.

Por múltiples razones el mosaico de Noheda es excepcional y no se conoce en el territorio de *Hispania* ningún otro pavimento figurativo con estas dimensiones. Además, resulta complicado buscar otros ejemplares musivarios en todo el Imperio con características análogas a éste, es decir, que cuenten con su gran profusión iconográfica y tan compleja y variada composición. A todo esto se suma el excelente estado de conservación, habiendo perdido, tal y como se ha indicado, sólo una pequeña parte de su superficie, que en modo alguno afecta a la interpretación global de las escenas. Su composición resulta sumamente interesante, con una peculiar combinación de temáticas mitológicas, representaciones de diversos *ludi* y alusiones a géneros literarios y teatrales, lo que subraya su originalidad. Cada una de ellas por separado, así como en la lectura del conjunto de las mismas, se desarrolla con un claro estilo narrativo que permite seguir la secuencia de distintos episodios de un mito o de una alegoría y los contenidos transver-

[1] Entre otros destacaremos a Argente 1975, 901; 1979; Blanco 1978, 40; Blázquez 1980, 128; 2010, 94; Blázquez-Mezquíriz 1985, 44 ss.; Mezquíriz 1987, 62 ss.; García 1992, 110; 1994, 328 ss.; Blázquez *et alii* 1993, 271; Lavagne 1994, 240 ss.; San Nicolás 1997, 406 ss.; López 1998, 180; 1999, 36; Lancha 2000, 130; 2001, 165; Mañas 2010, 53; 2011, 34.

sales que hay entre ellas. A nuestro entender se trata de un *unicum* dentro de la producción musivaria conservada, tanto en ámbito hispano como en el resto del imperio romano.

5. El texto de la inscripción

MIMV(S) ZELOTIPI NV(M)M^ATI

Para la explicación de nuestra edición, hay que tener en cuenta las inscripciones sobre mosaico en latín, hispanas, de cronología y temática parecidas, inscripciones para ser entendidas en un microcontexto de diversión de los propietarios de la *uilla* y sus invitados, en salas que podríamos llamar de representación. Nuestro pavimento se encuentra en un espacio claramente dedicado a este uso, una sala triabsidada, y puede ser fechado en el siglo IV d.C. (cf. apartado 3, *supra*). El pavimento de la habitación también absidada de la *uilla* de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) es el mejor paralelo para nuestra inscripción, por la representación en paneles diferenciados de una geranomaquía de tono burlón, y por la cronología, también del siglo IV d.C., que condiciona iconografía y carácter lingüístico de los textos.[1] El carácter vulgarizante del latín de ambas inscripciones y su datación explican la pérdida de consonantes finales que no se pronunciaban ya en la realidad: *mimu(s)* en Noheda, en comparación con CO3, a.1. *su(m)* o *Cerbio(s)* en Fuente Álamo. Explica también que la υ griega se transcriba, en esta época, no por su inicial pronunciación en *y* (*zelotypi*), sino por *i, zelotipi* (< ζηλότυπος) en comparación con CO3, a.2. *Gerio* (por *Geryon* < Γηρυών). En cuanto a la palabra más compleja, que se lee con precisa claridad en Noheda (*numti*), en una zona del pavimento que no ha sufrido daño ni restauración alguna, creemos que sólo puede proceder del adjetivo latino *nummati*. En primer lugar, tendríamos una simplificación de *m* geminada, que tampoco se pronunciaba en la época (compárese con CO3, b.1., *suma* por *summe*). En segundo lugar, esta simplificación nos deja el adjetivo *numati* (por otro lado, perfectamente establecido: cf. *OLD*, s.u. < NVMMVS + -ATVS, "Furnished with [abundant] money"), aunque a simple vista el texto teselado parece ofrecer *numti*. Si observamos con atención esa *M* y las teselas que la componen, encontraremos un detalle más de la soberbia ejecución de este pavimento, que fue cuidada en sus más mínimos detalles. La visión aumentada de esta *M* (infra) (LÁM. 3) nos muestra que para los trazos, simétricamente inversos, segundo y tercero de la letra, el artesano ha empezado (vértice superior) por una tesela que corona la letra y ha usado 7 teselas para cada uno de los trazos hasta llegar a la tesela 8, común a ambos

[1] Cf. Gómez Pallarès 1997, CO3.

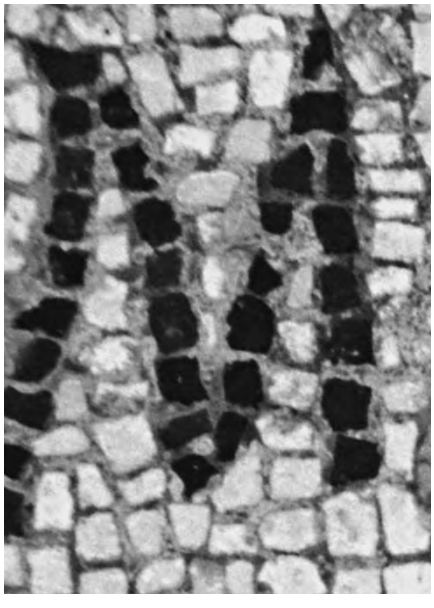

Lámina 3.

trazos y que los une por su parte inferior. La gran diferencia entre el primer arco de la *M* y el segundo es que el segundo muestra una tesela, la primera de esas 7 del trazo tercero, que comparte trazo con el cuarto trazo y, por lo tanto, une a ese tercer trazo con el último de la letra. Podemos interpretar esa tesela del arco segundo, que vale por dos frente a las del arco primero de la M, como un nexo, que indicaría la presencia de una *A* anexada tras la *M*, mejor, dentro de la *M*. Nos permite editar nuestra inscripción como *Mimu(s) zelotipi nu(m)m^ati* y traducir por "Mimo del celoso (probablemente esposo) que tenía mucho dinero".

A la importancia intrínseca que suponen los pavimentos musivos conservados en la parte excavada de esta *uilla*, añadimos un nuevo dato con esta edición: dos de las escenas de la sala triabsidada (perfectamente identificables con una representación privada, a puerta cerrada: las escenas de la sala identificadas como B y E) lo son de un mimo del que, al parecer, no se conocía nada, *Mimus zelotypi nummati*. En efecto, la edición de referencia de los mimos romanos,[1] no aporta ningún título que se pueda comparar con el nuestro. Los fragmentos de togata conservados[2] tampoco ofrecen datos. Aunque no conozcamos ningún título paralelo, sí hay algún fragmento cuya base argumental podría no estar lejos de la del esposo adinerado y celoso. El caso más claro es el de *Laberii Fragmenta certa, Ex incertis fabulis*, vv. 183-187 (Bonaria 1965): *tuus amor tam cito / crescit quam porrus, tam quam palma firmiter / uxorem tuam / et meam nouercam consectari lapidibus / a populo uideo.*

Unos versos de Juvenal, *Sat*. 8, 196-199, ofrecen alguna pista complementaria: *Quid satius? Mortem sic quisquam exhorruit, ut sit / Zelotypus Thymeles, stupidi collega Corinthi? / Res aut mira tamen citharoedo principe mimus Nobilis. Haec ultra quid erit nisi ludus?* Es decir, tenemos a un ZELOTYPVS THYMELES, COLLEGA CORINTHI, MIMVS NOBILIS conocido por Juvenal. Courtney 1980

[1] Bonaria 1965. [2] Daviault 1981.

nos comenta, para los vv. 146-268, de una forma general, que "Juvenal now gives *exempla* (v. 184) to illustrate the notion of vicious degeneracy from noble ancestry introduced in vv. 133-145. These *exempla* are arranged to form a climax … (vv. 183-210) nobles who perform as actors (a despised profession at Rome) … actors and people are equally culpable (vv. 188 sqq.). In this poem for the first time, Juvenal shows an interest in giving some positive advice and instructing Ponticus how he should be have … must of the poem is devoted to showing that the *nobiles* have not lived up to their inheritance … secondly it must be observed that virtually all the noble families named in this satire were by now extinct or in total obscurity". En concreto, para v. 197, THYMELE, "the jealous husband (cf. 5. 43, 6. 278) played by the *stupidus* was a stock role in the mime. ZELOTYPUS is usually applied to the aggrieved party (cf. 8. 197) … the word is post-Augustan though Cic. uses ζηλοτυπία. There is no Latin Word which exactly expresses the "jealousy". ZELOTYPVS THYMELES "jealous husband of Thymele", must be a theatrical phrase. COLLEGA (a sarcastic use; a noble might be expected to be *collega consulis* may mean that he takes the part normally played by Corinthus (a company might include two *stupidi*) on that plot allows for the appearence of two *stupidi*".

Courtney 1980 comenta con claridad y apoyo en las fuentes, que estamos ante un ejemplo más de la degeneración de la nobleza en la primera mitad del siglo II d.C.: el esposo de Tímele, que tendría que ser *collega* del cónsul, lo es en realidad de un actor de mimo, un *stupidus*, llamado Corinto, con el que representa el papel de esposo celoso como si de un segundo *stupidus* de la compañía se tratara. Tenemos, pues, una escena en la que el noble (amo, propietario) contrata a una compañía de mimo, con la que se atreve a representar, como *collega* del *stupidus* oficial de esa compañía (Corinto, nombre de esclavo, por lo demás) el papel de esposo celoso de Tímele, para cuya denominación Juvenal usa el mismo adjetivo que encontramos en nuestro mosaico, *zelotypus*. La condición del personaje noble que actúa como mimo, en calidad de *stupidus zelotypus Thimeles*, tenía que ser el de una persona de una renta anual importante, si Juvenal juega con el equívoco de que "tenía que haber sido colega de un cónsul y aquí está, como colega de un mimo …".

El comentario de Mayor 1966 completa la comprensión del texto de Juvenal como paralelo para poder interpretar el nuestro: "v. 197, ZELOTYPUS, the part of the jealous husband of the mime Thimele. STUPIDI blockhead, the clown in a mime, Arnob., in v. 171 n., Orelli, inscript. 2645, *Aurelius Eutyches stupidus greg. urb.* (i.e. *stupidus gregis scaenicorum urbani: persona quae risum stupiditate quadam incitabat*). COLLEGA: fellow actor of the *mimus Corinthus*. CITHAROEDO: to play on an instrument, to sing, or to dance, was thought unbecoming in a Roman of condition". La crítica de Juvenal va más

Lámina 4.

allá, probablemente, porque el esposo celoso lo es de una más que posible liberta, Tímele.[1] Pero este no es tema de nuestro trabajo.

El texto de Juvenal, además de describir la representación de un mimo para el que nuestra inscripción daría título (sin que podamos decir, por supuesto, si se trata de una obra en concreto o de un tema genérico, "el del marido celoso y adinerado"), ayuda a entender el fragmento derecho de nuestra escena B (*infra*) (Lám. 4).

En ella podemos distinguir dos parejas. En nuestra opinión, la pareja que está sentada es la que, en la tradición icónica de los mosaicos romanos, preside la escena representada. Ratifica esa posición de privilegio el hecho de que la inscripción que explica la escena a los espectadores/lectores se encuentre sobre sus cabezas.[2] ¿Por qué, entonces, si se trata del propietario de

[1] Cf. Solin 1982, 1166-1168. Todas las personas documentadas son mujeres, la mayor parte de ellas esclavas o libertas.

[2] Quizás el mejor paralelo para esto esté en Gómez Pallarès 1997, GI 4, una carrera de cuadrigas en el Circo Máximo procedente de la masia de Can Pau Birol, Bell-lloch, Girona, en la que la inscripción se encuentra mirando de frente a la silla presidencial del circo.

la *uilla* sentado junto a su esposa, está representado como un *stupidus caluus*, con una clara peluca que simula calvicie y unas orejas que, probablemente, pertenecen también al atrezzo? ¿Y por qué este propietario está representado con, exactamente, la misma peluca que el hombre en pie, cuando él se distingue claramente del otro por la túnica mientras que el que está en pie lleva el hombro derecho descubierto? Creemos que la explicación está en los versos de Juvenal y en una tradición que nos transmiten, también, otras fuentes: el propietario de Noheda se hace representar junto a su esposa en el pavimento donde recibe a sus invitados y muestra en esplendor los *ludi* que organizó y pagó. El propietario se ha disfrazado de *stupidus zelotipus nummatus* (de hecho, con probabilidad y a la vista de lo que muestra lo excavado en la *uilla*, ¡no debía ser disfraz alguno esto último!) y lo ha hecho para actuar en compañía de su *collega stupidus* que ha sido representado como un actor profesional. El uno sentado, con su vestimenta apropiada, y el otro en pie, exactamente igual. Lo ha hecho, además, ejemplificando de manera muy gráfica su condición de celoso: lleva a su esposa encadenada.

Bonaria 1965 nos sitúa en su Introduzione (p. 16) en el contexto adecuado para entender inscripción e iconografía: "fine del III secolo … è l'epoca d'oro del mimo e del pantomimo e gli imperatori stessi vi partecipano con rinnovato interesse, come spettatori e, non di rado, come attori". Los comitentes del pavimento, propietarios de la casa, se representan en la escena sentados, para protagonizar sus propios papeles: por esto, el *dominus* lleva la peluca del *stupidus caluus*. "Elagabalo nominò prefetto di Roma un celebre pantomimo, Carino riempì il Palatino di mimi e pantomimi, Giuliano l'Apostata portò con sé attori pantomimici anche nelle sue spedizioni militari". La popularidad del mimo y de la pantomima en los siglos III y IV (tanto en positivo como en negativo, es un espectáculo que llama mucho la atención), pudo hacer que el tema genérico del que nuestra obra representada es muestra, se perpetuara a través de la fama de los autores consagrados del género literario (quizás Laberio). Y el comitente, a su vez, no estaría haciendo más que perpetuar una tradición que ya describe Ael. Lamprid. *Heliogab*. 5, 4, *agebat (scil. Heliogabalus) domi fabulam Paridis ipse personam Veneris subiens, ita ut subito uestes ad pedes defluent nudosque una manu ad mammam altera pudendis adhibita ingenicularet, posterioris eminentibus in subactorem reiectis et appositis*. Este texto muestra cómo el emperador Heliogábalo (primer tercio del siglo III d.C.), en su propia casa, no tenía problema alguno en representar el papel de Venus en el mimo Paris. Los propietarios de Noheda, sentados, van disfrazados para actuar, y él está, con su mano derecha levantada, invitando a su mujer a añadirse (ambos: ¡van encadenados!) a la compañía que ha empezado ya a actuar. Parece que el otro *stupidus caluus*, que está detrás de la dueña de la casa y podría pertenecer a la compañía (lleva una espalda descubierta), esté indicando con su mano derecha "venga, levantaos!", mien-

tras que el personaje/actor que está detrás del músico de la *diaula* también está mirando hacia el propietario como diciéndole "¿a qué esperas?".

También encajaría bien con lo que conocemos de los usos de la época, el hecho de que el conjunto de escenas en que se representa la actuación de la compañía de mimo, muestre otro tipo de espectáculos: *ludi*, escenas de lucha, imágenes con las recompensas que el dueño otorgaría a los vencedores, probablemente un auriga: Treb. Poll. (texto a fechar en los años 253-268 d.C.), *Gallien. duo* 3, 6, *Gallienus … ludos circenses, ludosque scaenicos ludos gymnicos ludiariam etiam uenationem et ludos gladiatorios dedit populumque quasi uictorialibus diebus ad festiuitatem ac plausum uocauit*. Creemos que esto es lo que hizo nuestro comitente: mostrarse a si mismo y a su esposa en el ambiente de unos *ludi* privados que preparó en su propia *uilla* y en los que el público habría tenido la oportunidad de disfrutar de cuanto el mosaico muestra. En este sentido, la estancia, en sus cuadros B y E, no sería otra cosa que la crónica en imágenes de esos *ludi* pasados, que serviría al propietario para explicar a sus invitados posteriores un montón de buenas anécdotas. De la misma forma, el cambio de posición del espectador, serviría para cambiar de tema de conversación y deleitarse con un thyasos báquico, con las escenas de la vida de Paris o con las de Pélope e Hipodamía. No queremos dejar de citar lo que se puede interpretar como un ejercicio de écfrasis que describe algo bastante parecido a lo que, hoy, vemos es Noheda: Fl. Vopisc. *Carin*. 19, 1, *memorabile maxime Cari et Carini et Numeriani hoc habuit imperium, quod ludos R nouis ornatus spectaculis dederunt, quos in Palatio circa porticum stabuli pictos uidimus … exhibuit … ursos mimum agentes … et centum pantomimos et gymnicos mille …*

A partir del siglo IV (Arnob. *Adu. nat*. 7, 33), comienza la "campaña" más dura del Cristianismo contra este tipo de espectáculos. Pero la mera pervivencia de este tipo de textos demuestra que la tradición del espectáculo del mimo está bien viva en estos momentos, por una parte; y por la otra, nos documenta aspectos del mismo que se encuentran en nuestro mosaico. Arnob. *cit*. comenta que … *delectantur, ut res est, stupidorum capitibus rasis salapittarum sonitu atque plausu, factis et dictis turpibus, fascinorum ingentium rubore* … Los ataques siguen en este siglo IV (Hilar. *De trinit*. 7, 39, 356-359 d.C.; August. *Confess*. 1, 10, 6, 364-383 d.C.; Amm. Marc. 26, 6, 15 o 28, 4, 32,365 y 370 d.C.; Ambros. *Serm*. 24, 7, 374 d.C.) y demuestran que hasta el último cuarto de siglo, el mimo y la pantomima son espectáculos vivos. Ambros. *De offic. ministr*. 2, 21, 169, muestra, finalmente, que hay gente que se gasta sus buenos dineros en ellos: *quod faciunt qui ludis circensibus uel theatralibus et muneribus gladiatoriis uel etiam uenationibus patrimonium dilapidant suum ut uincant superiorum celebritates*.

No sabemos si nuestro *dominus* dilapidó su patrimonio, pero sí tenemos claro, a la vista de lo conservado en esta estancia triabsidada de su *uilla*, que

hizo una buena inversión en unos *ludi*, que incluían también representaciones de mimo y pantomima. Y también creemos que gastó un buen presupuesto en perpetuarse en la crónica en imágenes del acontecimiento que es la que, hoy, representan los paneles B y E de esta estancia de Noheda.

Universidad de Castilla-La Mancha
Universitat Autònoma de Barcelona

Bibliografía

Abascal Palazón, J. M. 1982, *Vías de Comunicación romanas de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara.

Aoyagi, M. - Angellelli, C. 2005, '*Sectilia pavimenta* e mosaici dalla *uilla* romana di Cazzanello (Tarquinia IV)', en H. Morlier, *La mosaïque gréco-romaine* IX, Rome, 339-352.

Arce, J. 2010, 'El complejo residencial tardorromano de Cercadilla, (*Corduba*)', en D. Vaquerizo (ed.), *Las áreas suburbanas en a ciudad histórica. Topografñia, usos, función*, Monografías de *Arqueología Cordobesa* 18, 397-412.

Argente Oliver, J. L. 1975, 'El mosaico de Baco de Baños de Valdearados', en *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 899-912.

Argente Oliver, J. L. 1979, *La uilla romana de Baños de Valdearados (Burgos)*, Madrid.

Balil Illana, A. 1989, 'Algunos mosaicos de tema mitológico', *Bol. Sem. Est. Arte y Arqueol.* 55, 113-148.

Blázquez Martínez, J. M. 1985, 'Mosaicos romanos de Campos de Villavidel (León) y Casariche (Seuilla)', *Archiv. Esp. Arqueol.* 58, 107-124.

Blázquez Martínez, J. M. 2010, 'Villas hispano-rromanas en el Bajo Imperio decoradas con mosaicos mitológicos', en L. Neira (ed.), *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, Madrid, 89-110.

Blázquez Martínez, J. M. - López Monteagudo, G. - Neira, L. - San Nicolás, M. P. 1993, 'Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)', *Espacio, Tiempo y Forma* S. II 6, 221-296.

Bonaria, M. 1965, *Romani mimi*, Romae.

Buenacasa Pérez, C. 2006, *Mosaicos romanos de Siria. Pintura de piedra*, Barcelona.

Buero Martínez, S. 1985, 'Excavaciones de urgencia en la provincia de Seuilla', *Rev. Arqueol.* 58, 59-60.

Carandini, A. - Ricci, A. - De Vos, M. 1982, *Filosofiana. La uilla di Piazza Armerina* I-II, Palermo.

Clairmont, C. 1951, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zurich.

Coarelli, F. - Torelli, M. 1992, *Sicilia*, Roma-Bari.

Courtney, E. 1980, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, London.

Cumont, F. 1942, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris.

Daviault, A. 1981, *Comoedia Togata. Fragments.* Texte établi, traduït et annoté par A.D., Paris.

Dunbabin, K. M. D. 1978, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford.

Dunbabin, K. M. D. 2003, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambrige.

Ellis, S. P. 1983, *An Archaeological Study of Urban Domestic Housing in the Mediterranean A.D. 400-700*, Oxford.

Estébanez Álvarez, J. 1974, *Cuenca, estudio geográfico*, Madrid.

Fernández Castro, Mª. C. 1982, *Villas romanas en España*, Madrid.

Fernández Ochoa. C. - Bendala Galán, M. - García Entero, V. 2007, 'Últimos trabajos arqueológicos en el yacimiento de Carranque (Toledo). 2004-2005', en *Actas de las 1ª Jornadas de Arqueología en Castilla-La Mancha,* Cuenca, 743-753.

García Merino, C. 2008, 'Almenara de Adaja y las uillas de la submeseta norte', en C. Fernández Ochoa - V. García Entero - F. Gil Sendino (eds.), *Las uillae tardorromanas en el occidente del imperio: Arquitectura y Función*, Gijón, 412-434.

García Sanz, O. 1991-92, 'Algunos apuntes sobre Baco en Hispania', *Anas* 4, 105-114.

García Sanz, O. 1994, 'El Baco hispano a través de sus mosaicos', en *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo* (Palencia-Mérida, 1990), Guadalajara, 327-332.

García y Bellido, A. 1965, 'Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera en Córdoba', *Bol. Real Acad. Hist.* 157, 183-196.

Gómez Pallarès, J. 1997, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas,* Roma.

González Echevarría, R. - Fernández Santos, A. - Sanza Candales, S., 2006, 'Ideas para le Educación Ambiental basada en el territorio', *Propuestas de Educación Ambiental* 2, 17-23.

Gorges, J. G. 1979, *Les uillas hispano-romaines. Inventaire et problématique archéologiques*, París.

Gualtieri, M. 2003, *La Lucania romana. Cultura e società nella documentazione archeologica*, Napoli.

Hidalgo Prieto, R. 1998, 'El *triclinium* triconque del *palatium* de Córdoba', *An. Arqueol. Cordobesa* 9, 273-300.

Lancha, J. 2000, 'À propos de la mosaïque dionysiaque d'El Olivar de Centeno', *Anas* 13, 125-133.

Lancha, J. 2001, 'La mosaïque du triomphe indien de Bacchus de la uilla de Fuente Álamo (Puente Genil, Espagne)', en *La Mosaïque Gréco-Romaine.* Actes du VIIIème Colloque Internacional pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale, Lausanne, 161-176.

Lavagne, H. 1994, 'Les Tríos Grâces et la visite de Dionisos chez Icarios sur une mosaïque de Narbonnaise', en *Fifth Internacional Colloquium on Ancient Mosaics* (Bath, 1987), Ann Arbor, 238-248.

Larrañaga Mendia, J. 1966, *Guía de Cuenca*, Cuenca.

León, P. - Fernández Díaz, A. - López Monteagudo - G. Luzón, J. Mª. - Neira Jiménez, Mª. L. 2010, *Arte romano de la Bética. Mosaico, pintura, manufacturas*, Seuilla.

Lledó Sandoval, J. L. 2007, *El Mosaico de Noheda (Cuenca): Su descubrimiento*, Cuenca.

Lledó Sandoval, J. L. 2010, *El Mosaico Romano de Noheda: Historia personal de un alumbramiento*, Madrid.

Levi, D. 1947, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.

López Monteagudo, G. 1998, 'Sobre una particular iconografía del Triunfo de Dionisos en la musivaria hispano-romana', *An. Arqueol. Cordobesa* 9, 179-210.

López Monteagudo, G. 1999, 'The Triumph of Dionysus on Two Mosaics in Spain', *Assaph* 4, 35-60.

Mañas Romero, I. 2010, 'Aporte de la mitología en la formación de la cultura visual doméstica: El caso de Itálica (ss. II-III)', en L. Neira (ed.), *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, Madrid, 51-62.

Mañas Romero, I. 2011, *Corpus de Mosaicos de España XIII. Mosaicos romanos de Itálica* II, Madrid-Seuilla.

Mar, R. - Verde, G. 2008, 'Las uillas tardoantiguas: cuestiones de tipología arquitectónica', en C. Fernández Ochoa - V. García Entero - F. Gil Sendino (eds.), *Las uillae tardorromanas en el occidente del imperio: Arquitectura y Función*, Gijón, 50-83.

Mayor, J. E. B. 1966, *Thirteen Satires of Juvenal with a Commentary* II, Hildesheim = Darmstadt, 1900.

Mezquíriz Irujo, Mª. A. 2003, *La uilla romana de Arellano*, Navarra.

Mondelo Pardo, R. - Torres Carro, M., 1985, 'El mosaico romano de Casariche (Seuilla)', *Bol. Sem. Est. Arte y Arqueol.* 51, 143-157.

Morricone, Mª. L. 1950, 'Scavi e ricerche a Cos (1935-1943). Relazione preliminare', *Boll. d'Arte* 35, 219-239.

Palomero Plaza, S. 1987, *Las vías romanas de la provincia de Cuenca*, Cuenca.

Pensabene, P. 2011, 'Villa del Casale e il territorio di Piazza Armerina tra Tardoantico e Medioevo. Le nuove ricerche del 2004-2009', en P. Pensabene (ed.), *Piazza Armerina. Villa del Casale e La Sicilia tra Tardoantico e Medioevo*, Roma, 1-32.

Pessoa, M. 1995, 'Villa romana do Rabaçal. Penela (Coimbra - Portugal) - Notas para o estudo da arquitectura e mosaicos', en *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica*, Barcelona, 471-491.

Pessoa, M. - Rodrigo, L. - Madira, J. L. - Burrows, J. A. 2008, 'Villa romana do Rabaçal (Penela, Portugal): plano de salvaguarda 2007/2009. Datos e sugestoes para a elaboraçao do projecto de coberturas e programa de musealizaçao', en C. Fernández Ochoa - V. García Entero - F. Gil Sendino (eds.), *Las uillae tardorromanas en el occidente del Imperio: Arquitectura y Función*, Gijón, 661-679.

Reinach, S. 1922, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, París.

Rodà i Llanza, I. 2004, 'El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial', en *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente,* Murcia, 405-420.

Rodríguez Martín, F. G. 1995, 'La uilla romana de Torre Águila (Barbaño-Montijo, Badajoz)', *Journ. Rom. Archaeol.* 8, 312-316.

Rodríguez Martín, F. G. - Carvalho, A. 2008, 'Torre Águila y las uillas de la Lusitania interior hasta el occidente atlántico', en C. Fernández Ochoa - V. García Entero - F. Gil Sendino (eds.), *Las uillae tardorromanas en el occidente del imperio: Arquitectura y Función*, Gijón, 302-344.

Romizzi, L. 2006, 'Le ville tardo-antiche in Italia', Chavarría, en A. J. Arce - G. P. Brogiolo (eds.), *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental. Anejos del Archivo Español de Arqueología 39*, 37-59.

Rossiter, J. 1991, '*Convivium* and *Villa* in Late Antiquity', en W. J. Slater (ed.), *Dinning in a Classical Context,* Ann Arbor, 199-214.

San Nicolás Pedraz, M. P., 1997, 'La iconografía de Dionisos y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia', *Antigüedad y Cristianismo* 14, 405-420.

Scagliarini, D. 1992, *Villa romana. Desenzano*, Roma.

Sena Chiesa, G. (ed.) 1990, *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d. C.)*, Catalogo della mostra, Milano.

Solin, H. 1982, *Die griechische Personennamen in Rom. Ein Namenbuch* III, Berlin-New York.

Valero Tévar, M. A. 2009, 'La Villa de Noheda: esplendor tardoimperial', *Revista Memorias* 15, 53-58.

Valero Tévar, M.A. 2010, 'La *uilla* romana de Noheda: Avance de los primeros resultados', en *Informes sobre Patrimonio* I, Toledo, 5-19.

Valero Tévar, M. A. 2012, *Los mosaicos de la uilla romana de Noheda (Villar de Domingo García-Cuenca). Contexto Arqueológico y análisis interpretativo*, Cuenca.

Volpe, G. 1999, 'Paesaggi della Puglia tardo-antica', en *L'Italia meridionale in età tardoantica*. Atti del XXXVII Convengo di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1998), Taranto, 267-329.

Wilson, R. J. A. 1990, *Sicily under the Roman Empire. The Archaeology of a Roman Province, 36 B.C.-A.D. 535*, Warminster.

FILOSOFIA GRECA