

História Antiga: Relações Interdisciplinares.

Paisagens Urbanas,
Rurais & Sociais

Carmen Soares, José Luís Brandão &
Pedro C. Carvalho (coords.)

NUEVAS REPRESENTACIONES DE PÚGILES EN LA *MVSIVARIA*
TARDO ANTIGUA: EL CASO DE LA VILLA ROMANA DE NOHEDA
(New Representations Of Boxers In The Late Antiquity:
The Roman Villa at Noheda)

MIGUEL ÁNGEL VALERO TÉVAR (MiguelAngel.Valero@uclm.es)
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN - En la *villa* romana de Noheda son varias las estructuras exhumadas, pero destaca la denominada Sala Triabsidada, de imponentes dimensiones - 290,64 m²- y una compleja articulación arquitectónica, a las que se suma una cuidada ornamentación, compuesta por extraordinarios mosaicos figurativos, un zócalo de mármoles importados, vistosas pinturas murales y un excepcional aparato escultórico distribuido por la estancia. El mosaico romano tiene multitud de figuras –algunas superiores a la escala real- agrupadas en grupos escénicos, distribuidas en seis bandas figurativas independientes pero interrelacionadas entre sí. Su originalidad reside en la combinación de alegorías mitológicas, alusiones a los géneros literarios y teatrales, y la representación de diversos *ludi*. Es precisamente en éstos últimos donde desatacan las imágenes de púgiles y atletas, en diversos momentos de la competición, que son abordados en el presente artículo.

PALABRAS CLAVE - Villa romana; *triclinium*; mosaico romano; estilo narrativo; *ludi*; púgiles; atletas

ABSTRACT - In the Roman villa in Noheda there are many structures that have been excavated, but the most distinguished is the so-called Sala Triabsidada, with its impressive dimensions (290.64 m²) and its complex archeological articulation, to which one can add its carefully crafted decoration, composed of extraordinary figurative mosaics, a skirting board made out of imported marble, attractive painted murals, and exceptional sculptures throughout the room.

The Roman mosaic contains a multitude of figures – some life-size – in scenic groups, distributed in six independent, but interrelated, rectangular bands. Its originality is exemplified through the combination of themes, with mythical allegories, allusions to literary and theatrical genres, and representations of diverse *ludi*. It is exactly in these pieces where we can see the images of boxers and athletes, at various times of the competition, which are addressed in this article.

KEYWORDS - Roman villa; *triclinium*; roman mosaic; narrative style; *ludi*; boxers; athletes

1. INTRODUCCIÓN

El yacimiento arqueológico de Noheda se ubica en la provincia de Cuenca en el centro de la Península Ibérica, siendo conocido desde antiguo¹, si bien la existencia del mosaico figurado fue documentada en los años 80 del siglo pasado con motivo de los trabajos agrícolas que se estaban efectuando en la parcela.

El complejo arqueológico fue declarado Bien de Interés Cultural en 2012, principalmente por los mosaicos descubiertos en él², aunque no es solo la etapa tardoantigua la que cuenta con evidencias antrópicas, si bien es justo reconocer que es hasta el momento la mejor documentada.

Las excavaciones arqueológicas comenzaron a finales de 2005 demostrándose rápidamente la relevancia del yacimiento, lo que motivó que a partir del año siguiente, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha asumiese las responsabilidades de la investigación, incluyéndola dentro de su programa de Excavaciones Sistemáticas lo que facilitó el desarrollo de las investigaciones hasta 2010, momento en que la Excm. Diputación de Cuenca asumió una buena parte de la financiación de las intervenciones³. Además siempre se ha contado con la hospitalidad e implicación del pueblo de Villar de Domingo García.

En este periodo de tiempo se han exhumado algunas estructuras pertenecientes a la *pars rustica* del complejo rural, así como un sector de la *pars urbana*, integrado por varias 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 del cual forman parte las escenas alusivas a los *ludi* pugilísticos que son objeto de la presente publicación.

La *villa* 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

¹ Larrañaga 1966: 438; Abascal 1982: 68; Palomero 1985: 169.

² Valero 2009: 54; 2010: 6; 2011: 91-105; 2013: 307; 2014a: 525; 2014b: 54-60; 2014c: 81 ss.; 2015a; 2015b: 1347 ss.; Valero y Gómez 2013: 87 ss.

³ Nuestro agradecimiento a la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y a la Excm. Diputación de Cuenca por el apoyo institucional y económico que nos vienen dispensando a lo largo de estos años y que 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 en la región.

El presente trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación Conservación Preventiva de los Mosaicos Romanos de la Villa Romana de Noheda (Cuenca), del lugar arqueológico de l'Almoina (Valencia) y otros, con número de referencia HAR2013-47895-C2-1-P concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica de Innovación 2013-2016.

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.

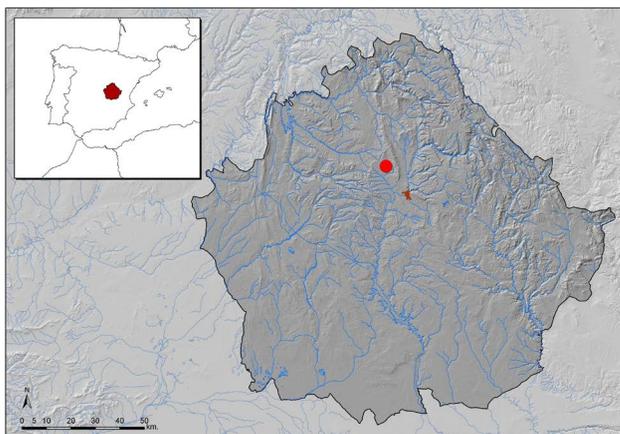


Figura 1. Situación de Noheda en el contexto provincial y nacional.

Su ubicación geográfica en el contexto peninsular, en las inmediaciones de las ciudades de la Hispania central de Ercávica, Valeria, Segóbriga y Complutum, determina un marcado carácter de cruce de caminos, convirtiéndose en un paso natural de sur a norte entre las cordilleras montañosas de la Serranía de Cuenca y la Sierra de Cabrejas, haciendo de esta zona una vía natural de comunicación⁴ que precisamente recorren algunas calzadas romanas⁵.

2. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO DEL MOSAICO

La denominada Sala Triabsidada, donde se ubica el mosaico en el que, entre otras, se representan las escenas alusivas a los *ludi* pugilísticos, forma parte del sector residencial de la *pars urbana*, correspondiendo con el *triclinium*.

La orientación de la estancia es de oeste a este⁶, localizándose la entrada a la misma por el flanco occidental mediante un espacio rectangular porticado a modo de *narthex*. Dos escalones realizados con piedras unidas con barro y forrados con mármoles en tonos blanquecinos, solucionan el desnivel existente entre la antesala de acceso y el propio *triclinium*.

⁴ Valero 1999a: 14; *idem* 1999b: 213; *ter* 2008: 180 Valero y Huete 2015: 18-20.

⁵ Abascal 1982: 68; Palomero 1987:156; Valero y Huete 2015: 23-28.

⁶ Somos conscientes de la enunciación habitual en el mundo occidental de este-oeste, pero en este caso se cita intencionadamente oeste-este, ya que el acceso a las salas hasta ahora excavadas es por la parte occidental, entendiéndose por tanto que el recorrido normal es desde el oeste, al inicio de la estancia, hacia el este, al final de la misma.

La gran sala que alberga a los mosaicos de Noheda se encuentra definida por gruesos muros realizados en mampostería concertada y sillarejos trabados con calicanto, que delimitan una gran dependencia cuadrangular con tres exedras en sus lados, norte, este y sur dejando 290,64 m² de espacio libre en su interior.

Aproximadamente en el centro de la misma 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 una sucesión de *imbrices* montados en sus extremos unos sobre otros.

Por lo que respecta a la ornamentación del ámbito aparte del mosaico sobre el que volveremos más adelante, las paredes interiores del mismo estaban decoradas con pinturas murales en tonos rojos, ocres, negros, verdes, etc., en soluciones geométricas⁷. 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 *villa*, pudiendo ser asociados al gusto de la elite social que tal y como han apuntado otros⁸, promociona el surgimiento de talleres locales e itinerantes dedicados a ejecutar complejos y caros programas decorativos.

El sistema de cubrición adoptado por el *faber* era mediante una bóveda apoyada sobre arcos, probablemente rebajados, ejecutados con sillarejos de piedra calcárea tobácea, cuyas propiedades más representativas son una alta dureza, a la que habría que sumarle el escaso peso específico, lo que convierte a este tipo de material en excepcional candidato para las construcciones en alzado⁹.

Los grandes complejos edificatorios ubicados en el ámbito rural se multiplican sobre todo a partir de la época tetrárquica, debido al carácter autocrático de la sociedad de la Antigüedad Tardía, que tras el colapso del gobierno local bajo el peso de la administración central, hace que cobre fuerza la aparición pública del *dominus*, con la finalidad de afianzar su hegemonía, mediante diversos actos ceremoniales de gran impacto a modo de símbolo de prestigio y poder¹⁰ ante invitados y clientes¹¹.

⁷ Se han recogido numerosas placas de mortero pintado al fresco desplomadas de los muros, que cuentan con un tamaño pequeño lo que dificulta su interpretación. Estas placas, halladas en los niveles de destrucción de la Sala Triabsidada, corresponden a la parte media y alta de la pared. En total suponen una superficie de varios metros cuadrados. En la actualidad se encuentra en proceso de limpieza, por lo que hasta que concluya esta actividad poco más se puede decir de la decoración de las mismas. Únicamente se puede adelantar que el soporte de las pinturas lo componen dos capas de mortero de cal y arena de entre uno y dos centímetros de grosor cada una.

⁸ Rodá 2004: 412.

⁹ Valero 2014a: 526.

¹⁰ Lavin 1962: 17.

¹¹ Chavarría 2006: 89; Romizzi 2006: 41.

Como parte fundamental de esta demostración de magnificencia, se encuentran las nuevas y grandiosas construcciones que se integran en la *pars urbana* de residencias, palaciegas o no, caracterizadas por la existencia de al menos un aula de recepción, normalmente basilical y un gran *triclinium*¹². Ambas estancias destacan por su monumentalidad y composición planimétrica, orientadas a la búsqueda de la autorrepresentación para resaltar explícitamente la persona del *dominus*.

La morfología triabsidada de la estancia trícora de Noheda encaja en la tendencia monumentalizadora de las *villae* a partir de finales del siglo III¹³. Tradicionalmente se consideraba que estas salas triconques eran espacios privilegiados, especialmente idóneos para la representación 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 recepción¹⁴. 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* y la adecuación arquitectónica sufrida por la propia estancia en forma de espacios absidiados para albergar a éstos¹⁵.

De este modo, en el Bajo Imperio, pese a contar 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*¹⁶, que sólo comparte un selecto grupo de invitados¹⁷. 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 actores¹⁸, 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

¹² Duval 1992: 140.

¹³ Romizzi 2006: 29.

¹⁴ Hidalgo 1998: 283.

¹⁵ Balmelle 2001: 164; Mulvin 2002: 43.

¹⁶ Dunbabin 2003: 198; Arce 2010: 401.

¹⁷ Mar y Verde 2008: 78.

¹⁸ Rossiter 1991: 203.

comedor hallado en Cercadilla en Córdoba¹⁹. Es también equiparable -aunque el de Noheda es algo mayor- a la sala *trichora* de la extraordinaria *villa* siciliana del Casale de Piazza Armerina²⁰.

Con respecto a la cronología de la fase monumental, adscrita a la época tardoantigua, tanto los materiales cerámicos como los hallazgos numismáticos aportan buena información. Así, la datación del material arqueológico recuperado, se puede situar el inicio de la fase monumental de la *villa* en el último cuarto del siglo III, si bien la época de máximo esplendor corresponde al siglo IV desarrollándose hasta inicios de la quinta centuria. Cuestión aparte es el primer momento constructivo documentado en determinados puntos del complejo, soterrado bajo estructuras de la etapa ahora analizada. En este sentido, es necesario incidir que, por el momento es muy reducida la superficie excavada en el yacimiento de la primera fase de ocupación, por lo que no se cuenta con datos fehacientes que puedan concretar su cronología. No obstante, en la actualidad se está ultimando en análisis de materiales de esta zona por lo que en fechas próximas se estará en disposición de aportar datos sobre esta cuestión

3. EL MOSAICO DE LA SALA TRIABSIDADA

Como ya hemos apuntado en las páginas anteriores, el mosaico conservado cuenta con unas dimensiones de 231,62 m², si bien originalmente disfrutaría de una superficie mayor, 290,64 m² correspondiente al espacio útil de la sala, ya que la exedra meridional y parte de la superficie aneja a ésta, se han perdido por la acción de laboreo agrícola.

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.

¹⁹ Hidalgo 1998: 274; Arce 2010: 397.

²⁰ Carandini *et alii* 1982; Coarelli y Torelli 1992.

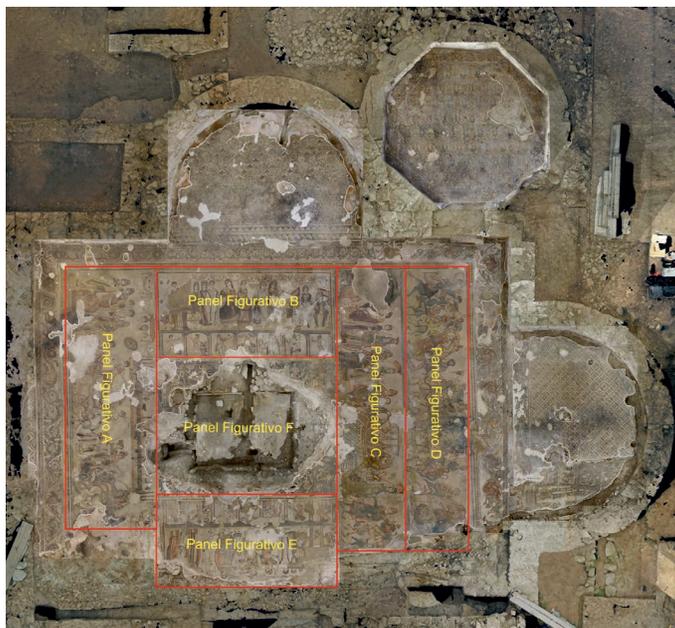


Figura 2. Vista cenital del mosaico con indicación de los paneles figurativos. Imagen de M.A. Valero sobre foto de J. Latova.

De este modo la escena A representa la contienda mantenida entre el rey de Olimpia, Enómao y Pélope por Hipodamia, la hija de aquel. 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 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, otra ubicada en la parte superior de menores dimensiones en la que se aprecia un circo donde se plasma la *cavea*, la *arena*, la *spina*, las *metae*, los *ovaria*, el *phala*, así como varias esculturas de dioses y animales que ornamentarían el edificio.

La escena B, ubicada en la zona norte de la sala se divide igualmente en dos subescenas, en la principal, representa una compañía teatral en la que se suceden todos los componentes de la pantomima, bajo ésta de sitúa otra de menores dimensiones cuyos personajes están enmarcados entre dobles columnas techadas por una sucesión de dinteles rectos y arcos escarzanos. No se entrará ahora en la descripción de cada uno de los personajes pues es aquí donde aparecen escenas alusivas a los *ludi* pugilísticos y por tanto serán abordados en el apartado siguiente.

La escena C se localiza en la parte oriental de la estancia, dividiéndose igualmente en grupos escénicos. El primero de ellos compuesto por un conjunto de

cinco personajes, tres femeninos frente a uno masculino sentado sobre una roca a la sombra de un árbol, entre ellos Eros. Representa en juicio de Paris, mito de larga tradición que gozó de una gran aceptación en las fuentes clásicas, siendo representado asiduamente en la pintura vascular²¹, frescos parietales, relieves, espejos, piedras preciosas e incluso monedas²² mientras que en pavimentos musivos resulta escasa.

El siguiente grupo escénico, se desarrolla en torno a un barco con cuatro marineros que izan las velas, al cual mediante una rampa situada en la popa accede Paris, mientras agarra la mano de la raptada Helena que va acompañada de tres asistentes. 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 suprapuesta a la anteriormente descrita. En ella se plasma un cortejo dionisiaco en el que el dios representado como un joven de largos cabellos, aparece subido en una cuadriga tirada por cuatro centauros músicos que tocan el *aulos* y la *siringa*, precedido por el resto de personajes asociados a este *thiasos*, con múltiples paralelos en la musivaria hispana.

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. 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 bóveda de la estancia, representa diversos motivos marinos, -escenas de pesca, erotes, tritones y nereidas-, acordes con la naturaleza acuática del estanque que enmarcaban.

4. LAS IMÁGENES DE *LVDI* PUGILÍSTICOS EN EL MOSAICO DE NOHEDA

Como ya se ha apuntado en las páginas anteriores, el panel figurativo B cuenta con dos escenas bien diferenciadas, la superior, de mayor tamaño, alusiva a la Pantomima y la infrapuesta, de menores proporciones, en la que aparecen varios personajes en distintas actitudes que se enmarcan entre elementos arquitectónicos. Es en esta franja donde son representadas las figuras alusivas a los *ludi*, bien pugilísticos, bien *scaenici*, que tanta aceptación tuvieron en la fase tardía del Imperio.

El friso cuenta con unas dimensiones de 5,96 m. de longitud y 0,93 m. de altura, estando dividido en siete espacios cuadrangulares delimitados por columnas pareadas que sostienen un friso gris homogéneo, terminado alternativamente, por cuatro dinteles rectos y tres arcos escarzanos. Las columnas son de estilo corintio, aunque con ciertas variantes. Se ordenan en alternancia

²¹ Clairmont 1951: 60.

²² Blázquez *et alii* 1993: 279.

cromática. De este modo, se localizan sustentos arquitectónicos grises, de 0,81 m. de longitud y 8,5 cm. de anchura, en los que las teselas que los conforman son en ese tono para la mayor parte del fuste y basas, mientras la parte donde incidiría la luz cuenta con tonos marrones amarillentos. Por otro lado, los postes de color rojizo, cuentan con 0,74 m. de altura y misma anchura que las columnillas grises. Pero en éstas el capitel corintio tiene como variable la mayor anchura del ábaco, motivada porque en ellas descansan los curvados arcos escarzanos. Para su ejecución se emplean piezas teselares, blanquecinas para los puntos de mayor luminosidad, anaranjadas para las zonas intermedias y rojo vinoso para aquellas que tendrían penumbra.



Figura 3. Escena inferior del Panel Figurativo B donde aparecen los púgiles. Foto de J. Latova.

Las imágenes de combatientes aparecen en los dos primeros vanos intercolumnados de la subescena analizada. Así realizando la lectura de izquierda a derecha, enmarcado en el primer espacio columnado, aparece un púgil con unas dimensiones de 0,71 m. de altura y 0,50 m. de anchura. La pierna derecha se presenta adelantada, mientras que es el brazo izquierdo el que extiende, manteniendo el diestro retrasado y flexionado a la espera de asestar el golpe, en clara actitud de iniciar el combate. Como único atuendo, unos guantes de combate blancos con líneas en gris.

Presenta un correcto estudio anatómico del cuerpo en el que se refleja la musculatura del mismo con indicación de abdominales y genitales, además de un adecuado reflejo de la incidencia de la luz, donde elementos teselares blanquecinos se ubican en hombros, muslo, pectorales y pierna derecha, zonas de mayor exposición lumínica, mientras las partes bajas de los brazos, axilas y sobre todo pierna izquierda cuentan con teselas levemente más oscuras que indican claramente que disfrutaban de menos luz. De pelo castaño, carece del típico *cirrus*, peinándose hacia detrás como reflejan finas piezas negras.

Delante del personaje aparece un pedestal de morfología cuadrangular en tonos rojo y amarillo con banda horizontal de color rojo y negro en la parte baja, que tiene una importante falta teselar que no impide identificar la *corona agonistica* que estaría apoyada sobre él.



Figura 4. Boxeadores representados en los dos primeros espacios intercolumnados del Panel Figurativo B.

A la derecha del mismo, de nuevo delimitado entre los elementos arquitectónicos, un segundo personaje que representa a otro púgil igualmente desnudo orientado en este caso a la izquierda en confrontación con el primero y dimensiones análogas al anteriormente analizado.

Como en el primer caso, se encuentra de pie sobre suelo marrón carente de sombras que destaca sobre el tono blanquecino de fondo. Su cuerpo está girado 45° a la izquierda. Adelanta la pierna izquierda sobre la contrapuesta, el brazo sinistro aparece extendido al frente, mientras el derecho queda flexionando en actitud ofensiva, cubriendo ambas manos con guantes blancos que presentan líneas grises.

La musculatura y el volumen del cuerpo son reflejadas con teselas anaranjadas, mientras otras blanquecinas se emplean para modular los músculos que reciben la luz directamente. También usan otras en rojo vinoso para las zonas de penumbra y para delimitar las inserciones principales, reservando aquellas en tono negro para marcar el ombligo.

Detrás del personaje aparece un pedestal de similares características que el anteriormente descrito, sobre el que se apoya la *corona agonistica* ejecutada con teselas verdosas, rojas y negras sobre fondo blanco, con decoración reticulada en torno a un cuadrado negro con una cruz girada en blanco²³. Sobresalen dos

²³ Balmelle *et alii* 2002, 39.

ramas de palma verdes como símbolo de la victoria que el vencedor de la contienda obtendrá.

El resto de los espacios intercolumnados cuentan con diversos personajes alusivos a *ludi scaenici*, la evergeta que ha sufragado los juegos pugilísticos y a otros individuos como el encargado anunciar quién es el vencedor de la contienda y el *tibicen*.

El segundo conjunto de atletas se localizan en el denominado Panel figurativo E, localizado en la parte meridional de la Sala Triabsidada. Como en el caso anteriormente descrito cuenta con una escena superior de mayores dimensiones, alusiva a la Pantomima, mientras que la parte inferior queda reservada para un friso rectangular que cuenta con 5,91 m. de longitud y 0,93 m. de altura. Igualmente aparece fragmentado en siete espacios cuadrangulares delimitados por elementos arquitectónicos de similares características y tonos que los encontrados en el panel anteriormente descrito. Pero en este caso su estado de conservación es peor que el contrapuesto debido al laboreo agrícola que le ha afectado.



Figura 5. Escena inferior del Panel Figurativo E donde aparecen personajes alusivos a actividades deportivas. Foto de J. Latova.

Comenzando la descripción personajes de izquierda a derecha, el situado en el primer espacio de la banda, está definido por columnas grises y dintel recto. Corresponde a un púgil desnudo que se halla en posición frontal con las piernas entreabiertas, el brazo derecho levantado y el izquierdo apoyado en la cadera - en clara actitud victoriosa-, mientras gira levemente la cabeza hacia la derecha buscando con su mirada al segundo personaje.

Sus dimensiones son 0,73 m. de altura por 0,50 m. de anchura máxima tomando la amplitud de sus brazos.

Este recuadro presenta varias lagunas, una en la parte superior, otras dos que afectan a las columnas que delimitan la escena y una última localizada en el interior de la misma. La primera falta teselar impide ver con claridad el tono del cabello, aunque podemos apuntar que se trata de un joven de pelo castaño, donde destaca el clásico *cirrus* representado con teselas en tono rojo y negro.

Como única indumentaria además de la cinta en la cabeza, muestra unos guantes de combate blancos con las características líneas anaranjadas. Respecto a la anatomía refleja una musculatura bien desarrollada en todo el personaje, con una adecuada indicación del manejo de la luz sobre el cuerpo.

A la derecha del personaje aparece un pedestal de morfología cuadrangular en tonos amarillentos, naranjas y rojos. Sobre el mismo reposa la *corona agonistica*, ejecutada con teselas verdes, bermellones, ambarinas y negras sobre fondo blanco, con decoración reticulada en torno a un cuadrado bruno con un aspa dorada. Sobresalen dos ramas de palma verdes como símbolo de la victoria. La actitud e indumentaria del personaje delatan que se trata de un púgil vencedor.

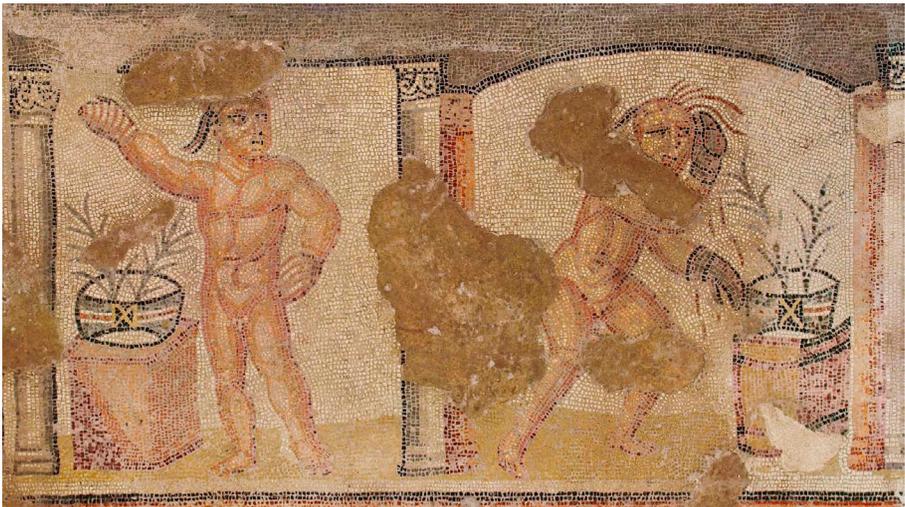


Figura 6. Boxeadores representados en los dos primeros espacios intercolumnados del Panel Figurativo E.

El segundo recuadro situado a la derecha del anterior, definido por columnas rojas y arco escarzano, se presenta un personaje desnudo en el que podemos distinguir sus atributos masculinos. Aparece orientado hacia la derecha y ligeramente flexionado hacia delante con actitud dolorosa y de fracaso. Cuenta con unas dimensiones de 0,67 m. de altura y 0,35 m. de anchura.

Se encuentra de pie con las piernas flexionadas, apoyándose con su mano derecha en el pedestal, mientras la izquierda se la lleva a la cabeza, donde luce *cirrus*. Manifiesta una clarísima expresión pesadumbre de derrota, acentuada por los chorros de sangre que brotan de su testero.

Delante del muchacho, al igual que ocurría en la primera escena, aparece un pedestal de forma cuadrangular en tonos rojo y amarillo, con dos tiras horizontales negras en la parte baja y alta del mismo. Sobre este, se apoya la *corona agonistica*, ejecutada con teselas verdes, bermellones y azabaches en fondo blanco ornamentado con un cuadrado bruno y un asma ambarina. Del cesto sobresalen dos ramas de palma verdes.

Queda clara su relación con la primera escena, siendo en este caso el púgil

que ha sufrido una aparatosa derrota.

Los tres siguientes cuarterones reflejan a la *domina* en posición central, delimitada a ambos lados por el *tibicen* y el anunciador del vencedor de la contienda.

Pero además, en los intercolumnados seis y siete vuelven a aparecer dos personajes relacionados con las actividades deportivas.

Así, el sexto recuadro, está delimitado por columnas rojas, arco escarzano y, como en el resto de los casos, suelo marrón que destaca del fondo blanquecino. En su interior hallamos a un joven desnudo cuyas medidas son 0,74 m. de altura y 0,38 m. de anchura máxima.

Se halla de pie, en posición frontal con las piernas entreabiertas y la cabeza girada sutilmente hacia la derecha a donde dirige su mirada. Su brazo izquierdo sujeta una gran rama de palma mientras alza su brazo derecho portando una corona de laurel que evidencia la victoria conseguida, que se complementa con la satisfacción que observamos en el reflejo de su rostro.

Su cabello castaño se ejecuta con teselas marrones, mientras otras negras son utilizadas para reforzar con líneas definitorias las ondulaciones y los trazos del peinado, pudiendo observar el *cirrus* en su parte posterior.

Respecto a la anatomía se refleja una musculatura bien desarrollada, además de una adecuada indicación de la luz, donde se pueden apreciar la combinación de teselas blanquecinas en la parte superior de brazos, pectorales, abdomen e interior de las piernas, junto con teselas más oscuras de color anaranjado en el contorno de las piernas, brazos y tórax, que ayudan a definir la musculatura.

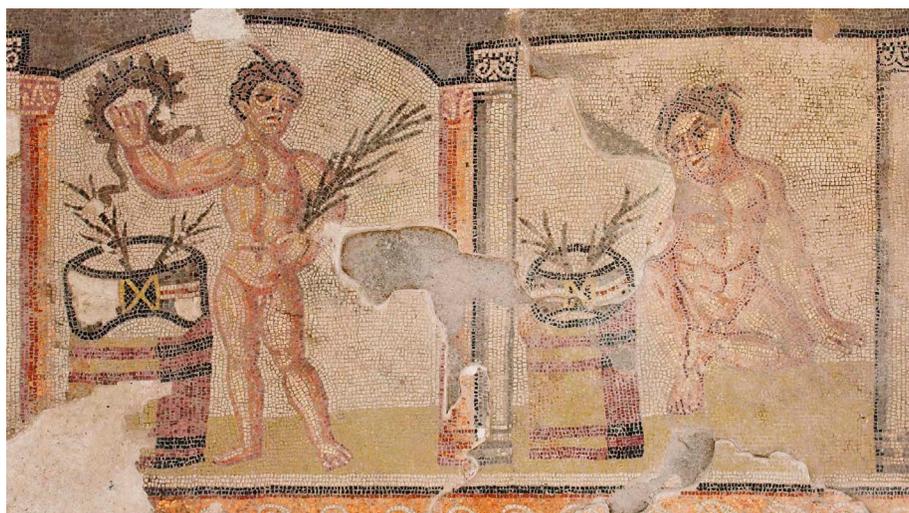


Figura 7. Personajes situados a la derecha del Panel Figurativo E que representan a dos atletas.

A la derecha del personaje aparece de nuevo el pedestal con la *corona agonistica* de similares características que los descritos anteriormente.

El séptimo y último personaje del friso se sitúa totalmente a la derecha del panel, dentro de un recuadro flanqueado por sendas columnas grises y dintel recto. Se encuentra sentado sobre un suelo marrón, con clara posición de cansancio, lamento y derrota. Tiene las piernas flexionadas pero se intuye –debido a una falta teselar– que el brazo derecho posa sobre su pierna derecha mientras que con el izquierdo se apoya en el suelo soportando todo su peso. Su pelo castaño y ondulado se adorna con el *cirrus*. Junto a él aparece *corona agonistica*.

Sin duda, está relacionado con la escena anterior, tratándose de un atleta fracasado y vencido.

5. ANÁLISIS COMPARATIVO PRELIMINAR

Tal y como hemos apuntado en las páginas anteriores, el presente artículo es un estudio sintético con todas las connotaciones que ello implica. No es nuestra intención realizar aquí y ahora un vaciado bibliográfico exhaustivo, ya acometido en otras publicaciones²⁴ remitiendo a los interesados a esos trabajos.

Entre los romanos son comunes las alusiones a espectáculos organizados para el entretenimiento y disfrute del *otium*, siendo múltiples las evidencias en las fuentes escritas²⁵.

De este modo, los mosaicos con representaciones de juegos atléticos y pugilísticos, son temas recurrentes en la Cirenaica²⁶. De este modo, en la zona tunecina de Capsa, en una estancia de un pequeño recinto termal datado en el siglo IV o V, donde se documenta el denominado Mosaico de los Juegos Atléticos, con diversos personajes que cuentan con un cuidado estudio y representación anatómica entre los que se aprecian varios corredores y púgiles²⁷.

No lejos de éste se ubicaba el mosaico de Zliten, en el que junto a la compañía de músicos se representan diversas escenas del anfiteatro con diferentes juegos y un equipo de luchadores²⁸.

En esta línea se insertan el mosaico en blanco y negro de Ostia²⁹, así como el tapiz polícromo localizado en las Termas de Caracalla³⁰, con la representación estelar de los atletas, de las provincias centroeuropeas y norteafricanas, que plasman, como en Noheda, el instante del enfrentamiento entre dos púgiles, con los golpes y el desenlace final.

²⁴ Valero 2015a.

²⁵ León *et alii* 2010: 144.

²⁶ Blázquez 2007: 106 ss.

²⁷ Khanoussi 1988: 546 ss.; Ennaifer 1994: 262.

²⁸ López 2004: 309.

²⁹ Newby 2003: 180-185.

³⁰ León *et alii* 2010: 158.

Gracias a la multiplicidad de tapices musivarios y temáticas representadas en la excepcional *villa* de Piazza Armerina, debemos remitirnos a ella para indicar la presencia de púgiles³¹, el anunciador del vencedor de la contienda y el músico que toca la *bucina* que lo acompaña³², así como la plasmación de la *corona agosnistica*, en este caso con tres ejemplares sobre una mesa que esperan ser entregados al vencedor de una contienda entre erotes³³.

En Mérida se tiene constancia de un ejemplar en blanco y negro con representación pugilística en la que uno de ellos inmoviliza al otro con una llave en su brazo izquierdo, mientras con el opuesto le sujeta la cintura, siendo inminente el final del combate. A ambos combatientes, al igual que en Noheda les rodean palmas, símbolo del triunfo que uno de ellos conseguirá.

Al emeritense habría que añadirle otro policromado en Santa Vitoria do Ameixial (Portugal)³⁴ y el más recientemente aparecido en el complejo termal de un *aula* en Herrera (Sevilla). En éste se representan dos púgiles con guantes en las manos, desnudos, con el característico *cirrus* y los brazos en disposición de combatir, en el instante mismo de proceder a la lucha –como en la representación del Panel Figurativo B de Noheda-. Ante ellos un juez árbitro, que pese a encontrarse su figura muy dañada, se aprecia que porta el *rudus* mientras vigila los movimientos de ambos púgiles.

Existe una curiosa representación de *pancratio*³⁵ en un mosaico de la *villa* romana de Cabezón de Pisuerga (Valladolid), datado en el siglo IV, que refleja dos momentos de una lucha entre sendos guerreros y concluye la escena con la expresión latina *manus iunxerunt*³⁶.

Fuera de la musivaria tampoco resultan abundantes las representaciones de juegos atléticos, si bien son significativos determinados elementos como algunos relieves de sarcófagos del siglo II y III³⁷. En ellos son comunes las escenas de luchas y la plasmación de la *coronam agonistica* bien sobre mesa, bien sobre pedestales.

También de determinados elementos numismáticos de Septinio Severo, refleja en el reverso una escena pugilística. En las termas construidas por ese mismo emperador, determinados capiteles cuentan con esa misma iconografía.

Sin olvidar la referencia epigráfica documentada de un pedestal fechado en el

³¹ Ciurca 1999: 15.

³² Ciurca 1999: 31.

³³ Ciurca 1999: 90.

³⁴ Torres 1978: 91.

³⁵ Ceballos y Ceballos 2009: 61.

³⁶ Esta palabra alude al gesto técnico en el que los oponentes entrelazan los brazos para iniciar el combate, y que se repite a lo largo de la lucha con la intención de voltear al oponente (Poliakoff, 1987: 34-36).

³⁷ Cumont 1942.

siglo III, procedente de la Quinta da Torre d'Ares, en Balsa (Tavira) al sur de la Lusitania, que evidencia un combate de barcas y otro pugilístico³⁸.

6. CONCLUSIONES

Como ya se indicó en las páginas precedentes, pese a la gran aceptación que tuvieron los *ludi* pugilísticos en las postrimerías del Imperio, no se cuenta con muchas representaciones artísticas en soportes musivos en territorio hispano.

El caso estudiado aquí supone un ejemplo más, que destaca por su calidad técnica y detallismo, aportando novedades estilísticas hasta ahora no documentadas en otras representaciones hispanas.

Por este motivo, y por otras razones el mosaico de Noheda es excepcional y no se conoce en el territorio hispano ningún otro pavimento figurativo con las dimensiones del tapiz conquense. Además resulta complicado encontrar otros ejemplares musivos 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 sólo una pequeña parte de su superficie, que en modo alguno afecta a la interpretación global de las escenas. Su estructura 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 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 transversales 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Abascal Palazón, J.M. (1982), *Vías de Comunicación romanas de la provincia de Guadalajara*, Ed. Diputación Provincial de Guadalajara. Instituto Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara.
- Arce, J. (2010), "El complejo residencial tardorromano de Cercadilla, (*Corduba*)", Vaquerizo, D. (ed.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica. Topografía, usos, función*, Monografías de Arqueología Cordobesa 18, 397-412.
- Balmelle C. (2001), *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine*, Aquitania, Supplément, 10, Ausonius Mémoires, Bordeaux-Paris.

³⁸ Encarnação 1984: 124-126.

- Balmelle, C.; Blanchard-Lemee, M.; Darmon, J-P. ; Gozlan, S. y Raynaud, M. P. (2002), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, París.
- Blázquez Martínez, J. M. (2007), “Los mosaicos de Cirenaica”, *Cirene e la Cirenaica nell’ Antichità*, Roma, 105-116.
- Blázquez Martínez, J. M., López Monteagudo. G. Neira, L., y San Nicolás, M. P. (1993), “Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Hª Antigua, 6, 221-296.
- Carandini, A., Ricci, A. y De Vos, M. (1982), *Filosofana, la villa di Piazza Armerina I-II*, Palermo.
- Ceballos Hornero, A. y Ceballos Hornero, D. (2009), “Competiciones de lucha en la Hispania antigua”, *Pyrenae* 40, 57-79.
- Chavarría Arnau A. (2006), *El final de las villae en Hispania (siglos IV-VIII)*, BAT 7. Brepols, Turnhout.
- Ciurca, S. (1999), *Los mosaicos de la villa “Erculina” de Piazza Armerina. Morgantina*, Ed. Arione snc, Messina.
- Clairmont, C. (1951), *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, Zurich.
- Coarelli, F. y Torelli, M. (1992), *Sicilia*, Roma-Bari.
- Cumont, F. (1942), *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris.
- Dunbabin, K. M. D. (2003), *The Roman Banquet. Images of conviviality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Duval N. (1992), *Le palais de Milan parmi les residences imperiales du Bas-Empire*, en Chiesa, G., Arslan, E. (eds.), *Felix temporis reparatio*. Atti del Convegno archaeologicalo internazionale 1990, Milan, 137-146.
- Encarnação, J. d’. (1984), *Inscrições romanas do conventus pacensis*, Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra/Instituto de Arqueologia.
- Ennaifer, M. (1994), “Contribution a la connaissance des mosaïques de la region de l’antique Capsa”, *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antigo* (Palencia-Mérida, 1990), Guadalajara, 253-264.
- Hidalgo Prieto, R. (1998), “El *triclinium* triconque del *palatium* de Córdoba”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 9, 273-300.
- Khanoussi, M. (1988), “*Spectaculum pugilum et gymnasium*: compte rendu d’un spectacle de jeux athlétiques et de pugilat, figuré sur une mosaïque de la région de Gafsa (Tunisie)”, *CRAI*, 543-561.
- Larrañaga Mendia, J. (1966), *Guía de Cuenca*, Excma. Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca.
- Lavin I. (1962), *The House of the Lord. Aspects of the role of Palace triclinium in the Architecture of the Late Antiquity and Early Middle Ages*, ABull, XLIV, 1-27.

- León, P., Fernández Díaz, A., López Monteagudo, G. Luzón, J.M^a., Neira Jiménez, M^a. L. (2010), *Arte romano en la Bética. Mosaico, pintura, manufacturas*, Sevilla.
- López Monteagudo, G. (2004), “Mosaicos romanos del norte de África: la no frontera entre la tierra y el mar”, *XV Convegno Internazionali di Studi*, Roma, 295-316.
- Mar, R. y Verde, G. (2008), “Las villas tardoantiguas: cuestiones de tipología arquitectónica”, Fernández Ochoa, C.; García Entero, V. y Gil Sendino, F. (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del imperio: Arquitectura y Función*, Ed. Trea, Gijón, 50-83.
- Mulvin L. (2002), *Late Roman Villas in the Danube-Balkan Region*, BAR Int. Ser. 1064. Oxford.
- Newby, E. G. Z. (2003), “Greek athletics as Roman spectacle: the mosaics from Ostia and Rome”, *PBSR* 70, 177-203.
- Palomero Plaza, S. (1987), *Las vías romanas de la provincia de Cuenca*, Excma. Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca.
- Poliakoff, M. B. (1987), *Combat sports in the Ancient World. Competition, violence and culture*, Yale University, Londres.
- Rodá i Llanza, I. (2004), “El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial”, *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Murcia, 405-420.
- Romizzi, L. (2006), “Le ville tardo-antiche in Italia”, Chavarría, A., Arce, J. y Brogiolo, G.P. (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”, Slater, W. J. (ed.), *Dinning in a classical Context*, Michigan, 199-214.
- Torres Carro, M. (1978), “La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XLIV, 89-102)
- Valero Tévar, M.A. (1999a), “La Necrópolis tumular de la Punta del Barriónuevo. Iniesta-Cuenca”, Valero Tévar, M.A., *Actas de las 1^{as} Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha*, Serie Patrimonio Histórico, Toledo. 181-200.
- Valero Tévar, M.A. (1999b), “El Origen del Mundo Celtibérico en la Meseta Sur”, *Actas de I Encuentros sobre el Mundo Celtibérico*, Guadalajara, 213- 219.
- Valero Tévar, M.A. (2008), “El territorio Ibérico en La Manchuela: avance de los primeros resultados”, *Studia académica, Número extraordinario*, UNED, Cuenca, 155-195.

- Valero Tévar, M.A. (2009), “La Villa de Noheda: esplendor tardoimperial”, *Revista Memorias* 15, 53-58.
- Valero Tévar, M.A. (2010), “La Villa romana de Noheda: Avance de los primeros resultados”, *Informes sobre Patrimonio* 1, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura-Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 5-19.
- Valero Tévar, M.A. (2011), “Les images de ludi de la mosaïque romaine de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)”, *Nikephoros* 24, 91-114.
- Valero Tévar, M.A. (2013), “The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics”, *Journal of Roman Archaeology* 26, 307-330.
- Valero Tévar, M.A. (2014a) “El triclinium de la villa de Noheda (Villar de Domingo García (Cuenca))”, in *La Villa Restaurata e i Nuovi Studi sull’Edilizia Residenziale Tardoantica*, Edipuglia, Bari, 521-531.
- Valero Tévar, M.A. (2014b) “Estudio arqueométrico de las muestras procedentes del mosaico de la villa romana de Noheda (Cuenca): primeros resultados” *Actas del X Congreso Ibérico de Arqueometría*, Instituto de Conservación y Restauración Valenciano, Castellón, 54-68.
- Valero Tévar, M.A. (2014c), “La representación de instrumentos musicales en el mosaico de la villa romana de Noheda”, *Libro de la 53 SMR de Cuenca*, Excma. Diputación de Cuenca, Cuenca, 81-104.
- Valero Tévar, M.A. (2015a) *La villa romana de Noheda: la sala triclinar y sus mosaicos*, Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Valero Tévar, M.A. (2015b), “Los mosaicos del triclinium de la villa romana de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)”, *Proceedings XVIIIITH International Congress of Classical Archaeology*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1347-1351.
- Valero Tévar, M.A., Gómez Pallarès, J. (2013), “El mimo celoso adinerado: literatura y espectáculo en la villa romana de Noheda”, *Quaderni Urbinati de Cultura Classica* 102, 87-106.
- Valero Tévar, M.A., Huete Alcocer, N. (2015), *La Manchuela: encrucijada de caminos*, Exma. Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca.