

Un tebeo de la antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba)

M^a Jesús Caballer González

[Metadata, citation and](#)

ments de la UAB

Data de recepció: 13/12/2000

Resumen

La finalidad de este artículo es el estudio de una nueva interpretación del texto del mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba), en cuyo interior se hallan huellas de un latín presumiblemente erótico e íntimamente ligado al correlato de las imágenes.

Palabras clave: epigrafía musiva, latín erótico, iconografía.

Abstract

The aim of this paper is to produce a new interpretation of the text of the mosaic from Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba), in which Latin traces, thought to be erotic and closely linked to the correlation of images, can be found.

Key words: mosaic epigraphy, erotic Latin, iconography.

Cum depilatos, Chreste, coleos portes et vulturnio mentulam parem collo et prostitutes levius caput culis...

(Marcial IX, 27.1-2).

El mosaico, que actualmente se encuentra en el Museo Municipal de Córdoba, estaba situado en una habitación cruciforme de la *uilla* romana de Fuente Álamo, a siete kilómetros de Puente Genil, en la provincia de Córdoba; dicho mosaico está compuesto por un espacio cuadrangular, en cuyos lados se unen ábsides semicirculares, de los que tan sólo dos, se encontraron completos.

¿Por qué resulta peculiar, entonces, dicho mosaico? El mosaico en sí posee una cualidad muy importante a destacar: la asociación del texto a la imagen. De modo que nos encontramos ante un texto dialogado, y no ante la sencilla inscripción que nos ofrece el conocimiento de los personajes a través de la enumeración de sus nombres, como ocurre por ejemplo en otros mosaicos¹.

1. Como es el caso del friso de la casa de Menandro en Pompeya, del mosaico de la casa de Menandro en Mitilene, o el mosaico de *Ulpia Oescus*, que ilustra el *Ἀχάου* de Menandro.

El texto dice así:

1 ^{er} ábside:	2 ^o ábside:	3 ^{er} ábside:
SU/ CERBIO	ET TUERE SUMA	SELVAM
E FILI GERIO / VALE	E IMPOR/TUNA	GRAVE[M] ²
SUBDUC / TE PATER	TIMIO NE VECTE / FRANGA	
UXOR / MASTALE		
AI MISE/RA DECOLLATA / SO		

Una posible traducción podría ser la siguiente:

1^{er} ábside:

«—Soy Cervio. ¡Ay Gerión, hijo mío, adiós!

—¡Quítate de ahí debajo, padre!»

A lo que la esposa Mastale añadiría:

«—¡ay, pobre de mí, descapullada me quedo!»

2^o ábside:

«—¡También ten cuidado con la boca!

—¡Ay, qué pesada (es)!

—Tengo miedo de que se me vaya a romper la palanca³»

3^{er} ábside:

«—Selva

—Pesada (o pesado)».

A. La primera escena del primer ábside representa un combate entre los pigmeos y la grulla. Esta escena ilustra un intercambio de réplicas entre un padre pigmeo (Cervio) que lucha con el ave, y su hijo (Gerión) que corre a ayudarlo. Y ello, en presencia de otro personaje, la supuesta mujer del jefe de familia (Mastale).

Desde el punto de vista lingüístico, conviene destacar lo siguiente:

1. En la primera línea se puede observar la caída de las consonantes *-m* y *-s* en posición final. Tendencia ésta bastante generalizada ya desde el s. III aC, en el caso de la *-m*, dependiendo, en la mayoría de los casos, de la fonética sintáctica, si tenemos en cuenta el testimonio de Quintiliano en su *Inst.*, IX, 4.40⁴. Tendencia
2. Este segundo término no se aprecia claramente en la actualidad, pero en las fotografías de Janine LANCHÁ, *Un mosaico con Inscripciones. Puente Genil (Córdoba)*, Publications de la Casa de Velázquez, Série Études et Documents, III, Madrid, 1987, p. 33, se aprecian con nitidez. El profesor GÓMEZ PALLARÈS apunta otra posible lectura: [---]selvam / [---]rave, GÓMEZ PALLARÈS, J., *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma, 1997, p. 82-87.
3. Esta última línea también se podría traducir como: «Tengo miedo de que me rompa la palanca».
4. *Atque eadem illa littera, quotiens ultima est et vocalem verbi sequentis ita contingit ut in eam transire possit, etiam si scribitur, tamen parum exprimitur, ut multum ille et quantum erat, adeo ut*

- también, bastante generalizada, en el caso de la *-s*, que, si bien depende de factores morfológicos, fluctúa ya en inscripciones arcaicas, pese a que a partir del s. I aC, más exactamente después del *senatus-consultum de Bacchanalibus* del 186 aC, se restablece generalmente la *-s*⁵ en la desinencia *-us*, así como también en los demás casos de *-s* en posición final.
2. Los ejemplos de *-b-* en vez de *-v-* (= *w*) son frecuentes también y no faltan en inscripciones: se encuentra, por ejemplo, *Flabius* para *Flavius*⁶; en Pompeya 2837, 2840 *βεβιω* para *Vibio*. A partir del s. I dC, *-b* y *-v* se confunden, en muchos casos. Aún se distinguen en la mayor parte de la Romania⁷.
 3. En la segunda línea encontramos la interjección *ei* (*hei*), que expresa dolor acompañando a los dos vocativos que le siguen. Nos decantamos a pensar que se trata de esta interjección, antes que la propuesta por el Prof. Daviault⁸, siguiendo al prof. Gómez Pallarès⁹. Para la grafía *-i-* para *-y-* en lengua común obsérvese los ejemplos facilitados por Väänänen¹⁰.
 4. En la penúltima línea se encuentra la interjección griega *ai*, que es empleada una sola vez en latín por Ovidio *Met.* 10.215¹¹. Hay que observar el posible doblete (utilización de *-a* por *-e*) para la interjección latina *ei* (*hei*) que expresa dolor, y que se emplea normalmente con el adjetivo *miser*, *-a*, *-um*, sobre todo en los poetas dramáticos, líricos y elegíacos. Hay que notar que en las obras de Plauto y Terencio esta interjección está reservada a los hombres¹² y que es Afranio¹³ —con su *ei miserae mihi*— quien ofrece el primer ejemplo femenino de este uso. Encontramos un doble tratamiento de esta interjección en las líneas dos (también en la segunda línea de segundo ábside) y cinco, al igual que el tratamiento del doblete *sum/som*, es curioso observar que las variantes vie-

paene cuiusdam novae litterae sonum reddat. Neque enim eximitur, sed obscuratur, et tantum in hoc aliqua inter duas vocales velut nota est, in ipsae coeant («En efecto, esta misma letra, cada vez que está en posición final y le sigue una vocal de la palabra siguiente puede pasar a ésta, en cambio si se escribe, no obstante se representa, como por ejemplo en *multum ille* y *quantum erat* de tal forma que casi reproduce el sonido de esta última letra. Sin embargo no se suprime, sino que se pronuncia más débilmente y, solamente en este caso, ha sido representada entre dos vocales, para que no se unan en una misma»).

5. Cf. VÄÄNÄNEN, V., *Introducción al latín vulgar*, Madrid, 1988, p.127.
6. Cf. DESSAU, H., *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlín, 1916 (reimpr. 1962), III, 2, p. 809.
7. Cf. Väänänen, V., op. cit., p. 102. Cf. GRANDGENT, C.H., *Introducción al latín vulgar*, Madrid, 1991, p. 201.
8. Cf. DAVIAULT, A., *Un mosaico con Inscripciones, Puente Genil (Córdoba)*, Publications de la Casa de Velázquez, Série Etudes et Documents, III, Madrid, 1987, p. 56.
9. Cf. op.cit., 1997, p. 82-87.
10. Cf. *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*, Berlín, 1966, p. 32.
11. Cf. v. 215-216: [...] *ipse suos gemitus foliis inscribit et ai ai / flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est* («...Él mismo escribe sus gemidos en las hojas y ay! ay! La flor lo tiene inscrito, y la funesta carta ha sido remitida»).
12. Cf. *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. «Ei», V, II, 299, p. 69-70; RICHTER, P., «De usu particularum exclamatarum apud priscos scripturos latinos», *W. Studemunds Studien*, Berlín, 1890, p. 460-473.
13. 394 Ribbeck = 394 Daviault, en DAVIAULT, A. *Comoedia togata, Fragments*, París, Belles Letres, 1981.

nen dadas cuando se ponen en boca de una mujer, aunque este hecho es difícil de probar.

5. En la última línea se observa el término *som*, del cual cabe notar el doble tratamiento de *sum* (*su/so*) en la misma inscripción, según se encuentre o no en posición enclítica. Esta fluctuación demuestra la tendencia a la apertura de la *-u-* cerrada cuando no se apoya sobre una consonante¹⁴.

Es evidente que se trata de un latín eminentemente vulgar, dadas las características que se observan en él:

- a) Enmudecimiento de las consonantes finales, sobre todo la *-m*, que es sistemático en este conjunto de inscripciones, en el que de siete posibles finales en *-m* sólo aparece una (*seluam*).
- b) La confusión de la semivocal *-u-* (= *w*) y de la *-b-*.
- c) La transformación de ípsilon en *-i-*.
- d) Respecto al cambio de *-ÿ-* en *-ö-*, cuya reaparición algunos filólogos colocan en el siglo III dC, podría servir como indicio cronológico para averiguar la contemporaneidad de la inscripción y del mosaico, es decir, la fecha tardía del texto; sin embargo Bourciez¹⁵ fecha la transformación a partir del siglo III dC, y Väänänen¹⁶ prefiere datarla hacia finales del siglo III dC. Por su parte, Carnoy¹⁷ se negaba a opinar y Mohl¹⁸ no creía en la teoría fonética según la cual habría una evolución *-ö > -ÿ > -ö*.

También la onomástica que aparece en el mosaico plantea cuestiones que nos hacen reflexionar. Así, los nombres de dos de los personajes se encuentran dentro del diálogo, mientras que la identidad de la *uxor* Mastale —como suele ser frecuente en la iconografía de escenas con personajes— se da aparte: como una información más.

El nombre que recibe el padre, Cervio, aparece en textos literarios¹⁹, pero de su uso en las inscripciones hay numerosos ejemplos procedentes de todas las partes del Imperio²⁰ y, sobre todo, de la Bética²¹.

14. Cf. MANIET, A., *La phonétique historique du latin dans le cadre des langues indo-européennes*, París, 1975, p. 142.

15. Cf. BOURCIEZ, É., *Eléments de linguistique romane*, París, 1967, § 50, 4.

16. Cf. op. cit., p. 81.

17. Cf. CARNOY, A.J., *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions*, Bruselas, 2ª ed., 1906 (= reimpr. Hildesheim, 1971), p. 51.

18. Cf. MOHL, F.G., *Introduction à la chronologie du latin vulgaire*, París, 1899 (= reimpr. Ginebra, 1976), p. 231.

19. Cicerón en sus *Verrinas* 6, 114, señala a un Cervio legado de Verres en Sicilia; Horacio designa con este nombre a dos hombres: el primero ha dejado el recuerdo de un individuo vengativo y buscapleitos (*Sat.* 2, 1.47) y el segundo es el compañero del satírico que cuenta la famosa fábula del ratón urbano y del ratón rústico (*Sat.* 2, 6.77).

20. Cf. *Thesaurus Linguae Latinae, Onomasticon*, s.v. «Cervius», II, 351, p. 50-78.

21. Cf. CIL II, 1940, donde están atestiguados dos *Ceruii* que vivieron en la época de Trajano: *Ceruius Honoratus Ostorianus Rufus* y *Gaius Ceruius Quintianus* (cf. GONZÁLEZ, J., *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz*, Cádiz, 1982, n° 76, p. 52-53).

El nombre del hijo, Gerio²², salvo en esta inscripción, sólo aparece en la mitología²³: se sabe que Gerión es un gigante de tres cabezas, cuyo cuerpo era triple hasta la cadera. Por orden de Euristeo, Heracles fue a Eritia a robarle los bueyes al gigante. Eritia era la isla roja situada en Hispania, frente a la desembocadura del río Tartesos (el Guadalquivir)²⁴, de modo que, en esta parte del mundo, es donde el mito geriónico tuvo más resonancia²⁵. Esto nos puede indicar, y de hecho indica, que las personas que frecuentaban esta sala de cuatro ábsides decorados veían figuras de pigmeos identificadas por nombres que ellos conocían perfectamente y que podían reconocer.

Por lo que respecta al nombre de la *uxor* hay que decir que se trata de un *hápax* que no tiene nada de hermético: es una transcripción latina de una palabra griega femenina²⁶ derivada de *μαστός* ‘seno, teta, pechuga’, término que corresponde, más o menos, al latino *mammeata* ‘pechugona’²⁷. El musivario ha representado a la *uxor* con todos sus atributos bien prominentes, como su nombre nos indica. Cabe añadir que la mujer de pecho abundante ya había sido un tema profusamente tratado por los poetas, especialmente por los cómicos²⁸.

Efectivamente se está ante tres nombres parlantes, que intentan, cada uno con sus connotaciones, ridiculizar a la persona que individualizan. El aplicado al hijo, Gerión, nombre de gigante aplicado a un pigmeo enano conlleva una intención satírica. El nombre antifrástico contribuye a acentuar la pequeñez del pigmeo, lo que,

22. Gerión: la inscripción lleva la grafía *Gerio* con desinencia cero, habitual en latín en los temas con nasal, en vez de la transcripción del griego *Geryon*, como encontramos por ejemplo en los nombres plautinos *Cario* (*Mil.*), *Palaestrio* (*ibid.*), *Saturnio* (*Pers.*), *Thesprio* (*ibid.*), *Cityrio* (*Cas.*) o *Congrio* (*Aul.*). Podría darse el caso de que estemos ante una copia defectuosa del nombre *Gario* (CIL XIII 173), pero este nombre raro sólo aparece una sola vez sobre una estela de Maguncia (cf. NESSELHAUF, H.; LIEB, H., *Dritter Nachtrag zu CIL, XIII*, Berlín, 1969, n° 173, p. 188).
23. Julia-Pralon, de la Universidad de Provenza, que realizaba la tesis de Estado sobre las estelas funerarias de la España romana, aseguraba que este nombre no lo había visto en ninguno de los muchos monumentos que había examinado. Cf. Daviault, op. cit., p. 58.
24. GRIMAL, P., *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, 1994, p. 213. También en ROSCHER, W.H., *Lexicon*, s.v. «Geryoneus», 1630.
25. Cf. Estrabón 3, 2.11 y 3, 5.4. La localización ibérica está igualmente atestiguada en Heródoto 4, 8 y Hesíodo *Theogonía*, 287-294. Cf. LIOU-GILLE, B., *Cultes héroïques romains. Les fondateurs*, París, 1980, p. 18-34.
26. La epigrafi paleocristiana mantiene vivo el recuerdo de un masculino *Mastalo* (= *Mastalus?*), De ROSSI, G.B., *Inscriptiones Christianae urbis Romae*, Roma, 1935, II, 6334: *Spesindeu et frater Mastalo depositi* («Depositados Espesindeo y su hermano Mastalo»).
27. Podemos comparar la formación parecida del nombre *Spatale*, atestiguado en las inscripciones a partir de Augusto (cf. SOLIN, H., *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlín-Nueva York, 1982, II, p. 782). Esta inscripción latina del griego *σπατάλη* ‘delicia, lujo, molicie’ tiene un valor despreciativo por parte de Marcial II, 52.2, que llega a llamar a su personaje *mammosam Spatale* («Spatale pechugona»). El masculino correspondiente, *Spatalus*, aparece en las inscripciones (cf. Solin, H., loc. cit.).
28. Baste con citar a Plauto en su *Poenulus*, 393: *huius amica mammeata* («su amiga pechugona»), 1416: *nescias utrum ei maiores buccaene an mammae* («¿Acaso desconoces a las maduras pechugonas y hábiles en las felaciones?»); BONARIA, M., *Mimorum Romanorum Fragmenta*, Génova, 1955, p. 65, n° 98: *non mammosa, non annosa, non bibosa, non procax* («ni tetona, ni madurita, ni bebedora ni desenfadada»).

como en la comedia latina²⁹, conviene perfectamente a este tipo grotesco de representación teatral, al que es simétrico el nombre aplicado a la *uxor*. Pero podría preguntarse si el nombre de *Ceruius* guarda alguna dimensión denigratoria. Se observa que este nombre ofrece muchas posibilidades de ser una etiqueta intencionada, aunque es el nombre que más dificultades plantea. Sin embargo no podemos precisar hasta qué punto. Se puede pensar en algunas soluciones: si la *gens Ceruia* tenía fama de producir hombres fuertes y terribles, del mismo temple que el irascible Cervio de Horacio (*Sat.* II, 1.47), la fuerza cómica de tal nombre, con el que se castiga a un hombrecito deforme incapaz de vencer a una grulla, sería fácil de comprender. Tal vez el secreto de la broma radique en la etimología de la palabra. *Ceruius*, derivado del latín *ceruus*³⁰ ‘ciervo’, sugeridor, tal vez, de la belleza y agilidad del animal, para contraponerlo a la deformidad y a la torpeza del pigmeo. Pero la etimología no agota su significación: podría indagarse sobre el contexto en que aparece y acotar, así, lo más posible el significado de este nombre parlante. Podría pensarse que la clave de la interpretación de este nombre radica en la expresión de la *uxor*: *decollata so*. El verbo *decollare* sólo está atestiguado una vez, en época arcaica, en la obra del poeta cómico Cecilio, y con un sentido diferente: el de *collo deponere* ‘retirar el cuello’. El significado de *decollare*, ‘decapitar’, no existe antes de los primeros años del Imperio³¹ y nunca en sentido figurado, como parece ser el de este caso. ¿Qué quiere decir la *uxor* cuando grita esta expresión? Tal vez, al gritar que «está decapitada», quiera decir que «está perdida», sustituyendo el verbo *decollare* por el más habitual *perii* (*disperii*)³². Se podría pensar también en la sinécdoque plautina (*Trin.* 595: *actumst de collo meo*), que podría traducirse por «estoy acabado». Sin embargo, el tropo, en este caso, se relaciona con un esclavo (*seruus*), y así se comprende perfectamente que el cuello pueda representar la persona del esclavo, eventualmente amenazado con el suplicio de la horca³³; pero esto no se puede admitir en el caso de la *uxor*, y, de todas formas, *decollare* se referiría, en todo caso, a la decapitación y no a la horca. Según

29. Cf. DUCKWORT, G.E., *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, p. 246-347.

30. Cf. SCHULZE, W., *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, Berlín, 1904 (= reimpr. 1966), p. 233-234.

31. Cf. *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. «decollare», V, 198, p. 40 s.

32. Cf. Plauto *As.* 892, *Ep.* 601, *Men.* 402, *Mer.* 510, 618; Terencio *Haut.* 404.

33. Terencio *And.* 618: *furciferi dicebantur qui ob leue delictum cogebantur a dominis, ignominiae magis quam supplicii causa, circa uicinas furcam in collo ferre subligatis ad eam manibus, et praedicare peccatum suum simulque summonere ceteros, ne quid simile admittant* («Se llamaban como cuello de horca los que eran atrapados en un pequeño delito por su señor, causa más de deshonra que de castigo, eran mostrados ante sus vecinas con la horca en el cuello, atadas las manos por ellas mismas, y se sacaba a la luz su delito a la vez que se aconsejaba al resto para que no permitieran algo similar»). Por el hecho de su condición servil, el esclavo, en el caso de que cometiera un delito, se encontraba expuesto a que le sujetaran el cuello en la *furca* o en el *patibulum* e incluso a que lo crucificaran. Cf. DAREMBERG, Ch.; SAGLIO, E., *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, s.v. «crux» 1, 2, p. 1574. Se puede citar como ejemplo similar la expresión usual *oborto collo* (arrastrar a alguien «con el cuello prieto»), atestiguado en Plauto *Amph.* fig. 15, *Poen.* 790, *Rud.* 859 y variante a 626; cf. OTTO, A. *Die Sprichwörter der Römer*, Leipzig, 1890 (= reimpr. Hildesheim, 1962), s.v. «collum», p. 89.

André Daviault³⁴, Mastale dice que está decapitada por la muerte de su marido, queriendo dar a entender que la desaparición del marido sería equivalente a la pérdida del *caput*, de la cabeza. Pero ¿de qué cabeza?, podría preguntarse. Este autor apunta que podría tratarse de la vida, ya que ejemplos de *caput* en este sentido no faltan³⁵. También apunta que puede darse otra interpretación y entender la pérdida del *caput* como la pérdida del *caput* de la familia, es decir, del *pater familias*³⁶. Pero como muy bien apunta el profesor Daviault, el texto guarda un matiz caricaturesco y ofrece un posible juego de palabras sobre *Ceruius*, que, en la imaginación de Mastale, no provendría de *ceruus*, sino de *ceruix*, ‘cuello, cabeza’. Aunque una etimología popular de este tipo no existe, sin embargo el poso del efecto cómico está y, para percibirlo, tendría que tomarse la expresión *decollata sum* literalmente: Mastale apuntaría que la muerte de su marido correspondería a la pérdida de una cabeza; por tanto podría darse una equivalencia entre *Ceruius* = *caput*. Este hecho no sería tan extraño en el mundo de los pigmeos, pues en el arte griego desde el s. v aC estos pequeños seres estaban representados con un cuerpo rechoncho del que sobresalía la cabeza desproporcionada con respecto a su estatura³⁷. A pesar de que esto no sea tan evidente en este caso, como lo es en el de algunos pigmeos negros de los mosaicos de Mérida e Itálica³⁸, no deja de ser evidente que la cabeza voluminosa era típica en la representación de pigmeos. Y el hecho de que el musivario no haya exagerado la cabeza de Cervio no impide que la inscripción dé mejor cuenta de una constante morfológica conocida de todos. De ser así, no se excluye la posibilidad de que la expresión de Mastale contenga una alusión humorística a la deformidad de Cervio: la *uxor* no perdería un hombre, sino un pedazo de hombre, una cabeza. Hasta este momento se está de acuerdo con la posición de André Daviault. No obstante, de nuevo hay que volver a plantear la misma pregunta: pero ¿qué cabeza? Siguiendo una hermenéutica diferente, pero con los mismos datos que poseemos, y dado que se trata de un mosaico encontrado en una sala para «relax», descanso y divertimento, el carácter humorístico debe ir más allá y ser más grotesco. Con esto se está intentando sugerir que la cabeza, a la que nos referiríamos, sería la cabeza del pene, el bálano, o con terminología más grotesca lo que podría definirse como el «capullo». Traducción nada descartable, ya que como indica Enrique Montero Cartelle³⁹ esta acepción, de *caput* como bálano o κεφαλοτός aparece en algunos autores como:

34. Cf. op. cit., p. 63.

35. Cf. Plauto *As.* 132, *Bac.* 420, *Ep.* 369, *Mil.* 371, *Rud.* 625, 1346, *Trin.* 862; Terencio *Phorm.* 631. Cf. *Thes. L. L.*: s.v. «caput», III, 416, p. 31. Cabe recordar la fórmula *uae capiti tuo!* Cf. Otto, A., op. cit., s.v. «caput», 4, p. 75.

36. Como también lo entiende así el profesor Gómez Pallarès, cf. op. cit., p. 82-87.

37. Cf. McDANIEL, N.B., «A fresco Picturing pygmies», *American Journal of Archaeology*, XXXVI, 1932, p. 3; CÈBE, J.P., *La caricature et la parodie dans le monde gréco-romain antique, des origines à Juvenal*, Paris, 1966, p. 345; JANNI, P., *Etnografía e mito, la storia dei Pigmei*, Roma, 1978, p. 44. Aristóteles apuntaba también esta desproporción: P. A. 686 b 3-32.

38. Cf. BALIL, A., «Un mosaico nilótico de la Bética», *Cuadernos y Trabajos de la escuela española en Roma*, XIII, 1969, fig. de la p. 99.

39. Cf. *El latín erótico: aspectos léxicos y literarios*, Sevilla, 1991, p. 91.

- a) Lucilio⁴⁰: *Capitatus novatum esse videtur ad exemplar Graeci κεφαλοτός* («el término *capitatus* ha cambiado hacia el similar griego *κεφαλοτός*»).
- b) Marcial XI, 46.4: *sollicitata caput*⁴¹.
- c) Ausonio 359, 7 (en su *Cento Nuptialis*⁴²): *nudato capite*.
- d) Petronio 132, 8: *Ita non potui supplico caput aperire* («y, de este modo, no pude, para castigo, ni sacar el capullo»).

Según Krenkel, en Lucilio, esta traducción o interpretación de bálano se puede aplicar también a *collus* ‘cuello de ganso o cisne’: Lucilio 268: [...] *olorum atque anseris collus* («cuello de cisne o de ganso»); también lo encontramos en Marcial IX, 27.1-2: *Cum depilatos, Chreste, coleos portes et vulturnio mentulam parem collo et prostitutis levius caput culis [...]* («Aunque lleves los cojones depilados, Cresto, y la polla igual que el pescuezo de un buitre, y el capullo más liso que los culos de los putos [...]). ¿Se trataría de nuestro *collus*, en la expresión de Mastale *decollata sum?* En un caso o en otro, ya se interprete como *caput* o *collus*, está claro que se está utilizando un determinado tipo de lenguaje, atestigüado en la sátira y en el epigrama: el lenguaje erótico⁴³.

B. En la segunda escena se puede observar la posterioridad a la geranomaquia con la muerte de la grulla y la victoria de los pigmeos⁴⁴. Tres personajes intercambian

40. Edición de Marx, II, 34-35, Amsterdam, 1963.

41. *Epigrammaton* XI, XLVI:
Iam nisi per somnum non arrigis et tibi, Mevi,
Incipit in medios meiere verpa pedes,
Truditur et digitis pannucea mentula lassis
Nec levat extinctum sollicitata caput.
Quid miseros frustra cunnos culosque lacessis?
Summa petas: illic mentula vivit anus.

«Ya ni siquiera durante el sueño se te levanta, Mevio, y tu verga eyacula en medio de tus pies, tu arrugada polla es meneada por tus dedos cansados y, a pesar de los movimientos, el capullo mustio ni siquiera se te levanta. ¿Por qué buscas en vano míseros culos y coños? Busca la boca: allí hasta la polla más vieja, revive».

42. Cf. *Cento Nuptialis*, IX *imminutio*.

43. Siguiendo en esta línea de lenguaje erótico, también se podría interpretar el nombre de este pigmeo, Cervio, que, dado en la época en que estamos (s. IV dC), fuera percibido por los oyentes ya, como *Servio*, término éste que, buscándole sentido erótico, estaría aplicado, en el ámbito de la homosexualidad, a la *patientia*. Cf. Cicerón *Cat.* 2, 8: *alios ipse amabat turpissime, aliorum amori flagitiosissime serviebat* («éste amaba a otros indecentemente, era sirvo de los otros con un amor disoluta»), *Phil.* 2, 86: *ut omnia paterere, ut facile servires* («como estás abierto a todas las cosas, así estás al servicio fácilmente»). Cf. ADAMS, J.N., *The latin sexual vocabulary*, Londres, 1982, p. 163 y p. 223.

44. Los pigmeos, según la leyenda, son demasiado pequeños para terminar con estas guerras periódicas que llevan a cabo cada otoño con las grullas: cf. Homero *Il.*, 3, 1.9; Cicerón *Nat.*, 2, 125; Plinio *N. H.*, 7.2, 19 y 10.23; Juvenal 13, 167-170; BALLABRIGA, A., «Le malheur des nains, quelques aspects du combat, des grues contre les pygmées dans la littérature grecque», *Revue des Études Anciennes*, 1981, p. 59 y 61. No nos debe sorprender entonces verles caer víctimas de sus enemigos, como le pasa a Cervio, pero puede ser que ganen algunas batallas y el arte ha producido varias representaciones parecidas a éstas, donde un pigmeo tira del ave una vez caída a tierra: cf. por ejemplo, con el bello rítón de la Academia Kunstmus. de Bonn (Inv. n° 545) o el boceto de la Casa

unas palabras, pero sus nombres no son mencionados. Se asiste a la maniobra de traslado del cuerpo inerte de la grulla muerta. A la izquierda, el pigmeo que va en primera posición, probablemente Gerión, lanza una especie de advertencia a uno de los otros pigmeos, colocado detrás de la grulla, quizá Cervio —totalmente preso de ira contra el animal— mientras el otro pigmeo, situado a la derecha, teme que su bastón se rompa y ceda con el peso; todo ello, en un contexto de expresión enormemente ambigua.

Desde el punto de vista lingüístico, en el segundo ábside, se podría resaltar lo siguiente:

1. En la primera línea hay varias posibilidades de lectura: una primera, en la que se podría entender *ET TU ERE SUMA*⁴⁵: la expresión *TU ERE*⁴⁶, aparece atestiguada en un diálogo de comedia, en Plauto, *As.* 714: *etiam tu ere*. Se puede entender la forma *ere* como vocativo de *erus*, pues cabe notar que existen otros dos vocativos en la inscripción, como *FILI GERIO* y *PATER*. Se podría haber analizado *SUMA* [*SUMAS*] como subjuntivo volitivo en la segunda persona del singular, como en Plauto, *Cap.* 551: *tu [...] recedas*⁴⁷, pero este valor es menos corriente que el imperativo, incluso en los poetas cómicos⁴⁸, y el musivario empleó el imperativo en la otra escena (*SUBDUC*). Todo esto podría llevar a considerar *SUMA* como el imperativo de un verbo que ha sufrido la influencia analógica de la primera conjugación⁴⁹. De la misma forma se podría entender también este texto como lo hace el profesor José d'Encarnaçãõ⁵⁰: la forma *ere* como una forma popular de la segunda persona del singular del pretérito imperfecto de indicativo *eras* y la forma *suma* como la forma del adjetivo femenino nominativo singular de *summus*, refiriéndose —como reproche— a la grulla que tanto pesa.

dei Capitelli en Pompeya, VII, 4.51 (Helbig, n° 1528, p. 378). El tratamiento de los pigmeos ha aparecido de maneras muy diferentes en la iconografía, por ejemplo en el friso del vaso François de Florencia o en la hidria del s. IV que hay en el Museo del Louvre, que no tiene nada de risible pero sí del carácter gracioso del arte alejandrino. Cf. MONCEAUX, P., «La légende des pygmées et les nains de l'Afrique équatoriales», *Revue Historique*, XLVII, I, 1891, p. 52; SCHEFOLD, K., *Vergessenes Pompeji*, Berna-Munich, 1972, p. 29, 47, 129; FOUCHER, L., «Les mosaïques nilotiques africaines», *La mosaïque gréco-romaine, Colloques internationaux du CNRS*, París, 1965, I, p. 138. Para la tendencia a empequeñecer a los pigmeos por parte del arte alejandrino y romano, cf. CÉBE, J.-P., «Un thème de l'iconographie nilotique: le pygmée sur l'amphore», *AFLAC*, XLIII, 1967, p. 169.

45. Cf. Daviault, A., op. cit., p. 65. También Gómez Pallarès, op. cit., p. 82-87.
46. Bien es verdad que los cortes para poder separar estas palabras son algo difíciles, pues pensamos que el musivario encargado de confeccionar el texto fue poco hábil —o quizá carecía de espacio suficiente— en la disposición de las teselas, de ahí que puedan darse diferentes interpretaciones.
47. Cf. ERNOUT, A.; THOMAS, F., *Syntaxe latine* II, § 251, p. 231.
48. Cf. BENNET, C.E., *Syntax of early Latin*, I, p. 163.
49. Pero tendríamos que tomar el paso del verbo *sumere* a la primera conjugación como un *unicum*. Cf. GÓMEZ PALLARÈS, J., «Sobre un mosaico con inscripciones en Puente Genil (Córdoba)», *Myrtia*, 4, 1989, p. 105-116.
50. Cf. *O Arqueólogo Português*, série IV, 6/7, 1988-1989, p. 385-388. Véase también *Conimbriga*, 29 (1990), p. 167-169.

Así mismo podría proponerse una segunda lectura: *ET TUERE SUMMAM* («y tú proteges a la mayor» o bien «tú miras a la mayor»). Pero esta lectura parece poco acertada por el contexto, ya que no se entendería un tipo de reproche dirigido a uno de los pigmeos haciendo referencia a la grulla, a no ser que se insistiera en el tamaño del ave con respecto a los propios pigmeos, lo que los ridiculizaría todavía más. No obstante, a nuestro entender, se podría proponer otra interpretación basada en el contexto erótico cuya ambigüedad impregna la mayor parte del texto y sobre esta segunda lectura entender *suma* como la entiende Marcial XI, 46.6 (ver nota 41) y traducirla entonces por «boca»⁵¹, viendo en la forma un acusativo singular del término *summam*, objeto directo del verbo *tuere*. Lo que marcaría con más fuerza la comicidad pues, aún estando muerta, todavía resulta la grulla peligrosa, ya que puede seguir atacando las partes más prominentes de los pigmeos.

2. En esta segunda línea encontramos la interjección *ei* (v. supra). En cuanto al término *importuna* se puede decir lo siguiente: se podría entender como un uso predicativo, equivalente al del adverbio *importune* y entender algo así como (*facis*) *importune* («te lo montas mal») o (*dicis*) *importune* («me aburres») como reproche, pero no sería necesario, porque una interpretación de este tipo acabaría con lo gracioso del texto. Por lo tanto parece más conveniente entender el término *importuna* como un adjetivo en nominativo femenino, tomado como un insulto dirigido a la grulla una vez muerta —de ahí lo cómico de la situación— y que se prestaría a una anfibología: de un lado, la grulla es para los pigmeos un ave enemiga que cada año trae consigo muerte y dolor⁵²; de otro, en este contexto, parece que, incluso muerta, el ave sigue siendo una aguafiestas al negarse a ser arrastrada: es, por así decir, molesta en el sentido atenuado y corriente de *importunus* como ‘molesto, pesado, importuno’.
3. En la última línea se puede observar que el primer término *timio* ha sufrido, en su grafía, una oclusión de la *-ē* en *-ī*, ante vocal más abierta *-ō*, lo que corresponde a una pronunciación ya atestiguada en las inscripciones pompeyanas⁵³. Por lo que respecta al término *vectem*⁵⁴ cabe explicar que se trata de un bastón utilizado por el pigmeo como si se tratara de una palanca casual, para desplazar (*veho*) la mole inerte de la grulla. En las imágenes de los pigmeos, los bastones o bastoncitos son sus atributos habituales, que utilizan no sólo en la geronomquia, sino también en los combates contra cocodrilos, hipopótamos y los grandes peces del Nilo⁵⁵. Estos bastones cruzados parecen tener un valor

51. Cf. Adams, J.N., op. cit., p. 47 y 212.

52. Sobre este epíteto como «nocivo, cruel» aplicado a las aves. Cf. Horacio, *Sat.*, 1, 86: *importunas volucres*; también Virgilio, *Geórgicas*, 1, 470 y *En.*, 12, 864.

53. Cf. Väänänen, V., op. cit., p. 95.

54. Nos decantamos a pensar que, aunque sea más habitual el término *vectis*, encontramos una tesa que constituye el trazo medio de la *E*, siguiendo al prof. Gómez Pallarès, cf. op. cit., 1997, p. 82-87, tratándose en este caso o bien de una abertura de timbre final, por otro lado frecuente en esta inscripción, o bien de un tema en *-i* que hace su acusativo en *-em* en vez de *-im* siendo una corrección analogizante.

55. Cf. Cèbe, op. cit., p. 350.

apotropaico⁵⁶. En este caso también se podría entender este término con sentido erótico⁵⁷ haciendo referencia al miembro viril del pigmeo y siguiendo así con el sentido erótico y cómico patente en todo el texto e iluminado también por las imágenes.

A los caracteres lingüísticos ya observados en la primera serie de inscripciones y a la omisión de la *-m* en posición final, se añade la oclusión de la *-ǝ* antevocálica en el término *timio* de última inscripción.

Sin la presencia del texto no se apreciaría con claridad que los pigmeos consiguen arrastrar su presa con dificultad; la fuerza sugestiva de la imagen no es bastante grande para dar la impresión de inmovilidad completa de la grulla. Es preciso leer la advertencia del pigmeo de la derecha para comprender que su bastón —aunque no sepamos a cuál de los «bastones» se refiere— se romperá antes de que la mole de la presa se mueva. Anteriormente en la explicación del primer ábside se ha puesto de manifiesto lo mucho de ridículo que el texto conlleva. Ahora bien, en este caso, aun cuando si el humor verbal se limita a un doble sentido (*importuna*), la aportación del texto constituye el eje imprescindible para desencadenar la hilaridad del observador. Se trataba de ridiculizar, a lo sublime, a los endebles enanos.

C. En la tercera escena, prácticamente destruida, sólo restan dos palabras. En primer término, cabría comentar:

1. El cambio de la *-i* larga a la *-e* larga en sílaba tónica, caso ya atestiguado en Pompeya⁵⁸, pero que se produce normalmente cuando la *-i* es breve⁵⁹.
2. Cabe destacar que la *-m* en posición final es, en este caso, la excepción al índice de frecuencia de la ausencia de la misma en el conjunto de las inscripciones de este mosaico.

Si se considera que se trata de una narración continuada de los episodios de los ábsides, se podría suponer que esta representación fragmentaria tendría relación cronológica o temporal con los episodios anteriores⁶⁰.

Es evidente que nos hallamos ante el diálogo de los personajes que aparecen en los ábsides, pero ¿basta eso para suponer que nos encontramos ante una representación teatral? Se sabe que existen muchos mosaicos figurados, datados más o menos en la misma época que éste, que reproducen la charla entre los comensales, o un diálogo entre un anunciador y los espectadores de una *uenatio*, o las

56. Cf. SPANO, G., «Paesaggio nilotico con pigmei difendenti magicamente dai cocodrilli», *Memorie della classe di scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei*, 8ª s., VI, f. 4, 1955, p. 335-368.

57. Cf. Adams, J.N., op. cit., p. 15-16 y 23.

58. Cf. *CIL*, IV, 8259: *prauessimus*.

59. Cf. Väänänen, V., op. cit., p. 80.

60. Aunque algunos autores piensan que nos encontramos ante un «catálogo con cuatro cuadros con temas esencialmente distintos [...] cuya ligazón básica sería la de que se representan historias de pigmeos [...]», cf. Gómez Pallarès, op. cit., p. 82-87.

fórmulas rituales de una ceremonia religiosa⁶¹. Por tanto, las inscripciones aparecen acompañando varios tipos de representaciones figuradas pero, por vez primera, aparecen asociadas a una geronomía figurada y, al parecer, en una serie de sucesión de escenas con, más o menos, una continuidad entre ellas, confiriéndole, quizá, un movimiento escénico. Después de observar con detenimiento el conjunto del mosaico, podría pensarse que la posible continuidad de las escenas, junto con el deseo de acentuar el carácter grotesco de los pigmeos y junto con la comicidad de la expresión, testimonian un interés por el espectáculo, pero ¿ante qué género literario nos encontraríamos? Ésta es una cuestión difícil de responder.

Por todo lo antedicho, es evidente que nos encontramos ante un género literario inscrito en el ámbito de la representación, y por el contexto de las expresiones, parece próximo a identificarse con «comedia».

Debido a la cronología de dicho mosaico, s. IV dC, el campo de los géneros literarios se reduce, pues en esta época los grandes géneros habían entrado en un declive progresivo en favor de géneros denominados «menores», como el mimo y la pantomima⁶².

El profesor André Daviault⁶³ apunta que podría tratarse de un mimo, pero no existe ningún indicio seguro de que los pigmeos fueran actores en el mimo latino⁶⁴; lo que no impide considerar que este tipo de mito no es susceptible de aparecer, aunque sea de una manera accesoria y rápida, en algún argumento de algún mimo.

Las referencias de los pigmeos y de las grullas aparecen en dos fragmentos diferentes del mimógrafo Laberio⁶⁵. La referencia al pigmeo o *nanus* que encontramos de Laberio poco nos puede decir, pues la mención en un fragmento aislado dentro de los cuatro fragmentos conservados del mimo *Anna Perenna* poco nos

61. Ver el mosaico de la cena, del s. III dC, en El Djem. Cf. DUNBABIN, D., *The Mosaics of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, p. 78-79, pl. XXVII, fig. 69; PICARD, G.-CH., «Un banquet costumé sur une mosaïque d'El Djem», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, París, 1954, p. 418-424; SEYRIG, H., «Sur une mosaïque récemment découverte à El Djem», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1955, París, p. 521-526; o el mosaico de *Magerius*, de mitad del s. III dC, descubierto en Smirat, que representa un combate de bestiarios, cf. Dunbabin, D., op. cit., p. 67-69, pl. XXII, fig. 53; BESCHAOUCH, A., «La mosaïque de chasse à l'amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, París, 1966, p. 134-167 o también el mosaico que se remonta al siglo IV dC, con inspiración religiosa del *Kornmarkt* de Tréveris, cf. MOREAU, J., *Das Trierer Kornmarkt mosaik*, Colonia, 1960, p. 13-14. Se pueden encontrar, de igual manera, varios fragmentos de diálogos en las inscripciones latinas de cenas celestes representadas en las pinturas paleocristianas de las catacumbas romanas, cf. WILPERT, Mgr.J., *Pittura delle catacombe romane*, Roma, 1903, n^o133, 2 y 157, 1.

62. Cf. MARINER BIGORRA, S., «El teatro en la vida de las provincias de Hispania», *Actas Del Simposio De Mérida*, 1980, p. 17.

63. Cf. op. cit., p. 70-78.

64. Se sabe que algunos de los personajes, en este género, eran fijos, como por ejemplo podrían ser los *stupidi*, ridiculizados de todas las maneras, la celestina astuta *cata carissa*, el *cultus adulter* y su amante, héroes y dioses. Cf. REYNOLDS, R.-W., «The adultery mime», *Classical Quarterly*, XL, Oxford, 1946, p. 77-84; REICH, H., *Der Mimus*, Berlín, 1903, p. 59; CÈBE, J.P., op. cit., p. 40; Ovidio, *Tr.*, 2, 497-500; Marcial, 2, 72, 3-4; 5, 61.

65. Cf. Bonaria, M., op. cit., p. 13 y 41.

puede aclarar, ya que la alusión a un enano no significa que éste necesariamente aparezca en el escenario⁶⁶.

La mención de la grulla no tiene nada que ver con una geranomaquia: Laberio hace en este fragmento⁶⁷ una comparación burlesca entre la grulla de las islas Baleares y un tintorero de cejas erizadas y gestos exagerados y ridículos⁶⁸.

Existe otro título de una obra de mimo, *Alexandrea*, nombre de la ciudad, con reminiscencias exóticas y capital artística, que dio origen al hábito de las representaciones de pigmeos⁶⁹. ¿Podría decirse que este mosaico representa una escena de dicha obra? El único verso que nos queda de la obra y que nos lo ha transmitido Aulo Gelio para aclarar el empleo acertado del neutro *emplastrum*, no reproduce más que una sentencia graciosa, relativa al valor del juramento comparado con un «emplasto para deudas», y no aclara lo más mínimo el contenido de la obra teatral⁷⁰. Además, como se carece de cualquier tipo de índices, no nos induce a pensar en el tema de la obra.

Si queremos buscar caracteres originales procedentes de las representaciones mímicas, debemos observar con detenimiento los componentes de nuestro texto.

66. Es evidente que la mención de la palabra *nanus* en el texto de un mimo, si no demuestra la hipotética presencia de un enano en el escenario, asimismo no dice lo contrario, y por su parte, Giancotti mantiene esa posibilidad. Cf. GIANCOTTI, F., *Mimo e gnomo, studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Florenca, 1967, p. 64 (*Emerita* XXXVII, 1969, p. 457-458, Rubio).

67. Cf. Bonaria, M., op. cit., p. 41, frag. 60.

68. Cf. Laberio, *Fullo, II*, Bonaria, op. cit., frag. 60: *Utrum tu hunc gruem Baleraricum an hominem putas / esse?* («¿Acaso crees ser la “señorita de Numidia” o este hombre?»). Se sabe que la *grus balearica* es la señorita de Numidia. Cf. ANDRÉ, J., *Les noms d'oiseaux en latin*, París, 1967, p. 89, distinguida por su talla más pequeña que la grulla cenicienta, *grus grus*, y sobre todo por sus dos copetes sobre los ojos. Cf. AURIGEMMA, S., *L'Italia in Africa-Tripolitania, t.II. Le pitture d'età romana*, Roma, 1962 (pl. 60-62); se pensaba que la grulla no era originaria de Italia, cf. Varrón, *R.* 3, 5, 7, Horacio, *Epo.* 2, 35, sino de las islas Baleares, cf. Plinio, *N. H.* 10, 135 y 11, 122. Quizá lo que podría haber motivado la comparación habría sido lo largos que eran los pelos de las cejas, incluso cabría la posibilidad de que éstos fueran postizos sobre una cara sin máscara, teniendo así que manifestar una cierta función fisiognómica de la misma manera que ocurre en la comedia normal, cf. Anónimo latino, *Traité de physiognomie*, J. ANDRÉ (ed.), París, 1982. Se podría pensar también (Davault, A., op. cit., p. 72 y BEARE, W., *The Roman Stage*, Londres, 1964, p. 156), que los movimientos grotescos de los pies del tintorero pisando el tejido podrían recordar la forma de caminar de la grulla, desprovista de gracia. Lucilio utiliza la grulla en otro tipo de comparación: *longior his quam grus, grue tota cum uolat olim* «la grulla es más larga que éstos, cuando vuela alguna vez con la grulla». Cf. KRENKEL, W., *Lucilium Satiren*, Leiden, 1970, I, frag. 173.

69. Cicerón atribuye todos los perjuicios a esta ciudad que, según su opinión, es la primera responsable de la popularidad del mimo de sus temas falaces. Cf. Cicerón *Rab. Post.* 12, 35: *illinc omnes praestigiae, [...] omnes fallaciae, omnia denique ab iis mimorum argumenta nata sunt* («allí todas las infamias, todas las falacias, y, finalmente, todos estos asuntos han surgido por estos mimos»).

70. Gell., 16, 7.13: [*Laberius*] *in mimo, quem inscripsit Alexandrean eodem quidem, quo uulgus, sed probe latineque usus est graeco uocabulo: emplastrum enim dixit οὐδ'ετέρωζ non genere femenino, ut isti nouicii semidocti. Verba ex eo mimo adposui: (Liber. 9 Bonaria) Quid est iusiurandum? Emplastrum aeris alieni* («en el mimo, al que ciertamente se tituló *Alexandrea*, con el que el vulgo, sin embargo apropiadamente y en latín, hace uso del término griego: en efecto, *emplastrum* se dice *οὐδ'ετέρωζ* no en género femenino, como para este nuevo término semidocto. Puse los términos a disposición de este mimo: ¿qué es el juramento? Emplastro de dinero ajeno»).

Existe un hecho excepcional y es que, a diferencia de otras escenas nilóticas, los pigmeos no forman parte de grupos anónimos de cazadores, sino que forman parte de una familia. Pero esto no se puede interpretar como una característica exclusiva del mimo ya que, como se sabe, en las representaciones mímicas no intervenían más que dos o tres actores⁷¹, del mismo modo que intrigas amorosas de la *Nea* y de la *Palliata* implicaban casi siempre idénticos personajes, que a su vez no eran demasiado numerosos⁷². Los personajes —todos menos uno— aparecen desnudos y no llevan máscara; por lo que respecta al miembro viril desmesurado, similar al gran falo de los actores de la farsa o del mimo⁷³, forma parte del conjunto caricaturesco de los pigmeos y de la idea tradicional que se poseía de ellos⁷⁴.

Sin embargo, el personaje que merece nuestra máxima atención sería Mastale porque es el que más se acerca a las tipologías de los personajes caricaturescos del mimo, por una serie de rasgos:

1. En primer lugar por su fealdad exagerada, la dimensión de su nariz es casi tan exagerada como el tamaño de sus pechos. El hecho de tener una nariz grande ya había sido una característica del rostro poco agraciado de la esposa de la comedia latina⁷⁵; en cuanto a la abundancia de sus senos se ha podido observar que no es específico de las mujeres del mimo⁷⁶.
2. Seguidamente podemos sentir una cierta curiosidad a la hora de observar la vestimenta de dicho personaje femenino: una falda hasta los pies y un chaleco sin mangas, además del pelo largo y suelto que le llega hasta la cintura. En cuanto a la abundancia de su pecho podemos ponerlo en relación con un fragmento de Laberio (77 Bonaria): *induis capitium, tunicae pittacium*, «te pones el *capitium*⁷⁷, la sobretúnica». ¿Estamos ante un tipo de prenda, la que aparece en este mosaico, característica del mimo literario? Difícil respuesta. Pero es evidente que este tipo de prenda, posea o no *capitium*⁷⁸, es comparable al quitón con mangas de los actores trágicos⁷⁹, así como también su cabello hirsuto evoca las cabelleras abundantes y densas características de las máscaras trágicas femeninas⁸⁰.

71. Ovidio, *Tr.* 497-500; Marcial, 2, 72, 3-4; cf. Reich, H., op. cit. p. 59.; Duckworth, G.E., op. cit., p. 15; Beare, W., op. cit., p. 153.

72. Cf. DELLA CORTE, F., «La tipologia del personaggio della Palliata», *Actes du IX^{ème} Congrès Rome 1973 de l'Assoc. G. Budé*, t. I, París, 1975, p. 354-393.

73. Schol. Juvenal 6. 66: *penem ut habent in mimo* («el pene como lo tienen en el mimo»).

74. Cèbe, J.P., op. cit., p. 348.

75. Cf. Menandro 402 Kock (= Edmonds IIIb, p. 714) y Gelio 2, 23.9.

76. Ver supra nota 28.

77. Varrón, *L* 5.131: *capitium ab eo quod comprehendit pectus, id est, ut antequi dicebant, capit* («*capitium* con el que el pecho se mantiene unido, esto es, como decían los antiguos, túnica»). Según Varrón, el *capitium* era una especie de pechera.

78. El tamaño del pecho se podía conseguir con un postizo, el *προστερίδιον* utilizado por los actores trágicos en época tardía. Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, A., *The Dramatic Festivals at Athens*, Oxford, 1953, p. 228.

79. Poll. *Onomasticon*, IV, 115 y cf. Pickard-Cambridge, op. cit. p. 212-213.

80. Por ejemplo las máscaras n^o 18, 19 y 23 de Poll. *Onomasticon*; cf. WEBSTER, T.B.L., *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londres, 1967, p. 16.

Como conclusión, se podría añadir que esta *uxor* se parece menos a una papel femenino de mimo que a un personaje compuesto, que tomaría características de la comedia (su rostro y sus senos) y de la tragedia (su pelo, su vestido y sus gestos patéticos)⁸¹.

No debemos dejar de subrayar el hecho de la aparición del movimiento en toda la representación que nos ocupa: los remilgos de Cervio, la carrera de su hijo hacia él y los gestos patéticos de la *uxor*, por un lado, y, por otro, los esfuerzos e intentos por parte de los pigmeos del segundo ábside en arrastrar la grulla muerta. Nos encontramos, pues, ante la verdadera dimensión mímica de estas imágenes, ya que la comedia, al ser influenciada por la atelana y el mimo preliterarios, dedicaba un cierto espacio a danzas y saltos de todo tipo⁸².

Por lo que al tema o argumento de las escenas se refiere, podemos decir que no es un guión habitual en el mimo, que frecuentemente trata sobre adulterios, indecencias y obscenidades, entre otros casos⁸³. Por tanto, las palabras de nuestros personajes se acercan más, por la terminología empleada, a los intercambios de réplicas de Plauto que a las burlas de los *stupidi* o de las *catae carissae*⁸⁴.

Por todos los elementos analizados anteriormente no se puede llegar a la conclusión de que realmente se trate de un mimo, ya que carecemos de pruebas justificativas y concluyentes de que así sea; pero es evidente que nos hallamos ante un lenguaje especial, del cual podemos seguir un rastro convincente a través de diferentes géneros literarios. Pero, ¿y si nos encontráramos ante una especie de reminiscencia de una representación teatral creada en la misma época que nuestro mosaico o, al menos, ante una historia por todos conocida? Es evidente que en nuestro texto hay una clara *comicidad* entre los «actores» y los espectadores, pues, el argumento que en él se refleja, los personajes, el nombre de los mismos, las escenas, eran conocidos y reconocidos por los espectadores y/o visitantes de la sala.

Así pues, llegar a una conclusión clara de género literario concreto, no lo podemos hacer con seguridad, aunque sí que podemos observar elementos tomados de

81. Cf. Daviault, A., op. cit., p. 75.

82. Se puede recordar la exhibición que ofreció Palestrion (Plauto, *Mil.* 200-218) y la habilidad demostrada por un actor de *togata* que bailaba como un mimo (Atta 1 Ribbeck = 1 Daviault). Cf. Daviault, A., op. cit., p. 76.

83. Giacotti, F., op. cit., p. 65-69. Cf. MELERO BELLIDO, A., «El mimo griego», *Estudios Clásicos* XXV, 1981-1983, p. 11-37.

84. Aún dándose el caso de que se pudieran reconstruir los septenarios trocaicos, versos que, como los senarios yámbicos, son los más frecuentes en los fragmentos y sentencias de mimo (cf. Giacotti, F., op. cit., p. 36-40), este resultado no garantizaría el origen mímico de las inscripciones, por el hecho de que estos metros caracterizaban igualmente los *diuerbia* de las comedias latinas. Por otro lado, excluyendo las partes que había improvisado en prosa (cf. Reich, H., op. cit., p. 570), el testimonio controvertido de Laberio 71 Bonaria: *uersorum non numerorum numero studuimus* («estudiamos el ritmo de los versos no de los metros»), daba a entender que tal vez se conformaba con escribir versos sin preocuparse demasiado de la secuencia rítmica; esto demuestra cierto desdén hacia la métrica. A la inversa, la escritura en prosa de estas inscripciones no dice nada en favor de la identificación de vestigios de mimo, porque, de ser así, se entenderían difícilmente los motivos de hacer inscribir en el mosaico las partes menos literarias del mimo.

varios géneros o tendencias literarias: lenguaje erótico, lenguaje de comedia, rasgos de tragedia parodiada, de géneros menores —mimo, pantomima, atelana y *togata*.

Como conclusión se podría decir que desde el punto de vista estilístico el mosaico posee una cualidad a destacar: la asociación del texto a la imagen, de manera que podríamos estar, y de hecho lo estamos, ante un texto dialogado, y no ante la sencilla inscripción que nos ofrece el conocimiento del personaje a través de la enumeración de sus nombres, como ocurre en otros mosaicos anteriormente citados. En el mosaico de Fuente Álamo, se podría afirmar que puede existir un doble plano: el primero de ellos, la presentación de los personajes (en el caso de *SU CERBIO* y la *UXOR MASTALE*), y el segundo, el diálogo que existe entre los personajes. Además podemos decir que, si no se toman en cuenta casos excepcionales como los de la pintura popular pompeyana, tenemos ante nuestros ojos una serie de pequeñas escenas que podrían compararse con nuestros actuales tebeos, constituyendo así un *hápx* en las representaciones figuradas griegas o romanas tanto en mosaico como en pintura mural.

Desde el punto de vista filológico y literario podemos concluir diciendo que —dado que se trata de un mosaico encontrado en una sala para descanso y divertimento— el carácter humorístico debe ir más allá y ser más grotesco. Por tanto, cuando la *uxor* exclama *decollata so!* intentamos sugerir que la cabeza (*collum* o *caput*) a la que nos referíamos sería la cabeza del pene, el bálano, o, con terminología más grotesca, lo que podría definirse como el «capullo». Traducción nada descartable a partir de los documentos antes citados de Lucilio, Marcial, Ausonio y Petronio, y de la interpretación de *caput* que hace el profesor Enrique Montero Cartelle.

Según Krenkel, en Lucilio, esta traducción o interpretación de bálano se puede aplicar también a *collus* ‘cuello de ganso o cisne’: Lucilio 268, como se vio anteriormente, así como también lo encontramos en Marcial IX, 27.1-2. ¿Se trataría de nuestro *collus*, en la expresión de Mastale *decollata sum*? En un caso o en otro, ya se interprete como *caput* o *collus*, está claro que se está utilizando un determinado tipo de lenguaje, atestiguado en la sátira y en el epigrama: el lenguaje erótico.

Con respecto al texto que encontramos en el segundo ábside (*ET TUERE SUMA*), se podría proponer otra interpretación basada en el contexto erótico, cuya ambigüedad impregna la mayor parte del texto, y entender *suma* como la entiende Marcial XI, 46.6 y traducirla entonces por «boca», viendo en la forma un acusativo singular del término *summam*, objeto directo del verbo *tuere*. Lo que marcaría con más fuerza la comicidad pues, aún estando muerta, todavía resulta la grulla peligrosa, ya que puede seguir atacando las partes más prominentes de los pigmeos.

Por todo lo antedicho en el estudio filológico, es evidente que nos encontramos ante un género literario inscrito en el ámbito de la representación y, por el contexto de las expresiones, parece próximo a identificarse con «comedia». Debido a la cronología de dicho mosaico, s. IV dC, el campo de los géneros literarios se reduce, pues en esta época los grandes géneros habían entrado en un declive progresivo en favor de géneros denominados menores, como el mimo y la pantomi-

ma. Por todos los elementos analizados anteriormente no se puede llegar a la conclusión de que realmente se trate de un mimo, ya que carecemos de pruebas justificativas y concluyentes de que así sea; pero es evidente que nos hallamos ante un lenguaje especial, del cual podemos seguir un rastro convincente a través de diferentes géneros literarios. En nuestro texto hay una clara *comicidad* entre los «actores» y los espectadores, pues el argumento que en él se refleja, los personajes, el nombre de los mismos, las escenas, eran conocidos y reconocidos por los espectadores y/o visitantes de la sala.

Así pues, llegar a una conclusión clara de género literario concreto no lo podemos hacer con seguridad, aunque sí que podemos observar elementos tomados de varios géneros o tendencias literarias: lenguaje erótico, lenguaje de comedia, rasgos de tragedia parodiada, así como de géneros menores como el mimo, la pantomima, la atelana y la *togata*.

Estaríamos, pues, ante un texto en relación con una serie de imágenes, que constituyen su sistema y correlato referencial concreto y específico, conocido por sus lectores y espectadores y que, como hemos intentado demostrar, pone en juego determinados códigos y claves del lenguaje cómico, presumiblemente erótico, en un diálogo en el que las palabras parecen ilustrar y desarrollar el contenido de las imágenes. Así parece deducirse de la investigación realizada, que, sin perder de vista la rotundidad y tradición de las imágenes, ha querido subrayar, sobre todo, el componente lingüístico que los ilustra. La relación entre palabra e imagen en el mosaico de Fuente Álamo de Puente Genil —si no permite afirmar la adscripción de las escenas a un determinado género— sí que facilita, en cambio, comprender la influencia literaria que actúa sobre ellas y que impregna lo que parecen sus mecanismos y claves de dicción.