

REPRESENTACIONES DE *TABULAE CERATAE* EN LOS MOSAICOS ROMANOS. A PROPÓSITO DE LA CARTA EN LAS ESCENAS DE FEDRA E HIPÓLITO

M^a Luz Neira Jiménez

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen: Este trabajo aborda las representaciones de *tabulae ceratae* en las diversas variantes de *diptychon*, *triptychon* y *poliptychon* que se documentan en los mosaicos romanos, distinguiendo por un lado entre las atestiguadas como atributo de las Musas Clío y Calíope, a pesar de no ser el soporte más idóneo para la redacción de obras históricas y largos poemas, objeto de su inspiración, y, por otro, las plasmadas con un criterio más acorde con su uso en la Antigüedad y, entre ellas, las representadas como cartas.

A este respecto, se estudia su significación en las escenas de la leyenda protagonizada por Fedra e Hipólito, analizando el contexto de la carta para identificar finalmente a cuál de las versiones literarias sobre el célebre episodio corresponde cada representación o, en su caso, la supuesta autonomía de la Cultura Visual.

Palabras clave: Antigüedad clásica, mosaicos romanos, Cultura escrita, Cultura visual, *tabulae ceratae*, Fedra e Hipólito.

Abstract: This paper discusses representations of *tabulae ceratae* in different variants, *diptychon*, *triptychon* and *poliptychon* documented in Roman mosaics, distinguishing between *tabulae* one hand attested as an attribute of the muses Clio and Calliope, despite not being the proper support for writing historical plays and long poems, and secondly, the *tabulae* more according to their use in ancient times, and among those represented as letters.

In this sense, we study its meaning in scenes of the legend starred by *Phaedra* and *Hippolytus*, by analyzing the context of the letter to finally identify which version of the famous literary episode corresponds each representation, or, where appropriate, the alleged autonomy of the visual culture.

Key words: Classical Antiquity, roman mosaics, Literary Culture, Visual Culture, *tabulae ceratae*, Fedra e Hipólito.

Es ciertamente escaso el número de representaciones de *tabulae ceratae*, en sus diferentes variedades de *diptychon*, *triptychon* o *polyptychon*, en la musivaria romana, un tema, a nuestro juicio de gran interés, que, a pesar de los estudios dedicados a la historia y los soportes de la escritura durante la Antigüedad Clásica, no había sido objeto de reflexión hasta este trabajo.

Catalogadas las tablillas más antiguas entre los objetos hallados en las excavaciones arqueológicas de Uluburun Shipwreck, cerca de Kas (Turquía) en 1986 (Payton, 1991, 99-106), pequeñas tablas de madera cubiertas de cera como soportes para la escritura fueron ya mencionadas por Homero (*Il.* 6, 155-203), representándose en una pintura de vasos griegos de Duris en torno al 500 a.C., donde, según la técnica de figuras rojas, un individuo ha sido captado en el instante mismo de su uso. Más tarde, ya de época romana destacan las que se habían conservado en la fortaleza de Vindolanda (Blackshaw, 1974, 244-

246) en el muro de Adriano, así como las menciones de Cicerón, en sus *Cartas*, Marcial (XIV, VI) Plutarco (*Thes.* 20; 25) e Higino (*Fab.* 105), siendo preciso resaltar entre las representaciones más conocidas las plasmadas en algunas pinturas pompeyanas conservadas en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles (Ranieri, 2004), con un repertorio de soportes para la escritura, los denominados *instrumenta scriptoria* (fig. 1) y entre ellos un *poliptychon* como el célebre de *Iulia Felix* (fig. 2), aquella otra de una dama retratada junto a su esposo, con su *triptychon* en la mano izquierda y el *stylus* en la derecha (fig. 3), en una posición muy característica con el extremo en los labios (Pompeya, *domus* de *Terentius Neo*, VII, 2, 6, inv. Nr. 9058, en torno al 20/30 d.C.), en actitud muy similar a otra dama retratada con su *poliptychon* en la mano izquierda y el *stylus* en la derecha (fig. 4) (Pompeya, VI, *Insula Occidentalis*, Inv. n.º 9084, 50 d.C.), y en relieves funerarios como el famoso del escriba de *Flavia Solva* en el *Noricum*, captado en el instante de “escribir”, en realidad grabar, con su *stylus* en un *poliptychon*.

Centrándonos en los mosaicos romanos, un *poliptychon* aparece representado en la mano izquierda de Clío, la Musa de la Historia, identificada sin lugar a dudas por una inscripción griega ΚΛΕΙΩ, en un pavimento fragmentario con la representación de las Musas hallado en Zeugma, de finales del siglo II d.C. (Önal, 2002, 46; Darmon, 2005, 1282-1284, fig. 4; Önal, 2009, 72-75), que se conserva actualmente en el nuevo Museo de los Mosaicos de Gaziantep (figs. 5-6). Esta representación inequívoca de Clío portando un *poliptychon* es de suma relevancia, pues confirma al menos la ambivalencia con la que el conjunto de varias *tabulae ceratae* unidas, bien en formato de *diptychon*, *triptychon* o *poliptychon*, aparece como atributo tanto de Calíope, musa de la poesía (Lancha, 1994; San Nicolás, 2011, 471-490), como también de Clío, entre otros, en el pavimento de Moncada¹ (Valencia), donde bajo la forma de busto porta un díptico con su nombre (Balil, 1979, figs. 1-2; Pasies, 2004, 222-229), en el mal llamado mosaico de Arróniz (Navarra) conservado en el Museo Arqueológico Nacional, junto a un sabio que porta un *volumen* desplegado (Blázquez *et alii*, 1985, núm. 2, figs. 11-12, 52-53), o en el del *triclinium* de la Casa de Orfeo de *Caesaraugusta*, hoy en el Museo Arqueológico de Zaragoza (Escudero, 1998/99, 109-132; San Nicolás, 2011, 471, fig. 3); si bien en la mayoría de las representaciones de Calíope y Clío en la musivaria predomina como atributo el *volumen* o el *scriinium* y la *capsa*, repletos de *volumina*.

Estos últimos son igualmente los objetos de escritura más frecuentes en las representaciones de sabios y filósofos, autores literarios de distintos géneros y su personificación –véase, por citar solo un par de ejemplos, ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ en un mosaico conservado en el Museo de Damasco (Balty, Balty, 1977) y ΚΩΜΩΔΙΑ en compañía de Menandro y Glykera en un famoso pavimento de Antioquía (Neira, 2003/2004, 89-149), con una *capsa* repleta de *volumina*, respectivamente–, así como de las escenas mismas de teatro en los mosaicos romanos (López Monteagudo, San Nicolás, 1994, 249-308), en particular de comedias y mimos.

¹ El pavimento hoy expuesto en el Museo de Bellas Artes de Valencia presenta en su estado actual numerosas partes que son el resultado de la restauración moderna. En el caso de Clío, igual que Calíope, se trata de figuras de nueva ejecución, si bien, tal y como detalla T. Pasies (Pasies, 2004, 222-229, figs. 313-314), al menos en lo referente a Clío, perdida entre la fecha del hallazgo en 1921 y la fecha de su extracción en 1924, la realización de la Musa de la historia se basó en la documentación proporcionada por las fotografías de la época de su hallazgo, cuando se mantenía prácticamente íntegra. Por tanto, aun siendo moderna, reproduce con fidelidad la representación original, un busto con *diptychon* en el que se lee el nombre de Clío.



Figura 1. Pintura pompeyana con *instrumenta scriptoria*.



Figura 4. Pintura pompeyana de la Casa de la *Insula Occidentalis*, Inv. N° 9084.



Figura 5. Mosaico de las Musas de Zeugma. Foto de la autora.

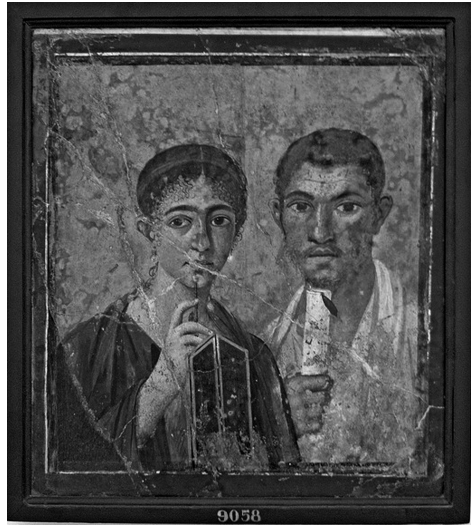


Figura 3. Pintura pompeyana de la *domus* de *Terentius Neo* (VII, 2, 6), Nr. Inv. 9058.

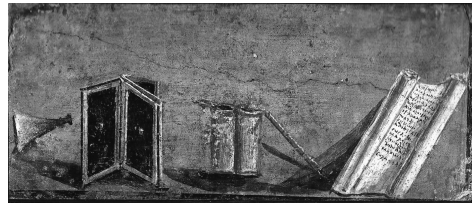


Figura 2. Pintura pompeyana con *tabulae ceratae*, entre ellas, un *polyptychon* de la Casa de *Julia Felix*, Inv. n° 8598.



Figura 6. Detalle del *polyptychon* que porta Clío en el mosaico de las Musas de Zeugma. Foto de la autora.

Es lógico, si se tiene en cuenta que la extensión de un *volumen* y los objetos destinados a la conservación y transporte de varios *volumina* no solo testimoniaría el soporte real de las obras escritas, sino también la abundante y significativa producción literaria del representado, fuera filósofo, poeta, comediógrafo o autor de otro género, o, en su caso, el grado de inspiración de una de las Musas citadas, como es el caso, entre los más célebres, del conocido pavimento de la *domus* del Arsenal en *Hadrumentum* (Dunbabin, 1978, 131, 242, 269), con Virgilio y una musa identificada tradicionalmente como Clío², sosteniendo ambos, un *volumen* desplegado, respectivamente, en compañía de Melpómene.

En algunas de estas representaciones de *volumina* han sido incluidos versos o nombres destinados a la precisa identificación de la obra y, por tanto, del autor o destinatario, caso del citado mosaico hadrumetino de Virgilio que por los versos “*Musa mihi causas memora quo numime laeso Quidve...*” fueron sin duda atribuidos al primer canto de la Eneida y al célebre poeta, o el ejemplo del mosaico de *Iulius* hallado en Cartago, cuyo nombre figura en el rollo a modo de carta que un dependiente entrega al *dominus* de la magnífica propiedad representada (Blanchard-Lémée *et alii*, 1995, p. 187).

Llama la atención, en este sentido, que Clío aparezca portando en algunos mosaicos una *tabula cerata*, aunque fuera un *poliptychon*, ya que la musa de la Historia habría inspirado supuestamente obras de mayor extensión, como para ser escritas en el espacio limitado de estas *tabulae*. A este respecto, es bien conocido que el conjunto de varias tablillas unidas mediante finas correas de piel eran utilizadas para anotar textos efímeros no demasiado largos, como documentos de contabilidad, negocios privados, ejercicios escolares, breves poemas y cartas.

En relación a estas últimas, además de la documentación que en torno a los soportes de la escritura atestiguan entre otras las representaciones de *tabulae ceratae*, es particularmente significativa su inclusión como cartas, en general, con formato *diptychon* en determinadas escenas, en concreto, en aquellas que recrean la leyenda, con numerosas variantes, de Fedra e Hipólito (*LIMC* V, 1990, s.v. Hippiolytos I, 445-464; *LIMC* VII, 1994, s.v. Phaidra, 356-359), pues, siendo bien conocidos tanto el argumento fundamental como los rasgos principales de los protagonistas –la pasión amorosa y los deseos de una mujer casada hacia su joven hijastro, cuya malograda tentativa, ante el rechazo del joven, habría dado lugar a un desenlace funesto–, consideramos que el análisis de la incorporación, o no, de la carta en las representaciones musivas puede arrojar luz sobre la versión literaria que las habría inspirado o, en su caso, la cierta autonomía de la Cultura Visual.

En este sentido, es obvio subrayar el papel de la carta en la leyenda de Fedra e Hipólito, pero es preciso resaltar que el protagonismo y el impacto de la misiva en la tradición a lo largo de la historia quizás haya desviado la atención sobre el hecho de que una carta escrita por Fedra, efectivamente crucial en el argumento mitológico, figura en alguna de las versiones más conocidas, mientras otra carta está atestiguada por distintas versiones literarias, en un episodio diferente de la leyenda, de tal modo que en realidad se puede aludir con rigor a diferentes cartas³. A este respecto, el análisis de la carta y, en particular, su

² No obstante, teniendo en cuenta que Virgilio era poeta, habría que identificar a esta musa con Calíope en tanto inspiradora de la poesía que indistintamente aparece portando un díptico o un *volumen* como aquí.

³ Sorprende el mutismo acerca de este tema al abordar el estudio de la leyenda en el *LIMC* tanto al tratar el personaje de Hipólito como el de Fedra (*LIMC* V, 1990, s.v. Hippiolytos I, 445-464; *LIMC* VII, 1994, s.v. Phaidra, 356-359).

contextualización en las escenas representadas en los mosaicos podrá llevarnos a la identificación de cuál de las dos cartas se trata y, por tanto, a uno u otro autor, o, según se exponía antes, tras la ausencia de literalidad, a la supuesta innovación de la Cultura Visual.

En esta línea, al analizar las representaciones de la leyenda en diferentes soportes y en concreto en los mosaicos romanos, sorprende, no obstante, que, a pesar de la trascendencia de la carta escrita por Fedra, acusando a su hijastro Hipólito de un delito de violación⁴ que la habría llevado a suicidarse, con el fin de ocultar el auténtico desarrollo de los acontecimientos, y cuya lectura habría desencadenado la ira de Teseo y después la muerte del inocente joven, que figura en el *Hipólito* conservado de Eurípides y posteriormente también en Higino (Hig. *Fab.* XLVII)⁵, la misiva de la suicida no parece estar documentada en los mosaicos.

Es bien sabido que la primera tragedia, perdida, de Eurípides sobre el tema, el *Hipólito velado*, con una Fedra que toma la iniciativa y se declara en persona, acosando directamente al hijastro, y la obra muy posterior de Séneca no encontraron eco en la Cultura Visual de la Antigüedad, ni en concreto en la musivaria, pero la ausencia de la carta de la suicida, crucial en el *Hipólito coronado*, no significa que la tragedia sí conservada de Eurípides no ejerciera tampoco influencia alguna en la iconografía de la leyenda, ya que son muy significativas las representaciones al menos en tres pinturas pompeyanas (*LIMC* V, 1990, s.v. Hippolytos I, núms. 42, 46 y 47)⁶, particularmente en sarcófagos (*LIMC* V, 1990, s.v. Hippolytos I, núms. 52, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 66)⁷ y quizás también en algunos pavimentos⁸ como los de Arellano, del siglo IV d.C. (Mezquíriz, 2003) y Madaba, de la primera mitad del VI d.C. (Dunbabin, 2012, fig. 13), en las que Fedra aparece asentada en el interior de palacio, dominada por la angustia y la desazón, a causa del amor adúltero, incestuoso e impropio de una mujer casada contra cuyo sentimiento ella misma se ha estado resistiendo sin éxito, mientras la nodriza, deseosa por satisfacer a su dueña, se acerca a Hipólito para revelarles los amores y deseos de Fedra, sin lograr más que el rechazo del joven y su inmediata partida hacia una jornada de caza, en compañía de un número variable de compañeros.

⁴ Tras ser rechazada por Hipólito, temiendo ser delatada ante Teseo, la acusación es verbal en Séneca, *Fedra*, 864-958, y Apoll., *Ep.* I, 16-19, quien refiere cómo ella misma forzó las puertas de su alcoba, desgarró sus vestidos y acusó falsamente a Hipólito de atropello, situando ambos autores el suicidio tras la muerte de Hipólito. Solo en Diodoro (IV, 62), Teseo no habría creído a su esposa, dándose muerte, ella, por esta razón.

⁵ No queda claro, en cambio, si dicha acusación fue escrita o verbal en Ovidio (*Met.* XV, 497), al decir en palabras de Hipólito: “Tentándome a mí en vano para deshonorar el tálamo paterno, tergiversando la desgraciada la acusación de haber querido yo lo que ella quiso –más por miedo a una delación u ofendida por haber sido rechazada me condenó, y a mí, que nada había merecido, me expulsa mi padre de la ciudad y maldice...”, aunque el hecho de que Hipólito sea quien esté relatando este episodio parece sugerir que ella ya se habría suicidado no sin antes incriminar por escrito a su hijastro.

⁶ En Pompeya y en el British Museum.

⁷ Entre ellos, un sarcófago conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, donde la nodriza habla a Hipólito, quien no obstante parte de caza con su perro y otros compañeros, mientras en el interior una doncella parece comentarle a Fedra las malas noticias; otro conservado en el Louvre (2294), del 290 d.C., hallado en Charione, en la Aurelia Emilia, y al menos en un tercero hallado en el camposanto de Pisa.

⁸ La similitud en especial con los sarcófagos es evidente, aunque el estado fragmentario de ambas escenas y la laguna que afecta a las figuras de la nodriza e Hipólito en los dos pavimentos nos impide afirmar con certeza que la escena reprodujera solo una conversación entre la anciana y el joven como en los citados sarcófagos. Véase más adelante.

Otras representaciones de la leyenda, no obstante, sí incluyen un *diptychon*. Sin duda, una carta, pero sin relación aparente con la nota suicida, descrita por Eurípides, en su segunda tragedia, sí conservada, y también por Higinio, a juzgar por el contexto de la escena, pues, tanto en el mosaico de la Casa de *Dionysos* en *Paphos* (Chipre) (Daszewski, Michaelides, 1988; Kondoleon, 1994, 40-50), como en el mosaico antioqueno (Levi, 1947, 71-75, lám. 11), de la segunda mitad del s. III y de mediados del II d.C. respectivamente, y en el pavimento más tardío de Sheikh Zuweid (Ovadia, Gomez de Silva, Mucznik, 1991, 181-191; Ovadia, 1998, 383-388, figs. 1-4; Dunbabin, 2012, fig. 88) la carta en cuestión, de Fedra, está destinada al joven Hipólito.

Con auténtica nitidez en *Paphos* (fig. 7), con la única presencia de los dos principales protagonistas, Fedra, asentada en una butaca que atestigua su localización en el interior de palacio, en compañía de un *eros* portador de una antorcha y con un gesto que presagia el fracaso, como si hubiera podido contemplar a pesar de la distancia la reacción del destinatario, e Hipólito, con atuendo de caza y acompañado de su perro para reflejar su localización en el ámbito rural, dispuesto para la actividad cinegética, con el *diptychon* en su mano derecha y un gesto de asombro tras leer la misiva, en una imagen similar a la representada en un conocido díptico de marfil, entre principios y mediados del s. V d.C. de época bizantina (siglos VIII-IX (*LIMC* IV, 1990, s.v. Hippolytos I, núm. 39)) conservado en el Museo Cívico de Brescia (Lám. 8), mientras en un mosaico britano-romano, hoy perdido, de Pidney (Somerset) (*LIMC* IV, 1990, s.v. Hippolytos I, núm. 36), Fedra e Hipólito aparecían en dos de los ocho trapecios dispuestos en torno a un medallón central, ella con la carta tirada a sus pies en el suelo y él con muestras de rechazo.

En el denominado Pavimento Rojo de Antioquía y en Sheikh Zweid, con una Fedra expectante, aparece además también la nodriza, en la escena antioquena (fig. 9), situada entre ambos, en una actitud que desvela su papel en la entrega de la carta⁹, tirada, no obstante, en el suelo, como en Pidney¹⁰, para reflejar el rechazo y el desprecio de Hipólito, y en la escena de Sheikh Zweid (fig. 10), representada, bajo el nombre de *Trophos*, en el instante mismo de entregar en mano un *diptychon* a Hipólito, antes de partir a cazar con dos compañeros, en una imagen ciertamente similar a las representaciones antes citadas en pinturas, mosaicos y sarcófagos y aun más próxima a las documentadas en otros sarcófagos¹¹, entre los que destacan el expuesto en el Museo Arqueológico de Estambul (*LIMC*,

⁹ Sobre el papel de la nodriza, como emisaria de una carta de Fedra, véase la representación en una pintura pompeyana del *cubiculum* de la *domus* de Jasón o del amor fatal (IX, 5, 18), del 50 d.C., conservada en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles (Inv. 114322), donde Fedra en su característico asiento en el interior de palacio figura junto a la nodriza que porta un *diptychon*. ¿Se trataría de la carta escrita que debía hacer llegar a Hipólito? O ¿acaso la carta de despecho, con la que, tras ser rechazada, planea calumniar a Hipólito antes de suicidarse? No obstante, es dudoso que con este propósito fuera ayudada por su propia nodriza.

¹⁰ Con la presencia también de otra doncella junto a Fedra, la nodriza parece haberle entregado igualmente el *diptychon* a Hipólito, aunque en actitud de rechazo, la habría tirado al suelo, a sus pies en una pintura de la *Domus Aurea* (*LIMC* IV, 1990, s.v. Hippolytos I, núm. 43). La tablilla también en el suelo en la núm. 44.

¹¹ En algunos de estos relieves (*LIMC*, IV, 1990, s.v. Hippolytos I, núms. 68-70) se refleja el instante posterior a la entrega de la carta por parte de la nodriza a Hipólito, quien figura portando ya el *diptychon* en sus manos, como en el mosaico de *Paphos*.



Figura 7. Mosaico de la Casa de *Dionysos*, *Paphos*. Fedra e Hipólito.

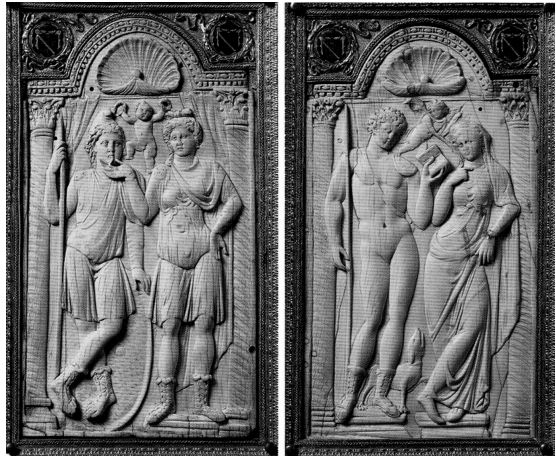


Figura 8. Díptico de marfil. Detalle de Fedra e Hipólito.

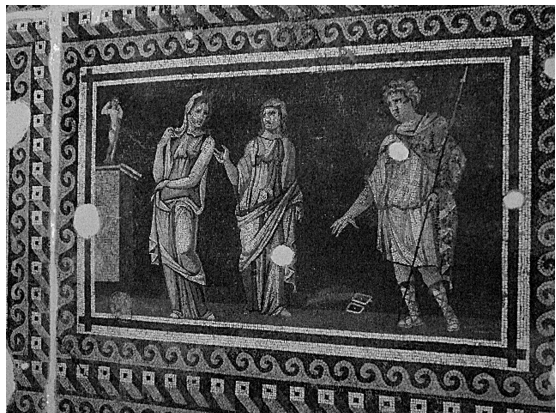


Figura 9. Mosaico de la Casa del Pavimento Rojo, *Antiocheia*. Fedra, la nodriza e Hipólito. Foto según Osseman.



Figura 10. Pintura pompeyana de la Casa de Jasón.

IV, 1990, s.v. Hippolytos I, núm. 54) y un segundo en el Ermitage (*LIMC* VII, 1994, s.v. Phaidra, núm. 4).

Sin embargo, excepto las tragedias perdidas de Sófocles y Licofrón, cuyos detalles desconocemos, ninguna de las tragedias dedicadas a Fedra e Hipólito ni tan siquiera las referencias, más escuetas, contenidas en otras obras relatan el hecho mismo de la redacción de una carta, de otra carta de Fedra, en este caso dirigida a Hipólito, ya que, como se recordará, la declaración amorosa, según las versiones, es realizada bien en persona, bien a través de la nodriza.

Efectivamente, ningún autor relata que Fedra escribiera una carta para declarar su amor a Hipólito, pidiendo a la nodriza que se la hiciera llegar en mano al joven, pero sí la carta de amor, que, escrita en primera persona, Fedra dirige a su hijastro, en las *Heroidas* de Ovidio (Ov. *Her.* IV), lo que nos conduce a proponer que habría sido el conocimiento y la popularidad de la obra ovidiana, de la propia carta, la fuente de inspiración de estas representaciones, hecho que explicaría asimismo la cierta libertad con la que este episodio habría sido plasmado, en unos casos, como el cuadro figurado de *Paphos* y el marfil, escenificando la lectura de la carta de amor escrita por Fedra por parte de su destinatario, en algunos, como en Antioquía, presuponiendo la intervención de una emisaria, la nodriza como persona próxima a la autora, de mayor confianza y complicidad, además del rechazo del joven, y en otros claramente, como en algunas pinturas, varios sarcófagos y Sheikh Zweid, quizás también en Arellano y Madaba (figs. 11-12), valiéndose de la iconografía que, de modo literal al Hipólito coronado y a Séneca, reflejaba el relato oral de la nodriza, con el añadido tan solo de la entrega del *diptychon*.

En suma, la conexión entre Cultura escrita y Cultura visual.

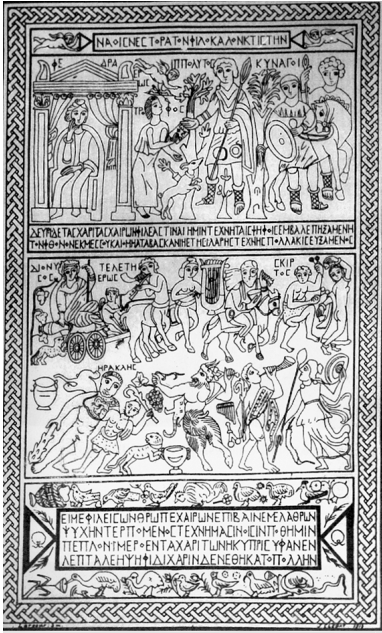


Figura 11. Dibujo del mosaico de Sheikh Zweid. Foto según Dunbabin.



Figura 12. Mosaico de Arellano.

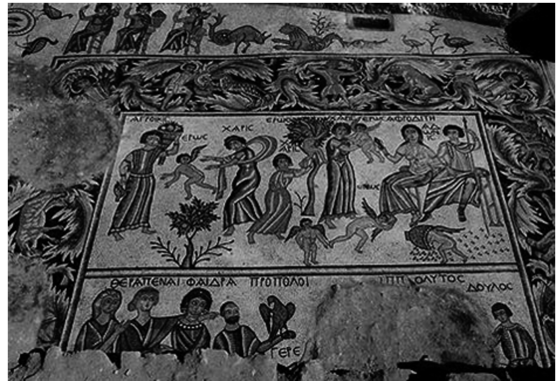


Figura 13. Mosaico de Madaba.

BIBLIOGRAFÍA

- BALIL, A. (1979): “Mosaico con representaciones de las nueve Musas, hallado en Moncada (Valencia)”, *BSEAA*, 45, 19-30, figs. 1-2.
- BALTY, J., BALTY, J.Ch. (1977): *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, Centre belge de recherches archéologiques à Apamée, 155 p.
- BLACKSHAW, S.M. (1974): “The Conservation of the Wooden Writing-Tablets from Vindolanda Roman Fort, Northumberland”, *Studies in Conservation* (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), 19, n.º 4, 244–246.
- BLANCHARD-LEMÉE, M., ENNAIFER, M., SLIM, H.L. (1995): *Sols de l’Afrique romaine*, París, Imprimerie Nationale.
- BLÁZQUEZ, J.M., et al. (1985): *Mosaicos Romanos de Navarra*, Madrid, CSIC, 296 p.
- DARMON, J.-P. (2005): “Le programme idéologique de la Maison de la Tétéleté dionysiaque à Zeugma (Belkis, Turquie)”, *La Mosaïque Gréco-Romaine IX*, Roma, École Française de Rome, 1279-1300.
- DASZEWSKI, W.A., MICHAELIDES, D. (1988): *Guide to the Paphos Mosaics*, Nicosia, Bank of Cyprus Cultural Foundation, 73 p.
- DUNBABIN, K.M.D. (1978): *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford, Clarendon Press, 303 p.

- DUNBABIN, K.M.D. (2012): “Expresiones de cultura en un Mundo Cristiano: Escenas mitológicas en mosaicos del Mediterráneo oriental durante los siglos 5 y 6 d.C.”, en: Neira, L., *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos*, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle, 232 p.
- ESCUADERO, F. de A. (1998/99): “Mosaico con Musas de la ‘Casa de las Murallas’ de Zaragoza”, *Anas*, 11/12, 109-132.
- KONDOLEON, C. (1994): *Domestic and divine: Roman mosaics in the House of Dionysos*, Nueva York, Cornell University Press, 361 p.
- LANCHA, J., PADUANO FAEDO, L. (1994): s.v. Mousa, Mousai/Musae, *LIMC VII*, Zurich, Munich, Artemis Verlag, 1013-1059.
- LANCHA, J. (1997): *Mosaïque et Culture dans l’Occident romain I-IV siècles*, Roma, l’Erma di Bretschneider, 439 p.
- LEVI, D. (1947): *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, Princeton University Press, XXI, 650 p.
- LINANT DE BELLEFONDS, P. (1990): s.v. Hippolytos I. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, LIMC V*, Zurich, Munich, Artemis Verlag, 445-464.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., SAN NICOLÁS, M.P. (1994): “Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana”, *ETF, serie II, Historia Antigua*, 7, 249-308.
- MEZQUÍRIZ, M.A. (2003): *La villa romana de Arellano*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 346 p.
- NEIRA, L. (2003/2004): “Cultura Escrita e Iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana”, *Litterae. Cuadernos de Cultura Escrita*, 3-4, 89-149.
- ÖNAL, M. (2002): *Mosaics of Zeugma*, Estambul, A Turizm Yayinleri, 70 p.
- ÖNAL, M. (2009): *A Corpus Zeugma Mosaics*, Estambul, A. Turizm Yayinleri.
- OVADIAH, A., GOMEZ DE SILVA, C., MUCZNIK, S. (1991): “The Mosaic Pavements of Sheikh Zouéde in Northern Sinai”, *Jahrbuch für Antike und Christentum* (Tesserae-Festschrift für Josef Engemann), 18, 181-191.
- OVADIAH, A. (1998): “Allegorical Images in Greek Laudatory Inscriptions in Eretz-Israel”, *Geirón*, 16, 383-394.
- PASIES, T. (2004): *Pavimentos musivos de época romana en la Comunidad Valenciana. Tratamientos y Problemáticas asociadas a su conservación y restauración*, Tesis doctoral, Universitat de València.
- PAYTON, R. (1991): “The Ulu Burun Writing-Board Set”, *Anatolian Studies*, 41, 99-106.
- RANIERI, M. (2004): *Pompei. Storia, vita e arte della città sepolta*, Roma, White Star, 416 p.
- SAN NICOLÁS, M.P. (2011): “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de Musas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 24, 471-490.