



CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

EL MITO COMO ARGUMENTO EN LOS MOSAICOS ROMANOS

LUZ NEIRA
(Coordinación y edición)

CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

EL MITO COMO ARGUMENTO EN LOS MOSAICOS ROMANOS

LUZ NEIRA (COORDINACIÓN Y EDICIÓN)

CREACIONES
CVG
GABRIELLE
VINCENT

© Creaciones Vincent Gabrielle

C/ Goya, 35 • 28413 El Boalo (Madrid)

Teléfono: 91 890 88 68 • Móvil: 647 53 20 81

E-mail: info@creacionesvincentgabrielle.com

www.creacionesvincentgabrielle.com

ISBN: 978-84-92987-24-5

Depósito Legal: M-29406-2012

© Luz Neira (Coordinación general de la obra y edición)

Instituto de Cultura y Tecnología

(Universidad Carlos III de Madrid)

Maquetación del interior: Creaciones Vincent-Gabrielle

Foto frente cubierta: Orla del mosaico de la villa de Pesquero

(Pueblonuevo del Guadiana). Museo Arqueológico de Badajoz.

Foto G. López Monteagudo.

Impreso en España/*Printed in Spain*

LAS SIRENAS EN EL LIMES DE LA CIVILIZACIÓN. LOS EJEMPLOS DE LOS MOSAICOS DE SANTA VITÓRIA DO AMEIXIAL Y DE OSUNA

Catia Mourao

(Museo de la Assembleia de la Republica, Lisboa)

INTRODUCCIÓN

Entre las criaturas mitológicas greco-romanas, las sirenas fueron siempre las más conocidas, después de haber prevalecido en el imaginario colectivo, erudito y popular, hasta el presente. Sin embargo, su aspecto físico, sus acciones y su simbolismo han experimentado cambios profundos en el tiempo, primero en la Antigüedad (durante la cual sufrieron una *damnatio* y se convirtieron en peligrosas mujeres-aves), a continuación, en los albores de la Edad Media (periodo en el que el cristianismo las asoció con las herejías de paganismo, transmutándolas definitivamente en mujeres-peces¹) y, finalmente, en el siglo XIX (cuando fueron rehabilitadas por la literatura infantil danesa²).

¹ Esta transformación ocurrió en el siglo VI d.C. (RUIZ DE ELVIRA, (1964-1965): p. 172; MOURÃO, C. (2010): *AVTEM QVÆ NON SVNT RERVVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Departamento de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, policopiado, 2010, Vol. I, p. 294-296 e 2011). Ninguna de las historias míticas conocidas explica las razones de tal cambio. Entre las hipótesis planteadas por los estudiosos de la iconografía de las Sirenas, consideramos sobre todo la posibilidad de una contaminación con la divinidad fluvial Aqueloo, padre de las Sirenas, representado en el arte griego con cabeza, tórax y miembros superiores humanos conjugados con una cola de pez. A esta hipótesis se une el hecho de que todos los autores antiguos refieren que las Sirenas vivían en un medio ligado al agua y que tenían en esta su campo de acción principal, resultando reforzada una idea morfológica de adaptación al hábitat. No obstante, algunos autores consideran la eventualidad de una contaminación iconográfica con otras divinidades griegas y sirias, tales como las diosas Afrodita, Eurínome, Derceto o Atargátis, representadas todas con morfologías híbridas humanas y pisciformes, teoría que comprende también una lógica adaptación al medio acuático (cfr. Mourao, 2010: 294-296).

² Nos referimos al cuento infantil de Hans Christian Andersen, titulado *La pequeña Sirena* (*Den Lille Havfrue*) y publicado en Copenhague en el año de 1837.

Inicialmente, las sirenas eran concebidas como mujeres jóvenes, hijas del dios-río Aqueloo y de una Musa³, variando su número entre 2 y 6, según los autores⁴ (apareciendo en las versiones más comunes 2⁵ ó 3⁶). Se distinguían por las eximias dotes vocales y musicales con las que honraban a la diosa Deméter / Ceres, de cuya hija (Perséfone / Proserpina) eran buenas amigas. Sin embargo, estas doncellas cayeron en desgracia cuando Perséfone fue raptada por Hades/Plutón; al no haber conseguido salvarla, fueron castigadas por la diosa madre que las desfiguró con un hibridismo irreversible⁷. Así, llegaron a ser representadas como figuras mixtas que combinan la forma humana con la de un ave de rapiña, mostrando una morfología aglutinada de carácter antropomórfico superior, generalmente femenina y más raramente masculina, por lo general con las alas en la espalda y ocasionalmente ápteras (como en el mosaico argelino de Cherchel), y de rasgo zoomórfico inferior, variando la proporción de las partes respectivas dependiendo de las estaciones, las fuentes literarias⁸ y los ejemplares artísticos⁹.

Frustradas por el fracaso en el rescate de su amiga y avergonzadas de sus nuevos y extraños cuerpos, las sirenas huyeron a las islas situadas en altamar, donde ningún ser humano prudente se aventuraba y ninguna deidad benéfica habitaba. Por lo tanto deformadas y alejadas de la civilización, se convirtieron en crueles, vengativas y decididas a vencer y destruir a todos los que poseían la belleza y la virtud, o a los que se atrevían a ir más allá del *limes* geo-simbólico del Bien, donde ellas se habían instalado: manteniendo las facultades inherentes a su parte humana (sintomáticamente conservada en la parte superior del cuerpo), optaron por utilizar la inteligencia musical y la destreza con alevosía¹⁰, subvirtiendo el sentido positivo de los dones más im-

³ Conforme a los autores, esta Musa podía ser Melpómene (Musa de tragedia – APOLODORO, *Biblioteca*, I, 3, 4, 18, 19 e E7, 18-19; HIGINO, *Fábulas*, 125 e 141; LICOFRON, *Alexandra*, 712-715), o Terpsícore (Musa de la música y de la danza – APOLÓNIO DE RODAS, *Argonáutica*, IV, 895-900).

⁴ GRIMAL, P. (2004): *Dictionnaire de Mythologie Grecque et Romaine*. Lisboa: Difel, 2004 (tradução do francês de *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris: 1951), p. 421.

⁵ HOMERO, *Odisea*, XII, 35-58; 158-205.

⁶ EURÍPIDES, *Helena*, 168-174; APOLODORO, *Biblioteca*, Epítomo, VII, 19; OVIDIO, *Metamorfosis*, XIV, 85-87.

⁷ Según Ovidio, las Sirenas ganaron alas para intentar rescatar a una amiga, pero después ya no consiguieron recuperar plenamente la forma humana original (OVIDIO, *Metamorfosis*, V, 552-562); según Higino, así se transformaron en mujeres-ave después de haber fracasado el rescate, habiendo sido Deméter la responsable de la metamorfosis de castigo (HIGINO, *Fábulas*, 125).

⁸ Cfr. EURÍPIDES, *Helena*, 168-174; APOLÓNIO DE RODAS, *Argonáutica*, IV, 895-900; VIRGILIO, *Eneida*, III, 341-410; HIGINO, *Fábulas*, 125; OVIDIO, *Metamorfosis*, V, 512-562.

⁹ Sobre la evolución iconográfica de las Sirenas, desde el predominio zoomórfico griego arcaico hasta la antropomórfica romana tardía, véase Mourao, 2010: 288-298 y MOURÃO, C. (2011): "Simbología de lo femenino en las representaciones de híbridos en los mosaicos romanos de España y Portugal", en L. NEIRA (ed.), *Representaciones de mujeres y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Madrid: CVG, 2011, p. 207-224.

¹⁰ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, III, 254-258. El autor explica que las Sirenas estaban "enojadas con el crimen" y "transformaron las liras en medios de destrucción: una voz dulce atrae a los barcos, y al escuchar la melodía los marineros se detienen".

portantes por lo general vinculados a los personajes bellos y buenos (de acuerdo con la correspondencia comprendida en el concepto griego de *kalokagathia*¹¹); hábilmente seducidos por el “canto de las sirenas”, los incautos marineros se precipitaban al mar para ir al encuentro de tan tentadoras figuras y éstas, cediendo a los instintos de su recién adquirida parte de un depredador (simbólicamente vinculada a la zona inferior del cuerpo), no se resistían a devorarlos, cometiendo así el crimen (*hybris*) de antropofagia.

En una perfecta relación psicosomática, las Sirenas se han revelado, de este modo, como criaturas híbridas de cuerpo y alma, porque sus morfologías impuras y dobles estaban de acuerdo con sus acciones premeditadas y ambivalentes, simultáneamente capaces de encantar y desgraciar, pasando drásticamente de la *Virtus* a la *Hýbris*¹². Sobre la base de esta paradoja, sus imágenes personificaban el concepto de Bello-Horrible, provocaban reacciones contradictorias de asombro y repugnancia, y evidenciaban la faceta encantadora y seductora del sexo femenino, asociada al simbolismo depredador de las aves de rapiña, para funcionar mejor como advertencias para el sexo masculino.

Como se ha probado, el episodio de la caída en desgracia —con sus tres etapas de desarrollo (amistad en peligro, salvación malograda y castigo permanente)— fue el argumento para que las Sirenas se convirtieran en uno de los muchos ejemplos de desventuras que abundan en la mitología greco-romana. Sin embargo, según otros pasajes míticos, ellas se convirtieron en un verdadero símbolo del peligro de las tentaciones, pasando a ser un propósito didáctico en la formación de los principios morales de Occidente, sobrepasando con creces la Antigüedad y contexto pagano greco-romano, y encontrando aceptación en el mismo seno del cristianismo¹³ y gran fuerza más allá de la Edad Media: de hecho, fue en varios episodios de confrontación con los personajes íntegros y civilizados, que las Sirenas se mostraron ya corrompidas y barbarizadas y con un *modus operandi* funesto. Por su función pedagógica, el mito contemplaba, sin embargo, la posibilidad de la derrota de las criaturas maléficas y el triunfo del Bien sobre el Mal, dándose entre los reveses ejemplares de estas tentadoras y las victorias retóricas de los que se resistían, la disputa musical con las Musas,

¹¹ ECO, H. (dir.) (2004): dir.: *História da Beleza*. DIFEL. Algés: 2004 (tradução portuguesa de António Maia da Rocha, do italiano *Bellezza. Storia di un'idea dell'occidente*, Motta On Line, s.l., 2002), p. 45; Mourao, 2010: 44.

¹² *Hýbris* (del griego –transgresión, insolencia, ultraje, injuria)— término griego que expresaba las ideas de desmesura que se instituye, doblemente, como principio moral y figura jurídica aplicables a situaciones de transgresión de las normas morales, éticas y sociales (Mourao, 2010: 39-43 e 420; Mourao, 2011: 207-224).

¹³ Véase, por ejemplo, ANÓNIMO, *Fisiólogo*, XV; ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías* XI, 3. Véase también MACIEL, J. (2009): “A barca de Ulisses como imagem-sígnio”, *Revista de História da Arte*, N.º 6: *O mosaico na Antiguidade Tardia*. Lisboa, p. 254-267. Y Mourao 2010, p. 62, 294-298.

de la que éstas salieron victoriosas por la mayor armonía, la belleza y la bondad de las melodías¹⁴, y las seducciones a los protagonistas de la Odisea¹⁵ y los Argonautas¹⁶, dignamente enfrentadas gracias a las intervenciones obedientes, sagaces y hábiles de Ulises y Orfeo. En todos estos casos, las Sirenas no sólo fueron vencidas, sino que también contribuyeron, de modo involuntario, a la consagración heroica de sus oponentes, realzando, por antítesis, las cualidades y virtudes ideales y deseables para los ciudadanos griegos y romanos. Fallando dos veces en sus intentos, estas seductoras híbridas acabaron finalmente por sumergirse en el mar Tirreno, dejándose ahogar voluntariamente¹⁷ y cometiendo así el último de sus crímenes: el suicidio.

Una de las mayores pruebas de la eficacia de los argumentos doctrinales del mito de las Sirenas fue la fama que estos personajes se han granjeado no sólo en la literatura, sino sobre todo en las artes visuales – un medio privilegiado de difusión entre una mayoría iletrada –, resaltando su presencia en la escultura, la cerámica, la pintura mural y, sobre todo, en la musivaria, tanto en áreas de influencia helénica como romana, llegando hasta el limes occidental de la Península Ibérica.

EL MOSAICO DE SANTA VITÓRIA DO AMEIXIAL

El amplio conjunto de mosaicos del siglo IV d.C., hallado en la villa alentejana de Santa Vitória do Ameixial, hoy en el Museo Nacional de Arqueología de Lisboa (FIG. 75), incluye un panel que alude al famoso pasaje del Canto XII de la Odisea de Homero¹⁸. Sin embargo, en contra de esta fuente épica, que apenas contempla sólo dos Sirenas, la composición exhibe tres, de acuerdo con las descripciones posteriores de Eurípides, Apolodoro y Ovidio¹⁹. Los personajes híbridos aparecen como jóvenes mujeres aladas hasta la cintura y luego como aves hacia abajo, cada una posada en su roca. La del centro canta y las de los extremos tocan instrumentos (la primera los auloi²⁰ y la segunda una

¹⁴ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX, 34.3.

¹⁵ HOMERO, *Odisea*, XII, 1-200.

¹⁶ APOLONIO DE RODAS, *Argonáutica*, IV, 895-920; APOLODORO, *Biblioteca*, I, 3.4, 7.10 e 9.25.

¹⁷ HIGINO, *Fábulas*, 141; LICOFRON, *Alexandra*, 712-715.

¹⁸ HOMERO, *Odisea*, XII, 1-200. Sobre las características de esta transposición, véase MOURÃO, C. (2008): *MIRABILIA AQVARVM – Motivos aquáticos em mosaicos da Antiguidade no território português*. Lisboa: EPAL, 85-88 y Mourao, 2010: 129-132 e 290.

¹⁹ *Vide supra*.

²⁰ Maciel, 2008 b: 260.

lira o un cítara²¹). Ulises aparece a la izquierda, atado al mástil de la nave que tiene la proa orientada en dirección opuesta a los isleños, y continúa su viaje a la isla de Trinacria²² (representada por la figura de vaca de Helios Hiperión —convertida en una vaca marina para adaptarse mejor al medio ambiente acuático, y, posiblemente, por la contaminación iconográfica con sus homólogas del medio líquido —y por la Ninfa Lampécia²³, que viaja en su cola pisciforme a la manera de una Nereida²⁴— poniendo de manifiesto también la inspiración en el modelo visual de las homólogas marinas), lo que indica que la secuencia de la narración es de derecha a izquierda, es decir, en sentido opuesto al de la lectura occidental.

Con las pérdidas cantantes dejadas atrás, esta figuración muestra el éxito del héroe contra los peligros del encanto, gracias a su actitud de obediencia a los consejos de Circe (Ulises se ató al mástil para escuchar la música sin necesidad de lanzarse al mar y sus remeros se taparon los oídos con cera de abeja para proseguir viaje con garantías²⁵). En la exaltación del triunfo de Ulises, el mosaico lusitano se aproxima a sus homólogos iconográficos tunecinos de Dougga y Utica (ambos polícromos, del siglo III, en el Museo del Bardo); por el contrario, se aparta del teselado argelino de Cherchel (FIG. 80) (también polícromo, del siglo IV, en el museo local) y de los dos italianos de Roma²⁶ (ambos bícromos, el siglo II d.C., uno en el Museo del Vaticano y otro en las Termas de Diocleciano), que presentan a Ulises rodeado por las Sirenas, en un momento en el que el protagonista se enfrenta todavía a las tentaciones y en el que su desenlace heroico es todavía desconocido, siendo presumible que el mensaje a destacar en estos tres ejemplares sea el de la resistencia estoica a las provocaciones que constantemente se presentan en el curso de la vida, en lugar de los pequeños triunfos del día a día ...

Revelando la aspiración evidente de éxito personal del comanditario, este tema —y el periodo escogido— encaja perfectamente en último sentido, con todos los demás temas que componen el mosaico lusitano, pues, detrás de la aparición del eclecticismo y la dispersión, todos los temas representados acaban por tener en común la noción de victoria y triunfo, sea ante las

²¹ *Ibidem*.

²² HOMERO, *Odissea*, XII, 127-141.

²³ Una propuesta de identificación de estas dos figuras y del episodio fue primeramente presentada in Mourao, 2008: 87.

²⁴ Fue como Nereida que Luz Neira e Isabelle Morand identificaron esta figura (NEIRA, L. (1992): *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y Tritones*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense. Vol. 1, 182; MORAND, I. (1994): *Idéologie, Culture et Spiritualité chez les Propriétaires ruraux de l'Hispanie Romaine*, Publications du Centre Pierre Paris. Paris: De Boccard, 123).

²⁵ HOMERO, *Odissea*, XII, 36-58; 158-205.

²⁶ Dado el amplio grado de destrucción del mosaico italiano proveniente de las termas de Mitra en Ostia (bícromo, del siglo II d.C.), no formulamos ninguna lectura, ni establecemos comparaciones iconográficas.

tentaciones (Ulises en relación con la música de las sirenas, los compañeros de Ulises en relación con el ganado de Helios Hiperión), sea ante los desafíos de los juegos (que figuran en el panel superior, donde el jugador central muestra la palma de la victoria), sea la demostración de la conducta moral (al parecer se muestra en el panel lateral derecho, donde un hombre aparece castigando a una mujer), sea todavía en el mantenimiento del orden y la armonía cósmica (como puede inferirse de las figuraciones del ciclo marino asociadas a las Estaciones y a los Vientos, e incluso del ciclo báquico, entretanto desaparecidas, más descubiertas en otro mosaico perdido. En este sentido, es posible hacer una lectura de los diferentes registros temáticos, como una alegoría del triunfo en la vida (simbolizada por escenas de las tentaciones, los juegos, el castigo, las Estaciones y los Vientos) y en la muerte (simbolizada por el agua y las escenas dionisiacas) donde es posible deducir una preocupación última de naturaleza escatológica²⁷.

EL MOSAICO DE OSUNA

En paradero desconocido, y diseñado sin ningún tipo de registro en el momento del descubrimiento, el mosaico de Osuna, sin embargo, fue pormenorizadamente descrito por el anticuario R. Touvenot²⁸, que reconoce una composición (FIG. 81) con un medallón inscrito en un cuadrado, con el dios río Aqueloo flanqueado por Sirenas y ninfas, en una solución geométrica bastante común, pero de iconografía poco frecuente y presumiblemente personalizada. Es posible que todos los personajes estuvieran identificados por inscripciones, pero en el momento de su descubrimiento solo tres conservaban sus leyendas: "ACH" (ACHELOVS), "SIRE" (SIRENE) y "NYMPH" (NYMPHA)²⁹.

Según este testimonio, solo si una divinidad flumínea se presentaba de cuerpo entero, apareciendo de las demás solo el busto —tipología figurativa que penalizaba sobre todo la forma híbrida sirénica y que justificaba plenamente la referencia onomástica como valiosa ayuda para la confirmación de su identidad. Del mismo modo, la inscripción que acompaña el segundo busto permitía también inferir que se trataba de una ninfa que tocaba la lira (objeto atribuido a otros personajes mitológicos, como las Sirenas, las Musas, Orfeo y Apolo, entre otros). Al parecer, desprovistos de sus inscripciones, los otros personajes mantenían solo los atributos: una de ellas portaba una cornucopia en la mano izquierda y un

²⁷ Mourao, 2010: Vol. I, p. 131 e 132.

²⁸ THOUVENOT, R. (1940) : « Essai sur la province romaine du Bétique », in *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 183-184, apud Ruiz Cecilia, 1998: 147-149.

²⁹ *Idem*, *Ibidem*, 148.

bastón en la derecha, y la otra llevaba un gorro frigio adornado con una corona de olivo³⁰ o de laurel, y tenía una flauta³¹. A tenor de los objetos portados, la primera podría representar también una ninfa³², que podría ser de la categoría de náyades (ninfas de las fuentes, por lo general relacionadas con todos los ríos y aquí tal vez directamente relacionada con el río Aque-loo), o de las Alseides (ninfas de los bosques), o de las Hamadriades (ninfas de los árboles³³, como Amaltea, que protegió a Zeus de la ira de Cronos y le escondió en un árbol para que no fuera encontrado, y al que el dios capitolino quiso ofrecer un cuerno de la cabra que lo alimentó cuando era un niño, prometiéndole que de él brotarían todos los fritos que ella deseara³⁴). La segunda figura podría ser otra sirena³⁵, que tal vez evocase veladamente el episodio mítico de la travesía de los Argonautas junto a la isla de las Sirenas³⁶, al recordar la imagen de Orfeo, príncipe tracio hijo del rey Eagro y de la musa Calíope³⁷ (inspiradora de la poesía lírica), a menudo representado con un gorro frigio y bien conocido por sus dotes poético-musicales capaces de dominar las fuerzas hostiles de la naturaleza³⁸ y la vida silvestre y capaces de desviar la atención de los Argonautas al canto de aquellas nefastas seductoras, permitiendo que la tripulación de la nave Argo prosiguiese viaje y llegase a buen término. Así se explicaría la presencia de un gorro frigio en la cabeza de la supuesta Sirena (que a pesar de muy raro, no es el único caso en la iconografía de estos personajes, como se aprecia en el *loutrophoros* apulio de figuras rojas, actualmente en la colección del Paul Getty Museum en California) y la corona vegetal que la adorna y que simboliza la paz o la victoria, dependiendo si es de olivo o laurel (elemento que es incompatible con la iconografía sirénica, pero que se documenta en la órfica).

También así este mosaico podría adquirir un significado adicional en la comparación de tres eximios protagonistas del arte poético y musical, no obstante distintos entre sí por los

³⁰ Thouvenot, 1940 : 183, apud Ruiz Cecilia, 1998 : op. cit., 148.

³¹ Thouvenot, 1940 : 183, apud Ruiz Cecilia, 1998 : 148.

³² También Suzanne GOZLAN considera la hipótesis de que se tratase de una Ninfa (GOZLAN, Suzanne (1979): "Au dossier des mosaïques héraldiennes: Acholla (Tunisie), Cártama (Espagne), Saint-Paul-Les-Romains (Gaule)", RA, fasc. 1, s.l., 60-61, apud Ruiz Cecilia, 1998: 150). Como alternativa, R. THOUVENOT, José María BLÁZQUEZ, José Ildefonso RUIZ CECILIA tomaron este personaje como otra Sirena (cfr. Blázquez, 1994: 288 y RUIZ CECILIA, (1998): op. cit., 140-155).

³³ Grimal, 2004: 191, 321 e 331.

³⁴ *Ibidem*, 23.

³⁵ Todos los autores consultados, GOZLAN, THOUVENOT, BLÁZQUEZ y RUIZ CECILIA, están de acuerdo con esta identificación.

³⁶ *Vide supra*.

³⁷ Grimal, 2004: 71, 304.

³⁸ La acción de estos héroes se afirmaba como pacífica y pacificadora, consistiendo, esencialmente en la armonización de las fuerzas que desencadenan el caos y la tragedia a través de la música, que combina la lira y el canto (recordando la asociación hecha por Cicerón, en *La República*, VI, 18). En este sentido, en lugar de usar la fuerza y la violencia para atacar la integridad física de los opositores, Orfeo utilizaba la destreza manual y la inteligencia sensible para derrotar el carácter perverso de ellos, entablando, por consiguiente, una lucha intelectual con armas estéticas (canto e instrumentos musicales).

propósitos mágicos de sus actividades artísticas: las Sirenas encantaban para enviar a los oyentes a la desgracia, las ninfas, a semejanza de las Musas³⁹ (en especial Terpsícore, musa de la poesía y la danza⁴⁰, considerada como una de las posibles madres de las Sirenas), encantaban para inspirar, y Orfeo (que venció a las Sirenas) encantaba para salvar.

De ser como pensamos, este mosaico sería un raro y sutil ejemplo de la integración de las Sirenas en el ciclo órfico y de la vinculación de Orfeo a los *Mirabilia Aquarum*⁴¹, revelando un encargo erudito, probablemente conocedor de las obras de los autores griegos, y tal vez hasta inspirada por la filosofía platónica (en la medida en que Platón concebía la filosofía como una forma sublime de música⁴²).

CONCLUSIÓN

De nuestro análisis se deduce que las sirenas eran criaturas mitológicas híbridas, cuyas características las colocaban en el *limes* entre civilización y barbarie. Además de su noble ascendencia (hijas de un dios y de una musa), su capacidad de raciocinio, su habilidad para manejar los instrumentos musicales, sus voces entrenadas y sus melodías armoniosas, denunció una educación amplia y un altísimo sentido estético. Sin embargo, sus extraños cuerpos, dobles y bizarros, sus moradas lejanas del mundo civilizado, sus malas intenciones, el perjuicio que sus interpretaciones o ejecuciones artísticas provocaban a quien las escuchaba y sus prácticas antropofágicas, reflejan una traición amoral, cruel e indudablemente bárbara.

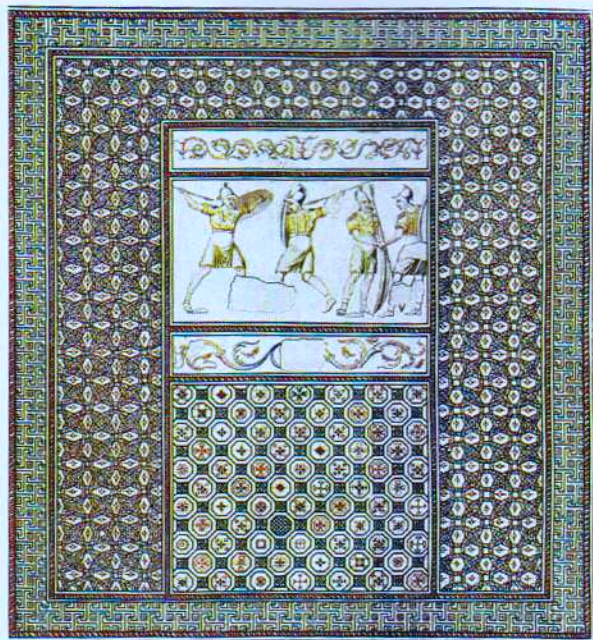
Los principales mitos de las Sirenas, parcialmente evocados en los mosaicos de Santa Vitória do Ameixial y Osuna, sirvieron como argumento para su transformación en símbolos de los peligros de la seducción y nos las presentan como motivo de las provocaciones de los héroes (Odiseo, Eneas y Orfeo), ayudándoles paradójicamente a consagrarse y servir como ejemplos morales con valor pedagógico.

³⁹ Las Musas han derrotado a las Sirenas cuando éstas pretendieron rivalizar con ellas en términos musicales (Grimal, 2004: 421 y Maciel, 2008: 254).

⁴⁰ Grimal, 2004: 320.

⁴¹ Mourao, 2010: Vol. I, 103, 111.

⁴² Platón, *Fedón*, 61 a.



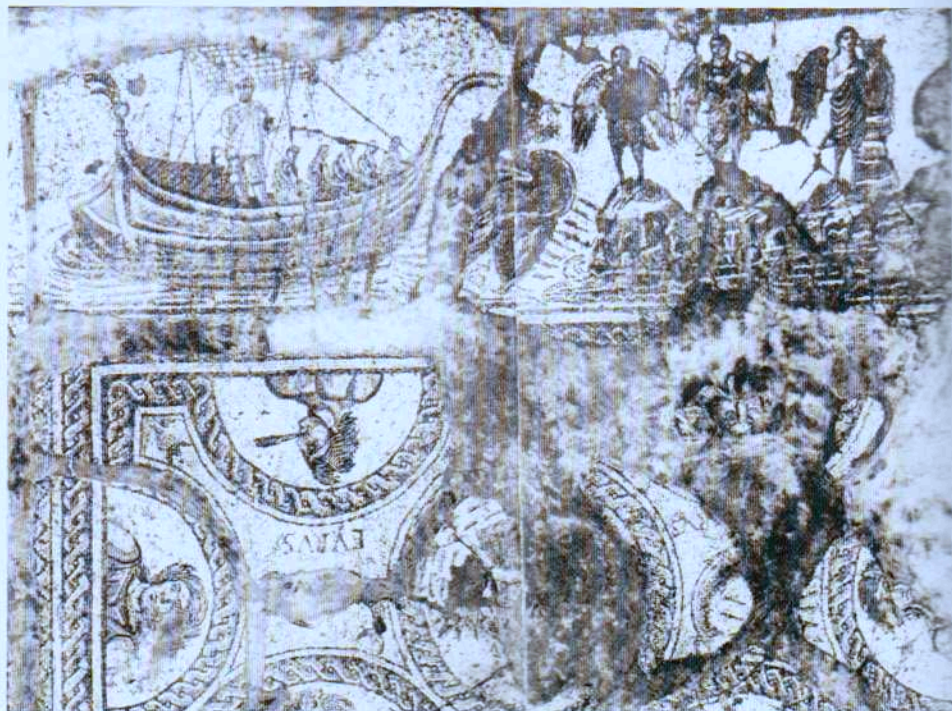
74 Grabado que reproduce el mosaico de la Habitación K de la villa de Relves (Toledo) Según J.M. Blázquez.

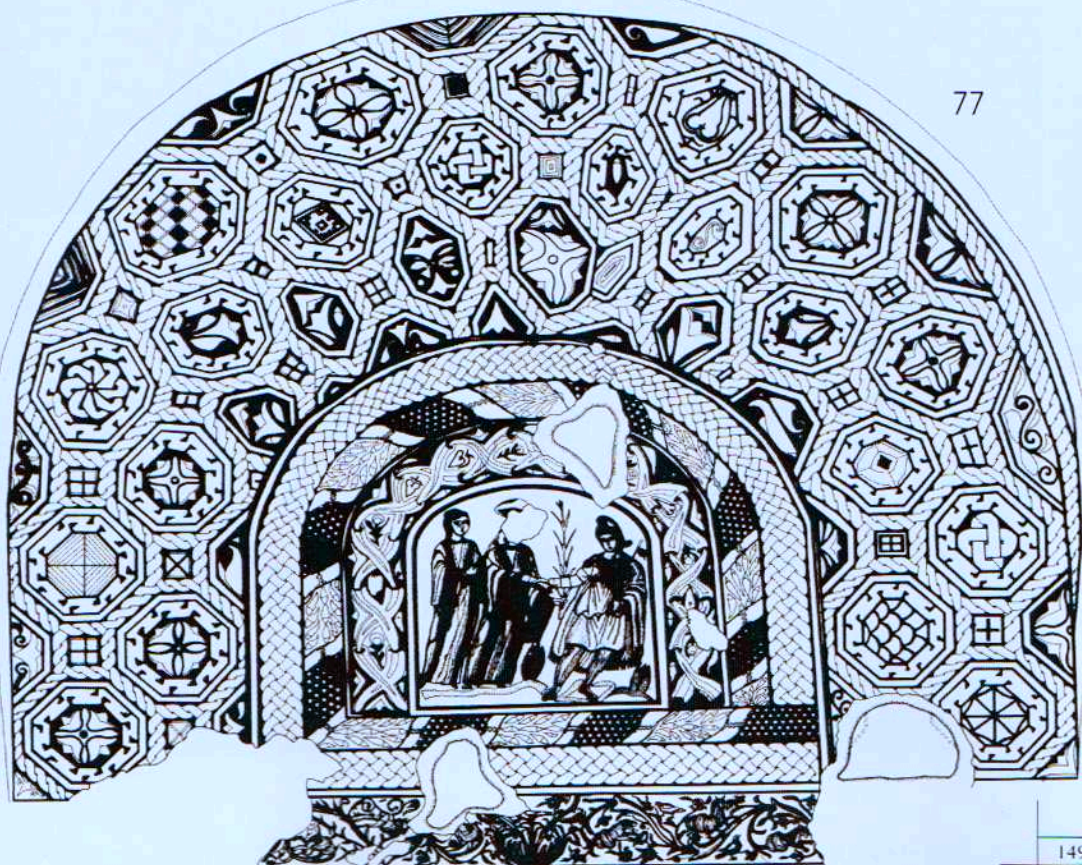
75 Detalle del Mosaico de Santa Vitória de Ameixoa (Portugal). Según Mercedes Torres.

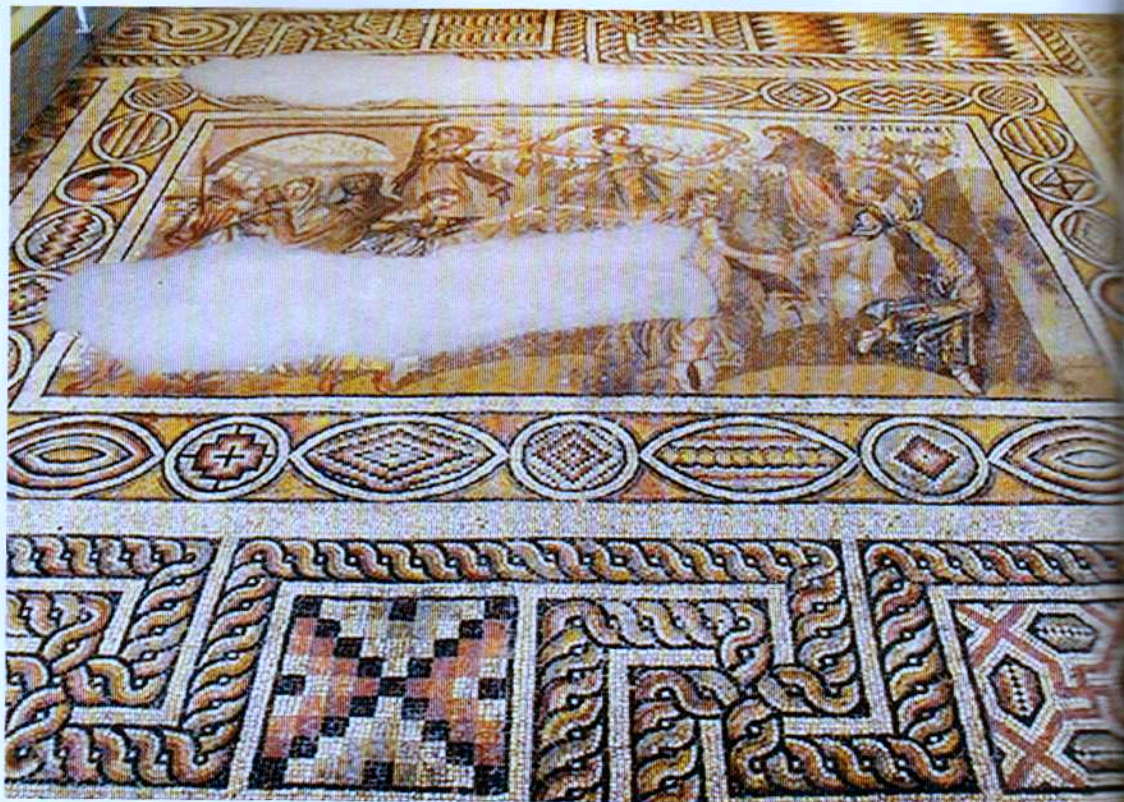
76 Detalle del mosaico de la Casa de Dionysos y Ulises en Dougga. Museo del Bardo (Túnez).

77 Dibujo del mosaico del stibadium de la villa romana de Arellano (Navarra). Según M^a Ángeles Mezquíriz.

75









81 Proyecto de reconstrucción de los elementos figurativos que componen el mosaico de falta de Osuna (Sevilla) - Hispalensis Conuentus. Dibujo Cátia Mourão, basándose en la descripción de la I Touvenot. Foto de la autora.

82 Mosaico de vendimia. Cherchel. Foto según S. Ferdi.

83 Mosaico de las labores agrícolas. Cherchel. Foto según S. Ferdi.

84 Mosaico de Ulises y Polifemo. Piazza Armerina. Foto según A. Ricci.

85 Mosaico de Dioniso e Ikarios, Nea Paphos (Chipre). Foto según D. Michaelides.