

**REPRESENTACIONES DE MUJERES EN LOS
MOSAICOS ROMANOS
Y SU IMPACTO EN EL IMAGINARIO
DE ESTEREOTIPOS FEMENINOS**

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: 978-84-92987-11-5

Depósito Legal: M-37981-2011

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

Maquetación del interior: Creaciones Vincent-Gabrielle

Foto frente cubierta: Mosaico de Noheda. Detalle de la escena anterior
con Pelops e Hippodamia. Foto de José Latova.

Foto contra: Detalle de la despedida. Mosaico de la Villa de Arellano,
Arróniz (Navarra). Foto: Luz Neira.

Impreso en España/*Printed in Spain*

SIMBOLOGÍA DE LO FEMENINO EN LAS REPRESENTACIONES DE HÍBRIDOS

EN MOSAICOS ROMANOS DE ESPAÑA Y PORTUGAL

Cátia Mourão¹

(Museo de la Assembleia de la Republica, Lisboa-Portugal)

*A la memoria del amigo y maestro Dr. Dagoberto Markl,
gran apasionado por el imaginario simbólico y lo femenino²*

INTRODUCCIÓN

La etimología de "híbrido" proviene del griego *hybris*, un término que expresaba las ideas de desmesura y rebeldía, utilizado en dos sentidos, como principio moral y figura jurídica aplicables a situaciones de transgresión de las normas morales, éticas y sociales³; tornándose adjetivo por silogismo, ahora se aplica a todo, desde la combinación de elementos de distinta naturaleza. Por lo tanto, seres híbridos son organismos vivos, animales y plantas, procedentes del cruce de los progenitores con distintas razas, diferentes

¹ Historiadora de Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Miembro del Instituto de História da Arte de la FCSH-UNL. Técnica Superior Parlamentaria para el área de Cultura en el Museu da Assembleia da República, Lisboa, Portugal.

² Algunas de las conclusiones expuestas en este trabajo son el resultado del estudio que la autora ha desarrollado en su tesis doctoral, titulada *AVTEM QVÆ NON SVNT RERVVM NATVRA* — Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos, dirigida por el Prof. Doctor Manuel Justino Pinheiro Maciel y dedicada a las representaciones de seres híbridos, teratomórficos e metamórficos en los mosaicos hispano-romanos.

³ Para el análisis de algunos ejemplos de actos de *hybris* documentados en la literatura antigua, véase Agatha BACELAR — "Os homens são como os animais? O uso da fábula em Os trabalhos e Os dias", *CALIOPE: Presença Clássica*, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol.1, n.º 1. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 1984: 41.

especies o subespecies. En ese sentido, la hibridación puede ser un proceso natural o artificial, constituyéndose como fenómeno real o mitológico.

Las diferencias entre los seres híbridos reales y los seres híbridos mitológicos son varias: los primeros nacen de uniones circunscritas a Familias y Reinos idénticos, presentan morfologías homogéneas, están dotados de una fuerza superior a la que caracteriza a los seres puros y se presentan como excepciones puntuales a la ley natural, pudiéndose considerar como manifestaciones espontáneas (cuando se produce por decisión propia de los animales en la naturaleza, es decir sin ningún propósito más allá de la satisfacción inmediata de un instinto) o controladas (cuando son inducidas por el hombre en cautiverio —en el reino animal— o en un huerto o invernadero —en el reino vegetal— con el fin de obtener una especie más resistente al esfuerzo físico o a las plagas y el clima). A su vez, los híbridos mitológicos proceden de uniones arbitrarias e ilimitadas entre Familias y Reinos diferentes, presentan morfologías heterogéneas e inverosímiles, están dotadas de una fuerza excepcional, nunca posible en la realidad, se muestran como probabilidades solo frecuentes en el mundo de fantasía, pudiendo ser considerados en tanto manifestaciones espontáneas (cuando se producen por la elección de los seres míticos, ya sea en una situación de mutuo acuerdo o por la sumisión de uno a otro) o controladas (cuando se producen por la acción de un dios en los seres inferiores, con la intención de castigarlos o ayudarlos, o incluso para recompensarlos).

En términos de significado, existen también diferencias entre los híbridos naturales y los míticos: mientras que los primeros solo están dotados de un sentido intelectual cuando son objetivamente promovidos por los seres humanos, afirmándose *in extremis* como ejemplos de la capacidad de superar algunas de las leyes de la naturaleza, los híbridos mitológicos siempre tienen un valor simbólico inmanente, instituyéndose *ab initio* como alegorías morales con valor pedagógico. En estos casos, las características físicas y psicológicas inherentes a las diferentes especies animales o vegetales combinadas en un solo ser, bien como las formas de composición de las diversas morfologías fantásticas que éste presenta, son dos factores que pueden ayudar a revelar la carga positiva o negativa que transmite. De hecho, el conocimiento que se pueda tener, a partir de los pasajes mitológicos, sobre el mensaje que determinado híbrido transmite son casi siempre reiterados y acrecentados en el ejercicio de análisis de su fisionomía, por cuanto ésta revela frecuentemente una esclarecedora relación psicosomática.

En nuestro estudio contemplamos solo los casos de híbridos femeninos que incluyen la especie humana⁴ y analizaremos su simbología de acuerdo con las diferentes especies con las que están asociadas y con el aspecto yuxtapuesto que sus cuerpos físicos presentan.

HÍBRIDOS FEMENINOS CON MORFOLOGÍAS YUXTAPUESTAS

Por morfologías yuxtapuestas consideramos las composiciones orgánicas que preservan la integridad corporal de una especie y reciben elementos periféricos, con funcionalidades adicionales, originarias de una o más especies diferentes de la principal. En las criaturas mitológicas clásicas con fisionomías híbridas por yuxtaposición, los miembros asociados no tienen un valor capital y no pertenecen a animales de la clasificación de mamíferos (aunque la especie puede pertenecer intacta)⁵, siendo su apariencia normalmente agradable en términos estéticos y su connotación generalmente positiva en términos simbólicos, encuadrándose casi siempre en el ideal platónico⁶ de *kalokagathia* (*kalos* = bello y *agathos* = bueno)⁷. De hecho, los híbridos femeninos yuxtapuestos representados en mosaicos hispano-romanos descubiertos hasta la fecha se caracterizan por una ambicionada sublimación formal y moral y surgen en contextos temáticos de armonía, tales como escenas de triunfo, de amor, de abundancia y bienaventuranza, imponiéndose a menudo como complemento de los héroes. Entre ellos destacan las Victorias, Psique y Talassa.

LAS VICTORIAS

Las Victorias presentan una morfología antropomórfica con yuxtaposición zoomórfica de alas de ave en la espalda. Su fisionomía es atractiva, en tanto toman el aspecto de mujeres jóvenes, graciosas y aladas, con cuerpos esbeltos parcialmente cubiertos por túnicas

⁴ Excluimos de este estudio los híbridos no humanos —como la Quimera, las cabras y las vacas marinas—, ya que el tema de este volumen trata “Las representaciones de mujeres y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos”. Aunque es difícil distinguirlas de sus congéneres masculinos (dado que la Quimera viene representada de forma arbitraria con y sin melenas), no podemos dejar de mencionar que estas figuras de animales confirman el análisis presentado aquí.

⁵ Tal realidad podrá denunciar una particular relevancia de los mamíferos en la Antigüedad Clásica (vide María Teresa Valente da Silva CAETANO Ferreira Pinto: *ANIMALIA QVÆ LACTE ALVNTVR*: simbología e estética nos mosaicos romanos da Península Ibérica, Vol. I, Tesis Doctoral en Historia de Arte de Antigüedad presentada a la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2009, policopiado), así como una valorización de integridad e incorruptibilidad de sus cuerpos (*soma*, en griego, o *corpus*, en latín), y sobre todo, una evolución filosófica y moral del concepto de divinidad.

⁶ PLATÓN, *Timeu*, 87c. Vide también la idea de Bien in PLATÓN, *Politeia*, II, 7.VI.15-VII.5, 502c-521c.

⁷ Giovanni LOMBARDO: *A Estética da Antigüidade Clássica*, Editorial Estampa, Lisboa, 2003 (tradução portuguesa por Isabel Teresa Santos, a partir do italiano *L'Estetica Antica*, Società Editrice il Mulino, Bolonha, 2002): 15, 16 e 25.

diáfanas⁸. Como personificaciones alegóricas del triunfo y símbolos de victoria, pueden transportar coronas de laurel y palmas, formar parte de escenas de competición, premiar a un auriga victorioso o a un héroe en el combate. Su iconografía refleja, por lo tanto, la idoneidad del sexo femenino a un ideal de belleza, juventud y éxito que perdura como estereotipo en la actualidad⁹, al cual se alía el simbolismo teofánico de las aves como revelación de la intervención divina en el resultado de los desafíos y enfrentamientos.

La obediencia a estos conceptos estéticos y morales está atestiguada en numerosos mosaicos hispanos, como lo demuestran, por ejemplo, las composiciones musivas de Mérida (en la calle Holguín), Écija (Avenida Miguel de Cervantes) y Zaragoza (actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

En el primer mosaico (FIG.68) el personaje se inserta en una escena de carrera de caballos. Se encuentra a la izquierda de la composición y asegura el arnés de uno de los alazanes que tiran del carro vencedor, como si ella hubiera conducido la cuádriga hacia la victoria. No obstante, a pesar de la destrucción total de su rostro, retiene la belleza del cuerpo joven, caracterizado por armoniosas proporciones y por la piel rosada, generosamente desvelado por la apertura de la túnica que deja al descubierto su hombro derecho, el pecho y el brazo, así como la pierna izquierda entera, proporcionando un seductor juego de ocultamiento y revelación, y dibujando una sinuosa línea de fuerza algo "manierista". La localización, la gestualidad y la vestimenta confieren al personaje un doble protagonismo visual (como polo de atracción de la mirada) y narrativo (como figura activa en el resultado victorioso).

En el segundo mosaico, la imagen de Victoria aparece por duplicado en una fórmula de equilibrio que se basa en el principio de simetría y que sirve para flanquear una presumible personificación del Año (*Annus* en latín o *Aion* en griego). Por lo tanto, surgen dos figuras idénticas, desnudas hasta la zona pélvica, con mantos sobre uno de los hombros y alrededor de las piernas, mostrando collar y brazaletes, y elevando, al centro, a otra figura sentada. También este panel destaca los valores de la belleza femenina (aliada de la seducción y la juventud) y de la apoteosis.

⁸ Es posible establecer un paralelo iconográfico entre las Victorias y algunas representaciones de las Estaciones del Año en los mosaicos del territorio oriental romanizado, tal como en Zliten (Museo Arqueológico de Trípoli, Libia) y en Halikarnasus (Turquía). En los pavimentos teselados occidentales éstas surgen casi siempre en forma áptera, figurando solamente con alas y en masculino en esculturas, como prueba el sarcófago de las Estaciones (encontrado en el Monte da Azinheira y actualmente en el Museo Nacional de Soares dos Reis, Porto).

⁹ Incluso hoy en día nos servimos de la imagen de hermosas y jóvenes mujeres en las celebraciones de los vencedores de las competiciones, dándoles el honor de la entrega de trofeos.

En el tercer caso, la victoria es parte de un triunfo báquico. Sigue en el carro alegórico, a la izquierda de Baco, asumiendo, por consiguiente, un lugar privilegiado en el cortejo. Su figura es delicada, viste una túnica de color azul muy claro, ancha y larga, de manga corta y con el cíngulo. A pesar de que su brazo derecho por encima del codo está muy destruido, parece sostener una *corona laureata* sobre la cabeza de la divinidad. En la mano izquierda levanta una palma. Aunque más modesta que sus congéneres anteriores, este personaje también se caracteriza por una belleza joven y por la valoración del triunfo.

PSIQUE

Psique presenta una morfología antropomórfica pura o con yuxtaposición zoomórfica de las alas, dependiendo de si el episodio representado se sitúa antes o después de su immortalización. Se caracteriza por una fisionomía atractiva, pudiendo tomar el aspecto de una niña o de una mujer joven y bella, de cuerpo desnudo parcialmente cubierto con un manto fino o una túnica gruesa. Como personificación alegórica de la mente humana, puede ostentar alas de un ave o de mariposa en la espalda¹⁰ (elementos que reflejan los conceptos de espíritu, incorpóreo, invisible y etéreo¹¹), llevar una lucerna en la mano (con la que descubre el rostro de su compañero Eros/Cupido, sobre la que deja, imprudentemente, caer una gota de aceite) y formar parte de escenas de idilio, de iniciación y muerte¹².

La mitología y, sobre todo, la leyenda de Apuleyo¹³ instituirán a Psique como un símbolo del alma humana, de la curiosidad y avidez de conocimientos, así como de las pasiones y tentaciones. Su immortalización aparece por tanto como paradigma del perdón y del triunfo del amor sobre el crimen (pues a pesar de haber incumplido la promesa de no ver el rostro del esposo, fue perdonada por él y por la madre de éste, Venus). Su iconografía revela un estereotipo de amor femenino que oscila entre la ingenuidad y la sensualidad, y refleja la definición de un perfil psicológico marcado por la curiosidad femenina, la imprudencia y el resplandor, ideas éstas que perduran en la actualidad¹⁴.

¹⁰ En las figuraciones más antiguas las alas son de pájaro y a partir del siglo IV a.C. pasan a ser más frecuentemente de mariposa, cf. María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ: "Omnia vincit amor: iconografía de Eros y Psique", in Cuadernos de Arte e Iconografía, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, dir. José Manuel Pita Andrade. Tomo XI, N.º. 21, Madrid: 2002 (paginado de 77-101) - <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai21e.pdf> (consulta em 25/06/2009): 80 e 81.

¹¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, *op. cit.*: 80-81.

¹² Sobre la iconografía de Psique, Cátia MOURÃO: Eros e Psique - um vitral gnóstico de Almada Negreiros. Lisboa: Assembleia da República, 2009: 19.

¹³ APULEYO, El Asno de Oro, IV-VI.

¹⁴ Incluso todavía hoy las mujeres son tildadas como seres curiosos e imprudentes.

La conformación de las representaciones de estos conceptos estéticos y morales se puede observar en algunas obras de mosaicos de Hispania, como atestiguan dos composiciones de Córdoba y otra de Aragón. Las primeras, procedentes respectivamente de la Plaza de la Corredera (hoy en el Alcázar de los Reyes Cristianos) y de la avenida del Generalísimo (actualmente en Caja Sur), muestran a Psique en una escena de abrazo amoroso con su pareja. En la primera (FIG. 69) tiene alas de mariposa y en la segunda de ave, pero en ambas tiene la apariencia de una adolescente. Muestra el cuerpo de piel rosa claro (más pálida que el de su amado, para mejor conformación de un ideal de belleza frágil), tiene la espalda desnuda con solo un velo sobre el hombro y alrededor de las piernas, corresponde al abrazo de Cupido, recibe de él un *osculum* en la cara y se eleva con él en el aire, como si volasen en ascenso. La intensa gestualidad y el vestido diminuto confieren a la figura valores de sensualidad, pasión, entrega y éxtasis. Por otra parte, la tierna edad evoca la ingenuidad de los primeros amores y la inmadurez con que se viven.

En el tercer mosaico, originario de la *Villa Fortunatus* y conservado en el Museo Provincial de Zaragoza, Psique se presenta como una joven seductora y atractiva, con el cuerpo de frente y al descubierto, solo con una capa a la espalda, recibiendo a su esposo con los brazos abiertos y mirando el cesto de frutos que lleva. Una vez más, la expresión corporal y la desnudez dotan al personaje de un sentido apasionado —en este caso concreto casi excesivamente carnal— al cual no es ajena la comparación entre el placer del sexo y el placer de degustación (que implican los frutos).

THALASSA

Thalassa presenta una morfología antropomórfica con yuxtaposición zoomórfica de crustáceos¹⁵. En cronologías más tardías su iconografía cambiará y su figura perderá la dimensión híbrida, pasando a ser representada en forma antropomórfica pura (sin elementos

¹⁵ Casi todos los autores de la bibliografía consultada identifican esta figura como Tétis, a excepción de M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ que la identifica como Thalassa (Maria del Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ: "Interrelación iconográfica de Thetys y Thalassa en los mosaicos hispanorromanos", in *Espacio, Tiempo y Forma*, revista da Facultad de Geografía e Historia da Universidad Nacional de Educación à Distancia, Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología, Tomo 1, Madrid: Universidad Nacional de Educación à Distancia, 2008: 315-320). En 1981, J. M. BLÁZQUEZ identificaba el busto de la Villa de Bruñel, como una representación de Medusa (cfr. José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ: *Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo III, Mosaicos Romanos de Córdoba, Jaén y Málaga. Madrid: Instituto Español de Arqueología "Rodrigo Caro", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981: 35). Al año siguiente, D. FERNÁNDEZ GALIANO, identificaba la figura como la diosa Tétis (Dimas FERNÁNDEZ GALIANO: "Nuevas interpretaciones iconográficas a mosaicos hispanos", in *Museos I*: s.l., 1982: 17). En los dos casos concordamos con esta última identificación, ya que la iconografía más común de Tétis contempla dos pequeñas alas en la cabeza de la diosa, lo que no se verifica en este ejemplar. A su vez, la iconografía de Thalassa comprende generalmente pinzas de cangrejo en la cabeza y un remo como atributo, tal como consta en este mosaico.

zoomorfos asociados)¹⁶. Su fisionomía es atractiva y la figura asume el aspecto de una mujer joven emergiendo de las aguas marinas. Como personificación alegórica del mar, puede portar un remo y hacerse acompañar de animales marinos (híbridos o puros).

Su iconografía refleja un estereotipo femenino de belleza unido a la juventud y la fertilidad (simbolizada aquí por la dieta rica en crustáceos) que se remonta a tiempos prehistóricos y perdura en nuestros días¹⁷.

La conformidad con estos conceptos estéticos y morales es evidente en dos mosaicos hispanos de Jaén, siendo uno procedente de Marroquíes Altos (originalmente una *exædra*, hoy en el Museo de Jaén), y otro de Quesada (*Villa de Brunel, in situ*). En ambos casos el personaje ocupa un lugar destacado en la composición, se presenta en forma de busto (como si estuviese parcialmente sumergida bajo el agua), muestra un rostro joven y sereno, está dotada de pinzas de cangrejo entre los cabellos y figura adornada con una diadema lanceolada¹⁸ y un collar serpentiforme. En el primer mosaico (FIG. 70) la figura se inserta en un ambiente marino, porta un remo y está rodeada de animales reales y fantásticos (peces, moluscos y dos *ketoí*), elementos que aluden al apaciguamiento y la navegabilidad de las aguas, a la riqueza de la fauna marina como fuente de alimento y de imaginación. En el segundo mosaico aparece aislada en el emblema que interrumpe una composición geométrica, destacando como único motivo figurativo, polarizando la mirada y enfatizando haciendo su relevancia.

HÍBRIDOS FEMENINOS CON MORFOLOGÍAS AGLUTINADAS

Por morfologías aglutinadas consideramos las composiciones orgánicas que no preservan la integridad corporal de una sola especie, combinando dos o más especies diferentes en proporciones preferiblemente equitativas (aunque se documenten casos aleatorios) y con número

¹⁶ Antonio RUIZ DE ELVIRA: "Bibliografía", *Anales de la Universidad de Murcia*, XXIII. Murcia: Universidad de Murcia, 1964-1965: 172. Sobre esta transformación, igualmente Edmond FARAL: "La queue de poisson des Sirènes", in *Romania*, LXXIV. s.l.: 1953: 433-506; María Cruz GARCÍA FUENTES: "Algunas precisiones sobre las sirenas", in *Sep. Cuadernos de Filología Clásica*, Vol. 5. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, Universitas Complutensis, 1973; y Anne et Robert BLANC: *Monstres, Sirènes et Centaures. Symboles de l'art roman*. Paris: Éditions du Rocher, 2006.

¹⁷ Desde las llamadas "vénus" prehistóricas hasta la actrices de cine de nuestros días, la mujer se presenta como paradigma de belleza, de juventud y de maternidad (siendo actualmente extensiva a la práctica de la adopción).

¹⁸ M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ identifica este pormenor como un ala o aleta (SAN NICOLÁS PEDRAZ, *op. cit.*: 317). Este pormenor no está claro y la identificación que aquí proponemos no es definitiva.

equilibrado o redundante de miembros (duplicando los superiores o inferiores, o los anteriores o posteriores). En las criaturas mitológicas griegas y romanas con fisionomías híbridas por aglutinación, todas las partes asociadas pueden tener un valor capital (aunque esto no sea así siempre) y pueden pertenecer a animales de la clase de los mamíferos, siendo su apariencia por lo general desagradable en términos estéticos y su connotación generalmente negativa en términos simbólicos. De hecho, a excepción de casos puntuales¹⁹, los híbridos femeninos aglutinados presentes en mosaicos hispano-romanos descubiertos hasta ahora se caracterizan por una corrupción moral y formal y aparecen en contextos temáticos de tensión o peligro, como las escenas de celebración efusiva (cortejos báquicos y marinos), de pruebas o trabajos, de lucha y castigos, afirmándose a sí mismos como adversarios reales o retóricos de los héroes. Entre ellos destacan la Medusa, la Hidra de Lerna, las Sirenas, la Esfinge, las Centauresas y Rode.

MEDUSA

La Medusa presenta una morfología antropomórfica con la yuxtaposición zoomorfa de las alas y aglutinación zoomórfica de serpientes. Su fisionomía es repulsiva, ya que toma la apariencia de una mujer de rostro severo, mirada petrificante, con múltiples serpientes retorcidas y venenosas en lugar de los cabellos. Según la leyenda, la apariencia desagradable sería una característica natural de los seres que habitaban zonas alejadas y bárbaras²⁰, o el resultado de un castigo perpetrado por Atenea a consecuencia de una afrenta cometida por la Gorgona contra la diosa (afrenta que pudo haber sido la rivalidad en belleza o la falta de respeto por un templo de culto, de acuerdo con las diferentes versiones)²¹.

Como personificación del mal y ejemplo de los peligros de petrificación y envenenamiento, la Medusa fue castigada y muerta por Perseo, que la decapitó. Su cabeza pasó a servir como símbolo apotropaico en espacios públicos o privados y en el armamento de dioses y héroes, habiendo sido utilizada por Atenea/Minerva, como protección contra los enemigos, y por Perseo, para petrificar al monstruo marino en el episodio del rescate y la liberación de Andrómeda.

¹⁹ En territorio hispánico solo conseguimos localizar en Écija un caso de hibridismo aglutinado que se desmarca de esta norma y que se asocia a la forma humana con la de aves y plantas, pero no la contemplamos en este trabajo por tratarse de una figura aparentemente masculina.

²⁰ Medusa y sus dos hermanas "habitaban en el Extremo Occidente, no muy lejos del reino de los muertos, del país de las Hespérides, del [reino] de Géron, etc." - Pierre GRIMAL: *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 4ª ed. Lisboa: Difel, 2004 (tradução do francês de *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris: Presses Universitaires de France, 1951): 187.

²¹ GRIMAL, *op. cit.*: 187-188.

La iconografía de la Gorgona ilustra, pues, tanto la faceta corrupta y practicante de actos de *hýbris* (brutalidad, vanidad, o profanación) del sexo femenino, al cual se une el simbolismo subterráneo, amenazador y venenoso de las serpientes²². Por lo tanto, el personaje y los castigos aplicados a ella funcionan como ejemplos morales con valor didáctico.

La obediencia a estos conceptos estéticos y morales está atestiguada en varios mosaicos hispanos, entre los que resaltamos los medallones de Conimbriga y de Tarragona. En el primero (FIG. 71), conservado en la *Domus* de los Surtidores, está representada una escena de la liberación de Andrómeda, con Perseo mostrando al *ketos* la cabeza de Medusa. Esta ocupa el centro de la composición, asumiendo a la vez como punto de convergencia de la mirada y como clave de la resolución del episodio. Su ubicación estratégica y su desagradable aspecto (a pesar de ser una representación abreviada, a pequeña escala, lo que reduce la expresividad) le confieren un valor mediático.

En el segundo medallón, expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Tarragona, Medusa se muestra en primer plano, ocupa todo el espacio circular y se agiganta ante las personificaciones de las *Horae*, que figuran pequeñas en las esquinas. Ejecutada con primor técnico y tratada con admirables valores plásticos y expresivos, la figura ostenta un enmarañamiento capilar formado por finas serpientes, dos alas en la frente, una considerable tensión facial y mirada intensa, significativa desplazada a un punto elevado y algo indefinido. El desorden caótico de las víboras, así como la carga dramática del rostro y la mirada, prudentemente desviada para no "afectar" al espectador, convierten al personaje en un icono de peligro.

HIDRA DE LERNA

La Hidra tiene una morfología serpentiforme con aglutinación antropomórfica por partida doble, de cabezas de mujer, y zoomórfica, de serpientes. En varios casos de representación, como resultado de las diferentes versiones literarias²³, su fisonomía es siempre repulsiva, pues toma la apariencia de una gran serpiente con uno o varios semblantes femeninos y numerosas serpientes sinuosas y venenosas en lugar de cabellos. La apariencia desagradable era una característica de nacimiento, por lo que su naturaleza era maléfica a

²² Sobre la simbología plural de la serpiente, CHEVALIER, Jean e. GHEERBRANT, Alain: *Dictionário dos Símbolos - mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994 (tradução do francês de Cristina Rodriguez e Artur Guerra — *Dictionnaire des Symboles— Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont S. A. et Éditions Jupiter, 1982): 594-602.

²³ GRIMAL, *op. cit.*: 209 y 227.

priori y su presencia constituía una amenaza mortal para quien se aproximara, en virtud del veneno de sus serpientes y del fétido aliento que exhalaba.

Personificación del mal y ejemplo de los peligros de envenenamiento por inoculación o por inhalación, la Hidra fue criada por la diosa Hera para poner a prueba al mortal Heracles, y acabó finalmente muerta por éste, que hizo uso de la fuerza física para decapitarla con la ayuda de Iolao. Su veneno fue usado por el héroe para infectar flechas y combatir a los adversarios, en una demostración al unísono de inteligencia y fuerza.

La iconografía de la Hidra representa el lado perverso “viperino” y propio de la *hýbris* del sexo femenino, por lo que el personaje y el castigo que recibió funcionan como ejemplos de valor didáctico. Conforme a estos conceptos estéticos y morales, está atestiguada en dos mosaicos de Hispania, respectivamente, de Llíria (Valencia) y Cártama (Málaga). En ambos la figura se integra en el elenco de los doce trabajos de Heracles y aparece como una serpiente de enormes dimensiones con cabeza de mujer, desde donde salen varias serpientes más pequeñas. En el primer ejemplar, actualmente expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el héroe la domina, inmovilizándola con la rodilla izquierda sobre el cuerpo enrollado y agarrando una de las serpientes de la cabeza con la mano correspondiente. Se prepara para pegarle un golpe con la clava (que choca con la leyenda, ya que la Hidra fue vencida por el corte de la cabeza principal). En esta representación se destaca la victoria del héroe contra la fuerza del mal protagonizada por el monstruo femenino.

En el segundo ejemplar, conservado en la villa de Marbella, la Hidra figura sola y ocupa todo el rectángulo figurado. El personaje de Hércules se sobreentiende en el centro de la composición, alrededor del cual se disponen las figuras representativas de sus pruebas. En este caso, resalta el significado alegórico del mal, *per se*, y la Hidra se instituye como imagen-símbolo de peligro, en cuanto dificultad que Heracles venció para consagrarse como héroe.

SIRENAS

Las Sirenas presentan una morfología aglutinada antropomórfica superior y zoomórfica aviforme inferior, variando la proporción de las partes respectivas de acuerdo con las épocas y los ejemplares artísticos²⁴. En la Antigüedad Tardía se inició una alteración en su aspecto

²⁴ En el periodo arcaico (800 a.C. a 500 a.C.) hasta la mitad del periodo clásico (c. 500 a.C. y 350 a.C.) las representaciones griegas privilegiaban un hibridismo marcadamente zoomórfico paseriforme que reducía el antropomorfismo a la cabeza —como algunas representaciones egipcias del Alma—, pasando a partir de entonces, y durante todo el periodo helenístico (c. 350 a.C. a 150 a.C.),

que acabó por vencer en el imaginario de épocas posteriores hasta la actualidad: el hibirdismo zoomorfo passeriforme comenzó a ceder lugar al ictioforme²⁵. Sus fisonomías en el arte griego y romano son antagónicamente repulsivas y atractivas, expresando la dualidad de los propios actos y de los sentimientos que provocan en aquellos con quienes interactúan. De hecho, su actuación es al tiempo hermosa y horrible, pues consigue encantar por la música y provocar la muerte a quien la escuche.

Según la leyenda, la apariencia híbrida de las Sirenas sería una característica adquirida en la secuencia de un deseo propio²⁶ (teniendo alas para rescatar a Perséfone/Proserpina, raptada por Hades/Plutón) o un castigo perpetrado por Deméter/Ceres²⁷ (que las castigó con una transformación física por no haber conseguido impedir el rapto de su hija).

Como ejemplo de los peligros de encantamiento, las Sirenas pondrán a prueba a Orfeo²⁸ y Ulises²⁹, habiendo salido ilesos ambos de la tentación auditiva por el uso que hicieron de la habilidad y la inteligencia: el primero tocó su lira con tal pericia, que su melodía consiguió desviar la atención de los Argonautas relativamente al canto de las seductoras, el segundo escuchó la sinfonía de las Sirenas amarrado al mástil de su navío para no precipitarse al mar y evitar el ahogamiento, o el despeñamiento contra los islotes, e impidió que su remeros escucharan la música, ordenándoles que se colocasen cera de abeja en los oídos y prosiguiesen viaje³⁰.

La iconografía de las Sirenas ilustra, pues, la faceta encantadora y seductora del sexo femenino, al que se asocia el simbolismo predador de las aves de rapiña. Por lo tanto, funcionan como advertencia al sexo masculino en relación a situaciones de seducción.

a afirmarse el antropomorfismo. En el contexto romano el proceso evolutivo fue similar en el sentido del desarrollo de la proporción de la forma humana sobre una orden passeriforme. De hecho, en la literatura de los períodos republicano y alto imperial se registra una prevalencia del zoomorfismo y una circunscripción del antropomorfismo a la cabeza, a su vez en la época bajoimperial se produjo una reducción gradual de la primera y un desarrollo de la segunda —tal como prueba el mosaico de Santa Vitoria do Ameixal (similar al del Museo del Bardo), donde existe una distribución casi igual de partes— hasta llegar a la pureza de la forma humana, carente de cualquier hibridismo, como se observa en un sarcófago de la colección de la Universidad de Texas.

²⁵ “Se ha llegado a la consideración de que la cola de pez se adscribió a las Sirenas en el siglo VI d.C.2 - RUIZ DE ELVIRA, *op. cit.*: 172. Sobre esta transformación, FARAL, *op. cit.*; GARCÍA FUENTES, *op. cit.*; y BLANC, *op. cit.*, 2006.

²⁶ OVIDIO, *Metamorfoses* V, 512-562.

²⁷ HIGINIO, *Fábulas*, 125.

²⁸ APOLODORO, *Biblioteca*, I, 3-4 e 7-10. También M. Justino MACIEL: “A barca de Ulisses como imagem-signo”, in *Revista de História da Arte*, N.º 6: O mosaico na Antiguidade Tardia. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009: 254.

²⁹ HOMERO, *Odisea*, XII, 1-200.

³⁰ Sobre este episodio, Cátia MOURÃO: “Mirabilia Aquarum” - Motivos aquáticos em mosaicos da Antiguidade no território português. Lisboa: EPAL, 2008: 86 y MACIEL, *op. cit.*: 254-256.

La configuración de estos conceptos morales y estéticos se atestigua en dos mosaicos hispanos, uno de Santa Vitoria do Ameixial y otro de Córdoba. En el primero (FIG. 72), que se integra en la colección del Museo Nacional de Arqueología de Lisboa, hay tres sirenas en la transposición ilustrada de un pasaje del Canto XII de la *Odisea*³¹, presentándose todas como jóvenes mujeres hasta la cintura y aves desde aquí hacia abajo, cada una posada en su roquero, dos de ellas tocando un instrumento (*auloi* y *plectum*³²) y la del medio cantando. Odiseo está a la izquierda, atado al mástil del barco que sigue viaje rumbo a la isla de Trinacria (representada por la figura de la vaca de Hélios Hiperión con Lampécia en la parte posterior, a la manera de una nereida³³), lo que demuestra el éxito del héroe. En esta representación resalta la victoria del héroe contra las tentaciones simbolizadas por los híbridos femeninos.

En el segundo ejemplar, conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba, se observa una sirena en el interior de un emblema. Como único fragmento restante del conjunto musivo original, se vuelve imposible entender la pertinencia de su presencia y la eventual relación que tendría con otros motivos figurativos o geométricos. A pesar de la profunda laguna contextual, la datación tardía es perceptible en las características de las teselas, que presentan dimensiones y talla irregulares, y en la estética de la figura, ya muy distante del clasicismo formal. La solución morfológica también muestra una desviación en relación a la tipología más frecuente en el arte romano, una vez que la reducción del antropomorfismo en la cabeza y la extensión de zoomorfismo al resto del cuerpo originan un resultado visual más próximo de las Sirenas del arte griego arcaico. Sin embargo, parece que la figura demuestra un referente griego intencional y acreditamos, en cambio, que este desvío de la iconografía clásica se explica en el contexto del cambio de tendencia que la figura de las Sirenas sufrió en el final de la Antigüedad, tal como se mencionó anteriormente. Por otra parte, una indefinición de la especie zóomorfa corporal que compone esta imagen híbrida —que tanto puede ser un ave passeriforme con aleta caudal homocérquica, como puede ser de un pez fusiforme con barbatana homocérquica— no resultará de una ejecución poco apurada, pero también de una vacilación conceptual propia de la cronología de transición de estas criaturas. Su significado simbólico tardaría, sin embargo, en cambiar, permaneciendo manifiestamente negativo y vinculado a las tentaciones del sexo femenino a lo largo de toda la Edad Media.

³¹ HOMERO, *Odisea*, XII, 1-200. Sobre las características de esta transposición, MOURÃO, *op. cit.*: 85-88.

³² MACIEL, *op. cit.*: 260.

³³ La identificación de estas dos figuras y del episodio fue primeramente presentada en MOURÃO, *op. cit.*: 87.

ESFINGE

La Esfinge presenta una morfología caracterizada por aglutinación antropomórfica hasta la cintura y zoomorfa felina de allí para abajo, además de la yuxtaposición de las alas de rapiña. Su fisonomía es repulsiva, dado que toma el aspecto de un ser híbrido grotesco, algo desarticulado, bizarro, corpulento y feroz. La apariencia desagradable era una característica de nacimiento, de modo que su naturaleza era maléfica *a priori*, y el personaje constituye una amenaza mortal de antropofagia.

Remontando al imaginario egipcio sobre la forma masculina y con el noble encargo de custodia de la última morada de los Faraones, la Esfinge sufre una radical alteración de sexo, función y significado en las mitologías griega y romana, convirtiéndose en criatura femenina y desempeñando el papel de cruel castigadora³⁴. Surge en un contexto de diversos actos de *hýbris* practicados en el seno de una familia real que colocó en peligro numerosos principios morales y la validez de su propia sucesión; fue enviada a Tebas por la diosa Hera como castigo por los amores homosexuales y extraconyugales de Layo, hijo del rey Lábdaco con Crisipo, desafiaba a los habitantes de esa ciudad con varios enigmas y devoraba a quienes no conseguían resolverlos³⁵. En la versión de Sófocles³⁶, sólo Edipo (hijo expósito de Layo, autor de parricidio y el incesto con su propia madre, Yocasta) ha logrado vencerla, usando la inteligencia y resolviendo los desafíos. Frustrada, se tiró por un precipicio y murió, no obstante sus alas.

En la Antigüedad Tardía surgen representaciones extra-mitológicas de la Esfinge, en las cuales es amansada por Orfeo, junto con otros animales, en una demostración explícita y retórica de la capacidad apaciguadora y conciliadora de este dios oriental.

La Esfinge personifica, por consiguiente, el concepto de enigma (en tanto desafío que estimula el raciocinio del interlocutor y no su fuerza física) y es ejemplo de ferocidad letal, siendo que su iconografía exalta las facetas enigmática y vengativa del sexo femenino antes del rechazo masculino. Estas características propias de mujeres están unidas al simbolismo predador de las aves de rapiña y de los felinos de gran tamaño. No será, por tanto, casual su concepción como un ser de sexo femenino para castigar el amor entre dos hombres, uno de los cuales casado e infiel a la alianza matrimonial con su esposa. También la pujanza y la ferocidad de los

³⁴ CHEVALIER y GHEERBRANT, *op. cit.*: 297-298.

³⁵ GRIMAL, *op. cit.*: 128 y 149.

³⁶ SOFOCLES, *Ædipus Rex*.

animales que la componen son apropiadas para el castigo físico de los individuos de sexo masculino. La figura y los castigos (frustración y muerte o apaciguamiento) a ella aplicados funcionan como ejemplos morales con valor didáctico. La configuración de estos conceptos estéticos y morales es evidente en dos mosaicos de Hispania, uno de Soria y otro de Badajoz. En el primero, conservados *in situ*, en la Villa de Medinaceli, la figura surge en una composición geométrica con una cabra marina, aves, meandros de esvásticas, nudos de Salomón, flores y cuadrifolios. Presentándose como el segundo animal híbrido de conjunto, el sentido de su presencia es, sin embargo, algo misterioso, ya que no existe una relación evidente entre la funcionalidad de la arquitectura y los motivos que la decoran.

El segundo mosaico (FIG. 73), expuesto en el Museo Arqueológico de Badajoz, se constituye como caso paradigmático de contextualización tardía de la Esfinge. En ella aparece la figura en una escena del ciclo órfico, elevándose en el relieve accidentado (probablemente en alusión a la roca de Tebas, donde vivía) y se destaca entre los diversos animales que rodean a Orfeo por ser el único ser fantástico —y decididamente femenino— contemplado. Dado que la fauna es diversa (incorporando aves, mamíferos y reptiles, animales salvajes y domesticados de origen europeo, africano, asiático y también fantástica), la presencia de esta figura mítica en el contexto adquiere un significado más amplio que va más allá de la idea de dominio y abarca todas las criaturas y creaciones reales e imaginarias.

CENTAURESAS

Tal como los Centauros, las Centauresas presentan una morfología caracterizada por una aglutinación antropomorfa hasta la cintura y zoomorfa equina de ahí hacia abajo. Su fisonomía es extraña, ya que toma el aspecto de un ser híbrido grotesco, algo desarticulado, corpulento y brutal. Esta extraña apariencia era una característica de nacimiento, por lo que su naturaleza era desordenada *a priori*. Los Centauros, machos y hembras, habitantes de las llanuras de Arcadia y Tesalia, vivían en sociedad y generalmente se apareaban entre sí (aunque hay casos de intento de rapto y violación de humanas por centauros machos, como casi sucedió con Hipodamía, la novia de Pirítoo, rey de los lapitas, y con Mnesímaque, novia de Hércules³⁷). Los hijos de estas relaciones inter-específicas fueron similares a los progenitores, una situación no muy común en las mitologías, donde frecuentemente los niños ni siquiera comparten las mismas especies de sus progenitores. Estas particularidades revelan un interesante sentido de familia, de grupo e incluso de

³⁷ GRIMAL, *op. cit.*: 82.

identidad social, lo que, sin embargo, no garantiza el cumplimiento de las normas de conducta propias de las sociedades desarrolladas. De hecho, sus elementos eran individuos casi salvajes, a menudo embriagados, propensos a violentos instintos carnales y dados al uso excesivo de la fuerza (propia de caballos e impropia de los humanos) en detrimento de la inteligencia³⁸, lo que transformó esta sociedad en un ejemplo de desorden, caos y devastación, bastante próxima de las sociedades humanas más primitivas y bárbaras. En este sentido, los Centauros aparecen como alegorías del ser humano en una etapa de la evolución inferior, civilizadamente atrasado, o al menos entregado a una vida marginal en comparación con la que llevan los restantes ciudadanos helenizados y romanizados.

Los Centauros Quirón y Folo fueron las únicas excepciones claramente reconocibles a esta regla, en tanto se regían por el raciocinio y por las buenas acciones, pero parece que también es posible vislumbrar un sentido positivo en las Centauresas, en virtud de su maternidad y su supuesta fidelidad conyugal. De hecho, no hay ninguna versión conocida de la mitología que las penalice o castigue directamente, como acontece con sus congéneres de sexo masculino que fueron, en parte, asesinados por Heracles, hazaña esta que consagró a su autor como héroe y que constituyó un acto de triunfo de la virtud sobre el vicio.

La iconografía de las Centauresas las destaca no solo por su fuerza física —típica de los equinos de la parte inferior de su cuerpo—, sino también por la propensión familiar y conyugal de los humanos del sexo femenino (único valor social de estos individuos híbridos). Estos conceptos se reflejan en el mosaico de Écija (FIG. 74), conservado en el Museo Histórico Municipal de Écija. En él se representan dos Centauresas, respectivamente, acompañadas por sus parejas masculinas, tirando el carro triunfal del dios Baco. El contexto báquico en que las figuras se integran denuncia la propensión de los machos hacia la embriaguez y la conducta rebelde. Sus diferentes actitudes son, además, reveladoras del desorden social en que viven, ya que cada par sigue una dirección opuesta. Esta desincronización se une al hecho de que cada uno toca un instrumento musical de forma diferente, lo que parece conducir a una cierta cacofonía.

RODE

La representación de Rode³⁹ (hija de Poseidón y Anfitrite y hermana de Tritón⁴⁰ en versiones posteriores a la Teogonía de Hesíodo⁴¹) en el *corpus* de mosaicos hispanos no es

³⁸ CHEVALIER y GHEERBRANT, *op. cit.*:181-182.

absolutamente clara, ya que el único caso en que se ha identificado un físico femenino⁴² en una figura cercana a la iconografía de Tritón suscita algunas dudas sobre el género por la mala ejecución. Considerando, sin embargo, la exactitud de esta observación, verificamos que la figura presenta una morfología caracterizada por la aglutinación antropomórfica hasta la cintura y zoomorfa pisciforme hacia abajo. Su fisonomía es por tanto extraña, ya que toma la apariencia de un ser híbrido grotesco y algo desarticulado. La extraña apariencia sería una característica de nacimiento, de modo que su carácter sería una alteración del orden supuestamente dado *a priori*.

Aunque existían otros seres acuáticos morfológicamente próximos a Tritón y Rode (como Glauke, Nereo, Phorkys, Proteus y Aqueloo⁴³), en las primeras teogonías no constan referencias a cualquier tipo de agrupación social, de carácter prolongado o siquiera provisional, entre ellas. De hecho, sus diferentes procedencias (marinas y fluviales) harían imposibles su coexistencia y su convivencia. Sin embargo, en el período helenístico proliferaron las representaciones plurales de estas criaturas, que pronto empezaron a interactuar como un colectivo. Este fenómeno se enmarca en una coyuntura estética de desdoblamiento figurativo⁴⁴, que tuvo lugar en un desarrollo directo de desenvolvimiento de una predilección por el decorativismo de prevalencia simétrica, el cual no habría sido del gusto de los griegos por los personajes plurales⁴⁵ y la conciencia colectiva inherente a la noción de *Politeia* (equivalente a la *Res Publica* romana). El arte romano se incorporó ya a esta "colectivización" iconográfica de Tritón y de Rode, y la traspola a las representaciones de cortejos y de otras extensas composiciones con fauna real y mítica que salpican ambientes termales, fuentes y sarcófagos —teniendo una función esencialmente decorativa, ligada a la utilización práctica de las aguas, y aquí adquieren una simbología escatológica, muy próxima de las que tienen los delfines como animales psicopompos⁴⁶.

³⁹ Mercedes DURÁN PENEDO: Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial. Barcelona: Universitat Rovira / Virgili, 1993: 234, 240 e 241, designa esta figura como "tritonesa".

⁴⁰ GRIMAL, Op. Cit.: 407 y 456.

⁴¹ Hesíodo no refiere la existencia de ninguna hermana de Tritón - cf. HESÍODO, Teogonia, 930-931.

⁴² Cfr. Alberto BALIL ILLANA: "Mosaico de Bellorofonte y la Quimera de Torre de Bell-Lloch (Gerona)", in Archivo Español de Arqueología, 33, Madrid, 1960: 35; DURÁN PENEDO, op. cit.: 234, 240 e 241, interpretan esta figura como femenina.

⁴³ María Luz NEIRA JIMÉNEZ: La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y Tritones. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1991, policopiado: 42-43.

⁴⁴ DURÁN PENEDO, op. cit: 233.

⁴⁵ Giulia SISSA: "Filosofías do género: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos", en Pauline Schmitt PANTEL (dir.): História das Mulheres. Vol. I: A Antiguidade. Porto: Edições Afrontamento, 1993 (tradução portuguesa por Alberto Couto, Maria Manuel Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquim, a partir do italiano Storia delle Donne. Roma-Bari: Gius Laterza & Figli Spa., 2002): 47.

⁴⁶ Sobre esta simbología, MOURÃO, op. cit.: 18, 55, 57 y 124.

Sin que se conozca cualquier característica o función particular de Rode, uno puede inferir que comparte las de su hermano. Así también su misión sería "actuar como "Mensajera "[a] de la divinidad a la que precede, para anunciar la llegada de las tormentas que Poseidón envía, y los sonidos que produce su caracola son los truenos, porque Tritón es el "torrencial"⁴⁷. Posiblemente dotada de una fuerza pujante, mensajera de un dios omnipotente y presagio de tempestades, Rode debería ser un personaje algo severo como su hermano. Pero esta no es la interpretación que se hace de la figurita que acompaña a Neptuno en el fragmento de Sabadell (FIG. 75). Su reducido tamaño en comparación con la colosal imagen del dios y el aspecto descuidado de su cabello parecen indicar una fragilidad y una jovialidad casi caricaturesca, poco compatibles con la imagen transcrita. Sin embargo, aunque creemos que la mala ejecución podría haber comprometido la exactitud de la caracterización, es cierto que estas particularidades demuestran claramente la jerarquía secundaria y subordinada de este ser del sexo femenino en relación con la divinidad.

CONCLUSIÓN

De este análisis se concluye que los seres híbridos mitológicos son proyecciones psicosomáticas de estereotipos morales, éticos, sociales y jurídicos, en la medida en que sus características físicas revelan las múltiples facetas positivas y negativas, reveladoras de *Virtus* o de *Hýbris*, de cada uno. Por tanto, tienen un potencial simbólico, alegórico y didáctico, que contribuía a la formación cívica de los romanos y de los pueblos conquistados.

En el caso particular de los híbridos femeninos, se verifica una correlación entre esos estereotipos y la situación específica de la condición de las mujeres en las sociedades patriarcales y machistas griegas y romanas, perviviendo hasta nuestros días. A través de las figuraciones híbridas en los mosaicos hispano-romanos nos damos cuenta de que los conceptos de la virtud y la belleza femenina se asentaban principalmente en un perfil moral pautado por valores de *decorum* (nada impeditivo de una sensualidad moderada), de obediencia a las reglas y al orden de una sociedad jerarquizada y meritocrática, de valores ligados a la familia y la maternidad, y un perfil físico marcado por dimensiones físicas, palidez, delicadeza y fragilidad relativamente al patrón masculino⁴⁸. El entusiasmo de este ideal se logra mediante la asignación de carac-

⁴⁷ María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ: Posidón y el thiasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI). Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993, policopiado: 46.

⁴⁸ SISSA, *op. cit.*: 102-104.

terísticas psicológicas y de rasgos morfológicos (no capitales) propios de otras especies (animales que no sean mamíferos, o plantas) con una equivalencia igualmente positiva y armónica, que en términos visuales se traduce en una complejidad íntegra con simple yuxtaposición. Por el contrario, encontramos que la falta de respeto de estos principios se refleja en la formación de criaturas resultantes o practicantes de actos de *hýbris*, amorales, muchas veces perversas y crueles, transgresoras de reglas y desestabilizadora del orden, del equilibrio y de la armonía, que deben caracterizar las civilizaciones desarrolladas, y sin embargo, dotadas de fisionomías grotescas y desproporcionadas. La acentuación de estas características se consigue mediante la combinación de rasgos psicológicos y de elementos morfológicos (a menudo capitales) de otras especies (incluidos los mamíferos y plantas) con una correspondencia igualmente negativa y caótica, lo que en términos visuales, conduce a un cuerpo siempre dañado, formado por aglutinación. Estos personajes actúan como hipérbolos de características incompatibles no solo con el ideal femenino, sino también con el ideal humano en general, ya que se sitúan en el límite entre lo racional y lo irracional, entre el hombre y la bestia, entre el mundo civilizado y la barbarie, entre el orden y el caos⁴⁹.

Encarnando la belleza o la fealdad, provocando sentimientos antitéticos de fascinación o repulsión, simbolizando lo sublime o lo abyecto, la virtud o el vicio, el orden o el caos⁵⁰, y mereciendo alabanza o condena, los híbridos femeninos se constituyen como condiciones de posibilidad de consagración de los héroes o del castigo de los anti-héroes, despertando en los primeros la destreza física o mental y alentándolos a hacer uso de la fuerza o la inteligencia, en función de la cualidad de las evidencias a las que son sometidos durante el encuentro con cada criatura mítica. En cualquier situación, su representación en los mosaicos hispano-romanos atestigua el triunfo de la romanización en la Península Ibérica.

AGRADECIMENTOS

Prof. Doctora María Luz Neira Jiménez (UC3M);

Prof. Doctora Guadalupe López Monteagudo (CSIC);

Prof. Doctora María Pilar San Nicolás Pedraz (UNED);

Prof. Doctor Manuel Justino Maciel (FCSH-UNL);

A mis padres y a mi marido.

⁴⁹ Casey Catherine MOORE: *Making Monsters: The Monstrous-Feminine in Horace and Catullus*, Dissertação de Mestrado em Artes e Literatura Comparada apresentada ao Colégio das Artes e Ciências da Universidade da Carolina do Sul. Carolina do Sul: 2009, policopiado: 14-16 y 19.

⁵⁰ Barbara CRÉED: *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993: 83.