

# LA ESCENA DE ULISES Y LAS SIRENAS DEL MOSAICO DE SANTA VITÓRIA (PORTUGAL)

por

MERCEDES TORRES CARRO

En la localidad de Santa Vitória do Ameixial, emplazada en la región de Alentejo, fueron hallados en 1915 restos de una villa romana, a la que pertenece el mosaico que estudiamos aquí.

Las excavaciones corrieron a cargo de Luís Chaves, quien inmediatamente dio noticia de los resultados en los periódicos locales y más tarde publicó dos estudios en los que puso de manifiesto el interés de los restos romanos allí encontrados, en particular de los mosaicos<sup>1</sup>. A pesar del espacio dedicado por Chaves al estudio del pavimento que nos ocupa, éste resulta insuficiente y, en algunos casos, equivocado. Posteriormente el mosaico ha sido incluido en manuales de carácter general<sup>2</sup> y se cita en otros estudios referidos a temas concretos<sup>3</sup>. Teniendo en cuenta el indudable interés del pavimento, es de extrañar la falta de un estudio exhaustivo del mismo e incluso la falta de publicación de una fotografía de conjunto que, dada la complicación compositiva, nos parece imprescindible<sup>4</sup>. El mosaico se encuentra colocado desde 1927 en las dependencias del Museo Etnológico «Dr. Leite de Vasconcelos» de Lisboa.

<sup>1</sup> CHAVES, L., «Ruinas de romanos. A. «Vila» dos mosaicos», *Terra Nossa*, 9-4-1916; IDEM; «Latifundio de romanos no Alentejo. Uma «villa» romana», *Boletim da Associação Central da Agricultura portuguesa*, XXIV, 1922, p. 84-95; IDEM, «Estudos Lusitano-romanos. A villa de Santa-Vitória do Ameixial. Escavações em 1915-1916», *O Archeologo Português*, XXX, 1938 (publ. 1956), p. 14-117. Según Chaves, en el último de los artículos citados, existe otra noticia de las excavaciones en el periódico local *O Século da Noite* del 23-3-1916, que nos ha sido imposible localizar, pues en la Biblioteca Nacional de Lisboa, depositaria de todas las publicaciones del periódico *O Século* de la fecha citada no existe Comprobada la edición de la noche del periódico *O Século* de la fecha citada no existe ninguna referencia a dicha villa. De todos modos, sabemos que el artículo de *Terra Nossa* reproduce este otro.

<sup>2</sup> LACERDA, A. de, *Historia da Arte em Portugal*, I, 1942, p. 85, lám. 74; TARACENA, B., *Ars Hispaniae*, II, 1947, p. 159, fig. 155-156.

<sup>3</sup> PARLASCA, K., Cl., «Mosaïques de la maison de Dionysos et d'Ulisse à Thugga», taf. 102, I; POINSSOT, Cl., «Mosaïques de la maison de Dionysos et d'Ulisse à Thugga», *La mosaïque gréco-romaine*, I, Paris, 1965, p. 223, fig. 10.

<sup>4</sup> Agradecemos al profesor Balil la amabilidad que ha tenido al cedernos la fotografía que publicamos.

Aunque pretendemos centrar este trabajo en el estudio de la escena de Ulises y las sirenas, creemos conveniente hacer antes una somera descripción del mosaico así como de su situación en la villa.

El pavimento fue descubierto en un ambiente rectangular, adyacente a las estancias situadas sobre el *hypocaustum*. La pared de uno de los lados mayores de esta habitación se abría a otra zona rectangular menor, ocupada toda ella por un baño de mármol, cuyo desagüe atravesaba oblicuamente la sala del mosaico por debajo de éste. Los accesos a este ambiente eran dos, situados uno frente al otro, en los lados mayores<sup>5</sup>. La presencia del *hypocaustum* en esta zona de la villa nos hace pensar que estos ambientes formaban el conjunto termal de la misma, aunque la carencia de datos más concretos nos impida precisar la utilización de cada una de las piezas.

El mosaico, de forma rectangular, al igual que la habitación que cubre, mide 9,91 por 6,92 metros de lado y está formado por una zona central cuadrada y cuatro franjas rectangulares, de diferente tamaño y compartimentación, dispuestas alrededor de la misma.

El cuadro central, de 4,20 metros de lado, está rodeado de un trenzado de dos cabos en negro, blanco y amarillo, sobre fondo negro, enmarcado por dos triples filetes blancos. En su interior lleva dos semicírculos adosados a cada uno de sus lados y en el centro cuatro círculos en cruz. Unos y otros están rodeados exteriormente de un trenzado idéntico al anterior, que en el caso de los semicírculos se prolonga, bordeando por dentro los lados y ángulos del cuadrado. Cada semicírculo encierra un busto de perfil o de frente. Cuatro de estos, en dos lados opuestos, representan las estaciones<sup>6</sup>. Los restantes, en la misma disposición, muestran a los vientos con los carrillos hinchados y un soplo que sale de su boca. Su nombre puede leerse en la parte exterior de los semicírculos: Boreas, Notus, Eurus y Zefirus. Los círculos del centro encierran temas marinos. En el de la derecha aparece una figura femenina de frente, sentada sobre una pantera marina de cola tripartita. El espacio inferior se rellena con la figura de un pez. El agua se representa por medio de líneas discontinuas que adoptan forma circular al adaptarse al marco. El círculo de la izquierda, perdido en parte, permite ver la mitad superior de un personaje masculino alado que tiende su arco en posición de disparar hacia la derecha. Debía ir de pie sobre un animal marino del que parecen apreciarse aún restos de la cola. De los círculos restantes solamente se distinguen las patas de un

<sup>5</sup> La orientación que seguimos para la descripción, se basa en un hipotético punto de vista desde la puerta que queda frente al baño, lugar natural de acceso desde el exterior de la casa.

<sup>6</sup> A pesar del mal estado de una de las figuras contenidas dentro de estos semicírculos, creemos que las restantes no ofrecen ninguna duda en cuanto a su identificación, por lo que no estamos en este punto de acuerdo con Chaves, cuando las considera «figuras de fantasía».

animal en el inferior, restos de una cola semejante a las anteriores en el superior, y las líneas que indican el agua en ambos. Todo parece mostrar que los temas que los ocupaban eran del mismo estilo que los que se conservan. Completan el recuadro central motivos vegetales en los ángulos; en el centro un óculo blanco con la parte central negra; dos peltas con triángulos escalonados en su interior, adosadas al lado del cuadrado, que ocupan el espacio vacío entre los vientos, y finalmente cuatro delfines en las zonas comprendidas entre círculos y semicírculos.

Las escenas que rodean el cuadro central son variadas en sus temas y de longitudes diferentes. Las de la derecha, separadas completamente del resto del mosaico por una línea de cuadrados dentados unidos por el vértice, se desarrollan paralelamente a la anchura de la habitación y están enmarcadas, de fuera a dentro, por un triple filete blanco y un trenzado de dos cabos. Se representan en esta zona cuatro escenas, cada una de ellas formada por dos personajes y separadas entre sí por una línea de trenzado. Una muestra la coronación del atleta vencedor, y en ella se lee la siguiente inscripción: **IONYCI / TωHP / ΚλΠμΗ / ΟλΙΚεΝ**. Las restantes presentan enfrentamientos pugilísticos. Los cuadros están orientados hacia el centro de la habitación, excepto el inferior, que está a la inversa. Hasta la pared el mosaico se completa con un fila de losanges que alternan con cuadrados y otra de svásticas. Cada uno de estos motivos, separados, bordea los otros dos lados.

En la parte inferior del cuadrado central se representan dos escenas. En una de ellas aparecen tres personajes corriendo. El de la izquierda corre hacia la derecha y los otros dos en sentido contrario. En el suelo se ve un rayado vertical y paralelo que podría hacer referencia a la espina de un circo. La otra escena representa a un hombre que parece azotar a una mujer completamente desnuda. Ante ella se ve lo que podría ser, quizás, una mano que lleva un recipiente. En la parte inferior de la escena, a espaldas de los personajes, hay un cubo y unas sandalias. Sobre el fondo blanco de este cuadro se desarrolla la siguiente inscripción: **FELICI / OTORRI / TATVS / PEIO REST / QVAVTC / IRDALVS. FELI / CION / EMISSO / S. PRO / RESETE / VARER**. Esta última parte está muy mal conservada, por lo cual se pierden las letras finales de los tres últimos versos. Puede afirmarse que la escena es de magia, pero su significado se nos escapa. Desde esta representación hasta la pared, el pavimento dibuja una línea de peltas alternadas que llevan en su interior triángulos escalonados.

La escena de la parte izquierda del mosaico, de longitud igual al lado del cuadrado central, está enmarcada, de fuera a dentro, por una franja de cuadrados escalonados unidos por el vértice y dos simples líneas negras separadas por una triple blanca. En su interior se representa un cortejo, compuesto por un caballo marino y dos centauros que llevan sobre sus colas sendas nereidas.

La disposición de los personajes es prácticamente simétrica, al quedar situadas las dos nereidas en el centro, mientras que los dos centauros se dirigen uno a cada lado. El caballo se coloca delante del grupo de la izquierda en su misma dirección. La parte inferior del recuadro se rellena con diferentes clases de peces que nadan en el mar. La escena está orientada hacia la pared. El mosaico se completa por este lado con una línea de ruedas de peltas alrededor de nudos de Salomón.

La parte superior del pavimento está dividida en dos escenas. En la primera de ellas un toro lleva sobre su lomo a una joven. Esta, estirada sobre el animal, se agarra a su cuello mientras su manto, en forma de arco, flota sobre la espalda. El grupo avanza hacia la derecha sobre el mar representado de la forma acostumbrada. La segunda escena de esta zona es la que vamos a estudiar más detenidamente.

Representa el conocido pasaje del canto XII de *La Odisea*, en el que Ulises pasa ante la roca de las sirenas. La composición es sencilla, con dos partes diferenciadas. En una se muestra la embarcación en la que viaja Ulises con sus compañeros y a su derecha, formando otro grupo, aparecen las rocas en las que se sitúan las sirenas. El grupo de la izquierda está centrado por la figura de Ulises de pie, con las piernas ligeramente separadas y cargando el peso del cuerpo sobre la derecha. Lleva los brazos hacia atrás —para indicar que está atado al mástil del navío—, la cabeza, un poco vuelta hacia la izquierda, cubierta por un sombrero cónico —*pilleus*— y el rostro con barba. Su cuerpo va cubierto de *chitón*, vestido sin mangas que deja un hombro al descubierto.

En este episodio de *La Osidea* la figura de Ulises se presenta con dos tipos fundamentales. En el primero aparece de perfil y se da normalmente en las pinturas de los vasos griegos. Este es el caso del *aryballos* corintio encontrado en Beocia, datado entre el 575-550 a. C.<sup>7</sup>, del *lèkythos* de figuras negras de Eretria, atribuido al pintor de Edimburgo, de finales del VI<sup>8</sup>, o del *stàmnos* ático de figuras rojas hallado en Vulci, de mediados del V<sup>9</sup>. El tipo de representación de perfil se continúa utilizando posteriormente de una forma menos sistemática, como lo demuestran las representaciones en copas calenas, de las que una de ellas, encontrada en Corneto y que actualmente está en Tarquinia, podría servir de ilustración<sup>10</sup>. En el siglo II d. C. se fecha ya el mosaico en blanco y negro aparecido en Otricoli<sup>11</sup>, que corresponde al mismo

<sup>7</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris, 1968, n.º 245, p. 146-147, pl. XXIII, 2.

<sup>8</sup> *Ibidem*, n.º 248, p. 148-149, pl. XXIV, 2.

<sup>9</sup> *Ibidem*, n.º 250, p. 149-150, pl. XXIV, 3.

<sup>10</sup> *Ibidem*, n.º 254, p. 153, pl. XXV, 2.

<sup>11</sup> *Ibidem*, n.º 295, p. 165; POINSSOT, Cl., *Op. cit.*, p. 221, fig. 5.

esquema, e incluso una lucerna que procede de Argos, de fines del siglo II o comienzos del III<sup>12</sup>.

El segundo tipo de representación es aquel en el que Ulises aparece de frente, quizás el más común a partir del siglo IV a. C. Se aprecian representaciones de este tipo en un vaso en relieve encontrado en las excavaciones del Agora, datado en el último cuarto del siglo III a. C.<sup>13</sup>, en las urnas etruscas<sup>14</sup>, y ya en época romana en representaciones pictóricas<sup>15</sup>, sarcófagos<sup>16</sup> y mosaicos<sup>17</sup>. Entre estas representaciones se encuentran los mosaicos de Utica<sup>18</sup> y Thugga<sup>19</sup>, en el norte de Africa, que son los que guardan un mayor parecido con el mosaico portugués, con la ligera diferencia de que las cabezas están vueltas hacia el lado contrario. Dentro de las representaciones frontales, en las que estaría encuadrada la figura de Ulises de Santa Vitória, se pueden apreciar pequeñas variantes que tienden a colocar la figura de tres cuartos, pero la diferencia es tan poco apreciable que creemos que no merecen formar un tercer grupo.

Además de estos tipos citados existen una serie de representaciones realizadas de una forma más libre, que no se pueden incluir en un esquema común: en la cratera de Paestum, Ulises aparece colgado del mástil del navío<sup>20</sup>; en una placa de terracota aparecida en Myrina, habla con sus compañeros después de haber logrado desatar una de sus manos<sup>21</sup>, y en el relieve de la villa de Adriano, aparece sentado en la parte derecha de la embarcación, con las manos atadas atrás, pero no al mástil<sup>22</sup>.

En cuanto al tipo de peinado, las diferencias en las piezas conocidas son mínimas. Normalmente aparece con el pelo más bien largo, llegando en algunos casos a tenerlo incluso ensortijado, como sucede en dos de las urnas de Volterra ya citadas, ya que a la tercera de ellas le falta la cabeza. En nuestro mosaico no podemos ver el pelo del personaje, pues éste va cubierto por un

<sup>12</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 271, p. 157, pl. XXVI, 3.

<sup>13</sup> *Ibidem*, n.º 260, p. 154, pl. XXV, 1 y 3.

<sup>14</sup> *Ibidem*, n.º 278, 330, 324, p. 172, 174, 173, pl. XXX, 1; SANTANGELO, M., *Musei e monumenti etruschi*, Novara, 1960, p. 77; LAVIOSA, C., *Scultura-tardo etrusca di Volterra*, Milano, 1965, p. 124 y 122, tav. LXXV, 25 y LXXIV, 24.

<sup>15</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 288, p. 162-163; HINKS, R. P., *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London, 1933, n.º 27, p. 15, pl. XI.

<sup>16</sup> Sarcófago de Villa Albani-Torlonia: ROBERT, C., *Die Antiken Sarcophag-reliefs*, II, 1968, p. 152, taf. LII, 142 y 142 a; TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 306, p. 169. Roma, Museo de las Termas: *Ibidem*, n.º 316, p. 171, pl. XXIX, 3.

<sup>17</sup> Mosaico de Tor Marancio: POINSSOT, Cl., *Op. cit.*, p. 222, fig. 4. Mosaico de la fuente de Cherchel: *Ibidem*, p. 222, fig. 8. Mosaico de las Termas de Thaenae: *Ibidem*, p. 222, fig. 6.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 223, fig. 7.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 220-221, fig. 3.

<sup>20</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 251, p. 151-152, pl. XXI, 1.

<sup>21</sup> *Ibidem*, n.º 283-284, p. 161, pl. XXVII, 4-5.

<sup>22</sup> *Ibidem*, n.º 290, p. 163; REINACH, S., *Repertoire de reliefs gréco-romaines*, II, 1912, p. 520, fig. 1.

*pilleus* griego. Con este tipo de tocado aparece Ulises representado en las urnas etruscas, en las lucernas de Argos y del Louvre<sup>23</sup> y en la placa de terracota de Myrina. En los sarcófagos romanos que conocemos es utilizado con mayor frecuencia que en otro tipo de piezas. Aparece en un sarcófago del Vaticano, hoy perdido<sup>24</sup>, en el de Turanius<sup>25</sup>, en el conservado en el Museo de las Termas<sup>26</sup>, y en el del Museo de las Catacumbas de San Calixto<sup>27</sup>. Sólo conocemos dos representaciones en las que el sombrero se escapa del esquema general. En el *aryballos* corintio, citado antes —en el que está cubierto por un sombrero rematado por el *apex*—, y en el *lèkythos* de figuras negras, el tipo de gorro con el ala levantada guarda semejanza con el *causia*, sombrero macedónico. Existe también un número importante de representaciones en las que Ulises aparece completamente descubierto. En cambio, las representaciones en que Ulises aparece rasurado son muy escasas, pues se conoce solamente algún ejemplar en relieve sobre sarcófagos romanos tardíos, como por ejemplo el de Turanius o el de la villa Albani-Torlonia.

El tipo de vestido que adoptan los artistas en la representación de esta escena es muy variado: en unos casos se da la desnudez absoluta, que se constata en el *stàmnos* ático de Vulci, en la copa calena de Corneto, y en el relieve de la villa de Adriano, o incluso en el mosaico en blanco y negro de Tor Marancio; en otros es la *clamide* la única vestidura —repetida en la serie de relieves de las tumbas etruscas—, e incluso se da el vestido completo con algunas variantes, que se utiliza paralelamente en algunas representaciones griegas. El tipo que aparece con mayor frecuencia es el *chiton* o *exomis*, constatado en gran número de documentos, sobre todo en época romana. Este modelo, que es el que lleva Ulises en Santa Vitória, encuentra su paralelo más exacto en el mosaico de Utica, en el sarcófago del Vaticano, llamado de Aurelius, y en el dibujo del *Codex Berilonensis*<sup>28</sup>. En algunas representaciones Ulises aparece cubierto con túnica con mangas, *manicata*, que es muy frecuente en las representaciones de sarcófagos. Entre otros ejemplos podemos citar el sarcófago de Turanius, el de la villa Albani-Torlonia, el de la catacumba de San Calixto o el del Museo de las Termas. Ejemplos de este tipo también los tenemos en las lucernas de Argos y del Louvre. De todos modos, existen representaciones de vestidos que no son corrientes y que reflejan un gusto más particular y realista, cercano a las escenas de género. En el *lèkythos* de figuras negras de Eretria la túnica del personaje está decorada por unas líneas para-

<sup>23</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 272, p. 157, pl. XXVI, 1.

<sup>24</sup> *Ibidem*, n.º 302, p. 168, pl. XXIX, 2.

<sup>25</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 305, p. 169, pl. XXIX, 1.

<sup>26</sup> COURCELLE, P., «Symboles funéraires du neo-platonisme latin», *REA*, XLVI, 1-2, 1944, fig. 1.

<sup>27</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 308, p. 170; ROBERT, C., *Op. cit.*, n.º 144.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 152, taf., LII, 140<sup>o</sup>.

lelas verticales y en la crátera de Paestum la túnica se termina en su parte inferior por una especie de piel. En el sarcófago de Pozzo, Ulises aparece representado como guerrero con *thoracata*, que es quizá la indumentaria más extraña de todas las de este tipo de representaciones<sup>29</sup>.

Visto esto, puede precisarse que la iconografía de Ulises en esta escena responde en líneas generales a un esquema que se repite, con muy pocas variantes, a lo largo de casi once siglos, y que conserva en todos los casos una serie de características comunes. Parece apreciarse que de las representaciones iniciales de perfil se da paso, a fines del siglo IV, a una serie de variantes de escorzo y de frente, con generalización de estas últimas, y en cierto sentido se deja al gusto del artista la elección del tipo. Hay que resaltar aquí que parece haber una cierta tendencia a realizar de perfil la pintura de vasos e incluso los mosaicos en blanco y negro, mientras que de frente o escorzo parece tener mayor éxito en las realizaciones en relieve.

Otros puntos que podrían aportar algún dato más, como son las vestimentas y el tocado del personaje, se dan en este caso dentro de unos esquemas en los cuales las variantes no son demasiado indicativas. Así, la representación de Ulises en nuestro mosaico responde, como hemos dicho, a un canon establecido e, incluso dentro de éste, guarda gran similitud con el grupo de los mosaicos del norte de Africa —concretamente con los de Thugga y Utica— de los que habla Poinssot.

La embarcación en la que viajan Ulises y sus compañeros es de una sola fila de remos, de los que están representados cuatro. Lleva un solo mástil —*malus*—, y una vela cuadrada en la que podemos apreciar el cuadriculado propio de las bandas que la refuerzan. La vela está tendida y no sabemos si en la parte superior llevaría la vela triangular, *supparum*, tan utilizada en los navíos romanos, dado que está perdida esta parte del mosaico. La vela principal es muy pequeña con respecto al resto de la embarcación. El navío es de bastante poca altura y no tiene más adorno a lo largo de la quilla que unas líneas horizontales que la recorren. Su proa está rematada por una cabeza de dragón que sale de un nudo circular precedido por una moldura cilíndrica. La popa se prolonga en un cuello de cisne que se proyecta fuera del navío. Entre la proa y el mástil, que en este caso no se ve por estar Ulises atado a él, aparece la cabina del timonel, con el tejado a dos vertientes y con abertura triangular de entrada. Las amarras de la vela aparecen representadas de una forma muy sumaria. La embarcación está vista de escorzo, con un diseño muy poco usual en las representaciones de navíos.

No podemos asimilar el tipo de embarcación que aparece en Santa Vitória con ninguna de las representaciones que conocemos referentes a esta escena.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, fig. 140''''.

Tampoco hemos hallado un tipo semejante en mosaicos con representaciones nilóticas o marinas. En principio podría pensarse en un navío de tipo comercial, por llevar velas y remos, pero ni la forma ni el tamaño parecen apoyar esto. Quizá pueda ser un tipo intermedio entre los navíos de comercio y el denominado por Foucher «velero de placer»<sup>30</sup>. La proa de este barco es muy semejante a la popa del situado en el ángulo derecho del mosaico de Al Alia<sup>31</sup>. La popa guarda cierto parecido en su elevación con las de los cuadros nilóticos de Sousse<sup>32</sup>. En cuanto a la curvatura de la quilla, un tipo parecido nos lo da la placa de terracota de Myrina e incluso las representaciones de las urnas etruscas de Volterra.

En realidad, la presencia de este tipo de embarcación en la escena de *La Odisea* no es corriente. Normalmente en las representaciones mitológicas se prefieren unos modelos establecidos de barcos, que suelen ser más lujosos y corresponden mejor a la importancia de la escena representada. En este caso el modelo que se nos ofrece parece más bien sacado de la realidad y se asemeja más a una barcaza de pescador que a un navío propio para transportar a Ulises en sus aventuras.

La representación de escorzo, como hemos dicho anteriormente, es poco frecuente. No podemos constatar entre el material de que disponemos ningún caso. Como tipo aproximado puede citarse la escena del mosaico de Thugga, que representa a un pescador a la línea<sup>33</sup>. En ella, la embarcación se ve también de escorzo, pero la perspectiva está mejor lograda. Normalmente las embarcaciones aparecen representadas de perfil, como sucede en todas las piezas que conocemos con esta escena. Baste recordar los materiales citados hasta ahora. Menos frecuente, pero sin embargo constatable, es la representación frontal. Este tipo podemos verlo en la decoración de la orla de un mosaico encontrado en Viena y depositado en el futuro Musée Gallo-Romain de Lyon<sup>34</sup>.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el escorzo está en Santa Vitória poco logrado. Se muestra el barco de perfil, pero sin embargo se ve una parte de babor que hubiera debido quedar oculta. Este error de realización da al barco dos puntos de vista. Incluso se puede observar un tercer punto de vista, pues en la cabina del timonel —que sigue el perfil del barco— se muestra de frente la puerta de acceso. En realidad, esta perspectiva de la

<sup>30</sup> FOUCHER, L., «Navires et barques figurés sur des mosaïques découvertes à Sousse et aux environs», *Musée Alaoui. Notes et documents*, XV, 1957, p. 23-26.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 26, fig. 13, A. 4.

<sup>32</sup> *Ibidem*, fig. 18 y 22.

<sup>33</sup> POINSSOT, Cl., *Op. cit.*, p. 224, fig. 19.

<sup>34</sup> STERN, H., «Ateliers de mosaïstes Rhodaniens d'époque gallo-romaine», *La mosaïque gréco-romaine*, I, Paris, 1965, p. 233-234, fig. 2.



cabina correspondería a una embarcación que tuviese la proa próxima al espectador y algo desviada a la derecha con respecto al eje del mosaico.

Junto a esto tenemos el tratamiento de los cordajes, que sirven para tensar y hacer girar la vela, y que en esta representación pierden toda funcionalidad. Son el elemento necesario para lograr verosimilitud, pues todo barco las tiene, pero el mosaísta, quizá por desconocimiento de su función exacta, se limita a amarrarlas a babor.

Después de ver todo esto quizá pueda pensarse que el ejecutor del mosaico trató de plasmar una realidad inmediata y tridimensional que le sirvió de modelo. Esto puede ser cierto, pero lo que desde luego es evidente es la impericia del mosaísta, que se pone de manifiesto por el descoyuntamiento existente entre las diferentes partes del navío, trazadas todas ellas con un punto de vista diferente.

Sobre la embarcación, además de Ulises, aparecen cinco compañeros de éste. Todos están situados mirando hacia la popa del navío, sentados de perfil, y en actitud de remar. Solamente cuatro de ellos llevan remos, y el quinto, colocado más próximo a popa, no parece dirigir las maniobras, operación que le sería propia. Van todos cubiertos, en la parte que puede verse, por una túnica semejante a la de Ulises. El tratamiento de estos personajes difiere bastante del que se ha dado a Ulises, tanto en la musculatura como en los rostros, que parecen ser hechos en serie. A primera vista da la sensación de que son personajes de relleno.

La representación de los compañeros de Ulises varía desde escenas en que no aparecen, como en el *lèkythos* de figuras negras y en la lucerna romana de Argos, hasta en el número y la disposición que ocupan en el barco. Aparecen unas veces remando con fuerza, como en el *stàmnos* ático de Vulci o en la placa de terracota de Myrina; otras, en cambio, están estáticos ante el peligro que corren, como en el fragmento de un vaso de Naucratis<sup>35</sup>; en otras piezas se protegen por medio de escudos, como en las urnas etruscas o en el mosaico de Thugga. En algunos sarcófagos romanos, como el de Pozzo, el del *Codex Berilonensis* o el de Aurelius del Vaticano, los compañeros de Ulises son representados en el momento de atarlo al mástil.

La parte derecha de la escena está compuesta por tres sirenas, colocadas cada una de ellas sobre una roca. Están representadas con cuerpo de mujer hasta la rodilla y alas y patas de pájaro. La de la derecha toca la lira y se apoya sobre un pedestal, mientras que las otras dos no parece que toquen ningún instrumento musical. Todas están de frente al espectador, de pie. La de la derecha está cubierta por una túnica que le llega a la altura de la rodilla y que le deja uno de los hombros al descubierto. Los pliegues de la túnica

<sup>35</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 244, p. 145-146, pl. XXIII, 1.

toman una disposición paralela, dibujística, perdiendo toda plasticidad y sin dejar traslucir en absoluto la anatomía. La del centro lleva también túnica, pero en este caso es con mangas y escote alto. La realización es la misma. La última de éstas está bastante estropeada, por lo que no podemos saber cómo era el vestido con que iba cubierta. Las rocas sobre las que descansan están realizadas con detalle y tratan de reflejar la realidad y la angulosidad que les es característica por medio de líneas de teselas dispuestas en distintos sentidos y de colores diferentes.

Las sirenas responden a un tipo frecuente en el mundo clásico, concretamente en el arte helenístico y romano. En los momentos actuales parece bastante clara la evolución iconográfica que han sufrido estos seres, desde las primeras representaciones en el mundo griego, hasta la época medieval. La representación inicial, frecuente en la época griega, en la que aparecen con cabeza humana y cuerpo de ave, la vemos en un fragmento de vaso de Naucratis, en el *aryballos* corintio de Beocia o en el *oinochòe* de figuras negras del pintor de Teseo de Berlín. En las representaciones posteriores, de época helenística y romana, las formas femeninas van ganando cada vez más terreno. La mayor parte de las piezas que conocemos pertenecen a este segundo tipo, que es el más abundante. Como conjunto se pueden citar los relieves de los vasos calenos y las tapas de los sarcófagos romanos. Otros documentos, como las placas de terracota de Myrina y de Nápoles o la lucerna romana de la Biblioteca Nacional de París, están en esta dirección<sup>36</sup>. Dentro del campo del mosaico, tanto el de Tor Marancio como los del British Museum<sup>37</sup>, Thugga o la fuente de Cherchel, presentan a las sirenas de un modo ya evolucionado. Paralelamente a este desarrollo aparece la sirena ya totalmente mujer, como podemos comprobar en las urnas etruscas de Volterra o en el vaso en relieve del Louvre<sup>38</sup>. La iconografía propia de la época medieval, en que la sirena es representada con cola de pez, aparece ya en dos casos esporádicos y por otra parte discutidos: en un vaso en relieve y en una lucerna romana<sup>39</sup>.

Dentro de este panorama general, nuestro mosaico presenta el tipo evolucionado que aparece desde la época helenística y se continúa en la romana y que hemos visto como el más frecuente.

También el número de sirenas que aparecen en Santa Vitória es el más frecuente en otras representaciones de este estilo. En la mayor parte de los casos aparecen tres sirenas y solamente en algunos se representan dos: *lèkythos* del pintor de Edimburgo y crátera de Paestum; una: fragmentos del

<sup>36</sup> *Ibidem*, n.º 276, p. 158, pl. XXVII, 1.

<sup>37</sup> HINKS, R. P., *Op. cit.*, n.º 46, p. 120-121, pl. XXXI.

<sup>38</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 262, p. 155, pl. XXIV.

<sup>39</sup> *Ibidem*, n.º 260 y 278, p. 154 y 452, 45, pls. XXV, 1 y 3 y XXVII, 2 y 3.

vaso de Naucratis y mosaico de las termas de Mitra, en Ostia <sup>40</sup> —que probablemente no deben ser tomadas como ejemplo por ser piezas incompletas— y mosaico de Tor Marancio; o cuatro: vaso en relieve proveniente del ágora y otro del mismo tipo de Tebas <sup>41</sup>. Como en el caso que nos ocupa, es frecuente que aparezcan de pie sobre las rocas, y de este tipo podemos citar las siguientes: varias copas calenas que responden todas ellas al mismo esquema, la placa de terracota de Myrina, un relieve funerario romano <sup>42</sup>, el sarcófago de las Termas y el mosaico de la fuente de Cherchel, entre otras. Pocas veces aparecen sentadas, aunque conocemos algún caso, como el de las urnas de Volterra. Incluso algunas veces unas están sentadas mientras las otras permanecen de pie, como en el mosaico de Thugga. Solamente en dos ocasiones aparecen volando: en el *stàmnos* ático de figuras negras y en el fragmento de Naucratis.

También existen variantes en la disposición de las figuras, que se sitúan a veces alrededor del navío y otras a los lados, detrás de él o las tres juntas a uno u otro lado. El tipo de instrumentos de que están provistas varía desde las representaciones iniciales griegas —en las que lógicamente no lo llevan y solamente abren sus bocas para cantar—, y los documentos posteriores. En ellos aparece casi siempre la lira que lleva una o más de ellas. Otro instrumento muy frecuente es la doble flauta, y en otros casos se acompañan del *sirinx*. Un caso diferente es el de los sarcófagos romanos, en los que muchas veces aparecen llevando en sus manos el volumen, elemento que nos parece interesante a la hora de poder apreciar el cambio de significación en una u otra época.

Teniendo en cuenta que la representación de las sirenas en el mosaico de Santa Vitória es encuadrable en sus rasgos fundamentales dentro de la tradición iconográfica establecida, resulta curioso apreciar como elemento completamente desacostumbrado el pedestal en que se apoya la sirena de la derecha. En ninguna de las piezas conocidas aparece este tipo de apoyo para una sirena. No conocemos ninguna representación de esta escena en un grupo escultórico, por lo que no podemos afirmar que las tres sirenas de Santa Vitória tengan un precedente de este tipo. Lo que sí podemos decir es que el soporte de la sirena de la derecha nos pone directamente en relación con la escultura.

Hemos visto hasta ahora los dos grupos fundamentales que componen la escena, grupos por otra parte separados y que constituyen dos focos de atención para el espectador. El artista se da cuenta de esta individualización y, para dar unidad a la escena, coloca entre ellos dos delfines de tamaño des-

<sup>40</sup> BECATTI, G., *Scavi di Ostia*, IV, 1961, n.º 56, p. 32; V, pl. CVI.

<sup>41</sup> TOUCHEFEU-MEYNIER, O., *Op. cit.*, n.º 262, p. 155, pl. LXXIV, 4-5.

<sup>42</sup> *Ibidem*, n.º 291, p. 164, pl. XXVIII, 1-2-3.

proporcionado que juegan en el agua. Estos peces aparecen en Santa Vitória con una función concreta, no como en otras piezas conocidas en que la función es tan sólo de relleno. La representación de peces o aves que acompañan la escena de Ulises y las sirenas no es demasiado frecuente. Conocemos algunas piezas en las que este tipo de animales aparece, como en el relieve de terracota de Myrina o el mosaico de la fuente de Cherchel. Normalmente la escena está sin ninguno de estos adornos, por lo que es un caso significativo el del conjunto de relieves y sarcófagos romanos en los que en ningún caso aparecen peces, pero en los que la escena se completa con una serie de personajes que solamente aparecen en ese caso concreto.

Otro de los elementos a estudiar es la representación del mar. En el mosaico de Santa Vitória se representa por medio de líneas de teselas paralelas entre sí y discontinuas. La disposición paralela se rompe en dos casos determinados. En el primero, las líneas adoptan formas curvas en torno a la proa del barco, con lo que dan la sensación realista de que ésta surca el mar. Otro tanto sucede alrededor de las rocas en que están las sirenas, en las que se busca la sensación de ruptura del mar al chocar contra ellas. Este tipo de representación lo vemos en el mosaico de la fuente de Cherchel, entre otros. Sin embargo, es más frecuente el tipo de representación que advertimos en el mosaico de Thaenae, que se efectúa por medio de líneas de teselas dispuestas de tal modo que forman zig-zags, o incluso en líneas paralelas seguidas, como en el mosaico de Thugga. De todos modos, la forma de representar el mar merecería un capítulo aparte y no consideramos que ésta sea la ocasión apropiada para profundizar en este problema <sup>43</sup>.

Después de haber analizado detalladamente la escena y visto sus paralelos iconográficos, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

En primer lugar se puede apreciar que la escena, en conjunto, está encuadrada dentro de una tradición iconográfica establecida, de la que no se aparta en absoluto en los rasgos fundamentales. Los elementos definitorios del episodio —Ulises y las sirenas— aparecen ligados a una iconografía anteriormente determinada. Las variaciones más importantes se dan en la realización y pensamos que se deben en parte al mosaísta y en parte a las corrientes artísticas del momento.

En la ejecución del mosaico se puede apreciar una tendencia a reflejar la realidad, que se constata, por una parte, en el tipo de embarcación que, como hemos dicho, no es nada frecuente en otras piezas con este mismo tema. Por otra parte apreciamos este detalle realista en la representación del mar

---

<sup>43</sup> ACUÑA CASTROVIEJO, F., «Mosaicos romanos de Hispania Citerior. III. Conventus Bracarensis», *Studia Archaeologica*, 31, 1974, p. 22-27.

que choca contra las rocas y la proa del barco, adoptando en estos casos una forma diferente.

Existe también en la escena una búsqueda de la perspectiva, indicada por la pretensión de representar el barco de escorzo y por la ligera diferencia de planos en que están situadas las rocas de las sirenas y el navío.

La mano del mosaísta podemos apreciarla, sobre todo, en el elemento que se aparta un poco más de la tradición iconográfica conocida: la realización del navío en el que cada uno de los elementos parece tener un ritmo propio.

En cuanto a los personajes que componen la escena, hay una clara diferenciación en el tratamiento estilístico. La figura del héroe goza de un volumen en la realización de sus paños y de la musculatura del que carecen las figuras de las sirenas. Con esto se logra la individualización y el resalte del personaje. Las sirenas, en cambio, están tratadas con un linealismo geométrico en sus paños y una falta de volumen en la anatomía. Los compañeros de Ulises no están nada individualizados y adquieren un valor meramente rítmico.

En cuanto a la procedencia de la escena hay datos que hacen dudar de su filiación directa con la pintura u otro mosaico y nos sugieren un hipotético modelo que no sería plano. En este sentido podríamos pensar que el mosaísta conocía la iconografía de esta escena y se inspiró en la realidad del momento o bien que el modelo fue un grupo escultórico, desconocido por nosotros.

A imaginar esto último nos lleva la constatación de los diferentes puntos de vista del navío, la división de la escena en dos partes claramente diferenciadas, con la unión —por otra parte artificial— por medio de los delfines. Pero sobre todo nos parece significativa la aparición del pedestal de apoyo de la sirena de la derecha. Estos datos son poco seguros a la hora de afirmar la procedencia del mosaico, pero creemos necesario apuntarlos y que se tengan en cuenta. También nos parece importante recalcar una vez más la relación existente entre el mosaico de Santa Vitória y el grupo de mosaicos africanos, concretamente con los de Thaenae, Thugga y Utica.

En conjunto, el mosaico de Santa Vitória presenta un gran interés, por ser uno de los dos ejemplares que existen en Portugal en los que la acumulación de temas mitológicos llega a una complicación no superada en la Península<sup>44</sup>. Por otra parte, el esquema recoge varios cartones diferentes, aparentemente sin orden alguno, y los sitúa en un mismo pavimento. Pero en realidad los temas tienen un trasfondo con dos direcciones. Una dedicada a la exaltación del elemento natural —muy propio de una villa rural de este estilo— como son las estaciones, los vientos y las escenas marinas. La otra

<sup>44</sup> El otro ejemplar portugués, al que nos referimos es el mosaico de las Musas de Torre de Palma: SAAVEDRA MACHADO, J. L., «Subsídios para a História do Museu Etnológico», *O Archeologo Português*, n. s. V, 1964, p. 304-305, fig. 82.

dirección está marcada por la representación de juegos, temas que por otra parte son muy corrientes en termas y edificios de este tipo. La única escena que se escapa del ideario general es la que hemos considerado de magia. La ordenación general del mosaico parece responder al deseo de un rico propietario que quería mostrar, a la vez que su riqueza, su cultura.

En cuanto a la cronología, no hay elementos suficientes para poder determinar exactamente su fecha de realización. Ni los temas figurados ni las decoraciones geométricas nos dan una fecha segura, pues todos ellos son muy frecuentes y se repiten a lo largo del período romano. Nos parece más significativo el modo en que se disponen las escenas, alrededor del tema central, y la misma conjunción de temas. Según esto, podríamos pensar en una fecha situada en torno a finales del siglo III. En este sentido, nos parece más acertada la datación propuesta por Parlasca que la de Poinssot, que tiende a señalar una fecha posterior<sup>45</sup>.

Dada la situación geográfica de Santa Vitória en el interior alentejano —concelho de Estremoz—, no hay que descartar una posible influencia de Emérita Augusta a la hora de proponer una datación.

---

<sup>45</sup> POINSSOT, Cl., *Op. cit.*, p. 223.



Vista de conjunto del mosaico de Santa Vitória do Ameixial, Alentejo (Portugal).



Dos detalles de la escena de Ulises y Las sirenas.