



El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval

Josemi Lorenzo Arribas

Resumen: Las sirenas han sido estudiadas fundamentalmente por su condición de ser híbrido, animal fantástico (pez-mujer; pájaro-mujer), pero uno de los atributos de las sirenas, poco estudiado, es su habilidad musical, su dulce canto, que entronca con las codificaciones que el patriarcado ha dispuesto con respecto a la música y las mujeres (y el propio uso de la palabra y la voz), objeto que se estudia en este artículo.

Abstract: Sirens (mermaids) had been scholarly studied because of their hybrid condition, fantastic animal (fishly woman, birdly woman), but one of their attributes, shortly considered, is their musical capability, their sweet songs, linked with Patriarcal prescriptions about music and women (and the word and voice use), subject that is exposed in this paper.

Palabras clave: música; iconografía musical; animales fantásticos; misoginia.

Keywords: music; musical iconography; fantastic animals; misogyny.

Huye del canto de las sirenas, hermana mía, no vaya a resultar que, por prestar oídos complacientes a lo terreno, te desvíes del camino recto y des con el escollo de Escila a diestra o te engulla a siniestra el abismo de Caribdis. Huye del canto de sirenas y cerca tus oídos contra la lengua de los que te susurran iniquidades (*Santos Padres*, 1981: 38).

Este consejo de san Leandro a su hermana Florentina, escrito en el capítulo I de la regla que le dedicó hacia el año 580, *De institutione virginum*, resume la doctrina tradicional sobre estos seres morfológicamente dúplices: ante las sirenas, siempre huir. Y no por un posible sentimiento de repelencia que puedan suscitar, sino por todo lo contrario. Su atractivo es tan grande que es difícil sustraerse a su influjo. Por ello, nada más avistarlas, y antes de que sea demasiado tarde, hay que rechazarlas y escapar. Vendrían a ser la metáfora de los placeres, la voluptuosidad, el pecado, de todo aquello que un/a buen/a cristiano/a debe rechazar, y la manera que escoge la metáfora para

simbolizarlo es el canto, o la música, que produce un ser femenino, igualándose en la iconografía románica moralizante a las/os músicas/os, bailarinas y acróbatas, que se asocian a la vida disipada y poco ejemplar. El recurso a estos personajes fantásticos durante la Edad Media, por tanto, está afirmando la eficacia de antiguas cosmovisiones paganas y la importancia que se le da a la música como transmisora de contenidos, rechazables en este caso.



Ilustración I: Sirena pez, en un capitel del presbiterio de la iglesia de San Claudio de Olivares, Zamora

Las sirenas fueron seres pertenecientes a las mitologías más antiguas, como la asirio-babilónica y la egipcia, si bien a la tradición cristiana llegaron a través de la griega (DUKELSKY, 2000). Sebastián de Covarrubias hizo derivar su etimología de la voz hebrea *syr*, “que vale por *cantus*”, por lo que sirena vendría a significar *cantora* (COVARRUBIAS, 1611: *s.v.* Sirenas), y ya antes, en 1279, el anónimo *De musica mensurata*, había establecido la relación semántica, a través de un bucle de reminiscencias literarias que merece la pena reproducir:

[música] deriva de *moys*, agua, y *sicox*, viento, como alguno afirma, explicando que la música fue descubierta por unos griegos a causa de la reverberación del viento y el agua en una roca hueca situada mar adentro, que se pensaba que estaba habitada por sirenas. No obstante, había algunos agujeros en la roca, a través de los cuales entraba y salía el viento y el agua, y así se producían los sonidos musicales. Es así como se dijo que se había descubierto la música por primera vez (cit. en LEACH, 2006: 197. La traducción del inglés es mía).

Hesíodo, en la *Teogonía*, las presenta como divinidades de larga y suelta cabellera, pero sin esos atributos monstruosos que la fantasía posteriormente se encargó de atribuirles. El *Libro de Enoc* (19: 2) las considerará mujeres de los ángeles caídos, pasando a simbolizar la tentación demoníaca y la lujuria o la voluptuosidad engañosa. Éste es el universo semántico que envuelve la expresión “cantos de sirena” (“Discurso elaborado con palabras agradables y convincentes, pero que esconden alguna seducción o engaño”, según el

DRAE) que se ha mantenido en el uso habitual del lenguaje. La duplicidad de su constitución, mitad mujer-mitad animal, fue causa desde la Antigüedad de numerosas confusiones, terribilidad que compartió con otros seres dúplices, como la górgona Medusa, a quien ocasionalmente también se la muestra, como a las sirenas, tañendo instrumentos musicales (con un cordófono parecido al rabel se puede ver en BRIDGMAN, 1970: 119, fig. VII; 123).

Si en las primeras representaciones la mitad inferior del cuerpo era de ave, y se las hacía habitantes de lugares escarpados, con el tiempo coexistió esa apariencia fantástica con otra no menos formidable, la que hacía de su parte inferior cola de pez, en lo que es quizá una reminiscencia de la iconografía egipcia, donde se personificaba en el pájaro la representación del alma (PEDRAZA, 1985: 30), y así se describe en las breves líneas que le dedica el *Fisiólogo*, modelo de los bestiarios medievales (*El Fisiólogo*, 2002: 83).

Es de notar que Homero, en la *Odisea* se refiere exclusivamente al canto y a la música que las sirenas producen, pero no da descripción física de ellas, y es en la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas (295-230 a.C.) cuando se las representa físicamente por vez primera con la extremidad inferior de ave, por influencia de seres fantásticos precedentes (vv. 898-9. Un estudio comparativo muy completo de la sirena en PEDROSA, 2002a). En su especificidad musical insisten otros autores, que evitan describirlas físicamente, porque no era su característica principal, como Ovidio o Servio (GARCÍA FUENTES, 1973: 109).

Para algunos, la posterior variante del pez es de procedencia nórdica, sin relación con la helénica sirena-ave, aunque también Eurínome, madre de las Gracias, tenía la forma inferior de pez, a decir de Pausanias, en claro precedente (GARCÍA FUENTES, 1973: 108); de hecho, en inglés todavía se distingue entre la *siren*, sirena clásica, y *mermaids*, con cola de pez. Lo relevante para nuestro estudio es que a la Edad Media llegó este doble modelo, que es el que se ha perpetuado desde el medieval *Bestiario de amor* de Richard de Fournival hasta la actualidad, siendo la primera vez que aparecen en la literatura medieval europea, con la forma de mujer-pezu, el *Liber monstruorum*, para lo que hay que esperar hasta el siglo IX. En el Renacimiento se afirma su carácter fabuloso y pasó a tener una función más ornamental (CIRLOT, 2001: 342; NODAR, 2005a: 34; LAMARCA, 1997).

Pero antes de que las sirenas tuvieran forma definida en la tradición occidental se las describió como músicas de doble condición, cantoras e instrumentistas, por la influencia del célebre Canto de la *Odisea* (XII.39-54; HOMERO, 2006: 221), a ellas dedicado:

Primero llegarás a las sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha *la voz de las sirenas* ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan éstas con *su sonoro canto* sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca. Haz pasar de largo a la nave y, derritiendo cera agradable como la miel, unta los oídos de tus compañeros para *que ninguno de ellos las escuche*. En cambio, tú, si quieres oír las, haz que te amarren de pies y manos, firme junto al mástil, que sujeten a éste las amarras, para que escuches complacido, la voz de las dos sirenas; y si suplicas a tus compañeros o los ordenas que te desaten, que ellos te sujeten todavía con más cuerdas (las cursivas son mías).

La música ha sido uno de los atributos de estos seres fabulosos, nacidos como pájaras cantoras encargadas de arrebatarse el alma de los muertos y conducirla al Hades, lo que explica su temprana asociación con esta naturaleza tanática, presente quizá en la propia etimología, a pesar de que es un tema que no se ha estudiado suficientemente asociado a estas figuras que tanta bibliografía han producido (recogida por extenso en *El libro de las sirenas*, 2002: 233-257). A pesar de ser un aspecto todavía no del todo aclarado, hay quien la emparenta con *seiren*, de raíz semítica, que significaría “hembra que fascina con sus cantos” (PEDRAZA, 1985: 29-30).

De hecho, en algunas taxonomías medievales de la música, la que producían las sirenas se situaba dentro de la llamada *musica immensurable*, es decir, aquel “sonido que hacen los animales brutos así como las aves, peces cantantes, serenas marinas, perros, cavallos, etc., cuyo sonido es por instinto natural careciendo de razón y arte no sabiendo el cómo ni por qué” (cit. en MARCOS DURÁN, 1498: f. [c7]v). Quizá lo peor de la música de las sirenas, frente a la del resto de animales citados, era ese no saber *cómo ni por qué*, lo que producía una evidente indefensión. Frente a los sonidos inocuos del resto, el de las sirenas era peligroso y, por misterioso y desconocido, apenas se contaba con antídotos.

Esta musicalidad les viene a las sirenas por vía materna, ya que, según las fuentes literarias, son hijas de Aqueloo y de una de las musas (PEDRAZA, 1985: 29-30), protectoras de las Artes, por lo que también estarían relacionadas familiarmente con el músico por antonomasia de la Antigüedad, Orfeo, que al ser hijo de Eagro y de una musa, es, por lo tanto, hermanastro de las sirenas, por lo que el carisma musical, y es un detalle importante, viene dado por línea materna (dependiendo la genealogía de las fuentes, pues hay casi tantas versiones como autores que detallan los linajes míticos). Esta genealogía femenina transmisora de la capacidad musical debemos tenerla en

cuenta, y es más difícil observarla porque pretendió ser cancelada por la oposición entre la naturaleza de las respectivas músicas de madres e hijas, como también se intentó cancelar la capacidad musical de las sibilas (LORENZO, 1998; BRANDÃO, 2000: 13-4).

Homero, en la *Odisea*, hizo a las sirenas únicas habitantes de una isla sepulcral, desde donde atraían a los navegantes con su melifluo canto, irresistible. Cuando las naves ponían rumbo al lugar de donde salía tan bellísima melodía, encallaban en los arrecifes que cercaban la isla, pereciendo los marineros, o siendo raptados por las sirenas. Por ello su melodía se tachó de infernal, pues abocaba a los varones –la pesca no era tarea de mujeres– a la perdición. Los pitagóricos calificaron su música de corruptora, por oposición a la purificadora de las musas.

De hecho, en una ocasión que compitieron éstas y las sirenas perdieron las segundas (MATEO y QUIÑONES, 1987: 44; PEDRAZA, 1985: 33-4; OTTO, 1981: 94). Sólo hombres extraordinariamente preparados lograron escapar de la seducción de su música, como Ulises, que tapó con cera los oídos de sus marineros al pasar cerca de la morada de las sirenas y se hizo amarrar al mástil del barco, para así escuchar su canto y no caer en la trampa mortal; o como Jasón, que contrarrestó la melodía seductora con los acordes aún más bellos de la lira de Orfeo.

En cualquier caso, fueron dos héroes, hijos de un dios y de un humano, los que lograron tal hazaña. Los mortales estaban condenados a sucumbir al poder de las sirenas si a ellas se acercaban (recordemos que la “dulçura do seu cantar fazē adormecer os mareantes”, según el *Orto do Esposo* –1956: I, 162), puesto que lo que ellas cantaban era, Sófocles *dixit*, “las melodías de los Infiernos” (OTTO, 1981: 93, fragmento 77).

Ese carácter tanático de su música explica que a veces se las represente con instrumentos musicales como el cuerno u olifante, que representa las bajas pasiones, y que aparece asociado (salvo en escenas de caza o heráldicas) a connotaciones peyorativas, como en el caso de la sirena de la Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela (NODAR, 2005a: 39-41, y NODAR, 2005b). Es de notar la escasa presencia de sirenas con instrumentos musicales en la iconografía ibérica medieval; existiendo en otros países más ejemplos (algunos de los cuales se recogen en LEACH, 2006). No es difícil ver en esta caracterización pagana la misma que acompañó durante el cristianismo a la figura de la tentación (CIRLOT, 1992: 415).

Preventivamente, es mejor no exponerse a ella que intentar vencerla, ya que sólo una naturaleza humana extraordinariamente fuerte estaba en condiciones de asegurar el éxito de la empresa. De hecho, la figura de Ulises se aculturó para significar el buen cristiano que es capaz de vencer la tentación por su prudencia y sabiduría (MATEO y QUINONES, 1987: 44-5). No está de más recordar que la huida al desierto por parte de los primeros monjes-anacoretas también se entiende en este sentido de alejamiento de las fuentes de la tentación, del ambiente mundano, y aun así, conservamos decenas de testimonios de encendidos ascetas luchando contra el mismo Diablo, que acude a su retiro para probarles.



Ilustración 2: Sirenas ave en un capitel del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos

Esta capacidad de manejar las voluntades es una derivación de la teoría que afirma la existencia de un *ethos* en cada melodía. La creencia en esta posibilidad hacía creíble que la música influyese no sólo en los humanos, sino hasta en los propios animales, que poco podían hacer ante el encanto de la *musica mensurable*:

¿No aveys oýdo dezir que los elephantos son tan amigos de Música que con el canto de una donzella los prenden? Esto dice Margarita. Sanct Ysidoro añade que munchas bestias fieras, serpientes, aves y peces son incitados a oýr la Música con la dulcedumbre que en ella sienten y lo mesmo dize Sanc Augustín en su Música. Confieso verdad, que estando en una güerta de nuestra casa juncto al río cantando salió una lagartija a vernos y la tuvimos suspensa quasi un quarto de hora, y en dexando de cantar se yva, y en comenzado a cantar bolví (BERMUDO, 1555: iiiv, lib. I, cap. IV).

No hay que arriesgar mucho para identificar ese *canto de una donzella* con el de las populares sirenas. En cualquier caso, la conclusión, ya conocida en tiempos visigodos, es que, como todavía hoy expresa el dictado popular, “la música amansa a las fieras”.

Platón también las relaciona con la música, pero no empleando la figura de la isla. En una alegoría onírica que se contiene en la *República*, las sirenas se sitúan dentro de cada uno de los ocho círculos que giran en sentido contrario al del huso en el que se integran que, a su vez, es movido por la Necesidad. Cada una de ellas emite una sola voz de un solo tono.

La conjunción de las respectivas voces de las ocho sirenas forma un conjunto armónico, al que se añaden las voces de tres figuras femeninas que a su coro se unen, las Parcas (PLATÓN, 1993: 436-7; 617 b-c, libro XIV). Pero de todas las explicaciones que el mundo griego produjo sobre las sirenas imperó la estoica, que hace de estas criaturas, metáforas de la atracción sexual que sitúa al varón en manos de la mujer (PEDRAZA, 1985: 32).

Isidoro de Sevilla, hermano de Leandro, explicó cómo las sirenas eran tres: una cantaba con su voz, otra [tocaba] una flauta y la tercera se acompañaba de la lira, es decir, comprendían la práctica totalidad de la música, vocal e instrumental (cordófonos y aerófonos); afirmación de la que se hizo eco el trovador Richard de Fournival, y que procede, en última instancia, de Apolodoro, que en el *Epítome* de su *Biblioteca* (I.7.18) indica que eran tres, Pisínoe, Agláope y Telxiepía: una tañía la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta; y tenían forma de pájaros desde los muslos.

La doctrina isidoriana sobre estos seres todavía se invocó como argumento de autoridad en relación a la actividad musical de las mujeres hasta el siglo XVI (ISIDORO, 1993: XI-3-30 y 31; ROKSETH, 1935: 474). El teórico musical Juan de Grocheo las hizo inventoras de la música en el siglo XIV (CLOUZOT, 1999: 329-330).

El *Especulo de los legos* de Rogerio de HOVEDEN, hablando de las *cantaderas* o *dançaderas* dirá, refiriéndose a éstas, que son “a manera de la serena, la qual por dulcedunbre (*sic*) de canto falaga los marineros e mátalos, segunt dize Ysydoro en el libro de las Ethimologías” (anterior a 1589: fol. 34 v. [Mss. 117 de la Biblioteca Nacional de Madrid]).

Sobre si las sirenas músicas habían de ser aves o peces, es preciosa la cita de fray Antonio de Fuentelapeña, que hacia 1676, escribió en *El Ente dilucidado. Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales invisibles y cuáles*:

Lo quinto, porque las sirenas tienen también figura humana y rostros de mujeres hermosas, siendo así que son medio peces en el sentir del vulgo, a quien parece sigue Mayolo *ubi supra*, o medio aves, como lo tienen Albrio,

Teopompo, Bocato, Isacio, Caleschro y otros muchos. Lo uno, porque de otra suerte no se distinguieran de las nereidas, contra lo que todos suponen.

Lo otro, porque el profeta Isaías hablando de las sirenas las pone en los desiertos, y así es más verosímil que sean aves que no el que sean peces; pues éstos, aunque suelen salir algunos a las orillas del mar, pero nunca entran tanto la tierra adentro. Y lo tercero porque de las sirenas se dice ser grandes músicas, y que con la suavidad de la voz atraen así los hombres, *sed sic est*, que la música es más propia de la aves que de los peces, que se llaman animales mudos (aunque no ignoro lo que dicen algunos que cien leguas de Panamá, se hallan ciertos peces los cuales vio Gil González que cantaban con tan gran suavidad y armonía que causaban sueño, ni lo que se dice, de que los vizcaínos tal vez oyeron semejante música que atribuían a los tritones), *ergo etc.* (2000: 347-8, § 711).

La sirena representa la lujuria, por su feminidad y por su empleo de la música, relación que recoge sincréticamente la iconografía medieval sin ninguna necesidad de forzar conceptualmente nada. De hecho, yendo un poco más allá, son muchas las correlaciones que se pueden hacer entre las sirenas y las mujeres pecaminosas. Fernando Cana nos informa de una interesante, en la iglesia burgalesa de Miñón. Allí, un ballestero dispara su flecha sobre una mujer que acaricia o peina su cabello con una mano, mientras que se mira en un espejo que sostiene con la otra.

Observa este autor cómo este grupo no es sino la transposición a formas humanas de la escena que compone un centauro que dispara su arco contra una sirena. Ésta traduce en el bestiario imaginario la seducción que representa la mujer con el espejo. Señalemos una última, que es la adaptación de significados simbólicos entre la sirena de doble cola (motivo enormemente extendido) y la mujer impúdica que muestra su sexo con las piernas levantadas. Aprovechando la similitud formal e icónica, se equipara la semántica simbólica de ambas iconografías (CANA, 1992: 407; 210-1).

El proceso ya venía de antiguo, como señalamos más arriba, cuando los estoicos fijan la interpretación que las equipara a la atracción sexual. Jerónimo recoge este sentido perverso (en la *Vulgata*, en el capítulo 34 de Isaías, traducirá a la Lilith hebrea como *lamia* (CANA, 1992: 204), e Isidoro, además de considerarlas meretrices, las asocia a Venus, porque a esta diosa la crearon las olas (ISIDORO, 1993: XI-3-31).

A la Edad Media, por tanto, se transmite su condición de prostitutas. Honorio de Autun se refiere a las sirenas músicas como la voz misma de los placeres del mundo (CANA, 1992: 206). Subyace la misma intención que inspira a quienes esculpieron las sirenas románicas de la catedral compostelana. Entre

los diferentes ejemplares hay dos bien evidentes: bajo un doselete, una sirena muestra una gran fresa como muestra de la corruptibilidad del fruto que ella ofrece; en el segundo de ellos, la alada sirena se enreda con una serpiente, con la que se pretende identificar (OTERO y YZQUIERDO, 1990: 125-128 y figuras n^{os} 1 y 144-151).

Finalmente, la emblemática renacentista y barroca acogió esta equiparación sin sobresaltos a través de Alciato, Camerarius y otros (PEDRAZA, 1985: 33). Habrá de llegar el Romanticismo para esperar a la recuperación de este ser fantástico, si bien con los resabios esencialistas propios de la época, de los que da muestra Claude Debussy en el último de sus *Nocturnos*, a ellas dedicado –*Sirènes*–, donde un coro femenino “se desata en vaporosas combinaciones tímbricas y armónicas, según las indicaciones de la partitura que insisten sobre la expresividad sin revelar, no obstante, su esencia” (FRANCO-LAO, 1980: 18).



Ilustración 3: Sirenas-pezu en un capitel del claustro de Sant Pere de Galligants, Girona

La mitología griega estableció una genealogía materna significativa entre las sirenas y sus madres, las musas, de las que obtuvieron el don de la música. Parece que se prefigura una ginecotopía particular en la existencia aislada de las primeras, bien entre las oquedades de la barranquera, bien entre los arrecifes de la isla, envueltas en el mensaje eternamente reproducido del canto, aprendido por herencia matrilineal (la significación feminista de las ginecotopías en RIVERA, 1990: 179-207, especialmente 195ss). Los muros que las mujeres de la ciudad de Cristina de Pizan levantaron con sus propias manos para defenderla, fueron en este caso los contrapuntos de las melodías de sus cantos.

La existencia de las sirenas, por lo tanto, transcurre aislada de mediaciones masculinas y exenta de sus ingerencias. Ante estos datos debemos valorar si estamos ante la construcción de un orden simbólico extraño al habitual, que

toma sus fuentes referenciales de otras autoridades. En los términos del pensamiento contemporáneo de la diferencia sexual, se expresa afirmando que el entorno de las sirenas construye un orden simbólico otro, el orden simbólico de la madre.

Este orden basa sus relaciones significativas en las de la hija con su madre, relación que en el patriarcado se muestra como una experiencia muy conflictiva para las mujeres, “un casi imposible y, también, un casi indecible” (RIVERA, 1994: 205-212). Imposibilidad porque quizá no se puede pensar en otras categorías que las aprendidas, de no mediar un larguísimo proceso deconstructivo por un lado, y hacedor del orden simbólico en que se resignifiquen las nuevas mediaciones de autoridad (entendida como categoría opuesta a poder, en línea con las reflexiones de las feministas italianas de la *diferencia* sexual: autoridad como “figura de intercambio”, forma de mediación entre las personas), por otro. Indecibilidad en tanto en cuanto el lenguaje con el que se pretenda expresar esa relación sea el lenguaje masculino, el lenguaje del Padre, que ha sido responsable de la cancelación de la experiencia de las mujeres y de su propia realidad *qua* sujetas de enunciación.

La incomprendibilidad del canto de las sirenas para los pocos varones, los mejores de la especie, además, que lo han conseguido escuchar, puede entenderse desde este proceso que acabamos de describir: la imposible complementariedad entre los dos sexos; la continua latencia de nuevos significantes que la diferencia permanentemente produce (LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN 1996: 21).

Los etnomusicólogos también señalan cómo es común a sociedades tradicionales muy diferentes entre sí la existencia de unos lugares apartados y aislados donde muchas de las restricciones sociales concernientes a la práctica musical de las mujeres son levantadas. Con ello se procura un doble propósito: otorgar, vía concesión, un foro social aceptable, si bien limitado, para la expresión musical de las mujeres entre mujeres; y crear un ambiente que, a través de la música, refuerce la identidad genérica (KOSKOFF, 1987: 9), proceso que se repite en otros seres sobrenaturales femeninos en relación con el medio acuático, como las nereidas, u otros monstruos marinos, “metad figura de doncella y la mitad de pez” (FUENTELAPEÑA, 2000: 347, § 707-710), górgonas (GARCÍA FUENTES, 1973: 112; GONZÁLEZ, 2002), a los que se suma, a veces, su ínsita musicalidad, caso de las lamias (SATRÚSTEGUI, 1999: 505).

Pero la posibilidad de este esperanzador panorama de la existencia de una ginecotopía habitada por sirenas se socavó ya en época histórica. A pesar de

que los pitagóricos y los neoplatónicos establecieron relaciones entre el coro de las musas como productoras de la armonía de las esferas y las sirenas que aparecen en la *República*, las primeras fueron equiparadas al Logos, la *episteme*, y las sirenas a la *doxa*, negándoles el conocimiento verdadero, por lo tanto. Según Joseph Campbell, “la mujer en el lenguaje pictórico de la mitología representa la totalidad de lo que puede ser conocido. El héroe es el único que llega a conocerlo”.

Por tanto, si nos reducimos al campo de la iconografía musical vinculada a seres femeninos o feminizados (sirenas, musas, sibilas, la propia personificación de Música, una de las Artes Liberales), éstos representan áreas del conocimiento que deben ser conquistadas por héroes masculinos, en una concepción del par de contrarios naturaleza/ciencia muy cercana a la que surge desde la Modernidad, que entiende la Naturaleza como un dominio femenino que la Razón, patrimonio masculino, habrá de ir controlando y dominando, cualificadamente a través de la ciencia (como denuncian las epistemólogas feministas, como Evelyn Fox Keller, Sandra Harding...). Es una interesante reversión del proceso de inseminación para procrear, atribuyéndose los varones, en el registro cultural, la facultad de engendrar que las mujeres tienen naturalmente.

Así, musas y sirenas (madres e hijas) se retaron en un particular *agon* musical, que en el imaginario patriarcal se entendió como el enfrentamiento de la música que seduce los sentidos y estimula las pasiones, contra la armonía purificadora de las protectoras de las Artes en el que, lógicamente, vencieron a las ensoberbecidas hijas, como se dijo; pero con la victoria, también se destruyeron las relaciones materno-filiales de reconocimiento o, en otras palabras, se perpetró un matricidio. No se mata a las madres, que además han obtenido la victoria, pero se clausura el intercambio dialógico que con ellas se mantenía de símbolos y experiencias. La madre es ahora, el vencedor.

Ninguna defensa se hizo sobre las sirenas en la época medieval que intentase reivindicar o reformular su estatuto. Su condición femenina, su identificación con las ya de por sí desautorizadas músicas (las reales, las también representadas en los canecillos románicos), y su origen pagano eran demasiados frentes abiertos como para intentar ofrecer otras lecturas, aunque sería injusto no citar a Hernando de Cabezón, que en el prólogo que hace para editar las obras de su padre, demuestra entender la función musical de la figura mitológica griega de la sirena a modo de parábola, acertando con el sentido y exculpando de cierta manera a estas criaturas híbridas al descubrir el sentido de la metáfora: “Y si no me engaño, esto quiso dar a entender Homero debaxo de aquella figura de las sirenas (*sic*), con cuyo canto se

olvidaban los hombres de sí mismos, aunque comúnmente es de otra manera interpretado” (CABEZÓN, 1982: 17), entroncando con una tradición, que también existió en la poesía castellana del siglo XV, que consideraba el canto de la sirena como algo positivo, modelo de canto amoroso, como muestran distintos autores en el *Cancionero de Baena* (cits. en KERKHOF, 2001: 342) o el vihuelista Enríquez de Valderrábano, que intitula su libro de piezas para vihuela (a solo y acompañando al canto) *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547).

En realidad, se trata de la naturaleza distinta de las fuentes consultadas. En las de cuño moralizante (y los Bestiarios lo son) hallaremos siempre alusiones negativas a la musicalidad de las sirenas; en las literarias, fundamentalmente en las líricas, el canto de estos seres se revestirá frecuentemente de connotaciones elogiosas (LEACH, 2006: 191).



Ilustración 4: Sirenas músicas, en una miniatura del *Bestiario de Pierre de Beauvais* (1285)

Pero prevaleció la connotación negativa de sus habilidades musicales. Esta inmovilidad en la consideración ideológica de las sirenas se expresa en una iconografía fiel a los modelos clásicos, con matices formales que no afectan a este tema de estudio, que, frente a lo que pudiera parecer, apenas transmite información musical debido a su principal rol de cantoras, de difícil representabilidad.

En este sentido, difícilmente puede haber una imagen más aleccionadora que el románico capitel 20 del monasterio de Santo Domingo de Silos, donde a una sirena le salen serpientes por la boca en alusión, más que al canto, a su poder maléfico. Y es que fue frecuente la asociación de las sirenas con la figura de Satán, haciendo espíritus diabólicos de estos seres híbridos, símbolos del vicio y la voluptuosidad, lo que justifica su relación con una música que siempre fue una actividad bajo sospecha, bien tañendo ellas instrumentos, o

bien acompañándose de la figura de un músico (PÉREZ y RODRÍGUEZ, 1997: 65; MEYER-BAER, 1970: 283).

La principal causa del rechazo a estos seres creo que reside en su carácter de mujeres sabias, arquetipo rechazado en cualquier esquema patriarcal como realidad *contra natura* que implica una participación diabólica. Y es que las voces melifluas de las sirenas expresan también conocimiento, tal como lo dicen las musas en su alocución a Hesíodo: “Nosotras conocemos”, repetido en el mensaje expresado por las sirenas a Odiseo: “Todavía aquí nadie se ha conducido con una nave que no haya escuchado encantado y se haya alejado con un conocimiento más rico; pues nosotras conocemos todas las cosas, las que ocurrieron entre griegos y troyanos según deseo de los dioses; nosotras conocemos todas las cosas que ocurren en la otra tierra” (OTTO, 1981: 93).

A su sabiduría se une la inaccesibilidad de su cuerpo, otro de los requisitos del patriarcado, que presupone la accesibilidad (aunque regulada) al cuerpo de las mujeres por parte de los varones. Estos seres feminizados, mitad inferior animal, a los que ningún varón que quisiera seguir vivo se podía acercar, incumplen otro de los dispositivos de la feminidad tradicional.

Las codificaciones patriarcales menos elaboradas descubren muchas veces con más sinceridad y menor hojarasca retórica el meollo de alguno de sus principios. Así, un chiste actual ilustra de modo inmejorable lo que trato de decir en este epígrafe. El chiste sitúa a unos marineros (gallegos, para reforzar más el estereotipo) que en alta mar se encuentran al levantar las redes con una bellísima sirena.

Uno de ellos se acerca a ella, la toma en sus brazos después de desenredarla, la observa por todas partes y la devuelve al mar. Sorprendido otro de sus compañeros le increpa: —¿Y por qué? A lo que responde el decepcionado “benefactor”: —¿Y por dónde? Por ello las sirenas, dice Cirlot, son símbolos del deseo, pero en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan. Además, simbólicamente pueden representar, por esa identificación con la tentación “lo inferior en la mujer y a la mujer como inferior” (1992: 415).

El principal rasgo que las hace reconocibles es, evidentemente, la mitad inferior animal. Aunque la tendencia medieval prefiere la cola de pez, encontramos también abundantes ejemplos como pájaro o incluso caballo (PÉREZ y RODRÍGUEZ, 1997). Y además de su morfología, también es

posible encontrar algunas muestras de sirenas instrumentistas, atributo propio si es que han de portar alguno, ya sean cordófonos o aerófonos, siguiendo a Isidoro, e instrumentos percutidos en alguna ocasión, como los representados en el *Hortus deliciarum* de Herrada de Landsberg (HERRAD OF HOHENBOURG, 1979: 297), en un bestiario del siglo XI (MEYER-BAER, 1970: 282, fig. 148), o en la Biblia Sacra, procedente de Francia y de cronología posterior, principios del siglo XIV (PICÓ, 1994: 58).

En la Península Ibérica no hay representaciones plásticas de sirenas músicas durante la Edad Media (PÉREZ y RODRÍGUEZ, 1997: 65), siendo la excepción un capitel de la portada de la iglesia de Colina de Losa (Burgos), donde se puede apreciar una interesante imagen que coloca en la misma escena a una bailarina desnuda que danza a los acordes de la fídula oval de una sirena-pezu masculina, que también las hubo (CANA, 1992: 206, 241, nota 42, y 407). El profesor YARZA ha interpretado esta figura como una sirena contorsionista que tiene como cabeza el instrumento musical –1987: 243).

En el mismo sentido, una escena de Monasterio de Rodilla muestra una composición similar distribuida en tres canecillos, que representan una contorsionista, un músico instrumentista y una sirena-pezu (CANA, 1992: 530). Es un tema que está por estudiar, esa ausencia de sirenas músicas en la plástica medieval hispana, cuando sí aparecen profusamente tanto sirenas (ave y pez), como personas interpretando música. Algún porqué se nos escapa, hoy por hoy, que explique la inexistencia de este iconograma.

La moraleja que se extrae de la figura de las cantoras sirenas es bien sencilla. De por sí, las mujeres han de permanecer en silencio, refrendando las inveteradas imposiciones en ese sentido. La voz implica publicidad, en la oposición público/privado, y no es ése el espacio en que el patriarcado sitúa a las mujeres. Pero si éstas se expresan hay que obviarlas, y más cuando lo hacen adornándose con la música para hacer más atractivo su mensaje. Aunque el canto de las sirenas es extrapolable a cualquier propuesta que presuponga tentación, en el caso de las mujeres (o, en su defecto, en su mitad antropomorfizada) tal intención se supone axiomáticamente.

La cultura occidental se valdrá de esta metáfora para hacer de todas las mujeres de carne y hueso potenciales sirenas en lo relativo al peligro que su mensaje tiene para los varones; cuyo canto y cuyos sonos habrán de ser evitados porque les arrastran a la perdición. De hecho, no se producen en la literatura encuentros entre mujeres y sirenas (a pesar de la advertencia de Leandro a su hermana Florentina que abre este texto), porque pertenecen al mismo arquetipo cultural. Son varones quienes habrán de precaverse, pues

son las únicas víctimas susceptibles de dejarse arrastrar por su música. De esta eficacia simpár para atraer que posee el canto femenino, llevan siglos tratando romances como el del Conde Niño o el de Arnaldos, seducidos ambos meramente al escuchar “un dulce cantar” de una boca femenina, trasunto de la sirena. Por lo tanto, como concluye el autor del *speculum* portugués *Orto do esposo*, de finales del siglo XIV:

asý deve fazer todo homē: çarre suas orelhas ē guisa que nō ouça as palavras doces dos louvaminheyros que enganō os homēes con palavras brandas, asý como fazem as sereas cō seus cantares (*Orto do esposo*, 1956: I, 162).

Por tanto, la existencia de las sirenas fue mucho más real de lo que pudiera parecer: existieron corporeizadas, no siendo sólo asunto de un relato mítico. Residieron no sólo en los discursos eruditos antiguos y medievales, sino que se asentaron cómodamente en el imaginario popular, siendo su existencia real el elemento menos importante de su figura, porque se actualizó en otras personificaciones que no vinieron a ser sino epifanías de estos seres mitológicos, como en la literatura de tradición oral, cuando de la perversa Serrana de la Vera se afirma:

a mí me dio un rabelillo,
ella toca una vihuela;
por un cantar que ella canta,
yo cantaba una docena;
pensó adormecerme a mí
mas yo la adormecí a ella (cit. en MENÉNDEZ PIDAL, 1982: 245).

La presencia en el imaginario antiguo y medieval de seres míticos femeninos que empleaban su voz melodiosa para atrapar y perder a los hombres coadyuvó a la negativa consideración de esta cualidad en las mujeres reales de carne y hueso. Voz engañosa que siempre iba acompañada de belleza física: las sirenas, las náyades, las lamias existentes en la Galicia del siglo VI, mencionadas todas por Martín de Braga en su sermón *De correctione rusticorum*, la catalana dona d'aigua, trasunto aquende los Pirineos de la francesa Melusina, las xanas de Asturias, o las figuras corporeizadas por la literatura como la temible Serrana de la Vera, cuyas andanzas se situaron en Extremadura... hizo de la voz femenina un evidente peligro a evitar (BLOUIN, 1981: 78-80).

Una mujer cantando es un ser sospechoso. Permaneció, por tanto, el recurso a la música como medio para atrapar, como bien decía Hernando de Cabezón. El barroco, tan dado a convivir con los seres fantásticos grecolatinos, comparó a alguna de sus grandes cantantes con estos personajes híbridos, sin

sentido peyorativo.

Así, a Gaspara Stampa la denominaron admirativamente “dulce sirena” quienes la escuchaban (HARRÁN, 1995: 18), e igual consideración mereció su contemporánea Maddalena Casulana, “Música y Sirena de nuestro tiempo” (HIGGINS, 1997: 183). La conversión en seres celestiales se aprecia en este elogio a las clarisas del convento de La Piedad (Guadalajara), donde se califica a sus religiosas de “prodigios de suavidad y sirenas divinas” por la calidad de sus voces (de VICENTE, 2000: 525, nota 70), conclusión a la que por otras vías parece haber llegado la también música Tere Estrada, al hacer la historia de las rockeras mexicanas y escoger para titular su libro (*Sirenas al ataque...*) precisamente al ser híbrido que protagoniza estas páginas.

Será el siglo XIX, una vez más, el que lleve a sus últimas consecuencias en el arte la óptima disposición de estas figuras a su conceptualización misógina (BORNAY, 1990: 275-85; SANMARTÍN, 2002), fruto de lo cual todavía hoy en día seguimos escuchando y hablando de cantos de sirena para referirnos a propuestas seductoras que no excluyen el engaño, e incluso leyendas actuales de marineros, como la recogida en la playa de Ancón (Perú), que aseguran haber escuchado cantos de tres mujeres en el mar que les hipnotizaron y les hicieron desaparecer, salvo al que pudo contar la historia (PEDROSA, 2002: 172), entroncando con vetustos testimonios que cuentan el caso contrario, como la *Epistula Alexandra Magni ad Aristotelem*, en que se narra cómo dos sirenas bicaudadas fueron, en este caso ellas, apresadas por tres marineros que lograron capturarlas, tradición recogida iconográficamente en un capitel románico (1075-88) de la capilla de El Salvador de la catedral de Santiago (NODAR, 2005a: 35-8).

Finalmente, las sirenas parece que siguen gozando de buena salud, reformuladas o en diálogo con los discursos e inquietudes contemporáneas (PERSIN, 2007), como no podía ser de otra manera, porque la sustancia última de los mitos es tan universal como ellos mismos, y no entienden de contingencias como las fronteras geográficas o cronológicas. Sobre todas ellas, siguen las sirenas su continua singladura¹.

¹ Agradezco a José Manuel Pedrosa y a Miguel Pérez Molina la atención con la que leyeron versiones previas de este artículo, así como la valiosa información aportada.

Bibliografía

APOLONIO DE RODAS (1996): *Argonáuticas*. Mariano Valverde Sánchez (ed.), Madrid, Gredos.

BERMUDO, Juan (1555, facs. 1982) *Declaración de instrumentos musicales*. Madrid, Arte Tripharia (otra reedición en 1957: Macario Santiago Kastner (ed.), Bärenreiter, Verlag Kassel und Basel).

BLOUIN, Eglá Morales (1981): *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid, Studia Humanitatis.

BORNAY, Erika 1990: *Las Hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.

BRANDÃO, Jacyntho Lins (2000): “As musas ensinam a mentir (Hesíodo, *Teogonia*, 27-28)”. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 2, 7-20.

BRIDGMAN, Nanie (1970): “Les illustrations musicales des ouvres de Boccaccio dans les collections de la Biblioteque Nationale de Paris”. *L’Ars Nova italiana del Trecento*, vol. IV. Alberto Gallo (ed.), Certaldo, Centro di Studi sull’Ars Nova italiana del Trecento, 105-130.

CABEZÓN, Antonio de (1982): *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid 1578)*. Higinio Anglés (ed.), Barcelona, CSIC, vol. I.

CANA GARCÍA, Fernando (1992): *Iconografía del románico burgalés*. Madrid, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense, Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.

CLOUZOT, Martine (1999): “L’iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII^e au XIV^e siècle”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 42, 323-342.

DUKELSKY, Cora (2000): “Esfinges, sirenas y harpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas”. *Argos*, 24, 23-40.

El Fisiólogo. Bestiario medieval (2002): Nilda Guglielmi (ed.), Madrid, Eneida.

ESTRADA, Tere (2000): *Sirenas al ataque. Las mujeres rockeras mexicanas (1956-2000)*. México, SEP/IMJ.

FRANCO-LAO, Meri (1980): *Música bruja. La mujer en la Música*. Barcelona. Icaria.

FUENTELAPEÑA, fray Antonio de (2006): *El Ente dilucidado. Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales invisibles y cuáles*. Arsenio Dacosta (ed.), Zamora, I.E.Z. Florián de Ocampo.

GARCÍA FUENTES, María Cruz (1973): “Algunas precisiones sobre las sirenas”. *Cuadernos de Filología Clásica*, 5, 107-116.

GONZÁLEZ TERRIZA, Alejandro (2002): “Las sirenas en el folklore neohelénico: nereidas, lamias y gorgonas”. *El libro de las sirenas*, José Manuel Pedrosa (ed.), Almería, Ayto. de Roquetas de Mar, 177-194.

HARRÁN, Don (1995): “Investigation through interrogation: the case of female poets and feminist poetry in the sixteenth-century madrigal”. *Revercare*, 7, 5-46.

HERRAD OF HOHENBOURG (1979): *Hortus Deliciarum*. R. Green (dir.), London, Leiden, 2 vols.

HIGGINS, Paula (1997): “Musical ‘Parents’ and Their ‘Progeny’: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe”. *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*. Jessie Ann Owens y Anthony M. Cummings (eds.), Michigan, Harmonie Park Press, 169-185.

HOMERO (2006): *Odisea*. José Luis Calvo (ed.), Madrid, Cátedra, 17ª ed.

HOVEDEN, Rogerio de (s. XVI, anterior a 1589): *Espejo de los legos*. [Biblioteca Nacional de España, Mss. 117].

ISIDORO DE SEVILLA (1993): *Las etimologías*. Madrid. BAC, 2 vols.

KERKHOF, Maxim P. A. M. (2001): “Sobre la sirena en la literatura española del siglo XV”. *Studia in honorem Germán Orduna*, Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 341-346.

KOSKOFF, Ellen (1987): “An introduction to Women, Music, and Culture”. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Ellen Koskoff (ed.), New York-Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 1-23.

LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ, Rafael (1997): “Tradición clásica y exégesis medieval en la literatura de emblemas hispana de temática profana: la iconografía de la sirena”. *Boletín de Arte*, 18, 63-90.

LEACH, Elisabeth E. (2006): “‘The Little Pipe sings sweetly while the fowler deceives the bird’: Sirens in the Later Middle Ages”. *Music & Letters*, 87/2, 187-211.

LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN (1996): *El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)*. Sottosopra Rosso. Madrid, La librería de les dones.

El libro de las sirenas (2002): José Manuel Pedrosa (ed.), Almería, Ayto. de Roquetas de Mar.

LORENZO ARRIBAS, Josemi (1998): “De la autoridad femenina y su cancelación simbólica: la Sibila en la Edad Media”. *De los símbolos al orden simbólico femenino (ss. IV-XVII)*. Ana I. Cerrada y Josemi Lorenzo (eds.), Madrid, al-Mudayna, 123-136.

- MARCOS DURÁN, Domingo (1498; facs. 1976): *Comento sobre Lux Bella*. Salamanca [Madrid. Joyas Bibliográficas].
- MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987): “Arpía o Sirena: una interpretación en la iconografía románica”. *Fragmentos. Revista de Arte*, 10, 38-47.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1982): *Flor nueva de romances viejos*. Madrid, Espasa-Calpe, 5ª ed.
- MEYER BAER, Kathi (1917): *Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebeit*. Mittenwald, Arthur Nemayer.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2005a): “La sirena: la metamorfosis de un tema en la catedral románica de Santiago de Compostela”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 21, 30-47.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2005b): “Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo real: los guerreros de Alejandro y las sirenas en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela”. *Troianalexandrina*, 5, 39-61.
- Orto do esposo. Texto inédito do século XIV ou começo do XV* (1956): Bertil Maler (ed.), Rio de Janeiro. Ministério de Educação y Cultura-Instituto Nacional do Livro, 2 vols.
- OTERO NÚÑEZ Ramón y YZQUIERDO PERRÍN, Ramón 1990: *El Coro del Maestro Mateo*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- OTTO, Walter F. (1981): *Las musas. El origen divino del canto y del mito*. Argentina, Eudeba.
- PEDRAZA, Pilar (1985): “El canto de las sirenas”. *Fragmentos. Revista de Arte*, 6, 28-38.
- PEDRELL, Felipe (1901): *Organografía musical antigua española*. Madrid, Juan Gili, librero.
- PEDROSA, José Manuel (2002a): “Las sirenas, o la inmortalidad de un mito (una visión comparatista)”. *El libro de las sirenas*, José Manuel Pedrosa (ed.), Almería, Ayto. de Roquetas de Mar, 29-99.
- PEDROSA, José Manuel (2002b): *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Madrid, Medusa Ediciones.
- PÉREZ SUESCUN, Fernando y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Mª Victoria (1997): “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”. *Anales de Historia del Arte*, 7, 55-66.
- PERSIN, Margaret (2007): “Mermaids, Pirates, Women and the Sea in Recent spanish poetry by women”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 84/2, 239-254.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel (1994): “La iconografía musical medieval en la villa de Concentaina (Alicante)”. *Nassarre*, X/2, 49-81.
- PLATÓN (1993): *La República o el Estado*. Miguel Candel (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 23ª

ed.

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros (1990): *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*. Barcelona, Icaria.

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros (1994): *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona, Icaria.

ROKSETH, Ivonne (1935): "Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècle". *Romania*, LXI, 464-480.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2002): "Las sirenas en la literatura y en las artes del siglo XIX". *El libro de las sirenas*. José Manuel Pedrosa (ed.), Almería, Ayto. de Roquetas de Mar, 149-175.

Santos Padres españoles II. San Leandro, San Isidoro, San Fructuoso (1981): J. Campos Ruiz e I. Roca Meliá (eds.), Madrid, BAC.

SATRÚSTEGUI, José María (1999): "Lamias y sirenas a través de la simbología". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 74, 497-520.

VICENTE DELGADO, Alfonso de (2000): "Diez años de investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana de Ávila". *Revista de Musicología*, XXIII/2, 509-562.

YARZA LUACES, Joaquín (1987): "De 'Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor', a 'Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso'". *Formas artísticas de lo imaginario*. Madrid, Anthropos, 231-259.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (1992): "La iglesia del monasterio cisterciense de Ferreira de Pantón". *Actas. Congreso internacional sobre San Bernardo e o Císter en Galicia e Portugal*, vol. II. Ourense, 859-875.