

La música de las sirenas

María Isabel Rodríguez López
Departamento de CC. Y TT. Historiográficas y Arqueología
mirodrig@ghis.ucm.es

(Publicado en Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española. Madrid, Tomo XVI, n.32, segundo trimestre de 2007)

Introducción

El tema de las sirenas es un asunto complejo y, sin embargo atractivo, que ha sido abordado en diversos estudios, muchos de los cuales están referidos especialmente los aspectos de su simbología en la Edad Media. En mi caso, la realización de la Tesis Doctoral, me permitió una aproximación al mito y su iconografía¹. Mi contribución original a dicho tema vino más tarde con un artículo publicado en la *Revista de Arqueología*, que vio la luz en noviembre de 1998² en el cual centraba mi discurso en la génesis y las transformaciones iconográficas de estas criaturas. El presente trabajo, fundamentado parcialmente en dichos estudios preliminares, versa también sobre iconografía, aunque en él se atiende, principalmente, a la iconografía musical.³

Las fuentes literarias del mundo griego presentan a las sirenas como genios marinos de fisonomía fantástica, criaturas híbridas que son mitad mujer y mitad ave. Según dichas fuentes, su genealogía es controvertida, ya que unas veces pasan por ser hijas de la musa Melpómene y del dios-río Aqueoloo, y otras de Estérope y Aqueloo, aunque algunas tradiciones las suponen nacidas de la sangre de Aqueloo cuando éste fue herido por Heracles, o bien hijas del dios marino Forcis⁴. De dichas fuentes la más sobresaliente es la Odisea, donde se las cita por primera vez y donde se narra el más famoso de los episodios protagonizados por las magas: su encuentro con Ulises. Entre otros autores que se refieren a las sirenas merecen ser citados también Alcman, Apolodoro, Licophron, Estrabón, Pausanias, Higino, Ovidio, Apuleyo, Nonos, Suidas, etc⁵.

La etimología del término sirena deriva, según opiniones, de la palabra púnica SIR, que significa canto, o bien del vocablo semítico SEIREN, hembra que fascina con sus cantos. Como decíamos, el más conocido y el más antiguo de los pasajes literarios referidos a las sirenas se encuentra en el canto duodécimo de la Odisea, cuando el astuto marino Ulises, instruido por Circe, tapó con cera los oídos de sus compañeros y se hizo atar de pies y manos al mástil de su embarcación para poder escuchar “sin peligro” la incomparable armonía de tan funesto cantar. Homero cita sólo a dos sirenas. En las líneas que siguen trataremos de explicar este célebre mito desde una triple perspectiva: geográfica, acústica y simbólica.

Acercamiento a una explicación geográfica del mito.

El testimonio literario más importante para la posible ubicación de la isla de las sirenas viene del geógrafo griego Estrabón (63-19 a.C.)⁶, quien identifica a las sirenas con las islas *Li Galli*, tres islotes rocosos y solitarios, situados frente a Positano (Golfo de Salerno) (fig. 1.). En Estrabón, *Sirenai* son las islas, mientras *Sirenoussai*, es el

término que sirve para designar el pico rocoso sobre el mar que pudo tomar su nombre de un antiguo santuario dedicado a las sirenas.



Fig. 1. Mapa del Golfo de Salerno (Italia) con la ubicación de las islas *Li Galli*

En el *De Mirabilibus Auscultationibus*, de Stratone di Sardi, obra fechable en torno al 120 d.C., así como en Stefano Bizantino, también las islas son *Sirenussai*. El término *Sirenai* o *Sirenussai*, puede hacer alusión, tanto a las sirenas como a su sede. Es ciertamente significativo que numerosas embarcaciones antiguas naufragaran en este paraje, lo que nos invita a pensar que estos genios marinos fueran concebidos como una personificación simbólica de los obstáculos y peligros que suponía la navegación en esta zona costera. La capacidad de Ulises y de sus compañeros para resistir al melodioso canto, ha sido interpretada por algunos autores como la transposición en clave mitológica de los progresos de la navegación y la capacidad para superar los escollos de un mar peligroso, en virtud de un mejor conocimiento de las corrientes de la zona. No sería extraño que el mito hubiera surgido en la Edad del Bronce, época en la que tuvieron lugar los primeros hitos de la navegación griega hacia el Occidente.

Las rocas de las islas *Li Galli* debían de constituir, desde la lejanía, un punto de referencia para los marinos, que intentaban acercarse a ellas y que no pocas ocasiones sucumbían, arrastrados por la fuerza de las corrientes. El culto a las sirenas (con sus santuarios) debió de surgir en el deseo de aplacar tales circunstancias y de procurar la salvación de los antiguos navegantes. Las islas de Gallo Lungo, Castelluccio y la Rotonda, conservan todavía hoy el nombre de *Li Galli*, que es una referencia explícita a la iconografía de las sirenas en el arte figurativo de la época arcaica. Aunque algunos estudiosos no admiten que su parte animal pueda ser definida con claridad, el gallo o la gallina son las referencias inmediatas en las que se debió de inspirar su iconografía. Por todo lo expuesto, cabe concluir que la explicación geográfica del mito hace de las sirenas una personificación de los peligros del mar en un lugar determinado.

Acercamiento a una explicación acústica del mito:

Para algunos científicos no es causalidad que el emplazamiento de las sirenas haya sido tradicionalmente la costa amalfitana. Así parecen demostrarlo los hallazgos arqueológicos, ya que en dicho litoral han sido localizados una serie de pequeños santuarios dedicados a las sirenas, ubicados entre Nápoles y Salerno. Es por ello que algunos autores consideran necesaria la búsqueda de una interpretación acústica del mito, y que éste deje de ser contemplado únicamente como una fábula de naturaleza poética, esgrimiendo argumentos basados en hallazgos arqueológicos motivados por la lectura de las fuentes clásicas como, por ejemplo, la búsqueda y localización de la ciudadela de Troya por Heinrich Schliemann.

El reconocimiento de una explicación acústica del mito pasa, inevitablemente, por el experimento científico. Se han realizado varios sondeos acústicos en este paraje, entre los que merecen señalarse los realizados por un equipo de investigadores de la Universidad Humboldt de Berlín⁷. Tales experiencias han demostrado que en las islas *Li Galli*, dada su disposición natural, se producen fenómenos acústicos particulares: Se ha podido comprobar, por ejemplo, que la emisión de sonidos desde un barco situado entre las dos rocas pequeñas crece en intensidad, y puede escucharse hasta unos 400 metros de distancia. Ello es debido a unos fenómenos de reflexión acústica que actúan como amplificador natural.

La disposición de las dos islas pequeñas frente a la isla de Gallo Grande (fig. 2) en una situación de mar en calma (muy habitual por la ausencia de mar abierto) produce un contexto acústico similar a la que ofrecen los teatros de la Grecia Clásica. El sonido emitido entre las dos islas se ve reforzado por la reflexión en la pared rocosa de la isla grande (que acústicamente actuaría como *frons Skene*) aumentando así, de forma considerable, el volumen de su emisión. La superficie marina se encargaría de conducir las ondas hasta las dos islas pequeñas. Un barco que pasara entre éstas, recibiría además de la onda directa, las ondas acústicas reflejadas por los dos islotes, que al tener una distancia similar al barco, llegarían “en fase” (es decir, habiendo recorrido el mismo espacio) y producirían una onda sonora cuya intensidad pasaría a ser la suma de las dos. Este fenómeno, que en acústica se conoce como una “interferencia constructiva”, es similar a los que se producen en recintos abovedados, túneles y teatros abiertos de patio parabólico.



Fig. 2. Foto aérea de las islas *Li Galli*

Además, cuando los sonidos se emiten en la isla de *Gallo Lungo* no producen eco en el lado opuesto de la isla, como es habitual, sino que sus ondas se propagan entre las tres islas, de un lado a otro, y así sucesivamente, lo que aparte de producir un efecto amplificador del sonido provoca un cambio tímbrico, confusión y una extraña sensación sonora en los marinos. De tales experimentos acústicos puede desprenderse que la disposición natural de las tres islas origina una deformación en la señal acústica en forma de amplificación, y también, transformaciones en la sonoridad y resonancia que resultan análogas al efecto misterioso de la reverberación. Por todo ello, algunos estudiosos sostienen que hay una evidencia de realidad sonora en el mito, que pudo haberse originado en voces naturales de leones marinos, aves, gaviotas, delfines..., sonidos del mar y el viento, transformadas por el paisaje y por su peculiar acústica.

Cabe señalar, también, que otros autores han interpretado que el canto de las sirenas pudiera estar relacionado con lo que podríamos llamar “alucinaciones auditivas” o “voces interiores” en medio del silencio (uno de los síntomas de la esquizofrenia). La ausencia de visión es la condición para que se produzca ese efecto acústico. La iconografía refrenda parcialmente esa teoría porque Ulises, en algunos ejemplos, parece como si no pudiera ver a las sirenas, a juzgar por la expresión “ciega” de su rostro. Así mismo, la ausencia de visión podría estar propiciada por la falta de visibilidad real cuando los barcos pasaran entre las rocas, o la niebla....Según esta última hipótesis, podríamos definir el sonido de las sirenas como una impresión mental, o una sensación sonora penetrante que emana del interior.

Acercamiento a una explicación simbólica del mito.

Los historiadores, en general, han defendido que el valor de la narración homérica no debe ser interpretado literalmente, porque se trata de figuras mitológicas, y han preferido otorgar una explicación simbólica al mito. Desde esta perspectiva simbólica, se relacionan los peligros del mar con la muerte, las tentaciones que la travesía de la vida pone en el viaje de cada ser humano, y el pecado.

Según especulaciones escatológicas del mundo helenístico las sirenas son divinidades del más allá, seres que cantaban a los muertos en las Islas de los Bienaventurados, de tal suerte que pasaron a representar las armonías celestiales, y como tales aparecen representadas, con frecuencia, en los sarcófagos. Sin embargo, la interpretación más difundida en la Antigüedad y aún más tarde, fue la estoica, según la cual, las sirenas eran consideradas como símbolos de la atracción sexual, la voluptuosidad y el vicio de la carne. Ya en la antigüedad, fueron consideradas como el emblema de las prostitutas, idea que fue recogida primero por San Isidoro de Sevilla y transmitida a la emblemática por Alciato (emblema 115): “La mujer es cosa que acaba en negro pez, porque la libido trae consigo muchos monstruos”. La música de las sirenas seduce los sentidos y estimula las pasiones, al igual que las falsas doctrinas o las opiniones infundadas. Asimismo, las sirenas han sido identificadas con la falsedad de las apariencias, con la hipocresía, con el mal príncipe, las voces de los aduladores (esos tan repetidos “cantos de sirenas”), etc⁸.

Simbólicamente, y ya pensando en términos musicales, el mito puede ser alusión al poder de la música y, muy en especial al del canto humano, cuya expresividad y

capacidad de sugestión es superior a la de cualquier otro instrumento musical. Ese poder, según Platón, y en virtud de su naturaleza, podía servir al ennoblecimiento del espíritu o ser la causa de su corrupción. No es casualidad que los nombres de las sirenas, transmitidos por diferentes autores clásicos, hagan referencia a su voz encantadora, y a su canto; son los siguientes:

Telxíope: “la que encanta con su aspecto” (thelxis, ops). Irresistible

Telxíonoe: “la que encanta con su mente” (thelxis, noos)

Molpe: “Canto” (molpe)

Pisínoe: “la de mente persuasiva” (noos, peisis)

Aglaofonos: “la de voz espléndida” (aglaós, phone)

Aglaope: “la de aspecto espléndido” (aglaós, ops)

Telxíepia: “la que dice palabras encantadoras”. (thelxis, ops). Cautivan, embelesan

Parténope: “la de aspecto de doncella” (parthenos, ops)

Leukosia / Leucosia: “la blanca” (leukós)

Ligia: “la de voz clara” (lígeios)

La formación de la Iconografía.

La iconografía de las sirenas como mujeres-ave tiene su origen en los modelos dados por el arte de las culturas orientales del Mediterráneo en la antigüedad, el Próximo Oriente y Egipto, civilizaciones en las que resultaba habitual la presencia de seres de naturaleza híbrida. El simbolismo de estas criaturas es diverso, aunque en Egipto sus imágenes fueron utilizadas para representar el Ba o alma del difunto, por lo que su presencia fue muy acostumbrada en contextos funerarios o en la decoración de los sarcófagos, de acuerdo con el principio del decoro (fig.3.).



Fig. 3. Pintura de una tumba egipcia del Imperio Nuevo con representación del Ba en forma de mujer-ave.

A lo largo del llamado período orientalizante, y en virtud de los contactos comerciales entre diferentes zonas del Mediterráneo, los repertorios icónicos forjados en estas culturas de Oriente llegaron al mundo griego, donde fueron asimilados, en un principio, como meras imágenes vacías de contenido simbólico, es decir, como sencillas fórmulas plásticas con las que ornamentar recipientes cerámicos y otros objetos. Son muchos los ejemplares cerámicos salidos de los talleres de Corinto y Beocia, a lo largo de los siglos VII y VI a.C., en los que se decora la totalidad de la superficie del vaso

mediante motivos ornamentales distribuidos en registros plagados de hileras de “animales pasantes” (leones, ciervos y otros cuadrúpedos), junto a los que, en muchos casos, existen también representaciones de sirenas aviformes y otros seres de apariencia quimérica (fig.4).



Fig. 4. Jarra con decoración de tipo orientalizante. Beocia. S. VI a.C.

La plasmación icónica del mito en el mundo griego.

Desde el siglo VII a.C., los artistas de la antigua Grecia dieron forma plástica al mito homérico, y fue entonces, cuando las imágenes llegadas desde el Oriente adquirieron significado icónico y mítico en el ámbito de la Hélade. Se convirtieron en seres marinos despiadados y monstruosos, cuya sola presencia remite al peligro de muerte. En algunos casos, sus figuras estuvieron acompañadas por *tituli*, de identificación (fig.5.), como el que puede leerse en el ejemplo que presentamos, “Siren eimi” (“yo soy la sirena”) mientras que en otras imágenes la presencia de la embarcación de Ulises y los instrumentos musicales son suficientes para caracterizar iconográficamente a tan crueles criaturas.



Fig. 5. Sirena griega. S. VI a.C , según Daremberg-Saglio.

Tanto la cerámica griega del período arcaico como los exvotos de terracota procedentes de la costa amalfitana presentan figuras de mujeres-pájaro o sirenas, que, en la mayoría de los casos abren su boca o gesticulan en actitud declamatoria o canora; unas veces aparecen en solitario, como cantoras solistas, mientras que otros ejemplos

muestran cómo cantan a dúo. En las manifestaciones artísticas más antiguas, no es frecuente que acompañen su melodía con instrumento musical alguno, lo que nos remite al primitivo canto *a capella*, la monodia pura, tal y como aparecen en el Stamnos de Vulci (fig. 6)

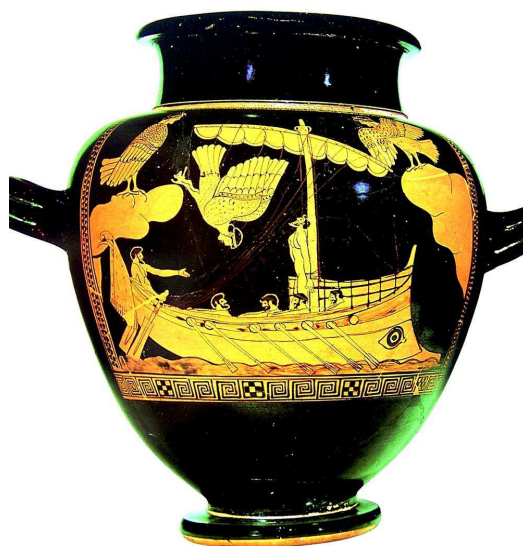


Fig. 6. Stamnos de Vulci. S. VI a.C. Ulises y las sirenas. Londres, Museo Británico.

Sin embargo, desde los últimos años del siglo VI a.C. comenzó a ser habitual que las sirenas acompañaran sus melodías con instrumentos (principalmente lira y aulós), cuya morfología, como la de las figuras mismas, se habría de ir modificando con el transcurso del tiempo. Desde entonces pueden ser una, dos, o tres figuras. Como ejemplo, proponemos la representación de un Trío musical sobre un vaso ático del siglo VI a.C. (fig.7). Ubicadas sobre un promontorio rocoso, estas sirenas hacen sonar su música al paso de la nave de Odiseo; se trata de una tañedora de aulós (situada en primer término), una cantante (identificada porque ocupa la posición central y gesticula con sus manos) y una intérprete de lira, tal y como las describiría siglos más tarde Apolodoro en su *Biblioteca*. A la vista de este icono, podría pensarse que hubiera existido una fuente escrita más antigua, hoy perdida, que pudiera haber dado lugar a representaciones similares a la que nos ocupa, aunque tampoco puede excluirse la posibilidad de que la fuente icónica sea anterior a la plasmación literaria. Una cuestión musical muy relevante que puede vislumbrarse a través de la iconografía es el modo de tocar la lira: la intérprete lo hace con un gran plectro sujeto a una cuerda, en la mano derecha, con el que hiere todas las cuerdas a la vez. Los dedos extendidos de la mano izquierda como en posición de abanico, apagan la sonoridad de las cuerdas que no deben vibrar, es lo que los textos llaman la “forma nubia de tocar”⁹. En su evolución formal, merece señalarse que además de la cabeza femenina el arte griego ha ido “humanizando” el icono oriental y ha dotado de brazos humanos a las criaturas marinas.



Fig. 7. Vaso ático de figuras negras con representación de tres sirenas músicos. S. VI a.C.

Excepcionalmente, y en época tardía, las sirenas pueden aparecer en las representaciones artísticas tocando instrumentos de percusión. Como ejemplo de ello, citamos una cratera de cáliz, obra del S. IV a.C. (Berlín, *Antikenmuseen*) en la que vemos dos sirenas intentando persuadir con su música al astuto Ulises: una de ellas sostiene una lira con su mano izquierda, mientras contempla la imagen de su rostro reflejada en un espejo en clara actitud de coquetería¹⁰, mientras su compañera hace ademán de tocar un pandero o *Tympanon*: un tambor de marco que se golpeaba con las manos; habitualmente este instrumento poseía un sólo parche y al tocarlo se sostenía derecho, desde abajo (fig.8). Carecía de sonajas y casi siempre estaba pintado de forma decorativa. La representación que citamos muestra también cómo ese proceso de humanización al que nos referíamos se ha ido acrecentando con el tiempo, de tal suerte que las sirenas postclásicas se han convertido en doncellas hasta la cintura, conservando únicamente la fisonomía aviforme en las extremidades inferiores de su cuerpo.

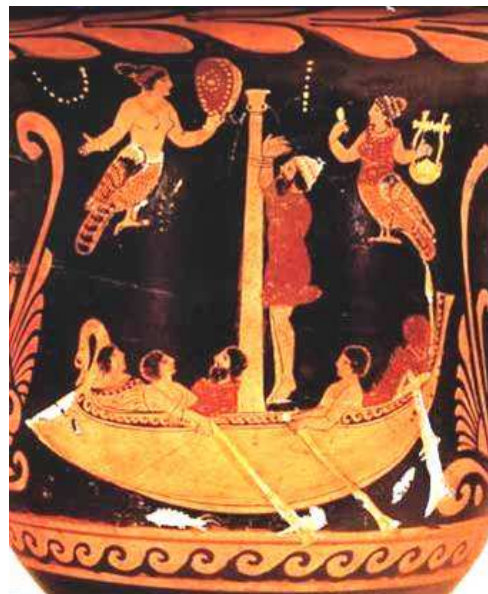


Fig.8. Cratera de cáliz. S IV a.C. Ulises y las sirenas.

Contextos funerarios: la armonía de las esferas.

Señalábamos al iniciar estas líneas que en las especulaciones escatológicas del período helenístico, y de acuerdo con las interpretaciones de la filosofía platónica, las sirenas fueron asociadas al movimiento de los planetas y al sonido producido por dicho movimiento, lo que tradicionalmente se conoce como la “armonía de las esferas”, una música inaudible para el hombre: *En cada uno de estos círculos había una sirena que giraba con él, haciendo oír una sólo nota de su voz, siempre con el mismo tono, de suerte que de estas ocho notas diferentes resultaba un acorde perfecto.* (Platón, *La República*, X, 616c-617d)

De acuerdo con dicho pensamiento, las sirenas pasaron a ser consideradas como divinidades o genios del más allá, encargadas de tañer sus instrumentos en las Islas de los Bienaventurados y su presencia fue muy abundante en la decoración sarcófagos y toda suerte de monumentos funerarios. Este aspecto invita, sin duda, a asociar a estos seres con el mundo de la muerte en varios sentidos. En algunos casos, podría pensarse que tuvieran, también, una función apotropaica, como imágenes protectoras de la propia tumba y de su inviolabilidad. La iconografía de los contextos funerarios con representación de sirenas es, no obstante, anterior al citado texto de Platón y se da especialmente en los *lecitoi*, formas cerámicas que, como es sabido, estuvieron asociadas a los rituales funerarios (fig.9).



Fig. 9. Sirena funeraria representada en un *lecitos* ático de figuras rojas. S. V a.C.

En otros casos, la iconografía de la sirena podía formar parte de los contextos funerarios como objeto característico de ajuares. Tal es el caso de un gracioso *Askos* broncíneo en forma de sirena, obra del S. V a.C. (*Paul Getty Museum*) (fig.10) en el que la criatura marina sostiene con una mano lo que podría ser un pequeño ungüentario de forma globular, mientras que en la otra mano exhibe una *Syrinx polikalamós*, una siringa de muchas cañas. En este punto consideramos pertinente aclarar que las primeras siringas griegas, hasta el 400 a.C., eran muy similares a las flautas de pan chinas de la dinastía Han, ya que su perímetro era rectangular y el largo útil de los tubos se graduaba internamente. En las formas posteriores se cortó una esquina

resultando un instrumento con forma de ala, que correspondía a la longitud real de los tubos sonoros¹¹.



Fig. 10. Askos en forma de sirena perteneciente a un ajuar funerario. S. V a.C. Malibú, *Paul Getty Museum*.

Iconografía de las sirenas en el mundo romano.

Las pinturas, mosaicos y artes menores del mundo romano muestran a las sirenas como alusiones explícitas a la muerte. Muchas de las representaciones pictóricas, más propensas al gusto verista de los romanos, ponen ante nuestros ojos la crueldad de las sirenas y en ellas pueden verse cadáveres y huesos poblando su desolada isla, mientras la nave del astuto marino griego intenta atravesar su escollo. Así puede verificarse en una extraordinaria pintura pompeyana (fig. 9), en la que varios esqueletos humanos completos y otros restos óseos fragmentarios ocupan el primer plano, en el margen inferior derecho de la composición, como si de una pintura de *Vanitas* se tratara. El ejemplo que citamos nos parece muy interesante en muchos aspectos, y especialmente en lo tocante a la disposición de las islas que, ciertamente, parece responder a la posición real de las islas *Li Galli*. Sobre cada uno de los tres picos rocosos que muestra la representación, hay una sirena erguida, y una de ellas toca la lira, otra la doble flauta y la tercera, gesticula en actitud canora. Mientras, la nave de Ulises pasa entre las tres islas, y parece como si una funesta bruma quisiera invadir el momento captado para producir la “alucinación” auditiva y la desorientación de los marinos.

Quizás por sus connotaciones simbólicas, el tema de la tentación de Ulises mantuvo su vigencia y su actualidad iconográfica durante muchos siglos, y así lo evidencian las nutridas representaciones artísticas en las que el tema homérico vuelve a ser protagonista indiscutible, especialmente en las representaciones musivarias romanas, tanto las realizadas en los obradores itálicos como las pertenecientes a cartones diseñados en territorio norteafricano. En todas las representaciones de este período se ha generalizado el hecho de que sean tres sirenas las protagonistas del mito, y que su apariencia externa se vislumbre más humanizada, ya que, en muchos casos, las figuras sólo conservan las garras inferiores de ave y las alas, mientras el resto de su imagen presenta atributos claramente femeninos.



Fig. 11. Pintura de Pompeya. S I d.C. Ulises y las sirenas. Museo Británico.

Merece citarse, en este sentido, el magnífico y conocido mosaico de época imperial procedente de Thugga (Tunicia) y conservado actualmente en el Museo del Bardo (fig.10) cuya escena central muestra tentación de Ulises. Todas las figuras están representadas de frente al espectador, como si de una representación teatral se tratara y las tres sirenas, que ocupan el margen derecho de la composición, revelan cómo se ha producido una actualización de los instrumentos. Una de las sirenas porta en sus manos una pareja de instrumentos largos de tubo estrecho y cilíndrico. No sin ciertas reservas, nos atrevemos a identificarlos con *tibiae* o tubos fenicios. Afirma Sachs¹² que en época tardía el número de agujeros digitales de las tibiae fue aumentando hasta 15, y que los fabricantes de instrumentos se vieron forzados a idear artificios que taparan total o parcialmente aquellos agujeros que se no se necesitaban en una determinada interpretación y que no podían ser alcanzados con todos los dedos extendidos. Entonces proveyeron a los tubos de cubiertas que tenían orificios y podían voltearse para cubrir o descubrir los agujeros. Tanto las pinturas y mosaicos muestran esa práctica, así como los restos de instrumentos hallados en las excavaciones de Pompeya y Herculano. La cantante sigue ocupando el lugar central, entre sus hermanas, y aparece envuelta en un manto, con una iconografía semejante a la que es habitual en la musa Polimnia.

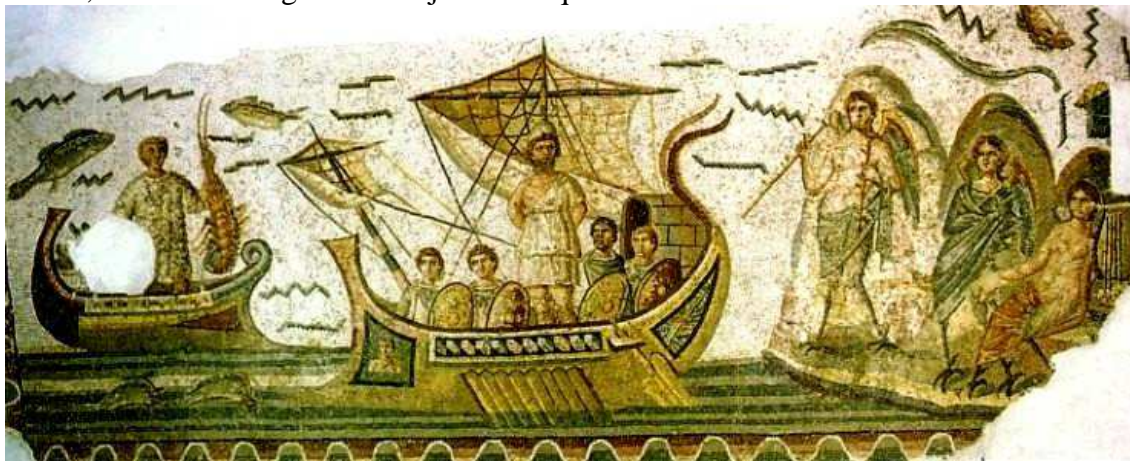


Fig.12. Thugga. Mosaico de Ulises y las Sirenas. (Museo del Bardo).

La Edad Media:

La transformación iconográfica que supuso el paso de la mujer-ave a la mujer-pepez se produjo, en opinión de algunos autores, ya en el ámbito del mundo romano, acaso por influencia y metamorfosis de otras figuras femeninas relacionadas con el mundo mítico del mar: las tritonisas y Escila¹³. Es significativo resaltar que la metamorfosis operada en estas criaturas fue de naturaleza formal y simbólica al mismo tiempo, y que durante largo período convivieron ambos prototipos formales: la mujer ave y la mujer-pepez.

Es bien sabido que en el transcurso de la alta Edad Media se difundieron por todo el ámbito cultural europeo libros de tipo moralizante en los cuales tuvieron cabida las fábulas de la antigüedad clásica, con finalidad didáctica y ejemplar. El *Physiologo*, los *Ovidios moralizados*..., y otros tantos títulos poblados e influenciados notablemente por las imágenes y los mitos antiguos, eso sí, sometidos a una *interpretatio cristiana*. Comenzaba entonces a ser habitual que la crueldad de estos seres marinos, aviformes o pisciformes, fuera resaltada plásticamente para aludir simbólicamente a la tentación, pecado y muerte. Una de las ilustraciones del conocido *Fisiólogo de Bruselas*, iluminado en época carolingia, muestra a dos sirenas que sujetan con sus manos a una figura masculina de aspecto exangüe, mientras que la tercera hace sonar un cordófono de tres cuerdas, instrumento similar a los que aparecen con frecuencia en las miniaturas de los *Beatos*. La morfología de este cordófono es muy característica, sin entalladuras pronunciadas y con las tres cuerdas tendidas sobre toda la longitud de la caja. Los dedos de la mano izquierda están en posición de silenciar la vibración de dos de las cuerdas, y la mano derecha pulsa la otra cuerda con un dedo (fig.13). La fisonomía de estas sirenas es la de mujeres de largos cabellos cuyo cuerpo femenino se torna en aviforme a partir de la cintura.



.Fig. 13. Ilustración de *Physiologo* de Bruselas. Sirenas aviformes.

Con la Plena Edad Media, llegado el momento cúspide del proceso de alegorización de la mitología clásica, la sirena fue una imagen utilizada para representar el mar y sus peligros y considerada, ante todo, como el símbolo de la atracción sexual y los pecados de la carne. Para evocar la tentación y la muerte surgieron imágenes de pesadilla y, en ocasiones, las magas marinas adquirieron una apariencia externa

marcada por el expresionismo y lo “feo”. Ocasionalmente las sirenas de este período aparecen acompañadas por tritones, o sirénidos como prefieren designarlos algunos medievalistas, también representados como intérpretes y músicos desde la Antigüedad. Los instrumentos figurados son los característicos de la música en la Edad Media: arpas, salterios, cordófonos de diferentes tipos, trompetas y, una vez más, su omnipresente canto sugerido por el expresivo gesto de las manos.

Una de las tablas pintadas del artesanado de San Martín de Zillis (Suiza), obra del S. XII, ofrece la imagen de una sirena de extremidad marina bífida que flota en la superficie del mar y que hace sonar una trompa de escasa longitud provista de agujeros digitales. Este instrumento, según ha señalado Jeremy Montagu, aparece con frecuencia en las representaciones artísticas desde finales del siglo X, y tal vez fuera utilizado como instrumento melódico en determinados contextos¹⁴. Aunque la sirena no está en actitud de soplo en el instante captado por el artista, aparece una alusión específica al sonido (un sonido intenso, “alto”), expresado gráficamente por seis pequeñas líneas paralelas que surgen hacia afuera desde el interior del pabellón cónico del instrumento.



Fig.14. Sirena música. Pintura sobre tabla perteneciente a la “zona oceánica” del artesanado de la iglesia de San Martín de Zillis (Suiza). S. XII.

La sirena y su música, símbolo de la tentación, fue un asunto muy habitual en las miniaturas de los manuscritos iluminados, que contienen un extraordinario repertorio iconográfico de instrumentos musicales integrado por cordófonos frotados de diversos tipos, o fídulas, especialmente en el siglo XIII, a veces formando parte de la decoración de las mayúsculas iniciales de dichos manuscritos. Son asimismo frecuentes los tríos musicales de sirenas que tañen diversos instrumentos, de cuerda o viento, o cantoras acompañadas por ellos, tal y como sucede en no pocos ejemplares del período señalado. La miniatura inglesa que mostramos (fig. 15) ofrece la representación de una cítara de tres cuerdas, con el mástil rematado por una cabeza tallada, un arpa ligera, diatónica, y una chirimía. Es interesante señalar que las intérpretes de los instrumentos de cuerda pulsada manifiestan una actitud de extrema concentración y compenetración mutua, aspecto más que necesario en la práctica de la interpretación musical que el artista ha sabido captar de un modo muy intenso. Por otra parte, su fisonomía es la de mujeres-ave, aunque se trata de aves de naturaleza acuática ya que sus figuras están posadas en el medio marino.



Fig. 15. Miniatura inglesa. S. XIII. Sirenas músicas

En la Baja Edad Media las imágenes de las sirenas hacen gala, ya para siempre, de su atractivo físico, y abundan como ornamento en las orlas de manuscritos iluminados, o en los relieves de las sillerías de coro. En ellos las vemos interpretando música con instrumentos reales (muy habituales los cordófonos y las trompetas) o, en menos ocasiones, fantásticos. Como es sabido, las trompetas largas fueron muy populares en toda Europa desde finales del siglo XIII; muchas veces llevaban colgado un estandarte o pequeño blasón porque sugieren prestigio, y triunfo: anuncian el triunfo con su poderoso sonido, o forman parte de un séquito real, aunque en ellas ya no se representa gráficamente el sonido.

Una de las misericordias de la sillería del coro de la catedral alemana de Basilea, del S. XV, está decorada con la imagen de una atractiva sirena que hace sonar un instrumento de cuerda pulsada con plectro, una cítara o guitarra, de 10 cuerdas (acaso 5 órdenes dobles) y cabeza tallada ricamente, rematada en una forma avolutada. Este tipo de instrumentos son, asimismo, habituales en las representaciones de juglares y de ángeles músicos; en este caso, su ubicación en la misericordia de la sillería de un coro nos ratifica que se trata de un símbolo de la tentación carnal.



Fig. 16. Sirena música. Relieve de la sillería de coro de la Catedral de Basilea, Alemania. Siglo XV:

Ya hemos señalado que los instrumentos “altos”, o de gran sonoridad, fueron habitualmente asociados a la idea del triunfo en muchas representaciones artísticas como trasunto de un comportamiento real. Así sucede, por ejemplo, en el precioso *Triunfo de Neptuno* pintado por Robinet Testard a mediados del S. XV (BN París). Creemos que en dicha pintura, las criaturas femeninas pisciformes son tritonisas porque forman parte del cortejo del dios marino y, junto con los otros monstruos de las profundidades, anuncian su triunfal llegada, aunque los instrumentos musicales que tocan las asocian con las sirenas; por ello, esta obra es un claro ejemplo de contaminación iconográfica, frecuente en épocas tardías. Una de estas sirenas o tritonisas, la situada en el primer término, sopla añafil o trompeta larga y sostiene con la otra mano un pequeño cordófono piriforme de tres órdenes dobles de cuerdas con cabecita tallada en el remate del clavijero, mientras que su compañera, situada en el segundo plano, toca una trompeta deslizante.



Fig. 17. Triunfo de Neptuno. Manuscrito iluminado por Robinet Testard. S. XV. Biblioteca Nacional de París.

La Edad Moderna.

Entre los siglos XV y XVIII se denominó *emblema* (también *empresa*, *jeroglífico* o *divisa*) a una imagen enigmática provista de una frase o leyenda que ayudaba a descifrar un oculto sentido moral que se expresaba más adelante, en verso o prosa; tales imágenes fueron utilizadas como fórmulas o vehículos para la alegorización. El tratadista milanés Andrea Alciato, pionero en este género literario, incluyó a las sirenas para su emblema 115, cuyo mote reza con la frase “el impudor”. El grabado correspondiente muestra a tres sirenas de extremidades inferiores pisciformes en actitud de hacer música (con la lira, el canto y la trompeta) ante la nave del astuto griego (fig. 18).



Fig. 18. el impudor. Grabado correspondiente al emblema CXV de Alciato

Junto a estas imágenes enigmáticas y emblemáticas, el teatro cortesano Barroco fue también uno de los medios más expresivos de la alegoría, y en el marco del tema que nos ocupa merece ser citada la obra de Calderón de la Barca que lleva por título *El golfo de las sirenas*, estrenada como “fiesta de Zarzuela” en el Palacio de Madrid el diecisiete de enero de 1657, ante la corte de Felipe IV¹⁵. Aunque inédito, el único de los ejemplares que se conserva parcialmente de la música de esta obra teatral está en la Biblioteca de la Universidad de Lisboa¹⁶ y constituye, sin duda, un magnífico ejemplo de interpretación emblemática del mundo dada por el teatro cortesano barroco.

El Simbolismo.

El capítulo final de esta andadura en la que nos hemos hecho acompañar de la música de las sirenas es el Simbolismo. En este movimiento artístico surgió una iconografía espectacular de las sirenas, que tiene su mejor expresión en la correlación entre pintura y poesía¹⁷. Muchos de los términos que se utilizan habitualmente para hablar del Simbolismo o definirlo, tales como encanto, misterio, ensueño, irrealidad, milagro, rebelión, erotismo, imaginario, muerte, contradicción, ambigüedad, quimera, y otros, nos evocan, irremediabilmente, la imagen de las sirenas, una evocación que se refleja también en la poesía y en la música simbolistas.

*¡Bajo el agua del ensueño que se eleva,
Mi alma tiene miedo, mucho miedo!
Y la luna luce en mi corazón,
hundido en los manantiales del ensueño.*

*Bajo el aburrimiento de los cálamos,
bajo los reflejos profundos de las cosas,
lirios, palmas y rosas
lloran aún en el fondo de las aguas.*

*Las flores se deshojan una a una
del firmamento en el reflejo,
para bajar eternamente
al agua del ensueño y de la luna.*

Maurice Maeterlinck: *Invernaderos*, 1889

Esa imagen del ensueño y la quimera que se esconde en la voluptuosidad de las aguas, con sus tentaciones y sus reflejos, es la que plasmaron también en sus pinturas los artistas de finales del siglo XIX, que representaron a las sirenas como bellísimas mujeres de largos cabellos y piel nacarada, con apariencia casi humana, o como funestas y negras aves (Waterhouse, 1891). Nos parece magnífica, asimismo, la original versión de Gustave Klimt, de 1889, donde las tentadoras aparecen envueltas en la sensualidad de sus propias pieles. Los pintores citados, junto con otros destacados artistas del movimiento simbolista como E. Munch, se recrearon también en el tema de las sirenas, del que conocemos extraordinarias versiones pictóricas. También esa idea sensual debió de inspirar a Claude Debussy para la composición de uno de sus célebres nocturnos, el que lleva por título “Sirenas”, cuyo estreno tuvo lugar en París el 27 de octubre de 1901. En esta pieza, el coro femenino, utilizado como parte esencial de la textura de la orquesta mediante la vocalización sin texto, evoca de forma descriptiva el misterioso canto de las sirenas homéricas. Las voces del coro citado surgen, poco a poco, entre la indecisión tonal de los restantes instrumentos de la orquesta y se afirman poderosamente como funestos presagios de muerte, mediante la repetición constante de fórmulas melódicas de extraña y ambigua sonoridad.

Terminamos este recorrido iconográfico con el recuerdo de uno de los cuadros de Gustave Moreau (fig. 19) en los que se recrea el asunto que nos ocupa, y que nos parece muy significativo porque las tres figuras marinas, parecen estar inspiradas en la propuesta iconográfica dictada en los grabados de los *Emblemas* de Alciato (fig. 18), aunque las figuras del pintor francés están, sin duda, dominadas por su propia pasión, tan profunda y encendida como el coral que las acompaña. .

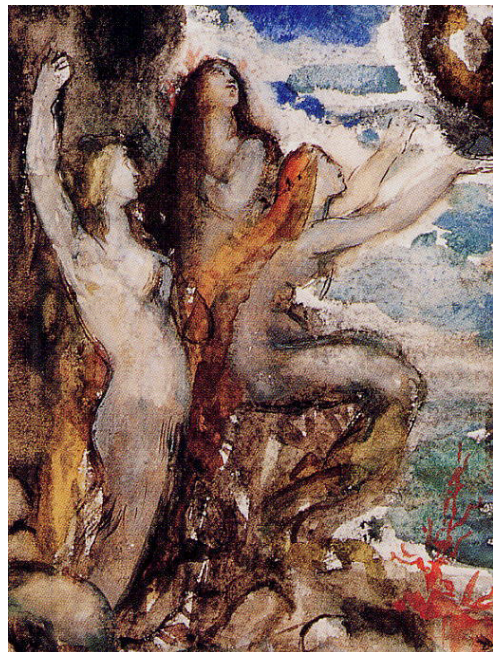


Fig. 19. Ulises y las sirenas. Gustave Moreau. Detalle: las sirenas.

Para resistir a tanta voluptuosidad y tanta belleza sólo vale un consejo “Tapáos los oídos con cera”.

-
- ¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I., *Posidón y el thíasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1993
- ² RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I., *Las sirenas, Génesis y significación de su iconografía medieval*, Revista de Arqueología, n.211, 1998, pp. 42-51.
- ³ El germen de este artículo es una conferencia que impartí en el Primer Curso de Iconografía Musical, en diciembre de 2005, invitada por el Grupo de Iconografía Musical de la UCM.
- ⁴ GRIMAL, P., *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, 1984.
- ⁵ Homero, *Odisea*, XII, 1-200; Escolios a *Odisea*, 39; Eustacio, *Comentario a Homero*, p. 1709; Pausanias, IX, 34,3 y X, 5, 12.; Hyginio, *Fabulae*, 125, 141; Apolodoro, *Biblioteca*, I, 3,4,7,10,9,25; Platón, *República*, 617b; Ovidio, *Metamorfosis*, V, 512-562; Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 895
- ⁶ Libro I (2,12,12), y Libro V.
- ⁷ W. ERNST, “Resonante of Siren Songs”, Conferencia impartida el 8 de abril de 2005 en el Bard Hall de Nueva Cork, en el X Transatlantic Dialogue, Cfr. <http://www.huny.org/events/dateien/TAD%2010%20Ernst.pdf#search=%22siren%20songs%20ernst%22>
- ⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I., *Op. Cit.*, 1998.
- ⁹ SACHS, K., *Historia Universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, 1947.
- ¹⁰ La actitud de coquetería es habitual en las representaciones de muchas criaturas femeninas asociadas al mundo del mar, como sucede, por ejemplo, en las de la diosa Afrodita o las nereidas, y habría de pasar, con un sentido pecaminoso a ser un atributo iconográfico habitual de algunas sirenas medievales. Cfr. RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I., *Mar y Mitología en las Culturas Mediterráneas*, Madrid, 1999.
- ¹¹ SACHS, *Op. Cit.*, p. 137.
- ¹² SACHS, *Op. Cit.*, p. 134.
- ¹³ TOCHEFEU-MEYNER, O., “¿De quand date la siréne-poisson?”, *Bulletin de L'Association Guillaume Bude*, París, 1962.
- ¹⁴ MONTAGU, J., *The World of Medieval & Renaissance Musical Instruments*, Londres, 1980.
- ¹⁵ FERRERA VALS; T., *El golfo de las Sirenas de Calderón: égloga y mojiganga*. Cfr. <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/golfo%20sirenas.PDF#search=%22golfo%20de%20las%20sirenas%20calder%C3%B3n%22>
- ¹⁶ Así me lo indicó el profesor Manuel Pedro Ferreira, profesor de la Universidad Nova de Lisboa, e invitado como conferenciante del Primer Curso de Iconografía Musical celebrado en la UCM en diciembre de 2005.
- ¹⁷ DELEVOY, R. L., *Diario del Simbolismo* (versión española de Francisco A. PASTOR LLORIÁN, Barcelona, 1979).