

TRADICIÓN CLÁSICA Y EXÉGESIS MEDIEVAL EN LA LITERATURA DE EMBLEMAS HISPANA DE TEMÁTICA PROFANA. LA ICONOGRAFÍA DE LA SIRENA.*

Rafael Lamarca Ruiz de Eguílaz

La uniformidad de la iconografía de la Sirena en los ejemplos que ilustraron los libros de emblemas hispanos, deriva de la rica tradición clásica y sobre todo medieval que ha llegado hasta nosotros gracias a los múltiples comentarios que su rareza constitutiva ha originado. La simbiosis entre animal y ser humano, en este caso la mujer, y los consiguientes significados peyorativos que de continuo la han acompañado, se han constituido desde siempre en un foco de atención para todas las culturas que han participado de su rica tradición. Esta, a lo largo de su devenir histórico se ha plasmado en un importante elenco de imágenes que, con la salvedad de su mutación de ave a pez, ha aportado más bien pocas variantes iconográficas respecto de las primeras descripciones procedentes de la literatura clásica. Las recopilaciones animalísticas de la Edad Media no hicieron sino favorecer esta creencia en un personaje mítico que pasará del papel a los tímpanos y frisos de las mejores obras escultóricas del románico como un elemento parlante de primer orden, aunque debemos destacar que, a excepción de su irrupción en los albores del arte cristiano, como las catacumbas o los sarcófagos y su alegorismo simbólico en el arte egipcio, casi siempre ha manteniendo una uniformidad de significado poco común entre los narradores de la época.

La llegada del Renacimiento y sus tratadistas mitológicos, no hizo sino recoger la vasta tradición medieval del mencionado personaje, posibilitando que el mismo fenómeno extraordinario que tanta admiración provocó en el medievo, se trasladase a las nuevas tendencias artístico-literarias que en ese momento irrumpían con fuerza en el panorama humanístico europeo, y más tarde, en el español. La literatura ilustrada, entre la que no debemos olvidar los libros de viajes pero sobre todo la emblemática, recogía todo el saber enciclopédico de sus antepasados para poner a su servicio una atractiva forma de ilustrar el deleite, el engaño, la lujuria y otras tantas formas de advertir contra los vicios de la época. El emblema hispano no se diferenció de esta corriente, haciéndose eco de sus formas y significados, aunque advirtiendo de las pequeñas variantes que este híbrido iba a tener en un género tan dado a la libre inter-

* La presente investigación fue presentada en el *Fourth International Emblem Conference*, celebrado en Lovaina (Bélgica) entre los días 18 y 24 de Agosto de 1996. Agradezco al profesor de la Universidad de Extremadura José Julio García Arranz y al profesor de la Universidad de Ciencias Humanas de Estrasburgo, Christian Bouzy, sus aportaciones en todo lo referido a los tratados animalísticos. Igualmente debo dar las gracias a la profesora de la Universidad de La Coruña, Sagrario López Poza, directora del proyecto de investigación de la CICYT "Base de datos y edición digitalizada de las obras de Emblemática Hispánica ilustradas, bajo Internet" por su ayuda para acudir al citado encuentro.

pretación como fue el emblemático. En efecto, recopilaba abundantes muestras formales de una tipología dominada por la sirena-peza y que por lo tanto respondía a la rica tradición iconográfica que, partiendo de determinados tratados animalísticos medievales, presentaban a este ser híbrido ya transformado. No hemos de olvidar que en sus orígenes, tal y como veremos más adelante, la sirena se representaba en su parte inferior con cuerpo de ave para denotar unos significados bien diferentes a los que el medievo le otorgaría. Esta antigua tradición también se glosa entre los emblemas hispanos del momento, aunque de una forma minoritaria. Ambos exponentes de la iconografía de la sirena se encuentran representados en los textos emblemáticos que nos ocupan y a ellos nos referiremos más adelante. Junto a estos, presentaremos algunas de las numerosas alusiones a este animal fabuloso y a su significado que, sin constituirse en el motivo principal de la “pictura” ni del emblema, sirven de apoyo al erudito emblemático para reforzar el mensaje del emblema principal. Los aduladores, la atracción del pecado, la lujuria y los deleites en definitiva, van a servir para recurrir a un ser que encajaba a la perfección en el mensaje moralizador que el autor quería transmitir a la sociedad de su momento.

La delimitación del marco en el que se desarrolla nuestra investigación, viene dado gracias al atractivo que la sirena, en sus múltiples variantes formales, ha tenido para los historiadores del arte. El enorme predicamento de su iconografía en el medievo y renacimiento¹, ha hecho posible que los estudios acerca de la misma sean numerosos y bien argumentados. No obstante, su papel en la literatura ilustrada de emblemas ha pasado más bien desapercibido debido a que la mayor parte de estas investigaciones se centran en su significado en el románico y gótico, períodos en los que el emblema ni siquiera se había esbozado. La excepción la constituyen aquéllas en las que las “picturas” y epigramas han servido de elemento interpretativo para la explicación de un cuadro² o grabado posterior, circunstancia que no agota los numerosos ejemplos de la emblemática hispana. Ambos supuestos, quedan lejos del objeto de nuestro propósito, ya que el cometido del presente estudio se centrará única y exclusivamente en el rastreo sistemático de las fuentes tanto literarias como gráficas que desde la antigüedad se han transmitido al medievo para acabar configurando los diferentes significados de la sirena en la literatura emblemática, género este último que consideramos el más rico en lo que a interpretaciones se refiere por cuanto, el mismo

¹ Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Iconografía medieval*, San Sebastián, 1988, p. 93 Tal y como afirma el autor, no debemos olvidar que la transposición de los modelos de la antigüedad al medievo, entre los que se encuentra la sirena, es un fenómeno constante que alcanza su mayor difusión en el siglo XI. Las causas argumentadas responden a su significado y a lo bien que éstas se amoldaban a los capiteles, siendo bastante común observarlas en los paramentos del románico y gótico.

² Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid 1995, pp. 223 a 232. Exponemos aquí el caso del estudio de la obra de Velázquez “Las hilanderas”, en base a la iconografía de la sirena, donde se mencionan entre otros los emblemas de Saavedra Fajardo (empresa LXXVIII) o el de Sebastián de Covarrubias (Emblema XXX).

autor, en sus comentarios, desglosa ya los posibles acepciones de que se dota a cada elemento significante de la "pictura".

Por ello, el presente trabajo trata de articular la iconografía de este ser mixto desde la óptica de la importancia que el emblema juega como una más de las secuencias investigadoras del método iconográfico, sin el análisis del cual, tal y como afirman Panofsky³, Gombrich⁴, Tervarent⁵ o más cerca al emblema mitológico, Jean Seznec⁶, no se puede obtener una visión completa del amplio bagaje iconográfico-iconológico que la sirena ha tenido a lo largo de la historia. Similares postulados encontraremos en los planteamientos de varios investigadores hispanos, siendo Santiago Sebastián, Jesús María González de Zárate o Rafael García Mahiques quienes han profundizado en mayor medida en el análisis del emblema como una fuente iconográfica-semántica de primer orden dentro de esa *Historia de la Cultura*⁷ que debe acompañar a toda investigación circunscrita al ámbito de las interrelaciones entre el género literario que nos ocupa y las artes..

Partiendo de tales premisas, hemos tratado de que nuestra comunicación se limite al estudio de esta pequeña parcela que es el emblema hispano dentro de la tradición iconográfica de las formas⁸, y más concretamente a los diferentes significados que la sirena ha podido heredar del amplio bagaje cultural que la tradición clásica y medieval tuvieron para el Renacimiento y Barroco⁹.

³ Erwin PANOFSKY, *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1987, p. 185. El autor, aun sin incluir en su conocido método una reseña específica para poner de manifiesto la importancia del emblema dentro de la secuencia investigadora de la iconografía, no duda en recurrir continuamente en ese rastreo de precedentes formales y significantes a la emblemática como ocurre entre otros con los *Hieroglífica* de Pierio Valeriano y el lienzo *La Alegoría de la Prudencia* de Tiziano

⁴ Ernst H. GOMBRICH, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 1986, p. 263. El autor menciona lo acertado del planteamiento iconográfico actual basado en un análisis pormenorizado de los emblemas, empresas y divisas de la época.

⁵ Guy de TERVARENT, *De la méthode iconologique*, Bruselas 1961, pp. 6 y ss. y *Presence de Virgile dans L'art*, Bruselas, 1967, pp. 21-37. En este último estudio analiza la presencia de Virgilio en las empresas o divisas.

⁶ Cfr. Jean SEZNEC, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 103. "Esta pasión por los jeroglíficos, que tan fuertemente impregnó al humanismo, debía naturalmente dejar huellas en el arte. La pseudo-ciencia de Horus y de sus émulos "emblemáticos" provee en efecto a los artistas no sólo de nuevos elementos de decoración, sino también del tema de alegorías eruditas: Pinturicchio, Leonardo, Giovanni Bellini y Dürero han bebido uno tras otro en esta fuente de inspiración".

⁷ Rafael GARCÍA MAHÍQUES, "Las Empresas Morales de Borja...*Op. Cit.* p. 76. Consultar sobre este tema Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Método Iconográfico*, Vitoria, 1991, pp. 83 y ss. y José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología Emblemática: Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, 1996.

⁸ Sobre lo realizado hasta la fecha, podemos consultar Arthur HENKEL y Albrecht SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1978, pp. 1697 y 1698.

⁹ Conscientes de las limitaciones de espacio que una comunicación de este tipo impone, haremos un mayor hincapié en el análisis de las fuente estrechamente ligadas a los significados aludidos en los emblemas, pasando por alto otras posibles interpretaciones o conexiones con diferentes religiones y culturas.

I.- LA TRADICIÓN LITERARIA EN LOS ORÍGENES DE LA ICONOGRAFÍA DE LA SIRENA.

Antes de adentrarnos en este campo, debemos destacar el papel que la sirena tuvo en relación con el culto a los muertos¹⁰. Ello provocó que, incluso durante el renacimiento, no estuviera clara su conexión iconográfica y semántica con las Arpías, las cuales presentaban idéntica forma de ser alado con similar cometido funerario¹¹.

La confusión generada por formas similares (alma-ave, arpía, sirena, etc.) para seres distintos, se debió a su parecido cometido o significado. Durante siglos se confundieron los supuestos orígenes de las sirenas con los de las almas-aves griegas que ya se daban en torno al siglo X antes de Cristo. Estas se difundieron a mediados del milenio gracias a su asociación con el alma y espíritu de los muertos, aspecto este último que se propagará a otras culturas orientales posteriores así como a la egipcia¹². Los griegos las representaron con cuerpo de ave, mientras que la cabeza reproducía el rostro del fallecido, sirviendo estas figuraciones para alimentar la creencia de que la misma sustentaría espiritualmente a los muertos¹³. Fue común verlas decorando los sarcófagos funerarios de estos períodos e incluso en las estelas conmemorativas sobre las tumbas de los fallecidos. A ello contribuyó la creencia de que se trataban de divinidades aéreas que guiaban al alma de los difuntos hacia el Hades mezclando sus cantos armoniosos con los llores de los difuntos¹⁴. Fue esta característica musical lo que movió a los pitagóricos a tomar su iconografía y actitudes cantoras para encarnar la

¹⁰ Pilar PEDRAZA, "El canto de las Sirenas", en *Fragmentos*, nº. 6, Madrid 1985, p. 30. Sobre este mismo particular de los orígenes de la sirena consultar su otro estudio, *La bella, enigma y pesadilla...*, Barcelona, 1991.

¹¹ H. J. ROSE, *A handbook of greek mythology*, Londres 1991, pp. 28 y 29. El autor comenta la imposibilidad de delimitar las diferencias entre ambos seres en la antigüedad. Sin embargo, Isabel Mateo y Ana Quiñones realizan un profundo estudio acerca de las delimitaciones iconográficas de ambos supuestos del animal fabuloso. Hacen especial hincapié en lo que a las diferencias morfológicas de la arpía se refiere y su plasmación en el arte pétreo del románico (ver Isabel MATEO y Ana QUIÑONES; "Arpía o Sirena: una interrogante en la iconografía románica, *Fragmentos*, X, Madrid, 1987, pp. 39-47). Por otro lado, Montfaucon, sí las diferencia y presenta ejemplos que bien pudieran ser arpías o sirenas. (ver Bernard de MONTFAUCON: *Antiquity explained and represented in sculptures*, (Facsimil de la edición de Londres de 1721, "The Renaissance and the gods", Nueva York, 1976, pp. 296 y ss). El autor analiza los relieves que representan las sirenas, apareciendo todas ellas con patas de ave y cuerpo de mujer. Portan instrumentos como la lira, el arpa etc. Otro ejemplo lo constituye una medalla de Augusto, con la inscripción P. PETRON. TURPILIANUS III VIR, que representa a la sirena de cuerpo de mujer, y patas de ave tocando la flauta.

¹² Manuel GUERRA, *Simbología Románica. El cristianismo y otras religiones en el arte Romano*. Madrid, 1986, p. 266. Consultar también Olivier BEIGBEDER, *Léxico de Símbolos*, Madrid 1989, p. 111, quien afirma que en Mesopotamia y Egipto, la sirena es el alma en espera de juicio y sus formas responden a las que el pecado grabó en su ser. Por su parte, Pilar Pedraza, se refiere en similares términos (ver Pilar PEDRAZA, *La bella...* Op. Cit. p. 116).

¹³ Félix BÁEZ-JORGE, *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Veracruz, 1992, p. 37 y Pilar PEDRAZA, *La bella...*, Op. Cit. p. 116.

¹⁴ Félix BUFFIERE, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, 1973, p. 476 y Pilar PEDRAZA, "El canto de las..." Op. Cit., p. 30.

armonía de las esferas. Así lo veremos en los relatos de Platón¹⁵ (*República* X, 617b) —quien las pone en el mismo plano que a las Parcas—, Heráclito (*Alegorías de Homero* 12.6) y sobre todo por la interpretación que Plutarco (*Moralia* 745D) hizo de la simbología de las sirenas de Homero. Según los autores citados, el alma, tras la muerte, vagaba por el más allá hasta ser retenida y hechizada por la armonía del canto de estas almas-ave que eran denominadas *Sirenas*¹⁶.

De la variedad de representaciones que su asociación con la muerte generó, se han conservado escasas muestras debido sobre todo a que su iconografía, con el paso del tiempo, se impregnó de los nuevos significados moralizantes que los primeros Padres de la Iglesia vieron en su constitución mixta de animal y mujer, siendo más atractiva en esta su nueva interpretación que en su génesis funeraria. Sin embargo, gran parte de los contenidos semánticos que veremos en el medievo, se encontraban esbozados en los textos de los autores clásicos que trataron sobre la sirena. Homero (*Odisea* XII, 39) fue el primero que, sin describir al ser, presentaba a las sirenas como seductoras o hechiceras por las aptitudes de su canto, las cuales, las más de las veces, conducían a la muerte. Los escolios ya remarcaban estas características, presentándolas como los placeres viles que pierden al alma, pero también como la noble atracción de la poesía¹⁷. Similares postulados encontramos en la larga relación de clásicos que asociaron a la sirena con la seducción, la atracción o el placer. Así lo veremos en Horacio (*Sátira* II.III, 10-17 y *Epístolas* I.II, 19-25), en Jenofonte (*Recuerdos de Sócrates* II.11), en Apolonio de Rodas (*Argonáutica* IV, 891-911), en Plutarco (*Moralia* 706 D), en Heráclito y sus *Alegorías Homéricas* (70.9), en Higino (*Fábula* CXLI) o en Séneca (*Medea* 355-360 y *Epístola* 31.2). Pausanias, por su parte, en su *Descripción de Grecia* (X.6.5) hizo una breve exposición histórica del lugar donde se localizaban, pero fue Ovidio quien tardíamente recurrió a su iconografía y significados para los diferentes juegos a que se presta el amor. Si bien en las *Metamorfosis* (V, 551-563) hizo una escueta mención a sus cualidades cantoras, la obra del poeta romano al servicio de las pasiones, recurría en numerosas ocasiones a los posibles significados de la sirena para encajarlos en el discurso de su obra amorosa según le convenía. Así, en su *Arte de Amar* (III, 311-320), Ovidio señalaba que se trataban de monstruos de mar, melódicos y seductores por el canto. Para ello antepone la escena de Ulises como ejemplo de la defensa de la virtud, pero a la vez aconsejaba esta disciplina como algo muy recomendable para la educación de las mujeres en el amor. En sus *Amores* (III, 28-29) las describe como seres de doble forma y seductoras de hombres, y en el escrito *Remedio contra el amor* (785-790) aconseja que pasemos por delante de la puerta de la amada sin detenernos ya que estas son como las sirenas que nos retienen.

¹⁵ *Ibidem*, *Op. Cit.*, p. 417. Para el autor, las sirenas de Platón viven en el mundo del devenir y atraen a las almas con su armonía.

¹⁶ *Ibidem*, *Op. Cit.*, p. 476.

¹⁷ *Ibidem*, *Op. Cit.*, p. 474.

A modo de resumen, podríamos afirmar que el clasicismo nos legó una iconografía y significados que en poco difiere de lo que los siglos venideros les otorgarán. Su forma, mitad mujer, mitad ave no fue cuestionada por los poetas de la antigüedad para quienes, sin embargo, fruto de las narraciones de Homero, sus acciones se desarrollaron en el ámbito marino. Las connotaciones de aves cantoras, seductoras y en definitiva, de monstruos marinos, se fueron forjando a lo largo de los siglos gracias a los propios comentaristas clásicos, quienes en un intento por interpretar la obra de los más destacados poetas de su tiempo, acentuaron cada vez más los aspectos negativos de sus cualidades en el canto.

II.- LA TRADICIÓN MEDIEVAL. LOS PRIMEROS MORALISTAS, LOS MANUALES ZOOLOGICO -SIMBÓLICOS Y LOS BESTIARIOS EN EL ORIGEN DE UNA NUEVA ICONOGRAFÍA.

La acción de los “homilistas” o alegoristas de principios de la era cristiana se centraba en resaltar la semántica de determinados seres para hacer llegar más fácilmente a la gente las sagradas escrituras y las enseñanzas morales que querían destacar¹⁸. La sirena, ejemplo de “voluptas”, fue un claro exponente de ello¹⁹, máxime si tenemos en cuenta el papel que jugó en su difusión el fallo de la traducción de la *Vulgata* por parte de San Jerónimo, donde se las comparaba a templos del deleite y se incidía en la idea del placer a que nos inducen con su canto²⁰.

El mensaje de “voluptas” al que se anteponía la sabiduría como el camino que nos conduce hasta la virtud, estaba presente en la mayor parte de los comentarios que la patrística dedicaba a la sirena. Así lo veremos en Clemente de Alejandría, (*Stromata*, L.I, cap.X, 127), en San Jerónimo (*Comentariorum in Esaiam* VI.XVI.10-20) o en Máximo de Turín (*Homilia* XLIX, 151-152). Un papel más destacado en lo que a la divulgación de la sirena y otros dioses clásicos se refiere, tuvieron entre los siglos VII al IX las recopilaciones o crónicas de autores como San Isidoro de Sevilla o Rabano Mauro. En ellas, la historia de los orígenes del mundo se entremezclaba con la fábula pagana alcanzando una notoriedad que las convertiría en fuente indispensable para todo aquel que en siglos posteriores tratase de reconstruir aspectos de la antigüedad. Van a ser estos narradores los que incidan, más si cabe, en el papel de rame-

¹⁸ Jaques VOISENET, *Bestiaire Chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age* (S. V-XI), Toulouse, 1994, p. 132.

¹⁹ Pilar PEDRAZA, “El canto de las...”, *Op. Cit.* p. 32. Para la autora, la tradición por la que la sirena metaforizaba la atracción sexual arrancó de los antigüedad clásica con los estoicos.

²⁰ Sobre el error de traducción, consultar Edmond FARAL, “La queue de poisson des sirènes”, en *Romania*, París, 1953, T. LXXIV, pp. 434 y 435. y Florence McCULLOCH, *Medieval latin and french bestiaries*, Valencia, 1960, p. 166. Consultar igualmente Eukene MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, “Las luchas de centauros y Sirenas en los templos medievales navarros”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas de los terceros Coloquios, Mayo de 1992, Madrid 1992, pp. 160-172 y Pilar PEDRAZA, *La bella...*, *Op. Cit.* pp. 128 y 129.

ras o meretrices que las sirenas estaban adquiriendo. Así San Isidoro (*Etimologías* L.XI, cap.III) afirmaba:

Según la verdad las Sirenas eran meretrices, y los navegantes que pasaban por allí, impelidos a gastarse lo que llevaban, tenían después de fingir un naufragio. Se dice que tenían alas y uñas, por que el amor vuela y causa heridas; y que vivían en las olas, precisamente porque las olas crearon a Venus.

Servio se expresaba en parecidos términos:

...Secundum vero veritatem meretrices fuerunt, quae, transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia. (Ad Aen., V, 864)²¹.

Rabano Mauro (*De Universo libri viginti duo*, L.VII, cap.VII, d), ya en el siglo IX, no hizo sino parafrasear a San Isidoro al afirmar que estos seres con cuerpo de mujer y garras de ave²² eran meretrices que atraían a los navegantes y les obligaban a gastarse su dinero. La acentuación del carácter seductor y lujurioso de la sirena quedaba perfilado a lo largo de estos primeros siglos de la era cristiana. A excepción de algunos comentaristas tardíos como Macrobio (*Commentariorum in somnium Scipionis*, L.II, cap.III, 1-2), que todavía continuaba viendo en ellas la armonía de las esferas celestes, el resto de la doctrina que emanaba de la iglesia naciente abogaba por un significado de la sirena al servicio de sus intereses moralistas.

Junto a estos primeros escritos de corte moral, destacaron otros que habrían de complementar las enseñanzas anteriores desde un campo más cercano al de los naturalistas. Varios son los autores que en el desarrollo del estudio semántico-iconográfico de la sirena, citan dos hechos puntuales que marcaron el devenir de este ser mixto a lo largo del período que nos ocupa, la aparición del *Fisiólogo*, y el del *Liber Monstrorum*. A la larga tradición clásica y los Padres de la Iglesia ya analizados, hemos de añadir la influencia que las recopilaciones animalísticas de principios de la era cristiana tuvieron para el conocimiento y difusión de las características de los animales, entre los que se incluían los de matices fantásticos como el que nos ocupa. Los estudios zoológico-simbólicos obedecían a la misma doctrina cristiana imperante en estos primeros siglos de la nueva era. La naturaleza y las múltiples acepciones con que dotaban a los animales los escritores afines a la nueva moral, servían para acercar al pueblo determinadas normas de conducta y valores espirituales que los nuevos tiempos requerían²³.

²¹ Cfr. Edmond FARAL, "La queue de poisson...", *Op. Cit.* p. 440.

²² Diane O. LE BERRURIER, *The pictorial sources of Mythological and Scientific Illustrations in Hrabanus Maurus' De rerum naturis*, Nueva York, 1978, pp. 1 y ss.

²³ Jaques VOISENET, *Bestiaire Chrétien...* *Op. Cit.*, pp. 132 y 280.

En este contexto surge la obra del *Fisiólogo*, escrito anónimo que data probablemente del siglo II d.c., aunque no se ilustró hasta la época carolingia²⁴. En sus orígenes se trataba de un texto griego, que con su traducción al latín en el siglo V, se vulgariza alcanzando una notoriedad tal que pasará a engrosar las mejores bibliotecas del mundo. En el mismo (bestiario “Y” latino) se afirmaba que la sirena era un animal mortífero que atraía con su canto o voces. Su condición mixta de ave y ser humano, simbolizaba la doble naturaleza del hombre dotada de un corazón engañoso e inconstante en todos los caminos. Así son los actos del alma de los malos mercaderes, se congregan en el templo, pero pecan a escondidas²⁵. Como podemos observar, su conexión con los postulados que por entonces narraban los Padres de la Iglesia, San Isidoro, etc., eran totales, pero su influencia fue más allá, ya que este será junto a las *Etimologías*, la base de la mayor parte de los bestiarios y recopilaciones animalísticas de la Edad Media.

El segundo hecho destacable consiste en la aparición del *Liber Monstrorum de diversis generibus*, obra supuestamente anónima²⁶ y de compleja datación que algunos autores sitúan a finales del siglo VII o principios del VIII²⁷. Otros posponen su aparición al siglo IX²⁸. La importancia del nuevo escrito es transcendental para la iconografía de la sirena, ya que en sus textos se la describe por primera vez con cuerpo de pez²⁹. Afirma textualmente:

*Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y la belleza de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tienen cuerpo femenino y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces con las que siempre se mueven en las profundidades*³⁰.

La nueva disposición de este animal con cola de pez marcó el desarrollo de su iconografía, siendo su nueva característica constitutiva la que definirá de ahora en

²⁴ Emile MÂLE, *L'art religieux du XIII. Siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, 1949, p. 84. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, (Edición de Santiago Sebastián), Madrid, 1986, p. 10.

²⁵ *El Fisiólogo*, (Traducción y notas de Nilda Guglielmi siguiendo un *Physiologus latinus Versio Y*), Buenos Aires, 1971. Libro XV, p. 52. Sobre este particular consultar Edmond FARAL, “La queue de poisson...*Op. Cit.*, pp. 437-439 además de Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario Medieval*, Madrid, 1986, p. 132. El autor sigue un *Fisiólogo Armenio* de el siglo V aproximadamente.

²⁶ Según recoge Edmond Faral en su estudio (p. 466), Tomás de Cantimpré menciona en su *Liber de monstruosis hominibus Orientis*, que el autor es un tal Audelinus, derivado del vocablo anglo-sajón Aldhelm.

²⁷ Edmond FARAL, “La queue de poisson...”, *Op. Cit.* p. 441. Este magnífico estudio recoge toda la información necesaria acerca de las diferentes ediciones del *Liber* que se pueden consultar. A destacar las de Wolfenbüttel, la Biblioteca del marqués de Rosanbo, la de Leide y la del British Museum.

²⁸ Nilda GUGLIELMI, *El Fisiólogo...*, *Op. Cit.* p. 91, nota 86 – Finales del siglo VII. Jaques VOISENET, *Bestiaire Chrétien...*, *Op. Cit.*, pp. 73 y ss – Principios del siglo IX.

²⁹ En nuestro estudio obviamos las informaciones relativas a sus posibles precedentes en el arte de Mesopotamia. Las formas de pez de alguna de sus divinidades y el antecedente que en ellas han querido ver algunos investigadores, sin obviarlas, quedan fuera del objetivo de nuestra investigación.

³⁰ Cfr. Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián 1991, p. 65, (Cit. *Liber Monstrorum*, p. 42 y 43). Sobre la misma interpretación, consultar Edmond FARAL, “La queue de Poisson...”, *Op. Cit.*, pp. 470 y 471.

adelante su representación formal. En la actualidad hemos de recabar tales datos con la lógica cautela que nos sugieren los últimos estudios aportados por Meri Lao. La autora constata cómo la iconografía de la sirena-pezu surgió a la vez que la de las aves, y para ello presenta sendos relieves de finales del período romano y principios de nuestra era que recogen dos pasajes en los que la sirena se representa con cuerpo de pez, perfectamente identificable, durante el desarrollo del encuentro de este ser con Ulises³¹. A lo largo del período carolingio todavía se atisban momentos de duda respecto a sus formas ya que algunos textos recogían la descripción basada en el *Liber*, acompañados de una ilustración del tipo sirena-ave. Así lo encontraremos en el *Fisiólogo de Bern* (s. IX) y en otros manuscritos carolingios como el *Sacramentaire de Gelloone*, el *Psautier de Saint-Riquier*, el *Psautier de Stuttgart*, o el *Beato de Gerona*³². Los significados continuarán siendo los mismos que antes, pero su representación se va a ir configurando a partir de la aparición del *Liber*, aspecto que apreciaremos más adelante en el género emblemático hispano donde la totalidad de las sirenas analizadas son del tipo pez. Ello se debió, según varios eruditos, al error de interpretación que el autor del *Liber* tuvo al confundir a Escila con las sirenas. Este libro de origen norte europeo tomó el modelo de la sirena de la lectura errónea que hizo de las *Bucólicas* (VI, 75) o la *Eneida* de Virgilio, concretamente del pasaje dedicado a Escila³³. Sin embargo, su equivocación habría de sentar las bases para la futura difusión de la iconografía de este animal. Así lo observamos en todos los tratados animalísticos que con posterioridad a este surgieron en el ámbito norte europeo. Philippe de Thaün (1121-1152) afirmaba que esta tenía cuerpo de mujer o de pez y que atraía a los navegantes simbolizando la riqueza del mundo que hacía perecer al alma del marinero por el canto de las riquezas³⁴. Estas y otras interpretaciones similares encontraremos en los escritos de Pierre de Beauvais, Guillaume Le Clerc, Brunetto Latini, *Roman de la Rose* o en el *Libellus de Natura animalium* de principios del siglo XVI³⁵. Todas las enseñanzas en ellos contenidas se reflejarán, tal y como afirma Emile Mâle, en los sermones de Honorius d'Autum, Vicent de Beauvais, Barthélemy de Glanville o en el famoso

³¹ Mari LAO, *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, Méjico, 1995, p. 81. La autora comenta cómo existen dos relieves, uno en un vaso de Megara del siglo II a.C. y otro en una lámpara romana de los siglos I-II d.C. A pesar de representarse con cuerpo de mujer, afirma que su asociación a la meretriz no se produjo hasta la publicación del *Liber*.

³² Jaques VOISENET, *Bestiaire Chrétien...*, *Op. Cit.*, p. 296.

³³ Jaques VOISENET, *Bestiaire Chrétien...*, *Op. Cit.*, p. 73 y ss. Consultar igualmente Ignacio MALAXE-CHEVARRIA, *Fauna fantástica...*, *Op. Cit.*, p. 65 y *El Bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1982, p. 216. Félix BÁEZ-JORGE, *Las voces del agua ...*, *Op. Cit.*, p. 41 y Edmond FARAL, "La queue de poisson...", *Op. Cit.*, p. 477.

³⁴ Acerca de la influencia del *Liber* en los mencionados tratados, consultar Edmond FARAL, "La queue de poisson..." *Op. Cit.*, pp. 473 y 474.

³⁵ Cfr. Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario Medieval...*, *Op. Cit.*, pp. 133-136. Pierre de Beauvais afirma que existen tres tipos de sirena, dos de ellas tipo pez y la tercera con ave. Guillaume le Clerc (1210) sigue al fisiólogo en la sirena y afirma que no debemos engañarnos por los placeres del mundo. Compara

De Natura Rerum de Thomas de Cantimpré para quien las sirenas contaban con cola de delfín³⁶.

Los mismos postulados encontraremos no ya en la letra impresa, sino en el grabado o estampa de este período. La labor desempeñada por los pequeños grabadores alemanes y los ejemplos que hemos heredado de sus libros ilustrados, muestran ya una gran uniformidad en la nueva morfología de la sirena. La práctica totalidad de las entalladuras que salen de las prensas alemanas a finales del siglo XV, presentaban una evidente deuda con los dictados del famoso *Liber*, ya que la mayoría de ellos, ilustraban a este ser con cola de pez. Así la veremos en la obra de Conrad von Megenberg titulada *Buch der Nature* (Augsburgo 1475) donde su anónimo grabador realiza varios paneles de seres y animales curiosos, entre los que destacan los mitológicos³⁷. Aparece la sirena en varias ocasiones [1], destacando su forma con cola de pez y la variante alada de la anterior, reminiscencia de lo ya citado respecto del Fisiólogo de Bern. Otros ejemplos de esta nueva constitución durante el último cuarto del siglo XV, los encontramos al servicio de los dictados emanados desde la Iglesia a través de las publicaciones religiosas que comenzaban a invadir Europa durante este período. Destacó la obra editada por el denominado “Impresor del Anticristo”, quien en un libro publicado en Estrasburgo en 1482 y conocido bajo el título de *Von dem Enndkrist* (acerca del anticristo), presenta a la sirena como el preludio o el primer signo que nos avisaría de la llegada del maligno ser [2]. Su disposición, en esta ocasión, es de doble cola de pez³⁸. Dentro de esta corriente pagana al servicio de la religión, aparecieron otras ilustraciones dignas de reseñarse como fue la inclusión del híbrido en el pasaje del arca de Noé. La *Biblia* de Colonia, publicada por Heinrisch Quentell en 1478, presentaba de nuevo, –sin entrar en sus posibles alusiones a la prudencia o la lujuria–, [3] a la sirena con extremidades marinas³⁹. La tradición gráfica heredada de los ilustradores de esas primeras recopilaciones animalísticas, así como las miniaturas y grabados que acompañarán a los bestiarios, configuraron el panorama iconográfico de un ser que ya finales de la Edad Media y sobre todo a mediados del siglo XV presentaba una uniformidad en sus formas que presagiaba lo que años

a la sirena con el demonio y a sus encantos con el deleite. Sin embargo, afirma que hay algún marinero que sabe taparse los oídos, y este es el prototipo de hombre prudente que debe conservarse casto y puro. Así debemos cuidar de que nuestros oídos y ojos no se dejen llevar por los placeres. Brunetto Latini, 1260? en su *Livre du Trésor* afirma que las sirenas fueron tres meretrices que arruinaban a todo el que se encontraban en el camino. El *Roman de la Rose* (1235-1270) compuesto por Guillaume de Lorris y Jean de Meun afirma “el canto era tan dulce y bello que no parecía canto de ave; sino que se le pudiera comparar con el canto de la sirena de mar. El *Libellus de Natura animalium* (1508-1512) que debemos entender por ellas los placeres mundanos y las vanidades que cantan suavemente. Pero los navegantes cautos y prudentes se tapan los oídos con cera, es decir, con palabras honestas y buenas acciones y con virtud. El hombre que escucha la sirena se hunde en el abismo más amargo y pierde la razón”.

³⁶ Emile MÂLE, *L'art religieux...*, *Op. Cit.*, p. 84 y Félix BÁEZ-JORGE, *Las voces del agua...*, *Op. Cit.*, p. 41.

³⁷ *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, 1980, Vol. LXXX (suplemento), p. 289, n° 1475/230.

³⁸ *Ibidem*, *Op. Cit.*, vol. LXXXIII, p. 423, n° 1482/452.

³⁹ *Ibidem*, *Op. Cit.*, vol. LXXXII, p. 31.

más adelante veremos en las “picturas” de los emblemas hispanos. Los modelos que irradiaron durante este período las prensas alemanas, su recepción en la península por parte de los artistas que acudían a trabajar en las grandes fábricas arquitectónicas de este período, así como la herencia legada por el románico y gótico, posibilitan que en España aparezcan numerosos modelos, –norteños en su mayoría–, que tan característicos se van a hacer entre nosotros, destacando entre otros el de la sirena.

III.- LA SIRENA EN LOS TRATADOS MITOLÓGICOS Y SU PLASMACIÓN EN LA LITERATURA DE EMBLEMAS HISPANA.

Hasta el momento, hemos realizado una breve exposición de las fuentes literarias y precedentes gráficos que han configurado las líneas maestras de la iconografía y los posibles significados que este animal fabuloso ha tenido en la antigüedad y medievo. Sin embargo, no hemos incluido en este rastreo de fuentes las que más directamente habrían de tratar sobre la sirena: los tratados mitológicos. Este género de recopilaciones más o menos eruditas, no hacen sino aglutinar en torno a sus páginas las citas de los clásicos, así como las doctrinas emanadas de los primeros moralistas cristianos. A ello se une una característica innata a estas “mitologías”, la validez del método interpretativo a la hora de dotar a los dioses de un significado en base a todas las descripciones que su erudición les ha permitido extraer de todos aquellos autores que anteriormente hayan tratado el tema que analizan. Los clásicos, escolios, Padre de la Iglesia, astrología, tratados animalísticos, bestiarios, etc., todo sirve a la hora de argumentar una variante semántica de la divinidad. Son precisamente estas recopilaciones mitológicas las que más cerca estuvieron en el espacio y tiempo de los autores de emblemas hispanos. No debemos olvidar que el éxito de sus escritos desembocó en continuas ediciones que hicieron asequible en pleno siglo XVI textos tan importantes como la *Mythologiae* de Fulgencio, la obra de Albrico, los Mitógrafos Vaticanos y otros tantos que más adelante veremos en los tratadistas renacentistas como Boccaccio, Gyraldi, Conti, etc⁴⁰. Van a ser estos últimos los que directamente citen los autores de emblemas, lo cual no nos debe hacer perder de vista las originarias fuentes y la tradición medieval que con tanto detalle recogieron estos primeros recopiladores de la fábula pagana⁴¹ y que a continuación veremos insertados en los diferentes significados que los emblemas hispanos han otorgado a cada una de sus “picturas”.

Las variantes semánticas que encontramos dentro de una misma línea interpretativa de marcado carácter peyorativo, son múltiples. El eje central sobre el que se articula el discurso de los autores de emblemas es la atracción o seducción, signifi-

⁴⁰ Jean SEZNEC, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 142 y ss.

⁴¹ Jean SEZNEC, *Los dioses...*, *Op. Cit.*, p. 88 y ss.

cado que engloba en un segundo plano a el deleite, la lujuria, los placeres, la adulación, etc. Todos parten de la premisa de considerar a este híbrido como exponente del vicio, matiz que la validez del método interpretativo emblemático modeló al gusto de las necesidades del mensaje de cada una de las “picturas”. Los ejemplos que se daban más allá de nuestras fronteras son igualmente numerosos, además de enfocarse hacia una misma identidad semántica, aunque siempre podamos encontrar excepciones como la que nos ilustra el emblema LXXXIX de Paolo Giovio⁴². Para el autor transalpino, la sirena de doble cola, –divisa de Estéfano Colona–, alude al valor que vence a la adversidad, significado que no coincide con el resto de la emblemática hispana. Sus motivaciones laudatorias pudieron venir dadas por el hecho de tratarse de una divisa personal, aunque dicha iconografía aparecía ya en el *Codex* de Petrus Berchorius⁴³ y más explícitamente ligada al vicio y al amor, en un medallón italiano anónimo del siglo XV que la presenta en idéntica disposición acompañada de Venus tendida a sus pies junto a un cupido [4] que le entrega un corazón asaetado en una copa para significar su asociación con las pasiones⁴⁴.

Como sinónimo de la maldad en general la vemos mencionada en los *Símbolos Selectos* de Nicolás Causín⁴⁵. Sin embargo, el primero de los emblemas que alude estrechamente a los matices lujuriosos de su significado es el XXX [5] del segundo libro de los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias⁴⁶. En él apreciamos una mujer con cola de pez que “tañe” un instrumento. Con su representación, el autor afirma que debemos alejarnos del vicio que siempre nos acecha con formas agradables, en este caso las de la mujer y la música. Recurre al símil de la anguila que se cría y crece en las desembocaduras de los ríos para darnos a entender que en la mayor de las inmundicias puede residir la belleza. Un exponente tardío del mismo significado lo encontramos en el emblema XXI del libro tercero de Suárez de Figueroa *Camino de el Cielo, Emblemas Christianos*⁴⁷. Aparecen de nuevo dos seres con cola de pez frente a un barco para señalar que el vicio y el pecado siempre se nos presentan con falsos halagos y formas engañosas [6].

No ocurre lo mismo con el emblema XCIV de la primera centuria de Sebastián de Covarrubias⁴⁸ donde vemos una sirena con cuerpo de mujer y cola de pez pero sin utensilios en sus manos [7]. Si bien el autor menciona como única fuente el *Arte poe-*

⁴² Edición consultada en castellano: Paolo GIOVIO, *Diálogo de las empresas militares y amorosas...* Lyon, 1562.

⁴³ Petrus BERCHORIUS, *De formis figurisque deorum. Textus e codice Brux. Bibli. Reg. 863-9 critice editus*, Utrech, 1966.

⁴⁴ *The illustrated Bartsch, Op. Cit.*, vol. XXIV (13), p. 89, nº 7(109).

⁴⁵ Nicolás CAUSSIN (Trad. Francisco de la Torre), *Símbolos selectos y parábolas historicas del P. Nicolas Causino de la compañía de Iesvs*, Libro primero y segundo, Tomo XII de sus obras, Madrid, 1677, p. 109.

⁴⁶ Juan de HOROZCO, *Emblemas Morales*, Zaragoza, 1604.

⁴⁷ Diego SUÁREZ DE FIGUEROA., *Camino de el Cielo. Emblemas Christianos*, Madrid, 1739.

⁴⁸ Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610.

tica de Horacio, es el que más directamente alude a la simbología del animal como una ramera. Lógicamente, la moralidad del mismo nos invita a alejarnos de tales mujeres, argumentando en las sagradas escrituras las cualidades de estas meretrices, pero recurriendo a la figura clásica para escenificarla. A ello pudo contribuir el tratado o hieroglífica que circulaba por Europa en este período y que habría de marcar muchos de los aspectos iconográficos de la fábula clásica en Época Moderna. Se trata de la *Hieroglífica* de Pierio Valeriano quien en su libro XX afirmaba que por la Sirena habíamos de entender la “Lussuria Dannosa”, es decir la lujuria que arruina al navegante⁴⁹.

El hilo conductor de esta primer significado de seducción con matices lujuriosos se aprecia igualmente en el emblema II del *David Pecador* de Antonio de Lorea⁵⁰ [8]. Las fechas tardías en que se publicó su tratado, hizo posible que mostrase una erudición en sus fuentes fuera de lo común, siendo el único que mencionó a San Isidoro como moralizador del emblema. Junto a él, aparecen otros hitos claves en la configuración de la iconografía y el significado de la sirena como pueden ser la cita de Isaías, los comentarios de Job, Platón o el mismo San Agustín. Todo ello sirve para advertir al monarca del veneno que supone en la república la permisividad con la lujuria, desliz que nos hace perder la cabeza hasta conducirnos a la ruina económica. La similitud entre la sirena meretriz que arruina al navegante y la interpretación moral del gobernante “esquilmado” por los placeres de su república, es total.

Junto a ellos, encontramos una variante de la seducción de la sirena en el emblema XV de los *Discurso, elogios y apologéticos* de Alonso Remón⁵¹. Se dispone con formas mixtas de pez y ave sobre una calavera coronada [9]. Esta iconografía no es nueva por cuanto deriva de la confusión que en tiempos carolingios se dio en base a la irrupción de las nuevas formas de este ser con cola de pez. Muchos de los bestiarios de la época, como el de Bern, yuxtaponían a un texto que la definía con escamas, una imagen con patas de ave⁵². Pero lo realmente novedoso del emblema es su significado. Sin abandonar la línea semántica de la seducción, esta simboliza la profecía que nos anuncia una muerte segura a la que nada podemos anteponer dado el poder de atracción de los deleites. Tales contenidos los encontramos en la práctica totalidad de autores que moralizan acerca de este híbrido monstruoso. La consecuencia inmediata de aquel que se entrega a sus cantos, es decir, a la lujuria, es el trágico final, ya que nadie, a excepción del sabio Ulises, había escapado a sus hechizos. Sin

⁴⁹ Pierio VALERIANO, *I Ieroglifici overo commentarii delle occulte significationi de gl' egiptij & altre Nationi*, Venecia, 1625, p. 264.

⁵⁰ Fray Antonio de LOREA, *David Pecador y David Penitente. Primera y segunda parte. Empresas morales político-cristianas...* Madrid, 1674.

⁵¹ Alonso REMON, *Discursos Elogios y Apologeticos empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca San Pedro Nolasco...* Madrid, 1627.

⁵² Florence McCULLOCH, *Medieval latin...* Op. Cit., p. 168.

embargo, la riqueza del género emblemático se plasmó en las diferentes interpretaciones que el autor hacía de una misma iconografía. Si bien Alonso Remón corrobora este sentido de atracción hacia la muerte por la vida de regalo, su inserción en el contexto del emblema sirvió para adaptar su semántica a las necesidades de la composición literaria. En este caso, la sirena alude a la profecía que San Pedro Nolasco escucha de boca del difunto Cardenal San Ramon Non Nat (Nonato), quien se le apareció anunciándole la gloria en la vida eterna y al perpetuo descanso de su alma.

El común denominador de la alegorización en ellos contenida, la atracción o seducción en sus múltiples variantes, aparecía en escritos mitológicos medievales como los *Mitógrafos Vaticanos I y II*, para los que la sirena no era otra cosa más que la meretriz o ramera que atraía a los navegantes. Estos se veían abocados a fingir un naufragio para justificar las pérdidas originadas por sus deslices⁵³. Los matices apreciados en los textos anteriores parecen derivados sin lugar a dudas de las enseñanzas de San Isidoro y de Rabano Mauro, aunque Fulgencio (*Mythologiae* II, cap. XI) sea quien las asocie más estrechamente a Venus y a los placeres⁵⁴. Por su parte, Albricus en su *Alegoria Poética* (L.IV, vap. II, fol. XLIII) las presentaba como imagen de la voluptuosidad, además de aludir al pasaje de las meretrices que socavan los beneficios de los marinos⁵⁵ e incluso Dante las colocó en su cuarto círculo afirmando lo siguiente: *Yo soy, cantaba, yo soy dulce sirena, que distraigo a los marinos en medio del mar; tanto es el placer que hago sentir. Con mi canto aparté a Ulises de su camino inseguro; y el que conmigo se aviene, rara vez se va, de tal modo le fascino...*⁵⁶. Baccio Baldini las representó con forma de ave para una edición de esta obra en Florencia (1481)⁵⁷ [10]. Todo el saber enciclopédico de este período unido a la herencia de los clásicos y a los dictados emanados de los Padres de la Iglesia, se reflejaron en los albores del humanismo. Boccaccio (L.VII, cap.XX), uno de los mayores recopiladores de fuentes de períodos anteriores, las comparó nuevamente a las meretrices que arruinaban con los placeres la vida de los hombres de la mar⁵⁸. Fueron seductoras, rameras y lujuriosas, variantes que también apreciaremos en la poliantea de Rabixo Textor (Tixier de Ravisi)⁵⁹.

⁵³ *Mythographi Vaticani I et II*, (Edición de Péter KULCSÁR, Brepols, 1987), I, 42, 1-10 (p. 20) y II, 123, 20-30 (pp. 189-190).

⁵⁴ Fabii Planciadis FULGENTII, *Mythologías...* Amsterdam, 1581, p. 84.

⁵⁵ ALBRICUS, *Allegoriae Poeticae*, (Ed. facsímil de la publicada en París de 1520, Garland, Nueva York, 1976).

⁵⁶ Cfr. Félix BÁEZ-JORGE, *Las voces del agua... Op. Cit.*, pp. 56 y ss.

⁵⁷ Los diseños para los grabados de Baldini, fueron realizados por el mismísimo Boticelli, tal y como recoge Kenneth Clark en base a las afirmaciones de Vasari. (ver Kenneth CLARK, *El arte del humanismo*, Madrid, 1989, pp. 131 y ss.)

⁵⁸ Giovanni BOCCACCIO, *Genealogía de los dioses paganos*, (Edición de M^a. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, 1983, p. 445.

⁵⁹ Rabixo TEXTOR, *Officina, nunc demum post tor editiones diligenter emendata, aucta & in longe commodiorem ordinem redacta ...* Basilea, 1566, p. 863 y *Epithecata studiosis omnibus poeticae artis maxime utilia, ab authore suo recognita ac in novam formam redacta*, París, 1524, p. 394.

Los tratadistas italianos del siglo XVI, Gyraldi, Conti y Cartari incidieron de nuevo en el contenido lujurioso de su imagen. Sin embargo, fue el primero de ellos quien, en sus escritos, dio muestras de una erudición sin precedentes⁶⁰. Gyraldi, tras hacer una larga exposición sobre la ascendencia de la sirena, acaba presentando la moralidad de la misma afirmando *meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam ducebant...*⁶¹. Sigue a Albrico, a Fulgencio, San Isidoro y muchos más. Por su parte Conti, si bien recogía esta característica, moralizaba en mayor medida acerca de los placeres que atraían al hombre (*Mitología*, L.VII, cap. XIII), llegando a afirmar que todos llevamos dentro una sirena que no es otra cosa que el gusto que experimentamos con el placer⁶². En nuestra voluntad reside la virtud de saber apartarnos de él. Junto a este, el tercero de esta terna de mitógrafos italianos, Vincenzo Cartari afirmaba que por ellas hemos de entender la lascivia a que inducen a los navegantes⁶³, la belleza, las meretrices y en definitiva, la seducción por el canto. Igualmente, durante estos primeros años del renacimiento, no podemos olvidar la vasta tradición que los ovidios moralizados tuvieron a lo largo del medievo. Esta se plasmó en las alegorizaciones contenidas en las primeras ediciones ilustradas de la obra del poeta romano. Analizando el pasaje de la sirena, siguen los dictados de Platón y Macrobio para los que esta representa el canto armonioso, pero a la vez incluyen la variante de la seducción que ésta ejercía sobre los hombres⁶⁴.

En España, años antes de la aparición de los escritos de los afamados mitógrafos italianos del XVI, Alonso de Madrigal "El Tostado" recopiló la mayor cantidad de citas dedicadas a la sirena⁶⁵. El significado de las mismas aludía constantemente a su vinculación con la seducción.

*La intencion de los poetas e sabios que esto pusieron fue dar entender por este fingimiento el arte e manera mala de la mugeres dadas a desonestidad e deluxurias que los hombres atraen a si por ganar de ellos lo que tienen mas porque por amor alguno que les haya o entendimiento alguno que a ellos tengan e para significar las costumbres destos e el daño que a los varones faze...*⁶⁶.

⁶⁰ Jean SEZNEC, *Los dioses de la ...*, *Op. Cit.*, p. 193.

⁶¹ Lilio Gregorio GYRALDO, *De Deis Gentium varia & multiplex Historia...* Basilea, 1551, p. 240.

⁶² Natale CONTI, *Mitología*, (Edición a cargo de Rosa M^a. Iglesias y M^a. Consuelo Álvarez, Murcia, 1988), p. 540.

⁶³ Vincenzo CARTARI, *Imagini dell'i Dei de gl'antichi*, Venecia, 1647 (Edición facsímil de Walter KOSCHATZKY, Graz, 1963, pp. 132 y 133. Para el autor como para tantos otros son meretrices, adulatoras de navegantes y cantoras, entendiendo por su figura la belleza, la lascivia y las ramera.

⁶⁴ Di Ovidio, *Le Metamorphosi, cioe trasmutationi, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue Allegorie, significatio...* Milán, 1538. El autor del mismo es Nicolo di Agustini y el grabador Bernardino di Bindoni.

⁶⁵ Alonso de MADRIGAL "El Tostado", *Comentario a De Temporibus...*, *Op. Cit.*, L.V, cap. XCIII, fol. XXXVII – Sirenas cantoras / L.V, cap.CC, fol.LXXXI – Sirenas seductoras de navegantes / L.V, cap.CCII, fol. LXXXII – Sirena imagen del deleite / L.V, cap. CCIV, fol. LXXXIII – navegantes entregados al deleite fingen el naufragio / L.V, cap. CCVI, Fol.LXXXIV – Sirena imagen del "ayuntamiento" carnal con navegantes / L.V, cap. CCXVII, fol. LXXXIX. – Sirena, ramera y el deleite lujurioso.

⁶⁶ Alonso de MADRIGAL "El Tostado", *Comentario...*, *Op. Cit.*, L.V, cap. CCVIII, fol. LXXXVI.

Pérez de Moya⁶⁷, *–Philosophía secreta* (L.II, cap. XIV, art.X)–, Sánchez de Viana en su comentario a las *Metamorfosis* de Ovidio⁶⁸ o el mismo Baltasar de Vitoria en pleno siglo XVII⁶⁹, afirmaban siguiendo a Conti que las sirenas representaban el arte de las mujeres mundanas que nos seducen con su sensualidad, aspecto que Gerónimo de Huerta reproduce en su comentario a la historia natural de Plinio⁷⁰. No obstante, no hemos de olvidar que en estos textos, residió probablemente la erudición que ha configurado esta primera línea semántica de la sirena debido a su amplia difusión en el entorno de los escritores hispanos que nos ocupan, así como al hecho de encontrarse escritos en la misma lengua de los autores de emblemas

Otra de las variantes que hemos apuntado con anterioridad a este significado principal es el de la adulación⁷¹. La propia acción de adular o “lisonjear” se encontraba insertada en las atribuciones de la sirena que encantaba y atraía a los navegantes. Sin embargo, los escolios que analizaron la *Odisea* de Homero fueron los primeros que incidieron en esta característica para personificar en su figura la del aduldor⁷² con un marcado carácter político. Como veíamos en los textos de Fulgencio, (*Mythologiae* II, cap.XI) las sirenas arrastran con su canto al que las escucha, siempre que lo que nos comuniquen sea lo que estábamos esperando oír. Esta técnica es la utilizada por los cortesanos que, con la finalidad de permanecer junto al poder, mentirán si es preciso con tal de conservar el favor del monarca. Su presencia entre las coronas europeas de Época Moderna fue tan significativa que los tratados de emblemática política siempre dedicaron alguno de sus “jeroglíficos” a la advertencia del príncipe contra esta lacra de la corte. Éstos eran el reflejo de lo que textos de matiz político como el de Maquiavelo estaban propagando por Europa⁷³, siendo el Padre Juan de Mariana quien –en el ámbito hispano– pone en alerta al soberano en contra de este mal tan arraigado entre sus subordinados⁷⁴. El motivo principal para representar a este personaje fue casi siempre el mismo, la sirena. Así lo encontramos en el

⁶⁷ Juan PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios...* Madrid, 1585, p. 69. En la actualidad se puede consultar la reciente edición de Carlos CLAVERÍA, Cátedra, Madrid, 1995.

⁶⁸ SÁNCHEZ DE VIANA, *Anotaciones a las Metamorfosis de Ovidio en romance*, Valladolid, 1589, L V, cap. 27, pp. 118 y 119.

⁶⁹ BALTASAR DE VITORIA, *Theatro de los dioses de la Gentilidad*, Salamanca, 1620-1623, L. III, cap. IV.

⁷⁰ GERÓNIMO DE HUERTA, *Historia Natural de Cayo Plinio segundo traducida por el Licenciado Geronimo de Huerta, medico y familiar del Santo oficio de la Inquisicion y ampliada por el mismo, con escolios y anotaciones, en que aclara lo escuro y dudoso...* Madrid, por Luis Sanchez, 1624.

⁷¹ Ver Pilar PEDRAZA, “El canto de las ...”, *Op. Cit.*, p. 31.

⁷² Cfr. Félix BUFFIERE, *Les mythes...* *Op. Cit.*, p. 474. Consultar igualmente HERÁCLITO, *Alegorías de Homero* (Edición Esteban Calderón Dorda y M^a. Antonia Ozaeta Gálvez, Gredos, Madrid, 1989, p. 138.

⁷³ Nicolás MAQUIAVELO, *El Príncipe*, Madrid, 1943, p. 115.

⁷⁴ Juan de MARIANA, *Del rey y de la institución real* (Ed. de Humberto Armella Malla, Madrid, 1961, p. 96). Sobre esta misma característica consultar también Juan de TORRES, *Philosophía Moral de Príncipes para su buena criança y gobierno...* Burgos, 1596, XXIV, 14, p. 915, “Este es el officio de los aduladores, perseguir la verdad de palacio, para que no se oya en el tan buena musica, sino cantos o encantos de falsedad...”.

emblema LXXVIII de Saavedra Fajardo⁷⁵ en una iconografía que recuerda mucho al ya analizado de Juan de Horozco [11]. Las fuentes mencionadas no responden a lo que hemos estado analizando hasta el momento a excepción de la cita de Isaías 13.22 al que menciona de forma especial. El resto de alusiones se centra en Tácito y escritores coetáneos que tanto le gustaban como argumentos de sus significados. Con su iconografía, Saavedra Fajardo advertía al monarca en contra de aquellas coronas extranjeras que con sus artes y lisonjas llegaban a dominar la voluntad del rey. Durante el período de decadencia al que estaba sometida la corona española, muchas veces se había experimentado la ingrata sorpresa de ver cómo supuestos aliados extranjeros sacaban provecho del exceso de confianza de nuestros gobernantes. Para ello, este diplomático no dudará en recurrir al ejemplo del Príncipe de Orange sublevando a los Países Bajos para más adelante aprovecharse él de las favorables circunstancias⁷⁶.

La imagen de la sirena como el gobernante que nos engaña con sus malas artes, la encontramos esbozada como tal en Boccaccio. Advierte directamente al monarca o los políticos en contra de los aduladores al comparar a la sirena con la "lisonjera facilidad de palabra"⁷⁷. Esta característica también aparece años más tarde en los textos de Pierio Valeriano, quien no duda en atribuir a su monstruosa figura la elocuencia o el poder de la palabra⁷⁸. Así lo vemos en el emblema XII de Joseph de Romaguera⁷⁹ donde observamos al animal objeto de nuestro estudio tocando un instrumento [12]. La disposición es similar a lo representado por Horozco y Saavedra Fajardo, aunque con mayor tosquedad de composición. Los significados que el autor le otorga son variados, ya que por la misma entiende la meretriz, ramera, etc, pero sobre todo, el halago del canto de la elocuencia, el cual, tal y como narra, es sinónimo de tiranía.

El poder de la palabra llevado al campo de la política lo vemos igualmente en Conti, argumentando la advertencia de los peligros que entrañaba no saber erradicarla a tiempo (L.VII, cap. XIII). Afirma lo siguiente:

Otros en cambio, consideraron que las sirenas eran las voces de los aduladores y que ninguna perdición más dulce ni más criminal que esta se apodera de los príncipes....Ellas empujan al más profundo sueño a los príncipes porque, como si estuvieran dormidos, no ven en su mayoría qué diferencia al amigo del adulador y, porque es más dulce a los oídos la conversación de un adu-

⁷⁵ Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político christiano...* Milán, 1642 (Facsímil, Instituto Alfonso X el Sabio, Madrid, 1994).

⁷⁶ Pilar PEDRAZA, "El canto de las...", *Op. Cit.*, p. 34.

⁷⁷ Giovanni BOCCACCIO, *Genealogía...*, *Op. Cit.*, p. 447.

⁷⁸ Pierio VALERIANO, *I Ieroglífici...* *Op. Cit.*, p. 264. El autor afirma que era costumbre de algunos personajes de la antigüedad famosos por su don de palabra, el colocar sirenas de oro en sus templos para significar por ello la elocuencia.

⁷⁹ Joseph de ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas catalana facundia...* Barcelona, 1681.

*lador que la de un amigo, aceptan de mejor grado las cosas que son más agradables*⁸⁰.

Siguiendo con su discurso en contra de los lisonjeros, señalaba las virtudes que han de acompañar a un monarca para librarse de las cadenas de los aduladores. El mandatario debía ser un *hombre bueno, prudente y sabio* para saber discernir quien era el amigo y quién el adulador, ya que *donde hay adulación, no cabe la amistad*. Conti llegó a aventurar este vicio como una de las causas que provocaron los constantes conflictos en las principales regiones de Italia, las cuales cambiaban asiduamente de príncipes debido a la acción despiadada de estos parásitos de la corte que medraban en busca de su propio beneficio o del de su protector.

Sánchez de Viana continuó los dictados del autor anterior al reproducir parte de sus argumentos. Para él, las sirenas fueron las *razones azucaradas de los lisonjeros (perniciosisima ponçoña de los principes)*. Nuevamente aconsejaba al príncipe ser sabio para saber discernir entre el que nos dice lo que queremos escuchar y el que nos aconseja sin temor a contrariar a su majestad⁸¹. Baños de Velasco recoge en su emblema III todo lo apuntado hasta el momento aunque sin representar la sirena⁸².

La escena ilustra al Rey Ladislao de Polonia acompañado de una fémica que le susurra al oído. En la parte inferior se dispone un perro. Como podemos observar, la iconografía convencional del ser fabuloso ha sido sustituida directamente por el hechizo de una mujer para advertirnos que hemos de taparnos los oídos para no oír los cantos de los lisonjeros *que son como las sirenas* dejando a los gobernantes incapaces para saber que es lo conveniente y lícito. Dice su epigrama *Si les haze mas falta à los Reyes; / quien les diga verdades, que / quien les persuade / que las oygan?*. El saber distinguir entre el verdadero amigo del de conveniencia se convierte una vez más en el eje central del discurso del emblema⁸³. Juan de Horozco por su parte utiliza la escena de Homero con Ulises resistiendo a los encantos de las sirenas para argumentar el significado de su emblema XIII. En el mismo aparece Mercurio marchando con la vaca Io tras haber dormido y vencido a Argos, dándonos a entender que el adulador sólo hace mella en el vanidoso que baja su guardia ante los embustes de los demás. Qué mejor ejemplo que el de Ulises resistiendo a los ofrecimientos de las sirenas para mostrar el camino que el monarca debe seguir si quiere evitar la perdición de sus reinos.

⁸⁰ Natali CONTI, *Mitología...*, Op. Cit., p. 540.

⁸¹ SÁNCHEZ DE VIANA, *Anotaciones a las Metamorfosis...*, Op. Cit., p. 119.

⁸² Juan BAÑOS DE VELASCO, *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos, y morales, y su impugnador impugnado de si mismo...*, Madrid, 1670.

⁸³ Los presentes emblemas han servido para que iconógrafos del ámbito hispano hayan interpretado el cuadro de *Las Hilanderas* de Velázquez. Ver Santiago SEBASTIÁN, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid 1995, pp. 223-232 y Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, "Saavedra Fajardo y la Literatura Emblemática", *Traza y Baza*, nº 10, Valencia, 1985, pp. 67 y 68.

El último matiz en el significado de la sirena lo encontramos en los emblemas de Alciato. La publicación del *Emblematum Liber* y la difusión que alcanzó en Europa, desembocó en la traducción que para nuestra país realizó Daza Pinziano (Lyon, 1549)⁸⁴ y en los comentarios de Diego López⁸⁵ y Sánchez de Brozas⁸⁶, –el Brocense–. Si bien Daza Pinziano, en su emblema [13], exaltaba la figura de Ulises por la burla que hizo con su entendimiento a los placeres, los comentaristas posteriores (Fig. 14) incidieron en la idea del héroe como exponente del docto o sabio que no debe mezclarse con las ramerías o sirenas⁸⁷. La escena escogida fue la descrita en la *Odisea* de Homero (XII, 39 y ss) y ya desde la antigüedad se representaba al personaje griego como exponente de la prudencia y sabiduría que ha de presidir los actos del hombre que sabe eludir los deleites⁸⁸. Así lo encontramos en Horacio (*Epístola* I.II, 19-25), Licofrón (*Alejandro*, 665-670) o más explícitamente reseñado en los escritos de Jenofonte (*Recuerdos de Sócrates* II, 11) al representarlo como ejemplo del hombre virtuoso. Heráclito (*Alegorías de Homero* 70.9) ya lo define como exponente de la sabiduría y la virtud al igual que Séneca en sus *Epístolas Morales* a Lucilio (31.2 y 56.15). Para Marcial será la personificación de la astucia (*Epigramas* III, 64). Entre los primeros moralistas de la Iglesia destacó Máximo de Turín, (*Homilía* XLIX, 151-152) quien haciéndose eco del pasaje de Ulises comenta su paralelismo con el sufrimiento de Cristo en la cruz⁸⁹, simbolismo que alcanzó gran predicamento durante el renacimiento⁹⁰.

Los bestiarios aludidos en el capítulo anterior recogieron el pasaje del héroe griego con idénticas enseñanzas, siendo el *Fisiólogo* el que puntualizaba acerca de la ignorancia del que se abandonaba a la concupiscencia. Sin embargo, Guillaume Le Clerc, sin dar nombres, afirmaba en el siglo XIII que ante el demonio en forma de deleite, existían determinados marineros que sabían taparse los oídos, siendo el pro-

⁸⁴ Bernardino DAZA PINCIANO, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas...* Lyon, 1549.

⁸⁵ Diego LÓPEZ, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, 1615.

⁸⁶ Francisci SANCTII BROCENSIS, *Coment. In and. Alciati Emblemata...* Lyon, 1573.

⁸⁷ Sobre esta iconografía, consultar el estudio de Tervarent (ver Guy de TERVARENT, *Les énigmes de l'art. L'héritage antique*, París, 1947, pp. 29-31).

⁸⁸ Pilar PEDRAZA, *La bella...*, *Op. Cit.*, pp. 118 y 126.

⁸⁹ Jaques VOISENET, *Bestiaire Chrétien...*, *Op. Cit.*, pp. 79 - 80; Manuel GUERRA, *Simbología Romanica. El cristianismo y otras religiones en el arte Romano*, Madrid, 1986, p. 265 y Félix BÁEZ-JORGE, *Las voces del agua...*, *Op. Cit.*, p. 56. Este último afirma que para el Obispo de Turín, la nave de Ulises se corresponde con la de la Iglesia, ya que el mástil al que nos asimos para no caer en los placeres es el mismo al que Ulises se ató con idéntica finalidad.

⁹⁰ Una primera aproximación a este significado lo encontramos en la figura de Albrico, para el que Ulises representa al peregrino que vaga por la vida y su lucha diaria contra los apetitos y tentaciones a que debe hacer frente. (Alegoría Poética, IV, cap. II, fol. XLII). Boccaccio compara los insultos que le lanzaban a Cristo los judíos con los cantos de las sirenas (Genealogía de los dioses, L.XIV, cap. XVI). Ya en el XVI español, Sánchez de Viana afirma entender por la figura de Ulises la del sabio cristiano que sabe permanecer amarrado a la fe ante las adversidades del pecado. (Anotaciones, L.V, cap. XXVII). Isabel Mateo y Ana Quiñones ya recogen en su estudio las virtudes doctrinales entendidas por la figura de Ulises (ver Isabel MATEO y Ana QUIÑONES, "Arpía o Sirena...", *Op. Cit.*, p. 45).

totipo de hombre prudente⁹¹. Parecidos contenidos vemos en el *Libellus de Natura animalium* y en la gran mayoría de recopilaciones mitológicas de este período como en la *Mythologiae* (II, cap.XI) o en la *Virgiliana Continentia* de Fulgencio para el que a la acción derivada de Venus sólo podemos anteponer la prudencia y sabiduría del ejemplo al que nos remite Ulises. El mismo significado aparece en las obras de los Mitógrafos Vaticanos (I, 183, 1-10 y II, 123, 20-30) o en Albrico (*Alegoría Poética* IV, cap. II, Fol. XLIII). Por su parte, Boccaccio, El Tostado, Gyraldi, Conti, Cartari y el resto de los moralistas de época moderna no dejan de repetir la alegorización más característica en la lucha contra los placeres encarnados por la sirena: el modelo de virtud entendido por Ulises⁹². La emblemática española de este período recoge las enseñanzas emanadas de la fábula del héroe para reforzar el significado de sus “picturas”. Es el caso del emblema V de Hernando de Soto⁹³ quien, bajo un grabado del caballo de Troya, comenta al pasaje de Homero para señalar que con astucia siempre se vence al enemigo, como ocurrió con el artificio del animal de madera en la toma de la ciudad.

Ya para concluir, afirmaremos que hemos tratado de plasmar las diferentes variantes semánticas que la sirena ha presentado a los largo de la rica tradición emblemática hispana⁹⁴. Si bien Félix Buffiere afirma que poseen un doble sentido, la encarnación de los placeres que todo lo pierden, y la noble atracción por la poesía y el deseo de conocimiento, la emblemática hispana se circunscribe únicamente al primero de esos supuestos⁹⁵. Partiendo de su característica más sobresaliente, la seducción, hemos profundizado en los diferentes matices que este primer significado ha otorgado a su iconografía. El autor de emblemas, como creador de pequeños juego de intelecto, ha adecuado a las necesidades de sus mensajes el común denominador de la atracción que por este ser fabuloso ha sentido el hombre. La derivación en el aspecto más lujurioso de su ser es el que más veces nos encontramos entre los autores hispanos, destacando la filiación directa que Sebastián de Covarrubias establece entre las ramera y la sirena. Otros han matizado algo sus significados representándolas como lo agradable que nos atrae al pecado. En el fondo de su mensaje subyace el mismo significado, aunque las formas en este caso sean diferentes. Una variante más rica la

⁹¹ Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario...*, *Op. Cit.*, p. 135.

⁹² Ver Giovanni BOCCACCIO, *Genealogía...*, *Op. Cit.*, pp. 671 y 672, Alonso de MADRIGAL “El Tostado”, *Comento...*, *Op. Cit.*, libro V, cap. CCV, folio 83, Lilio Gregorio GYRALDI, *De deis...*, *Op. Cit.*, p. 240, Natali CONTI, *Mitología...*, *Op. Cit.*, p. 540, Pierio VALERIANO, *1 Ieroglifici...*, *Op. Cit.*, p. 264, Vincenzo CARTARI, *Imagini delli...*, *Op. Cit.*, p. 133, Juan PÉREZ DE MOYA, *Philisoffia Secreta...*, *Op. Cit.*, p. 217, Baltasar de VITORIA, *Theatro...*, *Op. Cit.*, p. 247.

⁹³ Hernando de SOTO, *Emblemas Moralizadas...*, Madrid, 1599 (Ed. facsímil de Carmen BRAVO VILLASANTE, Madrid, 1981).

⁹⁴ Sobre lo realizado hasta la fecha ver Arthur HENKEL y Albrecht SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, 1978 y sobre todo las consideraciones que Pilar Pedraza realiza en su estudio acerca de la sirena en obras emblemáticas tan significativas como la de Camerarius o Carpaccio (ver Pilar PEDRAZA, “El canto de las...”, *Op. Cit.*, p. 35 y ss., Félix BUFFIERE, *Les mythes...*, *Op. Cit.*, p. 380 y ss.

encontramos en su aplicación al campo de la política en forma de aduladores. Como ya hemos comentado, la situación decadente de la corona española hizo necesarias determinadas normas de conducta que erradicasen los errores del pasado y restituyeran a España el esplendor de su reciente historia. Para ello, Saavedra Fajardo y Romaguera no dudarán en atribuir a estos animales el don de la elocuencia junto al de su monstruosidad para advertir al príncipe de las malas conductas que viciaron los gobiernos de sus antepasados. Finalmente, la antítesis a los males de la sirena vienen dados por la figura de Ulises que tan magistralmente moralizan los comentaristas hispanos. No vamos a profundizar acerca de la tradicional psicomaquia o lucha entre el bien y el mal, pero en los emblemas de Alciato y sus alegorizaciones posteriores encontramos un ejemplo más del tradicional antagonismo entre el vicio y la virtud. El fuerte mensaje doctrinal que se esconde bajo esta fábula adquiere mayor vigencia de mano de los autores del XVII en aras de una aplicación moral que se adecua enormemente a los tiempos de decadencia moral en que viven.

La fuerte tradición clásica y su posterior utilización al servicio de la Iglesia naciente, posibilitó no sólo su pervivencia, como ocurre con otras divinidades, sino un desarrollo de sus formas y acepciones semánticas que casi podríamos calificar de “sin igual”. A ello se presta, sin lugar a dudas, sus nuevas interpretaciones de concupiscencia, voluptuosidad, lujuria, etc, que San Isidoro puso tan de moda y que se ajustaban a la perfección al mensaje moralizador medieval. Así lo veremos en múltiples iglesias de este período a las cuales no nos hemos referido por quedar lejos del objetivo de nuestro estudio⁹⁶.

Respecto de su morfología, a pesar de las muchas conexiones que se han tratado de ver entre este ser y otros de diferentes religiones, se respeta su forma de ave hasta bien entrado el medievo. Si bien el *Liber Monstrorum* inauguró la nueva iconografía con cola de pez, los tratados mitológicos no se hicieron eco de ello hasta la aparición de las obras de Boccaccio, Rabixio Textor o Georg Pictor ya en pleno renacimiento⁹⁷. Este último, aglutinador de la doctrina de los anteriores, puso orden en la compleja variedad de fuentes e influencias que poblaban las obras de los primeros mitógrafos humanistas. En su tratado, observamos a la sirena pisciforme en compañía del dios de los mares.

⁹⁶ Referencias acerca de esta incidencia las encontramos en las investigaciones ya citados de Isabel Mateo, Ana Quiñones, Edmond Faral, Manuel Guerra, Félix Báez-Borje o Eukene Martínez entre otros.

⁹⁷ Resulta impresionante el estudio comparativo que al respecto realiza Edmond Faral. En el mismo se analiza la influencia que la nueva morfología descrita en el *Liber Monstrorum* tiene en todos los escritos relevantes posteriores a su aparición. Arrancando desde textos anónimos de los siglos VII y VIII, repasa las diferentes representaciones de la sirena en forma de ave o pez por las obras de Rabano Mauro, los mitógrafos medievales, el *De naturis animalium* de Theobaldo, Philippe de Thaon, el *Speculum ecclesie* de Honorius “Augustodunensis”, el *De Planctu Naturae* de Alain de Lille, el *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg, el *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury, el *Orientalis sive Hierosolymitana historia* de Jacques de Vitry, etc., etc. (ver Edmond FARAL, “La queue de poisson...”, *Op. Cit.*, pp. 481-503).

Sin embargo, los textos medievales que analizaron la fábula pagana, –Fulgencio, los mitógrafos vaticanos y Albrico entre otros–, siguieron los dictados emanados de la descripción iconográfica realizada por San Isidoro hasta bien entrado el siglo XV. En ellos, las garras de ave con que se dotaban a las sirenas, se perpetuaron hasta que las nuevas tendencias iconográficas y semánticas se adecuaron a las influencias emanadas del *Liber*. Si bien los emblemas expuestos muestran una uniformidad iconográfica fuera de toda duda, la pervivencia de estas formas heredadas del pasado, aparecen en la sirena con patas de ave que ilustra el emblema de Alonso Remón o en los seres alados de Cartari.

El Renacimiento aportará poco ya que se limita a recopilar la larga serie de referencias que desde sus orígenes han configurado la iconografía y significado de la sirena. Como grandes enciclopedias en las que se amontonan todo tipo de citas, aunque estas sean de signo contrario, sirven al emblemista para dotar a sus “jeroglíficos” de una erudición propia de los tiempos en los que vivían, el humanismo. Por último, el rastreo de las fuentes que hemos aportado trata de ajustarse en lo posible al método de investigación iconográfico, constatándose en los emblemas expuestos una riqueza de significados al servicio de la futura interpretación iconológica que nosotros no vamos a abordar. Este primer nivel semántico obtenido del campo de la Literatura Emblemática se constituye en un escalafón más de la larga secuencia investigadora que debe presidir todo estudio iconográfico.



Figura 2.- Sirena de doble cola, "Impresor del Anticristo", *Von dem Emndkrist* (Estrasburgo, 1482)

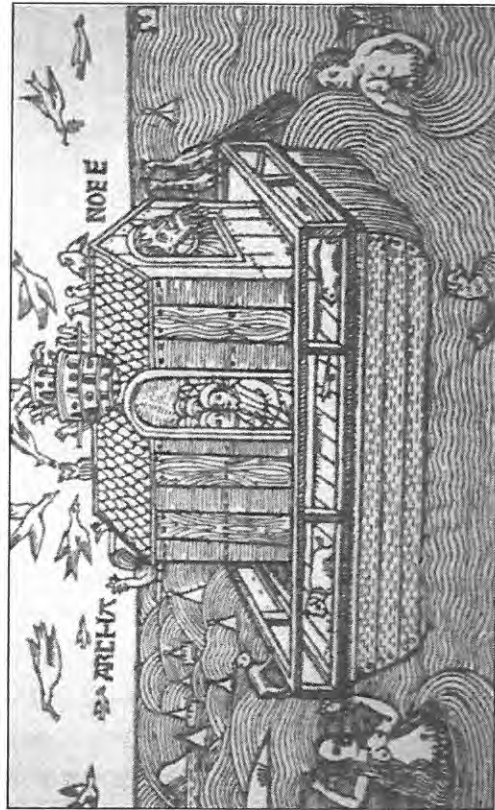


Figura 3.- Arca de Noé, *Biblia de Colonia*, Heinrich Quentell (1478).

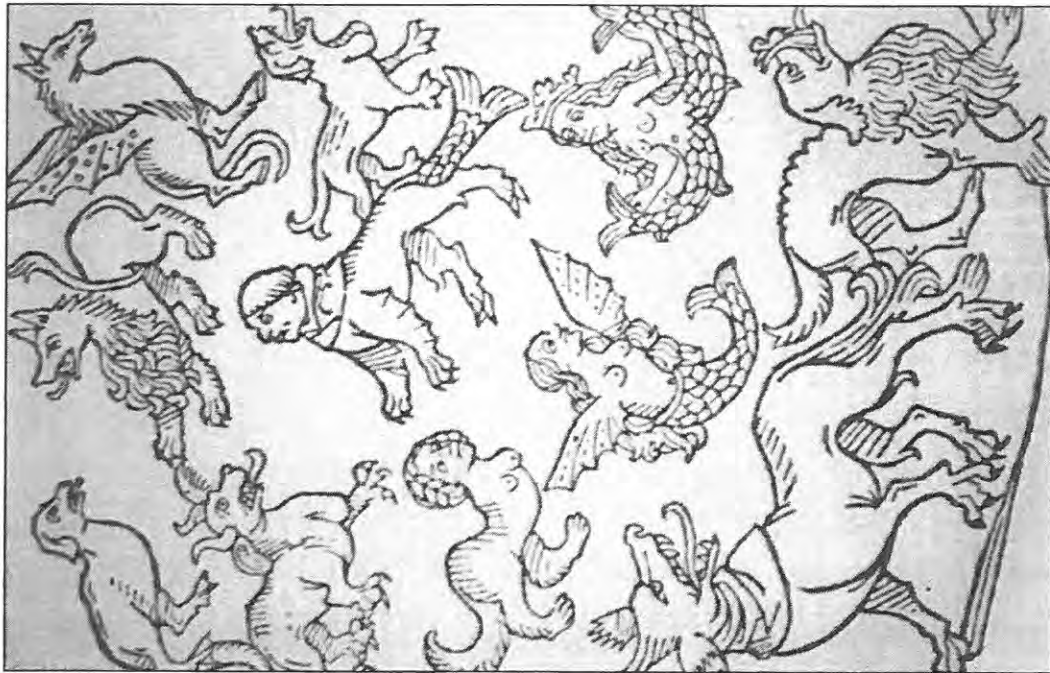


Figura 1.- Sirenas, Conrad von Megenberg, *Buch der Nature* (Augsburgo, 1475)



Figura 4.- Sirena con Venus y Cupido, medallón italiano anónimo del siglo XV.



Figura 5.- Sirena, Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales*, emblema XXX segundo libro.



Figura 6.- Sirena, Suárez de Figueroa, *Camino de el Cielo*, *Emblemas Christianos*, emblema XXI



Figura 8.- Sirena, Antonio de Lorea, *David Pecador*, emblema II.



Figura 7.- Sirena, Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, emblema XCIV, Centuria I.



Figura 9.- Sirena, Alonso Remón, *Discurso, elogios y apologéticos*, emblema XV.



Figura 10.- Ilustración de la *Divina Comedia* de Dante, grabado de Baccio Baldini, (Florencia, 1481).



Figura 11.- Sirena, Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe...* emblema LXXVIII



Figura 12.- Sirena, Joseph de Romaguera, *Atheneo de grandesa...* emblema XII.

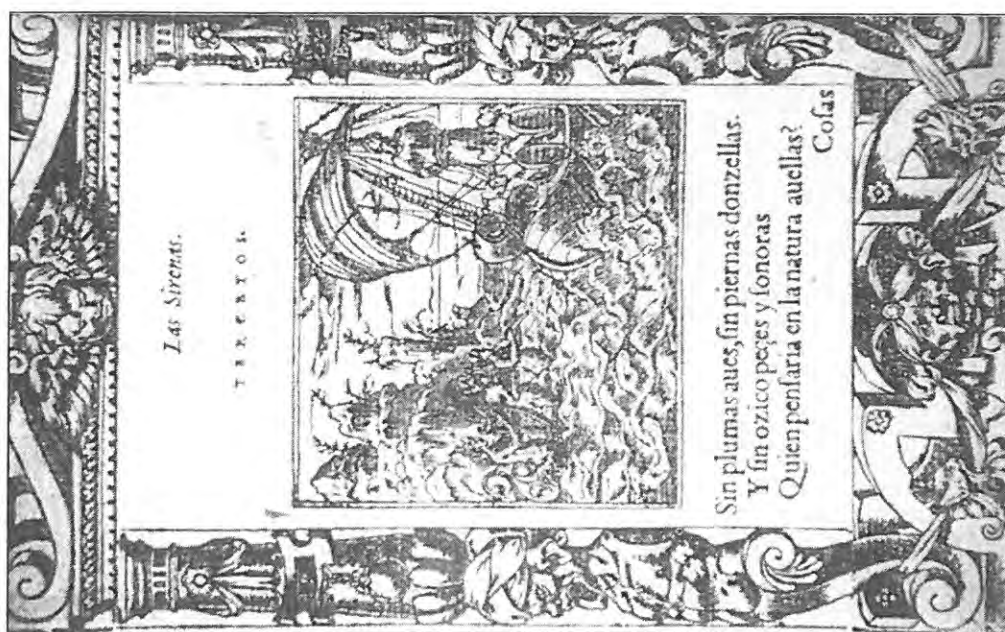


Figura 13.- Ulises y las sirenas, Alciato (trad. Daza Pinciano), emblema CXX.

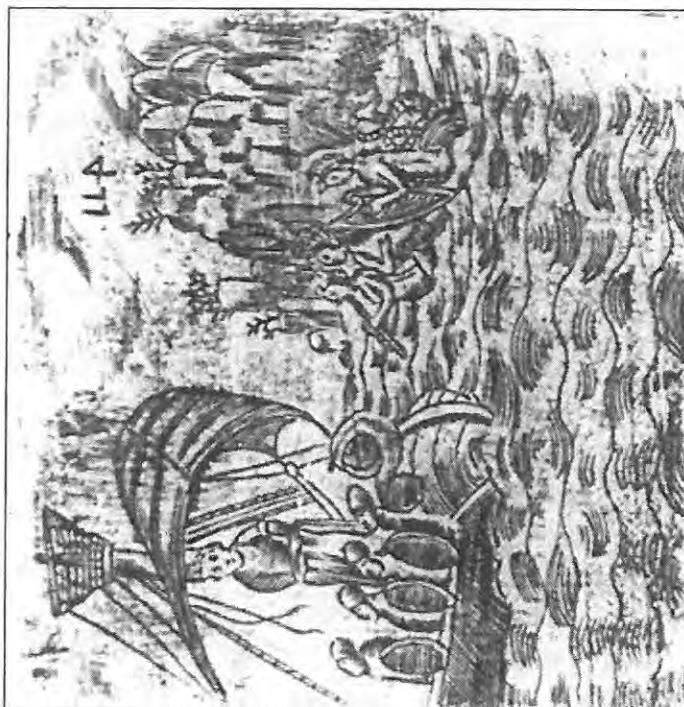


Figura 14.- Ulises y las sirenas, Diego López, *Declaración magistral*, emblema.