

ISSN: 2313-5115

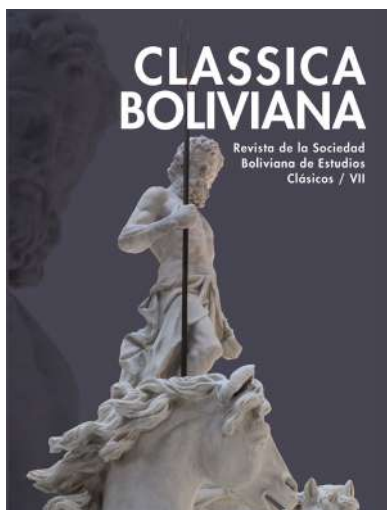
CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad
Boliviana de Estudios
Clásicos / VII



CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Número VII



Sociedad Boliviana
de Estudios Clásicos
SOBEC



UNIVERSIDAD
NUESTRA SEÑORA DE LA PAZ



VISIÓN
CULTURAL
FUNDACIÓN

Comité de Redacción: *Director y editor general:* Andrés Eichmann Oehrli – *Subdirector:* Mario Frías Infante – *Secretaria general:* Tatiana Alvarado Teodorika – *Coordinadora general:* Mary Carmen Molina Ergueta – *Miembros:* Carla Salazar, Mary Carmen Molina Ergueta (Saint Andrew's School), Tatiana Alvarado Teodorika (Institut National Universitaire J. F. Champollion, Francia)

Comité de Evaluación (y sus universidades): Antonio Alvar Ezquerro (Universidad de Alcalá de Henares, España) – Antonio Barnés (Universidad de Granada, España) – Ricardo del Molino García (Externado, Colombia) – Santiago Gelonch Villarino (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina) – Andrew Laird (Warwick University, Reino Unido) – Manuel López Muñoz (Universidad de Almería, España) – José Antonio Mazzotti (Tufts University, EE.UU.) – Manuel Molina (Universidad de Granada, España) – Claudia Quiroga (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) – Daisy Rípodas Ardanaz (Universidad de Buenos Aires, Argentina) – Alejandro Vigo (Universidad de Navarra, España)

Editores responsables: Andrés Eichmann Oehrli y Tatiana Alvarado Teodorika

Portada: Fuente de Neptuno, Plaza del Montículo, La Paz (realizada en La Paz por G. Magnani a principios del siglo XX). Fotografía propiedad del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (Unidad de Museos Municipales). Edición fotográfica: Felipe Ruiz. 

En el libro *El censo comercial industrial de la colonia italiana en América* (Buenos Aires, Ed. Río de la Plata, 1928, p. 1088) Giuseppe Magnani figura como el autor de esta fuente, y se exalta la obra con estas palabras: «por su originalidad y valor artístico puede considerarse como una de las más hermosas de América». Si bien la fuente es, sin duda, muy bella, se puede suponer alguna dosis nacionalista en esta afirmación. Agradezco a Mauricio Belmonte, autor de *Polenta. Familias italianas en Bolivia* (La Paz, Gente Común, 2009) el haberme encaminado a la consulta de este libro. Según un reportaje a descendientes de la familia Magnani, proveniente de Carrara (en *Jiwaki. Revista municipal de Culturas*, 56, abril-junio de 2015, pp. 13-16, «firmado» con las iniciales E.C. y H.F.L.), la atribución de la escultura a Giuseppe Magnani, que tenía su taller en la calle Landaeta, no es exacta. Quien la hizo sería su hermano Giacomo Santiago (su taller funcionaba en la avenida América, también en La Paz). En cualquier caso, se descarta la afirmación según la cual el conjunto escultórico habría sido hecho en Italia (J. Siles S., *Guía de la ciudad Nuestra Señora de La Paz*, La Paz, Plural, 1999, p. 236). Este último autor acierta, en cambio, cuando observa que está realizado «según los cánones de un fuerte academicismo».

Andrés Eichmann Oehrli

Contacto e informaciones: estudiosclasicosbolivia@gmail.com / www.estudiosclasicosbolivia.org

© Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC), 2016

© Editorial Marigalante, 2016

Primera edición: julio de 2016

ISSN: 2313-5115

Producción: Editorial Marigalante

Impreso en Bolivia

Índice

Presentación.....	5
-------------------	---

Filosofía

Equivalencias semánticas de términos griegos en lengua latina en dos Padres de la Iglesia cristiana <i>Alfredo Fraschini</i>	11
--	----

Ejemplos teológicos en la lógica medieval <i>Juan Manuel Campos Benítez</i>	33
--	----

Filología clásica

Los <i>incipit</i> de <i>De amicitia</i> y <i>De breuitate uitae</i> : del texto al contexto <i>Silvio Cornú - Patrizia Herskovits</i>	49
---	----

Materia clásica: del siglo XVI hasta nuestros días

El legado clásico y medieval en las sirenas de Charcas <i>Margarita Vila Da Vila</i>	63
Ingenio y erudición en una carta latina de Charcas: Manuel de Peñalosa y Mansilla escribe a Pedro Frasso en 1678 <i>Andrés Eichmann Oehrli</i>	97
Las medallas mitológicas de Manuel Isidoro Belzú <i>Fernando López Sánchez</i>	135
Arturo Borda y el mundo clásico <i>Pedro Querejazu</i>	163

Presentación

Es una alegría sacar nuevamente a la luz la revista *Classica Boliviana*, en la que, desde 1999, hemos puesto la ilusión por lograr un trabajo que reúna aportes originales, calidad científica y una cuidada presentación. En este número ofrecemos aportes de especialistas que exploran el uso de la materia clásica en culturas y épocas que se han beneficiado del legado de Grecia y Roma, desde el medieval Escoto Eriúgena hasta creaciones bolivianas de los siglos XIX y XX. En muchos casos se nos remite a fuentes y textos nucleares de lo que hoy «consume» a diario nuestra sociedad. La novedad en este número es la presencia de áreas que hasta ahora no habíamos frecuentado: artes plásticas (sólo nuestro primer número ofrecía un artículo) y numismática (disciplina que también estaba representada por un solo trabajo, en el número III).

Abre este volumen el estudio de Alfredo Fraschini, quien examina problemas léxicos que se generan en la Antigüedad tardía y en la Edad Media con la traducción al latín de términos que expresan o suponen categorías del pensamiento griego, con lo que da cuenta del accidentado camino por el que transitaron las palabras para expresar ideas concebidas en aquella lengua. El trabajo nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de asentar mejor el conocimiento de la lengua latina en nuestro medio no sólo para acceder a los abundantes textos latinos de Bolivia, sino también para establecer un puente que permita conectar términos que se encuentran en textos del pasado y del presente con los vinculados a otras lenguas (griego y hebreo, particularmente). Imprescindible también para llevar hoy a cabo traducciones de trabajos filosóficos, científicos, jurídicos y teológicos que son parte del patrimonio de Bolivia y que no siempre están al alcance del lector hispanohablante.

En la misma sección, Juan Manuel Campos Benítez se centra en textos de lógica medieval que, a partir de nociones teológicas, constituyen ejemplos de una tesis, una distinción, un concepto y hasta una regla lógica. Se trata de ejemplos que aparecen en tratados escritos por William de Sherwood (*ca* 1200-*ca* 1272), Guillermo de Ockham (*ca* 1287-1347), Alberto de Sajonia (*ca* 1320-1390) y Jean Buridan (*ca* 1300-*ca* 1358). Campos Benítez observa que, para estar en condiciones de captar las sorpresas que deparan tales desarrollos, la mejor preparación (en la actualidad) consiste en conocer la lógica contemporánea, la lingüística y la pragmática, entendida como el estudio de las relaciones entre el lenguaje y su uso por parte de los hablantes.

En el ámbito de la filología clásica, Silvio Cornú y Patrizia Herskovits hacen una lectura crítico-comparativa de los *incipit* de *De amicitia* de Cicerón y *De breuitate uitae* de Séneca y analizan sus estructuras sintácticas y elementos que determinan la objetividad o la subjetividad de lo que se dice. Los autores proponen este tipo de lectura como un modo de aprendizaje de la lengua y de la cultura latinas, recurriendo, en el análisis, al estudio de la práctica de la retórica clásica en la pluma de cada autor e inscribiendo las obras en sus contextos socio-políticos específicos.

En el último apartado se estudia el empleo de la materia clásica desde diferentes perspectivas: Margarita Vila Da Vila y Pedro Querejazu lo hacen desde la Historia del Arte, Andrés Eichmann desde la filología y Fernando López Sánchez desde la numismática.

Margarita Vila Da Vila se ocupa del legado clásico y medieval en la representación de sirenas pisciformes en relieves y pinturas del Virreinato del Perú. Remite a los orígenes iconográficos de cada elemento y revisa algunas de las interpretaciones suscitadas por su presencia en el territorio boliviano. Se trata de un estudio fundamental para la interpretación de sirenas barrocas en el territorio andino.

Andrés Eichmann también se ocupa de este período, pero lo hace desde el género epistolar. Estudia una carta de elogio, escrita en latín, que Manuel de Peñalosa y Mansilla dirige a Pedro Frasso en 1678 y que se publica en los preliminares del tratado *De regio Patronatu Indiarum* de Frasso. Después de ofrecer datos indispensables del contexto y de presentar al autor (su trayectoria profesional y personal), se adentra en los variados juegos ingeniosos que introduce Peñalosa en su escrito, en los que hace intervenir de manera exquisita a poetas y prosistas latinos. A continuación ofrece la versión bilingüe de esta epístola.

Avanzando un poco más en el tiempo y circunscribiéndose al periodo republicano, Fernando López Sánchez hace un minucioso estudio de medallas acuñadas en Bolivia entre 1850 y 1855, durante la presidencia de Manuel Isidoro Belzú. Analiza los discursos medallísticos legitimistas de carácter hercúleo y jupiterino del presidente. Las composiciones mitológicas de carácter greco-romano, de muy complicada lectura, son interpretadas por López Sánchez, quien no solamente identifica el origen y la utilización de muchos de sus elementos compositivos, sino que sitúa su presencia en el contexto boliviano de la época.

Para cerrar este número de *Classica Boliviana* volvemos a la Historia del Arte y nos adentramos ya en el siglo XX: Pedro Querejazu analiza en detalle dos pinturas al óleo sobre lienzo en las que Arturo Borda hace apología del arte clásico: *La perfección de las artes* (o *El templo del Ideal*) y la *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*. Estas obras pertenecen a la última década de vida del pintor, 1943-1953, una etapa en la que, según muestra P. Querejazu, su producción pictórica es indisociable de su obra literaria y en que la primera está pensada como un discurso visual complementario de la segunda.

Agradecemos a los mencionados estudiosos por sus contribuciones; a Jorge Paz Navajas, rector de la Universidad Nuestra Señora de La Paz, por su decidido apoyo para la presente publicación (apoyo que hemos recibido ininterrumpidamente desde el inicio de las actividades de la SOBEC); a Norma Campos Vera, presidente de la Fundación Visión Cultural; a los miembros de los Comités de Evaluación y de Redacción de este número, que han realizado con profesionalismo, rigor y generosidad un trabajo minucioso.

Andrés Eichmann Oehrli
Tatiana Alvarado Teodorika

**MATERIA CLÁSICA:
DEL SIGLO XVI HASTA
NUESTROS DÍAS**

El legado clásico y medieval en las sirenas de Charcas

Margarita Vila Da Vila

Universidad Mayor de San Andrés

mmargaritaviladv@hotmail.com

*En Memoria del Prof. Serafín Moralejo,
dilecto y docto maestro.*

Resumen

La representación de sirenas pisciformes en relieves y pinturas del Virreinato del Perú da cuenta del legado clásico heredado por el Renacimiento y testimonia no sólo la popularidad de tales criaturas entre criollos y caciques de los siglos XVII y XVIII, sino también su descendencia de prototipos descritos en los *bestiarios* y plasmados en el arte medieval. El objetivo de este artículo es recordar sus orígenes iconográficos y revisar algunas de las interpretaciones suscitadas por su presencia en el territorio boliviano, pues sin fuentes documentales es arriesgado sacar conclusiones respecto a las intenciones de artistas o comitentes.

Palabras clave: Sirenas - Legado clásico - Virreinato del Perú - Bestiarios - Arte medieval - Iconografía.

Abstract

The representation of mermaids in reliefs and paintings of the Peruvian Viceroyalty is proof of the classical legacy during the Renaissance, and testifies not only the popularity of such sea monsters among *creoles* and *caciques* of the 17th and 18th centuries, but also their indebtedness to prototypes described in the medieval Bestiaries and represented in their art. The purpose of this paper is to remind their iconographical origins and to review some of the interpretations raised by their presence in the Bolivian territory. Without the documents to testify for the patron, donor or artist's intentions, we are at risk of construing a mythical symbolism around these images.

Keywords: Sirens - Mermaids - Peruvian Viceroyalty - Classical legacy - Bestiaries - Medieval Art - Iconography.

Es sabido que parte del legado clásico que heredó el Renacimiento se mantuvo vivo en el periodo medieval gracias a la interpretación moralizada de la mitología grecolatina y a la fascinación que por la belleza de las formas clásicas sintieron algunos artistas de la época.

La representación de sirenas pisciformes en relieves y pinturas del Virreinato del Perú da cuenta de ello y testimonia no sólo su popularidad entre criollos y caciques de los siglos XVII y XVIII, sino también su descendencia de prototipos descritos en los *bestiarios* y plasmados en un sinfín de miniaturas y relieves medievales. El objetivo de esta presentación es recordar sus orígenes iconográficos y revisar algunas de las interpretaciones suscitadas por su presencia en el territorio boliviano¹.

Es en la *Odisea*, escrita en el siglo VIII *a.C.*, donde primero se las menciona, al prevenir la maga Circe a Ulises contra su embrujador canto, pues todos los arrastrados hacia ellas yacen reducidos a huesos, como muestra una pintura pompeyana del siglo I conservada en el *British Museum* de Londres. Superada la prueba, cuenta Ulises que, estando atado, le imploraron que se acercara para escuchar la dulce música de sus labios. Así lograría un gran

¹ Deseo agradecer a mis estimados colegas Eusebio Rey S. y Leopoldo Fernández Gasalla su colaboración en la búsqueda de algunas fuentes bibliográficas en la biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela.

deleite y luego seguiría su camino como un hombre más sabio, al conocer ellas el pasado y el futuro². Nada se dice, sin embargo, de su aspecto, filiación o número. Serán los mitógrafos posteriores quienes se explayarán en ello, dando recuentos muy variados de sus nombres y parentela³.

Ulises y las sirenas,
ánfora del Altes Museum de Berlín



² Homero, *Odisea*, 12, 39 y ss. Circe, al prevenir a Ulises contra las sirenas le dice: «seducen al hombre que va en su búsqueda [...] sentadas en un prado, lo hechizan con su armonioso canto. Se hallan rodeadas de gran cantidad de osamentas de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo». Y en 200 y ss: al relatar Ulises a sus compañeros lo escuchado mientras permanecía fuertemente atado a su navío, les dice que las sirenas le imploraron que detuviera su paso y fuera hacia ellas, pues nadie que hubiera pasado junto a ellas había dejado de escuchar la dulce música de sus labios. Primero, añadieron ellas, lograría un gran deleite y luego seguiría su camino como un hombre más sabio. Conocían todas las penas que argivos y troyanos habían sufrido en la anterior guerra y conocen, le aseguran, «todas las cosas que habrán de pasar sobre la fértil tierra». Ver también P. Grimal, 1984, pp. 483-484.

³ Se aceptó que las sirenas eran hijas del dios fluvial Aqueloo (aunque también se vincularon al dios marino Forcis), pero para Eurípides su madre fue la diosa Gea. Para Servio y Fulgencio fue la musa Calíope, Leoncio las deriva de Terpsícore y la mayoría de los mitógrafos de Melpómene. Respecto al número, varía de dos a ocho (las celestiales mencionadas por Platón), pero la literatura antigua suele dar los nombres de tres (Parthénope, Leucosia y Ligia) o cuatro (Agláope, Telsiepieia, Pisínoe y Ligia), variando sus nombres según los tratadistas. A ello hace cumplida referencia G. Boccaccio en la *Genealogía de los dioses paganos*, (texto escrito entre 1360 y 1375, publicado en París en 1511), libro VII, cap. XX. Se recogen valiosas referencias en E:\SIRENS Bird-Women Monsters Greek mythology, Seirenes, w-pictures (Doc. MHTML) y en C. Parada E:\SIRENS-Greek Mythology Link (Doc. MHTML).



Arte griego arcaico, s. VII-VI *a.C.*, Metropolitan Museum., N.Y.



Arte griego arcaico, s. VII-VI *a.C.*,
Metropolitan Museum., N.Y.

Como aves antropocéfalas se plasmaron desde el siglo VII *a.C.*, cuando el arte griego se revistió de formas orientalizantes. Hesíodo les dio nombre y el poeta Alcmeno las describió como diosas de melodiosas voces⁴. Según Ovidio obtuvieron alas para buscar por mar y tierra a la raptada Proserpina, y según el Pseudo-Higinio (siglo II) como castigo de Ceres por no haber evitado el rapto de su hija, siendo Eurípides en su tragedia *Helena* quien primero las describió aladas. Y así se representaron en la época arcaica, una de cuyas vasijas muestra a una diciendo «*Siren eimi*» («Soy Sirena»)⁵.

¿Cómo llegaron tales criaturas a convertirse en las fascinantes féminas de nuestros cuentos, a volverse emblema de la sensualidad cuando lo que ofrecieron a Ulises fue el conocimiento de lo futuro, y a tomar la escamosa cola de los peces? Varios estudiosos han abordado el proceso de su asombrosa y segunda metamorfosis. Sabemos que mantuvieron su aspecto aviforme en el arte griego y romano, aunque incrementando su aspecto humano con el tiempo. Así lo confirman tanto la afligida sirena funeraria de Canosa (siglo IV *a.C.*), como las que seducen a Ulises en un mosaico de Dougga conservado en el Museo del Bardo de Túnez y fechado en el siglo III⁶.

⁴ Se ha supuesto que la morfología alada de las sirenas griegas se inspira en las representaciones del alma (*Ba*) en el arte funerario egipcio del Imperio Nuevo (c. 1570-1070 *a.C.*), pero hago notar que éstas tienen cabezas masculinas o femeninas –dependiendo del sexo del difunto– y pies humanos, en tanto las sirenas griegas son femeninas y poseen patas de ave. Se encuentran valiosas reproducciones de muchas de las obras, a las que aludiré en adelante, en M^a I. Rodríguez, 2007.

⁵ Ovidio, *Las Metamorfosis*, lib. V, p. 101. Véanse también las referencias recogidas en *SIRENS Bird Women...* y en el ya citado artículo de M^a I. Rodríguez. Según Boccaccio y otros, el vocablo *Seiren*, parece derivar del verbo «*Seiraô*» (*Seiron*), que significa «arrastrar» o «encadenar». Asimismo, y según I. Rodríguez, se ha vinculado su nombre con el vocablo púnico *Sir* que denota «canto» o el semítico *Seiren* que se traduce como «hembra que fascina con sus cantos».

⁶ Pueden verse las imágenes en los sitios web mencionados en la nota 3, además de en el artículo de M^a I. Rodríguez ya citado.



Ulises y sirenas con flautas y lira, Mosaico romano de Dougga, del museo del Bardo, Túnez, s. III *d.C.*



Sirena afligida en capitel corintio de Tarento (Sur de Italia), c. 300 *a.C.*, Metropolitan Museum., N.Y.



Estela funeraria con sirenas del
Altes Museum, Berlín, Atenas, c. 400 *a.C.*

Fue en la Edad Media cuando se generalizó la imagen de las sirenas pisciformes. A pesar de haber señalado Odette Touchefeu-Meynier algún ejemplo de éstas en Roma, lo cierto es que fueron excepcionales, enraizadas como estaban las aladas en las descripciones literarias y la tradición artística. De hecho, todavía en el siglo XII, tanto en el arte Románico cristiano como entre los turcos selyúcidas, se siguieron plasmando sirenas aviformes, similares en proporciones y técnica a las ya modeladas en arcilla en el periodo arcaico griego⁷.

Entre las explicaciones aducidas para tal transformación, vale la pena consignar la ofrecida por M^a I. Rodríguez –siguiendo a O. Touchefeu-Meynier– y la que, en los Encuentros Clásicos de Bolivia de 2001, brindó A. Orías. La primera plantea la posibilidad de que el proceso evolutivo de las sirenas, asentadas en las rocas de una isla de la bahía napolitana, «corriera

⁷ Debemos a M^a I. Rodríguez otro magnífico estudio derivado de su investigación doctoral y publicado como «Las Sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval». Hace referencia la autora a los estudios pioneros de W. Deonna, 1928, E. Faral, 1953, O. Touchefeu-Meynier, 1962. Las sirenas modeladas en arcilla de la Grecia arcaica y de los turcos selyúcidas pueden verse en el Museo Metropolitano de Nueva York.

paralelo a la evolución que, por transmisión oral, sufrieron los pasajes de la Odisea. Poco a poco las sirenas se despegaron de sus puestos fijos [...] para posarse en las olas, y se incorporaron, como seres pisciformes, al cortejo de Posidón»⁸. La miniada en un bestiario inglés del siglo XIII conservado en la *Kongelike Bibliotek* así lo sugiere, al combinar –tal como la describió hacia 1150 Philippe de Thaon en su *Bestiario*– una cola de pez con patas de halcón y al agarrar peces en medio del mar⁹.

A. Orías, en cambio, atribuye la transformación a una leyenda surgida en la ciudad cretense de Áptera (Palaicastro), a partir de relatos de Pausanias y el Pseudo-Apolodoro del siglo II *d.C.* Según Orías –quien sigue a Capdeville–, tras un infausto certamen musical «las Musas ocuparon los campos de Creta y las sirenas, vencidas, fueron echadas al mar. Tres de ellas fueron petrificadas y

el resto se quedó en las aguas, desde donde atraen a los marineros». Y en efecto, hasta seis sirenas de colas bífidas –que podrían interpretarse como la transformación de las antiguas patas de ave– se allegan al navío de Ulises en una copia gótica del *Roman de Troie* que debemos a Benoît de St. Maure. «Al ser arrojadas al mar –prosigue Orías– las sirenas ornitoformes [...] pierden sus plumas en la competición musical, se quedan en las aguas saladas y allí adquieren aspecto pisciforme»¹⁰.



Sirena selyúcida islámica, s. XI-XII, Irán

⁸ M^a I., Rodríguez, 2007, p. 343. La autora remite para esta observación a un trabajo de Odette Toucheffey-Meyner al que no viene al caso hacer aquí referencia.

⁹ M^a I. Rodríguez, 2007.

¹⁰ A. Orías, 2002, pp. 173-190 (pp. 176-177). Agradezco a A. Eichmann el haberme facilitado el ejemplar. Orías no hace referencia a la miniatura del Manuscrito del *Roman de Troie*, que puede consultarse en internet.



Sirena de Bestiario inglés, s. XIII,
Kongelige Bibliotek, Dinamarca

A esta ingeniosa interpretación hay que objetar varias consideraciones. Que sepamos, el Pseudo-Apolodoro sólo menciona tres sirenas: Thelxipeia (la Encantadora), Pesinoe (la que afecta la mente) y Ligeia (la de clara voz). Pausanias, por su parte, en la *Descripción de Grecia* se limita a consignar que «las hijas de Aqueloo fueron persuadidas por Hera a competir con las musas en canto. Las musas ganaron, «desplumaron a las sirenas e hicieron coronas con sus despojos»¹¹. Indica el primero en su *Biblioteca* que «Un oráculo había dicho que las sirenas morirían si un barco pasaba sin detenerse ante ellas y, en efecto, murieron»¹². Que tal leyenda era conocida desde, al menos, inicios del periodo clásico, se demuestra en un conocido *stamnos* de Vulci en el que la sirena central se arroja a las aguas. Otros autores, desde Licofrón en el siglo III *a.C.* hasta el Pseudo-Higinio en el siglo II, afirmaron lo mismo, añadiendo algunos (Licofrón, Estrabón, Plinio...) que habiendo arribado sus cuerpos a las costas de Nápoles (llamada por los griegos Parthénope, como una de

¹¹ Pausanias, *Descripción de Grecia*, 9, 34, 3.

¹² Sus textos son recogidos en E:\SIRENS Bird-Women Monsters Greek mythology, Seirenes, w-pictures.mht.

las sirenas) y a la isla de Leucosia (nombre dado por Licofrón a otra), sus habitantes les rindieron homenaje y culto en las tumbas y templo que en su honor levantaron en Sorrento¹³.



Las sirenas desplumadas por las Musas, Sarcófago romano de las Musas y Sirenas, c. 300, Metropolitan Museum, N.Y.

Ninguno de los autores, pues, hace mención a su transformación en criaturas marinas, aunque una leyenda diga que una llegó nadando a Cumas¹⁴. Incluso Horacio, en su *Epistola ad Pisones*, encuentra risible una criatura de tal naturaleza al plantear: *Desinat in piscem mulier formosa superne, spectatum admisi, risum teneatis, amici* («¿Podrían ustedes contener la risa, amigos, invitados a contemplar [...] una bella mujer de medio cuerpo para arriba y para abajo un pez [...]?»)¹⁵. Me parece que hemos de admitir que, si en época de Horacio (siglo I) existiera conciencia de tal metamorfosis, él mismo habría usado su nombre para el ejemplo de lo que es una composición bella en algún elemento, pero carente de unidad artística.

¹³ Véase también G. Boccaccio, 1983, p. 446; y, para resumen e imágenes, C. Parada, *E:\SIRENS-Greek Mythology Link*, 1997, *mht*.

¹⁴ Hace referencia a ello M^a I. Rodríguez, 1998.

¹⁵ Ya L. Reau hizo referencia a ello antes de 1961, en su edición francesa. Ver L. Reau, 2000, p. 149. Recoge también la idea M. Guerra, 1978, pp. 262-267.

Y sin embargo, ese es el primer texto romano que describe el aspecto de las sirenas que, a partir del arte medieval, se plasmarán en retablos y portadas del Virreinato del Perú. Basta comparar las del relieve copto (siglo V) del Museo de *Recklinhausen* con –entre las estudiadas por T. Gisbert– la de San Miguel de Pomata (Puno) esculpida en el siglo XVIII, para apreciar cuánto se parece a las primeras¹⁶.



Relieve copto egipcio con sirenas o tritonisas, s. V-VI,
Museo de Iconos de Recklinhausen

Es evidente el parecido morfológico entre estas figuras, con independencia de que el autor de las primeras haya querido representar sirenas recogiendo algún fruto seductor, como émulas de Eva, o a tritonisas. Surgieron éstas de la fantasía creativa del arte clásico tardío, pues ni en la literatura griega, ni en la plástica anterior habían tenido cabida¹⁷. Tras la atribuida a Scopas, se mostraron ocasionalmente ondulando sus colas en el arte helenístico e imperial romano, como parte de los *thiasos* o cortejos marinos de Poseidón y la nereida Anfítrite¹⁸. Ninguno de ambos se representó con aspecto de pez,

¹⁶ Pueden verse tales obras en M^a I. Rodríguez, 1998 (relieve copto) y en T. Gisbert y J. de Mesa, 1986, pp. 506-507 y en T. Gisbert y J. De Mesa, 1997, pp. 332-336.

¹⁷ Recogen la idea M. Guerra, 1978, pp. 262-267 y M^a. I. Rodríguez, 1998.

¹⁸ M^a I. Rodríguez hace referencia a la tritonisa del escultor clásico Scopas del s. IV a.C. conservada en el Museo de Marsella.

pero así aparecen, además de su hijo Tritón, sus descendientes y Glauco –el pescador que se metamorfoseó en el monstruo marino de cola escamosa y barba esmeralda enamorado de la hermosa Escila. Sus sugestivas imágenes aparecen ya en la cerámica arcaica griega, transformándose la larga cola original en la bífida de los tritones que decoran la Villa del emperador Adriano en Tívoli¹⁹.

A estos prodigiosos seres masculinos hay que agregar la temible Escila. Aparecida en la *Odisea* tras la aventura con las sirenas, personifica los peligros que han de enfrentar los marinos al cruzar el Estrecho de Mesina y sus remolinos. Según las *Metamorfosis* de Ovidio, Escila, tras despreciar al pisciforme Glauco, fue convertida por la celosa Circe en la extraña fémica que muestra una terracota del 500 *a.C.*: un ser con torso femenino y potente cola de pez provista de seis feroces cabezas de perro²⁰.



Placa de terracota con Escila, Sur de Italia,
c. 300 *a.C.*, Metropolitan Museum, N.Y.

¹⁹ Para el mito de Glauco, véase Ovidio, lib. XIII, pp. 259-260. Puede verse una posible representación suya en un ánfora de figuras negras del s. VI *a.C.* conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York. Los tritones de la Villa de Adriano aparecen recogidos por M^a I. Rodríguez.

²⁰ Recogen la idea M. Guerra, 1978, pp. 262-267; J. Yarza Luances, 1987, pp. 163-164; M^a. I. Rodríguez, 1998. La metamorfosis de Escila es narrada por Ovidio en los Libros XIII y XIV.

Según han señalado M^a I. Rodríguez y otros, los monstruos marinos griegos tienen precedentes en ciertos genios acuáticos asirios. Ignoramos quiénes fueron los plasmados en los relieves del palacio de Khorsabad hacia el 710 *a.C.*, aunque se utilicen como representaciones de Dagón, el dios marino fenicio y filisteo adorado entre los cananeos al que se asoció con una divinidad femenina igualmente pisciforme. Conocida como Derceto o Atargatis, fue identificada con Astarté, la diosa fenicia de la fecundidad y, por tanto, también, con la griega Afrodita. Su imagen podría estar en el reverso de una moneda acuñada bajo el rey seléucida Demetrio Filópator, que muestra una hierática divinidad con el cuerpo vagamente pisciforme, un ramillete en la mano y dos peces convergiendo hacia su cabeza²¹.



Vasija de Apulia (Magna Grecia), c. 300 *a.C.*,
con Escila (Altes Museum, Berlín)

²¹ M^a I. Rodríguez, 1998. Para lo relativo a Dagón y a Atargatis pueden consultarse sus respectivos sitios en la web: E:\ *Dagón - Wikipedia, la enciclopedia libre.mht* y *Atargatis - Wikipedia, the free encyclopedia.mht*



Relieve asirio de Khorsabad, c. 705 *a.C.*



Relieve sirio de Tell Halaf, S. IX *a.C.*
(Pergameum Museum, Berlín)



Hidria de la Magna Grecia, Campania

Explica Diodoro Sículo que tras enamorarse Derceto de un joven y tener con él un hijo, avergonzada se tiró a un lago cerca de Ascalón y su cuerpo se convirtió en pez, aunque su cabeza permaneció femenina. A su vez, relata en las *Metamorfosis* Ovidio que Afrodita, para ocultarse del gigante Tifón, tomó forma de pez. Dado el desarrollo de cultos orientales en la sociedad helenística, no es de extrañar –como ha mostrado Per Bilde– la asimilación entre Darceto y Afrodita²².

Muchos siglos después, la imagen de Dagón «llamada también Derceto, Atargatis y, posteriormente, la Venus de los mares»²³ en palabras del jesuita A. Kircher, todavía aparecía –como una mujer con larguísima cola– en un grabado del *Oedipus Aegyptiacus* publicado en 1652. Según T. Gisbert, los agustinos Ramos Gavilán y A. de Calancha compararon a Dagón con Copacabana, la lasciva divinidad prehispánica del lago Titicaca²⁴.

²² P. Bilde, 1990.

²³ El lector puede encontrar el capítulo sobre esta divinidad en Athanasius Kircher, 1652, pp. 339 y ss.

²⁴ T. Gisbert, 1999, p. 131 (ilustración).



Derceto, interpretación femenina del dios fenicio-sirio Dagón, según el jesuita Kircher en su obra *Oedipus Aegyptius*. Ramos Gavilán y Calancha identifican a Dagón con el dios Copacabana

Nada se conserva de su ídolo. Por la descripción de Ramos Gavilán, autor de la *Historia de Ntra. Sra. de Copacabana* publicada en 1621, parece haber estado tallado en una piedra azulada y tener aspecto de pez con rostro humano. De ahí, y de la mención hecha por el P. Bertonio de una relación pecaminosa entre Tunupa y unas mujeres, han inferido estudiosos como Teresa Gisbert, Báez-Jorge y otros, la «vasta difusión prehispánica» –dice Orías– de las sirenas andinas²⁵.

Opino, sin embargo, que se trata de una afirmación cuestionable, habida cuenta de que, revisados tanto los textos como las imágenes prehispánicas en que se apoya, no encuentro bases iconográficas que sustenten el supuesto origen autóctono de las sirenas talladas en retablos y portadas virreinales.

Tanto T. Gisbert como los autores que la siguen, han vinculado a las sirenas andinas con el mito aymara de Umantuu y Quesintuu. Sin negar la posibilidad de que en el imaginario popular haya podido producirse ese tipo de interpretación –quizás más en el presente que en el pasado–, quisiera advertir

²⁵ T. Gisbert, 1980, pp. 46-49; A. Orías, 2002, pp. 178-182; y Báez-Jorge, F., 1999, pp. 125-139.

de los peligros que para una correcta valoración iconográfica existen cuando se infiere de los textos más de lo que dicen, se atribuyen a lejanas épocas tradiciones que pueden ser modernas y se imaginan en relieves y pinturas prehispánicos rasgos que nada tienen que ver con los modelos europeos que inspiraron los diseños andinos. Ningún parentesco podemos advertir entre la Dagón-Derceto del grabado barroco o las sirenas virreinales y la criatura presente en el tejido Chancay que T. Gisbert interpreta como una «mujer pez»²⁶. Aparte del juego formal que lleva a su diseñador a insertar otra criatura en su vientre y a rematar su cola con una diminuta cabeza, más parece tratarse de un reptil –a juzgar por sus cuatro patas y el contorno zigzagueante– que de cualquier especie de sirena.

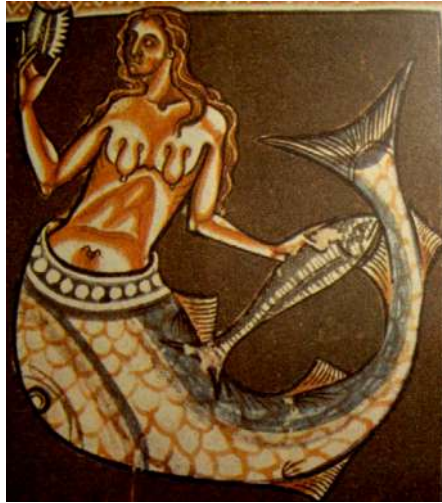
Dice de Quesintuu y Umantuu el P. Bertonio en su *Vocabulario de la lengua aymara*: «Son dos hermanas con quien pecó Tunupa, según se cuenta en las fábulas de los indios». También explica que aquél fue uno de sus dioses, pero no dice que fueran sirenas las hermanas. La interpretación propuesta por T. Gisbert deriva de que así se llamen dos tipos de peces del lago Titicaca, de que las muchachas chipayas se adornen con dijes de bronce llamados «*lauraques* que tienen forma de sirena», de que en la feria de San Bartolomé –asociado con Tunupa– se vendan sirenas de yeso y de que en Lampa, según Ramos Núñez, «hay sitios llamados Sirenayoc»²⁷.

Antes de sacar conclusiones, hay que preguntarse:

1) ¿Podría deberse la identidad de nombre entre mujeres y peces a su común origen lacustre y apetito lujurioso? Recuérdese que ya Eliano en el siglo II atribuía a un pez, el escaro, «un insaciable apetito de hembra» y que el pez fue plasmado como atributo de Venus y de las sirenas medievales, como se ve en la del bestiario de Oxford miniada en el siglo XIII.

²⁶ T. Gisbert, 1999, (Textil chancay en lám. a color tras p. 48) y pp. 51-56.

²⁷ Citas del presente párrafo: T. Gisbert, 1999, pp. 46-55 y P. L. Bertonio, [1612] 1879, p. 192 (Dios Tunupa), y 2ª parte, p. 291 (Quesintuu y Umantuu).



Sirena del Bestiario de Oxford, siglo XIII (sección de Serpientes, ms. Ashmolean), Bodleian Library, Londres

2) ¿Son sirenas, en verdad, los *lauraques* chipayas o simplemente peces?

3) ¿Las sirenitas artesanales de la feria de Tinta inspiraron los relieves de las portadas virreinales? Todo parece indicar que derivan de ellos, al igual que ocurre entre las vendidas en la feria mexicana de Metepec y las de la portada de San Antonio la Isla.

4) Si los sitios «en donde habitan las sirenas» de Lampa se llaman *Sirenayoc*, dada la raíz hispana de la palabra y el origen griego de la misma, ¿se habrán gestado tales tradiciones tras la llegada de los españoles?

Aceptando la posible convergencia entre mitos prehispánicos y clásicos –habida cuenta de las leyendas sobre sirenas en varios continentes—²⁸, opino que sólo en la iconografía europea pueden encontrarse precedentes para las sirenas virreinales.

²⁸ Tanto las culturas de Irlanda y las Islas Británicas, como las escandinavas, chinas, del próximo oriente, de la Península Ibérica, y, en general, lacustres o isleñas, tienen leyendas sobre sirenas, como puede verse en E:\sirenasW.mht y en E:\Sirena chilota – Wikipedia, la enciclopedia libre. mht. Véase también Eliano, 2002, pp. 5-7 y 21.

El peine que contempla la sirena del Bestiario de Oxford atrae nuestra atención a su dorada y larga cabellera, tal como hace la «Sirena coqueta», tallada en el siglo XV sobre una de las misericordias del coro de San Sulpicio de Diest en Bélgica²⁹. Tan encantadoras y aún más sensuales que éstas son las que decoran las volutas superiores del retablo de la iglesia de Copacabana, pintado –según reza el epígrafe de la predela– por don Sebastián Acostopa en 1614. Según T. Gisbert son las más antiguas plasmadas en Charcas³⁰. Basta ver su piel nacarada, sus firmes senos, su esbelto talle, su provocativa pose y su dorada cabellera, para vincularlas al Renacimiento.



Sirena del retablo de Copacabana
pintado por Sebastián Acostopa en 1614

Su aspecto pudo inspirar el de las «blondas» y «cándidas» sirenas que Fernando de Valverde cita en el poema sacro *Santuario de Ntra. Sra. De Copacabana* (1641) y se aviene al de la que ilustra el nº XXX de los *Emblemas morales* que Juan Horozco y Covarrubias imprimió en 1604, inspirado por Alciato. El epigrama que explica la imagen advierte:

²⁹ Recoge y comenta tales obras M^a I. Rodríguez, 1998.

³⁰ T. Gisbert, 1980, fig. 52, pp. 49-51; y *Summa Artis*, XXVIII, pp. 400-402.

«Comienza el vicio siempre con blandura
prometiendo contento y, admitido,
cumple con dar disgustos y amargura
quedando en todo falso y fermentido.
¡Oh canto de sirena y hermosura,
que al cabo eres un monstruo tan temido!»³¹.

El tenor coincide con el epigrama aplicado al emblema XCIV del libro I de los *Emblemas morales* de Sebastián Covarrubias Horozco. Junto al mote horaciano *Atrum desinit in piscem*, se presenta una sirena con cola de pez, torso femenino y brazos abiertos, en concordancia con el epigrama que dice:

«El vicio de la carne es una dama,
del medio cuerpo arriba muy hermosa,
del medio abajo pez de dura escama.
Horrenda, abominable y espantosa,
con halagos os llama, y con su llama
abrasa y quema aquesta semidiosa».

Treinta años después, Diego Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas* (1642 núm. 78), bajo el mote «Con pretextos aparentes se disfrazan (las guerras)», aplica el lema *Formosa superne* a la sirena que toca la viola sobre el mar³².

El sentido y aspecto de tales sirenas remonta al ya descrito entre el siglo VI y VIII por el *Liber monstrorum de diuersis generibus*. Este tratado, antecesor de los bestiarios medievales, afirma que «Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura 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»³³. Contemporáneo al texto es el *Sacramentario franco* de Gellone que muestra a una acercándose al obispo que la exorciza³⁴.

³¹ El poema sacro de Fernando de Valverde fue recogido por T. Gisbert, 1999, pp. 117-147. El emblema XXX con los versos citados puede verse en Horozco y Covarrubias, 1604, Lib. II.

³² Tales textos pueden consultarse en el sitio www.bidiso.es/emblemática/, en donde se recogen las obras de Sebastián de Covarrubias Orozco, 1610, Lib. I, emblema 94 y D. Saavedra Fajardo, 1642, Emblema 78.

³³ *Bestiario medieval*, 1986, pp. XI-XXI y 132-137.

³⁴ Incluye esta imagen M^a I. Rodríguez, 1998.

Al mism tipo corresponden las sirenas protagonistas del Emblema D. 116 de A. Alciato³⁵. Pero por mucho tiempo se mantuvieron las dudas acerca del aspecto de las sirenas, por lo que Pierre de Beauvais (1206) plantea que «hay tres clases de sirenas: dos de ellas son mitad mujer y mitad pez, y la otra, mitad mujer y mitad ave»; e, incluyendo el *Bestiario Toscano* y los catalanes del siglo XV, la que era «medio caballo y medio mujer» (algo ya planteado por el *Physiologus armenio* del siglo V). Gossoin, en su *Image du monde* (1250) las identifica como peces de la India «que tienen trenzas y cuerpo de doncella hasta el ombligo, y por debajo del ombligo, de pez, y alas de pájaro. Su canto es tan hermoso y dulce, que es un prodigio el oírlo». Pero concluye: «Unos dicen que son peces; otros, que son aves que vuelan por el mar»³⁶.

Pese a lo manifestado en el *Liber monstrorum*, en la Alta Edad Media prevaleció el tipo clásico. En las *Etimologías* (siglo VII), san Isidoro explica que «a las sirenas, que eran tres, se las imaginó con un cuerpo mitad de doncella, mitad de pájaro, dotadas de alas y de uñas». Como tales las dibuja el autor carolingio del *Physiologus de Bruselas* (hacia 800), tocando un cordófono una, en tanto las otras desgarran las carnes de su víctima. En cambio, el santo advierte que «lo cierto es que fueron unas meretrices que llevaban a la ruina a quienes pasaban [...] Se dice que tenían alas y uñas porque el amor vuela y causa heridas, y que vivían en las olas, precisamente porque las olas crearon a Venus». Y es esta opinión la de Covarrubias junto a otros, al decir que la imagen de su emblema hace referencia a la meretriz que atrae con sus encantos a los hombres y les hace caer en el vicio de la carne³⁷.

³⁵ Como se sabe, en la actualidad para la numeración de los emblemas de Alciato (que varía mucho según las distintas ediciones) se sigue la sistematización propuesta por Peter Daly en 1985, para lo cual se utiliza la abreviatura “D.” seguida del número convencional.

³⁶ *Bestiario medieval*, 1986, pp. 132-137. Sobre el sentido moral de los mismos y, en particular, de las sirenas en la cultura cristiana medieval, véase M^a I. Rodríguez, 1998; Martínez de Lagos, 1993 y M^a M. Vila Da Vila, 1989, además de L. Reau, 2000, pp.147-150; M. Guerra, 1978, pp. 262-267, y J. Yarza, 1987, pp. 163-164.

³⁷ La imagen aparece recogida en la obra de M^a I. Rodríguez ya citada. Véase también Isidoro de Sevilla, 1983, pp. 52-54 (sirenas y centauro) y pp. 86-87 (serpiente sirena); y Sebastián de Covarrubias Orozco, 1610, Lib. I, emblema 94.



Ilustración carolingia del *Physiologus* de Bruselas: Sirena aviforme tocando mientras sus compañeras desgarran una víctima, c. 800-840

Seductora pretende ser también la diablesa serpentiforme que revolotea a la derecha de san Sisino en una pintura copta del monasterio de San Apolo de Bauit. Muestra ésta al santo caballero alanceando a la diablesa Alabasdría y despreciando los vicios que le cercan, encarnados por el escorpión, los áspides, el búho, el centauro y la mencionada criatura alada. Podría tratarse de una primicia de la asociación cristiana medieval entre sirenas, serpientes y seducciones demoníacas. Por entonces se creía, según san Isidoro, que «en Arabia existen serpientes provistas de alas y llamadas sirenas, que aventajan a los caballos en la carrera y, además [...] vuelan»³⁸.

W. Deonna vio en esta pintura el origen de las sirenas pisciformes. A ello habría que añadir, según Faral, la deuda con la imagen de la pavorosa y pisciforme Escila contra la que también previno Circe a Ulises³⁹. Parece, entonces, que fue la confusión o contaminación entre sirenas, tritonisas, diablesas y Escila, y los relatos a ellas ligados, junto con una progresiva transformación de las formas artísticas, lo que posibilitó el desarrollo de las sirenas pisciformes.

³⁸ Hacen referencia a la obra W. Deonna, 1928, O. Beigbeder, 1989, pp. 33 y E. Martínez de Lagos, 1993. La obra aparece reproducida, en una restauración, en las páginas dedicadas a la pintura copta en la web, en tanto que la referencia de san Isidoro se encuentra en *Etimologías*, Lib. XII, p. 87. Del sentido demoníaco de las sirenas ha tratado, entre otros, F. McCulloch, 1960, pp. 167-168.

³⁹ E. Faral, 1953, pp. 433-506.

Popularizado este tipo a través de estampas y copias, gozó de amplia aceptación en las tierras andinas, como lo prueban las talladas en 1757 por Simón de Asto para la catedral de Puno⁴⁰. Las más seductoras aparecen en retablos y fachadas, advirtiendo –como antaño habían hecho en las iglesias románicas– de los peligros a los que conduce la búsqueda desmedida de placeres y riquezas, y lo fútiles que son los bienes que ofrecen. Por lo general, estas «ninfas marinas» aparecen tocando una vihuela, en vez de la viola de los grabados. Una y otra suponen una adaptación contemporánea y popular de la lira que tocaba una de las griegas, según el sabio autor de las *Etimologías*.

Como ya dijimos, ese tipo de cordófonos –cítaras parecidas a guitarras– empezaron a mostrarse en las miniaturas de la Alta Edad Media, tanto en el citado códice carolingio, como en los *Beatos* hispanos del siglo X. Continuaron vinculados a las sirenas en la Baja Edad Media, como nos prueba la encantadora miniatura inglesa del siglo XIII que, reteniendo el aspecto aviforme de las sirenas clásicas, dota a las criaturas de unas patas palmípedas para mejor adaptarse al medio marino en el que flotan mientras entonan música con «una cítara de tres cuerdas [...] un arpa ligera [...] y una chirimía». Nótese, por cierto, que sólo la última mantiene las alas de las sirenas antiguas. Sus compañeras ya las han perdido, y así, sin alas, se mostrarán las sirenas pisciformes del final de la Edad Media, como nos prueba la tallada en la sillería de coro de la catedral de Basilea⁴¹.



Misericordia de coro de la catedral de Basilea, s. XV sirena tocando laúd

⁴⁰ T. Gisbert, 1980, fig. 53 (Catedral de Puno) y ss.; y T. Gisbert y J. De Mesa, 1986.

⁴¹ Para las sirenas románicas ver M^a M. Vila Da Vila, 1999, pp. 285-296, y M^a M. Vila Da Vila, 1989, pp.166-173. M^a I. Rodríguez (2007) ha estudiado con gran atención estos ejemplos. Todavía hacia 1510 las pinta sensuales El Bosco en medio de la fuente de la eterna juventud del «Jardín de las Delicias».

Confío en que, viendo esta imagen, tañendo música, con la cabellera ondulada, el torso frontal, el arranque de la cola definido por un cinturón de aletas redondeadas que podrían ser el último vestigio de las perdidas plumas y la curvatura en U, nadie dudará del origen medieval de las sirenas virreinales. Y no es el basiliense el único ejemplo que podría aducirse. También en una preciosa miniatura del siglo XV, Robinet Testard pinta delicadas sirenas interpretando varios instrumentos musicales, en su versión del «Triunfo de Neptuno». Conforme al «principio de disyunción» formulado por Panofsky, los motivos clásicos se invisten de una nueva forma, adquiriendo las sirenas colas de pez sin perder su peligroso y seductor significado, o, como en este caso, presentándose las nereidas del cortejo del dios marino con el aspecto y atributos musicales de las sirenas⁴².

El vistoso reborde que resalta el inicio de su cola se repite, como ya mencioné, pero en forma más aplanada y lobulada, en todas las sirenas del área andina, ya se trate de la pintada en el presbiterio de Huachacalla (Oruro) –en medio de lujuriosa vegetación y suculentas frutas a modo de *vanitas*, que nos advierte de lo fugaz de los placeres terrenales–, o en los relieves de las portada potosina de Salinas de Yocalla, fechada por los esposos Mesa-Gisbert en 1747⁴³.

Al compararla con otros ejemplos de este tipo no sólo es evidente, una vez más, la vinculación con modelos parecidos al germánico llegados por medio de grabados, sino también su estrecha relación con las de la portada de San Lorenzo de Potosí. Dado el mayor detalle existente en el trabajo de modelado de la primera –siendo todavía perceptible la decoración del cinturón– hemos de pensar o que fueron el modelo en el que se basó el escultor de San Lorenzo –tratando éste en forma rígida y aplanada las más ricas modulaciones de las sirenas de Yocalla– o que –cosa que temo– la portada de la urbe potosina fue sometida a una restauración exagerada⁴⁴.

⁴² La imagen es reproducida en la obra de M^a I. Rodríguez ya citada. Las reflexiones de E. Panofsky aparecen incluidas en su obra de 1981, pp. 136-137 y son recogidas por M. A. Castiñeiras, 1998, pp. 104-108; y S. Moralejo, 2004, pp. 58 y ss.

⁴³ Se refiere a estas obras T. Gisbert, 1980, pp. 48-51 y fig. 55 (Huachacalla) y T. Gisbert, 1978, pp. 179-180 (Salinas de Yocalla). De los cordófonos que tocan, descritos a menudo como charangos, se ocupa R. Roa B. en «Apuntes sobre el charango en el arte colonial» ya publicado en 1979 y recogido en las pp. 261-265 del libro homenaje a Ernesto Cavour recogido en la web.

⁴⁴ J. De Mesa y T. Gisbert, 1978, pp. 70-71 y lám. VIII, fig. 141 (dibujo de la portada de San



San Lorenzo de Potosí, 1728-1744

Dejado el asunto estilístico, hay otra cuestión que no debe ser obviada. La de las «Sirenas relacionadas con la teoría de Platón sobre el Universo», postulada por Mesa y Gisbert ya en 1966. Desde entonces se ha venido repitiendo la idea, vinculándola tanto los Mesa (1978) como R. Gutiérrez (1983) –equivocadamente, a mi parecer– con un supuesto «programa erudito [...] extraído de los Emblemas de Orozco y Covarrubias»⁴⁵.

Lorenzo) y fig. 168 (Sirena de Salinas de Yocalla).

⁴⁵ J. De Mesa, 1966, pp. 46 y ss. y T. Gisbert, 1980, p. 56. Años después, tal interpretación alcanzó resonancia internacional al ser defendida en el vol. XXIX de la *Summa Artis* (1986), pp. 506-507, con este argumento: «Según Platón, en su obra *El Timeo*, las esferas de los cielos se mueven gracias a la música producida por ocho sirenas. Las sirenas de San Lorenzo no pueden ser otras que las sirenas de Platón, que son las únicas que se pueden situar entre los astros celestes». Como se puede advertir, la referencia bibliográfica está equivocada, pues es en el Libro X de la *República* en donde alude a tales sirenas. La referencia al emblema de Covarrubias u Horozco y Covarrubias (parecen estar confundidos) aparece en Gisbert, 1978 (reeditado por la Embajada de España en 1992) p. 153 y en J. De Mesa y T. Gisbert, 1978, p. 70, lám. 8, y de ella se hace eco R. Gutiérrez, 1983, pp. 180-182. Se trata, no obstante, de una interpretación forzada, pues como los mismos autores recogen en *Arquitectura andina* (pp. 333-334), Horozco

Sin impugnar tan sugestiva lectura, me animo a plantear algunas objeciones. En los textos de emblemas contemporáneos consultados no se hace referencia a Platón al tratar de las sirenas. Es más, aun existiendo en el Renacimiento relieves que otorgan a las sirenas una función funeraria –llevándose, como en la antigua Grecia, las almas al otro mundo– o alegórica positiva en ciertas divisas nobiliarias –firme en medio de la tempestad o lactando sobre un instrumento musical en alusión a la inspiración artística–, sólo en alguna alambicada interpretación de inspiración neoplatónica se propone la contraposición entre sirenas lascivas y celestiales en la decoración de una misma bóveda⁴⁶.

Platón finaliza el último libro de *La República* con el relato de Er el armenio, que volvió de la muerte con el encargo de explicar a los hombres lo que en el Más Allá había visto. Cuenta éste que «Había un huso celeste con ocho círculos que [...] giraba sobre las rodillas de la Necesidad; en lo alto de cada uno [...] estaba una sirena que giraba junto con el círculo y emitía un solo sonido [...], de manera que todas las voces, que eran ocho, concordaban en una armonía única. Y había tres mujeres sentadas en círculo [...], cada una en su trono; eran las Parcas, hijas de la Necesidad [...] y cantaban en armonía con las sirenas». Por más que los neo-pitagóricos helenísticos tomasen el relato como una alegoría de la «armonía celeste arrebatadora de las almas», y por más que hasta el presente, como ya reconocía Pausanias, «todo lo que es encantador tanto en poesía como en prosa» se vincule a una sirena, lo cierto es que ni las artes visuales de la Antigüedad, ni las del Medievo parecen haber plasmado tal mito. Y cuando Platón menciona a las sirenas en el diálogo

y Covarrubias explica el sentido del emblema XXX diciendo: «Siendo el bien lo que todos apetecen, no pudo de otra manera el mal entremeterse, sino disfrazado y disimulado en figura de bien; y así el vicio se muestra blando y acariciador prometiendo contento y satisfacción; mas quitada la máscara descubre su engaño y falsedad, siendo después disgusto y descontento», y por ello, aclara, incluye la sirena en el mar «siendo lo que se mostraba de parecer hermoso y apacible, y lo demás que se encubría fiero monstruo». Como vemos, el autor recoge no sólo la idea de A. Alciato, sino también la ya presente en los bestiarios medievales (Véase *Bestiario medieval*, 1986, pp. 132-137 y lo dicho al respecto por el *Liber monstorum*, y el *Bestiario de Guillaume le Clerc de Normandie*, 1210).

⁴⁶ Se han referido a ello M^a I. Rodríguez en «La música de las sirenas», al tratar de «Contextos funerarios: la armonía de las esferas», M^a P. López-Peláez, 2007, pp. 139-150 y J. M. García Iglesias, 1983, pp. 32 y 91-94 y 113-115, al tratar del programa iconográfico de inspiración neoplatónica con grutescos manieristas en la iglesia de Sta. María de Mugares (Orense) del 1580, aproximadamente.

Crátilo, lo hace para enfatizar el poder subyugador del Hades, que retiene tan hechizados con sus hermosos relatos a los difuntos «que nadie desea regresar acá por esta razón, ni siquiera las Sirenas»⁴⁷.

Observada la disposición lateral de las sirenas potosinas respecto a la figura de San Miguel que, como un centinela, parece resguardar la entrada al cielo divino del que goza, arriba, el glorioso mártir Lorenzo, cabe preguntarse si el papel de estas encantadoras figuras no será, una vez más, el de prevenirnos contra las seducciones del mundo. Recuérdesse que ya el *Apocalipsis* habla de la Jerusalén celeste a la que no iluminarán ni el sol ni la luna, sino sólo «la gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero»⁴⁸. ¿Es posible, entonces, que las sirenas de San Lorenzo expresen el atractivo de lo nocivo, considerando, como enunció el griego Suidas en el siglo X, que «la canción del placer no trae ninguna buena consecuencia, sino solo la muerte»⁴⁹?

La relación anterior parece anticiparse en el «Triunfo de San Miguel» pintado por Martín de Vos para la catedral de Coatitlán de México, en 1581. Tan deslumbrante pintura mereció ser reproducida por Wierix y copiada varias veces, tanto en tierras hispanas como americanas⁵⁰. Como se ve, el artista

⁴⁷ Platón, *Crátilo*, pp. 339-461, esp. 399-400 y Platón, 1986, pp. 487-493 (p. 491: Sirenas y Parcas). Según Proclo, quien en el siglo V escribió un tratado *Sobre la teología de Platón*, éste decía que había tres tipos de sirenas: las celestiales, las generativas y las catárticas, bajo el gobierno de Júpiter, de Neptuno y de Plutón respectivamente. «Cuando el alma está en el cielo, las sirenas buscan, por movimiento armónico, unirla a la vida divina de la hueste celestial, y cuando está en el Hades, conformarla al régimen infernal, pero en la tierra ellas producen generación, de la cual el mar es emblemático» (*Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, Londres, Cassell Publisher, 1996, p. 995). De aquí puede comprenderse la dualidad de las sirenas en el pensamiento clásico en cuanto conductoras de las almas al Más Allá y, por tanto, de sentido funerario, y las vinculadas con el mar y, por tanto, asociadas con Venus y su fuerza generativa en la Naturaleza. Posiblemente de esta interpretación de Proclo derive, con otras, la imagen de la sirena pisciforme medieval y el sentido lascivo que le dieron los tratadistas medievales a partir del *Physiologus* griego.

⁴⁸ *Apoc.*, 21, 23.

⁴⁹ Tal idea parece haber sido admitida como posibilidad por los esposos De Mesa-Gisbert al señalar, en *Arquitectura andina*, 1997, p. 333, «Si las sirenas representan el mal y de alguna manera el demonio, se explica así la colocación de san Miguel entre ellas, como su vencedor». El texto de Suidas (Lexicógrafo bizantino del siglo X) aparece recogido en E:\SIRENS Bird-Women Monsters Greek mythology, Seirenes, w-pictures.mht (Suda en línea)

⁵⁰ Pueden verse reproducciones del grabado y algunas pinturas en el Catálogo de la Exposición

interpretó a Lucifer con el aspecto hermoso que tuvo siendo ángel, pero con la cola de serpiente que simboliza su perfidia y caída. Si bien se lo tomó por sirena, hago notar el remate de la larga cola serpentina, además de las cortas alas y cabello, para recordar que se trata de una de las muchas formas que Satanás ha tomado, como serpiente seductora, en la historia del arte. Basta ver la copta anterior o la plasmada que hizo Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, para entender que no tiene nada de extraño el fascinante Lucifer pintado por el maestro flamenco⁵¹. No sólo fue común mostrar a la serpiente tentadora en forma de mujer a lo largo de la Edad Media, sino también incluir a las sirenas entre las serpientes de los bestiarios⁵². Al fin y al cabo, las dos posibilidades planteadas por Bialostocki en el proceso de contaminación y reinterpretación de temas y motivos que sufren las imágenes a lo largo del tiempo –que se pierda gradualmente el significado originario a través de disfraces o transformaciones del motivo y que la forma vaya asumiendo nuevos significados a medida que se diluyen los antiguos– se han dado en la compleja historia de las sirenas⁵³.

Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico, México, Palacio Real de Madrid y Museo del Prado (26 oct. 2010-31 enero 2011), Fomento Cultural Banamex, 2010, pp. 114-115. La pintura de Martin de Vos, aunque con la fecha confundida, aparece en el volumen *Barroco y fuentes de la diversidad cultural (Memoria del II Encuentro Internacional)*, La Paz, Unión Latina, 2004, p. 79.

⁵¹ La reproducción de los frescos pintados por Miguel Ángel entre 1508 y 1512 pueden verse en numerosas publicaciones, entre ellas: W. Wallace, 1998, pp. 150-154 y C. Pietrangeli, 1999, pp. 266 y 294-295.

⁵² De las representaciones de serpientes antropomorfas se ocuparon J. K. Bonnell, 1917; y H. A. Kelly, 1971. También pude ocuparme del tema en mi investigación sobre el románico abulense en *Ávila Románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Institución Gran Duque de Alba de la Excm. Diputación Provincial de Ávila, 1999, pp.185-187; y en «Imágenes demoníacas y sus orígenes en el arte», *Revista Cultural de la Fundación del Banco Central de Bolivia*, Año XII, 50, La Paz, 2008, pp. 28-39 (especialmente pp. 31-32). Aparece incluida la Sirena en el apartado de serpientes y reptiles en el *Bestiario de Aberdeen*, manuscrito en Inglaterra en el siglo XII (fol. 69).

⁵³ J. Bialostocki, 1972. Sus ideas aparecen reseñadas por M. A. Castiñeiras, 1998, pp.104-105.



San Miguel triunfando sobre Lucifer,
por Martín de Vos, 1581

A falta de un texto que declare las intenciones del comitente o del artista de la obra, nunca sabremos qué quiso representarse con las sirenas de San Lorenzo; pero con Moralejo, he de insistir en que «la cuestión no es si el artista pretendió o no hacer lo que nos parece comportar un contenido, sino si de verdad lo asumió y, sobre todo, si lo asumieron también los destinatarios de la obra»⁵⁴. ¿Formaba parte la imagen de estas sirenas –como nos anima a plantearnos Warburg– de la «memoria social» de los potosinos del siglo XVIII? Opino, como Gombrich, que para una correcta interpretación iconográfica siempre hemos de preguntarnos si los programas reconstruidos

⁵⁴ S. Moralejo, 2004, pp. 74-75.

pueden documentarse con fuentes primarias. «De lo contrario correremos el peligro de estar construyendo un modo mítico de simbolismo», resume, reseñándolo, M. Castiñeiras⁵⁵.

En busca de las sirenas, nuestro periplo ha ido por vericuetos incontables. Ahora llega a su fin sin haber podido ni profundizar en las relaciones entre imágenes y textos, ni explorar los numerosos ejemplos que ligan a las sirenas con almas, centauros y silvanos, pero con el ánimo de aventurarnos en ello en una ocasión próxima.

⁵⁵ M. A. Castiñeiras, 2008, pp. 74-81 (A. Warburg), 86-96 (Panofsky) y 90-94 (Principios correctivos al método iconográfico sugeridos por Gombrich). Acerca de estos autores, aconsejamos las obras consignadas en la Bibliografía: E. H. Gombrich: «Introducción: objetivos y límites de la iconología», en la obra que se indica de 1983, pp. 13-48; y E. Panofsky, 1979, pp. 13-44; 1979, pp. 45-75; y 1981.

Bibliografía

Alciato, A., *Emblemata*, Leyden, Officina Plantiniana / Franciscus Raphelengius, 1531.

Alciato, A., *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, ed. de G. Rovilio, Lyon, 1549.

Báez-Jorge, F., «Tunupa y las Sirenas del lago Titicaca (Transformación de un mito prehispánico)», en *La Palabra y el Hombre*, 76, Veracruz, octubre-diciembre de 1990, pp. 125-140.

---. *Las voces del agua (El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas)*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1992.

Baltrusaitis, J., *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1983.

Beigbeder, O., *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989.

Bertonio, P.L., *Vocabulario de la lengua aymara*, [Juli, 1612], ed. facs. Leipzig, Teubner, 1879.

Bialostocki, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

Bilde, P., *Religion and Religious Practice in the Seleucid Kingdom*, Aarhus, Univ. Press, 1990.

Boccaccio, G., *Genealogía de los Dioses Paganos*, Madrid, Editorial Nacional, 1983.

Bonnell, J. K., «The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play», *American Journal of Archeology*, XXI, 1917, pp. 255-291.

Castiñeiras González, M. A., *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 1998.

Cirlot, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1981.

Covarrubias Orozco, S., *Emblemas morales*, Madrid, 1610.

Curley, M. J. (trad., intr.), *Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2009 (primera edición: 1979).

Deonna, W., «La Sirène, femme-poisson», *Revue d'Archéologie*, XXVII, Paris, 1928.

Eliano, *Historia de los Animales*, Libro I, Madrid, Gredos, 2002.

Faral, E., «La queue de poisson des sirènes», *Romania*, LXXIV, Paris, 1953, pp. 433-506.

García Iglesias, J. M., *El Pintor de Banga*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1983.

- Garibay, A. M^a, *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa, 1983.
- Gisbert, T., *Iconografía y Mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cía., 1980.
- , *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 1999.
- Gisbert, T. y J. de Mesa, *Arquitectura Andina, 1530-1830*, La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1997.
- , «El Barroco tardío del siglo XVIII en Perú y Bolivia», *Summa Artis, XXIX, Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, 2ª parte, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- Gisbert, T., *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cia., 1978.
- Gombrich, E., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1994.
- Grimal, P., *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Guerra, M., *Simbología románica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- Gutiérrez, R., *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Homero, *La Odisea*, traducción de M. Frías Infante, La Paz, Santillana, 2012.
- Horacio, *Arte poética. Epístola a los Pisones* (ed. bilingüe), traducción, estudios y notas de M. Frías Infante, La Paz, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, 2007.
- Horozco y Covarrubias, I., *Emblemas Morales de don Ivan de Horozco y Covarrubias*, impresa por A. Rodríguez, Zaragoza, 1604.
- Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. de J. Oroz y M. A. Marcos, Madrid, B. A. C., 1983.
- Kelly, H. A., «The metamorphoses of the Eden serpent during the Middle Ages and Renaissance», *Viator*, 2, 1971, pp. 301-327.
- Kircher, A., *Oedipus Aegyptiacus [...]*, t. I, Roma, Vitalis Mascardi, 1652.
- Ladner, G. B., *Images and Ideas in the Middle Ages*, I, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983.
- López-Peláez, M^a P., «Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática», *Revista de Arte*, 6, 2007, pp. 139-150.
- Malaxecheverría, I. (ed.), *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1986.
- Martínez de Lagos, E., «Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI., 11, Madrid, 1993.

McCulloch, F., *Medieval Latin and French Bestiaries*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1960.

Mesa, J. de, *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1966.

Mesa, J. de y T. Gisbert, *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cia., 1978.

---, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, 2 vols., Lima, Fundación A. Wiese, 1982.

Moralejo, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Editorial Alianza Universitaria, 1979.

---, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

---, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Parada, C. y M. Förlag, «Sirens», *Greek Mythology Link*, 1997, <http://www.maicar.com/GML/SIRENS.html>.

Orias, A., «Las sirenas de la antigüedad clásica acogidas por el mundo andino. La sirena como símbolo de un monasterio femenino en Chuquisaca», *Classica Boliviana. Actas del II Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos-Plural, La Paz, 2002, pp. 173-190.

Ovidio, *Metamorfosis*, Buenos Aires, Gráfico, 2009.

Pietrangeli, C., *Paintings in the Vatican*, Boston, Bulfinch Press, 1999.

Platón, «Crátilo», *Diálogos, II, Gorgias, Menexéno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, Madrid, Gredos, 1983.

Platón, *Diálogos, IV, República*, ed. de C. Eggers L., Madrid, Gredos, 1986.

Reau, L., *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Editorial El Serbal, 2000.

Ripa, C., *Iconología*, Lepide Faeji, Libro II, pp. 486-487.

Rodríguez López, M^a I., «La música de las sirenas», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, 32, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

Rodríguez López, M^a I., «Las sirenas: Génesis y evolución de su iconografía medieval», *Revista de Arqueología*, 211, Madrid, 1998.

Saavedra Fajardo, D., *Idea de un príncipe político christiano o Empresas Políticas*, ed. Milán, 1642, Madrid, facs. Editorial Cátedra, 1999.

Touchefeu-Meynier, O., «De quand date la Sirène-poisson?», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, 21, 1962, pp. 452-459.

Vila Da Vila, M^a M., «Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, 3, Madrid, 1989.

Vila Da Vila, M^a M., *Ávila Románica: Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Institución Gran Duque de Alba» de la Excma. Diputación Prov. De Avila, 1999.

Wallace, W., *Michelangelo. The Complete Sculpture, Painting. Architecture*, Hugh Lauter Levin Inc., 1998.

Yarza L. J, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987.

Sitios en la web:

www.bidiso.es/emblematica/

www.emblems.arts.gla.ac.uk/

<http://bestiary.ca/beasts/beast246.htm>

[www. SirenasW.mht](http://www.SirenasW.mht)

www.SIRENS Bird Women Monsters Greek mythology, Seirenes,w-pictures.mht