

# UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

CURSO 2023-2024



Universidad de Oviedo

TRABAJO FIN DE GRADO

## ICONOGRAFÍA, MITOLOGÍA Y EDAD MEDIA: LA MÚSICA DE LAS SIRENAS

Autora: Noa Cristina Rodríguez Segador

Tutora: María Elena Le Barbier Ramos

Oviedo, mayo de 2024

## **RESUMEN**

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en explorar la figura de la sirena a través de la iconografía musical. Es por tanto que, en esta propuesta, se analizan tres obras escogidas de forma minuciosa con la finalidad de examinar la evolución que sufren las sirenas en cuanto a su fisionomía y simbología. La investigación parte de la Antigua Grecia a través de la mitología, con el enfrentamiento musical de Orfeo hasta la travesía de Odiseo, para finalmente abarcar la Edad Media.

**PALABRAS CLAVE:** sirena, iconografía musical, fisionomía, simbología, Antigua Grecia, mitología, Edad Media.

## **ABSTRACT**

This Final Degree Project focuses on exploring the figure of the mermaid through musical iconography. Therefore, in this proposal, three carefully chosen works are analysed with the aim of examining the evolution of mermaids in terms of their physiognomy and symbolism. The research starts from Ancient Greece through mythology, with the musical confrontation of Orpheus to the voyage of Odysseus, and finally covers the Middle Ages.

**KEYWORDS:** mermaid, musical iconography, physiognomy, symbolism, Ancient Greece, mythology, Middle Ages.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
1.1. Justificación y presentación	1
1.2. Objetivos	2
1.3. Metodología	3
1.4. Estructura	4
<b>2. DESARROLLO</b>	<b>5</b>
2.1 Sirenas	5
2.1.1. Genealogía	8
2.1.2. Fisionomía y formación de la iconografía	10
2.3. Orfeo y el final de las sirenas	13
2.4. Las sirenas de la <i>Odisea</i>	21
2.5. Transformación iconográfica de sirenas-pájaro a sirenas-pep y la pervivencia de ambas tipologías en el medievo	30
<b>3. CONCLUSIONES</b>	<b>37</b>
<b>4. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>39</b>

## 1. Introducción

### 1.1. Justificación y presentación

La elección del tema del presente trabajo corresponde al gran interés que despierta en mí la mitología griega a través de la iconografía, pero centrándome en el ámbito musical. A pesar de que existen diversas figuras femeninas monstruosas, la sirena es la que, desde mi punto de vista, mejor encaja para poder crear una sólida e interesante investigación basada en la unión de los tres bloques anteriormente mencionados. Pues gracias a las sirenas, se puede abordar tanto el papel que éstas desempeñan dentro de los mitos, la relación que tienen con la música e incluso, hasta qué punto están enlazadas y, por último, cómo gracias a las representaciones de distintas obras se puede realizar un exhaustivo seguimiento en cuanto a la evolución de su significado y fisionomía desde la Antigüedad hasta la Edad Media. No obstante, éstas apenas han sido estudiadas a lo largo del Grado de Historia y Ciencias de la Música, a excepción de la profesora doctora M.<sup>a</sup> Elena Le Barbier Ramos, quién precisamente me ha brindado la oportunidad de realizar este Trabajo de Fin de Grado con el objetivo de poder estudiarlas y acercarme a este mundo de la iconografía musical. De hecho, me ha seducido tanto que, en futuros trabajos, si es posible, quisiera continuar esta línea de investigación de manera más detallada y minuciosa junto a mis propias aportaciones.

A través del artículo *La iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España*<sup>1</sup>, la autora Zabala señala que la iconografía musical se puede definir como la disciplina que estudia las representaciones musicales en las artes visuales. Sin embargo, no siempre ha sido una disciplina establecida, sino que podía entenderse como un conjunto de varias ciencias

---

<sup>1</sup> Para una idea más extensa sobre la iconografía musical: Carmen M.<sup>a</sup> Zabala Arnal, “La iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España”, *European Scientific Journal* 16, no. 13 (2020): 43-53, <https://zaguan.unizar.es/record/90000>. Pero también, Ruth Piquer, “1. Pasado y presente de la iconografía musical: una reflexión”, en *El proyecto UCM. Imagen es Música. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, eds. por Cristina Bordas Ibáñez e Isabel Rodríguez López (Madrid: AEDOM, 2012), 8-21, <https://www.imagenesmusica.es/recursos/>.

tales como la musicología o la historia del arte, obteniendo rasgos estructurales de ambas, pero a la vez manteniendo su propia identidad. Las fuentes escritas, en muchas ocasiones, no aportan suficientes datos y por ello, es necesario complementarlas con otras tipologías como las imágenes, ya que proporcionan información inédita. Un ejemplo de esto sería la dificultad de la pervivencia física de los instrumentos musicales y la posibilidad de ser analizados mediante estas representaciones. No obstante, no es hasta el siglo XX cuando la iconografía musical se establece por pleno derecho en el ámbito musicológico logrando generar una mayor importancia entre los investigadores y consiguiendo una destacada presencia en revistas y congresos internacionales en la actualidad.

## **1.2. Objetivos**

Con esta investigación se pretende mostrar la importancia de la iconografía musical a través de la figura de la sirena abarcando el periodo histórico de la Antigua Grecia hasta la Edad Media. El objetivo principal del mismo es, sobre la base de una aproximación a las fuentes clásicas y a la bibliografía moderna, ofrecer una revisión y una síntesis historiográfica actualizada sobre las sirenas a partir de unas obras previamente seleccionadas de forma minuciosa. Ya que, a partir de ellas, el segundo objetivo, es realizar un exhaustivo análisis iconográfico con la finalidad de mostrar, comparar y justificar mediante citas las diferentes modificaciones que sufre esta figura en cuanto a su simbología, atributos con los que se le relaciona y su aspecto físico. Un tercer objetivo es explorar aspectos que son menos conocidos y posiblemente más confusos, pero no por ello menos relevantes, con el único propósito de presentar de manera ordenada y clara los distintos datos que existen sobre las diversas definiciones, nombres, ubicación, genealogía y fisionomía de las sirenas. El último objetivo tiene como finalidad demostrar a través tanto de argumentos de autores como mis propias conclusiones porque la música dentro de esta temática está intrínsecamente unida a la figura de la sirena. Además, también se prestará atención en que forma u objetos aparece representada o no la música dentro de las escenas de las obras que son objeto de estudio de este trabajo para poder, mediante diccionarios sobre la organología, intentar esclarecer la tipología de los presentes instrumentos musicales.

En definitiva, los objetivos que se persiguen dentro de este trabajo son los siguientes:

1. Estudiar fuentes clásicas y bibliografía moderna para ofrecer una revisión y síntesis historiográfica actualizada sobre las sirenas.
2. Realizar un análisis iconográfico completo a partir de las obras seleccionadas para mostrar visualmente las modificaciones que sufre la figura de la sirena con respecto a su fisionomía y simbología.
3. Explorar aspectos relevantes, pero menos conocidos con la finalidad de esclarecer los diversos datos que existen en cuanto a las definiciones, nombres, ubicación, genealogía o aspecto físico.
4. Demostrar a través de las citas de los autores y mis propias conclusiones porque la música dentro de esta temática está intrínsecamente unida a la sirena.
5. Intentar esclarecer y justificar la tipología de los presentes instrumentos musicales.

### 1.3. Metodología

En cuanto al análisis de las piezas elegidas, se aplica el método iconológico<sup>2</sup> de Erwin Panofsky quien diferenciaba en las obras de arte tres conceptos fundamentales: la forma, la idea, o el asunto que se aborda, y el contenido. Ruth Piquer en *Pasado y presente de la iconografía musical: una reflexión*<sup>3</sup> señala que el historiador del arte dedujo tres niveles de estudio: la frase pre-iconográfica, que consiste en describir los elementos formales de la imagen, la fase iconográfica, basada en la identificación de las historias o alegorías a partir de la combinación entre los significados primarios o temas o conceptos, y por último la fase iconológica, interpretación de los valores simbólicos. Si es cierto que, aunque no es un método pensado para el ámbito de la iconografía musical ha sido sencillo adaptarlo dentro de la temática escogida, pero, sobre todo, lograr mantener casi por completo la propuesta inicial de Panofsky. Así pues, con la finalidad de hacer un estudio

---

<sup>2</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 2008).

<sup>3</sup> Piquer, “1. Pasado y presente de la iconografía musical: una reflexión”, en *El proyecto UCM. Imagen es Música. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, eds. por Cristina Bordas Ibáñez e Isabel Rodríguez López (Madrid: AEDOM, 2012), 8.

más completo con respecto a la música, en la tercera fase se añade tanto las razones junto con argumentos válidos sobre las posibles tipologías de los instrumentos musicales como asimismo el papel que desempeña la música, así como también su nivel de importancia, dentro de cada tema principal de las obras a examinar.

Cabe mencionar que para la realización de las fichas técnicas de las imágenes empleadas en el presente trabajo se ha consultado Iconclass<sup>4</sup>, el sistema internacional de clasificación de la iconografía. Siendo un lenguaje documental sobre arte almacenado en una base de datos para catalogar materiales artísticos y ofrecer códigos o notaciones para los distintos temas iconográficos.

Pero también, la metodología aplicada ha consistido en el análisis de las fuentes literarias clásicas traducidas al castellano y recogidas en la colección Gredos puesto que aportan información significativa sobre la sirena que es la figura de investigación de este trabajo. Además, dichas fuentes han sido completadas con el estudio de bibliografía moderna, especialmente artículos, sobre el tema que incluye algunas obras antiguas cuyas tesis siguen vigentes en la actualidad, y otra serie de trabajos, con una cronología más reciente. No obstante, quiero hacer especial mención al libro *Sirenas: Seducciones y metamorfosis* de Carlos García Gual puesto que ha sido un imprescindible manual en todo este camino.

#### **1.4. Estructura**

Respecto a la disposición empleada de este estudio se comienza con una introducción sobre el mismo, donde se justifica el tema elegido, una breve síntesis sobre la historia de la iconografía musical con la intención de poner en contexto al lector, clarificar los objetivos de la investigación, exponer la metodología aplicada y plantear

---

<sup>4</sup> Para saber más sobre Iconclass, consultar el artículo de Luis Miguel Moreno y Manuel Caparrós, “Iconclass: Clasificación Iconográfica para la ordenación, resumen e indexación de la documentación icónica”, *Scire: Representación y organización del conocimiento* 10, no. 1 (2004): 51-64, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1299317>.

cómo está organizado este Trabajo de Fin de Grado. El desarrollo se encuentra dividido en cuatro apartados, el primero corresponde a una especie de preámbulo con la finalidad de abordar la figura de la sirena, sobre todo en cuanto a su definición, genealogía, fisionomía y la formación iconográfica. Seguido de los bloques posteriores que están formados por las tres obras que son objeto de análisis, empleando el método de Panofsky, ya que a través de ellas se hace un recorrido iconográfico e histórico empezando por la Antigua Grecia, a través de la mitología con personajes como Orfeo y Odiseo, hasta llegar a la Edad Media. Antes de terminar, se elaboran unas conclusiones generales del trabajo, donde se emplea como guía las aportaciones que realiza Jiménez en su capítulo *Las sirenas*, pero también, se tienen en cuenta los aspectos más destacados de los estudios de las piezas seleccionadas que conforman esta investigación. Finalizando así con la bibliografía, tanto clásica como moderna, que se ha utilizado para la realización de este trabajo.

## **2. Desarrollo**

### **2.1 Sirenas**

Inicialmente como se va a poder observar a lo largo del desarrollo de este trabajo, la figura de la sirena ha sido analizada en las fuentes clásicas a través de Apolodoro (1985), Apolonio (1996), Cicerón (1987), Estrabón (2001), Eurípides (1979), Homero (1982 y 1991), Luciano (1990), Ovidio (2008) y Sófocles (1981). Pero también, por autores modernos como Gresseth (1970), Bornay (1990), Vernant (2001), Iriarte (2002), Jiménez (2012), García (2014) y Rosich (2021).

Es interesante conocer la primera aceptación que nos da la Real Academia Española sobre las sirenas; «ninfas marinas con busto de mujer y cuerpo de ave según la tradición grecolatina, y con cuerpo de pez en otras tradiciones, que extraviaban a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de su canto». De hecho, uno de los temas más controvertidos sobre estas figuras es precisamente la etimología de su nombre, *seirênes*, que se ha

relacionado con diversas palabras (Jiménez 2012: 116-117). Así pues, *seriën*<sup>5</sup> se vincula con *seriá* que significa «cadena, lazo», es decir, las sirenas son las que atan o encadenan con sus cantos, por lo que popularmente se las conoce como «mujeres que lían a los hombres con mágicas melopeas» (Bornay 1990: 275). Por otro lado, Iriarte en *De amazonas a ciudadanos* (2002) señala que también se había relacionado con *seirios*, «caluroso», Sirio es la estrella que preside la canícula y designa el momento abrasador del día, cuando la calma ardiente provoca espejismos sobre el mar, indicando la condición de *demon* del mediodía de estos seres híbridos. En efecto, Arbeloa (2018) afirma que se han propuesto otras hipótesis, donde en una de las más antiguas se defiende que el nombre deriva del semítico *sir*, «canto mágico», o del indoeuropeo *ser*, «brillar» (Jiménez 2012: 116-117; García 2014: 20-21; Iriarte 2022: 55-56).

No obstante, es importante aclarar que los datos que se tienen sobre las sirenas son abundantes pero confusos, y, en ocasiones, muy contradictorios. Aparecen por primera vez en la literatura clásica en el canto XII de la *Odisea*<sup>6</sup> donde Homero sugiere que las sirenas eran dos, aunque otras tradiciones sostienen que eran tres, como Licofrón y Apolodoro<sup>7</sup>, o incluso, cuatro. Mientras que Platón pensaba que eran ocho.

Lo más habitual es que se trata de una triada. En la mitología griega, los conjuntos de tres son muy abundantes: tres son las Gracias, las Gorgonas, las Horas, las Moiras, las Hespérides, las Erinias, o las diosas lunares. Las tríadas se repiten en muchos panteones. [...] En las tríadas, cada personaje tenía una función específica o una particularidad. Apolodoro explica que, de las tres Sirenas, una tañe la cítara, otra canta y la tercera toca la flauta. Con ese conjunto de voz y dos instrumentos se puede crear una melodía harmónica, responsable inicial de la atracción hacia la isla donde moran. Como señala la profesora Eva Cantarella, una voz femenina que canta es una señal clara de peligro. (Rosich 2021: 165).

Además, otro tema bastante difícil de abordar sería la cuestión de los nombres, donde Rodríguez (2007) explica que no es casualidad que todas las denominaciones de las sirenas, transmitidas por diferentes autores clásicos, hagan referencia a su voz

---

<sup>5</sup> *Seriën* denomina un tipo de abeja. “Abeja” es uno de los epítetos de la Pitia de Delfos y las Trías, mujeres-abejas también creadoras de la adivinación, con lo que se señala el saber sobrehumano de las sirenas (Iriarte 2002: 56).

<sup>6</sup> Homero, *Odisea*, canto XII.

<sup>7</sup> Licofrón, *Alejandra* 717-726 y Apolodoro, *Biblioteca*.

encantadora, y a su canto<sup>8</sup>. En otros términos, lo que sí tienen constante entre unos y otros autores, es la habilidad del canto.

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

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

Molpe: “Canto” (molpe)

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

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

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

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

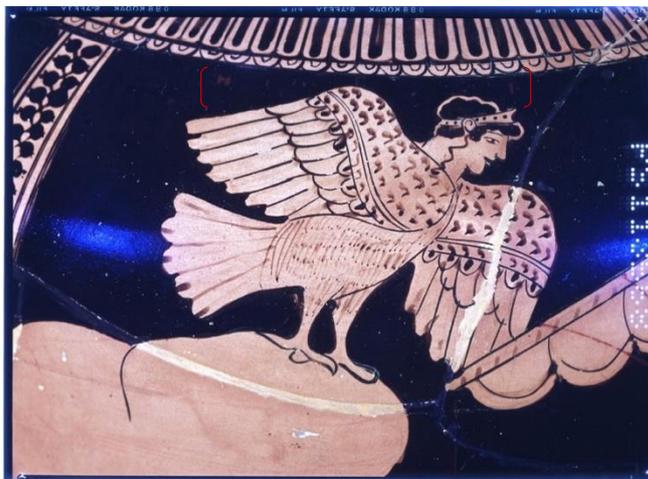
Parténope: “la de aspecto de doncella” (parthenos, ops)

Leukosia/Leucosia: “la blanca” (leukós)

Ligia: “la de voz clara” (lígeos)

(Rodríguez 2007: 5).

En relación con lo anteriormente expuesto, se muestra un fragmento de un vaso ático de figuras rojas (475-460 a. C.), recogido a través del catálogo del Museo Británico, en el que se representa el episodio de la *Odisea* sobre Ulises y las sirenas, donde esta figura híbrida que se muestra lleva escrito arriba, aunque bastante difuminado, el nombre de «*Himeropa*» que se puede interpretar como «la voz del deseo».



**Figura 1.** Fragmento de un vaso ático de figuras rojas sobre Ulises y las sirenas (475-460 a. C.),

Museo Británico.

N.º Iconclass: 94I181

---

<sup>8</sup> María Isabel Rodríguez, “La música de las sirenas”, *Cuadernos del Arte e Iconografía* 16, n.º 32 (2007): 333-356, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2652611>.

Respecto a la ubicación de la isla de las sirenas en la geografía itálica o griega ha sido muy debatida. Debido a que se las sitúan en distintos puntos del sur de Italia, por ejemplo, Rosich (2021) manifiesta que especialmente se vinculan con la zona del estrecho de Mesina, en el cabo Peloro -actual punta Faro-. En cambio, Estrabón (Libro I: 2, 12, 12 y Libro V) las identifica con las islas Li Galli, tres islotes solitarios rocosos en el golfo de Salerno, frente a Positano. Para este geógrafo griego *Sirenai*<sup>9</sup> son las islas, mientras que el término que sirve para designar el pico rocoso sobre el mar es *Sirenoussai*. De hecho, las islas de Gallo Lungo, Castelluccia y Rotonda, conservan en la actualidad el nombre de Li Galli, siendo una clara referencia para la iconografía de las sirenas en el arte figurativo de la época arcaica. Sin embargo, es curioso que asimismo se las localizaba en la desembocadura del río Aqueloo, en el noroeste de Grecia, ya que como se va a estudiar en el siguiente apartado, algunas fuentes antiguas explican que las sirenas son hijas de este río.

Aqueloo era un espíritu del agua muy antiguo. Los ríos, en el mundo simbólico, se han relacionado con serpientes, por su forma sinuosa, o con toros, por el bramar de sus aguas en sus cursos altos, cuando bajan embravecidas. Aqueloo, por ejemplo, se transforma en un toro para atacar a Heracles, lo que denota la fuerza de su caudal. Los ríos son presencias importantes en las civilizaciones antiguas. (Rosich 2021: 170).

### 2.1.1. Genealogía

Mendoza y Olmos (2012) afirman que la genealogía más difundida es la que se asigna al río Aqueloo<sup>10</sup> la paternidad junto a una musa, dependiendo de la fuente se menciona a Terpsícore (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 891-896), Melpómene (Higinio, *Fábulas*, 125. 13 y 141 pero también Apolodoro, *Biblioteca*, I. 3. 3.); o Calíope, nombrada por el gramático latino Servio en la *Eneida*.

En los dos primeros nombres de las musas laten atractivas referencias al canto (*melpain*), y al placer (*terpsis*), el tercero evoca la “voz de bronce” que es un buen

---

<sup>9</sup> El término *Sirenai* o *Sirenoussai* puede hacer alusión tanto a las sirenas como a su asentamiento, es significativo que numerosas embarcaciones antiguas naufragan en este lugar, por lo que se puede pensar que estos seres femeninos fueran creados como una personificación simbólica de los obstáculos y peligros que implicaba la navegación en esta zona costera.

<sup>10</sup> Hesíodo menciona a Aqueloo, el de los afluentes de plata, entre los ríos divinos, pero no como el principal. Por otra parte, Homero lo sitúa incluso por encima de Océano, el «origen de todo».

epíteto para una cantora que lanza su mensaje retumbante desde lejos. (García 2014: 19).

Por lo tanto, esto explicaría que la condición híbrida de las sirenas y el gusto por el mar lo heredan por vía paterna mientras que, la habilidad del canto es gracias a su progenitora, cualquiera de las musas anteriormente mencionadas.

Como se sabe, no son infrecuentes las variantes en las genealogías antiguas. Quedémonos con la relación filial de las sirenas con el formidable y divino río y una de las más venerables musas. Es la más tradicional y la que explica mejor algunos de sus rasgos. (García 2014: 20).

Sin embargo, Arbeloa (2018) sugiere que existe una variante de esta versión, en la que Aqueloo y Estérope, hija del rey de Etolia, las habían concebido (Apolodoro, 1, 7, 10), e indica que es factible que esta interpretación fuese antigua e incluso que estuviese recogida en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, aunque no tuviese gran aceptación (Jiménez 2012: 119-120).

De nuevo, dentro de las fuentes griegas antiguas se encuentran distintos datos sobre la genealogía de las sirenas, respaldando así que sus orígenes tradicionales venían de muy atrás. El texto más antiguo que se conoce sobre la ascendencia de esta figura híbrida es de un poeta del siglo VI a. C., Epiménides<sup>11</sup>, que fue transmitida gracias a la obra de Filodemo, siglo I a. C., donde las presenta como descendientes de Urano y Gea<sup>12</sup>, aunque no va a tener repercusión en la tradición posterior. Así como tampoco la que aparece en un fragmento de Sófocles<sup>13</sup> donde a través de Odiseo declara la paternidad a Forcis, hijo de Gea y Ponto. En cambio, tiene más suerte la versión de Eurípides<sup>14</sup>, *Helena*, en la cual atribuye la maternidad a la Madre Tierra, recalcando así el vínculo de las sirenas con el mundo ctónico. Incluso, Pedrosa (2015) expone que Platón defiende que son descendientes de las divinidades marinas Forcis y Ceto, una unión de dos hermanos de la que nacen otros monstruos como Escila, Equidna y las Grayas. Para concluir, falta por

---

<sup>11</sup> Cita de Epiménides s. VI a. C. transcrita en la obra del epicúreo Filodemo s. I a. C. según VV.AA., *Seres Híbridos en la Mitología Griega*, Madrid, 2012.

<sup>12</sup> Juan Carmona en *Iconografía clásica* señala dentro de las primeras divinidades a Gea o Madre Tierra, considerada la madre de casi todos los monstruos. Además, engendró a Urano (Cielo).

<sup>13</sup> En un fragmento de Sófocles citado en VV.AA., *Seres Híbridos en la Mitología Griega*, Madrid, 2012.

<sup>14</sup> Eurípides, *Helena*, 167-169; «jóvenes aladas, doncellas, hijas de la Tierra, Sirenas».

señalar que Kerényi en *Los dioses de los griegos* (2021) menciona la siguiente interpretación.

El cuerno de toro desempeñaba un papel particular en las historias sobre Aqueloo. Heracles combatió con este dios acuático, lo mismo que con el Anciano del Mar y con Tritón. Como en éstos, el cuerpo inferior de Aqueloo era el de un pez serpentiforme; pero su cabeza era cornuda, y uno de los cuernos fue fracturado por Heracles. Esa herida rezumó una sangre que dio nacimiento a las sirenas: un nacimiento similar al de las Erinias. (Kerényi 2021: 87).



**Figura 2.** Giovanni Giacomo Caraglio, *Hércules y Aqueloo*, 1525-1565, grabado a buril, Colección Valparaíso, Zamora. N.º Iconclass: 94L4111 // 94L41112

### 2.1.2. Fisionomía y formación de la iconografía

Las sirenas son tradicionalmente seres híbridos con busto de mujer y cuerpo de pájaro, esta tipología morfológica no es original del mundo griego. Pues tiene el antecedente iconográfico en culturas como la faraónica donde la representación de monstruos antropomórficos era común, así el *Ba* egipcio era una mujer-pájaro, relacionada con el alma del difunto, y un símbolo propio de los contextos funerarios (Mendoza y Olmos 2012: 4). Por lo tanto, se puede interpretar que en el arte griego la sirena era una adaptación iconográfica del alma *Ba*, quien tras la muerte abandonaba su cuerpo gracias a las alas, explicando así la conexión de las sirenas con el mundo funerario.

Rosich (2021) comenta que, en las pinturas de cerámica, la imagen de las sirenas con alas se fue modificando, ya que algunos artistas comienzan a dibujar a estas figuras con brazos con el fin de poder sujetar los instrumentos que, según las fuentes, acompañaban sus cantos.

A continuación, se realiza una comparación entre la definición que da Hesíodo<sup>15</sup> en el glosario de la *Teogonía*, «Sirena: genio marino, mitad mujer, mitad ave», con la de Ovidio<sup>16</sup> en las *Metamorfosis*, «Sirenas: ninfas del mar, hijas de Aqueloo, cuyos cantos servían para atraer a los marineros y matarlos». A pesar de que ambos tienen en común que las sirenas eran seres mortales, la diferencia reside en que uno las presenta como ninfas y el otro como genios. Ahora bien, es interesante examinar que son las ninfas para estas fuentes.

Ninfas: doncellas que pueblan la naturaleza cuya fecundidad personifican. Son divinidades inferiores hijas de Urano y Gea o, según otros, de Zeus. Hay varias categorías: Melias o Meliades (ninfas de los fresnos), Nayádes (de las fuentes y corrientes de agua), Nereidas (del mar en calma), Oreidas (de los montes), Alseidas (de los bosques), Dríades o Hamadriades (de los árboles). (Hesíodo VIII a. C.: 185).

Mientras que para Ovidio<sup>17</sup>, «Ninfas: divinidades menores femeninas, habitantes de las montañas, bosques, ríos, fuentes, y el campo en general». Seguramente lo más llamativo de los dos comentarios es que en ellos se puede observar la conexión de las sirenas con el mar. En relación con lo anterior, Redondo (2015) llega a la conclusión de que quizás es muy simple pensar que por este motivo se modifica después la iconografía, aunque no es un cambio radical, ni gradual, sino que coexisten dos representaciones.

Según Gresseth en *The Homeric Sirens* (1970), las sirenas homéricas<sup>18</sup> fueron consideradas por algunos autores como las verdaderas sirenas griegas, antropomórficas, que se diferencian de las de procedencia oriental que son híbridas, mujeres-pájaro; sin

---

<sup>15</sup> Hesíodo, *Teogonía, trabajos y días escudo certamen*, Clásicos de Grecia y Roma (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 189-190.

<sup>16</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, Clásicos de Grecia y Roma (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 604.

<sup>17</sup> Op. cit., Ovidio, p. 594.

<sup>18</sup> Homero en la *Odisea* en el canto XII menciona de forma dual a las sirenas, pero no describe su aspecto físico.

embargo, en la actualidad se cree que en el relato homérico ya poseían un carácter híbrido (Gresseth, 1970: 204). No obstante, desde época antigua estas figuras han sido vinculadas con otros monstruos híbridos como las harpías, gorgonas o esfinges, lo que lleva a pensar que las sirenas serían desde su origen seres de la misma condición. Aunque no es hasta el siglo III a. C. cuando Apolonio de Rodas en *Argonáuticas* (IV, 897-899) hace referencia tanto a su condición híbrida como a la transformación que sufren. Además, a través de las *Metamorfosis* (V, 555-563) el gran poeta latino Ovidio, seguidor de las obras de Apolonio, señala el motivo de esta mutación.

... Pero vosotras, aquelóides ¿por qué tenéis plumas y patas de ave, pero rostro de doncellas? ¿Acaso porque cuando Proserpina cogía flores primaverales os contabais entre sus acompañantes, sabias sirenas? Luego que la buscasteis en vano por el mundo entero, entonces, para que los mares conocieran vuestro afán deseasteis posaros sobre las olas con los remos de unas alas, y encontrasteis dioses propicios y visteis cómo de representante vuestro cuerpo se cubría de un dorado plumaje. Pero para que aquel canto, destinado al deleite de los oídos, y tan grandes dotes vocales no perdieran el uso de habla, subsistieron vuestras caras de doncella y vuestra voz humana.

En cambio, la sirena pisciforme no se documenta en la Antigüedad, a pesar de que sí hay seres cuyos rasgos se parecen, sobre todo Escila. La ausencia en las fuentes clásicas de la transformación de la sirena-pájaro a la sirena-pezuña demuestra que no era parte del mito antiguo (Jiménez 2012: 127-128). Pero, según Cruz (1973) en la siguiente cita se localiza el motivo que ha impulsado a los estudiosos a averiguar tanto el momento como el proceso de la metamorfosis que experimentan las sirenas.

El Dr. de Elvira, que ha recogido noticias respecto al tema dice que «Eurínome, madre de las Gracias, según el testimonio de Pausanias, VIII, 41, 6, poseía forma híbrida, de mujer hasta los muslos y el resto de pez. Esta figura, que es la que las Sirenas tienen a partir del siglo VI de nuestra era, y que parece haber sido adscrita alguna vez (nunca en la literatura) a las nereidas y a los Tritónides y Glauco; Eurínome es, pues, el único precedente casi seguro de esa figura híbrida en divinidad femenina, nada menos que en una imagen del culto y venerada en un templo famoso (aunque Pausanias...), y ha llegado a la consideración de que la cola de pez se adscribió a las Sirenas en el siglo VI d. C., si bien ese detalle no se supo hasta que uno de los más admirables eruditos del siglo XIX, Berger de Xivrey, publicó en 1837, dentro de sus *Traditions tetralogiques*, el curioso libro *De monstis*, datado por el estudioso en el siglo VI d. C., fecha que sigue siendo verosímil a pesar de la opinión en contra de Max Manitius. (Cruz 1973: 108).

Para finalizar, es importante indicar que uno de los estudios más importantes sobre la transformación de las sirenas es el que realiza Faral en su artículo *La queue de poisson des sirénes* (1953).

- a) Sirena-Pájaro: En la Antigüedad Clásica, la sirena tiene un aspecto femenino hasta el ombligo. Así primero se indica que tienen cabeza de mujer, uñas y alas de pájaro; veremos como este aspecto es sumamente importante, pues nos permite establecer dos tipologías dentro de la iconografía artística de la Sirena-Pájaro.
- b) Sirena-Pez: En el siglo IV y el IX, las primeras expresiones de las sirenas eran doncellas marinas, que atraen a los navegantes por su hermosura y la belleza de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tiene forma de mujer y tienen colas escamosas de peces, moviéndose en las profundidades, es por eso que se las relaciona con Nereidas y Tritones.
- c) Sirena Pájaro-Pez: Descrito en el Bestiario de Philippe de Thaon, por Thomas de Cantimpre, «Tiene figura de mujer hasta el ombligo, cuerpo de águila, con uñas en los pies y colas escamosas como los peces». Para Vicente de Beauvais en *Image du Monde*, indican que tiene aspecto de pájaro y de pez en su parte inferior. También presenta esta combinación de elementos en *Physiologus* de Cambridge. (Soreli 2018: 34).

### 2.3. Orfeo y el final de las sirenas

Analizando el vaso se puede observar que está formado por dos escenas que se encuentran representadas en niveles distintos mientras están divididas ambas por una línea circular negra. Esto hace que se pueda examinar de forma ordenada, comenzando por la parte de arriba con la primera secuencia de figuras negras donde se localiza en el centro una figura humana, posiblemente masculina ya que parece estar caracterizada por una barba. Está colocada mirando hacia la derecha mientras porta una túnica y una especie de pieza en la cabeza como si fuese un gorro. A su vez, sujeta con la mano derecha un instrumento musical representado con cinco cuerdas, y con la izquierda sostiene un elemento alargado que se asemeja a un palo. A cada lado de este personaje se aprecian dos siluetas idénticas levitando que son una especie de híbrido con cabeza humana y cuerpo de ave. Sin embargo, en la segunda escena aparece una bestia de grandes dimensiones, ya que ocupa gran parte de la zona



**Figura 3.** Lécito de figuras negras (600-550 a. C.), Universidad de Heidelberg.  
N.º Iconclass: 94A53

inferior del lécito, y por la presencia de los cuernos podría ser un toro. Éste, en posición vertical se dirige a otro tipo de animal de menor tamaño que quizás por la disposición, el pelaje y sobre todo las orejas se trate de un león. Es interesante resaltar que hay un componente en común en ambas secuencias que es una especie de elemento decorativo que tal vez simulase al sol.

Cabe señalar, que únicamente se examinará la escena superior de la pieza ya que es la que forma parte de este estudio de investigación por lo que el tema principal puede aludir al enfrentamiento musical que hubo entre Orfeo y las sirenas.

La competición del canto de Orfeo contra el de las sirenas parece remontarse al s. VI a. C donde existe un lécito de figuras negras<sup>19</sup> en el que se ve a un tañedor de lira, barbado y con túnica larga entre dos sirenas. Muy verosímilmente puede tratarse de Orfeo<sup>20</sup>, aunque no es una opinión unánime<sup>21</sup>. (Macías 2008: 30).

El mito narra la historia de cómo los tripulantes del Argo, nave en la que surcaron desde Yolco en busca del vellocino de oro, y como siendo liderados por Jasón se salvaron de una muerte fatal a manos de las sirenas gracias al duelo sonoro donde se proclamó vencedor Orfeo.

Por tanto, el personaje principal lo desempeña la figura de Orfeo donde Hernández a través de su obra *Mitología Clásica* (2015) señala que era el hijo de una musa, Calíope (Ap. 1.3.3), y su padre era Eagro o, según algunos, el propio Apolo.

Mencionaré primero al gran Orfeo  
a quien la Musa, de exquisita gracia,  
Calíope gentil, por Himeneo  
Unida a Eagro, príncipe de Tracia,  
Diera a luz en la cumbre de Pimpleo.  
Cuéntase que la roca más reacia  
De su voz ablandaba la armonía  
Y el curso de las aguas detenía.  
Formadas hoy en ordenada hilera  
las verdes hayas que animó su canto,

---

<sup>19</sup> Heidelberg n°68/1 c.a. 580-570 a. C. Cf. Hampe (1971); Grapengiesser (1977) 582-610.

<sup>20</sup> Cf. Valverde Sánchez (1993) 10; Olmos (en prensa).

<sup>21</sup> Así Hofstetter (1990) 86-7 considera que podría tratarse de Apolo que aparece en esa misma pose en otros vasos arcaicos. Y Vojatzi (1982) 43-4 opina que incluso podría no haber relación entre el cantor y las sirenas, que servirían como imagen ornamental de tipo orientalizante.

e hizo marchar de Tracia a la ribera  
desde Pieria, prueban el encanto  
mágico de su cítara hechicera<sup>22</sup>. (Apolonio 1919: 24).

Su descendencia podría explicar su habilidad para calmar tanto a hombres como animales a través del tañer de su lira. Además, hace hincapié en que se trata de un héroe peculiar pues más que un guerrero es un mago encantador, un papel alejado del héroe tradicional de la épica griega. Aun así, es el poeta Íbico el que escribe en el siglo VI a. C. la primera referencia que se conoce de Orfeo.

Sin embargo, Jasón que ocupa un cometido secundario, es hijo de Esón el cual había sido despojado por su tío Pelias, quien le obligó a encontrar el vellocino de oro, piel de un carnero alado consagrado a Ares y conservado en la Cólquide, en el mar Negro y custodiado por un dragón. Así mismo, reunió a varios héroes<sup>23</sup> entre ellos Orfeo, Hércules y Argo, quien fue el que construyó la nave junto a la ayuda de Atenea, y el conjunto de los expedicionarios se bautizaron como los Argonautas.

Para abordar los primeros testimonios sobre la intervención de Orfeo en la expedición argonáutica, Macías (2008) indica que desde fecha muy temprana está presente en la literatura y el arte griego.

Se conserva en el Museo de Delfos una metopa del Tesoro de los Sicionios, fechada en el segundo cuarto del s. VI a. C., en la que se encuentra la primera representación iconográfica segura que se ha conservado de Orfeo. Y probablemente, el primer testimonio literario que presenta a Orfeo como Argonauta es el que ofrece el *P. Oxy* LIII 3698 (= *OF* 1005 a I), atribuido a este autor (*ca.* ss. VIII-VII a. C.). En él, se menciona a Orfeo (como hijo de Eagro), a Mopso y a Jasón, junto con una nave, cuyo nombre no aparece, pero con seguridad parece ser la Argo<sup>24</sup>. (Macías 2008: 26).

---

<sup>22</sup> Apolonio de Rodas (1919) V. VI. 24. *La Argonáutica*, ed. Ipanandro Acaico. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

<sup>23</sup> Carlos García Gual en su libro *Sirenas: Seducciones y metamorfosis* (2014, 42) señala que los pasajeros de la nave Argo pertenecían, según las genealogías míticas, a una generación anterior a la de los héroes que fueron a Troya.

<sup>24</sup> Cf. Debiasi (2003) 1-5. En el *Fr.* 8 de Eumelo de Corinto (= *Fr.* 28 West; *OF* 1012) aparece Orfeo como ganador, con el arte de la cítara, en unos juegos organizados por los Argonautas.

Aunque existe un testimonio antiguo de Simónides (*ca.* s. VI-V a. C.) que puede explicar la presencia de Orfeo en la nave Argo<sup>25</sup>, es Píndaro en la *Pítica* 4. 176ss el encargado de que el mítico cantor forme parte del viaje pues señala que, por parte de Apolo, llegó el tañedor de la lira, el padre de los cantos, el muy celebrado Orfeo. (Pi. P. 4. 176-177).

La principal fuente clásica corresponde al poema épico de Apolonio de Rodas titulado *Argonáuticas*, donde se relata la aventura de Jasón y el papel relevante de Orfeo para derrotar a las sirenas. No obstante, es importante aclarar que siguiendo el tiempo mítico este episodio sucede antes que el de Odiseo, al menos desde un contexto de competición musical. Se retoma la historia con los siguientes versos (IV, 890-919).

Un firme viento impulsaba la nave. De pronto avizoraron la bella isla Antemoesa, donde las sirenas de voz clara, hijas de Aqueloo, asaltan con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que por allí se aproxime.<sup>26</sup>

Las dio a luz de su amoroso encuentro con Aqueloo, la hermosa Terpsícore, una de las musas, y en otros tiempos, cantando en coro, festejaban a la gloriosa hija de Deméter, cuando aún era doncella. Pero ahora eran en su figura semejante en una mitad a los pájaros y en parte a muchachas, y siempre estaban en acecho desde su atalaya de buen anclaje. ¡Cuán a menudo arrebataron a muchos el dulce regreso al hogar, llevándolos a perecer devorados! Sin reparos también para ellos dejaron fluir de sus bocas su melodioso canto.

A punto estuvieron de lanzar entonces las amarras de su nave sobre aquellas riberas, de no ser por el hijo de Eagro, el tracio Orfeo. Tomó él en sus manos su lira Bistonia, e hizo resonar el rápido ritmo de una melodía de marcha ligera, para que los oídos que escucharan se estremecieran al son de sus cuerdas. Y la lira se impuso sobre la voz de las doncellas.<sup>27</sup> A un tiempo el céfiro y una ola resonante que impulsó la popa los apartaron y las sirenas alcanzaron ya lejos su voz imperceptible.

---

<sup>25</sup> Generalmente se considera que la escena que describe Simónides se refiere al viaje de Orfeo como Argonauta. P. ej. Cf. Gildersleeve (1890) 296; del Grande (1957) 240, Robbins (1982) 6; Campbell (1991) 455.

<sup>26</sup> La localización de las sirenas en una isla, llamada *Anthemoessa*, la “florecente” o la “florida”, procede de un texto de Hesíodo (frg. 27 MW). Luego, como sucedió con otros episodios odiseicos, el paraje habitado por ellas se identificó con unas rocas de la costa italiana, cerca de Sorrento, llamadas las Sirenas. (Lo dicen Estrabón y el historiador siciliano Timeo, en el fragmento 566F 98 Jacoby). Homero menciona tan solo una pradera a la orilla del mar.

<sup>27</sup> Según Heródoto (frg. 31F 43 Jacoby), el centauro Quirón había aconsejado incluir a Orfeo en la expedición ya que intuía con visión profética lo que podría pasar en este certamen. Lo comenta en nota uno de los escoliastas de Apolonio: “Hay una pregunta de por qué Orfeo fue incluido entre los héroes. Fue porque Quirón con su don de profecía les advirtió que si llevaban a Orfeo entonces ellos podrían escapar más allá de las sirenas”.

Se recoge por primera vez en el texto de la *Hipsípila* que la labor principal de Orfeo a bordo del Argo es la de cómitre, es decir, la persona encargada de marcar con su música el ritmo a los remeros<sup>28</sup>. Así Apolonio de Rodas, al principio describe como los Argonautas reman al son de la música del célebre cantor: Así, éstos al son de la cítara de Orfeo golpeaban con los remos la violenta agua del mar, y batían las olas (A. R.<sup>29</sup> 1: 540-541). Además, Estacio también menciona dicha ocupación haciendo referencia a que el protagonista está apoyado en el mástil y que con su música hace que los navegantes no se cansan de remar: Apoyado en el mástil, Orfeo canta entre los remeros y les invita a ignorar tan grandes esfuerzos (Stat. *Theb.* 5: 344-345). Así mismo Luciano (1990) a través de Heracles señala lo siguiente: Es Orfeo, que navegó conmigo en la Argo, el más dulce de todos los cómitres. Pues en verdad, gracias a su canto, nos cansábamos mínimamente al remar (Luc. *Fug.* 29). Sin embargo, Macías (2008) recalca que según Apolonio<sup>30</sup> el principal motivo por el que Orfeo participaría en la expedición es porque los Argonautas necesitaban de la magia de su canto para vencer a las sirenas.

Rosich (2021) subraya que cuando la nave Argo se aproximó a las criaturas se produjo un certamen sonoro en la que Orfeo fue capaz de ganar al ser inspirado por su madre ya que ésta era una musa. A pesar de que las sirenas intentaron seducirlos a través del canto, fue el taumaturgo junto a su hermoso cántico y acompañado de su lira quien las eclipsó. De hecho, cuenta la leyenda que la vida de las sirenas debía acabar cuando alguien contemplase sus cantos sin sentir el hechizo que estos provocaban, por lo que tras la derrota se arrojaban al mar y eran transformadas en rocas. No obstante, es significativo que Apolonio y Homero no narran las muertes de estas criaturas, pero Licofrón (*Alexandra*: 712-716) conecta el suicidio de estas con una tradición profética. En relación

---

<sup>28</sup> Muy posteriormente Higino (*Hyg. Fab.* 14. 32) cuenta a Orfeo entre los Argonautas y le hace el encargado de marcar el ritmo de la navegación: “En la proa y a los remos se sentaron Peleo y Telamón; en los bancos centrales se sentaron Hércules e Idas; el resto conservó su orden; Orfeo, el hijo de Eagro, marcaba el ritmo de navegación”. Pero también alude al duelo musical entre Orfeo y las Sirenas en *Hyg. Fab.* 14. 27.

<sup>29</sup> Durante el trabajo se utiliza esta abreviatura para mencionar al poeta griego Apolonio de Rodas.

<sup>30</sup> A. R. 4. 905-911.

con lo anterior, hay un poema tardío, no muy conocido llamado *Argonáuticas órficas*, de autor anónimo y escrito seis o siete siglos después del de Apolonio. A continuación, se citan algunas líneas del texto.

Mientras seguía yo pulsando mi forminge (lira homérica), desde lo alto del escollo se pasmaron las sirenas y cesaron su canto: una dejó caer de su mano la flauta, otra la lira. Dieron un horrible sollozo, porque el lúgubre destino de una muerte fatal les había llegado. (Anónimo s.f.).

De modo que, Bornay (2010) comenta cómo Ovidio en su trabajo *Metamorfosis*, describe a las sirenas personalizadas en jóvenes hermosas con cabeza y pecho de mujer, pero el resto del cuerpo era de ave. Destacaba su encantador, pero mortal canto, ya que su objetivo final era que los navegantes se estrellassen contra las rocas. Descripción que también realiza Apolonio de Rodas (295-230 a. C.) en su obra *Argonáuticas* donde confirma que estas criaturas son mujeres con las extremidades inferiores de aves marinas<sup>31</sup>.

En definitiva, Apolonio mantiene la escasa información homérica sobre las sirenas, es decir, resalta la hermosura de su voz (*Od.* XII 192 / *A. R.* IV 903) y su fatídico efecto de privar a los viajeros de su regreso a casa. Pero también incorporó otros datos como el nombre de su tierra, Antemoesa, su genealogía (hijas de Aqueloo y la musa Terpsícore, vv. 895-896), su antigua condición de compañeras de Perséfone (vv. 896-898) y su aspecto híbrido de mujeres-ave (*Epit.* VII 18).

En el último punto del análisis de esta pieza, se abarcarán las posibles razones por las cuales puede tratarse de una representación iconográfica del enfrentamiento musical entre Orfeo y las sirenas, así como el importante papel que tiene la música en este mito.

Carmona (2000) indica que los atributos de Orfeo son la lira y la vestimenta de un tracio. Si es cierto que la imagen del lécito está un poco deteriorada sobre todo la cabeza de la figura central. Pero en efecto, podría cumplir con la anterior descripción al llevar puesto una túnica, un posible gorro y una lira. Otro de los motivos que quizás refuerzan esta identidad es el elemento decorativo, situado debajo del instrumento musical, ya que

---

<sup>31</sup> No obstante, Higino señala que las sirenas tienen «partem superiorem muliebrem habebant, inferiorem autem gallinaceam» (*Hyg. Fab.* CXXV 13). A continuación, se expone la traducción «tenían una parte superior femenina y una parte inferior de gallina».

a lo mejor imita al sol. En la *Biblioteca mitológica* (I 3, 2; 9, 16, 25; II 4, 9) Apolodoro señala que el taumaturgo puede ser hijo de Apolo, dios del sol y vinculado a la lira. Incluso, Espinar (2011) señala que Febo<sup>32</sup> le regaló a Orfeo una lira y estos dos datos expuestos vincularían a ambos personajes. Por otro lado, las otras dos idénticas siluetas pueden ser sirenas al estar representadas de forma exacta a la descripción de Apolonio, pues tienen cabeza de mujer y cuerpo de ave. Un detalle a destacar es la posición de los dibujos, pues el mito alude a una competición sonora y el personaje principal simula que toca la lira mientras mira hipotéticamente de manera desafiante a una de las ninfas marinas. Mientras que la sirena que está a su espalda aparece con la boca abierta fingiendo que está cantando.

Respecto al ámbito musical, es interesante reflexionar como en los pasajes de *Argonáuticas* Apolonio de Rodas señala que Orfeo interpreta su magia a través de una lira o cítara, pero también en *Argonáuticas órficas* se le relaciona con una forminge. Para identificar qué tipo de cordófono sostiene la figura central del vaso, Ramón Andrés en el *Diccionario de instrumentos musicales* define ambas tipologías. Por un lado, señala que la cítara presenta un aspecto exterior más esbelto en comparación con el del phorminx<sup>33</sup>.

Se trata de un cordófono de construcción sólida, en forma de herradura; su caja de resonancia estaba cubierta por una fina tabla armónica de madera. Del resonador salían dos brazos recios o *pecheys* que quedaban unidos por un *zygón* o *zygós*, esto es, un travesaño que a su vez albergaba una especie de clavijas para la tensión de las cuerdas, consistentes en unas varillas giratorias de madera. Las citadas cuerdas quedaban sujetas a una especie de cordal situado en la parte inferior de la caja. Por lo general, la cítara estaba elaborada artísticamente y solía llevar incrustaciones de metales nobles, al contrario de la lira, que era mucho más sobria. (Andrés 2001: 87).

No obstante, en la descripción del phorminx revela que es considerado el verdadero antecesor de la cítara.

Con frecuencia ha sido tomado como equivalente de ésta, toda vez que erróneamente se le ha identificado con la lira. En tiempos de Homero (siglo VIII a. de C.) el único instrumento griego del tipo cítara era la phórminx, análogo a la denominada *cítara de cuna*, es decir, un instrumento de caja pequeña y redondeada en la parte inferior, con brazos recios y más cortos que la posterior cítara. (Andrés 2001: 319).

Quizás pueda parecer un poco confuso para la identificación del instrumento el hecho de que Andrés (2001) indique que la «cítara de cuna» es equivalente a un phorminx, pero, por otra parte, subraya que esta última suele aparecer con cuatro o cinco cuerdas.

---

<sup>32</sup> Es un apodo o epíteto del dios Apolo en la mitología clásica.

<sup>33</sup> En castellano se transcribe como forminge o forminga.

En definitiva, hay que tener en cuenta que el desgaste de las figuras negras es evidente y esto dificulta que se pueda examinar de forma exhaustiva y, en consecuencia, determinar con exactitud la tipología del cordófono. Aunque si se analiza detenidamente toda la información expuesta correspondería a un phorminx sobre todo porque coincide con el número de cuerdas<sup>34</sup> previamente nombrado. Así mismo, el hombre del lécito parece sujetar un plectro, técnica de interpretación de la tipología expuesta. Relacionando todo lo anterior, puede ser que la unión de la lira o cítara con el arco se deba a su función, es decir, uno para la lucha y el otro para el deleite.

Sin embargo, unidos por la tensión de sus partes que han de estar en equilibrio para cumplir su función. El arquero-guerrero sabe templar el arco, elegir la ocasión y el objetivo, la tensión adecuada. (Castelo 2019: 52).

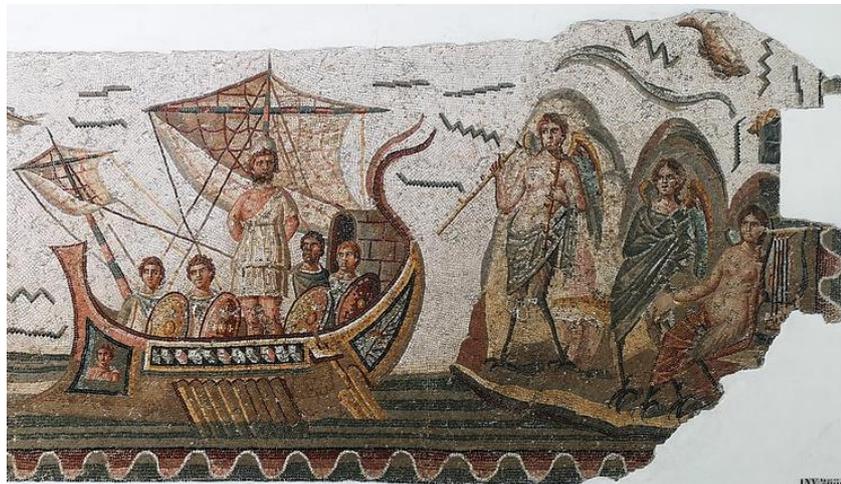
Finalmente, la música es esencial hasta el punto de que en la religión órfica ésta no es protagonista, pero sí lo es en el mito (Fraile 2013: 162). La historia es un enfrentamiento sonoro entre el gran Orfeo, un taumaturgo que elevando el volumen de su lira logra vencer los funestos cantos de sus rivales las sirenas. En efecto, el conflicto se resuelve por una cuestión de volumen pues de esta manera logra convertir las voces de las ninfas marinas en sonidos de calidad menor o “no épicas”, es decir, sufren una metamorfosis. A su vez, Llanos (2021) señala que el propio Orfeo es la encarnación de la música, siendo ésta el elemento principal de esta figura. Por todo esto, sin el papel de la música el mito estaría incompleto y por ende se convierte en un elemento clave, aparezca visualmente o no, para identificar esta leyenda representada en las posibles diversas obras de arte.

---

<sup>34</sup> Sin embargo, en ningún pasaje se menciona el número de cuerdas, que en este análisis corresponde a la cuantía de cinco lo cual podría estar relacionado con los elementos de la naturaleza; tierra, agua, aire, fuego y éter.

## 2.4. Las sirenas de la *Odisea*

Examinando este fragmento del mosaico se puede apreciar que hay tres figuras femeninas híbridas, pues están representadas con patas de ave en la parte inferior y unas largas alas, pero en cambio, al ir destapadas dejan ver que tienen la forma humana de una mujer en la zona superior. Detrás de cada una de ellas aparece un pico rocoso y la presencia de un suelo escarpado, por lo que pudiera simular una



**Figura 4.** Mosaico sobre Ulises y las sirenas (S.III d. C.), Museo Nacional del Bardo (Túnez).

N.º Iconclass: 94I181

isla. Se observa que las que están situadas en los extremos poseen instrumentos, más concretamente la que se encuentra apoyada en la roca y en su mano derecha sostiene un cordófono, mientras que la otra silueta levantada se acompaña de dos largos tubos estrechos y cilíndricos, es decir, un aerófono. No obstante, la figura del medio que está completamente tapada con un manto verde parece que gesticula en actitud cantora. De manera armónica todas fijan su mirada, aparentemente triste e inquietante, hacia el mismo sitio pues en esta obra también se muestra una nave que surca por el mar. Por tanto, en el mosaico se simula el agua a través del empleo de distintos colores, pero también formas como se puede apreciar en la parte de abajo imitando el movimiento de las olas o con los saltos de los peces. Volviendo a lo anterior, el barco puede ser un navío mixto al tener dos velas y una fila de remos. Además, es llamativa su decoración con rectángulos multicolores que encuadran un busto y una palma. Incluso, en la parte trasera de la nave aparece la cabina con un techo en forma de bóveda de cañón, con una puerta en arco. El mástil principal posee dos velas blancas que están hinchadas por un viento que sopla desde babor mientras que, en el mástil secundario, inclinado hacia delante, las velas obedecen al impulso del viento. La forma de representar el aire es curiosa ya que el fondo blanco se adorna con diversos tipos de líneas de tonos azules verdosos. En el medio del

navío se observa la presencia de un hombre que aparece de pie con las manos a la espalda y atadas al gran mástil. Es interesante su expresión de la cara ya que parece estar hechizado al contemplar fijamente las siluetas de la zona rocosa. Su indumentaria corresponde a una túnica blanca corta<sup>35</sup> sin abrochar, dejando al descubierto medio torso no robusto. Alrededor de este personaje central hay cuatro hombres sentados cada uno junto a un escudo de forma oval; cuyos ropajes son túnicas blancas y por encima una capa<sup>36</sup> junto con una especie de fíbula o broche en el hombro. Antes de concluir con esta parte, cabe señalar que posiblemente las grandes dimensiones con las que están presentadas las siguientes imágenes, las tres figuras híbridas en comparación con las rocas y el hombre atado al mástil con relación a la nave, realza su importancia y que el espectador fije su mirada en ellos.

El título del mosaico hace alusión al tema principal que se aborda en esta representación sobre el mito de Ulises escuchando el canto de las sirenas. El relato comienza con la liberación de Odiseo (Ulises) junto a sus compañeros de la isla donde la maga Circe les había retenido. Convirtiéndose ésta en un personaje clave al advertirles de lo peligroso que era oír el canto de las sirenas -quienes prometían conocimientos sin límites- cuyo único objetivo era atraerlos y colisionar contra las rocas. Además, aconseja al héroe que para escucharlas debería estar fuertemente atado al mástil, pero también, tapar con cera los oídos de los tripulantes y avisarles de que en ningún caso le pueden soltar. El final de esta estrategia se traduce en que se convierte en el primer hombre capaz de contemplar el canto de las sirenas al tiempo que se salvaba de una muerte fatal.

Por consiguiente, en esta historia la figura principal es Ulises y a través de Carmona (2000) en su *Iconografía clásica* se menciona que también es llamado Odiseo en la mitología griega, hijo de Laertes y Anteclea, proveniente de la isla de Ítaca. Descendiente de Hermes y un guerrero que destaca por su astucia e inteligencia. Es el héroe del poema épico griego de Homero conocido como la *Odisea* donde se describe su largo viaje para

---

<sup>35</sup> Podría ser un «quitón» ya que es una túnica simple que generalmente caían hasta los tobillos, pero los más cortos a veces eran usados por guerreros.

<sup>36</sup> Coincide con la definición de la «clámide», un rectángulo sin costuras de material de lana usado por hombres con fines militares. Se usaba como una capa y se abrochaba en el hombro derecho con un broche o botón.

regresar a su hogar partiendo de Troya, su venganza y la reunión final con su esposa Penélope. Fue una travesía de diez años donde sufrió muchos encuentros inesperados como acabar en la isla del cíclope Polifemo, ser retenido por la musa Calíope, provocar las iras de Zeus al sacrificar las vacas sagradas de Helios o que algunos de sus hombres fueran devorados por el monstruo Escila.

Como se indica anteriormente, quien desempeña una función secundaria, pero relevante en el mito es Circe, hija de Helios -personificación del sol- y de la oceánida Perseis. Hechicera de la isla de Eae y capaz de transformar a las personas en animales. La relación de ambos personajes surge tras desembarcar la nave de Odiseo en la isla de la maga, la misma que transforma a sus tripulantes en cerdos. No obstante, el héroe con la ayuda de Hermes logra devolverles a sus formas humanas. El Canto X de la *Odisea* relata los siguientes datos.

Dentro de un valle y un lugar visible descubrieron el palacio de Circe, construido de piedra pulimentada. En torno suyo encontrábase lobos montaraces y leones, a los que Circe había encantado, dándoles funestas drogas; pero estos animales no acometieron a mis hombres, sino que, levantándose, fueron a halagarlos con sus colas larguísimas. (Homero S.VIII a. C.: 210-215).

No obstante, el pasaje esencial para abordar este análisis corresponde con las advertencias que la hechicera proporciona al gran guerrero de Ítaca para poder escuchar y salir ileso del gran peligro que provoca la música de las sirenas en el canto XII.

En primer lugar, llegarás cerca de las sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se les aproximan. A quienquiera que en su ignorancia se les acerca y escucha la voz de las sirenas, a ese no le abrazarán de nuevo su mujer ni sus hijos, contentos de su regreso a casa. Allá las sirenas lo hechizan con su canto fascinante, situadas en una pradera. Alrededor de ellas amarillea un gran montón de huesos y renegridos y podridos pellejos humanos. ¡Por allá cruza a toda prisa! En las orejas de sus compañeros pon tapones de cera melosa, para que ninguno de ellos las oiga. En cuanto a ti mismo, si es que quieres escucharlas, que te sujeten a bordo de tu rauda nave de pies y manos, atándote fuerte al mástil, y que dejen bien tensas las amarras, para que puedas oír para tu placer la voz de las dos sirenas. Y si te pones a suplicar y ordenar a tus compañeros que te suelten, que ellos te aseguren entonces con más ligaduras. (Homero S.VIII a. C.: 40-58).

García (2014) comenta que el texto literario que introduce a las sirenas en la épica y que luego resonará a lo largo de toda la tradición literaria europea es la *Odisea* de Homero. A continuación, se procede a analizar los siguientes versos seleccionados de este poema que, además es la principal fuente clásica del episodio que aparece representado en el mosaico. De modo que, Ulises en los versos 155-200 del canto XII narra en primera

persona como transmite a su tripulación los consejos de Circe, pero también, como él mismo fabrica los taponos de los oídos para su equipo.

Entonces yo hablé a mis compañeros con ánimo afligido:  
'Amigos, no debe ser una solo ni dos los únicos que conozcan las profecías que me dijo Circe, divina entre las diosas. Así que os las contaré para que, conociéndolas todos, o muramos o tomemos precauciones para rehuir la muerte y el destino. Primero, nos aconseja guardarnos de la voz y el prado florido de las sirenas. A mí solo me permite escuchar su voz. Atadme, pues, con fuertes ligaduras, para que me quede aquí firme, junto al mástil, y se mantengan muy fuertes las amarras. Y si suplico y ordeno que me desatéis, entonces atadme más fuerte con otras maromas.'  
Con semejantes palabras informé de todo a mis camaradas, mientras que la bien construida nave llegada a la isla de las dos sirenas.

Un viento propicio la impulsaba. De pronto allí amainó el aire y sobrevino una calma chicha, y la divinidad adormeció las olas. Los compañeros se levantaron y replegaron las velas del navío, y las recogieron dentro de la cóncava nave y, manejando los remos, sentados uno tras otro golpeaban el mar con las pulidas palas. A mi vez yo rebané una gruesa tajada de cera y la fui moldeando en pequeños trozos con mis robustas manos. Pronto se iba caldeando la cera, ya que la obligaba también la fuerte presión de los rayos de Helios, el soberano hiperiónida.

A todos mis compañeros, uno tras otro, les taponé los oídos con la masa. (Homero S.VIII a. C.: 155-200).

El final muestra como las sirenas atraen a los navegantes a través de un ilimitado conocimiento por medio de una canción particular de relumbre épico, compuesta especialmente para el deleite singular del viajero<sup>37</sup>. En esta ocasión, ellas se aprovechan del punto débil del héroe que corresponde al afán de saber y por ello, puede ser tentado con contarle las hazañas de Troya, de su Ítaca o del mundo entero.

---

<sup>37</sup> Ateneo de Náucratis explica en su *Banquete de los eruditos*, 1, 14, que las sirenas le cantaban a cada uno lo que especialmente le atraía: "Las sirenas cantan igualmente a Odiseo el tema que más le va a deleitar y lo que se adecua a su ansia de gloria y su mucha sabiduría" (y cita como ya hacía antes Cicerón, los versos de la *Odisea*).

Además, Jenofonte en *Memorables*, II, 6, 11, que comenta en un interesante diálogo a Sócrates:

*-Los encantamientos que las sirenas cantaban a Ulises, como has oído a Homero, empezaban así más o menos:*

*'¡Ven aquí, ea, ilustre Odiseo, gran gloria de los aqueos!'*

*-¿No es este el encantamiento, Sócrates, con el que las sirenas retenían a la gente, de tal manera que no podían escapar ya de ellas los que eran encantados?*

*-No, solo cantaban así para los que se afanaban por la virtud.*

*-¿Quieres dar a entender que hay que encantar a cada uno con palabras tales que al oírlas no vaya a creer que el recitador se está burlando de él?*

Y ellos me ataron a su vez de pies y manos, erguido, al mástil, y reforzaron las amarras de este. Y sentados a los remos se pusieron a batir el mar espumoso con sus palas. Pero cuando ya distábamos tanto como alcanza un grito, en nuestro presuroso avance, a ellas no les pasó inadvertido que nuestra rauda nave se acercaba, y emitieron su sonoro canto:

‘¡Ven acércate, muy famoso Odiseo, gran gloria de los aqueos! ¡Detén tu navío para escuchar nuestra voz! Pues jamás pasó de largo por aquí nadie en su negra nave sin escuchar la voz de dulce encanto de nuestras bocas. Al contrario, siempre el viajero, deleitándose, navega luego más sabio. Sabemos ciertamente todo cuanto en la amplia Troya penaron argivos y troyanos por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto acontece en la tierra prolífica.’

Así decían desplegando su bella voz. Mi corazón ansiaba escucharlas y me puse a ordenar a mis compañeros que me desataran gesticulando con mis cejas. Ellos se curvaban a los remos y bogaban. Pronto se alzaron Perimedes y Euríloco y vinieron a sujetarme más firmemente con las sogas. Y cuando ya las hubimos dejado atrás y no oíamos ya ni la voz ni el canto de las sirenas, entonces mis compañeros se quitaron aquella cera con la que yo les había taponado los oídos y me libraron de las cuerdas. (Homero S.VIII a. C.: 155-200).

Después de todo, el gran guerrero sale vencedor al lograr, aun escuchando la arriesgada música de las sirenas, esquivar una muerte segura. Gracias a las palabras de Higino en *Fabulas* se indica cual sería el posible destino de estos seres tras su derrota.

Un oráculo les había predicho que vivirían mientras que nadie que oyera su canto consiguiera pasar de largo. Pero Ulises resultó funesto para ellas. Gracias a su astucia, cuando navegaba por delante de los escollos en los que moraban, se precipitaron al mar. (Higino S. II d. C.:141).

Es curioso que el poeta helenístico Licofrón comunica cómo los cadáveres de las sirenas -que son tres en esta versión- se suicidaron tras el paso de Ulises y acabaron en diversos lugares de la costa itálica.

Y (Odiseo) provocará la muerte de las tres sirenas (las hijas del hijo de la diosa marina Tetis, es decir, el río Aqueloo), que se lanzarán al mar Tirreno según decisión del hado hilado por las moiras y se convertirán en islotes<sup>38</sup>. A una de ellas, la llamada Parténope, las olas la llevarán a Falero, vecino al río Glanis, donde le rendirán culto; a otra, Leucosia, el mar la depositará en la islilla así llamada, cercana al cabo Enipeo y a la desembocadura del Is y del Laris; y la tercera, Ligia, llegará ahogada a Terina y recibirá sepultura cerca de Ocínaro<sup>39</sup>. (García 2014: 51).

---

<sup>38</sup> Se refiere a las islas llamadas Sirenas.

<sup>39</sup> Una información que es relevante ya que coincide con el número de sirenas representadas en la obra analizada pero también, explicaría porqué estas figuras tienen detrás tres grandes rocas. Especialmente en lo relacionado a la disposición de las islas que, ciertamente, parecen responder a la ubicación real de las islas Li Galli.

Antes de continuar con la última parte del análisis, Galindo (2014) en su tesis doctoral destaca que el patrón general en las relecturas de *Od. X* y *Od. XII* será la interpretación de Circe y las sirenas como símbolos de las tentaciones que apartan al hombre del camino recto. De hecho, será significativo en la literatura posterior un breve pasaje de Horacio (*Ep. I 2, 23-26*) que relaciona los cantos de las sirenas y las copas de Circe como amenazantes seducciones que el prudente Ulises fue capaz de vencer.

Por lo tanto, en el apartado final se procede a justificar porque esta obra de arte muestra la escena que corresponde al mito de Odiseo escuchando a las sirenas. Pues bien, a través del canto XII de la *Odisea*, Homero describe la situación que es casi idéntica a la que se observa en el mosaico. En concreto, el héroe junto a su tripulación se encuentra en un navío que tiene un gran mástil, al cual el protagonista está fuertemente atado de pies y manos. También menciona la presencia del viento que hace replegar las velas del navío y como sus compañeros están sentados sucesivamente mientras reman para alejarse del peligro. Respecto a las diferencias que aparecen, todas están relacionadas con las sirenas pues Homero únicamente revela que son dos figuras femeninas indeterminadas<sup>40</sup> que viven en un prado florido rodeadas de un montón de huesos de sus víctimas. Desde su isla atraen a los navegantes con su dulce voz incitándoles a escuchar eternamente su canto, tentándoles con su conocimiento. Por lo tanto, el aspecto físico de estos seres se desconoce si coincide al no dar ninguna indicación. No obstante, es importante explicar que las sirenas que tenían alas eran consideradas sagradas, debido a que transportaban a los muertos. Tampoco se representa la pradera florida llena de huesos, no se menciona ningún instrumento musical que no sea la voz y, por último, en vez de ser dos sirenas son tres.

---

<sup>40</sup> Algunos autores explican que seguramente Homero no describió a las sirenas debido a que en la Edad Micénica (1500 a. C.) eran muy conocidas.

Sin embargo, un ejemplo de fidelidad a la tradición iconográfica clásica<sup>41</sup> de las sirenas correspondería a la siguiente obra del pintor suizo Arnold Böcklin. De acuerdo con el relato de la *Odisea* aparecen dos figuras femeninas que serían las sirenas, donde una de ellas parece que está cantando mientras hace señas a la nave. Se encuentran en una isla llena de rocas, huesos y cráneos. Su morfología está concebida a la manera de Apolodoro pues son aves hasta los muslos y el tronco superior es, por un lado, de una bella doncella de largo cabello y por otro, una grotesca figura envejecida que se oculta detrás de la roca tocando un instrumento de viento.



**Figura 5.** Arnold Böcklin, *Las sirenas*, 1873, óleo, Staatliche Museum, Berlín.  
N.º Iconclass: 94I181

El hecho de que el autor pintase a una sirena joven atractiva y a la otra anciana - caracterizada con rasgos que aparecen con el paso del tiempo como el pelo canoso, la piel caída o las arrugas-; hace que sea un punto de inflexión sobre el pensamiento de que la atracción que producían estos seres en un principio no era erótica sino de conocimiento<sup>42</sup> y que, por tanto, esta idea pueda verse alterada. Reflejo de este cambio se hace evidente en las obras, como la del artista inglés William Etty que es una combinación idónea junto a la siguiente reflexión.

---

<sup>41</sup> Mendaza Ramos y Olmos Martín en su *Evolución de la iconografía de las sirenas* señalan que sobre todo los pintores británicos y alemanes habían recibido una iconografía más cercana a la tradicional como el artista Waterhouse.

<sup>42</sup> Cicerón en *Del supremo bien y del supremo mal* (5, 49) relataba que las sirenas con su canto enseñaban a los griegos cosas nuevas, una de sus grandes pasiones, junto con la música y la poesía (Jiménez 2012: 133).

Esto nos da una lección moral, puesto que el mito de Odiseo se reelabora tomando un significado diferente; pese a que los navegantes se tapan los oídos para no ser tentados por la voz de estos seres ni por sus palabras, la tentación también puede atacar por la vista, es decir, la figura de la sirena está más feminizada y su simbolismo tampoco es el mismo, puesto que mientras antes ofrecían el conocimiento, un conocimiento inaccesible a los seres humanos, en este momento lo representan de otra manera, es el conocimiento de la muerte y la tentación de la lujuria. (Redondo 2015: 11-12).



**Figura 6.** William Etty, *Las Sirenas y Ulises*, 1837, óleo, Galería de Arte de Mánchester. N.º Iconclass: 94I181

Dentro del ámbito musical, la autora Pena (2007) indica que la feminización de la sirena se da hacia el periodo clásico, donde habría tenido variantes como el torso femenino y las patas de tipo acuático, hacia el siglo III d. C., se van humanizando más.

Hacia finales de este siglo lo encontramos sobre cerámica ática y con un notable cambio: las sirenas tienen brazos y obtienen con sus manos instrumentos musicales (lira, siringa, flauta doble), así que su melodioso canto estaría acompañado por música. (Pena 2007: 122).

A pesar de que Homero solamente menciona a las sirenas de forma dual y su fascinante voz, en este mosaico aparece una posible cantora, un cordófono y un aerófono, es decir, tres instrumentos musicales. Respecto a su tipología, se identifica una lira pues coincide con la definición de Carralero (2015) al ser un instrumento de cuerdas unidas a un yugo en el mismo plano que la caja de resonancia, con dos brazos y un travesaño.

Normalmente se representa con el intérprete sentado, con la mano izquierda contra las cuerdas y la derecha con un plectro: posiblemente, la mano izquierda tocaba un

acompañamiento para el cantante, y la derecha tañía quizá un preludio y un posludio. (Carralero 2015: 69).

Además, Andrés (2001) señala que la primitiva lira griega tenía cuatro cuerdas –de ahí su frecuente alusión como *tetráchoros*- y el tetracordio fue de hecho el cimiento de la música griega. Por otro lado, se puede distinguir una pareja de tubos largos, estrechos y cilíndricos; similares a los tubos fenicios.

Afirma Sachs<sup>43</sup> que, en época tardía, el número de agujeros digitales de las tibias fue aumentando hasta quince, y que los fabricantes de instrumentos se vieron forzados a idear artificios que taparan total o parcialmente aquellos agujeros que no se necesitaban en una determinada interpretación y que no podían ser alcanzados con todos los dedos extendidos. Entonces, proveyeron a los tubos de cubiertas que tenían orificios y podían voltearse para cubrir o descubrir los agujeros. Tanto las pinturas y mosaicos muestran esa práctica, así como los restos de instrumentos hallados en las excavaciones de Pompeya y Herculano. (Rodríguez López 2007: 347-348).

Para concluir con el estudio de esta segunda pieza, es necesario admitir que al igual que en el mito de Orfeo, la música desempeña un papel importante en la historia. El peligro de las sirenas es únicamente su canto hasta el punto de que los hombres mueren por extenuación ya que el hechizo provocaba que se olvidaran de su propia existencia<sup>44</sup>. Vernant (2001) señala que los efectos de sus cantos estaban llenos de sabiduría debido a que por su condición ctónica eran poseedoras de un conocimiento sobrehumano. Después de todo, este pasaje estaría incompleto si se suprime la presencia de la voz junto a los correspondidos versos, ya que no existiría la amenaza por la que se caracteriza a la figura de la sirena dentro de la *Odisea*.

---

<sup>43</sup> Curt Sachs en *Historia Universal de los instrumentos musicales* (Buenos Aires: Centurión, 1947).

<sup>44</sup> El olvido y la muerte son dos temas que recorren la *Odisea*; *vid.* Aguirre, 1999: 9-22.

## 2.5. Transformación iconográfica de sirenas-pájaro a sirenas-pez y la pervivencia de ambas tipologías en el medievo

Para completar el estudio, se procede a analizar la siguiente imagen que pertenece al *Bestiario* medieval (1206) de Pierre de Beauvais.

En primer lugar, al examinar el fondo se puede distinguir, gracias al empleo de dos pigmentos distintos, que está dividido de la siguiente forma; una pequeña parte inferior de color azul verdoso, simulando agua a través de la pintura, las olas, la espuma y la sensación de pequeñas gotas. Pero, en la base del dibujo predomina mayormente el sólido color naranja, recordando al cielo. Por todo lo anterior la escena parece transcurrir en una especie de mar abierto en pleno amanecer o atardecer. Además, en esta representación se identifican tres figuras híbridas de dos tipologías distintas. Dos de ellas se encuentran flotando sentadas sobre el agua, comparten la misma fisionomía, la parte inferior con cola de pez y escamas, pero la superior es de un



**Figura 7.** Pierre de Beauvais, imagen del *Bestiario* sobre las sirenas, 1206, bestiario.

N.º Iconclass: 31A4531 // 31AA4561

humano. En cambio, el aspecto físico de la otra silueta que aparece volando presenta algunas características distintas como tener de cintura para abajo alas, plumas y garras, es decir, mitad humano y mitad ave. Pese a que los rasgos que presentan evocan más a una mujer por el pelo largo o la delicadez que transmite el tratamiento del cuerpo, lo cierto es que no se identifica ningún atributo claro para definir su género como pudiera ser la presencia de senos.

No obstante, se observan dos elementos comunes a destacar que sería, por un lado, que todas las figuras miran hacia la misma dirección y por otro, que cada una está interpretando música a través de un instrumento. Más concretamente, en cuanto a las pisciformes, una toca con las dos manos un instrumento de cuerda, mientras la de la derecha, probablemente sea una cantante por los gestos que realiza. Pero, por el contrario,

la humana pájaro sostiene con los brazos y soplando a través de la boca un instrumento de viento, pues genera la sensación de que al coger aire se le dibuja una mueca en la mejilla.

Por último, es interesante resaltar la curiosa elección de los colores entre las figuras y el fondo. Para la base se utiliza un tono más claro en comparación con los atributos de las siluetas que contrastan al tener una tonalidad más oscura, la mirada del espectador se va significativamente a estos puntos. La parte del mar azul verdoso casi transparente frente a las colas azul marino y, el suave cielo naranja en comparación con el mismo color, pero más intenso en el cuerpo de ave. Además, los instrumentos musicales también llaman la atención al estar representados en un fuerte tono marrón rojizo.

El propio autor del *Bestiario* hace la siguiente descripción de la obra que es objeto de estudio y, por tanto, afirma que el tema principal que se aborda en esta pieza es la figura de la sirena.

Hay tres clases de sirenas: dos de ellas son mitad mujer y mitad pez, y la otra, mitad mujer y mitad ave; y las tres emiten sonidos: una con su trompeta, la segunda con su arpa y la tercera, sencillamente con su voz. (Beauvais 1206: 172-173).

En el ámbito de las fuentes se encuentra una gran variedad de autores e interpretaciones. Empezando por el filósofo neoplatónico Proclo donde en su *Comentario a la República de Platón*<sup>45</sup> señala que se pueden diferenciar tres clases de sirenas: las celestes, mencionadas en el mito de Er (en el libro X de la *Politeia* platónica), las que se nombran en la *Odisea* (y Platón en *Fedro*, 259a), y las que están encantadas en el Hades (según el *Crátilo* 403d).

Así es que hay tres clases de sirenas según él (Platón): las celestiales de Zeus, las que actúan en este mundo, de Poseidón; y las subterráneas, que son las de Plutón. Es común a las tres clases contribuir a la armonía de lo corpóreo, mientras que las musas garantizan sobre todo la armonía intelectual. (García 2014: 56).

A continuación, es interesante comentar los textos renacentistas de estos tres autores. El primero sería el escrito de Boccaccio que forma parte de una enciclopedia mitológica donde recoge datos de la tradición anterior, de varios textos clásicos, y los combina con algunos pasajes de otros comentaristas de la Edad Media. Además, las sirenas son protagonistas en el capítulo 20 del libro VII de su *Genealogía de los dioses*

---

<sup>45</sup> Proclo (*In Rep.* 2.238-239.14).

*paganos*<sup>46</sup>, referidas como meretrices que solían engañar a los navegantes. De hecho, analiza sus nombres y señala que Parténope es de *parthenos*, doncella, porque las meretrices cultas suelen imitar las costumbres de las mujeres pudorosas. Leucosia de *leucos*, significa blanco, es el color que expresa tanto la belleza del rostro como el decoro de su cuerpo. Y, por último, Ligía de *iligi*, círculo u órbita, hace referencia a las ataduras con las que se someten a los navegantes que caen en sus redes.

Servio (*com.* a Eneida V, 864) y Fulgencio (*Mitología* II, 8) afirman que las sirenas fueron tres, hijas de Aqueloo y de la musa Calíope, y dicen que una canta con su voz, otra toca la cítara y la tercera la flauta. Pero Leoncio dice que fueron cuatro, llamadas así: Aglaófone, Telesiepía, Pisíone y Ligeia, y que son hijas de Aqueloo y de la musa Terpsícore, añadiendo que la cuarta canta con el tímpano.

Dice Ovidio (*Met.* vss. 551-563) que fueron compañeras de Proserpina y que, cuando fue raptada, la buscaron mucho tiempo y, al no encontrarla, se convirtieron en monstruos marinos que tenían la cara de doncellas y su cuerpo hasta el ombligo de mujer y de allí abajo eran peces; que Alberico dice que estaban erguidas y les añade pies de gallina y que, conservando el arte de modulación de la voz, que tenían antes de su metamorfosis, entonan una melodía muy dulce.

De sus cantos con la voz, la lira y la flauta no debe sacar otra cosa que no sean las palabras dulces, las lisonjas, las caricias, risas lascivas y hechizos, emboscadas con las que los marineros, esto es, los extranjeros, son arrastrados al sueño por las de esa clase (...).

Por otra parte, dijeron que eran peces desde el ombligo hasta abajo para que conociéramos que para su belleza se ha dado hasta ahí a esas mujeres un cuerpo de doncella, esto es, hermoso y honesto, para que parezca humano. En el ombligo creen que está toda la concupiscencia libidinosa de las mujeres, a la que sirve todo lo que queda del cuerpo en el parte de abajo, por lo cual no están sin sentido asimiladas a los peces, que son animales escurridizos y que se deslizan con facilidad por las aguas de un lado a otro; así vemos a las meretrices correr la unión sexual con unos y otros, lo que también se designa mediante las alas. Pretendieron que tenían patas de gallina porque con prodigalidad y sin reflexión desparraman las riquezas de los que confían en ellas. (Boccaccio 1983: 19-20).

García (2014) afirma que el texto de Boccaccio tuvo una gran difusión en el humanismo renacentista. Incluso, unos dos siglos después, la *Mitología* de Natale Conti no es más que una ampliación con una erudición notoria y un comentario alegórico algo más moralista del mismo relato. En cuanto a las sirenas, Asencio (2004) indica que Conti destaca que su peligrosidad radicaba en la dulzura de su canto y en los cautivadores

---

<sup>46</sup> Traducción de Consuelo Álvarez y María Rosa Iglesias, publicada por Editora Nacional, 1983.

sonidos de sus instrumentos musicales<sup>47</sup>. Se puede deducir en estos versos que su objetivo era que sus diferentes encantos se manifestaran en función del carácter de cada uno.

Lo que lamenta la tuba, lo que los clarines, lo que los roncocos cuernos, lo que hace sonar la flauta de mil agujeros y lo que los suaves cálamos, lo que canta la dulce Abdón, lo que la lira, lo que la cítara, lo que el cisne a punto de morir. (Conti 1988: 741).

Según este mitógrafo la astucia era otra característica fundamental de las sirenas, ya que sabían adaptar sus cantos a los oídos que las escuchaban, y así parecer más mortíferas. Por otro lado, es muy interesante la siguiente explicación.

Pero Conti no nos priva de su particular interpretación, y afirma que las sirenas no son otra cosa que los placeres y cosquilleos que nos llevan a la perdición. Su uniformidad es expresión de las dos partes del alma humana, la racional y la irracional, de forma que las sirenas están en nuestro interior, y tanto más seductoras pueden ser cuanto más nos dejemos llevar por el placer, los apetitos y el deseo.

Sus propios nombres atestiguan esta interpretación: Pisínoe, de *peithein* persuadir y *nos* mente, es la fuerza que persuade con facilidad la mente; Agláope significa *dulce por su aspecto*; Telxíope *que agrada con su sola contemplación*; Telxíone *que ablanda la mente*; Agláofone *de agradable voz*; Lígia *sonora*; Leucosia *blanca* y Parténope *de rostro de doncella*. Todos estos nombres se adecuan a las bajas pasiones e impulsos del espíritu y a las libidinosas meretrices. (Asencio 2004: 307-309).

El tercer autor de este apartado es Pérez de Moya, donde en su *Philosophía secreta* (libro II, cap. 14, art. 10) escribe primero datos esenciales y luego su sabia explicación alegórica y moral sobre las sirenas, titulada «Declaración»<sup>48</sup>.

Ovidio finge que las sirenas eran unas doncellas compañeras de Proserpina, las cuales, después del robo que della hizo Plutón, buscáronla por toda la tierra, y no hallándola quisieron buscarla por la mar, y subiéndose con este intento a unas altas peñas a la orilla dél estuvieron algún tiempo, hasta que después, con el pesar de haber perdido a su compañera Proserpina, se quisieron despeñar en el mar. Los dioses, habiendo compasión dellas, mudaron sus formas, quedándoles del ombligo arriba de doncellas y de allí debajo de pescado, y los pies de gallina, con alas de ave, según dice Alberico y san Isidro. (Pérez de Moya 1995: 212-213).

---

<sup>47</sup> Conti, N., *cit.*, VII, 13; X, p. 741.

<sup>48</sup> Consolación Baranda en su clara introducción (en o. c., p. XXV): “el rechazo o, en el mejor de los casos, la rotunda desconfianza de Pérez de Moya hacia la ficción y, lógicamente hacia los poetas. Es difícil encontrar nada más alejado del espíritu que anima la *Geneología Deorum* de Boccaccio y su emocionada defensa de la poesía en sus últimos libros”. Por otra parte, “la *Filosofía secreta* es la última de las obras escritas por Pérez de Moya y la más conocida... Se trata del primer manual renacentista de mitología redactado en castellano, que enlaza con una tradición desarrollada en todos los países europeos a lo largo del siglo XVI”.

Y para finalizar, se exponen algunas de las afirmaciones que hizo sobre las características de las sirenas.

Dicen ser hijas de Calíope por declarar que cantaban, porque Calíope es una musa a quien dan la excelencia de cantar ambas entre las musas; y que otros digan ser hijas de Thersícore, no va más desta que de Calíope, porque son musas, y a todas las musas pertenece el deleite del canto; y el saber de Calíope significó sonido o buena plática. Derívase de *calon* y *phonos*, palabras griegas, que esto significan, y conviene esto a todas las mujeres de esta arte, porque usan de palabras halagüeñas para atraer a los hombres a su vida, con la cual ellas los roban. [En lo que se dice que éstas tañían diversos instrumentos y cantaban en voz, denota que las tales su ejercicio es músicas y cantares con que conmueven a las lujurias, porque con la dulzura del canto atraen los hombres a su amor. (Pérez de Moya 1995: 215-216).

De modo que, el análisis de los fragmentos de los textos de estos tres autores muestra cómo, al peregrinar por distintas historias y ciertas imágenes medievales, las peligrosas y aladas sirenas sufren una transformación en cuanto a su figura, pues pasan de ser medio aves a medio peces. A su vez, García (2014) recuerda que es cierto que ya autores antiguos relatan que se suicidan tirándose al mar, pero también, que fueron desplumadas por las musas tras perder contra ellas el certamen musical. Es importante aclarar que no es Ovidio quien cuenta como perdieron las alas y patas de ave para acabar teniendo una escamosa cola. Pues bien, una de las principales fuentes que aluden a este hecho es *Liber monstrorum de diversis generibus* cuyo autor es anónimo<sup>49</sup> y también, de compleja datación ya que puede oscilar entre finales del siglo VII o tal vez principios del VIII, aunque otros posponen su aparición al siglo IX<sup>50</sup>. Por ende, la importancia de este escrito es trascendental para la iconografía de la sirena, ya que la describe por primera vez con cuerpo de pez.

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. (Anónimo s.f.: 42-43).

---

<sup>49</sup> Según recoge Edmond Faral (1953) en su estudio *La queue de poisson des sirènes* (p. 466), Tomás de Cantimpré menciona en su *Liber de monstruosis hominibus Orientis*, que el autor es un tal Audelinus, derivado del vocablo anglosajón Aldhelm.

<sup>50</sup> Nilda Guglielmi, *El Fisiologo...*, *Op. Cit.*, p. 91, nota 86 -Finales del siglo VII. Jaques Voisenet, *Bestiaire Chrétien...*, *Op. Cit.*, pp. 73 y ss -Principios del siglo IX.

En el apartado final se expone una serie de hipótesis y reflexiones interesantes sobre la metamorfosis de la sirena en el libro de García (2014). Y, por otro lado, la identificación y tipología de los instrumentos que aparecen en la imagen.

En primer lugar, se sabe a través de una noticia mítica que los dioses les concedieron las alas con el fin de buscar a Perséfone. Sin embargo, no parece que aprovecharan la ventaja que proporcionaba este atributo ya que, por ejemplo, no utilizan las alas para asaltar la nave de Ulises ni la de Orfeo. No obstante, en otro pasaje se menciona que tras ser derrotadas por las musas en un certamen musical acaban siendo desplumadas. No obstante, es curioso que tras sus varias derrotas -Orfeo, Odiseo y las musas- se supone que deciden suicidarse arrojándose al mar de cabeza.

No he encontrado ningún texto antiguo que apoye esta teoría de una intervención divina para salvar y reconvertir a las sirenas. Pero algo así podría encajar muy bien en el modo de actuar de ciertos dioses. Así como Afrodita vino a salvar a Butes cuando arribaba a la isla de las funestas cantoras, ¿no podría el dios Poseidón haber acudido a rescatar de la muerte a las sirenas, ofreciéndoles una utilísima metamorfosis y una morada acuática de larga duración? (García 2014: 95).

Además, García (2014) continúa indicando que ningún autor ensalza la belleza de su aspecto debido a que su hechizo era a través de la voz, la música que interpretaba con los instrumentos musicales y sus versos. Por tanto, lo peligroso era escuchar sus melodías y no el verlas.

Por último, señala que ningún texto antiguo relata cómo se produjo esta transformación de mitad ave a mitad pez de la sirena<sup>51</sup>. En cambio, sí se puede encontrar explicada en algún autor neoclásico, como Michel de Marolles en *El templo de las musas*, de mediados del siglo XVII.

Las sirenas se sintieron tan despechadas de no haber podido detener a Ulises que se precipitaron en el mar, donde la parte inferior de su cuerpo se convirtió en pez, y conservaron solo la cabeza y la parte superior de su anterior figura. (Marolles 1990: 144).

Con relación al ámbito musical, Pierre de Beauvais confirma que los instrumentos que aparecen en la obra analizada corresponden a una trompeta y un arpa<sup>52</sup> e incluso, el

---

<sup>51</sup> Ya en el siglo II se encuentran dos representaciones de Ulises enfrentado a unas sirenas marinas con colas de pez (en un vaso de Megara y en una lámpara romana de barro), según indica Meri Lao, en *Las sirenas. Historia de un símbolo*, México, Era, 1999, p. 81.

<sup>52</sup> En 1555 el organista Juan Bermudo publica en Osuna su importante *Declaración de instrumentos musicales*, donde proporciona interesantes datos sobre el arpa.

color marrón rojizo en el que están representados puede hacer referencia a que son de madera. El arpa, por su antigüedad, ha sido un instrumento emblemático, asociado por diversas civilizaciones a orígenes ultraterrenos; así, Juan Eduardo Cirlot indica en su *Diccionario de símbolos* (1958) la identificación del instrumento con la escalera mística pues «tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial». No obstante, Andrés (2001) señala que el modelo usual del arpa románica era corpudo y de pequeño tamaño, pero, las miniaturas la reproducen con una caja bastante curva y una columna notablemente arqueada. Es significativo ya que esta definición parece coincidir con el arpa de la imagen. Sin embargo, al no presentar una cabeza de animal en el clavijero, se examina que se asemeja más al arpa gótica: caja más esbelta, columna más recta, no tiene cabeza ni garra, presenta voluta, y, los tres lados están menos diferenciados y unidos con un triángulo. Por otro lado, se señala que la técnica de ejecución durante la Edad Media fue variada.

Por lo común, mientras los dedos de la mano derecha pulsaban las cuerdas, la izquierda era usada también a modo de cejilla con el fin de acortar la longitud de aquellas, logrando así, además de un sonido distinto, la emisión de armónicos. Para subdividir la cuerda tañida se empleó el pulgar, con el cual, junto con el índice y el medio, se realizaba la digitación. Los sonidos se apagaban con las manos extendidas. (Andrés 2001: 16).

A pesar de que el autor afirma que el otro instrumento es una trompeta, estéticamente si se estudia la definición que realiza Randel en su *Diccionario Harvard de música* (1984) se podría apreciar que tiene similitud este objeto de la obra con una corneta.

Instrumento medieval (la imagen más antigua que se conoce de él data del siglo XIII), que, en una forma u otra, se empleó hasta mediados del siglo XIX. Consiste en un tubo recto o ligeramente curvado de madera (a veces de marfil y originalmente tal vez de cuerno de cabra), octogonal en corte transversal, generalmente con boquilla en forma de copa y con seis hoyos para los dedos. (Randel 1994: 124).

De hecho, estos dos instrumentos del *Bestiario* (1206) no están perfectamente representados con todas sus características ya que Beauvais los representa más bien con la finalidad de identificar la temática o el personaje. Esto explicaría por qué algunas cuerdas del arpa están mal dispuestas debido a que acaban en la columna y no en la caja de resonancia como debería ser lo correcto con respecto a la organología.

En resumen, resulta llamativo que, tan asociadas como están las figuras y las representaciones de las sirenas a la tradición grecolatina, especialmente a la griega, y como sólo unos pocos autores clásicos como Apolodoro, Apolonio de Rodas, Higino,

Homero, Ovidio, Platón, Plutarco, y escasos más, se aventuran a realizar comentarios sobre ellas que van más allá de una mera mención. Además, es a partir de la Edad Media cuando sus descripciones aumentan considerablemente hasta el punto de que empiezan a verse reflejadas en las artes figurativas y literarias. Sin embargo, en lo que respecta a la música todos los análisis tienen en común que aparte de ser un atributo que facilita su identificación, es un elemento esencial ya que es a través de ella de donde emana el hechizo encantador y fatal de esta figura, por ende, sería lícito afirmar que la sirena y la música están unidas entre sí.

### 3. Conclusiones

Este breve recorrido da una idea de la complejidad del mito de las sirenas, cuyo carácter híbrido no se limita sólo a su aspecto físico. Las sirenas de *Argonáuticas*, como pueden ser las del léxico de figuras negras, eran mujeres con las extremidades inferiores de aves y al igual que las homéricas hechizaban con su hermosa voz a los navegantes. Éstas se distinguen de las que guían las almas de los muertos con sus alas y al estar acompañadas de instrumentos musicales se les empieza a representar también con brazos, se puede observar ambas transformaciones en la escena del mosaico. Como se ha podido comprobar a lo largo de esta investigación, todo relato mítico se ha enriquecido con variantes a lo largo del tiempo. Esto se debe a que, sobre el significado del mito de las sirenas, se han dado varias interpretaciones al no existir una única lectura o sentido, porque el símbolo no se traduce, sino que se despliega hasta el infinito. Fiel ejemplo de esta dicotomía son las variantes genealógicas que se les atribuyen, siendo la versión más difundida, la ascendencia de una musa y del río Aqueloo. Pues esto explicaría tanto sus dotes musicales como su constante metamorfosis, pero también, el linaje de Forcis con la Madre Tierra, Gea, enfatiza su vinculación con el Más Allá. No obstante, es interesante señalar que existen puntos en común dentro de las numerosas versiones, siendo el más destacado el ámbito musical, pues su canto dulce y seductor provoca el olvido de las cosas mortales y conduce a una muerte segura. Quizás otro lazo de unión sería que las sirenas siempre tienen un desenlace trágico al ser vencidas ante Orfeo, Odiseo y las musas. Aunque otros eruditos, como Licofrón, relatan que tras la vergüenza del fracaso de su canto se suicidan arrojándose al mar.

En realidad, considero que se puede entender todo lo anteriormente expuesto como una lucha entre el Bien, que es la personificación del hombre, y el Mal, asociado a la mujer. Pues en este caso, son las sirenas como figuras híbridas las que tienen como propósito provocar el desastre absoluto a los hombres, que generalmente dentro de la mitología son héroes como Odiseo o personajes ilustres de la talla de Orfeo.

El éxito del mito de las sirenas lo evidencian las interpretaciones morales y místicas desde la Antigüedad, pero también en la Edad Media. Mientras que, en los testimonios más antiguos, las sirenas en su mayoría aparecen representadas como seres con cabeza humana, pero cuerpo de ave, a partir de los siglos IV-V d. C. en la iconografía se muestra también la presencia de la sirena como un híbrido mujer-peíz. Este último modelo será el que triunfe en los bestiarios medievales entre los siglos VII-VIII, aunque como sucede en el de Pierre de Beauvais ambas tipologías conviven, pero la imagen más familiar que tendremos cuando pensemos en una sirena será con cola de pez.

Respecto a los objetivos propuestos para este trabajo cabe señalar que se han cumplido gracias a un exhaustivo estudio de todas las posibles fuentes, tanto clásicas como modernas, con la finalidad de obtener la mayor información sobre la figura de las sirenas y en especial su vinculación con la música. Además, a pesar de no poder abordar en profundidad todos los datos obtenidos debido al límite de extensión establecido, se escogen aspectos relevantes, pero menos conocidos como son las definiciones, nombres, ubicación, genealogía o fisionomía, con el único propósito de esclarecer la documentación seleccionada a partir de las fuentes previamente estudiadas. A través de las tres piezas que son objeto de análisis en esta investigación se logra mostrar visualmente las modificaciones que sufre la figura de la sirena en cuanto a su aspecto físico y significado, comenzando en la Antigüedad para acabar en la Edad Media. Son obras seleccionadas de forma minuciosa con la finalidad de explicar, junto a las correspondientes referencias de los diversos autores, las distintas transformaciones que experimenta la sirena dentro de la iconografía. Pero también, son elegidas con la intención de identificar la tipología de los presentes instrumentos musicales que aparecen en ellas. Este punto se obtiene con el conocimiento previamente adquirido durante la carrera de Historia y Ciencias de la Música y con la ayuda de diccionarios sobre la organología que son el soporte principal. Finalmente, mediante el conjunto de todos los análisis se observa

que tienen en común que la música aparte de ser un atributo que facilita la identificación de la sirena es una pieza intrínseca, hasta el punto de que sería lícito afirmar que la sirena y la música están unidas entre sí.

En conclusión, las sirenas son figuras femeninas monstruosas, que pueden ejercer seducción y muerte sobre quien decida escuchar su hermosa voz junto a sus embaucadoras palabras. En mi opinión, las sirenas son un objeto de estudio a partir del cual se puede profundizar en diversos aspectos del imaginario colectivo desde el mundo de la Antigua Grecia hasta la Edad Media, en el que estos seres híbridos constituyeron un papel fundamental, como muestra su presencia tanto en las obras literarias como dentro de la iconografía. No obstante, siento que es importante resaltar que es curioso que en la actualidad se conoce poco el verdadero significado que tiene la sirena en el mundo griego, menos aún su representación iconográfica con rostro humano y cuerpo de ave, y, sobre todo, las diferentes modificaciones físicas y simbólicas que experimenta con el tiempo. Sin embargo, el hechizo de su canto, que es una de sus principales cualidades, ha perdurado en la memoria colectiva, y prueba de ello es que hoy todavía se usa la expresión «cantos de sirena». Una vez más, se refuerza la idea de que la música es un elemento esencial dentro de la figura de la sirena.

*“El más antiguo, el más verdadero y el más bello órgano de la música,  
el origen del cual nuestra música debe provenir, es la voz humana”.*

Richard Wagner.

#### **4. Bibliografía**

##### **Fuentes clásicas**

Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*, traducción de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996.

Apolodoro de Atenas. *Biblioteca*, traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

*Argonáticas órficas*, traducción de Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2005.

Cicerón. *Del supremo bien y del supremo mal*, traducción de V. J. Herrero Llorente. Madrid: Gredos, 1987.

Estrabón. *Geografía*, Libros V-VII, traducción de José Vela Tejada y Jesús Gracia Artal. Madrid: Gredos, 2001.

Eurípides. *Tragedias III*, traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1979.

Sófocles. *Tragedias*, traducción Assela Alamillo Sanz. Madrid: Gredos, 1981.

Hesíodo. *Obras y Fragmentos*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1983.

Higino. *Fábulas Mitológicas*, traducción de Francisco Miguel de Rincón Sánchez. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Homero. *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón Suárez de Urbina. Madrid: Gredos, 1982.

Licofrón. *Alejandra*, traducción de Manuel y Emilio Fernández-Galiano. Madrid: Gredos, 1987.

Luciano. *Obras*, traducción de Juan Zaragoza Botella. Madrid: Gredos, 1990.

Ovidio. *Metamorfosis*, traducción de José Carlos Fernández Corte y M.<sup>a</sup> Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2008.

Platón. *Diálogos*, traducción de C. García, Gual M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1986.

### **Fuentes modernas**

Aguirre, Mercedes Castro. “Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico”. *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, no. 12 (1999): 87-106. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=149177>.

Andrés, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales: de la antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2001.

Arbeloa, Paula Borbón. “Bellas atroces: figuras femeninas monstruosas en la Antigua Grecia”. Trabajo fin de grado, Universidad de Zaragoza, 2018. <https://core.ac.uk/download/pdf/289994222.pdf>.

Asencio, Emilio González. “La mitología clásica en la emblemática española”. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2004. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=59433>.

Boccaccio, Giovanni. *Genealogía de los dioses paganos*, edición preparada por M.<sup>a</sup> Consuelo Álvarez y Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1983.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2020.

Carralero, María José Conde. “Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura”. Tesis doctoral, Universidad de Coruña, 2015.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46147>.

Castelo, Laura Vázquez. “La lira como mito y símbolo en la antigua Grecia”. Trabajo fin de máster, Universidad Politécnica de Valencia, 2019.

<https://riunet.upv.es/handle/10251/129414>.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1958.

Conti, Natale. *Mitología*, editora literaria Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias Montiel y M.<sup>a</sup> Consuelo Álvarez Morán. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.

Cruz, M.<sup>a</sup> García Fuentes. “Algunas precisiones sobre las sirenas”. *Cuadernos de filología clásica*, no. 5 (1973): 107-116.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2035791>.

Espinar, José Luis Ojeda. “Una aproximación a la música griega antigua”. *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, no. 2 (2011): 141-157.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138756>.

Faral, Edmond. “La queue de poisson des sirènes”. *Romania* 74, no. 296 (1953): 433-506.

[https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1953\\_num\\_74\\_296\\_3384](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1953_num_74_296_3384).

Galindo, Aurora Esparza. “Circe y las sirenas: de la épica griega al microrrelato hispanoamericano”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, no. 27 (2017): 235-265.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6252372>.

García, Carlos Gual. *Sirenas: Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner, 2014.

Gresseth, G. “The Homeric Sirens”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101 (1970): 203-218.

Hernández, David de la Fuente. *Mitología Clásica*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Iriarte, Ana. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus, 1990.

Jiménez, Ana Isabel San Cristóbal. “Las sirenas”. En *Seres híbridos en la mitología griega*, coord. Bernabé, Alberto Pajares, y Jorge Pérez de Tudela, 113-152. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2012.

Kerényi, Karl. *Los dioses de los griegos*. Girona: Ediciones Atalanta, 2021.

Lamarca, Rafael Ruiz de Eguílaz. “Tradición clásica y exégesis medieval en la literatura de emblemas hispana de temática profana. La iconografía de la sirena”. *Boletín de arte*, no. 18 (1997): 63-90.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=83334>.

Llanos, Pablo Martín. “El episodio de las Sirenas en Argonáuticas de Apolonio de Rodas: enriquecimiento cómico y aspectos metapoéticos”. *Co-herencia: revista de humanidades* 18, no. 35 (2021): 79-99.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8361321>.

Macías, Sara M.<sup>a</sup> Otero. “Orfeo y el orfismo en Eurípides”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

<https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/fli/ucm-t30548.pdf>.

Marolles, Michel. *El templo de las musas donde están representadas las más ilustres fábulas de la antigüedad* (París, 1655). Madrid: Museo Universal, 1990.

Mendoza, Casilda Ramos, y Clara Olmos Martín. “Evolución de la Iconografía de las Sirenas”. Curso Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

[https://www.academia.edu/35243659/Evolución\\_de\\_la\\_Iconografía\\_de\\_las\\_Sirenas](https://www.academia.edu/35243659/Evolución_de_la_Iconografía_de_las_Sirenas).

Moreno, Luis Miguel Fernández y Manuel Caparrós Perales. “Iconclass: Clasificación Iconográfica para la ordenación, resumen e indización de la documentación icónica”. *Scire: Representación y organización del conocimiento* 10, no. 1 (2004): 51-64.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1299317>.

Pedrosa, José Manuel. “Las sirenas, o la inmortalidad de un mito (una visión comparatista)”. *Revista Murciana de Antropología*, no. 22 (2015): 239-300.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5296491>.

Pena, María José Gimeno. “Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un racconto del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa”. *Faventia* 1, no. 29 (2007): 119-141.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2960378>.

Pérez de Moya, Juan. *Philosophía secreta*, editado por Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.

Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de música*. México: Editorial Diana, 1994.

Piquer, Ruth. “1. Pasado y presente de la iconografía musical: una reflexión”. En *El proyecto UCM. Imagen es Música. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, editado por Cristina Bordas Ibáñez e Isabel Rodríguez López, 8-21. Madrid: AEDOM, 2012.

<https://www.imagenesmusica.es/recursos/>.

Redondo, M.<sup>a</sup> Carmen Cañadas. “Las sirenas: desarrollo de su iconografía desde la Antigüedad hasta la Edad Media”. *La historia viva*, (2015): 1-18.

Rodríguez, María Isabel López. “La música de las Sirenas”. *Cuadernos de arte e iconografía* 16, no. 32 (2007): 333-356.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2652611>.

Rosich, Mireia. “8. Las sirenas: la distracción”. En *En la estela del mito: doce figuras femeninas de la Antigüedad clásica*, 163-183. Barcelona: Editorial Kairós, 2021.

Sachs, Curt. *Historia Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947.

Soreli, Geraldine Benavente Avalos. “Representaciones de las sirenas en la mentalidad de la población del Sur Andino: Arequipa”. Tesis, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 2018.

<https://repositorio.unsa.edu.pe/server/api/core/bitstreams/5d66bb2a-52de-4218-a25c-bc9d6069de42/content>.

Vernant, Jean-Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001.

Zavala, Carmen M.<sup>a</sup> Arnal. “La iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España”. *European Scientific Journal* 16, no. 13 (2020): 43-53.

<https://zaguan.unizar.es/record/90000?ln=es>.