

*Victoriano  
Nodar  
Fernández*

---



LA SIRENA:  
LA METAMORFOSIS DE UN  
TEMA EN LA CATEDRAL  
ROMÁNICA DE SANTIAGO  
DE COMPOSTELA

#### RESUMEN

*A través de la escultura románica de la catedral de Santiago de Compostela podemos realizar una completa visión de la evolución de un tema iconográfico de tanto éxito en las artes figurativas medievales como es el de la sirena. En la primera campaña constructiva la sirena inaugura su simbolismo maligno en la basílica a través de un tema tomado de la Historia de Alejandro Magno. Entre los restos escultóricos de la desaparecida Puerta Francígena, de nuevo aparecen las sirenas. A estas se les aplica una lectura simbólica que va desde representar las consecuencias del pecado hasta la crítica a las historias paganas. Durante la campaña de finalización de la basílica el tipo de sirena-pezu preferred en los anteriores ejemplos, será sustituido por el de la sirena-ave, de influencia borgoñona, aunque continuando su significado negativo en relación con la imperfección del mundo terrenal.*

#### SUMMARY

*In the Romanesque sculpture of the cathedral of Santiago de Compostela, we can obtain a complete vision of the evolution of the iconographic topic of medieval figurative art that achieved so great a success: the siren. In the first constructive period, the siren inaugurates its evil symbolism in the basilica with the story of Alexander the Great. The mermaids then reappear among the sculptural remnants of the ruins of the Puerta Francígena. These are given a symbolic reading that varies from representing the consequences of sin to the criticism of pagan stories. In the period in which the basilica was completed, the half-woman, half-fish mermaid preferred in earlier examples is replaced by the half-woman, half-bird siren influenced by Burgundy tradition, although it continues to have a negative symbolism relating to the imperfection of life on earth.*

#### PALABRAS CLAVE:

*Catedral de Santiago de Compostela, sirenas, Historia de Alejandro, Puerta Francígena.*

#### KEYWORDS:

*Cathedral of Santiago de Compostela, sirens, Alexander the Great, Puerta Francígena.*

De entre todas las figuras mitológicas que la Edad Media heredó del mundo antiguo, sin duda la sirena fue una de las que mayor éxito alcanzó, no sólo en los ambientes cultos sino también en el imaginario popular. De hecho, los héroes épicos de las gestas y *romans* medievales, siguiendo el modelo de Ulises en la Odisea, tendrán también sus encuentros con seductoras mujeres acuáticas a lo largo de sus travesías por mar.

Valga como ejemplo, el *Roman de Brut* (ca.1155) de Robert Wace, cuyos protagonistas tienen un desafortunado encuentro con las sirenas en los mares de Occidente:

“Les sereines ont la trovees  
Ki lus nés unt mult destorbees.  
**Sereines sunt monstres de mer;**  
Des chiefs poënt femes sembler,  
Peisson sont del numbril aval.  
**As mariniers unt fair maint mal.**  
Vers occident es granz mers hantent,  
Douces voiz unt, dulcement chantent;  
Par lur duz chant les fols atraient  
E a deceivre les asaient  
Li fol home ki lur chant oient  
De la dulçur del chant s’esjoient;  
Lur vei[e] oblient e guerpissent  
E, se par tens ne s’avertissent,  
**Tant les funt par mer foloier**  
**Ke sovent les funt periller**  
U, al mains, lur dreit eire perdent.  
Par meinte feiz as nés s’aerdent  
E tant les tiennent et demorent  
Ke a roche u a peril corent”<sup>1</sup>.

Este pasaje de la obra de Wace sigue a una obra anterior (ca.1136) de Geoffroy de Monmouth, la *Historia regum Britanniae*, cuyo viajero protagonista tiene también un encuentro con las sirenas en el mismo contexto geográfico occidental:

---

<sup>1</sup> WACE, R., *Roman de Brut*, Ivor Arnold (Ed.), T. I, 733-750, Paris, 1940.

“Refertis vero navibus, petierunt columnas Herculis, **ubi apparuerunt eis monstra maris vocata Sirenes**, quae ambivendo naves fere ipsas obruerunt”<sup>2</sup>.

Resulta evidente que la obra de Wace toma esta pequeña alusión y la enriquece con numerosos elementos como la descripción de las sirenas y su modo de actuar seduciendo a los marineros con su canto. A continuación hace una moralización de la sirena a la que convierte en instrumento del diablo. Tanto la descripción como la moralización hacen pensar que, casi con toda seguridad, el autor tuvo acceso a uno de los diversos bestiarios moralizados que circulaban en tierras inglesas en el siglo XII<sup>3</sup>.

Pero la relación entre bestiarios y novelas épicas en la Edad Media no tendrá a la obra de Wace como único ejemplo. El apetito de la Edad Media por lo maravilloso y legendario iniciará un proceso en el que el género épico de los *romans*, y el pseudocientífico-moral de los bestiarios intercambiarán informaciones sobre animales, monstruos híbridos y razas maravillosas de países desconocidos.

En este contexto literario es en el que surgirá una iconografía de lo monstruoso y lo maravilloso en la plástica románica que, partiendo de la tradición clásica, llegará a tipos nuevos surgidos de los datos aportados por las descripciones de romances y epopeyas épicas.

La sirena no escapará a esta reelaboración de escritores y artistas románicos llegando a transformar la morfología que la literatura y las artes figurativas de la antigüedad le habían dado, es decir la de la mujer-pájaro<sup>4</sup>. Es, de hecho, a finales del siglo IX cuando encontramos la primera referencia en Europa a la sirena con cola de pez concretamente en el *Liber Monstruorum*. Su autor, ignorando la tradición clásica de la sirena con cuerpo de pájaro, describe a este híbrido como un monstruo marino al que, por tanto, le correspondería, de manera lógica, una cola de pez. Además del proceso racional que pudo estar detrás de la descripción del autor, existen otras causas de orden textual que pudieron influir en la creación de este tipo.

De entre los materiales que manejó el autor del *Liber* para la confección de su libro se encuentra la *Epistula Alexandri Magni ad Aristotelem*, una carta que se finge enviada por el

<sup>2</sup> MONMOUTH, G, “Historia Regum Britanniae”, E. Faral (Ed.) *La légende arthurienne, études et documents*, T. III, Paris, 1993, 85.

<sup>3</sup> Para Edmond Faral se trataría de una edición del *Physiologus* libremente interpretado en el que las sirenas aparecen ya bajo la forma de la sirena-pez, cfr.: FARAL, E., “La queue de poisson des sirènes”, *Romania*, T. LCCIV, Paris, 1978, 433-506.

<sup>4</sup> Homero en la Odisea hace hincapié en el peligro que suponen las sirenas para el hombre sobre todo debido a la fascinación de su canto y su música. Sin embargo, hay que llamar la atención sobre el hecho de que en ningún momento las describe físicamente. Su forma de mujer con cuerpo de ave es mencionado por primera vez en un contexto épico por Apolonio de Rodas (295-230 a. C.) en su *Argonautica*; cfr.: LECLERCQ, J., *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'antiquité et du Moyen Âge. Du mythe Païen au symbole chrétien*, Bruselas, 2002, 7 y ss; MATEO GÓMEZ M<sup>a</sup>. J. y QUIÑONES COSTA, A., “Arpía o sirena, una interrogante en la iconografía románica”, *Fragmentos*, 10, 1984, 41. Entre las múltiples representaciones pictóricas del pasaje del encuentro de las sirenas con Ulises en el arte griego podemos destacar, por ejemplo, un stamnos ático de figuras rojas (ca. 460 a. C.) del British Museum de Londres: LECLERCQ, J., *op. cit.* 2002, 3, il. 3.

rey Alejandro de Macedonia a su maestro Aristóteles<sup>5</sup> y que tuvo una gran difusión en la Europa Medieval. En ella, entre otros seres se describían todas las razas monstruosas que el rey había encontrado durante su expedición en la India

De estas, nos interesa ahora la descripción de unas misteriosas mujeres de las aguas que vivían en el mar de la parte más oriental del mundo:

“Además de otros peces (*scaros*) de un peso de ciento cincuenta libras, que pescaban en las rompientes con redes de marfil, para que ellos no rompieran las cañas con sus mordiscos o para que **las mujeres de largas melenas**, que se alimentaban de peces, no se los quitaran sumergiéndose en el fondo del mar. Éstas a los hombres que nadaban en el río sin saber de ellas, **los ahogaban** atrapándolos en los remolinos del agua, **o los atraían** al cañaveral **con su atractivo**, ya que eran de una **hermosura admirable**, y **ofreciéndoles sus brazos** los trituraban o los dejaban exánimes bajo el efecto del placer sexual. De éstas, nosotros **capturamos sólo a dos**, de una piel nívea, parecidas a las ninfas, con una **cabellera suelta** que les cubría la espalda”<sup>6</sup>.

El texto resulta del máximo interés ya que habla de unas mujeres que viven en el mar y, aunque en ningún momento se las denomina “sirenas”, poseen unas características que, aunque se alejan de la descripción homérica, permiten, en cambio, identificarlas como uno de los referentes literarios de la sirena medieval.

Además de vivir en el agua, el redactor del texto dice que se alimentaban de peces que robaban a los pescadores. Este detalle, aunque pueda parecer anecdótico no deja de traer a la memoria representaciones medievales como las de la sirena con peces en la mano o en una red al lado de una barca con pescadores. Tema que observamos en ilustraciones de bestiarios medievales como el de la British Library Harley ms. 4751, de mediados del siglo XII<sup>7</sup> (Fig. 1) o en ejemplos de escultura monumental como el célebre capitel de Nôtre-Dame de Culnaut (Maine-et-Loire)<sup>8</sup>. Estas imágenes se producen en un momento en el que los sistemas simbólicos preconcebidos han convertido ya el motivo de la mujer acuática en una sirena que ya no pesca peces, sino que se los ofrece a los marineros como símbolo de las tentaciones del diablo<sup>9</sup>.

Por otro lado, en el texto de la *Epístula* destaca la insistencia en un elemento que será consustancial a la sirena medieval y que no es otro que la cabellera larga y suelta que, junto

<sup>5</sup> La *Epístula Alexandri Magni ad Aristotelem* fue creada posiblemente en época imperial e interpolada posteriormente en la narración de Pseudo-Calístenes, autor del relato más antiguo sobre las hazañas del rey macedonio. Juntas alcanzaron una gran difusión en la Europa medieval realizándose traducciones a diferentes lenguas, vide: ROSS, D. J. A., *Alexander Historiatus, A guide to medieval illustrated Alexander literature*, Frankfurt, 1988, 27-28

<sup>6</sup> PSEUDO-CALÍSTENES, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, 1977, 249.

<sup>7</sup> Londres, British Library, Harley ms. 4751, fol. 47v<sup>o</sup>. Fue realizado por un *scriptoria* insular a probablemente entre 1230 y 1240, vid.: PAYNE, A., *Medieval Beasts*, Nueva York, 1990, 14.

<sup>8</sup> LECLERCQ, J., *op. cit.*, 2002, Ilustración n<sup>o</sup> 69, 132. Ver también: DEBIDOUR, V.-H., *Le bestiaire sculpté du moyen âge en France*, Paris, 1971, 225-234 y fig. 332.

<sup>9</sup> LECLERCQ, J., *op. cit.* 2002, 121-133.



Fig. 1: Londres, British Library, Bestiario, Harley ms. 4751, fol. 47v°. Sirena con un pez en la mano ante una barca de pescadores, (1230-1240).

con su desnudez, es una de las causas de su enorme atractivo. Esta atracción que se desprende de su belleza y que lleva a la perdición a los hombres incautos es tomado por el autor de la carta, de la tradición homérica y será el causante de la interpretación en clave negativa de la sirena en los programas iconográficos moralizantes medievales.

### ***Alejandro y las Sirenas: una primicia iconográfica en los inicios de la Catedral de Santiago.***

Este pasaje de la *Epistula Alexandri ad Aristotelem* además de haber estado entre los textos manejados por el autor del *Liber Monstruorum* donde, como hemos visto, aparecía descrita por primera vez la sirena-peza, puede también explicar la representación de un capitel de la Capilla de el Salvador de la Catedral de Santiago, construida entre 1075 y 1088 durante la primera campaña constructiva de la basílica<sup>10</sup>. En él aparecen dos sirenas bicaudadas acompañadas por las figuras de tres hombres que las sujetan<sup>11</sup> (Fig. 2). De confirmarse la relación, nos encontraríamos ante una primicia en la representación de este pasaje de la Historia de Alejandro, que rara vez es tratado por las artes figurativas antes de la eclosión de los *Romans* ilustrados en los siglos XIII y XIV<sup>12</sup>.



Fig. 2: Santiago, Catedral, capilla de El Salvador, capitel con sirenas y hombres (1075-1088).

<sup>10</sup> NODAR FERNÁNDEZ, V., *Los inicios de la catedral románica de Santiago: El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2004, 70-71.

<sup>11</sup> NODAR FERNÁNDEZ, V. R., "Capitel con sirenas", en: S. Fernández y V. Nodar (Eds.), *Atlas de la Catedral Románica de Santiago: Narración visual e interpretación artística*, (CD Rom), Santiago de Compostela, 2004.

<sup>12</sup> Para referencias bibliográficas acerca de este tema vid: NODAR FERNÁNDEZ, V. R., "Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo real: los guerreros de Alejandro y las sirenas en un capitel de la Catedral de Santiago", *Troianalexandrina*, nº5, Turnholt, 2005, (en prensa).

La intención narrativa de la escena es evidente a pesar de estar constreñida a la exigüidad del soporte y a las limitaciones de la infranqueable ley de la simetría románica.

Si aceptamos que el texto de la *Epistula*, antes citado, está detrás de esta representación observamos que en el capitel parece representarse el desenlace de la narración en el que los soldados del ejército de Alejandro capturan a dos de aquellas mujeres de largos cabellos que vivían en el agua. Son, de hecho, las tres figuras masculinas del capitel las que se agarran a los brazos alzados de las sirenas, que, como se dice en el texto, destacan por las largas cabelleras que caen sobre su espalda.

Sin embargo, si observamos los rostros de los tres hombres nos percataremos que existe una intención de describir dolor y aflicción en sus muecas (Fig. 2). Esto nos lleva a los versos anteriores de la *Epistula* en los que se dice que estas mujeres de hermosura admirable ofrecían sus brazos a los hombres desprevenidos que se adentraban en el agua para luego “triturarlos y dejarlos exánimes bajo el efecto del placer sexual”.

No parece por tanto casual que las sirenas de nuestro capitel alcen los brazos para permitir que los imprudentes hombres que las rodean se puedan sujetar a ellas mientras los arrastran a la perdición.

A la hora de entender el porqué de la elección de este tema para su colocación en un lugar privilegiado en el arco de acceso a la capilla de El Salvador es necesario también comprender el contexto programático en el que se inserta. En dicha capilla se desarrolla un ciclo figurativo centrado en el papel de los mentores de la construcción de la nueva catedral: el obispo Diego Peláez y el rey Alfonso VI de Castilla, representados en sendos capiteles como patronos de la obra. Ya he tratado en otras ocasiones el significado de estas representaciones, las cuales se acompañan de temas de inspiración literaria que funcionan como un verdadero *speculum principis*<sup>13</sup>. Entre ellos destacan los temas tomados de la historia de Alejandro Magno, a través de los cuales se advierte de los peligros del poder desmedido y particularmente de la soberbia y consecuentemente, del apego a las posesiones terrenas.

Por tanto, el pasaje del encuentro entre las misteriosas “mujeres de las aguas” y el ejército de Alejandro hay que entenderlo como la muestra del peligro que suponen para el hombre los placeres y posesiones mundanas, representados aquí por las sirenas, que, de este modo, inauguran su simbolismo negativo en la escultura de la basílica compostelana.

### ***En la Puerta de Francia: Entre las consecuencias del Pecado y la crítica de las historias profanas.***

Con el cambio de siglo, la obra de la catedral llega a la zona del crucero, donde todavía se trabajaba en 1112. En sus dos extremos se proyectan sendas portadas monumentales de acuerdo con la tendencia que se imponía en los grandes centros del Camino de Santiago y que supondrá el renacer definitivo de la escultura monumental.

<sup>13</sup> NODAR FERNÁNDEZ, V. R., “Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago”, *Compostellnum*, XLV, 3-4, Santiago de Compostela, 2000, 617-648.



Nos interesa ahora la entrada norte llamada Puerta Francígena al ser el final de la ruta francesa del Camino de Peregrinación. Para esta puerta, hoy desaparecida, se planteó un programa iconográfico que, a través de la historia de Adán y Eva, aludía a la entrada del pecado en el mundo y las consecuencias de éste<sup>14</sup>. En general, el tono de la fachada, no era narrativo sino que predominaba lo simbólico y lo trascendental. De hecho, se utilizaron temas iconográficos muy en boga en la Europa románica del momento a los que se les aplicó una compleja simbología con la intención de plasmar las consecuencias negativas del Pecado Original.

La imagen de la sirena aparecerá así incluida dentro de este contexto programático en dos piezas que todavía conservamos de esta portada. Su uso simbólico variará en ambas aunque siempre dentro de la connotación negativa que la Edad Media dio a este híbrido de origen clásico.

El primer ejemplo es una pequeña lastra marmórea que fue reubicada en el friso de la portada de las Platerías donde podemos contemplarla hoy. Es una sirena de cola única que sostiene en una mano un pez y con la otra suena el cuerno. El estudio de esta pieza debe hacerse juntamente con otra lastra de medidas similares y mismo estilo también procedente de la puerta norte y, como la anterior, reutilizada en el friso de las Platerías. En ella se representa un centauro que dispara flechas en dirección a la sirena que, en origen, se situaría a continuación formando una unidad compositiva y de significación dentro del friso de la Puerta Francígena<sup>15</sup>. Obsérvese como la representación de una sucesión de eventos en el tiempo es lograda a la perfección por el escultor que logra dar la sensación de sucesivos disparos al representar una flecha tras la sirena que pasa de largo y otra que parece acabada de lanzar, clavada en su corazón (Fig. 3).

Por otro lado, la asociación de ambos híbridos en las artes figurativas medievales es muy habitual, sin duda debido a su asociación en un mismo capítulo dentro de los bestiarios medievales ya desde la tradición del Fisiólogo Griego<sup>16</sup>. En lo formal, parece probable que el texto del Fisiólogo (y de la mayoría de los bestiarios medievales) que, como dijimos, comenta en un mismo capítulo a ambos híbridos, pudo haber influido en el gran éxito de esta pareja en las

<sup>14</sup> El más completo estudio de los restos que conservamos de la fachada así como de su programa iconográfico en: MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La primitiva fachada Norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, XIV, nº 4, Santiago de Compostela, 1969, 623-668. Las últimas aportaciones a la configuración de la planta románica de dicha puerta en: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., "Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago: la *Porta Francígena*, su atrio y la Corticela en el año 1739", *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, 701-742. Para una visión ideal de la fachada y la situación de las piezas escultóricas conservadas ver: FERNÁNDEZ PÉREZ S., y NODAR FERNANDEZ, V., "Un proyecto de reconstrucción hipotética de las portadas del transepto de la Catedral de Santiago en la época de Diego Gelmírez", *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, 605-613.

<sup>15</sup> Atribuidas al llamado Maestro de Platerías que se caracteriza por heredar el gusto por la antigüedad de los maestros de Frómista-Jaca, figuras de carrillos hinchados con vigorosa anatomía y modelado suave; Sobre las diferentes manos que intervinieron en la decoración escultórica de las fachadas del transepto vid: MORALEJO ÁLVAREZ, S., *op. cit.* 1969, 623-668; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Un adro para un bispo: modelos e intencions na fachada de Praterías", *Semata*, X, 1998, 231, 264.

<sup>16</sup> *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Nilda Guglielmi, (ed.), Buenos Aires, 1971, 52-53.



Fig. 3: Santiago, Catedral, Friso de la Puerta de las Platerías (Procedentes de la desaparecida Puerta Francígena), lastras marmóreas con la representación de un centauro y una sirena (1105-1100).

artes figurativas medievales. Muchos de estos bestiarios estaban ilustrados por lo que es fácil que la composición de sirena y centauro pasase a los repertorios y libros de modelos de los escultores<sup>17</sup>.

Sin embargo, hay que buscar explicaciones de carácter conceptual para entender la escena de estos relieves en los que además, se desarrolla una acción: el centauro dispara flechas contra una sirena pez que, a su vez, toca un cuerno.

Se trata de un bello ejemplo de sirena con una única cola de pez con una superficie apenas descrita con leves líneas incisas. En su cabeza destaca la larga melena trenzada que cae sobre su hombro y su brazo izquierdo. Pero, sin duda, lo que más interesa de este relieve, al menos desde el punto de vista iconográfico son los atributos que porta la figura y que son los que nos dan la clave para la interpretación de su significado dentro del programa iconográfico de la puerta Francígena. Con la mano izquierda sostiene un pez. No es nada extraño si tenemos en cuenta que la propia sirena se utiliza como imagen del agua o del medio marino en el que vive. De la misma manera, los peces que porta, en ocasiones, participan de este mismo simbolismo primigenio y abundan en el carácter acuático de la figura<sup>18</sup>. Ya comentamos como en uno de los textos que más influyó en el éxito de la difusión de los seres híbridos del orien-

<sup>17</sup> Ver, por ejemplo la imagen del Bestiario Oxford, Bodleian, Library, Ms. Laud. Misc. 247, fol, 147 ya propuesta por CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., "A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés, *Sémata*, nº14, 2002, 309. Sobre las representaciones de la sirena y el centauro en las miniaturas de los bestiarios ver: McCULLOCH, F., *Medieval Latin and French Bestiaries*, Valencia, 1960, 166-169; HASSING, D., *Medieval Bestiaries, text, image, ideology*, Cambridge, 1995, 105-115, y fig,105. LECLERCQ, J., "Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures et de leur famille, dans la haut Moyen Âge et à l'époque romane", *Cahiers de civilisation médiévale*, 45, 2002, 55-67.

<sup>18</sup> LECLERCQ, J., *op. cit.*, 2002, 132.

te legendario como es la Carta de Alejandro a Aristóteles se describía a unas mujeres de las aguas que la Edad Media interpretó como sirenas y de las cuales se decía textualmente que “se alimentaban de peces”. El motivo del pez sostenido por la sirena como atributo del medio en el que vive, pronto será asimilado por los sistemas simbólicos medievales y, como ya vimos, pasará a materializar las tentaciones que las sirenas ofrecen a los incautos hombres que las encuentran.

Nuestra sirena además, suena un cuerno que sostiene con su mano derecha lo cual completa su significación negativa. La Edad Media no sólo retoma, sino que amplifica, el carácter mortífero que tenía la música producida por las sirenas al ponerla en relación con la música profana, totalmente pernicioso para la vida religiosa<sup>19</sup>. En el caso de la sirena este carácter se acentúa todavía más al ser un cuerno el instrumento que toca. El cuerno u olifante, es un instrumento de viento que, en estos contextos, representa la llamada a las bajas pasiones<sup>20</sup>.

Con todos estos atributos, la sirena acompañada del centauro-sagitario que le ha clavado una flecha en el corazón e inserta en un contexto iconográfico que, recordemos, alude a las consecuencias del Pecado Original no puede más que presentarse como una imagen de la tentación y concretamente de la tentación de la carne.

Además, no hay que perder de vista que el centauro y la sirena no dejan de ser híbridos a medio camino entre la naturaleza humana y la animal. Esto redundará todavía más, como ya había apuntado S. Moralejo, en el hecho de que las dos figuras muestren lo que de bestial y monstruoso hay en aquellos, tanto hombres como mujeres, que se dejan llevar por la tentación de la carne<sup>21</sup>. El hecho de que el centauro dispare a la sirena amplifica todavía más la sensación de pérdida de los que se encuentran sumidos en ese pecado que lleva a la autodestrucción.

Recientemente, Manuel Castiñeiras ha puesto de manifiesto la relación de estas lastras con temas mitológicos moralizados en clave negativa con el contexto propio de una sede apostólica a la vanguardia de la Reforma Religiosa de principios del siglo XII. De hecho, en la colección de cánones llamada *Polycarpus* (1109-1111), que había sido traída por el propio obispo Diego Gelmírez de Roma, se encuentra un sugerente capítulo de cuya lectura se desprenden interesantes datos para entender la recepción de este tipo de obras en la Compostela de principios del siglo XII<sup>22</sup>. En el capítulo IV un texto titulado *Ut Episcopus gentiliū libros non legat* (Vat. Lat. 1354, f.84v), se hace un comentario moralizante de la figura mitológica de la sirena que es considerada un ser maligno. Este comentario interesa al redactor del texto porque a tra-

<sup>19</sup> FRUGONI, Ch., “La rappresentazione dei giullinari nelle chiese fino al XII sec.” *Il contributo dei giullinari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, 117.

<sup>20</sup> Usado de esta manera en Platerías en el tímpano de las tentaciones por uno de los demonios, y en la primera campaña por un hombre entre bestias que de nuevo vuelve a ser la llamada a las bajas pasiones, cfr.: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., *op. cit.*, 1998, 252. NODAR FERNÁNDEZ, V., “De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”, *Semata*, 14, Santiago de Compostela, 2002, 345-346.

<sup>21</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, 1969, 35.

<sup>22</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., *op. cit.*, 1998, 231, 264.

vés de él hace una apología negativa de las leyendas paganas y de los seres de la fauna mitológica<sup>23</sup>.

A mi juicio, textos como este canon del *Polycarpus* pueden estar también detrás de otras representaciones de temas paganos, y particularmente de figuras como las sirenas, que figuraban a principios del siglo XII en la misma Porta Francígena.

Se trata de una de las columnas de mármol historiadas que sostenían las arquivoltas de una de las puertas de entrada, hoy conservadas en el Museo de la Catedral.

En el primer registro de dicha columna un guerrero con cota de malla lucha contra una serie de animales que intentan devorar su corcel. Tras él una mujer de alborotados cabellos monta un toro mientras una serpiente se enrosca en su cuerpo.

En el registro intermedio, aparece un hombre recostado que sostiene una espada lo cual lo identifica de nuevo con un guerrero. Una mujer de cabeza tocada tras él se le acerca tocándole el muslo (Fig. 4). Enmarcando esta escena central es donde aparecen dos sirenas. Una de ellas sostiene una lanza y la otra una serpiente cuya cola la sujeta un fauno que se sitúa tras ella (Fig. 5).

En medio de este despliegue figurativo aparecen invadiéndolo todo unos sinuosos tallos vegetales que se caracterizan por la ausencia de hojas y por sus remates puntiagudos (Fig. 6). Estos tallos vegetales no son casuales sino que contribuyen fuertemente a la unidad compositiva y de significación ya que, a mi juicio, no son otra cosa que la traducción plástica de la *selva* del paisaje épico y moral de la más pura tradición clásica<sup>24</sup>. Esta *selva*, siempre según los tópicos literarios aparece poblada de peligros para el hombre<sup>25</sup>. Peligros que se materializan en bestias salvajes y aves de rapiña como las que aparecen en estas columnas. Era, por tanto, éste un tipo de paisaje que, siguiendo la clásica ley del decoro, se adecuaba muy bien a un tipo de escenas de corte épico como las que se quisieron representar en los registros de la columna.

S. Moralejo había propuesto, de hecho, que en esta obra se habían representado diversos pasajes de un héroe legendario que él identificaba con Tristán, con lo cual esta columna sería una primicia figurativa de dicha historia cuando todavía circulaba de manera oral<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., *op cit*, 2003, 309.

<sup>24</sup> CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, I, México, 1955, 264-265. El sustrato clásico de los artífices de esta pieza queda sobradamente demostrado en la elección de los temas y las formulas tipológicas e incluso en la propia factura en la que se buscan volúmenes marcados y superficies redondeadas deudoras de modelos tardorromanos que llegan a Santiago a través de la influencia del entorno artístico de Frómista-Jaca en los últimos años del siglo XI.

<sup>25</sup> “Marañas de horrores, que a su vez engendran nuevos horrores; situaciones en las que se hace necesario que el hermano mate al hermano y el hijo a la madre”; Cfr: WEBER, A., *Das Tragische und die Geschichte*, Hamburgo, 1943, 240.

<sup>26</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: románico, romance y roman”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, 1985, 61-70. IDEM, “Fuste historiado con leyenda épica (Tristán?)”, *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 382.



Fig. 4: Santiago, Museo de la Catedral, (Procedente de la desaparecida Puerta Francígena), columna marmórea entorchada, segundo registro: héroe épico socorrido por una doncella, (1105-1110).

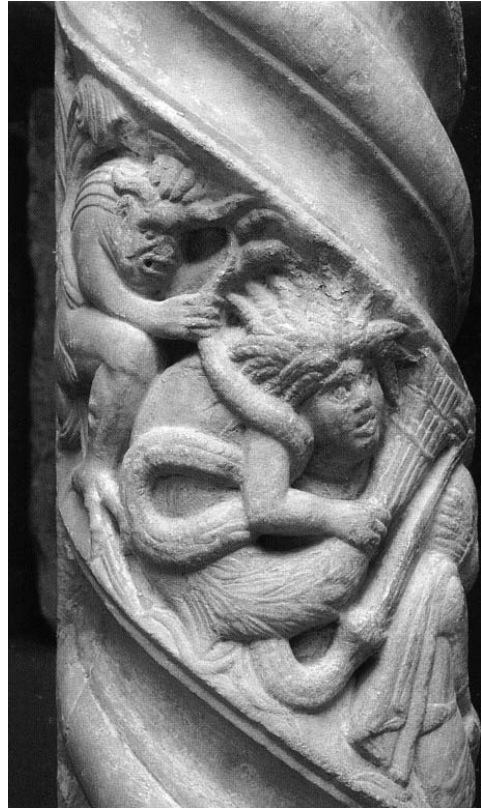


Fig. 5: Santiago, Museo de la Catedral, (Procedente de la desaparecida Puerta Francígena), columna marmórea entorchada, segundo registro: sirena y fauno-demonio, (1105-1110).

Sean o no escenas de la leyenda épica de Tristán las que se plasmaron en este fuste lo cierto es que en una observación detenida de los momentos elegidos por el escultor veremos que no parece que exista una verdadera intención de narrar una historia. Los tres pasajes son tremendamente dramáticos y nada heroicos. Son momentos en los que el protagonista se encuentra en terribles apuros y próximo a su destrucción.

Esto lleva a pensar que la leyenda épica aquí no se está usando a modo de *exemplum* para hacer comprender un mensaje de orden dogmático, sino que está siendo ridiculizada y anatemizada sobre todo en relación al “marco” figurativo en el que se presenta en los relieves.

De estos márgenes figurados nos interesan ahora los del segundo registro en los que la sirena adquiere un gran protagonismo a pesar de no formar parte de la historia épica principal.



Fig. 6: Santiago, Museo de la Catedral, (Procedente de la desaparecida Puerta Francígena), columna marmórea entorchada, segundo registro: sirena con lanza y detalle de la decoración vegetal de fondo, (1105-1110).

En este registro de la columna, recordemos, la escena central parece recoger el tópicus épico del héroe enfermo atendido por una doncella de poderes curativos milagrosos (Fig. 5)<sup>27</sup>.

A ambos lados, y giradas hacia la escena principal el artista ha esculpido dos sirenas pez de cauda única y alborotados cabellos. La de la derecha, porta una lanza que señala con su mano derecha (Fig. 6). La de la izquierda, es una preciosa figura femenina que se encoge sobre sí misma para sujetar su cola. Alrededor de su cuerpo se enrolla una serpiente que, en su parte final, es sostenida por un horrible fauno que el principio de disyunción medieval ha convertido ya en un demonio. Sus piernas terminan en unas terribles garras iguales a las de los demonios de una de las lastras del tímpano de las Tentaciones de la portada de las Platerías<sup>28</sup>.

La función de estas figuras en este registro parece clara. Se está “adjetivando” la escena principal de corte épico con temas tomados de la mitología clásica cómo la sirena y el fauno para poner el acento sobre el valor negativo tanto de estos seres como de los textos de los que estaban tomados. Hay por tanto una intención clara de anatematizar las leyendas épicas contemporáneas a estos relieves que, por su contenido profano, seducían a los fieles —clérigos y seglares— distrayendo su atención de la historia sagrada<sup>29</sup>.

No es casual, por tanto, la insistencia en el tema de la sirena enmarcando la escena principal. La sirena se convirtió desde la tradición de los padres de la Iglesia y de los exegetas bíblicos de los primeros tiempos del cristianismo, no sólo en un símbolo de la tentación demoníaca sino también en la representante por excelencia de la literatura pagana y su influencia negativa sobre el hombre religioso. San Agustín, San Jerónimo, Procopio de Gaza y Paulino de Nola son algunos de los

pos del cristianismo, no sólo en un símbolo de la tentación demoníaca sino también en la representante por excelencia de la literatura pagana y su influencia negativa sobre el hombre religioso. San Agustín, San Jerónimo, Procopio de Gaza y Paulino de Nola son algunos de los

<sup>27</sup> IDEM, 382-383.

<sup>28</sup> La similitud no es casual ya que ambas obras denotan la intervención del llamado Maestro de Platerías. Para un estudio completo de los demonios del tímpano de las Platerías ver: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1998, 231-264.

<sup>29</sup> Serafín Moralejo había ya llamado la atención sobre un paralelo para la introducción de este tipo de temática épica en una portada dedicada al Pecado Original y sus consecuencias. En el *Jeu d'Adam* tras el relato de la caída se abre una glosa moral en la que se increpaba al espectador por estar más interesado en las gestas de Roldan y Oliveros que en la historia de la pasión de Cristo, cfr: MORALEJO ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, 1993, 384.

autores que utilizan la sirena en sus escritos como un símbolo del peligro de las lecturas de libros paganos<sup>30</sup>.

En el caso compostelano, este tipo de ideas están de plena actualidad a principios del siglo XII tal y como vimos en el aludido texto del *Polycarpus* que no casualmente se inspira en el canon XVI del IV Concilio Cartaginense del siglo V.

Nos encontramos, por tanto con una puerta de la Catedral en la que la figura de la sirena atiende a dos usos diferentes a la vez que estrechamente unidos. Haciendo pareja con el centauro, se introduce en un contexto alegórico en el que se describen las consecuencias de la entrada del pecado en el mundo tras la caída de Adán y Eva. Por otro, inserta en un contexto literario de corte épico y, por lo tanto, laico como el de la columna entorchada de la puerta, actúa de amplificador del efecto nocivo de las historias paganas a través de otro de los simbolismos que le habían sido aplicados desde los primeros siglos del cristianismo.

### ***¿Arpia o sirena?, los nuevos modelos iconográficos del obrador en la finalización de la basílica compostelana.***

Con la donación otorgada por el rey Fernando II al Maestro Mateo en 1168, da comienzo la última etapa constructiva de la catedral de Santiago de Compostela dándose así término a la que parecía interminable obra de la iglesia. Una de las razones de la ralentización de la construcción fue, sin duda, el gran desnivel del terreno hacia occidente<sup>31</sup>. La poco recomendable solución del relleno de tierra que habría debilitado las cimentaciones de los últimos tramos de la nave fue sustituida por la construcción de una estructura inferior que a la vez anclase el terreno y sirviese de sostenimiento para el hastial y la fachada occidental.

Pero esta cripta inferior no fue sólo una mera solución técnica sino que fue tratada arquitectónica y decorativamente como una verdadera iglesia. Un espacio con un carácter propio dentro del sistema simbólico que se dio al conjunto del macizo occidental. En la realidad constructiva y simbólica la cripta era el lugar inferior sobre el que se situaba la gloria celeste representada por el Pórtico de la Gloria y sobre el que, a su vez se situaba la Jerusalén celeste iluminada por el Cordero de la tribuna superior<sup>32</sup>.

Es por tanto un espacio que representa el mundo terrestre iluminado por el sol y la luna, magníficamente representados en sus dos célebres claves de bóveda. La decoración escultórica de los capiteles, como no podía ser de otra manera, atiende a este mismo simbolismo y lo refuerza a través de la elección de temas tomados, en su mayor parte del bestiario y de los repertorios típicos de los años finales del románico.

<sup>30</sup> LECLERCO, J., *op. cit.*, 2002, 53-65.

<sup>31</sup> YZQUIERDO PERRÍN, R., "El Protogótico", en: José Manuel García Iglesias (Ed.), *La catedral de Santiago de Compostela*, A Coruña, 1993, 202-211. IDEM, "El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago", en: M<sup>a</sup> del Carmen Lacarra Ducay (Coord.), *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, Zaragoza, 2005, 253-284, espec. 260-262.

<sup>32</sup> La imagen simbólica que fundiendo íntimamente arquitectura y escultura fue pensada para el macizo occidental de la catedral fue magistralmente puesta en evidencia por: MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela", *Atti del Convengo Internazionale di Studi: Il Pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la Letteratura Jacopea*, Perugia, 1983, 37-61.

El mundo terrenal es un lugar dominado por el desorden, la tentación, y el pecado que el hombre debe dominar para alcanzar la gloria del nivel superior.

Entre los motivos elegidos para mostrar esta idea general está, como no podía ser de otra manera, la sirena que aparece en varios capiteles bajo un denominador común, su forma híbrida de mujer y ave, preferida a partir de ahora por el obrador de la catedral frente a la forma de pez de las anteriores campañas. Porque son sirenas-ave y no arpías las que aparecen en los capiteles de la cripta. Observadas con detenimiento veremos que son aves con cabeza de mujer que retoman el modelo figurativo grecorromano y que ignoran totalmente el carácter repulsivo y amenazante de las arpías<sup>33</sup>.

De hecho se muestran de manera dulce y amable tal y como se puede ver por ejemplo en uno de los capiteles del gran pilar de la entrada de la cripta donde dos bellos ejemplares de sirena-ave se afrontan observando al espectador en medio de la decoración vegetal que cubre el fondo (Fig. 7). El éxito de la fórmula queda demostrado por su aparición en al menos otros dos capiteles más. En uno de ellos, también en el mismo machón, son tres las parejas de sirenas-ave que, afrontadas, campean sobre los roleos y carnosos motivos vegetales del capitel. Pero será en uno de los capiteles dobles de la capilla central del testero donde este tema llegará a su máxima expresión al compartir la cesta con la figura humana. De manera duplicada sobre la decoración vegetal de fondo, dos hombres cabalgan dos asnos que retuercen sus cabezas para morder las piernas de sus jinetes. Otras dos figuras humanas tras los asnos tiran desafortadamente de sus colas como intentando detenerlos (Fig. 7).

El tema de los personajes cabalgando cuadrúpedos era sobradamente conocido por el obrador de la catedral así como su uso simbólico que alude al pecado y concretamente a las



Fig. 7: Santiago, Catedral, Cripta del Pórtico de la Gloria. A la izquierda, capitel con sirenas-ave. A la derecha: capitel con hombres cabalgando asnos, (ca. 1170-1175).

<sup>33</sup> Una interesante reflexión sobre las diferencias entre ambos híbridos de raíz clásica en: MATEO GÓMEZ M<sup>a</sup>. J. y QUINONES COSTA, A., *op. cit.*, 1984, 39-47.



bajas pasiones<sup>34</sup>. La inclusión de las sirenas-ave, con el carácter negativo que conllevan no hace más que redundar en la idea de desorden, de carnalidad y en definitivas cuentas de tentación y pecado del mundo terrenal.

A esta misma lectura parece remitir también el capitel de la cripta con dos danzarinas, una de las cuales levanta su falda para mostrar una pata de palo. A los valores sensuales y terrenos que desprende la danza y, por lo tanto, la música profana, hay que añadir aquí el detalle de la pata de palo que sin duda alude a la imperfección física que para la mentalidad medieval es reflejo de la imperfección moral.

Dentro del repertorio figurativo de esta cripta el hombre vuelve a aparecer una vez más dentro de un tema que se adecua también perfectamente a la intención simbólica de este espacio. Se trata de “el señor de los animales”, un personaje que en el ángulo del capitel mantiene atadas a dos aves por el cuello mediante una cuerda, intentando retenerlas. El tema de encuadre de este capitel posee una larguísima tradición figurativa y debe ser entendido como el dominio del hombre sobre lo terrenal representado aquí por los dos animales que sujeta.

Pero volviendo por un momento al tema que nos ocupa hay que llamar la atención sobre la aplastante predilección que a partir de la segunda mitad del siglo XII, se produce en el obrador de la catedral por la tipología de sirena-ave. Sin embargo, un estudio más en detenimiento de la filiación estilística de los maestros que intervinieron en la construcción y decoración de esta cripta nos puede ofrecer una respuesta a este repentino cambio. La totalidad de los capiteles que acabo de analizar fueron realizados por un taller de filiación borgoñona que se distingue por la cuidada factura de las figuras que se disponen libremente sobre el capitel sin estar sometidas a su estructura arquitectónica<sup>35</sup>. La predilección del taller por la figura de la sirena-ave se explica ya que esta formaba parte de los repertorios ornamentales de los capiteles en las nuevas construcciones góticas, no sólo de Borgoña, sino también de la Île-de-France y de la Champagne donde existen paralelos muy convincentes a tener en cuenta<sup>36</sup>.

Estos modelos calarán hondo en el obrador que trabaja en el Pórtico de la Gloria, donde las sirenas-ave adquieren un elevado protagonismo en los “márgenes” de la obra, es decir, en los capiteles y columnas entorchadas<sup>37</sup>. El tema es el mismo pero el lenguaje escultórico de corte borgoñón de la cripta ha sido aquí sustituido por uno mucho más románico en relación con el Maestro Mateo y su taller.

<sup>34</sup> Un ejemplo de sobra conocido es el hombre cabalgando un león mientras suena un cuerno situado entre las lastras con motivos infernales del tímpano de las Tentaciones de la Puerta de las Platerías, cfr: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”, en: Manuel Núñez Rodríguez (Ed.), *Santiago, la Catedral y la memoria del Arte*, Santiago de Compostela, 2000, 39-96.

<sup>35</sup> MORALEJO ALVAREZ, S., “Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 84, 1973, 294-310.

<sup>36</sup> La procedencia de los modelos para la escultura de la cripta catedralicia había sido ya puesta de manifiesto por: STRATFORD, N., “Compostela and Burgundy?, Thoughts on the western crypt of the cathedral of Santiago”, *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago de Compostela, 1999, 62. ver también: WARD, M. L., “El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la Catedral de Santiago de Compostela”, *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago de Compostela, 1999, 44-45.

<sup>37</sup> Varios de estos ejemplos fueron analizados en: “El Pórtico de la Gloria”, *Atlas de la Catedral Románica de Santiago, narración visual e interpretación artística*, Sonia Fernández Pérez y Victoriano Nodar Fernández (Ed.), Santiago de Compostela, 2004, (CD Rom).