[Recepción del artículo: 21/06/2013]
[Aceptación del artículo revisado: 02/12/2103]

San Cristóbal y la sirenita: aviso para peregrinos y navegantes[1]

St. Christopher and the little mermaid: warning for pilgrims and sailors

José Luis Hernando Garrido
Fundación Santa María la Real-TEMPLA
joseluis.hernando@gmail.com

Resumen

San Cristóbal era frecuentemente invocado ante los peligros del viaje, la muerte súbita sin confesión, la tentación diabólica y el azote de la peste. Porteando al Niño Jesús se le representa atravesando un río poblado por monstruos marinos e incluso sirenas que, en territorio hispano, aparecen excepcionalmente en sendas pinturas murales conservadas en Santa María del Azogue de Benavente y la parroquial de Tardobispo (Zamora), donde la sirenita se contempla en un espejo mientras peina sus cabellos. Imagen que cuenta con abundantes paralelos en los márgenes de manuscritos miniados, capiteles, misericordias de coro, claves de bóveda o ménsulas de algunos edificios, pero también asoma junto a las piernas de san Cristóbal en un fresco del claustro de la catedral de Bressanone (Bolzano), una tabla flamenca anónima del *Museum Mayer van den Bergh* de Amberes y varias pinturas murales británicas, belgas y francesas de cronología tardogótica y renacentista. Muchas de las representaciones hispanas de san Cristóbal se han conservado en localidades con honda tradición trashumante ¿Existe quizás una *sheepherder connection* ante la *peregrinatio* que suponía la actividad trashumante? Paralelamente se analizan cuestiones litológicas (la piedra de molienda es otro de los atributos que caracterizan al santo) y el culto a Cristóbal, cuya huella ha quedado registrada en el romancero, la toponimia y las devociones populares.

Palabras clave: iconografía, san Cristóbal, sirena, arte medieval y moderno, Castilla y León, Extremadura y Andalucía.

[1] El presente artículo sigue la línea de investigación que iniciamos con el trabajo Hernando Garrido, J. L., "Sobre el San Cristobalón de Santa María del Azogue en Benavente (Zamora): ¿Pero hubo alguna vez sirenas en los ríos Órbigo y Esla a inicios del siglo xvi?", *Revista de Folklore*, 366 (2012), pp. 4-32.

Abstract
St. Christopher was often invoked regarding matters such as the dangers of the journey, a sudden death without confession, devilish temptations or the Black Death. He is represented carrying the Child Jesus on his shoulders, through a river inhabited by sea monsters -and even sirens, in the exceptionally preserved frescoes of Santa Maria del Azogue (Benavente, Zamora) and the parish of Tardobispo (Zamora). In them we can find a little mermaid painted as looking to a mirror while combing her hair. This image has many parallel figures in the margins of illuminated manuscripts, capitals, corbels anf keystones of some buildings, and it also appears next to the legs of St. Christopher in a fresco in the cloister of Bressanone Cathedral (Bolzano), a Flemish anonymous Mayer van den Bergh Museum in Antwerp and several British, Belgian and French late Gothic and Renaissance murals. Many of the Spanish representations of St. Christopher are preserved on locations with a deep tradition of nomadic sheepherding. Is there, perhaps, a connection to the peregrinatio posed by nomadic activity? In addition to it, some lithologic issues are discussed (since the grinding stone is one of the attributes that characterices the saint) as well as issues regarding the cult of Christopher, whose mark has been registered the ballads, place names and popular devotions.

Keywords: Iconography, St. Christopher, Mermaid, Medieval and Modern Art, Castile and Leon, Extremadura and Andalusia

Sobre las aguas que atraviesa el san Cristobalón pintado en el muro occidental del brazo meridional del transepto de Santa María del Azogue en Benavente aparece una sirena peinándose y mirándose en un espejo (Fig. 1)[2]: constituye una posible alusión al peligro de muerte que el pecado de la lujuria representaba para el peregrino, pero también potente antídoto contra el mal de ojo y el mismo demonio (como hiciera Perseo con la gorgona); del mismo modo que la sirena se contempla a sí misma, así se reflejará contra la persona que cause el mal de ojo.

La pintura mural del siglo xvi con san Cristobalón que surge junto al coro de la catedral de Zamora efigia al eterno ermitaño que ilumina el curso del río con su fanal –*ego sum lux mundi, via, veritas et vita* aclara un epígrafe en un san Cristobalón de testa canina pintado sobre los muros de la girola templaria del convento del Cristo en Tomar (Portugal) y en otro en la basílica de San Giulio de Orta (Novara)– para que Cristóbal -con el Niño Jesús sobre su hombro izquierdo– vadee las aguas. Y, ya se sabe que quien no era capaz de ver al ermitaño

[2] En los plementos de la bóveda del presbiterio mayor aparecen diez signos zodiacales sobre celaje estrellado, figuras de Mercurio, Hércules, Asclepios y otro personaje indeterminado más imágenes de los vientos (como en San Juan del Mercado). Un conjunto pictórico próximo al círculo de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña hijo (sin que podamos eludir su relación de época con pintores como Francisco Gallego, Juan de Segovia, Sancho de Zamora, Juan de Flandes o Diego de la Cruz). Da cuenta del detalle –quizás debido al mecenazgo artístico ejercido por Alfonso de Pimentel (1499-1530), V Conde de Benavente, y su esposa Ana Fernández Velasco (cuyos escudos de armas orlados de láureas aparecen pintados en el muro sobre la puerta meridional del mismo transepto)– Grau Lobo, L. A., *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Zamora, 2001, pp. 21 y 72. Vid. además Hidalgo Muñoz, E., *La Iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*, Benavente, 1995, pp. 68-70.

Fig. 1. Pintura mural con san Cristobalón en el transepto meridional de la iglesia de Santa María del Azogue en Benavente (Zamora)

o al monje ¡mal asunto! aunque la consideración apotropaica otorgada a las imágenes de san Cristóbal fuera cuestionada y enmendada a partir del concilio de Trento, provocando no pocos repicados, revocos y repintados[3].

El culto a san Cristóbal, muy difundido durante la Edad Media, se superpuso al de otras divinidades paganas que velaban por el paso entre el mundo de los vivos y el de los muertos

[3] Acerca de ortodoxias y vandalismos pudibundos con las imágenes de san Cristóbal en el cantón helvético de Grisones y la región italiana del Trentino-Alto Adige vid. Boscani Leoni, S., "Peindre à l´extérieur. Efficacité et fonctions de la peinture murale dans un diocèse alpin: L´exemple du diocèse de Coire au Moyen Âge", en *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l´enseignement supérieur public*, 34 (2003), pp. 375-394, esp. 390-394; Id., ""Messaggi silenziosi". Gli affreschi esterni delle chiese alpine come strumento di affermazione religiosa e política (Svizzera-Italia, xv-xvi secolo)", *Società e Storia*, 107 (2005), pp. 37-63; Id., "Les images abîmées: entre iconoclasme, practiques religieuses et rituels ´magiques`", en *Images Re-vues*, 2 (2006) (ed. electrónica en http://imagesrevues.revues.org/231 consultada en febrero de 2013); Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 8.

(Hermes o Anubis, dios egipcio de la muerte asimilado al Cristóforo bizantino de la cabeza canina que vemos en una pintura mural del muro norte de San Millán de Segovia). La historia de san Cristóbal cuenta la transformación de cinocéfalo en ser humano. Según los relatos hagiográficos, las aguas atravesadas por san Servacio de Tongres estaban pobladas de sirenas[4], la misma criatura acuática que aparece en una tabla hispanoflamenca presentando la vocación de san Andrés en Soto de Bureba (Burgos)[5]. Pero la sirena emerge de nuevo bajo las piernas de muchos Cristobalones tardogóticos y renacentistas. Imágenes más antiguas como un bajorrelieve románico de Santa Maria de Massasco (Liguria) presenta una sirena blandiendo una cruz, un dragón y un grifo junto a la hermosa fórmula *Nec prospera te adlevent, nec adversa te conturbent* ("Ni los éxitos te enorgullezcan, ni los fracasos te perturben"), original transcripción iconográfica de un exorcismo donde los monstruos, simbolizando los excesos y los vicios que hacen escorar el equilibrio moral del creyente, cumplen la función de encarnaciones demoníacas[6].

La recurrencia a san Cristóbal como protector de viajeros y caminantes es ancestral, la vista de su imagen bastaba para impedir que alguien muriera de forma repentina durante el resto del día[7]. Si nos atenemos a la *Leyenda Dorada*, san Cristobalón cruza el río durante una gélida noche invernal, las aguas están pobladas por todo tipo de monstruos marinos, incluyendo sirenas, las vemos en una pintura mural de fines del siglo XV en el claustro de la catedral de Bressanone (Bolzano), donde el santo aúpa al Niño hacia la inmortalidad, pero resultaba habi-

[4] Leclerco-Marx, J., "Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval", *Quintana*, nº 4 (2005), p. 20. Un curso de la Universidad de León (*Funciones, usos y simbolismo del agua en la Edad Media*, León, 2007) dirigido por los doctores Fernando Galván Freile (†) y Gregoria Cavero Domínguez acogió una ponencia de la Dra. Anna Benvenuti Papi (Universidad de Florencia): "I santi e l´acqua. Paradigma agiografici e memorie folkloriche", no conocemos que llegara a publicarse ningún texto sobre este particular aunque tal vez documente alguna de las cuestiones que aquí abordamos.

[5] Mateo Gómez, I., *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979, p. 129.

[6] Leclerco-Marx, "Monstruos en la escritura", p. 20.

[7] Sobre la iconografía de san Cristóbal vid. Llompart, G., "San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval. Acotaciones a la talla gótica del Museo Marés, de Barcelona, número 219", *RDTP*, XXI (1965), pp. 293-313; Haudry, J., "Saint-Christophe, Saint-Julien l´Hospitalier et la "traversée de l´eau de la ténèbre hivernale"", *Études Indo-Européennes*, 14 (1985), pp. 25-31; Grau Lobo, L. A., "San Cristóbal, *Homo Viator* en los caminos bajomedievales: avance hacia el catálogo de una iconografía singular", *Brigecio*, 4-5 (1994-1995), pp. 167-184; Rigaux, D., "Une image pour la route. L´iconograhie de Saint-Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle)", en *Actes des Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l´Enseignement Supérieur Public, 26e Congrès*, Aubazine, 1996, pp. 235-266; Grau Lobo, L., "Adiciones a dos artículos sobre pintura mural (publicados en *Brigecio*, nº 4-5 y 7)", *Brigecio*, 9 (1999), pp. 253-261; García Cuadrado, M. D., "San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico", *Antigüedad y Cristianismo. Monografías Históricas sobre la Antigüedad Tardía*, XVII (2000), pp. 343-366; Rigaux, D., "Une image pour la route. Aspects iconographiques de la figure médiévale de Saint Christophe en Piémont", en *Andare per santuari. Atti delle giornate di studio per operatori del turismo religioso, dir. de Giorgio Cracco y Paolo Cozzo, Turín, 2004*, Aosta, 2006, pp. 131-152; Franco Mata, A., "El Camino de Santiago en Castilla y León: Itinerario artístico", en *El mundo de los castillos. Ponferrada: templarios, peregrinos y señores*, Valladolid, 2010, pp. 79-112, esp. 108-110; Manzarbeitia Valle, S., "San Cristóbal", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1 (2009), pp. 43-49; Id., "El mural de San Cristobalón en la iglesia de San Cebrián de Mudá. Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfalo al Polifemo cristiano", *Anales de Historia del Arte*, nº extra 1 (2010), pp. 293-311; Navascués Palacio, P., "San Cristóbal, el gigante de Notre-Dame de París", en *Le plaisir de l´art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l´oeuvre d´art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París, 2012, pp. 1046-1051.

tualmente invocado contra los peligros del viaje, la muerte súbita sin confesión, las tentaciones diabólicas y el azote de la peste (las comarcas zamoranas sufrieron brotes en 1506 y 1524)[8].

El san Cristobalón del monasterio benedictino de Santo Liberatore (Castelsantangelo sul Nera, Macerata) va acompañado por una elocuente cartela: *Xristofori collo sedeo qui tot crimina tollo/ Xristofori picturam cernidit qui gnorat figuram/ Si devote intueris nullo morbo murieris/ Nam semper letus ibit nec mala morte peribit/ Cum solus de santis/ Tenet ipse formam iagantis. 1474*, el mismo texto que fue estudiado por Favreau para una representación del santo en la torre Ferrande de Pernes-les-Fontaines (Vaucluse)[9]. Un epígrafe alusivo al Cristobalón pintado en el siglo XIV sobre el muro septentrional del templo parroquial de Woodeaton (Oxford) señala: *Ki cest imagen verra ce iur de male mort ne murra*, en este caso, la sirena fue sustituida por un inquietante pulpo[10]. Otras fórmulas epigráficas subrayan su inconfundible capacidad apotropaica: *Christophori per viam cernit cum quisque figuram/ tutus tunc ibit subita nec morte peribit* (San Pellegrino en Bominaco, *ca.* 1263), *A peste te martir liberat iste* (Santa Maria Assunta de Torello en Biasca (Tesino), *ca.* 1217), *Per te strena datur morbi genus omne fugatur/ atra fames pestis Christi Christophore testis* (catedral de Worms, primera mitad del siglo XIII) o *Christophori sanctam speciem quicumque tuetur/ illumque die nullo langore tenetur* (Santa Maria Assunta en Muggia Vecchia (Trieste), siglo XIII), que viajeros y peregrinos debieron memorizar a modo de conjuros (sobre todo el *Christophorum videas postea tutus eas*) tras contemplar las imponentes imágenes del santo porteador caracterizado con gruesos párpados alucinados; en el fondo, se trataba de auténticas imágenes votivas agradeciendo haber librado penalidades y desconocidos peligros y que, con el tiempo, fueron facturadas en forma de alabastros, pinturas de devoción, medallas y amuletos portátiles en plomo, estaño o plata que colgaban de las ropas del viajero[11].

La devoción a san Cristóbal queda documentada en tablas o telas pintadas registradas en inventarios domésticos barceloneses y mallorquines del siglo XV. Lo mismo ocurre con algunas puertas de entrada advocadas al santo en el interior de recintos amurallados en Vic y Girona (y una capilla construida a inicios del siglo XVI en Barcelona), donde además podía ocupar una

[8] MARTIN MÁRQUEZ, A., "La ciudad enferma de pestilencia. Aportaciones al estudio de la peste en Zamora en época moderna", en *Actas del II Congreso de Hª de Zamora*, Zamora, 2007, tom. II, pp. 511-519; HERNANDO, "Sobre el San Cristobalón", p. 10.

[9] FAVREAU, R., "L´inscription de Saint Christophe à Pernes-les-Fontaines. Un apport à l´histoire du sentiment religieux", *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 12-13 (1978), pp. 33-39; Id., *Études d´épigraphie médiévale*, Limoges, 1995, pp. 74-81.

[10] LLONG, E. T., "Medieval Wall Paintings in Oxfordshire Churches", *Oxoniensia*, XXXVII (1972), pp. 87-88. Vid. además BUXTON, S. V., *Saint Christopher in Medieval Spanish Literature*, Master Thesis, Durham University, 2006, p. 26 (ed. electrónica en http://etheses.dur.ac.uk/2398 consultada en octubre de 2012); HERNANDO, "Sobre el San Cristobalón", pp. 10-11.

[11] RIGAUX, "Une image pour la route. L´iconograhie de Saint-Christophe", pp. 244-245 y 254-255; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F., tom. 2, vol. 3*, Barcelona, 1997 (1959), pp. 354-357; BOZOKY, E., "Les moyens de la protection privée", *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 8 (2001), pp. 175-192; LECLERCQ-MARX, J., "Entre archéologie et histoire matérielle. Pour une étude du décor des cheminées médiévales", en *Du métier des armes à la vie de cour, de la forteresse au château de séjour: familles et demeures aux XIVe-XVIe siècles, dir. de Jean-Marie Cauchies y Jacqueline Guisset, Écaussinnes-Lalaing, 2003*, Brepols, 2005, pp. 37-54; PÉREZ MONZÓN, O., "Imágenes sagradas, Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media", *Hispania Sacra*, LXIV (2012), p. 470.

hornacina o presidir algún retablo situado en una estancia elevada, amén de su representación de gran tamaño pintada en algunos pórticos de acceso a templos y hospitales (ermita de Sant Pere en La Selva del Camp, hospital de Reus y capilla de Marcús de Barcelona)[12].

No estaría de más recordar un par de asuntos cinematográficos que ilustran la devoción a san Cristóbal. En *La milla verde* (*The Green Mile*, 1999), una película dirigida por Frank Darabont e inspirada en una novela de Stephen King, John Coffey, un negro buenazo acusado de la violación y el asesinato de dos niñas es condenado a la silla eléctrica. Completamente inocente y dotado de sobrenaturales poderes taumatúrgicos, es capaz de curar a su carcelero Paul Edgecomb y a Melinda, la esposa de Hal Moores, el director de la penitenciaría de Cold Mountain (Louisiana), aquejada de un tumor cerebral terminal. Sabedora del fatídico destino del reo, la agradecida Melinda regala a Coffey una medalla con la imagen de san Cristóbal que cuelga de su musculoso cuello. La fuerte complexión física y elevada bondad del vagabundo protagonizado por Michael Clarke Duncan convierten al afroamericano en una conmovedora encarnación del mártir (le fue colocado un casco de hierro candente en la cabeza y fue quemado a fuego lento sobre una parrilla) y santo caminero. En *La sentencia* (*The Statement*, 2003) de Norman Jewison, un colaboracionista nazi y ultracatólico francés partidario de Vichy (protagonizado por Michael Caine), culpable de asesinar a un grupo de catorce hebreos en Rillieux-la-Pape en 1944, es condenado a muerte al final de la guerra, pero su sentencia fue conmutada y él mismo liberado. Medio siglo más tarde, viviendo en el Midi francés y mientras se encontraba acosado por una insobornable juez vocacional y un coronel escrupuloso, recibe un par de tiros vengativos disparados por peculiares justicieros antifascistas que le venían siguiendo la pista desde años atrás. Mientras cae al suelo fatalmente herido, toma conciencia de su muerte inminente y besa entonces su medalla de san Cristóbal de la que nunca se despegaba pues toda su vida temió sufrir un reparador atentado. Arrieritos somos.

La cautivadora imagen de la sirena mirándose en un espejo mientras peina sus luengos cabellos aparece identificada como Venus en el alfonsí *Libro del ajedrez, dados y tablas*[13]. Desde el punto de vista plástico cuenta con evidentes paralelos en capiteles de la sala capitular de la Daurade en Toulouse (*Musée des Augustins*), los claustros de Sant Cugat del Vallès, Santa Maria de Ripoll y las catedrales de Girona y Tarragona, la gran prostituta de Babilonia del tapiz del Apocalipsis de Angers del siglo XIV (aunque sentada sobre las aguas, posee cuerpo femenino), una ilustración inglesa del Salterio Luttrell de la *British Library* de Londres de 1325-35 (add. 42130), ilustraciones de manuscritos franceses del siglo XV (Buchanan y Douce en la *Oxford Bodleian Library*, (ms. 18, 62 y 266), Harley de la *British Library* (ms. 4372) (Fig. 2) o la *Biblia de Sainte-Geneviève* de la *Biblioteca Nacional* de París (ms. 1029)), claves de bóvedas, ménsulas y plafones de misericordias de coro tardogóticas del sur de Inglaterra, sudoeste de Francia, Bélgica y norte de Alemania (Lacock Abbey (Wiltshire), Cartmel Priory (Lancashire), St. Laurence en Ludlow (Shropshire), Holy Trinity de Hockham (Norfolk), catedrales de Chichester (Sussex) y Carlisle (Cumbria) y parroquial de Highworth (Wiltshire), el *Musée*

[12] Español, F., "Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales", *Clio & Crimen*, 8 (2011), pp. 176-177 y 180-183.

[13] García Avilés, A., "Imágenes mágicas. La obra astronómica de Alfonso X y su difusión en la Europa bajomedieval", en *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, 1997, p. 148.

Fig. 2.-Manuscrito Harley 4372
(Francia, ca. 1460-87). British Library

Fig. 3.-St. Sulpitiuskerk de Diest
(Vlaams-Brabante). Misericordia del coro

Lapidaire de Loudun (Vienne, Poitou-Charentes), Notre Dame de Villefranche-de-Rouergue, Saint-Étienne de Caen, Saint-Materne de Walcourt, St. Sulpitiuskerk de Diest (Vlaams-Brabante) (Fig. 3), St. Nicolai de Kalkar, la catedral de Clonfert y la iglesia parroquial de Clontuskert (Galway, Irlanda), una silla de coro en Zennor (Cornualles), tal vez un capitel gerundense de fines del siglo XV o inicios del XVI reinstalado en la casa Estorch (procedente del castillo de Cartellà en Sant Gregori), un escudo de fines del siglo XV instalado en la fachada de la *Casa de la Sirena* de Jabaloyas (Teruel) y otras piezas heráldicas modernas conservadas en casonas del valle navarro de Bertizarana (Oyeregui, Sumbilla o Mugaire), el intradós de una dovela en la portada norte del transepto de la catedral de Orense (fruto de una reforma acometida hacia las décadas de 1470-80)[14], un capitel de hacia 1500 en el coro alto de la basílica de la Asunción de Nuestra Señora en Colmenar Viejo (Madrid)[15], una misericordia en la sillería del coro de la catedral de Zamora que data de la década de 1500 (se trata del paralelo iconográfico más cercano a la sirena benaventana) y otras representaciones en misericordias y brazales de las sillerías de las catedrales de Astorga, Ciudad Rodrigo, Oviedo, Plasencia y Toledo, el monasterio de San Benito en Talavera de la Reina, la parroquial de Santa Maria de Dueñas (Palencia), la colegiata de Santa María la Real de Nájera (está abrazada a un fraile ensimismado por su canto), el monasterio jerónimo de Yuste o San Salvador de Celanova[16], la portada del colegio de San Gregorio de Valladolid, la escalera del siglo XVI en las *Escuelas Mayores* de la Universidad de

[14] La portada orensana sufrió los efectos del ataque lanzado a fines de 1471 por Rodrigo Alonso de Pimentel, conde Benavente; contra los hombres del concejo urbano y los beneficiados atrincherados en la catedral, apoyados por Pedro Álvarez Osorio, conde de Lemos, y el alcaide Rodrigo de Ousende. En las obras de reconstrucción y reforma de la portada, acometidas durante el mandato del obispo Diego de Fonseca, participó el "pedrero" vizcaíno Juan Ruiz, vecino de Zamora en 1474, aunque parece que los trabajos no fueron rematados hasta 1482 con la participación de Juan de Pumar (cf. VÁZQUEZ CASTRO, J., "Las obras góticas en la catedral de Orense (1471-1498)", *Porta da Aira*, 6 (1994-1995), pp. 41-64).

[15] RODRÍGUEZ PEINADO, L., "Las sirenas", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I/1 (2009), p. 63.

[16] Cf. MATEO, *Temas profanos en la escultura gótica*, pp. 127-129; TEIJEIRA PABLOS, M. D., *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral zamorana*, Zamora, 1996, pp. 88 y 99; ROSENDE VALDÉS, A. A., "Los usos del bestiario: tradición y ruptura de un lenguaje figurativo", en *Estudios sobre Patrimonio Artístico. Homenaje del Departamento*

Salamanca y hasta algunos encantadores amuletos-silbatos-sonajeros de cronología moderna empleados contra el aojamiento custodiados en el *Museo Diocesano* de Cuenca y el *Museo del Pueblo Español* de Madrid[17]. En otra misericordia del coro de la seo de Barcelona, la sirena que contempla su rostro en un espejo adopta forma de ave, haciendo pareja con una centauresa, flanqueando ambas otra pareja mixta de sirenas tañendo cordófonos[18]. La imagen nos recuerda

de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. Mª del Socorro Ortega Romero, coord. de Mª Dolores Barral Rivadulla y José Manuel López Vázquez, Santiago de Compostela, 2002, pp. 268-270. Otra misericordia aledaña a la de la coqueta sirena de la sillería del coro de la Zamora muestra el tórrido baño mixto entre fémina y varón (al que suponemos clérigo, por aquello de dar donde más duele), siguiendo el modelo de la seo leonesa (vid. Teijeira Pablos, M. D., "Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano", *Clio & Crimen*, 7 (2010), pp. 162-176). Vid. además Block, E. C., "Les chemins vers le ciel ou l´enfer représentés sur les miséricordes médiévales", en *Bible de bois du Moyen Âge, ed. de Frédéric Billiet*, Angers, 2003, p. 77; Muller, W., "Hybrids in Choir Stalls: A Myth Transgressed or Aristotle Denied?", *Porticvm. Revista d´Estudis Medievals*, IV (2012), pp. 80-88. En una enjuta de la sillería del coro de la catedral de Oviedo un simio enseña el trasero a una sirena que sujeta un peine y un espejo. Infería López-Ríos una ventosa hipótesis: el espejo de la sirena (que califica de Melusina) invertía los excrementos del mono (Satán) en sacramentos y su pedo en alma (López-Ríos Fernández, F., *Arte y medicina en las misericordias de los coros españoles*, Salamanca, 1991, pp. 119-121 y fig. 41).

[17] Vid. Baroja, C., *Catálogo de la colección de amuletos*, "Trabajos y Materiales del Museo del Pueblo Español", Madrid, 1945, pp. 20-21 y láms. XXIV-XXV; Friedman, J. B., "L´iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du moyen âge", en *L´érotisme au moyen âge, Études présentées au IIIe colloque de l´Institut d´Études Médiévales, ed. de Bruno Roy*, Montreal, 1977, pp. 53-84; Jones-Baker, D., "The Graffiti of Folks Motifs in Costwold Churches", *Folklore*, XCII/2 (1981), pp. 169-185; Goodman, A. S., "The Extraordinary Being: Death and the Mermaid Baroque Literature", *The Journal of Popular Culture*, 17 (1983), pp. 32-48; Cortés Vázquez, L., Ad summum caeli. *El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1986, pp. 38-40; Alarcón Román, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, 1987, p. 35 y nº 1690 y 9892; Dal Prà, L., "Gli antichi percorsi dei santi: *loca sanctorum* ed esempi figurative nel Trentino dalle origini al xvi secolo", *Mélanges de l´École Française de Rome. Moyen-Âge*, 106 (1994), pp. 96-97; Pérez Suescun, F. y Rodríguez López, Mª V., "Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica", *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), p. 64; Gabaudan, P., *El mito imperial. Programa iconográfico de la Universidad de Salamanca*, Valladolid, 1998, p. 146; Id., *El mito imperial. Estudio iconológico de los relieves de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 2012, pp. 103-104; Leclercq-Marx, J., *La sirène dans la pensée et dans l´art de l´Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas, 1997; Pereda, F., *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid, 2000, p. 106; Massip, F., "Nova representació plàstica de la dansa de la mort", *Matèria. Revista d´art*, 2 (2002), p. 282; Mozzoni, L. y Paraventi, M., *In viaggio con San Cristoforo. Pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età moderna*, Florencia, 2000, pp. 15, 77 y 104; Abad González, L. y Moraleja Izquierdo, F. J., *La colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca*, Cuenca, 2005, pp. 211-214; Sáez Abad, R., "Mitos y leyendas de la Sierra de Albarracín", *Rehalda*, nº 2 (2005), p. 74; Woodcock, A., "Death and the Mermaid: The Carved Capitals at St. Michael's, Horwood (North Devon) and their Patrons", *Journal of the British Archaeological Association*, 160 (2007), pp. 147-164; Le Quellec, J.-L., "Saint Christophe au risque des Galipotes", *Mythologie Française*, nº 233 (2008), p. 22; Pridgeon, E. E., *Saint Christopher Wall Paintings in English and Welsh Churches c. 1250-c. 1500*, tesis doctoral de la Universidad de Leicester, 2008, p. 241; Pearson, T., "The Mermaid in the Church", en *Profane Images in Marginal Arts of the Middle Ages. 6 Misericordia International Colloque, ed. de Elaine C. Block, Frédéric Billiet, Sylvie Bethmond-Gallerand y Paul Hardwick, Sheffield, 2003*, Brepols, 2009, pp. 105-121; Thénard-Duvivier, F., "Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales", *Images Re-vues*, 6 (2009) (ed. electrónica en http://imagesrevues.revues.org/686 consultada en febrero de 1013); Bartocci, G., "Medieval Enchantment Techniques: St. Christopher and the Siren", *World Cultural Psychiatry Research Review*, 6 (2011), pp. 84-92; Hardwick, P., *English Medieval Misericords. The Margins of Meaning*, Woodbridge, 2011, pp. 92-93; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", pp. 11-12.

[18] Mateo, *Temas profanos en la escultura gótica*, p. 127 y fig. 122.

ancestros muy antiguos, como una crátera de cáliz del siglo IV a. de C. (*Antikenmuseen* de Berlín) en la que dos sirenas clásicas -con torso femenino y cuerpo de pájaro de cintura hacia abajo- intentan persuadir con su música a Ulises, una de ellas sostiene una lira con la mano izquierda y contempla su rostro reflejado en un espejo que agarra con la diestra, mientras su compañera tañe un pandero[19].

Fig. 4. Altorrelieve de san Cristobalón con sirena *bicaudata* y cangrejo en la fachada de la catedral de Gemona del Friuli (*ca.* 1331-32)

Pero es evidente que no es igual atisbar vanidosas sirenas aisladas en los márgenes de los manuscritos miniados, capiteles, misericordias de coro, claves de bóveda o ménsulas de algunos edificios que verlas integradas entre -o junto- a las piernas de san Cristóbal porteando al Niño Jesús. La sirena *bicaudata* aparece bajo la gran imagen esculpida de san Cristóbal en la fachada de la catedral de Gemona del Friuli (1331-1332) (Fig. 4), las pinturas murales de la colegiata de Santa Maria de Visso (escuela de Paolo da Visso, 1474), San Martino dei Gualdesi, Rastia de Colferraio (Matelica), el monasterio de San Liberatore en Castelsantangelo sul Nera (Macerata), la catedral de Spilimbergo (Friuli) y los templos de San Francisco en Castelluccio de Norcia (Perugia), Maranza y Valdaora di Mezzo (Alto Adige), San Martino de Malvaglia (Tesino, Suiza), Santa Maria in Val Monastero (Müster, Grisones, Suiza) y Santa Maria de Portole (Istria, Croacia). En la iglesia de los Santos Bernardino y Girolamo de Monte Carasso (Tesino), presenta cola simple, entre un molesto mar de fondo cuajado de burdos grafitos contemporáneos.

La/s sirena/s de san Cristóbal nada/n suelta/s en un esmalte tardogótico francés (*Victoria & Albert Museum* de Londres), las estampas atribuidas a Israhel van Meckenem a partir del Maestro E. S. (1465-1500) (Fig. 5), el Maestro de Hausbuch (*ca.* 1500), la germana firmada con la iniciales "MZ" de inicios del siglo XVI (*British Museum*, clasificación de Bartsch, VI.374.7) y una tabla de Lucas Cranach *el Viejo* datable hacia 1520 (subastada por *Christie´s* en Amsterdam en 2008). Y portando además un peine y su correspondiente espejo en otros

[19] Rodríguez López, M. I., "La música de las sirenas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32 (2007), p. 341; Santarelli, C., "Orfeo, Ulisse e le sirene: storia di una sconfitta di genere", *Gli spazi della musica*, 2/1 (2013), 23 pp., esp. 3-6 y fig. 2, ed. electrónica en http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica consultada en septiembre de 2013.

Fig. 5. Grabado calcográfico de Israhel van Meckenem a partir del Maestro E. S. (*ca.* 1465-1500)

Fig. 6. Tabla con san Cristobalón y sirena agazapada entre las aguas. Museum Mayer van den Bergh de Amberes

frescos del claustro de la catedral de Bressanone, una tabla flamenca anónima del *Museum Mayer van den Bergh* de Amberes procedente de la cartuja de Champmol (*ca.* 1400) (Fig. 6), pinturas murales tardogóticas y renacentistas en la capilla de Sainte-Lucie de Puy-Chalvin (Puy-Saint-André, Altos Alpes) (Fig. 7), Saint-Pierre de Moulins-sur-Céphons (Loir et Cher)[20], Slapton (Northants, Peterborough), Oaksey (Wiltshire, Bristol), Bramley (Hampshire), Breage Church (Cornualles), St. Peter (Suffolk), St. Olaf´s Church (Poughill), St. Mary Magdalene de Baunton (Gloucestershire), Whitcombe (Dorset), Lizard (más otras ya desaparecidas en Winchester, Bloxham y Ludgvan)), Sainte-Geneviève de Zepperen (Limbourg), Sainte-Marguerite de Tihange (Lieja) y las del siglo XVII en la parroquial de Saint-Martin de Sillegny (Lorena), además de un relieve de inicios del siglo XVI en la portada de acceso a la sacristía de la abadía cisterciense de Kilcooly (Kilkenny, Irlanda).

Bajo las piernas del san Cristobalón pintado sobre el muro septentrional del templo de Santa María la Nueva de Zamora apenas podemos vislumbrar un pez, una nao con sus diminutos ocupantes y un pescador de caña. ¿Dieron alguna vez sus aguas cobijo a una sirena? Los últimos trabajos de consolidación no han permitido desvelar más anécdotas porque la pintura mural estaba muy deteriorada. Lástima que muchas pinturas murales dedicadas a san

[20] QUERRIEN, A., "Pêche et consommation du poisson en Berry au Moyen Âge", *Bibliothèque de l'École des chartes*, 161 (2003), p. 432.

Fig. 7. Pintura mural con san Cristobalón y sirenita en la capilla de Sainte-Lucie de Puy-Chalvin (Puy-Saint-André, Altos Alpes)

Fig. 8. Pintura mural con san Cristobalón y sirenita en la iglesia parroquial del Salvador de Tardobispo (Zamora)

Cristóbal hayan sufrido importantes daños en sus zonas inferiores, habitualmente afectadas por capilaridades, rozas y sustracciones pías. Donde sí que aparece la sirena contemplándose en un espejo y peinándose es en la pintura mural del san Cristobalón milagrosamente conservada en la iglesia parroquial del Salvador de Tardobispo (Zamora); la vemos pechugona y sensual, cimbreándose junto a un selecto cardumen y el consabido pescador de caña armado de infinita paciencia (Fig. 8)[21].

Nos resultó interesante un tríptico anónimo de san Cristóbal, san Jerónimo y san Antonio datado hacia 1500 del *Museum Mayer van der Bergh* de Amberes, acoge a tres santos asociados con el eremitismo, las virtudes del ascetismo sobre el dominio de las pasiones y el combate contra las tentaciones. La tradición cristiana ha interpretado la lechuza de san Jerónimo como símbolo de soledad, además de muerte y pecado. San Antonio da la espalda a una dulce muchachita desnuda que oculta su cintura con un paño (era invocado contra el "fuego de san Antón", es decir contra el ergotismo provocado por el consumo del pan de centeno) y san Cristóbal llega exhausto con el Niño Jesús hasta la orilla[22]. Sobre la arena de la costa -que

[21] Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 13. Deseamos hacer constar nuestro agradecimiento a D. Sergio Pérez Martín (Proyecto Cultural *Zamora Románica*), quien nos proporcionó valiosas fotografías de las pinturas murales Santa María la Nueva de Zamora y las inéditas de Tardobispo.

[22] Martín Ansón, M. L., "El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 9-26.

es claramente marítima- merodea un cangrejo, tal vez aludiendo a su capacidad para mudar de envoltura a medida que va creciendo, emblema de la muerte del hombre caduco y, mediante la redención, del nacimiento del hombre nuevo[23]. Es igualmente interesante la presencia aledaña de las caracolas y la tortuga (o tal vez pudiera tratarse de un armadillo), pues son seres perfectamente blindados, capaces de plantar coraza, cerrarse en banda y defenderse con tenacidad de todo acoso maligno. En el dintel de la portada de fines del siglo XV que permite el acceso hasta la capilla de san Huberto en el castillo de Amboise (Indre et Loire), Cristóbal hace *pendant* con el santo cazador obispo de Lieja abogado contra la rabia -acompañado de su rehala- rendido ante el ciervo que surge entre la espesura de las Ardenas mostrando sus defensas con la cruz iluminada[24]. El Cristóbal de Amboise, con el Niño Jesús a cuestas, vadea un estrecho río entre cuyos márgenes se aprecian dos huras con zoológica sorpresa terrestre incluida: por la izquierda ha penetrado un bicho -dejando ver sus cuartos traseros- que asoma sus morros por el vivar diestro con jeta de diabólico hurón, un mustélido domesticado utilizado por los más humildes para bichar conejos y cuyo empleo fue despreciado por la nobleza. La tradición popular sigue considerando a los mustélidos animales crepusculares de mal agüero, asociándolos con brujas y chupasangres.

Una tabla pintada por Jaume Ferrer I para un retablo en el santuario de La Granadella (desaparecido en 1936), muestra a san Antonio Abad -el anacoreta por excelencia modelo de la lucha contra los diablos- tentado por una hermosa fémina cortesana que peina sus cabellos (Marta Nuet identificaba el peine con una copa) y contempla su rostro en un espejo, asesorada por una pareja de demonios. El mismo asunto fue pintado por el Maestro de Rubió para otro retablo dedicado a san Antonio Abad (MNAC de Barcelona), bajo el vestido de la mujer asoman las inconfundibles garras características de los seres infernales, mientras que el santo eremita, para evitar males mayores, arrea un potente baculazo en la frente coronada de la cortesana. La mujer con garras, cuernos, peine y espejo aparece en la escena de san Andrés liberando a un obispo de la tentación del demonio, que pintó el mismo Jaume Ferrer I (iglesia de san Gregorio el Grande en Nueva York) y el retablo de san Pedro y san Andrés de Castellfollit de Riubregós (MNAC de Barcelona) atribuido a un maestro anónimo de la Conca del Segre[25]. En un grabado de Badius Ascensius (*La nave de las locas*), la imagen de la soberbia es retratada como una

[23] Vandenbroeck, P., "Tríptico de San Cristóbal, San Jerónimo y San Antonio", en *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura, dir. de Miguel Ángel Zalama y Paul Vandenbroeck*, Madrid, 2006, pp. 280-281.

[24] Sobre la iconografía de San Huberto vid. Gómez Bárcena, Mª J., "¿San Eustaquio o San Huberto? Un santo cazador en el retablo del Árbol de Jesé en la capilla del obispo Acuña de la catedral de Burgos", *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-94), pp. 419-430.

[25] Nuet Blanch, M., "San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV", *Locvs Amoenvs*, 2 (1996), pp. 111-124; Gutiérez Baños, F., "La imagen del ermitaño en el arte medieval hispano", en *El monacato espontáneo. Eremitas y eremitorios en el mundo medieval*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 169-170. En una tabla con la tentación de San Antonio del Maestro de Villalonquéjar (en una colección particular barcelonesa) vuelve a aparecer el demonio disfrazado de hermosa hembra lujosamente ataviada, con pequeños cuernecillos y portando una bandeja con una aparatosa copa, atributo que, como las portadoras de peines y espejos, subraya su condición frívola. Los cuernecillos tocan también la cabeza de la sensual señora que tienta al obispo salvado por la aparición de San Andrés en el retablo burgalés de la Ventosilla (vid. Silva Maroto, M. P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, II, Valladolid, 1990, pp. 480-482, 681 y figs. 131 y 226).

mujer que peina sus cabellos al tiempo que contempla su rostro en un espejo[26], igual que la gran prostituta de Babilonia del Apocalipsis de Angers.

Las sirenas nacieron como pájaras cantoras encargadas de arrebatar el alma de los muertos y conducirlas hasta el Hades. Su canto arrastraba a los varones hacia la perdición, incluyendo a Ulises, que se sobrepuso a las sirenas de Mesina. El libro de Enoc las considerará mujeres de los ángeles caídos, pasando a simbolizar la tentación demoníaca y la voluptuosidad engañosa (*cantos de sirenas*)[27]. La *banshee* fue muy popular en el sureste de Irlanda, especie de mensajera del otro mundo representada como una hermosa joven sentada sobre una roca que peina su larga cabellera rubia. Pero su peine es símbolo de mala fortuna, recordándonos la cola descarnada del pez y su consecuente admonición mortuoria; como esas placas de "No tocar. Peligro de muerte" que veíamos antaño en los postes de la luz, y hasta un popular cordófono –o un espejo– podría llevarnos al mismo terreno.

Por las comarcas zamoranas de Tera y Alba circulaba un romance de siega, *La serena de la noche*:

> La serena de la noche,/ la clara de la mañana./ El emperador de Roma/ tiene una hija bastarda/ que la quiere meter monja/ y ella quiere ser casada./ La rondan duques y condes,/ caballeros de gran fama./ Ella, como es tan bonita,/ a todos los despreciaba,/ unos porque ya son viejos,/ otros no tienen barba,/ otros no tienen fuerza/ para manejar las armas./ Un día de gran calor/ se ha asomado a la ventana;/ ha visto tres segadores/ segando trigo y cebada./ Se enamoró de uno de ellos,/ de aquél que en el medio andaba./ Traía la hoz de oro,/ la empuñadura de plata;/ la cinta de su sombrero/ legua y media alumbraba./ […] -Oiga usté, buen segador,/ que siembra trigo y cebada,/ oiga usté buen segador,/ ¿quiere segar mi senara?/ Esa senara, señora,/ ¿en qué tierra está sembrada?/ -No está en alto, ni está en bajo/ ni tampoco en tierra llana,/ que está en un vallito oscuro/ debajo de mis enaguas./ -Esa senara, señora./ no fue para mí sembrada./ Oiga usté, buen segador,/ ¿no se atreve usté a segarla?/ -Doce estajas tengo echadas,/ para trece una me falta.

---

[26] Mateo Gómez, I., "Precisión iconográfica sobre las tentaciones de San Antonio, de Patinir y Metsys", *Boletín del Museo del Prado*, 17 (1985), pp. 78-82.

[27] Lorenzo Arribas, J. M., "El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval", *Mirabilia. Revista Electrônica de História Antiga e Medieval*, nº 7 (2007), pp. 39-58. Vid. además Iriarte, A., "Le chant-miroir des sirènes", *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 8 (1995), pp. 147-159; Houwen, L., "Sex, Songs and Sirens: A New Score for an Old Song", en *The Profane Arts of the Middle Ages*, 5-1 (1996), pp. 103-121; Nodar Fernández, V., "La sirena: la metamorfosis de un tema en la catedral románica de Santiago de Compostela", *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 21 (2005), pp. 33-47; Id., "Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo real: los guerreros de Alejandro y las sirenas en un capitel de la Catedral de Santiago de Compostela", *Troianalexandrina*, 5 (2005), pp. 39-61; Rétif, F., "Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes", *Germanica*, 37 (2005), pp. 79-87; Holford-Strevens, L., "Sirens in Antiquity and the Middle Ages", en *The Music of the Sirens, ed. de Linda Phyllis Austern e Inna Naroditskaya*, Bloomington, 2006, pp. 16-49; Mancini, L., "Sirene, tra mito classico e l´immaginario occidentale", en *L´Anima dell´Acqua, ed. de E. Fontanella*, Roma, 2008, pp. 214-227; Weising, C., "Vision of "Sexuality", "Obscenity" or "Nudity"? Differences between Regions on the Example of Corbels", en *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times. New Approaches to a Fundamental Cultural-Historical and Literary-Anthropological Theme, ed. de Albercht Classen*, Berlín, 2008, pp. 336-338; Gonzalo Cabrerizo, C. y Lorenzo Arribas, J., "Un bestiario y una Virgen de Nieva en una colodra del oriente castellano, con un apunte etimológico", *Estudios del Patrimonio Cultural. Revista Digital*, nº 6 (2011), pp. 54-79; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 14.

El *Pan-Hispanic Ballad Projet* de la Universidad de Washington ha compilado versiones del romance de *La bastarda y el segador*. La bastarda era hija del papa de Roma (o del rey turco de Toledo, de Inglaterra, de Francia, del presidente de Europa y hasta del conde de Romanones) –bruja para más señas– la senara es la cebada, la siega puede convertirse en siembra y el segador se atreve a todo hasta perder la vida en la hazaña (algunas versiones bercianas aluden a que el segador feneció a cuenta de unas cruentas purgaciones mortales de necesidad, otra segoviana a que el sofocón extremo por yacer desmesuradamente condujo al temporero a la muerte y otras cuantas al servicio bien remunerado y la inocente criatura que nació más tarde)[28].

Durante los siglos XVI y XVII las prostitutas podían ser referidas como sirenas, que so pretexto de amorío consumen la virtud, o "ninfas" lascivas (degradando la originalidad del mito clásico, que las había considerado divinidades acuáticas perseguidas por dioses y sátiros muy humanos, para convertirlas en lúbricas enfermas)[29], aunque las clásicas ninfas raptoras de Hylas también estuvieron en el origen de la dama del lago del folklore germánico (presente en un relato del *Libro del Caballero Zifar*), capaces de seducir, encantar y ahogar a cuantos incautos rondaban sus aguas. En la literatura emblemática las sirenas aparecen siempre con cola de pez en medio de las aguas, algunas tañen vihuelas, arpas o violines, aludiendo las glosas a su simbolismo alegórico y moral como señuelos de la seducción femenina (Alciato)[30]. Al cabo, los *Emblemas Morales* de Covarrubias sentenciaban:

> El vicio de la carne, es una dama del medio cuerpo arriba muy hermosa, del medio abajo pez, de dura escama horrenda, abominable y espantosa: con halagos os llama y con su llama abrasa y quema, aquesta semidiosa, por tal tenida entre los carnales, princesa de las furias infernales [...] en muchos y diversos lugares nos advierte el Espíritu Santo, en la sagrada escritura, huyamos de la ramera. La cual yo pongo en este emblema en figura de sirena, que con halagos, blanduras y suave canto atrae a sí los hombres, y al fin sacándolos de juicio y de sentido, los mata. Este lugar es común y tratado de muchos, y a esta causa no me alargo, ni traigo autoridades[31].

Es llamativo que Antonio de Torquemada (¿1507?-1569) aludiera escuetamente a las sirenas en su *Jardín de flores curiosas*: (Salamanca, 1570):

> Verdad es que, comúnmente, se habla y trata de esto de las sirenas, diciendo que, del medio cuerpo hacia arriba tienen forma de mujer, que de allí para abajo lo tienen de pescado, píntanlas con un peine en la mano y un espejo en la otra, y dicen que cantan con tan gran dulzura y suavidad, que adormecen a los navegantes, y así, entran en las naos y matan a todos los que en ellas están dur-

[28] HERNANDO, "Sobre el San Cristobalón", p. 16.

[29] BRAVO VEGA, J. T., "Ninfa intertextual: actualización de un modelo literario", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 2002, coord. de Francisco Domínguez Matito y Mª Luisa Lobato López*, Madrid, 2004, vol. 1, pp. 365-372; Martínez Pereira, A., "La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII", *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 3 (2006), pp. 106-107; CANTIZANO PÉREZ, F., "De las *ninfas* del Olimpo a las *ninfas* de las tasqueras: una visión de la prostitución en la España del Siglo de Oro", *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 15 (2010), pp. 154-175.

[30] GARCÍA GUAL, C., "La metamorfosis de las sirenas", en *Filosofía, Hermenéutica y Cultura. Homenaje a Andrés Ortiz-Oses, coord. de Luis Garazalga*, Bilbao, 2011, p. 186; HERNANDO, "Sobre el San Cristobalón", p. 22.

[31] CORTÉS VÁZQUEZ, Ad summum caeli. p. 39.

> miendo; y para decir verdad yo no he visto escrito en doctor grave cosa ninguna de estas sirenas; sólo Pero Mejía dice que […] se vio una que salió de una red, entre otros pescados que se tomaron, y que mostraba tan gran tristeza en su rostro, que movía a compasión a los que la miraban, y que, meneándola, la trastornaron, de manera que se pudo volver al agua y que se sumió luego, de suerte que nunca más la vieron; y aunque sea así, que haya en la mar este género de pescado, yo tengo por fábula lo de la dulzura de su canto, con todo lo demás que se cuenta de ellas[32].

Torquemada siempre se atuvo a la máxima de: "cuando no hay autor de crédito no quiero creer lo que se trata en el vulgo, que por la mayor parte son casos fabulosos". El literato maragato llegó a ser secretario de Antonio Alfonso de Pimentel, que fuera VI conde de Benavente (1514-1575), viajó por Italia entre 1528 y 1530 y disfrutó de la selecta biblioteca de su despótico mecenas -que nunca fue sabio ni leído- mientras atendía a la educación de su primogénito[33], si bien su exitoso *Jardín de flores curiosas* (a los pocos años vertido al francés, italiano, inglés y alemán), que debió redactar en Benavente en forma de ameno diálogo sobre *mirabilia* ambientado en el jardín de los condes, fuera enviado al *Índice* en 1632. Torquemada conocía bien la reliquia de la quijada de san Cristóbal que se conservaba en la catedral de Astorga y parece plausible que también conociera la sirena que acompaña al Cristobalón de Santa María del Azogue[34]. A mayores, tampoco sería extraño considerar que Torquemada acostumbrara a ver filigranas con sirenas navegando entre las aguas de los papeles que manejaba, pues resultaban marcas comunes entre los fabricantes italianos, catalanes y valencianos desde el tercer tercio del siglo XIV (constan sirenas en los papeles facturados por el monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo desde 1503)[35].

---

[32] García Gual, "La metamorfosis de las sirenas", pp. 188-189; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 22. Vid. además Muguruza Roca, I., "Los "disparates" de Antonio de Torquemada: maravillas caballerescas y erudición miscelánea", en *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, Salamanca, 2012, pp. 733-741.

[33] Cf. Martín Benito, J. I., "El entorno de Benavente en el "Jardín de flores curiosas" de Antonio de Torquemada", *Brigecio*, 15 (2005), pp. 129-144. Vid. además Allegra, G., "Antonio de Torquemada, mitógrafo "ingenuo" y popular", en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, coord. de Evelyn Rugg y Allan M. Gordon*, Toronto, 1980, pp. 56-59; Volpi, G., "Letteratura e filomitia: il *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada", *Anales de Literatura Española*, nº 3 (1984), pp. 447-476; Rodríguez Cacho, L., "La frustración del humanista escribiente en el siglo XVI: el caso de Antonio de Torquemada", *Criticón*, 4 (1988), pp. 61-73; Malpartida Tirado, R., "Encantamientos del diálogo humanístico: la memoria y el olvido", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26 (2008), pp. 117-136.

[34] Rodríguez Cacho, L., "El ámbito leonés de los *Coloquios* de Torquemada", *Tierras de León*, 73 (1988), p. 73; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 22. Los *Coloquios satíricos con un coloquio pastoril* (1553) del humanista astorgano (dedicados al conde Antonio Alfonso de Pimentel) aluden a la periódica trashumancia pastoril por boca de los zagales (a la que están supeditadas sus relaciones amorosas): "Y con esta sabrosa y dulçe vida en que con tan gran contentamiento vibía, pasé hasta que la fuerça grande del sol y la sequedad del verano fueron causa que las yervas desta tierra llana se marchitasen y pusiesen al ganado en necesidad de subirse a las altas tierras, como en todos los años acostumbravan hacerlo. Y ansí, juntos los pastores, llevando un mayoral entre nosotros que en la sierra nos governasse, nos fuemos a ella"; "Y como las cosas no pueden estar siempre en un ser, passándose este tiempo, començó a cercarsse aquél en que nos hera forçado hazer mudanza; porque la aspereza del viento cierço acarreando las eladas y nieves, y el viento abrigo hinchiendo el cielo que nubes que con grande avenidas de aguas nos amenazavan, nos pusieron a todos en cuidado (de) vaxar los ganados a la tierra llana".

[35] Bofarull y Sans, F. de A. de, *Los animales en las marcas de papel*, Vilanova y Geltrú, 1910 (reed. Valladolid, 2008), pp. 165-166. La sirena contemplándose en el espejo aparece en manufacturas papeleras galas (preferentemente de Champagne), cf. Briquet, C. M., *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu´en 1600, tom. IV. P-Z*, Leipzig, 1923 (reed. Bodenheim, 1991), p. 684 y nº 13.854-13.862.

Es indicativo que muchas imágenes conservadas de san Cristobalón se localicen en los muros de los templos alzados a la vera de los caminos del Friuli, Tirol y los cantones suizos de Grisones y Tesino, por las rutas que conectaban Baviera y Austria (Bad Hindelang, Pfronten, Oberstdorf o Immenstadt) con el Veneto y Giulia, habitualmente transitadas por pastores trashumantes que fundaron cofradías advocadas a san Cristóbal (por ejemplo en Arlberg, entre Suiza y el Tirol, en 1386)[36].

No estaría de más señalar que por Tardobispo pasaba el cordel de Ledesma, muy transitado por los trashumantes que desde Babia y La Tercia bajaban hasta La Bañeza, Benavente y Zamora, conectando con Ciudad Rodrigo, casi en paralelo a la gran cañada de la Vizana, que pasaba por El Perdigón, San Marcial y Villanueva de Campeán hacia el mediodía, buscando la ciudad de Salamanca y el Puerto de Béjar[37].

En el muro norte de la iglesia parroquial de la Asunción de Montemayor del Río (Salamanca) se halla otra imagen pintada de san Cristobalón que data de la segunda mitad del siglo XVI, si bien ha perdido completamente su zona inferior, dejándonos con las ganas de reconocer soniquetes de sirena. Otras imágenes pintadas aún se vislumbran hacia el interior de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos, la catedral de León (junto a la portada norte del crucero y sobre la lauda de san Alvito), los conventos de Santa Clara de Tordesillas y Toro, el transepto meridional de la Catedral Vieja y San Marcos de Salamanca[38], San Ginés y San Martín de Rejas de San Esteban (Soria), Santa María la Real de Nieva (a la vera de la cañada leonesa oriental), una tabla en Nuestra Señora del Mercado de León, la parroquial de San Martín de Tours en Ecay (Sangüesa) y Sant Pere d´Alp (Cerdanya), donde san Cristóbal va acompañado por Sagitario)[39]. En muchos casos asoman otros rasgos de la iconografía del santo vadeador: la piedra molinera asida hacia un lado, la palmera que maneja como seguro bastón o los pequeños peregrinos amarrados a su cintura, pero ninguna encantadora sirenita serrana[40]. ¡Cachis la mar serena! En el escudo municipal de Villanueva de la Serena (Badajoz), un invernadero tradicional de la cabaña trashumante desde el siglo XV, campea, suponemos

[36] Rigaux, D., "Une image pour la route. L´iconograhie de Saint-Christophe", pp. 246-247.

[37] Roodríguez Pascual, M., *La trashumancia. Cultura, cañadas y viajes*, León, 2001, pp. 364 y 376; id., *De Babia a Sierra Morena. Un viaje ancestral por la Cañada Real de la Vizana o de la Plata y otras vías pecuarias*, Mieres, 2010, p. 121; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 25.

[38] La panda norte del claustro de la catedral vieja salmantina (entre la puerta de acceso al templo y la desaparecida ventana de la sacristía) albergó también una representación pintada de san Cristóbal (cf. Carrero Santamaría, E., *La Catedral Vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media*, Murcia, 2004, p. 42).

[39] Otros ejemplos pictóricos catalanes con la imagen de san Cristóbal datables hacia 1300 se han conservado en Sant Pau de Casserres (*Museu Diocesà i Comarcal* de Solsona), Peralta (*Museu Diocesà* de Tarragona), Sant Valentí de les Cabanyes y un frontal de procedencia desconocida en el *MNAC* de Barcelona. Vid. Alcoy i Pedrós, R., "Las pinturas de "Sant Pau de Casserres". Notas de iconografía y "estilo" en la disolución del "1200" catalán", *D´art*, nº 13 (1987), pp. 107-133; Terés i Tomás, M. R., "L´esglèsia de Sant Pere d´Alp. Descoberta d´uns fragments de pintura mural", *D´art*, 13 (1987), pp. 135-145.

[40] Gutiérrez Baños, F., *Aportaciones al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla. Tom. II. Catálogo, Bibliografía, Índice iconográfico y Láminas*, Madrid, 2005, nº 29, 49, 61, 78, 83 y 101; Id., "La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal", en *El arte gótico en el territorio burgalés, ed. de Emilio Jesús Rodríguez Pajares*, Burgos, 2006, pp. 289-292; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 26.

que por obra y gracia de algún académico aventajado, la sirena embelesada contemplando su faz en el espejo y sujetando un peine con mango, pero de los modernos.

Cerca del yacimiento de Turóbriga se sitúa la ermita de San Mamés (originariamente de San Pedro de la Zarza), a unos tres km. de la villa de Aroche (Huelva), una fábrica mudéjar de progenie toledana -aunque reutiliza abundantes materiales romanos- asentada en plena serranía onubense cuyo muro norte presenta una pintura del gótico lineal con la imagen de san Cristóbal[41]. Se trata de una figura incompleta pues ha desaparecido su zona inferior, porta cinco peregrinos asidos a su cinturón que recuerdan directamente a los devotos colgantes de los Cristobalones *omnibus* en la catedral de Burgos, Santa María la Real de Nieva, San Millán de Segovia, la catedral vieja y San Marcos de Salamanca, el convento de Santa Clara de Moguer (Huelva), el retablo advocado a san Cristóbal de la colección Várez Fisa (*Museo del Prado*)[42], una pintura mural en Santa María de la Oliva de Lebrija (cuyos peregrinos fueron rasurados en 1686), una tabla procedente del convento de San Benito de Calatrava (*Museo de Bellas Artes de Sevilla*) y otra más en Nuestra Señora del Mercado de León, una talla lígnea del *Museu Marès* de Barcelona (procede de la localidad zamorana de San Cristóbal de Entreviñas y que Llompart estudió a conciencia), la escultura pétrea situada en la fachada occidental del templo cántabro de San Andrés de Cotillo y una ménsula en el claustro de la catedral de León[43]. Muchas de las imágenes de san Cristóbal se han conservado en localidades surcadas por vías pecuarias de honda tradición trashumante que, desde la campiña sevillana recorrían las tierras del condado de Huelva, los picos de Aroche y la sierra de Aracena hacia Extremadura, la Meseta y la montaña leonesa, y gran parte de ellas -si exceptuamos las de Cotillo, Burgos, Rejas de San Esteban, Segovia y Nieva, seguramente relacionadas con veredas sorianas y burgalesas- jalonan la vieja cañada de la Vizana. ¿Acaso exista una especie de *sheepherder connection*?[44]

Se conservan otras advocaciones vinculadas a san Cristóbal en una desaparecida ermita del Cerro del Berrueco (Salamanca), el castro zamorano de las Labradas en Arrabalde (aparece referida en un documento de 1655 de la orden de San Juan del Hospital –una orden caminera– a cuya encomienda de Benavente y Rubiales pertenecieron las tierras de Arrabalde hasta el siglo XIX y fue conocida como *Casa del Santo*) y el Teso de San Cristóbal de Villarino de los Aires, cuya piedra oscilante (la Peña del Pendón, recordándonos las *pedras de abalar* gallegas ¿votos, promesas, penitencias?) fue objeto de culto durante la Antigüedad.

En Padrón encalló el apóstol Santiago en una barca de piedra y la Virgen de Barca hizo lo propio en Santa María de Muxía (Corcubión, Finisterre). Las navículas o lanchas pétreas se

[41] Carrasco Terriza, M. J., "Las pinturas murales de San Pedro de la Zarza, de Aroche", *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, 397 (2009), pp. 262-275. Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 26.

[42] Gutiérrez Baños, F., "El retablo de San Cristóbal", *Boletín del Museo del Prado*, 46 (2010), pp. 6-21.

[43] La imagen pétrea esculpida de san Cristóbal que aparece en una repisa del claustro catedralicio leonés sujeta del cinto a tres pequeños peregrinos y va acompañada por santa Catalina, María Magdalena y la Virgen. También se custodia una enorme cabeza gótica tallada en madera de un presumible san Cristóbal datable hacia mediados del siglo XIII que procede de Sahagún en el *Rhode Island School of Desing Museum of Art* de Providence (cf. Franco Mata, A., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, p. 24; Id., "Arte medieval leonés fuera de España", en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX,* Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet (eds.), Barcelona, 2011, pp. 120-122).

[44] Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 26.

hallan bien representadas en los desplazamientos de santos evangelizadores por toda el área céltica, desde Irlanda hasta Galicia[45]. San Andrés de Teixido (donde llegó el apóstol en barca desde el más allá, *donde vai de morto o que non vai de vivo* y donde se conservan ataúdes -*cadeleitos*- como exvotos) fue el punto de embarque, a modo de puerto de Caronte (un santo conductor o psicopompo pagano), desde donde las almas subían a una barca de piedra (la barca de san Andrés) rumbo a la isla de la eterna juventud de los *immrama* célticos[46].

La peña del Canto de los Responsos en Ulaca (Solosancho, Ávila) documenta la creencia en los espíritus de los muertos que andaban sueltos por el monte (un territorio no humanizado) y podían interferir sobre los vivos[47]. Sobre la peña onfálica abulense se arrojaban piedras cada vez que se iniciaba un viaje, un rito que ha sobrevivido en los *amilladoiros* de ánimas del purgatorio -los *lares viales* o *Santa Compaña* del noroeste- pues pueden salir al paso y perjudicar a los viajeros. Lo mismo que la tradición apuntala en el peñón de las Ánimas en Carbellino de Sayago (Zamora), atiborrado de cantos en su cumbre.

En la Costa da Morte hay también evidencias litolátricas. Se puede comprobar en las leyendas sobre el monte Pindo, la fertilizante "cama de pedra" del monte de San Guillermo en Finisterre y las piedras de Muxía. La iglesia puso el máximo interés en cristianizar estos lugares, erigiendo santuarios como el Cristo de Finisterre o la Virgen de Barca de Muxía (los romeros tienen como pretensión *abalar* la piedra sin necesidad de ser ningún gigante forzudo, interpretando su movimiento como una buena disposición de la Virgen a conceder lo que se le pide). La piedra transciende la precaria cualidad humana, que también está sometida a un irremediable proceso de cambio, muerte y desaparición. Tampoco es baladí que muchas imágenes de san Cristóbal agarren además el atributo de la piedra de molino ¿voto, promesa, penitencia?[48]

Giraldo de Beauvais, uno de los autores de la *Historia Compostelana*, recurrió a la *Odisea* para aludir a los peligros que acechaban a los peregrinos camino de la tumba del apóstol: Caribdis y Escila acosaron a Ulises en su paso del estrecho de Mesina, héroe que, según las leyendas medievales, también cruzó las columnas de Hércules a la búsqueda de la tierra prometida. A la cristianización del periplo de Ulises -*omnium peregrinus*- podrían aludir los registros helicoidales tallados sobre uno de los fustes de la desaparecida *Porta Francigena*, sita en el transepto norte de la catedral de Compostela (de un escultor bautizado por Francisco Prado-Vilar como "Maestro de Ulises"). El héroe clásico, caracterizado como soldado medieval, supera las tentaciones del camino hasta alcanzar su meta espiritual; así describe su confrontación con Escila (la prostituta) y las sirenas (la manifestación de las seducciones del cuerpo que engañan a los marineros), taponando con cera los oídos de sus acólitos y, despreciando toda concesión a

[45] Márquez Villanueva, F., "Un rincón de las leyendas jacobeas: el barco de piedra", en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, dir. y coord. de Ángela Franco Mata*, Santiago de Compostela, 2004, tom. III, pp. 185-189.

[46] Alonso Romero, F., "La transmigración de las almas en el folklore del mundo céltico", en *Pasado y presente de los estudios Celtas*, Ortigueira (Coruña), 2007, pp. 153-154.

[47] Almagro-Gorbea, M., "El "Canto de los Responsos" de Ulaca (Ávila)", *Ilu. Revista de Historia de las Religiones*, 11 (2006), pp. 5-38; Id., "Celtas y Vettones", en *Arqueología Vettona. La Meseta Occidental en la Edad del Hierro*, "Zona Arqueológica, 12", Alcalá de Henares, 2008, p. 51; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 28.

[48] Hernando Garrido, J. L., *"Agua pasada que mueve molino…:* notas sobre iconografía y cultura tradicional, *Studia Zamorensia*, 11 (2012), pp. 255-280; Hernando, "Sobre el San Cristobalón", p. 30.

la irreprimible libido, atándose al mástil de la embarcación, que es la felicidad eterna, la virtud y la cruz, simbolizando el misterio de la encarnación y la redención de Cristo.

El caballero dormido en el fuste de la *Porta Francigena*, arquetipo de peregrino que evoca a Adán, navega en una pequeña embarcación de mástil cruciforme que surca aguas habitadas por criaturas inmundas como el ibis carroñero y las sirenas cantoras, haciendo sucumbir al hombre en trance de naufragio que jamás buceará las aguas profundas de la doctrina cristiana sorbiendo las dulzuras de la salvación. La barca navegando el piélago alcanza significados polivalentes, pero podría entenderse como una referencia a la milagrosa traslación del cuerpo del apóstol hasta el eterno descanso en el paraíso galaico[49], donde los peregrinos aparcaban en la estación postrera de su viaje hacia el más allá, depositando unos una piedra voto, otros una rueda de molino, cada uno en función de sus energías y posibilidades.

Pero más allá de ancestrales significaciones de incierta interrelación, nos llamó poderosamente la atención que las sirenitas supervivientes bajo las figuras de san Cristóbal en las pinturas murales de Santa María del Azogue de Benavente y la parroquial del Salvador de Tardobispo (Zamora) resulten excepcionales en la iconografía hispana del santo caminero, aunque muy comunes en otras latitudes europeas asociadas con las angustias de los semovientes a la hora de franquear puertos de montaña y de los navegantes ante la incertidumbre del viaje marítimo. ¿Podríamos entender las sirenitas zamoranas como una alusión a la larga y azarosa *peregrinatio* practicada estacionalmente por los pastores trashumantes jalonada por peligrosas etapas y envenenada de tentaciones?

[49] Cf. Prado-Vilar, F., "*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2), (2011), pp. 281-316, esp. 291-300.