

SIRENAS DEL CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO Y SU ASCENDENCIA MEDIEVAL

Las casi tres mil *Coplas del amor feliz* (FRENK *et al.*, *Cancionero*), el primer tomo de la magnífica colección recopilada y sistematizada por Margit Frenk y sus colaboradores, incluyen gran número de imágenes animalísticas¹. La inmensa mayoría de estas imágenes son de aves, pero hay también de mamíferos, peces, reptiles, anfibios, insectos y, como excepción curiosa, una bestia legendaria: la sirena.

Unos veinte de los animales utilizados por los poetas anónimos o conocidos de las *Coplas del amor feliz* (véase *Cancionero*, p. xxii) se encuentran también en los bestiaros medievales: oso, perro, gato, ciervo, ballena, águila, ruiseñor, tortolita, alacrán, abeja y otros. Con la excepción de la sirena, sin embargo, su presencia en las canciones mexicanas tiene poco o nada que recuerde los bestiarios. De la ballena, por ejemplo, se dice:

¹ Hay unas 410 menciones de animales en unas 3 000 poesías (este número incluye versiones distintas de bastantes poesías). Es decir, hay una mención de un animal en cada siete poesías (huelga decir que la distribución no es nada regular). Hay unos 71 nombres distintos de animales. Cada nombre tiene un promedio de 5.8 menciones. Es verdad que no todas las menciones constituyen imágenes, pero la gran mayoría sí tienen algo de imagen. Adviértase que la estadística queda sesgada por la popularidad de la paloma en la canción amorosa mexicana del siglo xx: ocurre 74 veces, o 18% del total.

En el centro de la mar
 suspiraba una ballena
 y en el suspiro decía:
 "Dame un abrazo, trigueña".
 (*Cancionero*, p. 189, núm. 1470)

A veces se puede vislumbrar algo que recuerda la tradición poética derivada de los bestiarios. Por ejemplo, "En la rama de aquel árbol / cantaba una tortolita [...]" (*Cancionero*, p. 107, núm. 830), tiene eco lejano del romance de *Fontefrida*. Las sirenas, en cambio, sí recuerdan casi siempre, por vagamente que sea, el contexto medieval. Por ejemplo:

En la orilla de la playa
 vi una sirena cantando,
 y en su cántico decía:
 "Tú eres mi sueño adorado".
 (*Cancionero*, p. 41, núm. 314)

Las sirenas entran en los textos existentes de la literatura europea en el libro XII de la *Odisea*, aunque es muy probable que hubiera sirenas en obras anteriores, ahora perdidas (SALVADOR MIGUEL, "Las sirenas", p. 91). Homero describe la canción de las sirenas, pero no su apariencia física. Nos orienta, sin embargo, el arte plástica: un vaso ático del V siglo a. C. (PHILLPOTTS, *Mermaids*, p. 34) demuestra que en la imaginación colectiva de la Grecia antigua, las sirenas eran mujeres de cintura arriba, mientras que de cintura abajo eran aves —bastante parecidas visualmente, por lo tanto, a las arpías, aunque su comportamiento era distinto²—. Solían posarse en

² Para la diferencia entre arpías y sirenas, véase KING, "Half-Human Creatures", p. 149 (la arpía, a diferencia de la sirena alada, constituye la divisa de una invención del Marqués de Villafranca: véase MACPHERSON, "Text, Context", pp. 264 y 270-272, y *The "Invenciones y letras"*, pp.

las rocas marítimas para atraer a los marineros; los naufragios que se producen proporcionan a las sirenas buenas comidas, es decir los cadáveres de los marineros. Ocupan poco espacio en el *Physiologus*, la fuente principal de los bestiarios medievales:

De syrena et onocentauro. Significaverat ante Esaias propheta dicens: "Syrene et onocentauri et demonia et herinacii venient in Babilonia et saltabunt". Unius cuiusque naturam Phisiologus disseruit, dicens de sirenis, quoniam animalia mortifera sunt in mari, clamitantia vocibus aliis, etenim dimidiam partem usque ad umbilicum hominis habent figuram, dimidio autem volatilis [...]³.

Textos posteriores amplían mucho las escuetas noticias del *Physiologus*: el libro XI de las *Etymologiae* de San Isidoro y, apoyándose en gran parte en éste, el libro I de *Li*

101-102). POLLARD (*Seers, Shrines*, pp. 137-145) ofrece datos importantes sobre las sirenas en la antigüedad griega. El libro de JACQUELINE LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée*, estudia la sirena clásica y medieval.

³ CARMODY, *Physiologus latinus versio Y*, pp. 113-114, cap. 15; GUGLIELMI y AYERRA REDÍN (trads.), *El Fisiólogo*, p. 52. La primera frase es curiosa. Según nota Carmody, se trata de una cita de Isaías 13:21. No es una cita exacta, sin embargo: en la Biblia Vulgata los versos 13:21-22 de Isaías rezan: "Sed requiescant ibi bestiae, et replebuntur domus eorum draconibus, et habitabunt ibi struthiones, et pilosi saltabunt ibi; et respondebunt ibi ululae in aedibus eius, et sirenes in delubris voluptatis", COLUNGA Y TURRADO (eds.), *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, pp. 689-690. La identificación de los animales de estos versos es bastante difícil. En traducciones modernas de este pasaje, buhos o, más vagamente, criaturas que ululan corresponden a los dragones de la Vulgata, mientras que los *pilosi* son cabras salvajes o sátiros. (PINNEY, *The Animals*, p. 200 dice que el hebreo *sa'ar* sólo puede ser "sátiro" en este contexto). Las *sirenes* del verso 22, que son "jacales" en traducciones modernas, habrán entrado en la tradición o por la versión griega de los setenta, o por una versión latina, Vulgata o pre-Vulgata (véanse ROBIN, *Animal Lore*, p. 8 y ROWLAND, *Animals with Human Faces*, p. 140). BAXTER, *Bestiaries and their Users*, pp. 35-36 comenta este pasaje según otra versión del *Physiologus*.

Livres dou Tresor, de Brunetto Latini⁴. Hay una versión castellana de *Li Livres dou Tresor*, realizada por Alonso Paredes y Pascual Gómez para Sancho IV, y versiones posteriores en aragonés y catalán, que parecen originarse en una versión del *Tresor* algo distinta de la traducida al castellano. Conviene, por lo tanto, ver lo que dice tanto la traducción castellana como la aragonesa:

De las serenas. Serenas, segunt dizen los auctores, son tres; & an semejança de mugeres desde la cabeça fasta las piernas, & de allý ayuso an semejança de pescado; & an alas & uñas. Et la primera dellas canta muy maravillosamente con su boca, & la otra con dulcena & con cañón, & la tercera con cítola; et éstas con sus cantos dulces fazién perescer los omes de poco entendimiento que andavan por la mar.

Mas segunt verdat las tres serenas fueron tres malas mugeres que engañavan los traspasados & los metién en pobreza. Et dize la estoria que avién alas & uñas, en significança del amor que buela & que fiere, & que moran en el agua, por que la luxuria fue fecha en umidat. Et por dezir verdat, en Arabia ay una manera de serpientes blancas que llaman serenas, que corren tan fuerte que dizen muchos que buelan; & el mordido dellas es atán cruel que, sy alguno muerden, conviene que muera ante que sienta dolor ninguno. Et del departimiento de los pescados nin de su natura non queremos más agor fablar, mas diremos de las animalias que son en tierra, & primeramente de las serpientes, por que semejan más a los pescados en muchas propiedades que an⁵.

⁴ Spurgeon Baldwin ("Brunetto Latini's *Tresor*") y Dawn E. Prince ("The Textual History") reseñan los problemas de la redacción y transmisión textual del *Tresor* (1985-86), y Francisco López Estrada estudia su difusión hispánica ("*Tesoro* de Brunetto"). Baldwin comenta la relación del capítulo del *Tresor* sobre las sirenas con los capítulos correspondientes del *Physiologus*, de Isidoro y del *De bestiis et aliis rebus* (1982, xvi-xvii).

⁵ BALDWIN, *The Medieval Castilian Bestiary*, pp. 9-10, cap. 130 = "Libro del tesoro", pp. 71-72, Libro 1, cap. 136 (Baldwin no explica la diferen

De serena. Serenas, segunt dizen los actores, son de tres maneras: la una es que ha senblança de fenbra de la cabeça entro a las piernas, mas de aquel logar a jus yes a senblança de pex, e han alas e unglas. En do la primera canta maravillosament; la otra de flaut o de arpa o de canyón; la .iii.^a de cítola; e que por lur dolç canto fazen perir los no savientes que por la mar andan.

Mas segund verdat, las sirenas fueron tres putas qui decian todos los viandantes o traspasantes e los metían en pobreza [...] (PRINCE, *The Aragonese Version of Brunetto Latini's*, p. 56, Libro I, cap. 136).

La evolución medieval del *Physiologus* culmina, en los siglos XII y XIII, en los bestiarios muy ampliados, principalmente en latín (aunque hay versiones vernáculas). Las características más notables de los bestiarios latinos de la época son el énfasis en la moralización cristiana de los datos zoológicos o pseudo-zoológicos y las miniaturas que, en muchos manuscritos, acompañan el texto (hay también muchos sin miniaturas)⁶. La producción de los manuscritos se concentra en el norte de Europa (Francia, Alemania, y sobre todo Inglaterra). La tradición de los bestiarios es más variada de lo que se solía creer: el contenido varía de una familia de manuscritos a otra, y las ilustraciones tienen una tradición independiente de la de los textos, de modo que a veces hay desacuerdo entre texto y miniatura. El caso más notable es el de la sirena: la transformación de la mujer-ave en mujer-pezu (FARAL, "La queue de poisson des sirènes") se realiza más rápidamente en la iconografía que en la tradición textual. Has-

cia en la numeración de los capítulos en sus dos ediciones). En las citas de textos medievales hispánicos regularizo, cuando hace falta, el empleo de i/j, u/v y c/ç, y acentúo según las normas actuales. Erratas obvias se corrigen.

⁶ Hay muchos estudios sobre los bestiarios. Los más recientes son de Debra Hassig (*Medieval Bestiaries*) y Ron Baxter (*Bestiaries*). Los dos investigadores son historiadores del arte, pero dedican también mucha atención a los textos. El método de los dos es muy distinto,

sig, refiriéndose a los bestiarios latinos ilustrados que provienen de Inglaterra, dice que "Only six of the twenty-two images correspond to the descriptions found in their accompanying texts. The majority of the siren figures are depicted as half woman and half fish, even though the majority of the texts describe the siren as half woman, half bird" (Hassig, *Medieval Bestiaries*, p. 105).

No hay en castellano ningún bestiario del tipo que se inició en el siglo XII, y en portugués hay sólo un aviario (es decir, la sección de un bestiario que trata de las aves). En catalán, en cambio, hay cinco manuscritos existentes, completos o fragmentarios, que representan dos versiones del *Bestiario toscano*, mientras que otro manuscrito fragmentario tiene origen todavía no identificado (PANUNZIO, *Bestiaris*, I, pp. 18-38). El ms. A dice en su capítulo 16, "De la natura de la cerena e de la sua significació":

La cerena sí és una creatura molt meravellosa, e ha-n'i de tres maneres: la una és mig peix e mig fembra, l'altra és mig ocel e mig fembra, l'altra és mig cavall e mig fembra. Aquella qui és feta axí com a peix e fembra, sí ha tan dolsa veu que tot hom qui la hoja cantar s'i acosta volenter per hoyr-la, e plau-li tant la veu del seu cant que s'i adorm; e quant la cerena veu que l'om és adormit, ve-li dessus e alciu-lo. E aquella qui és mig alcell e mig fembra, sí fa un so d'arpa tan dolç que tot hom lo va hoyr volenters, tant fins que s'i és adormit; e atressí aquesta cerena lo vén alciu-re. E aquella que és mig cavall e mig fembra, sí fa un so tant dolç de trompa que tot hom la ve hoyr volentés; e com l'om és adormit per la dolsor de la trompa, la dita cerena tenbé l'alciu.

Aquestes cerenes podem nós comparar a les fembres que no són de bona conversació, qui enganen los hòmens,

y el libro de Baxter es más innovador; los dos constituyen un recurso imprescindible. En cuanto a la tradición textual e iconográfica de los bestiarios, superan a McCulloch (*Bestiaries*), pero este libro queda muy útil como obra de referencia sobre los animales.

los quals se anamoren d'elles, o per bellesa de cors, o per ullades que elles los fan, o per paraules enginyoses que elles diguen, o en altra manera. E en qualsevol manera que ella engan l'ome, ell se pot tenir per mort. Axí com diu lo savi: que tot hom qui leix la amor de Déu per la amor de la fembra, pot dir verament que és en mal port arribat; e si per son peccat mor en aquell stament, pot bé saber que serà perdut en cors e en ànima (PANUNZIO, *Bestiarius*, 1, pp. 79-80).

La sirena es frecuente tanto en la iconografía como en la literatura medievales hispánicas. En general, y casi inevitablemente, la iconografía corresponde a la primera parte de lo que dicen las traducciones de Brunetto Latini y los bestiarios catalanes (es decir, la apariencia física de la sirena), mientras que los textos literarios corresponden principalmente a la segunda y la tercera parte (el comportamiento de la sirena y el comentario moralizante)⁷. En la escultura eclesiástica, hay sirenas de tipo ave en un capitel del claustro de Santo Domingo de Silos, primera mitad del siglo XII (BOTO VARELA, "Galería castellana", p. 236 e ilus. 45), en la iglesia de San Martín de Fuentidueña (Segovia), fines del XII (RANDALL, *A Cloisters Bestiary*, p. 37), y en el claustro de la Catedral de Pamplona (MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario esculpido*, p. 222). Sirenas de tipo pez se ven en Fuentidueña (RANDALL, *A Cloisters Bestiary*, p. 38), en el claustro y en el refectorio de la Catedral de Pamplona (MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario*, pp. 219 y 223), en la iglesia de San Pedro de Aibar y en la de Santa María la Real, Sangüesa (MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario*, pp. 221 y 226)⁸.

⁷ En una clase aparte, que merece un estudio detenido, hay los siete capítulos que dedica a las sirenas Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado (NAVARRO GONZÁLEZ, *El mar en la literatura medieval castellana*, pp. 332-337).

⁸ Es lástima que la excelente tesis de Boto Varela sea de consulta difícil por la falta de un índice de animales y por la baja calidad de las

Casi todos los textos son del siglo xv, y la gran mayoría son poéticos⁹. Un caso excepcional de un texto más antiguo es el del *Libro de Alexandre*, en el cual las sirenas son utilizadas para dar una vaga impresión de sufrimiento y desastre:

Quand' el sol escalienta, com' es toda arena,
 non sofriríe en forno omne más fuerte pena;
 demás, quando el polvo las sus algaras mena,
 non seríe mayor pena do canta la serena.
 (estr. 1179; CAÑAS(ed.), *Libro de Alexandre*, p. 347)

En bastantes textos, la amenaza es más específica:

Pues vemos cómo ofende
 su gloria quando es más llena,
 huyamos desta serena
 que con el canto nos prende;
 cuyo engaño, si se enciende,
 poco a poco ha tal pujança,
 que nos trae en malandança;
 pues su fe toda es mudança¹⁰.

En estos versos —el villancico final del *Diálogo entre el Amor, el Viejo y la Hermosa*— el poeta anónimo resume la

ilustraciones (son fotocopias de las fotografías originales). Las ilustraciones de Malaxecheverría son buenas, pero el texto nos proporciona pocos datos. Es el libro de Randall, destinado al gran público (y despreciado por BAXTER, *Bestiaries*, pp. 14-15), el que combina buenas ilustraciones con datos breves pero adecuados. Para la iconografía medieval de las sirenas véase, aparte de los trabajos ya citados, Nichols ("Female Nudity").

⁹ El estudio fundamental de las sirenas en la literatura medieval castellana es el de Nicasio Salvador Miguel ("Animales fantásticos"), que incluye casi todas las alusiones pertinentes. Agradezco al profesor Salvador Miguel el haberme regalado el libro en el cual se publica este importante artículo.

¹⁰ *Diálogo entre el Amor, el Viejo y la Hermosa*, vv. 718-725; ARAGONE, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, p. 125. Véase DEYERMOND, "The Use of

moraleja tanto de su propia obra como de la obra que refunde, el *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, de Rodrigo Cota. La “serena” del verso 720 es, desde luego, el Amor personificado que vence y humilla al Viejo, y el empleo de “gloria” en el verso precedente —eufemismo frecuente en los cancioneros de fines del siglo xv para el acto sexual— subraya la provocación a la lujuria en el canto de las sirenas. Los versos citados constituyen una ampliación de los versos de Cota,

el qu'es cauto marinero
no se vence muy ligero
del cantar de la sirena.

(*Diálogo*, vv. 124-126; ARAGONE, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, pp. 75-76)

en los cuales Cota conserva el contexto original de la atracción fatal, el de los marineros. Las palabras de Pármeneo en una adición al Auto 11 de la *Celestina*, “el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor” (RUSSELL (ed.), *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, pp. 450-451), aplican la imagen a Melibea (los versos de Cota son la fuente de la frase citada, como indica RUSSELL, *Comedia*, p. 451, nota 32). Pármeneo teme que “Assí ésta, con su mansedumbre y concessión presta, querrá tomar una manada de nosotros a su salvo: purgará su inocencia con la honrra de Calisto y con nuestra muerte” (p. 451), y tiene razón en cuanto al resultado (su muerte y la de Sempronio), aunque no en cuanto a los motivos de Melibea.

En el Auto 7 de la *Celestina* la imagen es menos explícita pero igualmente eficaz. Celestina, habiendo acompañado a Pármeneo a la casa de Areúsa, dice a ésta: “Pues no estés asentada; acuéstate y métete debaxo de la ropa,

que pareces serena" (p. 371). La imagen es exacta en su impresión visual: Areúsa, desnuda pero cubierta de cintura abajo por las sábanas, se parece efectivamente a una sirena medio ocultada por las ondas. Pármeneo se ha quedado al pie de la escalera (p. 370), de modo que podrá oír lo que se dice en la alcoba de Areúsa, y su deseo es intensificado por la visión erótica que evocan las palabras de Celestina. Pero hay una ironía terrible: aunque Celestina quiere referirse a la belleza sensual de Areúsa, al público de la *Celestina* sus palabras habrán recordado también lo fatal que es la atracción de la sirena, y con razón —Pármeneo pasa la noche con Areúsa, pasa a ser el cómplice de Celestina y Sempronio, y comparte su muerte—. Areúsa es efectivamente una de "éstas [que] con sus cantos dulces fazién perescer los omes de poco entendimiento". Queda un aspecto por mencionar: el empleo de la imagen por Pármeneo en el Auto 11 se debe en un sentido a la influencia del *Diálogo* de Cota, como acabamos de ver, pero dentro del mundo imaginado de Fernando de Rojas se debe a que Pármeneo recuerda, consciente o inconscientemente, las palabras de Celestina. Al aplicarlas a Melibea, las aumenta con el sentido funesto que fue meramente implícito en el Auto 7. Como nota George A. Shipley, Melibea se comporta como sirena, aunque no lo sabe, en el Auto 19: "Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto" (p. 569), dice Calisto, al entrar en el jardín, utilizando las mismas palabras que Pármeneo¹¹.

Hay otras alusiones en el siglo xv y principios del xvi al peligro que constituye el canto de las sirenas. Una de ellas, en la *Defunción de don Enrique de Villena*, del Marqués de Santillana, recuerda el caso más notorio:

¹¹ SHIPLEY, "Bestiary Imagery in *La Celestina*", pp. 214-215 es el comentario fundamental sobre la imagen de la sirena en la *Celestina*, y los comentarios posteriores —SALVADOR MIGUEL, "Animales fantásticos", pp. 297-298 y "Las sirenas", p. 117, BLAY MANZANERA y SEVERIN, *Animals in 'Celestina'*, pp. 17-18 y 20-21, y el mío— le deben mucho.

seguí mi camino, pero trabajoso,
do yo vi centauros, espingos e arpinas,
e vi más, las formas de fembras marinas,
nuzientes a Ulixes con canto amoroso.
(vv. 69-72; ROHLAND DE LANGBEHN(ed.), "*Comedieta
de Ponza*", p. 126)

En estos versos se recuerda el aspecto sexual del peligro, pero en otros casos el daño que hacen las sirenas es más generalizado. A principios del siglo XVI, Francisco de Sá de Miranda parece recordar el episodio de la *Odisea*:

A fin que no oyesen cantar las serenas
los navegantes cierran sus oídos,
porque si las oyen, a esa hora adormidos
caen en la mar desde las entenas:
huyen de sus cantos por huir sus penas,
según que lo cuentan nuestros viejos tíos.
¿Por qué no he cerrado, triste, los míos,
a fin que no oyesen cantar las serenas?¹²

e deslana la serena
con muy dulce cantar
por dañar
los que van por la mar llena¹³.

¹² RECKERT, *From the Resende Songbook*, pp. 20-21. Es interesante que esta estrofa de "a rambling poem of invective [...] directed against ill fortune and the *generación perversa y malvada* of the time" (p. 20), que omite el contexto amoroso, se haya "skilfully compressed for the purpose of conversion into a love poem" del mismo Sá de Miranda:

Os que mais sabem do mar
fogem d'ouvir as sereas;
eu nam me soube guardar:
fui-vos ouvir nomear;
fiz minh' alma e vida alheas (p. 20).

¹³ Juan García de Vinuesa, pregunta a Juan Alfonso de Baena, *Cancionero de Baena*, núm. 382, vv. 17-20; DUTTON y GONZÁLEZ CUENCA

*Despide las musas gentiles,
pues ha invocado la christiana*
Fuid o callad, serenas,
qu'en la mi edat pasada
tal dulçura emponzoñada
derramastes por mis venas [...] ¹⁴

¡O mundo caduco, breve,
peligrosa barca rota, [...]
falso canto de serena
con que el sentido se olvida [...] ¹⁵

En estos casos, y en varios otros, la visión de la sirena es netamente desfavorable, pero a veces se presenta sin condena explícita:

E bien como la serena
quando plañe a la marina,
començó su cantilena
la un ánima mesquina [...] ¹⁶

o incluso de manera neutral:

porque como la serena
adormece a quien la escucha,
así con mi nueva buena
haré yo dormir la pena
del mal que contigo lucha.
(*Vita Christi*, estr. 256: 1994: 438)

(eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, pp. 653-654. Comentario en SALVADOR MIGUEL, "Las sirenas", pp. 105-106.

¹⁴ *Coplas de los pecados mortales*, estr. 2; DE NIGRIS (ed.), "Laberinto de Fortuna" y otros poemas, p. 185. Comentario en SALVADOR MIGUEL, *ibid.*, pp. 104-105.

¹⁵ ÍÑIGO DE MENDOZA, *Vita Christi*, estr. 307; RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, p. 469.

¹⁶ MARQUÉS DE SANTILLANA, *Infierno de los enamorados*, estr. 61; ROHLAND DE LANGBEHN (ed.), "Comedieta de Ponza", p. 96. Comentario en SALVADOR MIGUEL, "Las sirenas", pp. 111-112.

Un motivo frecuente en la poesía hispánica del siglo xv y principios del xvi es el comportamiento aparentemente paradójico de la sirena que llora en el buen tiempo y canta alegremente en el malo. El motivo entra tarde en la tradición del bestiario: la primera mención, según creo, se encuentra en el *Bestiaire* anglonormando de Philippe de Thaün, poco después de 1221:

Serena en mer hante,
cuntre tempeste chante
e plurë en bel tens,
itels est sis talenz [...]

(vv. 1361-1364; WALBERG (ed.), *Le Bestiaire de Philippe de Thaün*, p. 51)

Los versos siguientes explican que las sirenas están contentas en mal tiempo, porque las tormentas significan naufragios, marineros ahogados, y por lo tanto buenas comidas. El poeta parece explicar un fenómeno ya conocido, pero ¿de dónde procede dicho fenómeno? Roger Boase ("The 'Penitents of Love'") propone una solución que me convence (DEYERMOND, "The Sirens, the Unicorn, and the Asp", pp. 87-88): se trata de la aplicación a las sirenas de una costumbre de los hombres salvajes (BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, p. 24). Poco después de Philippe de Thaün, a mediados del siglo XIII, un poeta francés, el Comte de Bretagne, aplica esta característica de las sirenas por primera vez a la situación de un amante, pero esta idea no hace fortuna hasta los años 30 o 40 del siglo xv, en castellano, en poemas de Juan Rodríguez del Padrón ("Fuego del divino rayo"), el Marqués de Santillana (Soneto 26) y Carvajales ("Pues mi vida es llanto o pena")¹⁷.

¹⁷ Ya que no tenemos cronología segura para los tres poemas, cualquier opinión sobre la relación entre ellos no puede ser más que una

Los tres poetas castellanos dicen más o menos la misma cosa:

<p>el canto de la serena oya quien es sabidor, la qual temiendo la pena de la fortuna mayor plañe en el tiempo mejor.</p> <p>(Rodríguez del Padrón)</p>	<p>En el próspero tiempo las serenas plañen e lloran recelando el mal; en el adverso, ledas cantilenas cantan e atienden el buen temporal.</p> <p>(Santillana)</p>	<p>faré como la serena, que canta con la fortuna y en bonança que sufre pena.</p> <p>(Carvajales)</p>
---	--	---

Todos aplican la imagen de las sirenas (ahora desprovistas de intento siniestro), a su propia situación de amante desdichado: "comienço mi triste planto" (Rodríguez del Padrón), "las mis penas, / cuytas, trabajos e langor mortal" (Santillana), "quando fago amargo planto" (Carvajales). Tal vez quince o veinte años más tarde, Joan Roís de Corella, muy posiblemente influido por Santillana, utiliza la imagen, de una manera algo distinta:

Si en lo mal temps la serena bé canta,
io dech cantar, puix dolor me turmenta
en tant estrem, que ma penssa's contenta
de presta mort; de tot l'aldre s'espanta¹⁸.

y la utiliza también en una de sus prosas mitológicas, *La istòria de Leànder i Hero*: "Axí canten les serenes en lo temps de la mar tempestuosa, esperant la tranquilitat quieta" (MARTOS (ed.), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, p. 166). En otro poema, *Cor crudel*, Roís de Corella

conjetura. Mi opinión provisional es que tanto Santillana como Carvajales tomó prestado el motivo de Rodríguez del Padrón. Para más datos, los textos de los poemas y bibliografía, véase DEYERMOND "The Sirens, the Unicorn, and the Asp", pp. 88-90. Análisis del soneto de Santillana, *ibid.*, pp. 83-84. Véase también SALVADOR MIGUEL, "Las sirenas", pp. 110-111.

¹⁸ *La mort per amor*, vv. 1-4. MIQUEL I PLANAS (ed.), *Obres de J. Roís de Corella*, p. 427). Véanse DEYERMOND, "Imágenes del besitario en la poesía de Joan Roís de Corella", pp. 100-101, MARTÍN PASCUAL, *La tradición animalística*, pp. 92-93 y 275, y MARTÍNEZ ROMERO, "De poesía i lógica corellana", pp. 197-205.

adapta la imagen del canto de las sirenas para reprochar a su dama su indiferencia frente a “mon trist plorar e plànyer”:

És vostre cor d'acer, ab tan fort tempre,
qu'els diamants pot acunçar e rompre [...] i l'alta mar, moguda fins al centre,
escolta més lo cant de les serenes,
que vós, cruel, mon trist plorar e plànyer [...] ¹⁹.

En estos versos no se mencionan el llanto ni la alegría de las sirenas, pero “mon trist plorar e plànyer” parece recordar el primer elemento de su comportamiento paradójico. Juan de Mena, en cambio, utiliza el comportamiento de las sirenas sin aludir a la explicación, porque sirve para elaborar el reproche a la dama:

Solamente con cantar
diz que engaña la serena
mas yo no puedo pensar
quál manera d'engañar
a vós non vos venga buena:
ca vós m'engañáis riendo
et me engañáis llorando,
engañáesme dormiendo
et más me matáis nos viendo
que me penades mirando ²⁰.

¹⁹ MIQUEL I PLANAS, *ibid.*, p. 419. Véanse DEYERMOND, *ibid.*, p. 102, MARTÍN PASCUAL, *ibid.*, pp. 89-91 y 261, y MARTÍNEZ ROMERO, *ibid.* Santillana no reprocha a su dama, en el Soneto 21, una indiferencia parecida, pero sí lo hace en el Soneto 26, donde emplea la imagen del áspid (véase DEYERMOND, “The Sirens”, pp. 98-101).

²⁰ “¡Guay d'aquel hombre que mira!” vv. 41-50 (DE NIGRIS (ed.), “*Laberinto de Fortuna*”, pp. 6-7). Véase SALVADOR MIGUEL, “Las sirenas”, pp. 107-108.

Ya es hora de volver a las coplas mexicanas. Es conveniente repetir la copla citada al principio del presente artículo:

En la orilla de la playa
vi una sirena cantando,
y en su cántico decía:
"Tú eres mi sueño adorado"
(FRENK *et al.*, *Cancionero*, p. 41; núm. 314)

Esta sirena carece de contexto inmediato, ya que se trata de una estrofa suelta, pero se encuentra al cruce de dos tradiciones más generales, la de los miles de canciones populares mexicanas, más o menos sus contemporáneas, y la de la tradición multiseccular de las sirenas en la poesía hispánica. Dicha tradición tiene su origen en los bestiarios, pero a menudo se aleja bastante de ellos (recordemos que la costumbre de llorar en buen tiempo y cantar alegremente en el malo es ajena a los bestiarios con la única excepción del *Bestiaire* de Philippe de Thaün). Esta sirena mexicana conserva unas de las características de las sirenas de los bestiarios (e incluso de las de la *Odisea*), pero otras se han olvidado. Se coloca en la frontera entre mar y tierra (aunque la frontera se suaviza: se trata de la playa, no de una costa fragosa) y su canto amoroso es seductor.

Hay al menos ocho coplas más (algunas con más de una versión) que tratan de sirenas implícitamente o, con más frecuencia, explícitamente. En un caso, la palabra "sirena" no se menciona, pero la presencia de la sirena es inconfundible:

Andando en la mar pescando
y andando en la mar pesqué
una niña de quince años,
y de ella me enamoré (p. 318; núm. 2406)

Aquí la conexión con los bestiarios es muy tenue —no por la ausencia de la palabra sino por la situación que se describe—, pero la copla recuerda varios cuentos del hombre que topa con una joven sirena y se enamora de ella (véase el libro de PHILLPOTTS, *Mermaids*). Falta aquí el elemento de sensualidad que domina en la literatura y la iconografía de las sirenas durante casi tres milenios, pero dicho elemento es fundamental en otra copla:

Lucha María, mi linda sirena,
 ¡cómo se pinta tu cuerpo en la arena!
 Si en la playa revientan las olas,
 ¡cómo se baña en medio te todas!
 Lucha María,
 serrana mía,
 del alma mía.

(FRENK *et al.*, *Cancionero*, p. 21; núm. 163a)

Aquí “sirena” es una metáfora cariñosa aplicada a la amada, metáfora de un simbolismo tan poderoso que la chica llega, hasta cierto punto, a ser una sirena. Otro aspecto notable, y algo misterioso, es que en el penúltimo verso el poeta llama “serrana” a la amada, tal vez por asociación fonética²¹. Hay dos versiones más de esta copla, con variantes de bastante interés:

Lucha María, mi linda sirena,
 ¡cómo se pinta tu cuerpo en la arena!
 ¡cómo se baña tu cuerpo en las olas!
 Lucha María, princesita mía,
 tú sólo eres mi alegría. (núm. 163b)

Lucha María, mi linda sirena,
 ¡cómo se pinta tu cuerpo en la arena!,

²¹ José Manuel Pedrosa comenta la alternación *serena/serrana* en canciones populares de España (“Dos sirenas en el cancionero sefardí”, p. 182).

¡cómo bañan tu cuerpo las olas!,
 ¡cómo quisiera mirarlo ya a solas!
 Lucha María, princesita mía,
 tú sólo eres mi alegría (núm. 163c)

El verso cuatro de la última, con el deseo del amante de ver el cuerpo desnudo de la amada, hace explícita una sensualidad visual que acompaña la implícita sensualidad táctil de los versos dos y tres, en los cuales la arena y las olas acarician como amantes el cuerpo deseado. La imagen de las olas es ambivalente: son a la vez la morada natural de la sirena y un símbolo de la fuerza sexual del amante, así como en varias cantigas de amigo gallego-portuguesas (véase DEYERMOND, "Pero Meogo's Stags and Fountains", pp. 273-278).

En otra copla la comparación entre el movimiento de las olas y el del cuerpo de la amada evoca la imagen de la sirena:

Como se menean
 las olas del mar,
 así se menea
 tu cuerpo al andar (núm. 160)

Aquí la palabra "sirena" no aparece, pero el concepto es implícito; en cambio, hay una copla en la cual la palabra se utiliza pero el sentido no queda claro:

Te amo, preciosa morena,
 por tu cándida nobleza;
 cuando te miro serena
 me encantas con tu pureza
 y te canto "La azucena" (p. 38; núm. 297)

"Serena" puede ser adjetivo ("cuando miro tu serenidad") o sustantivo ("cuando te miro, ¡oh sirena!"), o, desde luego, puede combinar los dos sentidos. El énfasis

en la pureza de la chica —pureza como la de la azucena— dificulta la acepción literal de “sirena”, pero no se debe excluir cierta ambivalencia en la manera de la cual la amada se evoca. En este aspecto la copla recuerda una versión del primer cuarteto del Soneto 23 de Garcilaso de la Vega:

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad *serena* [...]

(MORROS (ed.), *Obra poética y textos en prosa*, p. 43)

A esta ambivalencia hay que agregar el contraste verbal y visual entre “morena” y “cándida [...] pureza”. En la tradición lírica peninsular, “morena” significa una joven sexualmente experimentada (FRENK, “La canción popular femenina”, pp. 149-156 y *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, pp. 8-9; MASERA CERUTTI, “Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics” pp. 264-281), y VASVÁRI ha demostrado que tiene sentido parecido en alemán y húngaro (*The Heterotextual Body of the “Mora morilla”*, pp. 41-57). Parece que en las condiciones culturales y étnicas de México, bastante distintas de las europeas, el sentido de “morena” puede ser distinto, aunque a veces (por ejemplo, en la copla núm. 2155, citada abajo), parece ser igual; la cuestión merece un estudio detenido.

A la posible asociación entre la morena y la sirena en esta copla se puede contrastar otra en que se oponen netamente:

De lejos tierras vengo,
de pelear con la sirena;
ahora que vengo rendido,
dame tus brazos, morena
(p. 191; núm. 1480)

El viaje largo y peligroso de los dos primeros versos, con la sirena como peligro principal, recuerda los viajes narrados en la *Odisea*, mientras que en los versos tres y cuatro la morena representa la seguridad, la tranquilidad, aunque con un elemento erótico (“dame tus brazos”) —es exactamente el papel de Penélope, aunque no digo que el poeta haya pensado necesariamente en la narración homérica²²—. La pareja contrastiva morena/sirena se encuentra de nuevo en una copla que me resulta enigmática, en parte a causa de su sintaxis:

Cuando encuentro a una morena,
se me salta el corazón;
yo le canto sin cesar
mi pasión a una sirena;
si es que ella me sale buena,
tal vez me puedo casar. (p. 285; núm. 2155)

Lo que sí resulta claro es la atracción sexual de la morena. Es interesante que el canto, normalmente una característica de la sirena, se atribuye aquí al hombre.

El peligro representado por la sirena, y también su dominio emocional y sexual —su capacidad de inspirar a un hombre a abandonar el mundo de los hombres y a vivir en la mar— se expresa vívidamente en:

Despierta, bella sirena,
que el agua nos quiere ahogar;
ya nos tiran con cadenas,
queriéndonos apartar:

²² Otra copla se parece tanto a ésta que deben de estar relacionadas:

De tierras abajo vengo,
de rezar una novena;
ahora que vengo santito,
ven, abrázame, morena (p. 191; núm. 1481)

Aquí desde luego, el contraste se establece entre la religión y la morena.

¡cómo que la ausencia fuera
remedio para olvidar! (p. 252; núm. 1929)

Gran variedad, pues, en las maneras de representar a la sirena en las coplas folklóricas. No es ésta, desde luego, la única tradición poética popular en la cual se encuentra la sirena. En el romancero, *El Conde Niño* (o *El Conde Olinos*) es el más conocido. Los textos, desde luego, difieren mucho. Una versión recogida en Cuba a principios del siglo xx reza:

Mañanita de San Juan se levanta el Conde Niño
a dar agua a su caballo en las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe él se ponía a cantar,
y las aves que pasaban se ponían a escuchar.
La Reina llama a su niña, la llama desde el portal:
"Y verá qué lindo cantan las seranitas del mar".
"Madre, no son las sirenas, las que usted oía cantar,
que es el conde Bejardino, con quien me voy a casar".
Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar,
y a los tres días siguientes lo mandaré enterrar".
Yo me volví una iglesia, él un rico altar
donde celebran la misa la mañana de San Juan.
(MARISCAL (ed.), *Romancero general de Cuba*, p. 74)

Una versión canaria, recogida más de medio siglo más tarde es muy distinta, pero se trata obviamente del mismo romance:

Conde Olinos por amores es niño y bajó a la mar,
fue a dar agua a su caballo la mañana de San Juan.
Desde las torres más altas la reina le oyó cantar:
"Mira, niña, cómo canta la seranita del mar".
"No es la seranita, madre, que ésa tiene otro cantar:
es la voz del conde Niño que por mí llorando está".
"Si es la voz del conde Niño yo le mandaré a matar,
que para casar contigo le falta sangre real". [...]
(DÍAZ-MAS (ed.), *Romancero*, pp. 294-295, núm. 70)

Este romance tiene gran difusión no sólo en España y América sino también en los romanceros sefardí y portu-

gués²³. Hay dos romances más que se conocen sólo como reconstrucciones hechas a partir de fragmentos o de la contaminación con otro romance: me refiero al *Infante cautivo* y a *La canción del huérfano*²⁴. En *El infante cautivo*, el infante, encarcelado en una torre, ve acercarse una nave maravillosa, y el navegante canta "Dios te guarde de ojo de hombre y de serena de mar"²⁵. En *La canción del huérfano*, el protagonista es sentenciado a muerte por haber dormido con la princesa. Su madre le anima a cantar, y

Tomó vihuela en sus manos la ha tenplado a su tenor.
 El buen rey que lo escuchaba de altas torres donde está:
 "¿Si ángel es de los cielos o sirena de la mar?"
 "Ni ángel es de los cielos ni sirena de la mar,
 mas el triste sin ventura que enviasteis a matar".
 (vv. 15-19; CATALÁN, *Por campos del romancero*, p. 267)²⁶.

²³ Es el tipo J1: ARMISTEAD *et al.*, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 1, pp. 344-351; FONTES *et al.*, *O Romancero Português e Brasileiro*, 1, pp. 137-138. Véanse, sobre la tradición de este romance, ENTWISTLE, "El Conde Olinos" y "Second Thoughts Concerning El Conde Olinos", BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, pp. 123-128 y 334-339, ARMISTEAD y SILVERMAN, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, pp. 152-173, y ROGERS, "Metempsychosis or miracle".

²⁴ H16 y H25, respectivamente, en ARMISTEAD *et al.*, *El romancero* 1, pp. 297-300 y 313. El primer romance se relaciona con *El Conde Arnaldos*, en el cual el protagonista no logra resistir la canción misteriosa del marinero. No hay sirena en *El Conde Arnaldos*, pero hay un motivo fundamental que recuerda la sirena (véase HAUF y AGUIRRE, "El simbolismo mágico-erótico de *El Infante Arnaldos*", pp. 101-114 y HAUF, "La seducción de Gentil en el *Canigó* de Verdaguer y el romance de *El Infante Arnaldos*"). Para H25, conocido sólo como contaminación con *Las bodas de sangre* (H26), véase CATALÁN, *Por campos del romancero*, pp. 258-269.

²⁵ ARMISTEAD *et al.*, *ibid.*, 1, p. 297. La mayoría de las versiones carecen de la alusión a la sirena, y tienen en cambio: "Más vale fortuna en tierra que no bonanza en mare". No se sabe cuál fue el verso original. El romance portugués, *O Encarcerado Perdido no Mar* (FONTES *et al.*, *ibid.*, 1, pp. 123-124, tipo H14), se parece mucho al *Infante cautivo* en su argumento, pero carece del verso comentado.

²⁶ Los mismos versos ocurren con variantes en un romance de malmaridada que es utilizada como canción de boda sefardí (fue recogido en Tetuán):

Tanto en *El Conde Niño* como en *La canción del huérfano* la sirena sirve sólo como punto de comparación dentro de un contexto amoroso: la canción es tan bella, tan conmovedora que se confunde con la de la sirena (y, en el segundo caso, con la de un ángel). Se han olvidado las características físicas de la sirena, y quedan tan sólo reminiscencias vagas de los elementos narrativos —sobre todo, el peligro a los marineros—. En *El infante cautivo* lo que queda es el peligro que representa la sirena; falta el contexto amoroso.

Un motivo narrativo presente en todos estos romances es la torre: “Desde las torres más altas la reina le oyó cantar” (*Conde Olinos*, v. 3), “Se asoma a una de las siete puertas de la torre” (resumen de *El infante cautivo*, ARMISTEAD *et al.*, *El romancero*, I, p. 297), “Em uma soberba torre que nas águas se mirara” (*O Encarcerado Perdido no Mar*, v. 3), “El buen rey que lo escuchaba de altas torres donde está” (*La canción del huérfano*, v. 16); en todos menos *La canción del huérfano*, la torre está cerca de la mar. Es posible que esta coincidencia de sirenas

Oído lo había el buen reye
 desde su rico altar.
 “Ay válgame Dio del sielo,
 ay, qué bonito cantar,
 ¿si son ángeles del sielo
 o serena de la mar?”
 “Ni son ángeles del sielo
 ni serena de la mar,
 Blanca Niña soy, mi reye,
 que a mi Dio viene a loar,
 que me lo dio todo hermoso
 y viejo de antigüedad.”

(ALVAR, *Cantos de boda judeo-españoles*, p. 303, texto 44A)

Hay un importante estudio de la formación de este texto y su relación con otros en ALVAR, *ibid.*, pp. 131-149. De igual importancia es el artículo de John S. Miletich (“The Mermaid and Related”), que relaciona *El Conde Olinos* y otros textos hispánicos con poesía tradicional en otras lenguas, especialmente el serbocroata.

y torres sea mera casualidad, pero, pensando en la posición de *El Conde Niño/Olinos*, *El infante cautivo* y *La canción del huérfano* en el romancero sefardí, vale la pena recordar una canción sefardí de origen búlgaro:

En la mar hay una torre,
 en la torre hay una ventana,
 en la ventana hay una hija
 que a los marineros ama.

Dame la mano tú, palomba,
 para suvir a tu nido;
 maldicha que durmes sola,
 vengo a dormir contigo.

De la uva sale el vino,
 de la oliva sale azeite,
 de mi corazón sale serena,
 serena para amarte.

Esta serena era loca,
 quiere que la quiera yo;
 que la quiera su marido,
 que tiene la ovligación.
 (PEDROSA, "Dos sirenas en el
 cancionero sefardí", p. 175)

La coincidencia de torre marítima y sirena en esta canción es menos estrecha que en los romances citados, ya que la canción es una de "las secuencias de cuartetos lírico-amorosas sefardíes que, a semejanza de series parecidas del repertorio turco, integran estrofas que se cantan una detrás de otra y con la misma música, aunque no exista conexión argumental entre ellas" (PEDROSA, *idem.*). Sin embargo, la coincidencia es interesante.

Pedrosa dice que la estrofa tres es casi desconocida en la tradición sefardí oriental, pero que las otras estrofas son bien conocidas (p. 76). Demuestra cómo la estrofa

cuatro deriva de una canción flamenca de Andalucía, con la sustitución de "gitana" por "serena", sustitución que puede deber algo a la influencia de *El Conde Niño*, uno de los romances más difundidos en el Este de Europa (pp. 178-180). Hay otra coincidencia, que no comenta Pedrosa: la estrofa dos se parece mucho a dos coplas mexicanas:

Dame la mano, morena,
para subir a tu nido;
no duermas sola,
duerme conmigo.

(FRENK *et al.*, *Cancionero*, p. 204; núm. 1576)

Dame la mano, paloma,
para subir a tu nido;
anoche dormiste sola,
ahora dormirás conmigo (1577).

La mujer amada es "paloma" en la canción sefardí y en una de las coplas mexicanas, "morena" en la otra; ya hemos visto la compleja asociación entre "morena" y "sirena" en varias de las coplas. Nótese también que en la estrofa uno de la canción sefardí la "hija / que a los marineros ama" está en una torre, en la cual, implícitamente, invita a los marineros a subir (¿como Leandro al dormitorio de Hero?), y que en la estrofa dos y en las dos coplas mexicanas el hombre pide a la amada que le ayude a subir a su nido. La mención de un nido es lógico cuando el hombre trata de "paloma" a la amada, pero no tanto cuando la trata de "morena".

Otra canción sefardí (canción de boda, aunque no se incluye en el libro de Alvar, ya antes citado) presenta a la sirena como autoridad sobre la mar:

Mi esposica está en el baño,
vestida de colorado.

*Échate a la mar y alcanza,
échate a la mar.*

Sí, a la mar yo bien me echaba,
si la serena lecencia me daba.

*Échate a la mar y alcanza,
échate a la mar [...] ²⁷.*

La canción sigue con combinaciones de agua (río, fuente) y vestidos de distintos colores, pero lo importante en el contexto del presente estudio es el papel central de la sirena en un encuentro erótico en el agua.

Soy muy consciente de que esta red de coincidencias y sustituciones —red que incluye una canción sefardí y otra andaluza, varias coplas mexicanas y varios romances— nos deja con bastantes preguntas y ninguna respuesta. Para terminar, conviene notar una paradoja. Los 2 500 estribillos y otros textos poéticos recogidos por Margit Frenk en su magnífica colección de la antigua lírica popular hispánica incluyen —a diferencia de las coplas mexicanas modernas— muchas menciones de animales que remontan directa o indirectamente a los bestiarios²⁸. No incluyen, sin embargo, ninguna alusión abierta a las sirenas que son tan frecuentes en las coplas mexicanas (aunque en éstas la conexión con los bestiarios es tenue). No obstante, poetas cultos posteriores han vislumbrado la presencia de sirenas en dos de las poesías antologizadas por Margit Frenk, presencia que han explicitado en sus glosas. En un caso, la palabra “serena” está en el estribillo popular, aunque como adjetivo:

²⁷ FRENK (ed.), *Lírica hispánica de tipo popular*, pp. 228-229, núm. 610; comentario en BLOUIN, *El ciervo y la fuente*, pp. 231-232. Tanto esta canción como la estudiada por PEDROSA, “Dos sirenas”, provienen de los dos tomos de Isaac Levy, *Chants judéo-espagnols*, que no he podido consultar.

²⁸ Trataré este tema en una ponencia que leeré en el III Congreso de Lyra Mínima en Sevilla, noviembre de 2001.

Muy serena está la mar.
 ¡A los remos, remadores!
 ¡ésta es la nave d'amores!
 (FRENK [ed.], *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, p. 455, núm. 945)

Estos versos se encuentran en el *Nao d'amores* de Gil Vicente, donde el dramaturgo empieza la glosa:

Al compás que las sirenas
 cantaran nuevos cantares,
 remaréis con tristes penas
 vuestos remos de pesares [...]
 (CEJADOR Y FRAUCA (ed.), *La verdadera poesía castellana*, VII, pp. 181-182,
 núm. 2845)

En el segundo caso, la palabra "sirena/serena" ni siquiera se menciona en el estribillo popular:

A sombra de mis cabellos
 se adurmió:
 ¿si le rrecordaré yo?
 (FRENK (ed.), *Corpus*, p. 207, núm. 453)

La fuente textual más temprana es el *Cancionero musical de Palacio*, terminado hacia 1520, en el cual la glosa no dice nada de sirenas (GONZÁLEZ (ed.), *Cancionero musical de Palacio*, pp. 267-268, núm. 360). Un siglo más tarde, la *Primavera y flor de los mejores romances* ofrece una versión glosada muy distinta:

*A la sombra de mis cabellos
 mi querido se adurmió:
 ¿si le recordaré o no?
 Peinaba yo mis cabellos
 con cuidado cada día
 y el viento los esparcía
 robándome los más bellos*

y a su sopla y sombra de ellos

mi querido se adurmió:

¿si le recordaré o no?

Díceme que le da pena

el ser en extremo ingrata,

que le da vida y le mata

ésta mi color morena

y llamándome sirena

él junto a mí se adurmió:

¿si le recordaré o no?

(CEJADOR Y FRAUCA (ed.), *La verdadera*,

IV, p. 79, núm. 2172)

Nótese que la asociación morena/sirena, que ya hemos visto en las coplas mexicanas, existe en un texto del primer cuarto del siglo xvii como más tarde. Es interesante que en esta glosa el amante se duerme en el momento de identificar a la amada como sirena: varios bestiarios dicen que el canto de las sirenas hace dormir a los marineros y que les matan después²⁹.

Dos poetas cultos, pues, han visto sirenas escondidas en poesías populares. Parece que la presencia de las sirenas no sólo en la literatura culta medieval sino en la poesía popular hispánica desde fines del siglo xv hasta mediados del xx, desde México hasta los sefardíes del Este de Europa, es incluso más frecuente de lo que se había sospechado.

ALAN DEYERMOND

Queen Mary, University of London.

²⁹ "Quant se volt dejuër / dunc chante halt e cler [...] / la nef met en ubli, / senes est endormi" (WALBERG (ed.), *Le Bestiaire*, p. 51); "e plau-li tant la veu del seu cant que s'i adorm; e quant la cerena veu que l'om és adormit, ve-li dessús e alciu-lo" (PANUNZIO (ed.), *Bestiariis*, I, p. 79); otros textos, traducidos por MALEXECHEVERRÍA, *Bestiario medieval*, pp. 132-137. Este aspecto se nota también en el poema de Sá de Miranda, citado arriba (p. 169): "a esa hora adormidos / caen en la mar desde las entenas".

OBRAS CITADAS

- ALVAR, MANUEL (ed.), *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid, Instituto Arias Montano, CSIC, 1971. Publicaciones de Estudios Sefardíes, 2.1.
- ARAGONE, ELISA (ed.), *Rodrigo Cota, Diálogo entre el Amor y un viejo*. Firenze, Felice Le Monnier, 1961.
- ARMISTEAD, SAMUEL G., et al., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: catálogo-índice de romances y canciones*. Con Selma Margaretten, Paloma Montero & Ana Valenciano, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, Fuentes para el Estudio del Romancero: Serie Sefardí, 1.
- y JOSEPH H. SILVERMAN (eds.), *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná, Folk Literature of the Sephardic Jews, 1*. Berkeley, University of California Press, 1971.
- BALDWIN, SPURGEON (ed.), *The Medieval Castilian Bestiary from Brunetto Latini's "Tesoro": Study and Edition, Exeter Hispanic Texts, 31*, Exeter, University of Exeter, 1982.
- "Brunetto Latini's Tresor: Approaching the End of an Era", *La Corónica*, 14 (1985-86), pp. 177-193.
- (ed.), *Brunetto Latini, "Libro del tesoro": versión castellana de "Li Livres dou tresor"*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989, Spanish Series, 46.
- BAXTER, RON, *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*. Thrupp, Gloucestershire, Sutton Publishing con el Courtauld Institute, 1998.
- BÉNICHOU, PAUL, *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid, Castalia, 1968.
- BERNHEIMER, RICHARD, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1952.
- BLAY MANZANERA, VICENTA y DOROTHY S. SEVERIN, *Animals in 'Celestina'*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 18, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.
- BLOUIN, EGLA MORALES, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Potomac, MD, Studia Humanitatis, 1981.
- BOASE, ROGER, "The 'Penitents of Love' and the Wild Man in the Storm: A Passage by the Knight of La Tour-Landry", *Modern Language Review*, 84 (1989), pp. 817-823.

- BOTO VARELA, GERARDO, "Galería castellana de monstruos románicos: la *formosa deformitas* en el claustro de Silos y su difusión en la escultura peninsular", tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998.
- CAÑAS, JESÚS (ed.), *Libro de Alexandre*. Madrid, Cátedra, 1988 (Letras Hispánicas, 280).
- CARMODY, FRANCIS J. (ed.), *Physiologus latinus versio Y*. Berkeley, University of California Press, 1941 (University of California Publications in Classical Philology, 12.7).
- CATALÁN, DIEGO, *Por campos del romancero: estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, 2.142).
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO (ed.), *1921-30. La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*. 9 vols., Madrid, el editor, Reimpr., Madrid, Arco/Libros, 1987.
- COLUNGA, ALBERTO y LORENZO TURRADO, (eds.), *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Madrid, Editorial Católica, 1965 (Biblioteca de Autores Cristianos, 14).
- DE NIGRIS, CARLA (ed.), Juan de Mena, "*Laberinto de Fortuna*" y otros poemas. Barcelona, Crítica, 1994 (Biblioteca Clásica, 14).
- DEYERMOND, ALAN, "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", *Romance Philology*, 33 (1979-80), pp. 265-283.
- "The Use of Animal Imagery in Cota's Diálogo and in Two Imitations", en Jean Marie d'Heur & Nicoletta Cherubini (eds.), *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Liège, Comité d'Honneur, 1980, pp. 133-140.
- "Imágenes del bestiario en la poesía de Joan Roís de Corella", en José Romera Castillo *et al.* (eds.), *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1, 1993, pp. 95-106.
- "The Sirens, the Unicorn, and the Asp: Sonnets 21, 32, and 26", en Alan Deyermond (ed.), *Santillana: A Symposium*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 28, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 81-111.
- "La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica", ponencia leída en el III Congreso de Lyra Minima, Sevilla, 2001.

- DÍAZ-MAS, PALOMA (ed.), *Romancero*. Barcelona, Crítica, 1994 (Biblioteca Clásica, 8).
- DUTTON, BRIAN y JOAQUÍN GONZÁLEZ CUENCA (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid, Visor Libros, 1993 (Biblioteca Filológica Hispana, 13).
- ENTWISTLE, WILLIAM J., "El Conde Olinos", *Revista de Filología Española*, 35 (1951), pp. 237-248.
- "Second Thoughts Concerning *El Conde Olinos*", *Romance Philology*, 7 (1953-54), pp. 10-18.
- FARAL, EDMOND, "La queue de poisson des sirènes", *Romania*, 74 (1953), pp. 433-506.
- FONTES, MANUEL DA COSTA, et al., *O Romancero Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*. Israel J. Katz & Samuel G. Armistead, Bibliographic Series, 13, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- FRENK ALATORRE, MARGIT (ed.), *Lírica hispánica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*. México, UNAM, 1966 (Nuestros Clásicos, 31).
- (ed.), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. Madrid, Castalia, 1987 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1).
- "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en Alan Deyermond y Ralph Penny (eds.), *Actas del primer Congreso Anglo-Hispano, ii: Literatura*. Madrid, Castalia, 1993, pp. 139-159.
- *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*. The Kate Elder Lecture, 4, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1993.
- et al. (eds.), *Cancionero folklórico de México, i: Coplas del amor feliz*. México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1975.
- GONZÁLEZ CUENCA, JOAQUÍN (ed.), *Cancionero musical de Palacio*. Madrid, Visor Libros, 1996 (Biblioteca Filológica Hispana, 24).
- GUGLIELMI, NILDA y MARINO AYERRA REDÍN (trads.), *El Fisiólogo: bestiario medieval*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- HASSIG, DEBRA, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- HAUF, A. G., "La seducción de Gentil en el Canigó de Verda-

- guer y el romance de *El infante Arnaldos*", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 28 (1972), pp. 55-84.
- HAUF, A. G. y J. M. AGUIRRE, "El simbolismo mágico-erótico de *El infante Arnaldos*", *Romanische Forschungen*, 81 (1969), pp. 89-118.
- KING, HELEN, "Half-Human Creatures", en John Cherry (ed.), *Mythical Beasts*. London, British Museum Press, 1995, pp. 138-167.
- LECLERCQ-MARX, JACQUELINE, *La Sirène dans le pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, "Sobre la difusión del *Tesoro* de Brunetto Latini en España", *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 16 (1960), pp. 137-152.
- MCCULLOCH, FLORENCE, *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, 3ª ed., Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970 (University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 33).
- MACPHERSON, IAN, "Text, Context, and Subtext: Five *invenciones* of the *Cancionero general* and the Ponferrada Affair of 1485", en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London, Tamesis Books, 1997, pp. 259-274 (Colección Tamesis, A170).
- *The "Invenciones y letras" of the "Cancionero general"*. Papers of the Medieval Hispanic Research. Seminar, 9, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO, *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982.
- trad., *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1986 (Selección de Lecturas Medievales, 18).
- MARISCAL, BEATRIZ (ed.), *Romancero general de Cuba*. México, El Colegio de México, 1996 (Estudios de Lingüística y Literatura, 31).
- MARTÍN PASCUAL, LLÚCIA, *La tradición animalística en la literatura catalana medieval*. Alacant, Generalitat Valenciana & Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
- MARTÍNEZ ROMERO, TOMÀS, "De poesia i lògica corellana: comentaris a *La mort per amor*". *Estudis Romànics*, 22 (2000), pp. 197-212.

- MARTOS, JOSEP LLUÍS (ed.), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*. Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001 (Biblioteca Sanchis Guarner, 55).
- MASERA CERUTTI, MARÍA ANA BEATRIZ, "Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song". Tesis doctoral, Westfield College, University of London, 1995.
- MILETICH, JOHN S., "The Mermaid and Related Motifs in the *Romancero*: The Slavic Analogy and Fertility Myths", *Romanace Philology*, 39 (1985-86), pp. 151-169.
- MIQUEL I PLANAS, R. (ed.), *Obres de J. Roís de Corella*. Barcelona, Biblioteca Catalana, 1913.
- MORROS, BIENVENIDO (ed.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona, Crítica, 1995 (Biblioteca Clásica, 27).
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO, *El mar en la literatura medieval castellana*. La Laguna, Universidad de la Laguna, 1962.
- NICHOLS, JOHN A., "Female Nudity and Sexuality in Medieval Art", en Ededlgatd E. DuBruck (ed.), *New Images of Medieval Women: Toward a Cultural Anthropology*. Lampeter, Edwin Mellen, 1989, pp. 165-206 y láminas 18-22.
- PANUNZIO, SAVERIO (ed.), *Bestiariis*. Barcelona, Barcino, 1963-64 (Els Nostres Clàssics, A91-92).
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, "Dos sirenas en el cancionero sefardí", en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1995, pp. 175-184. Primera versión: "Dos sirenas en el cancionero sefardí de Oriente: notas sobre el influjo del cante flamenco en la lírica de Oriente", *Los Muestras*, 6 (1992), pp. 67-69.
- PHILLPOTTS, BEATRICE, *Mermaids*. London, Russell Ash, Leicester, Windward, 1980.
- PINNEY, ROY, *The Animals in the Bible: The Identity and Natural History of All the Animals Mentioned in the Bible*. Philadelphia, Chilton Books, 1964.
- POLLARD, JOHN, *Seers, Shrines and Sirens: The Greek Religious Revolution in the Sixth Century BC*. London, Allen & Unwin, 1965.
- PRINCE, Dawn E., "The Textual History of *Li livres dou tresor* of Brunetto Latini: Fitting the Pieces Together", *Manuscripta*, 37 (1993), pp. 276-289.

- PRINCE, DAWN E. (ed.), *The Aragonese Version of Brunetto Latini's 'Libro del trasoro'*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995 (Dialect Series, 15).
- RANDALL, RICHARD H., *A Cloisters Bestiary*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1960.
- RECKERT, STEPHEN, *From the Resende Songbook*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 15, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- ROBIN, P. ANSELL, *Animal Lore in English Literature*. London, John Murray, 1932.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, JULIO, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*. Madrid, Gredos, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica, 4.5).
- ROGERS, EDITH RANDAM, "Metempsychosis or Miracle: Transformations in *El Conde Olinos*", en *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Studies in Romance Languages, 22, Lexington, University Press of Kentucky, 1980, pp. 135-148 y 158-159. Primera versión en *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), pp. 325-339.
- ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA (ed.), *Marqués de Santillana, "Comedieta de Ponza", sonetos, serranillas y otras obras*. Barcelona, Crítica, 1997 (Biblioteca Clásica, 12).
- ROWLAND, BERYL, *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism*. Knoxville, University of Tennessee Press, 1973.
- RUSSELL, PETER E. (ed.), *Fernando de Rojas, Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid, Castalia, 1991 (Clásicos Castalia, 191).
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, "Animales fantásticos en *La Celestina*", en *Diavoli i mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento, Roma 30 giugno/3 luglio 1988*. Viterbo, Centro Studi su Teatro Medievale e Rinascimentale, 1989, pp. 283-302.
- "Las sirenas en la literatura medieval castellana", en Rafael de Cózar y Gonzalo Santonja (eds.), *Sirenas, monstruos y leyendas: bestiario marítimo*. [Madrid], Sociedad Estatal Lisboa '98, 1998, pp. 87-120.
- SHIPLEY, GEORGE A., "Bestiary Imagery in *La Celestina*", *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 9 (1982 [1984]: *Homenaje a Stephen Gilman*), pp. 211-218.

- VASVÁRI, LOUISE O., *The Heterotextual Body of the "Mora morilla"*.
Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 12,
London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary
and Westfield College, 1999.
- WALBERG, EMMANUEL (ed.), *Le Bestiaire de Philippe de Thaïn*.
Lund, H. J. Möller; Paris, H. Welter, 1900.