



Sirens in the artistic imaginary of Viceregal Peru from the 17th Century to the early 20th Century

Sandra Negro

ORCID: 0000-0002-6533-3362

Universidad Ricardo Palma

Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural

sandra.negro@urp.edu.pe

Lima-Perú

Resumen

Las sirenas, como lascivas seductoras, han tenido en el imaginario medieval una connotación negativa vinculada con el mal, las tentaciones y los peligros asociados con los tratos carnales prohibidos. Estas expresiones en el arte llegaron a América a través de libros, representaciones en mapas y cartas geográficas, así como a partir de narraciones de los navegantes en mares desconocidos, llenos de monstruos y prodigios. La contribución analiza las representaciones de sirenas en diversas regiones del Perú para comprender su contexto y demostrar su reinterpretación, de acuerdo con la evolución del pensamiento religioso, la ideología social en las distintas etapas de su historia y al interior de cada contexto social en las que fueron representadas.

Palabras clave: sirenas, Quesintuu, Umantuu, Barroco, arquitectura, portada, retablo, pintura mural.

Abstract

Sirens, conceived as lascivious seductresses in the medieval imaginary, have borne negative connotations linked to evil, temptation, and the dangers associated with forbidden carnal relations. These expressions in art came to America through books, drawings on maps and geographical charts, as well as through the narratives of sailors exploring unknown seas, full of monsters and wonders. The text analyzes the representations of sirens in various regions of Peru to understand their context and demonstrate their reinterpretation according to the evolution of religious thought, social ideology in the different stages of their history, and within each social context in which they were represented.

Keywords: sirens, mermaids, Quesintuu, Umantuu, baroque, architecture, facade, retable, altarpiece, mural painting.

El origen de las sirenas

Las sirenas son figuras fantásticas que tienen su origen en las mitologías asirio-babilónica y egipcia, en las que fueron caracterizadas como mujeres-ave que representaban las almas de los difuntos. Fueron incorporadas a las creencias del mundo griego, que las definió como hijas de la divinidad fluvial Aqueloo con la musa Melpómene, así como con otros orígenes mitológicos. Su transformación en seres híbridos fue debido al castigo que Deméter, hermana del dios Zeus, impuso a las ninfas con quienes su hija Perséfone recogía flores, y que no evitaron que Hades, dios del inframundo, que apareció de pronto de una gran grieta en el suelo, se la llevara consigo para hacerla su esposa (Rodríguez, 2009).

En el tránsito hacia el Medioevo, las sirenas se transformaron en mujeres con la parte inferior del cuerpo pisciforme asociándose con el mar, coexistiendo con las mujeres-ave. También en algunos casos las sirenas aparecieron junto a los tritones o sirénidos masculinos, considerados músicos. Hacia finales del siglo XIII, se consolidó la sirena con cuerpo pisciforme con una cola simple o doble, que se vinculaba con la lujuria y los pecados de la carne (Rodríguez, 1999). En algunos casos podía llevar alas como rezago de las mujeres-ave y distinguirse así de otros prodigios como las mujeres-toro o las mujeres-centauro. Su notable belleza con los cabellos largos y ondulantes, cuyas cabezas podían estar coronadas con un tocado, constituyó un símbolo de la seducción femenina, el cual se complementaba con su dulce canto que atraía a los navegantes desprevenidos para llevarlos al fondo del mar con la intención de dejarlos exánimes y triturarlos. Además de cantar, las sirenas podían tocar instrumentos musicales de viento o de cuerda. En el siglo XV, durante el Renacimiento, fueron incorporadas a su repertorio ornamental, sin modificar su contexto y significado, alcanzando a la postre las tierras del nuevo mundo de ultramar.

Su llegada a América se dio a través de las narraciones de los navegantes que se encontraron con seres monstruosos en estos mares desconocidos, las imágenes provenientes de antiguos bestiarios medievales, tratados de emblemática, libros de historia natural y mapamundis que las incorporaban en sus diversas representaciones cartográficas.

En la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala, concluida alrededor de 1615, aparece un mapamundi del reino de las Indias, en el cual figura una sirena en el extenso mar del Norte, que correspondía al Atlántico, que era de donde provenían, así como otros prodigios animales, además del sol, la luna y las estrellas.

Al llegar a América andina, su caracterización como seres acuáticos fantásticos generó un imaginario polisémico de notable complejidad, que se integró paulatinamente a los programas iconográficos impuestos por los evangelizadores y que formó parte de la progresiva cristalización del cristianismo en el siglo XVIII, con diversas posibles reinterpretaciones y significados.

Mito y asociaciones vinculadas a su origen en el lago Titicaca

Diversos estudiosos han desarrollado el tema de las sirenas en la iconografía virreinal, en particular en las últimas décadas del siglo pasado, y llegaron a la conclusión de que representaban el pecado y las tentaciones sensuales prohibidas. Su origen en las aguas del lago Titicaca y su vinculación con mitos prehispánicos de la región ha sido propuesto por Teresa Gisbert (1980), quien recogió los andares y gestas de la divinidad regional Tunupa, asociada con el viento, el agua, el trueno, el rayo y las manifestaciones geotectónicas (Rowe, 1960). De acuerdo con la información acopiada por el jesuita Ludovico Bertonio en 1612, quien estuvo en estrecho contacto desde 1585 con los aymaras en la reducción de Juli en Puno, Tunupa mantuvo una relación carnal con dos hermanas llamadas Quesintuu y Umantuu. Uno de los argumentos esgrimidos en tiempos presentes es que los nombres todavía corresponden a denominaciones de peces lacustres, que en la actualidad se hallan extintos, como es el caso de las variedades de bogas conocidas localmente como quesintu (*Orestias pentlandii*) y umantu (*Orestia cuvieri*), pero su correlación con las representaciones de las sirenas en los siglos XVII y XVIII no ha sido demostrada a partir de fuentes documentales que expliquen su transposición y permanencia.

La referencia de Gisbert, quien señala que las dos sirenas lacustres fueron incorporadas en un poema sobre el santuario de Nuestra Señora de Copacabana (actual Bolivia) por el agustino Fernando de Valverde en 1641, no logra comprobar la vinculación de las supuestas mujeres-peces del lago con las sirenas en su dimensión histórica, de proveniencia foránea. Por otro lado, el investigador Ilmar Luks (1979) argumenta que la sirena como elemento

ornamental ocupó un lugar insignificante en el arte virreinal, y que no existen testimonios gráficos de las mujeres acuáticas del lago Titicaca en el ideario de las culturas andinas prehispánicas.

Si bien se puede asumir que la leyenda de las dos mujeres-peces presenta asociaciones con la dualidad andina existente desde tiempos inmemoriales, y que este apareamiento lúbrico con Tunupa se sitúa en un universo mítico, debemos tomar en consideración que este personaje se manifiesta con diversos nombres en narraciones complejas y variadas, que no demuestran su vinculación con las expresiones de las sirenas en el arte de los siglos subsiguientes.

La deducción formulada acerca de un posible sincretismo y asociaciones de creencias prehispánicas, que se fueron integrando a las expresiones de la religión cristiana en un proceso de transculturación, es inconsistente y especulativo. Por un lado, el proceso de evangelización fue complejo, desigual en las distintas regiones y con notables altibajos durante la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del siguiente (Marzal, 1983). El cuidado de los misioneros fue notable hacia todo aquello que pudiese percibirse como una idolatría. Los motivos prehispánicos de la flora y fauna fueron incluidos recién a partir del siglo XVIII como elementos ornamentales marginales, principalmente en portadas y retablos, recién cuando la catequesis cristiana había cristalizado en el mundo andino. Su aplicación y difusión tuvieron una mayor incidencia en algunos núcleos artísticos, como aquellos de la meseta del Collao, mientras que en otros estuvieron ausentes.

En las relaciones de los inmuebles en los cuales han sido representadas, proporcionadas por Gisbert (1979; 1980), se consignan un total de treinta y tres expresiones artísticas con sirenas, de las cuales veintiuna están asociadas a la arquitectura religiosa, cuatro a la decoración de retablos, cuatro referidas a pintura mural en iglesias, tres a portadas de viviendas y una al muro de una fuente. A partir de estas, es posible determinar el marcado énfasis ornamental asociado a la arquitectura religiosa, privilegiando el exterior de los templos.

La dispersión geográfica determina que, del total, existen trece manifestaciones en las ciudades de La Paz, Sucre y Potosí en la actual Bolivia, mientras que en la región andina sur del presente territorio político del Perú, hay nueve en el departamento de Puno y siete en Cusco. En las restantes regiones del país, se documenta una única presencia en las ciudades de Arequipa, Ayacucho y Trujillo, además de una en la portada de la iglesia de Santiago Apóstol en el caserío de Belén, comuna de Putre, en Chile actual. Al presente, han sido localizadas otras manifestaciones vinculadas con las sirenas, si bien la tendencia a su ubicación en portadas y retablos religiosos se mantiene consistente.

Aunque la mayor parte fue ejecutada durante el siglo XVIII, de las treinta y tres reseñadas solamente ocho tienen una asociación de proximidad geográfica con el lago Titicaca. Todas ellas, a excepción de la representada en la iglesia del santuario de la Virgen Candelaria de Copacabana (Bolivia), se hallan en iglesias situadas en las inmediaciones del lado oeste del lago, propiamente vinculadas con el núcleo artístico del Collao, que desarrolló una tercera etapa barroca entre mediados del siglo XVIII y 1825 (San Cristóbal, 2004). Esto permite deducir que se trata de una ornamentación disociada de las mujeres peces del lago Titicaca de finales del siglo XVI, si bien los mitos y leyendas andinas de seres mágicos coligados con el agua han podido influenciar su permanencia en el arte con diversas reinterpretaciones acerca de su representación, significado y simbolismo.

Las sirenas en el arte virreinal desde mediados del siglo XVII hasta principios del XIX

En los estudios realizados en el último medio siglo, se ha reiterado que siempre fueron representadas pareadas, y este hecho las ha acercado al mito de las dos sirenas hermanas altiplánicas. No obstante, este rasgo se encuentra asociado a su emplazamiento,

generalmente, en portadas religiosas y civiles, así como en retablos en los cuales los ejes verticales de simetría renacentista y barroca rigieron las composiciones.

En las tipologías propuestas a partir de la labor que están ejecutando, han sido clasificadas en sirenas tenantes, cuando con sus manos sujetan una tarja que exhibe un monograma —con frecuencia, el de Virgen María Reina— un escudo o un pictograma; también pueden estar sujetando roleos o una follajería en las orlas laterales de las portadas o retablos. Por otro lado, las sirenas-músico son aquellas que tañen un instrumento musical de cuerdas, que puede ser una guitarra, vihuela, charango¹ o excepcionalmente un laúd, ya que no se han registrado sirenas tocando instrumentos de viento o de percusión. Un tercer grupo menos difundido es el de las sirenas siderales, que son las supuestamente asociadas a las teorías platónicas, según las cuales las esferas celestes producían una música emitida por las voces de ocho sirenas (Platón, 1988). A esta clasificación establecida y que debe ser reevaluada, es necesario agregar aquellas sirenas que no pueden relacionarse con ninguna de las tres categorías anteriores y que aparecen vinculadas a decoraciones vegetales. También hay que considerar algunos ejemplares materializados como figuras cargadoras de algún elemento arquitectónico, como ménsulas, cartelas o cornisas.

Las representaciones de las sirenas, si bien ostentan diversas diferenciaciones en su caracterización, presentan algunos rasgos generales que las definen. Son de género femenino, con la parte superior del cuerpo humana y la inferior pisciforme. La porción humana está representada de manera frontal y con el torso desnudo hasta el ombligo, y destacan unos pechos redondeados —si bien caídos— a veces con los pezones remarcados o alternativamente presentar los senos apenas insinuados. Con cierta frecuencia los vientres han sido expresados de modo redondeado y un tanto abultado, lo que en conjunto las calificaría de mujeres maduras y no de adolescentes, salvo que las formas contorneadas tuviesen la intencionalidad de señalar voluptuosidad. Las cabezas están adecuadamente proporcionadas y apoyadas generalmente sobre cuellos cortos. Los cabellos han sido representados tanto largos y ondeantes, como a la altura de los hombros y rizados. Los rostros carecen de movimiento y de expresión, son estáticos y proyectan imperturbabilidad, característica que las aproxima a las expresiones coetáneas de los hermes y cariátides. No ha sido inusual hacer énfasis en las orejas, que han sido reproducidas de manera rotada y frontal. Generalmente, sobre sus cabezas no llevan aderezo alguno, si bien en algunos casos portan una corona poco voluminosa en forma de anillo decorada con hojas imbricadas. En determinadas regiones han sido frecuentes los voluminosos penachos de los cuales no hay antecedentes europeos, y que se circunscriben casi en su totalidad a las regiones de Arequipa y Cusco, en las cuales son usuales los hermes y las cabecitas angélicas coronados con plumas. En otros ejemplares altioplánicos portan cestos colmados de frutas, que nos retrotraen a las cornucopias henchidas de frutos y las frecuentes decoraciones de fruteros propias del Barroco, los cuales tampoco tienen vinculación con las expresiones de las sirenas venidas de ultramar, pero que están asociadas al rico bagaje ideológico y creativo de los distintos núcleos artísticos regionales que, durante el siglo XVIII, se inclinaron por la exuberancia ornamental.

Algunas sirenas exhiben un par de alas cortas, cuya expresión, disposición y morfología parece más afín a aquellas asociadas a las cabecitas angélicas y hermes alados representados en el área andina durante el desarrollo del Barroco pleno, que las representaciones de

1 Se define como un guitarrillo o bandurria pequeña proveniente de la familia del laúd, con cinco pares de cuerdas que producen sonidos muy agudos. Su creación se dio entre los años 1700 y 1750. Ha sido y es hasta la actualidad empleado en Bolivia, Perú y Argentina. El instrumento tiene la caja de resonancia de madera, mientras que cuando está resuelta con el caparazón del armadillo, se denomina popularmente «quirchinchó». Actualmente, el armadillo andino es una especie en peligro de extinción, por lo que está tutelado como especie amenazada de la fauna silvestre con el Decreto Supremo N.º 004-2014-MINAGRI.

las sirenas aladas medievales. La parte inferior del cuerpo adquiere la forma de un pez, dispuesta de forma curvada o definitivamente enroscada, con aletas dorsales, ventrales y caudal. La superficie presenta escamas imbricadas y en la unión de las dos secciones del cuerpo hay un ceñidor, formado por una o dos filas de escamas gruesas, que pueden haber sido reemplazadas por hojas de agua redondeadas y, en algunos casos, por una moldura enriquecida con un funículo. En algunos ejemplares, tanto el plumaje de las alas como el escamado en la parte inferior del cuerpo alcanzando las aletas, han sido reemplazados con una decoración de hojarasca, sin alterar la forma curvada de la sección pisciforme.

Las sirenas en los núcleos artísticos de la región andina sur en el siglo XVII

A partir de las sirenas presentes en la decoración de portadas —religiosas y civiles— y retablos, así como de su manifestación en la pintura mural, que han sido fechadas con frecuencia por asociación con la edificación de los inmuebles (Gisbert, 1980), es posible observar que solamente hay siete que fueron producidas en el siglo XVII. Las más antiguas se encuentran en el retablo de la Virgen en el santuario de la Virgen Candelaria de Copacabana en Bolivia actual, obra del artífice Sebastián Acostupa, quien las entalló en 1618. Estas se hallan relacionadas con un conjunto de frutas dispuestas en la curvatura de la cola.

En el territorio del Perú actual y en la ciudad de Arequipa, en 1654 se encargó al maestro de cantería Simón de Barrientos la portada lateral de la iglesia de la Compañía de Jesús (Vargas Ugarte, 1968). Se trata de una portada de un cuerpo y tres calles, coronada con un amplio frontón en cuyo tímpano está representado un relieve con Santiago Mataindios. El señalado maestro completó solamente el primer cuerpo, que remata en un entablamento recto abierto, en cuyo centro se dispuso una ménsula, flanqueada por dos sirenas contrapuestas. Estas portan cabellos largos y ondulados, ceñidos con una pequeña corona anular. En la espalda se despliegan un par de alas cortas. La cola está notablemente



Fig. 1.- Arequipa, iglesia de la Compañía de Jesús: portada de la epístola. Sirenas a ambos lados de la ménsula. Sandra Negro, 2018.



Fig. 2.- Cusco: sirena y tritón que sostienen una tarja en la antigua casa de Pedro Bernardo de Quiroz, años más tarde transformada en el beaterio de las Nazarenas y hoy conocida popularmente como la Casa de las Sierpes. Sandra Negro, 2016.



Fig. 3.- Cusco, Oropesa: capilla de la hacienda del marqués de Valleumbroso. Sirenas tenantes sosteniendo una tarja con el pictograma de San Juan Bautista. Sandra Negro, 2016.

enroscada y pletórica de escamas. Su función resulta indeterminada, y no se conoce la propuesta original del remate encima del entablamento y la ménsula que debió acompañar a una hornacina. El frontón fue añadido a finales del siglo XVII y esculpido por un cantero anónimo, cuya expresión plástica es notoriamente distinta.

En la ciudad de Cusco existen dos representaciones tempranas de sirenas. La primera de ellas se ubica en el dintel que corona el acceso al antiguo beaterio de las Nazarenas, donde una sirena y un tritón tenantes sostienen un escudo, que en la tarja llevaban las iniciales PQB referidas al propietario original de la vivienda, don Pedro Bernardo de Quiroz, quien la mandó a construir hacia 1580. El historiador Donato Amado (2003) afirma que por entonces se realizó el señalado diseño, quizás inspirado en sus vivencias en los mares del sur². La temporalidad es reiterada por el arquitecto Roberto Samanez, quien sostiene que se trata de dos seres marinos humanizados³. Sin otra fuente documental de referencia hasta el presente, constituyen las más tempranas representaciones en el universo andino, siempre y cuando, efectivamente, hayan sido esculpidas en la penúltima década del siglo XVI.

La segunda se sitúa en el obraje y hacienda del marqués de Valleumbroso y ubicada en el distrito de Oropesa. La pequeña capilla, erigida en 1663, ostenta una portada en cuyo friso fueron esculpidas sirenas tenantes con cabellos ondeantes y aletas dorsales y pélvicas de considerable tamaño, que sostienen una tarja con el pictograma de san Juan Bautista.

En la región de Puno, se documenta recién en la segunda mitad del siglo XVII la representación de sirenas en las portadas de pies de las iglesias de San Jerónimo de



Fig. 4.- Puno, iglesia de San Jerónimo de Asillo: sirenas tenantes que sostienen una tarja con escusón, encima de la cual dos querubines depositan una corona de la Virgen María. Javier Colmenares, 2018.

- 2 La vivienda, conocida también con el nombre de «casa de las sierpes», debido a que la sirena y el tritón han sido asociados a imágenes de reptiles, luego de pasar por diversos propietarios, fue adquirida por la Compañía de Jesús, que instituyó el colegio de San Francisco de Borja para los hijos de los caciques, el cual funcionó entre 1644 y 1673. Un siglo más tarde, en 1745, el obispo Pedro de Morsillo Rubio de Auñón compró la casa de las sierpes para que se mudase allí el beaterio de las Nazarenas, establecido inicialmente en 1695 y cuya casa a mediados del siglo XVIII les resultaba demasiado estrecha. Entre 2009 y 2012 la propiedad fue restaurada y puesta en valor como parte del Hotel Palacio de Nazarenas.
- 3 El arquitecto y restaurador Roberto Samanez afirma que dichos seres se inspiraron en unos grabados de las sirenas del Nilo, publicados en el *Monstrorum historia, cum paralipomenis historiae omnium animalium* (p. 354) del científico y naturalista Ulisse Aldrovanti. Esta afirmación no se condice con la realidad, ya que el libro fue publicado por primera vez recién en 1642.

Asillo, situada en las proximidades de la laguna de Tuytuqara, y de Santiago Apóstol de Lampa, en las inmediaciones de la laguna Colorada. En ambos casos, son sirenas tenantes que sostienen una tarja con escusón y el monograma de la Virgen María. Encima del escusón, dos querubines sostienen la corona mariana. Las representaciones de las sirenas son disímiles en ambos templos. En Asillo, los rostros son imperitos y con tendencia al planismo, y sobre sus cabezas llevan unas pequeñas coronas, mientras que en Lampa los rostros son delicados y naturales, y portan tocados voluminosos con diversas frutas en las que destacan grandes racimos de vid. También fueron pintadas al temple en las iglesias de Santiago Apóstol de Huachacalla, en el actual departamento de Oruro, en Bolivia, y en la capilla de Urcos en el Cusco.

Las sirenas del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX en el territorio surandino

Es a partir de mediados de la centuria cuando se difundieron las representaciones de sirenas tañendo instrumentos musicales de cuerda, tales como la vihuela y el charango, y, menos frecuentemente, el laúd. Sobresalen en Puno las sirenas en la portada de pies de la catedral de San Carlos, cuyo primer cuerpo fue labrado por el maestro cantero Simón de Asto en 1757 (San Cristóbal, 2004). En el espacio que media entre las hornacinas de las calles laterales y el entablamento que separa el primer del segundo cuerpo, fueron esculpidas sendas sirenas recostadas tocando el charango. Sus rostros sin expresión son angulosos y los cabellos apenas llegan hasta los hombros y están trenzados.

Otro ejemplar donde las sirenas forman parte de la profusa decoración se sitúa en la portada del evangelio en San Pedro de Zepita, edificada en la segunda mitad del siglo XVIII. La ornamentación es de notable calidad y exuberancia, lo que genera un conjunto armonioso a la par de las columnas que delimitan las calles y las columnas menores que flanquean las hornacinas, logrando sugestivos claroscuros. Las sirenas han sido incorporadas en las orlas laterales de la portada y se sujetan con uno de sus brazos a las volutas decorativas



Fig. 5.- Puno, catedral de San Carlos: sirena recostada tocando el charango. Juan Pablo El Sous, 2017.

exteriores. Sobre sus cabezas fue adicionado un tocado con una pequeña corona de la cual arranca un alto penacho que ocupa la orla casi en su totalidad. También se halla en la sacristía una sirena tocando la vihuela, esta vez representada con pintura mural al temple. Como sirenas músico y tañendo una vihuela han sido reproducidas en el retablo del sotacoro en la iglesia de San Miguel de Pomata y en un retablo en la iglesia de San Pedro en Juli.

En Cusco, pequeñas sirenas-músico figuran acompañando el retablo de la Virgen María en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Asís, y están situadas a ambos lados de la hornacina central. En las tierras altas cusqueñas han sido esculpidas en las orlas laterales de la iglesia de Santo Tomás de Chumbivilcas (1794), donde figura una pequeña sirena en cada orla, tocando un instrumento musical de cuerdas. Se hallan inmersas en una densa hojarasca que las hace visualmente poco perceptibles.

Siempre en el Cusco, en la arquitectura civil de los primeros años del siglo XIX, fueron esculpidas sendas sirenas en la portada de la casa Picoaga, ocupando el lugar de los capiteles de las medias columnas que flanquean el vano de acceso. Son de reducido formato y llevan sobre sus cabezas una pequeña corona anular, de la cual parte un penacho de considerable tamaño, que irrumpe en el dintel del vano.

Durante el siglo XVIII, en Arequipa, las sirenas no formaron parte de su ideario ornamental, si bien sus portadas religiosas y civiles desarrollaron una copiosa decoración esculpida en piedra sillar. Una excepción es la iglesia de la Inmaculada Concepción de Yanque, en el valle del Colca, obra cumbre del barroco rural circunscrito a dicho territorio y culminada en las primeras décadas del siglo XVIII. La portada principal está situada sobre el lado del evangelio del templo e inscrita en un arco cobijo delimitado por gruesos pilares y rematado en un arco de medio punto. La portada es de una sola calle y dos cuerpos asimétricos, con la traza del primer cuerpo de esquema renacentista, mientras que el segundo cuerpo



Fig. 6. - Puno, iglesia de San Pedro de Zepita: sirena acompañada de un mascarón con atributos vegetales en la orla lateral de la portada del evangelio. Dibujo: Samuel Amorós, 2024.

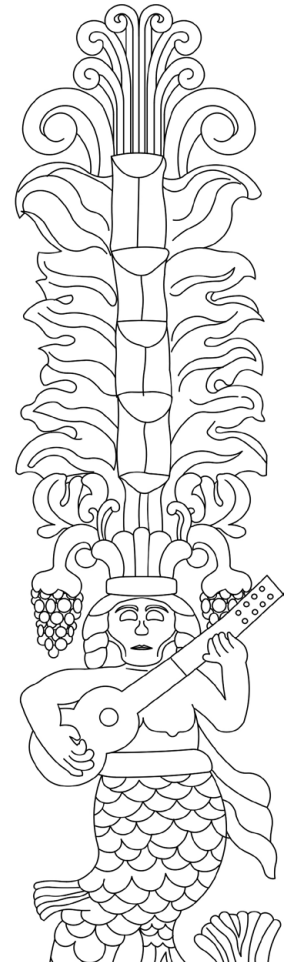


Fig. 7. - Puno, iglesia de San Miguel de Pomata: sirena esculpida en la orla lateral del retablo del sotacoro. Dibujo: Samuel Amorós, 2024.



Fig. 8.- Arequipa, valle del Colca: iglesia de la Inmaculada Concepción de Yanque, sirena sujetando con un antebrazo una cornucopia llena de frutos, mientras que con la otra mano se aferra a una follajería con hojas y frutos. Sandra Negro, 2008.

ostenta una propuesta barroca, formada por un templete con columnas que sustentan un frontón triangular sobrealzado. En el interior fue representada la Inmaculada Concepción con cuatro querubines, dos de los cuales sostienen una corona sobre su testa. Un coro de cabecitas angélicas fue dispuesto a los lados de la Virgen, mientras que un Padre Eterno unge la imagen. A ambos lados del frontón, y a manera de una orla, fueron dispuestas sendas sirenas con vientres redondeados, pechos pequeños y caídos, así como con los cabellos sujetos en una única trenza y una pequeña corona anular sobre la cabeza. Estas sostienen con un brazo

una cornucopia colmada de frutos, mientras con el otro sujetan una frondosa hojarasca con hojas y frutos.

Siempre en la región sur andina se encuentra la ciudad de Ayacucho, que desarrolló a inicios del siglo XVIII, un diseño propio en sus portadas y campanarios. El único templo en el que fueron incorporadas las sirenas fue en la iglesia de la Magdalena. Su emplazamiento es único en el arte virreinal, ya que se encuentran en los esbeltos campanarios que flanquean el frontispicio. Los cubos bajos de las torres son lisos y separados del cuerpo de campanas por un voluminoso entablamento. En cada frente, y delimitados por muros que carecen de pilastras, fueron perforados los vanos para las campanas. Sobre la superficie del muro fueron esculpidos en bajorrelieve los cuerpos de las sirenas, mientras que sus cabezas fueron trabajadas en altorrelieve. Los brazos están levantados y con ellos sostienen la imposta de arranque del arco de medio punto, que corona cada uno de los cuatros vanos. Como fueron ocho en total, han sido asociadas con las sirenas platónicas, intencionalidad que no ha sido posible demostrar y que puede deberse a la simple coincidencia de que el cuerpo de campanas tiene cuatro vanos.

La propuesta de sirenas siderales fue inicialmente formulada por Teresa Gisbert y José de Mesa (1997), citando a Juan Horozco y Covarrubias⁴, quien explica que «hubo de poner Platón en los cielos ocho sirenas atribuyendo a cada uno de los que se alcanzan a ver una sirena, por el concierto y armonía con que se hace aquella música de los cielos [...]». Con

4 Juan Horozco y Covarrubias, arcediano de Cuéllar en la iglesia de Segovia, escribió en 1604 el texto *Emblemas morales* con la finalidad de que sea un referente que guíe a los mortales a la salvación de sus almas.

esta referencia y aquella de Platón en *La República*, sustentan que las sirenas-músico tañendo un charango y rodeadas por el sol, la luna y las estrellas, ubicadas en las portadas de pies de las iglesias de San Lorenzo de Potosí (1728-1744) y Salinas de Yocalla (1747), ambas en Bolivia actual, tienen una significación ambivalente. Por un lado, representan el mal, y, por otro, al estar en el cielo, personifican la belleza pura, además de estar vinculadas con las teorías platónicas del universo. Evidentemente, resulta imposible demostrar la intencionalidad sustentada en textos históricos europeos aplicada a los diseños de las señaladas sirenas, más aún cuando los elementos celestiales expresados tenían una inmanencia en las creencias cristianas y andinas originarias desde tiempos inmemoriales.



Fig. 9.- Ayacucho, iglesia de Magdalena: sirenas que soportan la imposta del arco en el cuerpo de campanas del campanario. Sandra Negro, 2009.

Las ocho sirenas en el campanario de la iglesia de la Magdalena en Ayacucho son figuras cargadoras, que es una categoría tradicionalmente no considerada, ya que sustentan una cornisa. Estas han sido frecuentes en las portadas, retablos y otras expresiones de la arquitectura, distinguiéndose entre ellas a los hermes, figuras angélicas, atlantes, cariátides, canéforas, esciápodos, niños y también las sirenas.

Las sirenas cargadoras aparecen también en la portada de pies de la iglesia del Apóstol Santiago, ubicada en el caserío de Belén, en la comuna de Putre en Chile actual. La portada es solo de un cuerpo y una calle, delimitada por columnas de fuste entorchado o melcochado. En el friso del entablamento que la corona, y a eje de los soportes, han sido esculpidas sirenas con la cola curvada, el torso con pechos caídos, el rostro vacío de expresión y los cabellos hasta la altura del hombro. Sus brazos flexionados sustentan la cornisa, mientras que en el resto del friso han sido esculpidas cuatro rosetas que flanquean un recuadro central que exhibe un ostensorio. El vano de acceso al templo está flanqueado por jambas organizadas en cuatro recuadros escultóricos a cada lado, terminando en la imposta que señala el arranque del arco de medio punto. En los recuadros inferiores, situados encima del basamento, sendas sirenas cargadoras con un diseño similar a aquellas del friso fueron esculpidas en bajorrelieve. Es sugerente poder advertir la extensa variedad de contextos en los que fueron representadas en la arquitectura y el arte.



Fig. 10.- Potosí (Bolivia), iglesia de San Lorenzo: sirena tocando el charango e inmersa en un cielo con el sol y las estrellas. Sandra Negro, 2023.

Las sirenas del siglo XVIII en otras regiones del Perú actual

En el territorio nacional han podido ser identificadas otras sirenas en distintos ámbitos del arte. En la ciudad de Lima —uno de los núcleos artísticos principales del Barroco, juntamente con Cusco y Arequipa— las sirenas no formaron parte de las expresiones asociadas con la arquitectura y el arte. Solamente ha sido posible determinar su empleo en el retablo de San Ignacio de Loyola, situado en el brazo del crucero de la iglesia de San Pedro. Se trata de una obra de carpintería de mediados del siglo XVIII, de un cuerpo y una calle, delimitada con columnas salomónicas. Las sirenas han sido entalladas, una a cada lado, en las orlas laterales del retablo en la porción inferior a la altura de la mesa del altar. Sobre ellas, el desarrollo de la orla continúa con una ornamentación de cartones decorados con una exigua follajería. Las sirenas han sido labradas con un vientre abultado y pechos pequeños y túrgidos. Los brazos han sido reemplazados por un par de alas cortas, y el rostro es delicado, de mejillas redondeadas y vacuo de expresión. Los cabellos son cortos y rizados. En la parte inferior del cuerpo, las escamas han sido reemplazadas con una profusa hojarasca que invade también las aletas. No es posible, sin embargo, proponer que se trata de un hermes, ya que la forma inferior del cuerpo, la curvatura cóncava del mismo y las aletas, la definen claramente como una sirena.



Fig. 12.- Lima, iglesia de San Pedro: sirena en la orla lateral del retablo de San Ignacio de Loyola. Javier Colmenares, 2018.

En la región andina del departamento de Lima, en el centro poblado de Rapaz, se erige una pequeña iglesia bajo la advocación de San Cristóbal. En la actualidad, pertenece a la provincia de Oyón, si bien desde el último tercio del siglo XVI y hasta inicios del XX estuvo asociada al corregimiento y doctrina de Cajatambo. Se desconoce la fecha y diseño inicial de la edificación, aunque debió estar concluida en 1743, mientras que el dorado de los cuatro retablos con columnas salomónicas finalizó recién en 1773 (Ruiz Estrada, 1983). El templo presenta una exuberante pintura mural al temple, tanto en el interior como en la portada de pies y del evangelio al exterior de la edificación. Las expresiones pictóricas han ocupado casi toda la superficie muraria disponible, con una clara tendencia a organizarla en recuadros, franjas horizontales o en tarjas. No todas fueron compuestas a la vez, ya que se ha logrado determinar que trabajaron por lo menos cuatro distintos artistas a lo largo de casi tres siglos (Macara, 1995).



Fig. 11.- Lima, Oyón: iglesia de San Cristóbal de Rapaz: pintura mural representando a sirenas tocando la guitarra y sosteniendo una flor y un ave estrangulada. Sandra Negro, 2015.

La disposición temática es inusual, ya que el lado del evangelio está casi totalmente dedicada a la vida de Cristo, mientras que en el lado de la epístola se han plasmado diversas advocaciones de la Virgen. En el lado masculino se dispuso una ancha franja con un borde pictórico, en cuyo interior fueron organizadas horizontalmente tarjas circulares con sencillos escusones y la representación de escenas de momentos significativos en la vida de Jesús. En el espacio inferior, acompañan las tarjas ocho sirenas dispuestas por pares, las cuales no están presentes en el muro de la epístola. Estas tienen el torso con pechos muy pequeños, rostros sin expresión y cabellos ondulados, tanto largos como cortos. La cola pisciforme tiene las aletas dorsales y ventrales, mientras que las caudales han sido transformadas en una flor. Algunas sirenas, con una de sus manos, sostienen un tallo vegetal que emerge de sus aletas caudales y remata en una flor acampanada, mientras que con la otra mano sujetan un pescado o un ave estrangulada. Ha sido frecuente en la iconografía medieval representar a las sirenas sujetando un pescado, del cual además se alimentaban luego de robárselo a los pescadores. No ha sido posible establecer el probable simbolismo del ave muerta, si bien fue representada con un cuello alargado y pico afilado como las aves que pescan por zambullida. Finalmente, algunas sirenas son músicos y han sido pintadas tocando una guitarra o un violín. Encima de la franja con las tarjas fue compuesta una ancha cenefa decorativa, cuya expresión sugiere una temporalidad más tardía que la inferior, en la cual, dentro de una densa follajería, se han pintado querubines tocando un arpa o un violín, cabecitas angélicas, aves picoteando flores y frutas, águilas bicéfalas, venados, leones, perros, fruteros, así como sirenas individuales tañendo instrumentos de cuerdas. Se trata de un programa iconológico con ribetes de arte popular.

En la costa norte, a corta distancia de la ciudad de Trujillo en el departamento de La Libertad, fue edificada la iglesia de Santiago de Huamán, en lo que originalmente fue una



Fig. 13.- Trujillo, iglesia de Santiago de Huamán: sirenas tocando la guitarra en las enjutas del arco de acceso. Javier Colmenares, 2015.

reducción de indios. El templo actual fue erigido a principios del siglo XVIII, y destaca su portada de pies, que reitera en esquema compositivo de las portadas menores trujillanas, si bien aquí hay una profusión decorativa ausente en las portadas coetáneas. Está organizada en un solo cuerpo, rematado en un frontón recto abierto y tres calles delimitadas por columnas de fuste liso. El vano de acceso, situado en la calle central, está coronado por un arco de medio punto, en cuya rosca se han dispuesto diez cabecitas angélicas. En las enjutas que median entre el arco y el entablamento y reclinadas en la archivolta, fueron modeladas, en obra de yesería, dos sirenas-músico que tocan la guitarra. Sus rostros están bien definidos y proporcionados, aunque siempre carentes de expresión. Los cabellos son largos y ondeantes. La cola es voluminosa y de gran tamaño, con las aletas dorsales apenas insinuadas, mientras que la caudal es bifurcada. Resulta inusual esta expresión en la costa norte del país, donde no se han registrado otras sirenas en portadas o retablos.

En tierras tan alejadas como en la Misión de Maynas, que abarcó las riberas de los ríos Marañón, Pastaza, Parapurus, Tigre, Napo, Putumayo, Aguarico, Ucayali, Pachitea, Yavarí, Nanay y las orillas e islas del río Amazonas en el territorio del virreinato del Perú, la Compañía de Jesús estableció paulatinamente un conjunto de poblados misionales para llevar el evangelio a los pobladores originarios de un amplio número de etnias. En 1636, tuvo inicio la misión en la selva alta, y a partir de 1686, se expandieron a la selva baja, siendo la reducción de San Joaquín de Omaguas la más importante después de la de Santiago de la Laguna. En las descripciones de principios del siglo XVIII de la iglesia de San Joaquín, se documentan retablos ornamentados con sirenas, lo que resulta una información importante, ya que los artistas locales recibieron no solamente la orientación de los religiosos, sino que conocieron algunos lienzos y piezas escultóricas provenientes de la ciudad de Quito, en el actual Ecuador (Uriarte, 1986). Las tradiciones orales amazónicas consideran a las sirenas como protectoras de los ríos y lagunas, así como de la fauna asociada a estas fuentes de agua.

Reflexiones finales

La transmisión de elementos ornamentales a través de un conjunto de fuentes gráficas llegadas a América y las enfáticas narraciones de los navegantes acerca de sus encuentros en el mar con seres fantásticos, es innegable, del mismo modo que su transformación y reinterpretación no solamente morfológica, sino también de significación, ha sido un proceso continuado y dinámico asociado con las identidades regionales y locales.

El complejo proceso de transculturación y sincretismo religioso a partir de la llegada del cristianismo impuesto por los conquistadores y los religiosos que los acompañaban, no ha logrado demostrar incuestionablemente que las mujeres peces del supuesto mito prehispánico terminaran transponiéndose en las sirenas del arte barroco de la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del XVIII, así como que la influencia de las mujeres peces lacustres se extendiera desde las orillas del lago Titicaca hacia el Cusco, Arequipa y Ayacucho en el Perú actual, llegando hasta Sucre y Potosí en Bolivia.

La representación de las sirenas en las diversas expresiones del arte en el Perú virreinal tuvo una presencia más consistente en algunas regiones, frente a otras cuyas manifestaciones fueron esporádicas, hasta llegar a aquellas en las cuales, aparentemente, no formaron parte de su ideario artístico.

El simbolismo asociado a la admonición contra las tentaciones y placeres terrenales pudo haber sido un proceso de difícil comprensión para la población andina originaria. La difusión en su representación en el siglo XVIII ha sido coetánea a la consolidación del cristianismo, que en varios núcleos arquitectónicos y artísticos terminaron siendo elementos ornamentales, cuyo significado no estuvo necesariamente relacionado con las interpretaciones europeas originales. Por su morfología, las sirenas han llamado la atención de alarifes, retablistas, escultores, entalladores, imagineros y pintores en el Perú virreinal de los siglos XVII y XVIII. Su significación original se fue transmutando a través del tiempo, transformándose paulatinamente en elementos decorativos a la par de muchos otros, que no mantuvieron el complejo simbolismo proveniente de Europa a través del arte medieval, renacentista y finalmente barroco.

La incorporación de seres fantásticos u ornamentaciones un tanto alejadas de los preceptos de la evangelización prosperó recién a partir del segundo tercio del siglo XVIII, cuando estos perdieron en gran medida su eventual carga idolátrica, generadora de posibles reinterpretaciones alejadas de los preceptos de la Iglesia. Tal es el caso de los mascarones, seres vegetales, esciápodos, sirenas, hermes, grutescos y otros que coexistieron sin conflictos conceptuales o interpretativos con decoraciones asociadas a las figuras angélicas, niños cargadores, marioletas, veneras, monogramas y, en general, aquellos asociados a la simbología cristiana. Su presencia, claramente asociada a las portadas religiosas, posibilita deducir que su carácter fabuloso fue reformulado a una función primariamente ornamental.

La decoración ha mantenido su función de enriquecimiento visual, con frecuencia alejado de los programas catequéticos que, si bien existieron, probablemente no estuvieron teñidos de las profundidades de reflexión y análisis que proponemos otorgarle desde nuestra perspectiva presente.

En conclusión, su significado fue variando a través del tiempo y su simbolismo inicial fue reinterpretándose de acuerdo con la evolución del pensamiento religioso en la evangelización de los pueblos americanos, la ideología social en las distintas etapas de su historia y al interior de cada contexto social en las que fueron representadas.

Referencias bibliográficas

- Amado, D. (2003). De la casa señorial al beaterio Nazarenas. *Revista Andina*, 36, 213-236.
- Bertonio, L. (1879). *Vocabulario de la lengua aymara* [1612]. Parte segunda, edición facsimilar. B.G. Teubner.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos andinos en el arte*. Editorial Gisbert.
- Gisbert, T. (1980). Quesintuu y Umantuu, las sirenas indias del lago Titicaca. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Artísticas*, 24, 93-108.
- Gisbert, T. & De Mesa, J. (1997). *Arquitectura Andina 1530-1830*. Embajada de España en Bolivia.
- Harth-Terré, E. (1940). La sirena en la arquitectura virreinal. *El Arquitecto Peruano*, 34, 13-15.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980). *El primer nueva corónica y buen gobierno* [1589-1615]. Siglo Veintiuno.
- Luks, I. (1979). Algunas consideraciones sobre la «sirena india». *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Artísticas. Universidad Nacional de Venezuela*, 24, 109-113.
- Macera, P. (Coord.) (1995). *Murales de Rapaz*. Universidad del Pacífico y Banco Central de Reserva del Perú.
- Marzal, M. (1983). *La transformación religiosa peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Millones, L. & Tomoeda, H. (2004). Las sirenas de Sarhua. *Letras*, , 15-31.
- Platón (1988). *Diálogos*. República. Editorial Gredos.
- Rodríguez, M. I. (1999). *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*. Alderabán Ediciones.
- Rodríguez, L. (2009). Las sirenas. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1(1), 51-63. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf>
- Rowe, J. H. (1960). The origins of cretaor among the Incas. En *Culture in History: essays in honor of Paul Radin* (pp. 408-429). Columbia University Press.
- Ruiz Estrada, A. (1983). El arte andino colonial de Rapaz. *Boletín de Lima*, 5(28), 43-52.
- Samanez, R. (30 de septiembre de 2016). El Beaterio de las Nazarenas cobró nueva vida. *Valicha. Portal de Historia y Patrimonio*. <https://valicha.com/web/historia-y-patrimonio/30-historia-2009/106-arquitecto-roberto-samanez-argumedo.html>
- San Cristóbal, A. (1998). *Esplendor del Barroco en Ayacucho. Retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*. Banco Latino.
- San Cristóbal, A. (2004). *Puno. Esplendor de la arquitectura virreinal*. Ediciones Peisa.
- San Cristóbal, A. (2013). *Trujillo. El Barroco en la arquitectura virreinal*. Colegio de Arquitectos del Perú.
- Uriarte, M. (1986). *Diario de un misionero de Maynas*. Monumenta Amazónica.
- Vargas Ugarte, R. (1968). *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Aldecoa.

Conflicto de intereses: La autora declara no tener ningún conflicto de intereses sobre dicho texto.

Contribuciones de autoría: Ninguno

Financiamiento: Ninguno

Recibido el 30 de agosto de 2024

Aceptado el 11 de noviembre de 2024