



Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge Some thoughts on symbolism of the Sphinx

Cristóbal MACÍAS VILLALOBOS¹

Resumo: A Esfinge grega, de origem provavelmente egípcia, foi conhecida na Antiguidade não só como um espírito funerário e protetor de tumbas, mas especialmente como uma criatura que se atreveu a questionar Édipo a respeito da natureza da identidade do ser humano. Esta disputa dialética entre o herói e a besta foi interpretada de distintas maneiras, e originou uma rica tradição simbólica que se estendeu até nossos dias. O objetivo deste artigo é apresentar alguns momentos dessa tradição, tanto na Literatura quanto na Arte.

Abstract: The Greek Sphinx, probably of Egyptian origin, was known in Antiquity not only as a funeral spirit and guardian of tombs, but especially as that creature who dares to ask Oedipus a question about the nature of human identity. This dialectic encounter between hero and beast has been interpreted in many different ways, giving rise to a rich symbolic tradition that extends almost to the present day. This paper presents some key moments of this tradition in both literature and art.

Palavras-chave: Édipo – Esfinge – Enigma da Esfinge – Simbolismo – Mulher fatal.

Keywords: Oedipus – Sphinx – Riddle of the Sphinx – Symbolism – Femme Fatale.

Recebido em 05.07.2012

Accito em 07.08.2012

¹ Profesor Titular de *Filología Latina* de la Universidad de Málaga, miembro del proyecto de investigación *Marginalia: en los márgenes de la tradición clásica*, proyecto financiado por el MCINN (FFI2011-27645), en el marco del cual se ha elaborado este trabajo. *E-mail:* cmacias@uma.es



I. Introducción

Dentro de la categoría de lo monstruoso, integrada en su mayoría por seres híbridos surgidos en muchos casos en el mundo oriental e integrados sin dificultad en el imaginario y la mitología griegos, desempeña un papel destacado por su amplia presencia en la literatura y en el arte la esfinge, ser que integra en su morfología los rasgos físicos y simbólicos de los seres humanos, del león y de las aves principalmente.

En este trabajo vamos a tratar de comprender cómo evolucionó la rica y compleja simbología de esta criatura empezando por su lejano origen egipcio y centrándonos sobre todo, por razones de espacio, en los tres momentos de la historia en que más atención se prestó al mito y, por ende, más sentidos simbólicos se le atribuyeron: la Antigüedad clásica, el Renacimiento y el siglo XIX.

Como veremos, a partir de unos sentidos y funciones básicos, en esencia, hipóstasis de la realeza tanto humana como divina y, sobre todo, guardián y protector casi siempre en el ámbito funerario, el monstruo fue adquiriendo una gran riqueza de sentidos, sobre todo en el mundo griego, que le han permitido “subsistir” hasta nuestros días como referente simbólico.

El hombre antiguo distinguió dos tipos de animales fabulosos denominados esfinge –del griego Σφίγγξ², que pasó al latín como *Sphinx*–, uno, que tenía cuerpo de león y cabeza de hombre, que es la de Egipto y que vemos en esa gigantesca escultura que es la Gran Esfinge de Guiza; otro, que tenía cuerpo de león, alas de ave y cabeza y pechos de mujer, que es la de Tebas y que participa en el mito de Edipo. Se le da también el mismo nombre a un tipo de mono que, según S. Isidoro (*Etym.* XII, 2, 32), se caracterizaba por ser peludo, con larga cabellera, grandes mamas y fácil de domesticar³.

² El término, aparentemente, está relacionado con el verbo σφίγγω que significa ‘apretar fuertemente’, ‘estrechar’, ‘estrangular’.

³ Cf. Isidoro, *Etym.* XII, 2, 32: *Sphingae villosae sunt comis, mammis prominentibus, dociles ad feritatis oblivionem*. Sobre este animal también habla Plinio, *N. H.* 8, 72, del cual dice que tiene pelo de color rojizo y dos mamas (*fusco pilo, mammis in pectore geminis*), propio de Etiopía, que el autor latino parece incluir entre las criaturas similares a monstruos: *Aethiopia generat multaque alia monstris similia*. Una mención más genérica se encuentra en Pomponio Mela, *chorog.* 3, 88, donde se habla de fieras muy feroces, similares a las que llamamos esfinges: *sunt et saevissimae ferae omni colore varii lycaones et quales accepimus sphinges*. Más



Parece algo seguro que la esfinge tebana (o griega en general) procedería de la esfinge egipcia⁴, casi siempre de género masculino, símbolo de la resurrección, por su vinculación con el dios sol; símbolo de la fuerza y la ferocidad, por su relación con el rey; y con función protectora tanto de vivos como de muertos. El elemento femenino característico de la versión griega del monstruo le hizo adquirir, junto a su valor funerario, un curioso componente erótico que vemos repetido en otros monstruos femeninos como las sirenas y las harpías⁵.

II. La esfinge egipcia

Respecto a la esfinge egipcia, se trata de un ser híbrido formado por cuerpo de león y rostro humano, que aparece ya referido, desde el Imperio Antiguo, en los *Textos de las Pirámides* como dios-león⁶, que actúa como guardián del

recientemente, en el siglo XVI, Conrado Gesner (1516-1565), en el volumen I de su *Historia animalium*, el *De quadrupedibus viviparis*, vuelve a tratar sobre este tipo de mono (en concreto, en I, 979, 20-30, según la edición de Zurich de 1551), haciéndose eco de lo que dijeron todos los autores antiguos que trataron el tema. De hecho, en su época se hablaba de dos esfinges, la “de los poetas” (es decir, la mitológica) y ésta otra identificada con un simio, que era tratada en los libros de zoología junto a otras criaturas fabulosas. Sobre esto último, cf. PEDRAZA, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets Ediciones, 1991, p. 43.

⁴ En opinión de CABRERA, Paloma. “Los seres híbridos. Imágenes de la alteridad en la Grecia clásica”, en Alberto Bernabé & Jorge Pérez de Tudela (eds.). *Seres híbridos en la mitología griega*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012, p. 11-48, en p. 26, su entrada debió de producirse al menos en el siglo IX a. C. y en especial durante el siglo VII a. C., en el momento orientalizante, seguramente como demon ctónico o símbolo apotropaico. Esta autora, en verdad, habla de su origen oriental, sin concretar más. En nuestra opinión, aunque fuera tímidamente, su entrada debió ser algo anterior, porque, como comentaremos, ya se registran ejemplos de esfinges con valor funerario en época micénica.

⁵ Sobre esto, cf. DUKELSKY, Cora. “Esfinges, sirenas y arpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas”, *Argos*, 24 (2000), 23-40, p. 32-33. En opinión de esta autora, todos estos seres híbridos de la mitología griega remontan al concepto y representación egipcia del alma-ave, el *ba*, relacionado con las creencias de ultratumba de este pueblo. Contra esta tesis del origen común, cf. CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. 2 vols., Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 1997², vol. I, p. 382-383, para quien, cuando los griegos conquistaron y helenizaron Egipto tras Alejandro Magno, identificaron su esfinge femenina con la masculina y a veces también femenina de los egipcios, con la que guardaba una cierta semejanza en la forma nada más.

⁶ Cf. al respecto, *Texto de las Pirámides*, 2081, “Eleva a este ka del Rey hacia el dios, guíale hacia el Doble dios león, haz que suba hacia Atum”. Citamos por la traducción de LÓPEZ,



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

mundo subterráneo, del mundo nocturno y de la muerte, en asociación con Atum, asociación que se menciona también en el Imperio Nuevo en el *Libro de los Muertos*.

En esta misma época, sabemos que desde el reinado de Tutmosis I la esfinge de Guiza era llamada Hor-em-akhet, “Horus sobre el horizonte”, es decir, el sol naciente, por lo que sería también un símbolo solar, así como “Horus en la Necrópolis”⁷.

Es casi seguro que debemos identificar con ésta las ἀνδροσφιγγες, las esfinges con cabeza de hombre que, según Heródoto, II, 175, Amasis levantó en honor de la diosa Neit (la Atenea griega, según el autor griego).

De ella nos habla también Plinio, *N. H.* 36, 77, si bien lo que dice es una mera descripción del conocido monumento egipcio, en particular, se trataría de la representación del rey Harmain, elaborada con piedra natural y con el rostro de color rojo (*Harmain regem putant in ea conditum et volunt invectam videri; est autem saxo naturali elaborata, rubrica facies monstri colitur*); luego se dan las medidas del monumento: el perímetro de la cabeza por la frente mide, según el autor romano, ciento dos pies; los pies miden ciento cuarenta y tres pies de largo; y su altura desde el vientre hasta la parte superior del áspid que corona su cabeza tiene 61 pies (*capitis per frontem ambitus centum duos pedes colligit, longitudo pedum CXLIII est, altitudo a ventre ad summam aspidem in capite, LXIS*).

Algo que parece seguro es que el modelo de la esfinge de rostro masculino y cuerpo de león tuvo su origen en Egipto, siendo imitado luego por todos los pueblos del mediterráneo oriental, llegando incluso hasta Italia y la Galia, si bien en cada lugar al representarla se le incorporaron ciertos elementos iconográficos particulares⁸. Asimismo, todo apunta a que los primeros que imitaron el modelo egipcio y contribuyeron a su expansión fueron los sirios, en cuyas manos la estática esfinge se modifica hasta casi reinventarse, al

Francisco y THODE, Rosa. <<http://www.egiptologia.org/textos/textospiramides/tppdf.htm>> [consulta: 23-11-2012].

⁷ Cf. DUKELSKY, *cit.*, p. 32 y DESSENNE, André. *Le sphinx. Étude iconographique. I. Des origines à la fin du second millénaire*. París: Boccard, 1957, p. 176.

⁸ Cf. CHARBONNEAU-LASSAY, *cit.*, p. 378 y sobre todo DESSENNE, *cit.*, p. 175 ss.



añadirle un par de alas bien visibles y representarla sentada y con una cola en forma de S⁹.

Existían distintos tipos de esfinges egipcias que se diferenciaban por la postura en que se representaba su parte animal: yacente, de pie, en cuclillas, con alas, aplastando enemigos y esfinges femeninas (por lo general, con cuerpo de león y cabeza y pelo de mujer)¹⁰.

Respecto a su valor simbólico, según Clemente de Alejandría, *Strom.* V, 5, los egipcios colocan esfinges delante de sus templos para dar a entender que la doctrina respecto a Dios es enigmática y oscura; también quizás porque debemos amar y temer al Ser Divino: amarlo como algo benigno para el piadoso, temerlo como algo que debe sufrir inexorablemente el impío. Este doble valor de la esfinge se debe a que este ser fantástico presenta una doble naturaleza: de animal salvaje y de hombre.

También Plutarco, *De Isid.* 9, habla de la colocación de esfinges delante de sus templos para simbolizar el carácter enigmático de sus doctrinas religiosas.

Sobre su significado, Roscher, haciéndose eco de las opiniones de diferentes autores, establece una interesante diferenciación: la esfinge con cuerpo de león y cabeza humana sería representación del rey, mientras que aquella cuya cabeza es de animal sería representación de un dios, siendo en este caso el animal la encarnación concreta del dios (así, una esfinge con cabeza de halcón sería la representación de Horus)¹¹.

En el caso de las representaciones plásticas de esfinges con cabeza de hombre se puede encontrar el nombre de un rey enterrado, por lo que cabe deducir que, sin excluir otras posibilidades, el ser híbrido representa al rey. Además cabe suponer que era de rigor que los rasgos del rostro se parecieran a los del personaje representado¹².

⁹ Cf. DESSENNE, *cit.*, p. 176-177.

¹⁰ Sobre esto, cf. ROSCHER, Wilhelm Heinrich. *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. vol. IV, Hildesheim – Nueva York: George Olms, 1992³, cols. 1306-1309.

¹¹ Sobre esto, cf. ROSCHER, *cit.*, col. 1301.

¹² Cf. ROSCHER, *ibid.*



Más a menudo la esfinge representa a un rey como si fuera un dios. Asimismo, en las representaciones de los dioses como esfinges es más difícil encontrar una regularidad¹³.

De otro lado, se ha sugerido que las esfinges que se colocaban a ambos lados de las avenidas que llevaban al templo eran vistas como una protección para el santuario y el dios. Al parecer, este sentido de la esfinge como guardián se potenció en época griega cuando se la colocaba delante de una tumba¹⁴.

Además, a la esfinge, en cuanto símbolo del sol (la esfinge con cabeza de carnero era símbolo de Amón) e imagen de Isis (en su versión femenina), se la podría considerar a su vez un símbolo de vida y resurrección. Este mismo valor se encuentra en ciertas estelas grecochipriotas, donde figura una planta de loto, símbolo de la fecundidad, a modo de árbol de la vida, sostenido por dos esfinges. Y en Egipto, al parecer, hasta tiempos no tan lejanos, las mujeres estériles se iban a dormir a la sombra o en los brazos de las esfinges de la avenida del Serapeum para poder concebir¹⁵.

El tipo señalado por Roscher de la esfinge aplastando enemigos se corresponde con el tema del monstruo marchando sobre un ser humano, que fue muy frecuente en el arte del oriente mediterráneo durante el siglo VII a. C., cuyo valor simbólico es el de hostilidad (en realidad, el monstruo hostil)¹⁶.

En fin, tampoco faltan representaciones de esfinges sobre cuyo significado nada podemos decir al ignorarse el contexto para el que fueron creadas¹⁷.

III. La esfinge griega

III.1. Antigüedad Clásica

Sobre la esfinge en el mundo griego son muy numerosas las referencias literarias. De entrada, según Hesíodo (*Tb.* 326), la esfinge¹⁸ es hija de Equidna

¹³ Cf. ROSCHER, *cit.*, col. 1303.

¹⁴ Cf. ROSCHER, *cit.*, col. 1305 y DESSENNE, *cit.*, p. 176. Para este último autor, esta función de guardián, que es la primordial, explicaría la existencia de amuletos con forma de esfinge con función apotropaica (guardar y proteger a los que portaban tales amuletos).

¹⁵ Cf. CHARBONNEAU-LASSAY, *cit.*, p. 383-384.

¹⁶ Cf. GARCÍA BELLIDO, María Paz. "La esfinge en las monedas de Cástulo", *Zephyrus*, XXVIII-XXIX (1978), 343-357, en p. 350, n. 41.

¹⁷ Cf. ROSCHER, *cit.*, col. 1304.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

y Orto y hermana del león de Nemea¹⁹. No obstante, según Apolodoro, *Bibliot.* 3, 5, 8, su padre sería Tifón, opinión ésta compartida por Higino, *Fab.* 151, y formulada mucho antes por Laso de Hermíone (fr. 5). Según Pausanias 9, 26, 3, la esfinge sería hija natural de Layo, rey de Tebas; para Eurípides, *Phoen.* 1020, sería hija de Gea y Equidna (genealogía difícil siendo las dos hembras); y ya en un autor que racionaliza plenamente el mito, Paléfato, en *De incredibilibus* 4, 14, la esfinge sería una amazona concubina de Cadmo.

Sobre el aspecto del animal, de nuevo Apolodoro, en el pasaje ya citado, dice que tenía rostro de mujer, pecho, pies y cola de león y alas de ave. Paléfato, en su *De incredibilibus* 4, 1 ss., la describe como una fiera con cuerpo de perro, cabeza y rostro de muchacha, alas de ave y voz de hombre. Por su parte, Sófocles, en *Edipo Rey* 391, la denomina “perra cantora”, denominación ésta

¹⁸ En realidad, Hesíodo habla de Φίξ más que de Σφίγξ. Por lo que se dice en Platón, *Crát.* 414d, parece que la hija de Quimera se llamó primero *Phix* antes de identificarse con la esfinge (cf. al respecto, PLATÓN, *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, trad., introd. y notas por Julio Calonge Ruiz, Eduardo Acosta Méndez, F. J. Olivieri, José Luis Calvo. Madrid: Gredos, 1983, p. 418, n. 116). De otro lado, como señalan LIDDLE-SCOTT-JONES. *A Greek-English Lexikon*, s. v. Σφίγξ, p. 1741, es muy posible que el nombre que Hesíodo da a la esfinge esté relacionado con el monte Φίκιον, cerca de Tebas, el mismo donde se coloca el monstruo, como se afirma en Apolodoro, *Bibliot.* 3, 5, 8, y veremos más adelante. En el hecho de que el monstruo fuera denominado finalmente Σφίγξ pudo influir su cercanía, por etimología popular, al verbo σφίγγω, que expresa la idea de “oprimir, apretar”, como ya se ha indicado más arriba, y que le venía bien a una criatura que mataba a sus víctimas por constricción. Sobre esto, cf. DELCOURT, Marie. *Oedipe ou la légende du conquérant*. Lieja: Faculté de Philosophie et Lettres, 1944, p. 107-108. Por su parte, BROWN, E. L., “Egyptian Pakht. Hellenic Sphinx”, *Archaeological News*, III (1974), 9-12, sugiere que el nombre que Hesíodo da a la esfinge podría derivar del egipcio Pakht, uno de los nombres de la diosa Hathor, que se figuraba mitad mujer y mitad leona. De este modo se estaría sugiriendo un posible origen egipcio para el mito de Edipo y la esfinge.

¹⁹ Cf. GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1984 (2ª reimpr.), p. 174, s. v. *Esfinge*; RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1995 (3ª reimpr. de la 2ª ed.), p. 47. De otro lado, quizás no sea casualidad el hecho de que la esfinge tebana, “ruina para los cadmeos”, sea hermana del león de Nemea (cf. *Th.* 326-327: ἡ δ' ἄρα Φῖκ' ὀλοῆν τέκε Καδμείοισιν ὄλεθρον / Ὀρθῶ ὑποδμηθεῖσα Νεμειαῖόν τε Λέοντα), criado por Hera como calamidad para los hombres. Evidentemente, se estaría poniendo de relieve la relación simbólica entre ambas criaturas.



que se ha querido relacionar con su función de guardiana, para asegurarse de que se cumplían los designios de Hera²⁰.

Sin embargo, caben otras explicaciones para esta calificación de “perra”. En primer lugar, la esfinge, como veremos más abajo, es un “agente de la muerte”, por eso su relación con el perro infernal del que es sobrina. Además, conviene recordar que en el arte griego arcaico se la representaba con cuerpo de perra, ya que Orto, su padre, era un perro primordial²¹.

Asimismo, en el v. 509 del *Edipo* de Sófocles se alude a ella como la “alada doncella”, que corresponde a la caracterización habitual de ésta como un ser con aspecto femenino (rostro y pechos de mujer, junto con elementos de la morfología del león) y alas propias de un ave de rapiña. En fin, en la poco conocida descripción del animal de Mesomedes de Creta (s. II d. C.), cuya *Descripción de la esfinge* aparece en el vol. XIV de la *Antología Palatina*, a sus partes femeninas, de leona y alada se uniría una cola de dragón (o de serpiente), aspecto éste poco habitual en los relatos más conocidos²².

Siguiendo con su aspecto, por la arqueología sabemos que la mayoría de las esfinges griegas aparecía con melena o moño, mientras que las de origen oriental incluían a menudo alguna clase de tocado²³.

En fin, en opinión de M. Delcourt, lo que los griegos llamaron esfinge pudo surgir de superponer una realidad fisiológica, la *pesadilla opresiva*, con otra de orden religioso, la creencia en las almas de los muertos representadas con alas²⁴.

²⁰ Cf. SÓFOCLES, *Tragedias*, trad. y notas Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1982, en la edición de Barcelona: Coleccionables RBA, 2006, p. 214, n. 23. En cambio, para VERMEULE, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México: FCE, 1984, p. 283-284, el canto sería parte de sus armas de seducción —como hacían las sirenas para atraer a los incautos, añadimos nosotros—, y el llamarla ‘perra’, es porque se la trata como la versión femenina del perro del Hades, Cerbero.

²¹ Para esta última explicación, cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla*, cit., p. 27.

²² Sobre la descripción de este animal en Mesomedes de Creta, cf. VILLARRUBIA, Antonio. “Una nota sobre Mesomedes de Creta y la Esfinge”, *Trivium*, 10 (1998), 137-140.

²³ Cf. GARCÍA BELLIDO, cit., p. 348.

²⁴ Cf. DELCOURT, cit., p. 108-109. Añade esta autora: “Ces deux conceptions ont pu aboutir à une création unique parce qu’elles avaient pas mal de points communs, notamment leur caractère érotique et celui-ci encore que le cauchemar et le revenant une fois surmontés donnent à leur vainqueur trésors, talismans et royaumes”.



Desde el punto de vista mítico, el único episodio en que interviene este ser alado es el mito de Edipo. Según Apolodoro, *Bibliot.* 3, 5, 8, muerto Layo, el reino de Tebas se vio asolado por una terrible calamidad, dado que Hera envió a este ser monstruoso, el cual había aprendido un enigma de las musas que decía: ¿Qué es lo que tiene voz y primero anda a cuatro patas, luego a dos y finalmente a tres?²⁵. Este enigma lo proponía a los tebanos situada en un monte cercano a la ciudad, el monte Ficio²⁶.

Un oráculo reveló a los tebanos que se librarían de la esfinge cuando fueran capaces de solucionar el enigma. Pero, aunque muchos lo intentaron, nadie consiguió resolverlo, por lo que fueron muchos también los que murieron. Finalmente, Creón, el hijo de Hemón, proclamó que a quien lo resolviera se le entregaría el reino y la esposa de Layo. Al oír esto, Edipo encontró la solución: el objeto por el que preguntaba la esfinge era el hombre, que de niño andaba a cuatro patas, de adulto a dos y de anciano a tres al tener que apoyarse en un bastón²⁷.

²⁵ Este enigma aparece transcrito en verso en autores antiguos como Ateneo, X, 81, 456b; *Anth. Pal.* XIV, 64, entre otros, y es posible que no entrara a formar parte de la leyenda hasta al menos el siglo VI a. C., pues en las versiones más antiguas del mito, tal como se recogería en la *Edipodia*, el combate con la esfinge no fue intelectual sino de fuerza. Sobre esto, cf. VÍLCHEZ, Mercedes. “El personaje de Edipo y su utilización en el ciclo tebano”, *Estudios Clásicos*, 106 (1994), 33-48, p. 35 y 39.

²⁶ Mesomedes de Creta se hace eco de otro enigma resuelto también por Edipo, al menos por el *Edipo* del poeta trágico Teodectes de Fasélide, que decía: “Son dos hermanas gemelas: la una da a luz / a la otra, y ella tras dar a luz, por ésta es dada a luz, / de manera que siendo hermanas a la vez que consanguíneas / hermanas carnales en común y madres son”. La solución era la pareja formada por Hémera y Nix, el Día y la Noche. Sobre esto, cf. VILLARRUBIA, *cit.*, p. 140. El texto citado es traducción de este mismo autor.

²⁷ Sobre el sentido último del enigma, cf. MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1996, p. 280, quien afirma: “Esto significa que su misión consistía en castigar a los que no conocían qué es el Hombre, a los que no seguían el lema escrito con letras de oro en el pronaos del templo de Apolo en Delfos: ‘Conócete a ti mismo’. Sólo los que han alcanzado ese conocimiento consiguen vencer su poder destructor”. Por su parte, PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 58 ss., se pregunta si es mera coincidencia que en el enigma se pregunte sobre pies y bastones a un cojo (no olvidemos que Edipo lo es y su nombre alude también aparentemente a un defecto en los pies). La conclusión de la autora es que: “Ella cantó sus oscuros hexámetros y él respondió correctamente, gracias, sin duda, a sentirse aludido en ellos”.



Una vez resuelto el enigma, la esfinge se arrojó desde lo alto de la ciudadela²⁸ y Edipo consiguió el reino y se casó, sin quererlo, con su madre²⁹.

Son muchos otros los textos que aluden a esta versión del mito. Una versión muy resumida y centrada en el contenido del enigma propuesto por el monstruo es lo que encontramos en Diodoro Sículo, 4, 64. En Eurípides, *Ph.* 1759-1760, Edipo se presenta a sí mismo como el único que supo resolver los enigmas que le planteaba la esfinge y que acabó con su poder destructor. La versión de Higino, *Fab.* 67, si bien muy resumida, coincide en lo esencial con la de Apolodoro, con la salvedad de que los que son devorados por la esfinge son los muchos venidos desde todas partes de Grecia por el deseo de hacerse con el reino si resolvían el enigma.

Algo similar ocurre en Séneca, *Oedip.* 92 ss., quien indica que el ser se encontraba situado en lo alto de una roca, con el suelo en su derredor blanco por las osamentas de los desgraciados que habían sido devorados por ella. Presta también atención este autor a los movimientos de las distintas partes de su monstruoso cuerpo (*cum... aptaret alas, caudae movens saevi leoni more, crepuere malae*)³⁰.

²⁸ Esta clara contradicción que observamos en Apolodoro (si el monstruo se asentaba en el monte Ficio, lo lógico sería que se hubiera arrojado desde allí una vez resuelto el enigma por Edipo, no desde la ciudadela), se percibe también en otros autores. No obstante, para algunos críticos se podría interpretar en el sentido de que este ser, en realidad, no estaría circunscrito a un ámbito concreto: su rasgo esencial sería la movilidad y su mismo polimorfismo le permitiría acceder tanto al espacio urbano, como asentarse fuera de él, si bien el ámbito que le es propio es el “espacio extramuros”. Sobre esto, cf. IRIARTE, Ana. *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal, 2002, p. 98.

²⁹ Para PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 31-34, la esfinge podría entenderse como el doble de Yocasta: ésta es la mujer fértil en cualquier circunstancia, que tiene su opuesto en la esfinge, que no sólo es estéril, sino que también trae la muerte a los jóvenes de los que abusa. Representarían, por tanto, las dos caras de esa feminidad temida y deseada por el hombre. Edipo consigue destruir a una, pero cae en las redes de la otra. Avanzando en la interpretación del mito, Pedraza sugiere que en este enfrentamiento quizás lo que se esconda es la lucha entre la *Episteme* o *Conocimiento cierto*, Edipo, y la *Doxa* u *Opinión*, esfinge y Yocasta. En verdad, las dos “mujeres” mueren víctimas del deseo de saber de Edipo, pues la ruina de ambas se produce tras la resolución de sendos enigmas (en el caso de Yocasta, el enigma consiste en descubrir cuál es la identidad del propio Edipo, claro).

³⁰ La versión más estándar del mito de Edipo y la esfinge tuvo una inmediata traducción en el arte. Así, en la pintura sobre cerámica se representaba sobre todo el momento de la



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

A menudo, su costumbre de formular enigmas se presenta como un canto, el canto de la esfinge, como hace Eurípides en *Ph.* 1505 ss., que habla de su “canto difícil de comprender” (δυσζυνέτον μέλος), o Pausanias, 9, 26, 2, que habla de la montaña desde la que la esfinge cantaba sus enigmas. Higino, *Fab.* 67, postula también la tesis del canto, pues habla de *carmen* (*si carmen quod posuisset aliquis interpretatus esset*, 67, 4), al igual que Séneca, *Oedip.* 102, quien habla de su *triste carmen*, y en 246, de *nefandum carmen*.

En fin, en una versión tardía del mito, Pausanias, en 9, 26, 3-4, cuenta cómo Layo, que sentía un especial afecto por la esfinge, su hija ilegítima, le reveló el contenido del oráculo que Delfos había dado a Cadmo y que nadie conocía salvo los reyes. Cuando alguno de sus hermanos venía a reclamar el trono de la esfinge, ella les respondía diciendo que si eran hijos de Layo debían conocer el oráculo dado a Cadmo. Como los hijos de Layo no sabían responder, la esfinge los castigaba con la muerte porque no tenían ningún derecho al trono.

confrontación del héroe y el animal, cuando éste ya ha formulado el enigma, uno frente a otro, próximos pero a una cierta distancia. En cuanto a la postura más habitual, el animal suele aparecer casi siempre sentado sobre los cuartos traseros y sólo en alguna ocasión a cuatro patas; de asiento suele servirle una estatua o una roca. A Edipo se le figura o de pie o sentado sobre una roca o taburete. La postura de pie es la más frecuente, y en ella suele llevar un bastón de caminante, sobre el que a veces apoya la cabeza. Cuando aparece sentado se supone que se está tomando su tiempo para resolver la cuestión planteada. Sobre esto, cf. PALOMAR, Natalia. “Edipo sentado, prototipo del pensador”, *Ciència, didáctica i funció social del Estudis Clàssics. Actes del XIV Simposi d'Estudis Clàssics*. Barcelona: Secció Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2004, p. 329-344. Según la autora (p. 337), la imagen del Edipo sentado se convirtió desde “el imaginario mítico de los griegos” en la “figuración potentísima del pensador”, tal como se puede ver en la representación de Edipo en la Copa Vaticana. Por su parte, MORET, Jean-Marc. “Quelques observations à propos de l'iconographie attique du mythe d'Oedipe”, en *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del convegno internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982*, a cura di Bruno Gentili & Roberto Pretagostini. Roma: Ed. dell'Ateneo, 1986, p. 205-214, en un trabajo muy polémico, precisa algunos aspectos de la tradición iconográfica del mito entre los ceramistas áticos. Así, tiene la primacía la esfinge incluso cuando Edipo aparece en escena; además, iconográficamente, el tema del enigma sería anterior al del combate; asimismo, en su opinión, cuando los pintores áticos representaban las distintas escenas que nosotros asociamos al mito de Edipo, ellos las tomaban como escenas autónomas, independientes del mito en sí, y se escogían unas u otras en función de las modas o las costumbres del taller; en fin, los pintores áticos habrían deformado el mito igual que solían hacer los poetas.



Edipo se presentó conociendo el contenido del oráculo porque, al parecer, había recibido información sobre el mismo en un sueño³¹.

Respecto a su sentido simbólico último, en este ser híbrido se conjugaban la fuerza y el poder destructor de leones y rapaces con la perfidia atribuida al sexo femenino³².

Como ya puso de relieve hace tiempo Vian, en la leyenda originaria coexistían dos aspectos respecto a la esfinge: a) sería la versión femenina de los monstruos masculinos a los que había que aplacar anualmente con un tributo de vírgenes; b) fuera de cualquier connotación sexual, sería una mera devoradora de carne cruda³³.

Partiendo de la versión canónica del mito, parece evidente la relación de la esfinge con el ámbito matrimonial, bien como una deidad protectora del mismo, bien como la representación de su “envés negativo”³⁴.

En efecto, no olvidemos que en ciertas versiones del mito la esfinge fue enviada por Hera, diosa protectora del matrimonio, para castigar la unión

³¹ Más alejada aún de la versión vulgata del mito, Pausanias, en 9, 26, 2, da otra versión completamente distinta, atribuyendo todo el episodio a la acción de unos piratas, comandados por una mujer llamada Esfinge, la cual, con una fuerza naval, llegó al mar de Antedón y ocupó el monte Ficio, que utilizaba para el pillaje, hasta que fue aniquilada por las superiores fuerzas de Edipo, que había llegado desde Corinto.

³² Cf. MARIÑO FERRO, *cit.*, p. 280. En este punto conviene recordar que hay otros seres híbridos en cuya conformación entra el cuerpo de la mujer, por lo que su simbolismo coincide en parte con el atribuido a la esfinge. Uno de los más conocidos es la sirena, que en su forma original estaba constituida por cabeza y cuello de mujer y cuerpo alado, patas y cola de ave, aunque en nuestro imaginario occidental es más conocida su estampa con el cuerpo de pez. A lo largo de todos los tiempos se la ha tenido como símbolo de la voluptuosidad engañosa, tanto en el plano intelectual (doctrinas perjudiciales que tratan de seducir al sabio o al cristiano verdaderos) como en el plano más cotidiano (alusión a los placeres mundanos). Sobre esto, cf. GUERRA, Manuel. *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 263; RODRÍGUEZ BLANCO, María Eugenia. “Mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega”, en Rosario López Gregoris & Luis Unceta Gómez (eds.), *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, 2011, p. 65-91; y DUKELSKY, *cit.*, p. 30 ss.

³³ Estas ideas fueron expuestas por VIAN, Francis en *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. París: Klincksieck, 1963. La referencia la hemos tomado de VÍLCHEZ, *cit.*, p. 39.

³⁴ Cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos, cit.*, p. 101.



contra natura de Layo con el joven Crisipo, el hijo de Pélope³⁵, por lo que en este caso el monstruo actúa como protector de la institución³⁶.

Asimismo, la proposición de enigmas a los hombres se ha relacionado con el ámbito prenupcial, en concreto, con la proposición de pruebas de inteligencia cuya resolución era premiada con la mano de la novia. En efecto, eso mismo sucede en el caso de la esfinge, pues la resolución de su enigma tiene como premio la mano de la reina, además del reino tebano. Sin embargo, hay una clara inversión de la situación tradicional por el papel activo que adopta este ser de género femenino y porque la no resolución del mismo acaba en la muerte del “pretendiente”.

Fuera de su relación con el matrimonio, partiendo también de la versión estándar del mito, hay que suponer que en el periodo que media entre la muerte de Layo y la propia muerte de la esfinge, tras la resolución del enigma por Edipo, el monstruo actuó *de facto* como el gobernador, tiránico, de Tebas. Éste es un hecho puesto de relieve en las alusiones de los tres grandes trágicos a la esfinge y se refuerza curiosamente con su propia costumbre de expresarse de modo enigmático, algo que la literatura clásica asociaba también con el comportamiento del tirano³⁷. Por tanto, desde esta perspectiva, la esfinge pasaría a ser el símbolo negativo de la práctica indebida del poder, es decir, de la tiranía.

De otro lado, en Esquilo, *Los siete contra Tebas*, 540-544, en la descripción del escudo de Partenopeo, el hijo de Atalanta, aparece la esfinge llevando entre sus garras a un guerrero, presuntamente tebano, imagen ésta que había de servir de advertencia a los sitiados habitantes de la ciudad de Tebas. Esta

³⁵ Cf. GRIMAL, *cit.*, s. v. *Layo*, p. 310. La supuesta homosexualidad de Layo como motivo de la presencia de la esfinge ya era referida en el ciclo tebano, en concreto en la *Edipodia*, al menos según el resumen atribuido al mitógrafo helenístico Pisandro. Sobre esto, cf. VÍLCHEZ, *cit.*, p. 34.

³⁶ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 30-31, quien tras poner en relación la homosexualidad de Layo con el origen homosexual de la esfinge (admitiendo que sus progenitores sean Equidna y Gea, según quiere Eurípides), añade en p. 30: “[...] el castigo de Hera [...] puede concebirse como una advertencia de las nefastas consecuencias que podía acarrear a la demografía tebana la generalización del tipo de amor que el príncipe parecía institucionalizar con su conducta”.

³⁷ Cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos, cit.*, p. 85-91.



representación, que depende en todo del episodio de Edipo, es rica en interpretaciones.

De entrada, el sentido más inmediato de la aparición de la esfinge en un contexto bélico, al igual que sucede con otros monstruos como la Gorgona, es el de inspirar un miedo paralizante al enemigo³⁸.

Paralelamente, esta misma representación, en la que se subvierten los papeles femeninos frente al hombre, ha servido a una parte de la crítica para poner en relación a la esfinge con Atalanta (la madre de Partenopeo), algo que no habían hecho explícitamente los antiguos. En opinión de Ana Iriarte³⁹, ambas serían “paradigmas de civilización”, dado que una, Atalanta, domina la caza, actividad básicamente masculina e instrumento de civilización, mientras que la otra, la esfinge, no sólo caza sino que es capaz de proponer enigmas que los hombres son incapaces de resolver, con lo que se estarían invirtiendo los espacios tradicionalmente asignados a ambos sexos en la Grecia antigua.

Por su parte, en la versión de Mesomedes de Creta, la propia mezcla caótica de seres que se conjuga en tan singular criatura sería un canto a la totalidad armónica del Universo y por tanto un símbolo de ese mismo orden cósmico⁴⁰.

J. Pérez de Tudela⁴¹, por su parte, adelanta una serie de claves interpretativas relativas a la solución del enigma por Edipo. De entrada, el choque no es sólo entre el hombre y un monstruo sino, de hacer caso a ciertas versiones del mito, entre hermanos o hermanastros. Asimismo, la respuesta al enigma podría haber sido cualquier ser que supusiera la unidad de una multiplicidad (por ejemplo, la propia esfinge). Por ello, no es sólo un conflicto entre hermanos, sino entre seres que comparten una misma composición que el mito considera anormal.

La gesta de Edipo sería la de adquirir la autoconciencia del yo ante un espejo que bien podría ser la propia esfinge. En fin, lo que permite a Edipo resolver

³⁸ Cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos*, *cit.*, p. 82-83. En todos estos casos la esfinge aparece como elemento decorativo en la referencia o descripción literaria de escudos y cascos.

³⁹ Cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos*, *cit.*, p. 107-110.

⁴⁰ Cf. VILLARRUBIA, *cit.*, p. 140.

⁴¹ Cf. PÉREZ DE TUDELA, Jorge. “La Esfinge de Tebas”, en Bernabé & Pérez de Tudela (eds.), *cit.*, p. 49-71, en p. 68-71.



el enigma es haber introducido un principio de orden, un orden temporal (el hombre es ese ser que primero va a cuatro patas, luego camina sobre dos pies y finalmente sobre tres), por lo que el hombre que Edipo descubre es un ser cambiante, en el que esos cambios son fases sucesivas de su misma naturaleza.

Asimismo, se ha sugerido también que podría ser símbolo de la voluptuosidad asociada a la mujer, de ahí que a las antiguas heteras griegas se las denominara esfinges⁴². A este respecto, en el poeta cómico griego Calias, en el fragm. 23, la expresión Μεγαροικαὶ σφίγγες, “las esfinges de Mégara”, constituye una alusión a la prostituta⁴³.

Pero uno de los ámbitos donde, también en el mundo griego, la esfinge parece haber desempeñado un papel más relevante es el funerario. En efecto, desde la época micénica, la esfinge está asociada a los sepulcros. Colocada sobre un pilar o sobre la propia tumba, actuaba a la vez tanto como el *demon* que arrebató al muerto del mundo de los vivos y como la compañera que le garantiza la subsistencia en el más allá⁴⁴.

En cuanto a la relación de la esfinge con la muerte, hay que recordar que ésta se inscribe en un marco mayor que es el de la relación que en el pensamiento mítico de los griegos se establece entre la mujer, en particular, la virgen indómita, con la muerte, y que se ejemplifica en el caso de la primera mujer, Pandora, cuya curiosidad trajo la enfermedad y la muerte a los hombres; o en las híbridas sirenas, quienes hacen naufragar y perecer a los desdichados marineros atraídos por su canto armonioso; o las deidades vírgenes Ártemis y Atenea⁴⁵. A éstas hay que agregar también las harpías, genios de la muerte, que arrebatan las almas de los guerreros recién muertos para convertirlos en sus amantes⁴⁶.

⁴² Cf. GUERRA, *cit.*, p. 269, n. 61.

⁴³ Cf. LITTLE-SCOTT-JONES, *cit.*, s. v. Σφίγγξ, 2. “metaph. of rapacious persons”.

⁴⁴ Cf. IRIARTE, Ana. “L'ogresse contre Thèbes”, *MHTIS*, II, 1 (1987), 91-108, en p. 92.

⁴⁵ BONNEFOY, Yves (dir.). *Diccionario de las mitologías*, vol. II, *Grecia*, ed. Jaume Pòrtulas y Maite Solana. Barcelona: Destino, 1996, p. 171 y 176. Según se apunta en p. 171, esta relación de la mujer con la muerte se explica porque los griegos concebían la muerte como una seducción maléfica, cualidad ésta que acabará considerándose asunto de mujeres: “La astucia claramente corresponde a la mujer”.

⁴⁶ Cf. DUKELSKY, *cit.*, p. 37. Como dice esta autora: “Los muertos serán sus víctimas al mismo tiempo que sus amantes”.



A este respecto hay que advertir que desde el punto de vista iconográfico son habituales las representaciones de esfinges sobre tumbas de carácter monumental, en las que el animal aparece con el cuerpo de perfil, sentado sobre sus cuartos traseros en actitud de vigilancia y con la cabeza vuelta hacia el rostro del espectador⁴⁷. Sin duda alguna, estamos ante un tipo muy repetido cuyo simbolismo tiene que ver con el papel de guardián y protector atribuido al animal⁴⁸.

Asimismo, en la pintura sobre cerámica suelen representarse esfinges con un fuerte componente sexual en los instantes posteriores a la muerte, cuando el alma acaba de salir del cuerpo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en una copa ática, donde aparece una esfinge sentada entre cuatro figuras masculinas, dos de ellas, las más cercanas, desnudas; o en un lecitio ático, donde tres jóvenes desnudos corren perseguidos por una esfinge, en una escena que sin duda es funeraria. La interpretación de todas estas escenas es la misma: el monstruo femenino busca unirse sexualmente con los jóvenes difuntos, a los que ella misma seguramente acaba de matar⁴⁹.

Un detalle interesante es que, iconográficamente, estos episodios en que la esfinge se comporta como raptora, de modo similar a las harpías, fueron habituales hasta, más o menos, el 520 a. C., suponiendo ésta la “fase” más

⁴⁷ Un buen ejemplo lo constituye la bien conocida esfinge de época arcaica que forma parte del Museum of Fine Arts de Boston, sobre la cual cf. CHASE, G. H., “An Archaic Greek Phinx in Boston”, *American Journal of Archaeology*, 50, 1 (1946), 1-5.

⁴⁸ Cf. GARCÍA BELLIDO, *cit.*, p. 359, n. 41 y sobre todo VERMEULE, *cit.*, p. 283-286, en particular, p. 283, donde afirma: “La esfinge [...] como la sirena, señala la tumba; su función más generalizada por toda la antigüedad clásica es la de actuar como un perro guardián sobre una estela o pilar sepulcral, para castigar a quienes molesten a los difuntos. Los muertos son, pues, sus víctimas y sus amantes a la vez”.

⁴⁹ Cf. DUKELSKY, *cit.*, p. 34; para estas mismas ideas, cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos*, *cit.*, p. 100, quien insiste en la inversión de los roles sexuales que suponen estas representaciones de carreras donde la que persigue es la esfinge y el “trofeo” es el joven corredor; PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla*, *cit.*, p. 24 y 25, para quien la esfinge, con un papel activo, se comporta como una especie de incubo femenino que mata abrazando y sofocando, algo que estaría en relación con la propia etimología de su nombre; y VERMEULE, *cit.*, p. 286, quien afirma: “[...] el tema de la esfinge violadora era popular e importante para lo que los griegos pensaban de la mortalidad. El acto de la muerte podía constituir un acto de amor. [...] El agente alado de la muerte podía proteger el cuerpo, o mimarlo, [...] o copular con él; siempre sabía qué hacer después y podía guiar a un mortal a un estado del que éste no había tenido experiencia alguna con anterioridad”.



antigua en el modo de representar a esta criatura. A partir de esa fecha se impone la imagen de Edipo enfrentándose a la esfinge y ésta dándole la réplica, por lo que la voz articulada pasará a ser su rasgo más definitorio⁵⁰.

Relacionada también con el ámbito de la muerte es la interpretación que sobre nuestra criatura da Th. Petit⁵¹, en la que, comparando la esfinge griega con los querubines bíblicos y las esfinges orientales y de Chipre, pretende reducir a aquélla a un mero guardián del Árbol de la Vida como lo son éstos, es decir, a una especie de genio fúnebre psicopompo que ayudaría a las almas de los difuntos a pasar al otro lado. Para ello, sin despreciar los testimonios literarios, se apoya sobre todo en la documentación arqueológica y en la iconografía.

Por lo pronto considera que las tradicionales tipologías de la esfinge griega⁵² “sont tous des gardiens de l'Arbre de la Vie”⁵³.

A esta conclusión se llega después de demostrar que la columna sobre la que tan a menudo se representa la esfinge no sería sino una estilización de motivos vegetales, los mismos que aparecen a menudo en las estelas funerarias y que también están presentes en las representaciones de sus parientes orientales y hebreos, como el motivo de la doble voluta chipriota que se despliega a partir

⁵⁰ Cf. RODRÍGUEZ BLANCO, *cit.*, p. 72-73. Ya DELCOURT, *cit.*, p. 108 ss. demostró de modo convincente que la imagen arcaica de la esfinge correspondía a una raptora del alma del difunto con la que a menudo protagonizaba una unión de claros tintes eróticos (símbolo de la unión entre la esfinge y su víctima), si bien algunos de los documentos por ella aportados llegaban hasta la primera mitad del siglo V a. C.

⁵¹ PETIT, Thierry. “Oedipe et le chérubin”, *Kernos*, 19 (2006), 319-342.

⁵² Él establece dos tipologías (*cit.*, pp. 320-324). En la primera se distinguiría entre la esfinge malvada, como la tebana y las que llama “Sphinx-Kères” (representaciones arcaicas de esfinges que raptan a humanos o que asisten a un combate para ver caer a uno de los dos contendientes, que se han relacionado con los Keres, unos seres infernales que se llevan a los muertos en el campo de batalla, y con las menciones a las esfinges en los trágicos); y las benévolas, como las que se representan sobre las estelas funerarias o las colocadas sobre columnas o sobre una sepultura heroica. En la segunda, una clasificación plenamente iconográfica, se establecen los siguientes tipos: la “esfinge raptora”, que se lleva a un ser humano; la esfinge solitaria o el par de esfinges que flanquean un motivo vegetal; las esfinges colocadas sobre una columna y consagradas en un santuario –que él denomina “esfinge heroica”– y la esfinge que aparece en una estela funeraria –la “esfinge funeraria”–; la esfinge que conversa con seres humanos; la esfinge que conversa sobre una columna; la esfinge que se baja de una columna, que aparece representada, para raptar o atacar a seres humanos.

⁵³ Cf. PETIT, *cit.*, p. 328.



de un triángulo central. En todos los casos serían representaciones del motivo del Árbol de la Vida.

Esta asimilación ayudaría a comprender mejor la función última de la “esfinge heroica” y la “funeraria”: serían un símbolo de la vida en el Más Allá que espera a héroes y difuntos en general.

Asimismo, anularía la diferencia que podría establecerse entre esfinges malvadas y bienhechoras, pues “Sur la plupart des scènes de rapt [...] les prétendues «victimes» paraissent étrangement confiantes, [...] tandis que, réciproquement, les sphinx «ravisseurs» sont étonnamment attentionnés et délicats”⁵⁴.

Para acabar de demostrar las relaciones entre el monstruo griego y sus correspondientes orientales, Petit se detiene a analizar aspectos esenciales de la esfinge griega que confirmarían su hipótesis. De entrada, la esfinge carece de iniciativa propia: actúa como enviada de una divinidad femenina, normalmente Hera, aunque en la iconografía se la asocia también con otras deidades como Atenea, Perséfone o Ártemis⁵⁵.

Convertidas así en meros guardianes del Árbol de la Vida, su función primordial sería la de autorizar el acceso al Más Allá a los difuntos y héroes, más raramente impedir su entrada. Pues bien, según Petit, si aceptamos este hecho se podría sugerir que la esfinge que fue enviada por Hera para castigar a los tebanos no les amenazaría con una muerte física, sino con un castigo de naturaleza escatológica⁵⁶. La duda se plantea ahora sobre el sentido que en este contexto tendría el enigma planteado por la criatura a Edipo. A este respecto, lo importante no parece que sea el contenido del enigma –al cual los mitógrafos, según él, no le habrían dado apenas importancia– sino su existencia misma.

Para solucionar esta cuestión, Petit propone relacionarlo con las fórmulas órficas encontradas en las tumbas de los *místes* en unas laminillas de oro que contienen, entre otras cosas, las respuestas que el difunto debe dar a los guardianes del Más Allá para pasar al otro lado. Si este paralelismo es correcto,

⁵⁴ Cf. PETIT, *cit.*, p. 329.

⁵⁵ Cf. PETIT, *cit.*, p. 330-333.

⁵⁶ Cf. PETIT, *cit.*, p. 334.



la esfinge tebana tendría una función similar a la de estos guardianes del ultramundo y el propio mito de Edipo y la esfinge se habría contaminado, quizás en el siglo VI, de un sentido misterico, que llevaría a los iniciados a reconocer en él una metáfora de la suerte que les esperaba en el Otro Mundo⁵⁷.

Creemos que Petit está en lo cierto al vincular el sentido simbólico primordial de la esfinge con el mundo subterráneo y la muerte. Más discutible es que todos los aspectos de un mito ya de por sí complejo en la Antigüedad puedan explicarse desde una única perspectiva.

De otro lado, en el mundo etrusco penetró prácticamente sin modificación el mismo motivo de la esfinge griega raptora de almas con las que protagoniza una unión de naturaleza erótica. Este motivo griego arcaico se estuvo representando en la Toscana hasta al menos el siglo III / II a. C., pues a esta época pertenece una urna funeraria que se encuentra en el museo de Volterra y en la que figura el motivo⁵⁸. De significado similar son representaciones en las que el monstruo (a veces representado como un león) mantiene su pata sobre un cráneo humano que se refiere simbólicamente al difunto⁵⁹.

Entre los romanos las esfinges también suelen aparecer en el arte funerario y, en concreto, en época imperial se encuentran también ejemplos de esfinges que tienen su pata sobre un cráneo o cabeza aislada, como se ve en la estela de los Firmios de Rávena, de época Julio-Claudia, o en sarcófagos de plomo del Líbano, de los siglos III-IV d. C., donde dos esfinges enfrentadas bajo una máscara de Medusa tienen un cráneo bajo una de sus patas⁶⁰.

En el mundo romano este tipo de figuras se encuentran también en Galia, como la esfinge de piedra de Naix-les-Forges, o la que se ha encontrado en el cementerio romano de Colchester, en la antigua Britania, de gran perfección

⁵⁷ Cf. PETIT, *cit.*, p. 337.

⁵⁸ Cf. RENARD, Maurice. "Sphinx ravisseuses et «têtes coupées»", *Latomus*, 9.3 (1950), 303-310, p. 304.

⁵⁹ Cf. RENARD, *cit.*, p. 306. En una urna de Volterra de los siglos III-II a. C. no sólo aparece una esfinge en la postura ya dicha, sino que a ésta la acompañan una Furia blandiendo una antorcha y el propio Edipo vuelto hacia el monstruo, quien por el cetro que lleva, sus ropajes y la barba se le identifica como rey de Tebas. La presencia de Edipo viene a demostrar la influencia del mito clásico también en estas tierras.

⁶⁰ Cf. RENARD, *cit.*, p. 307.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

técnica y donde la cabeza humana presenta rasgos grotescos⁶¹. Muy probablemente, la fuente común de todas estas representaciones eran talleres itálicos de la Italia central y septentrional donde sobrevivían las tradiciones etruscas⁶².

La riqueza de valores simbólicos de que disfrutó la esfinge en el paganismo grecorromano contrasta con el escaso interés que parece que tal criatura despertó entre los cristianos.

De entrada, hay que destacar la identificación de la esfinge, en particular la egipcia, con Jesucristo, valor éste surgido seguramente en el ambiente de una de las gnosis alejandrinas, según indica Charbonneau-Lassay⁶³. Para este autor, la esfinge y Jesucristo comparten, entre otras cosas, el ser imagen de la sabiduría y el sol divinos, de la Unidad, la Verdad y lo Absoluto. Los místicos e incluso ciertas escuelas herméticas aplicaron a Jesús los preceptos de la esfinge: saber, atreverse, querer y callar.

De otro lado, en la Escritura se menciona en varias ocasiones, en el contexto de visiones divinas y apocalípticas, un ser tetramorfo que recuerda lejanamente a la esfinge. Así, en Ezequiel 1, 10, se describe ese ser de este modo: “En cuanto a la forma de sus caras, una cara de hombre y una cara de león a la derecha de los cuatro; una cara de toro a la izquierda de los cuatro; y los cuatro tenían cara de águila”⁶⁴. Algo similar encontramos en el *Apocalipsis* de Juan, 4, 7, sólo que referido a cuatro ángeles zoomorfos que rodean a Dios: “El primero es semejante a un león; el segundo, semejante a un toro; el tercero tiene el rostro como de hombre; y el cuarto es semejante a un águila en vuelo”⁶⁵.

⁶¹ Cf. RENARD, *cit.*, p. 307-308.

⁶² Cf. RENARD, *cit.*, p. 309. Sobre la presencia de la esfinge en el mundo etrusco y romano, cf. también DEMISCH, Heinz. *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Urachhaus, 1977, p. 101-116.

⁶³ Cf. CHARBONNEAU-LASSAY, *cit.*, p. 387-389.

⁶⁴ Citamos por edición de la Biblia de DE AUSEJO, Serafín, Barcelona: Herder, 1994³.

⁶⁵ Sobre los tetramorfos (también llamados los cuatro Vivientes, sobre todo a partir del texto citado de Juan), que tuvieron una importante presencia en el arte religioso medieval, cf. DEMISCH, *cit.*, p. 213-220; FROMAGET, Michel. *Le Symbolisme des quatre vivants: Ézéchiel, Saint Jean et la tradition*. París: Éd. du Félin, 1992; FROMAGET. *Majestas Domini: les Quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art*. Turnhout: Brepols, 2003; PÉNEAUD, Philippe. *Les Quatre Vivants*. París: ed. de l'Harmattan, 2007.



III.2. Medievo y Renacimiento

Esta escasez de valores que la esfinge tuvo en el mundo cristiano se vuelve a ver en el Medievo, donde las pocas veces que aparece lo hace cargada de valores negativos y limitada a los capiteles de los claustros y a las partes altas de las iglesias, sobre todo en Italia⁶⁶. Además, al menos en apariencia, parece borrarse la diferencia que la Antigüedad mantuvo entre la esfinge griega y la egipcia en beneficio de la primera, si bien con cabeza unas veces masculina y otras femenina, aunque el cuerpo siempre solía presentar alas de águila como en la versión tebana.

Buena prueba de todo lo que decimos se ve en su representación en el arte románico. En él las esfinges, generalmente femeninas y con alas, por el lugar donde suelen representarse (capiteles de las portadas o del arco triunfal) y por su contexto (cerca de representaciones de grifos), tienen el valor de vigilantes míticos, fuera de cualquier sentido amenazador o de castigo. En este caso las esfinges románicas se asimilan con las egipcias que, dispuestas en doble fila, solían guardar la entrada de los templos⁶⁷.

De otro lado, la heráldica, en particular la centroeuropea, también es testigo de la presencia de la esfinge, tanto de la griega como de la egipcia, como cimera o tenantes del escudo, o bien dentro del campo del escudo. En cambio, no parecen habituales en los escudos españoles⁶⁸.

En la etapa del Renacimiento la esfinge vio cómo volvía a enriquecerse la panoplia de sus valores simbólicos —no siempre positivos—, desarrollo éste que continuó prácticamente hasta nuestros días⁶⁹.

Así, en la tradición emblemática, la esfinge, por supuesto ya identificada exclusivamente con la tebana, es considerada símbolo de la ignorancia, al

⁶⁶ Cf. PEDRAZA, Pilar. “Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna”, en María del Carmen Iglesias, Carlos Moya & Luis Rodríguez Zúñiga (coords.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, 3 vols. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, en vol. III, p. 173-190, p. 174.

⁶⁷ Cf. GUERRA, *cit.*, p. 269. Sobre la presencia de la esfinge en el arte románico y gótico, cf. DEMISCH, *cit.*, pp. 132-157.

⁶⁸ Cf. VALERO DE BERNABÉ, Luis & DE EUGENIO, Martín. *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*. Madrid: Hidalguía, 2003, p. 212.

⁶⁹ Cf. PEDRAZA, “Algunos aspectos de la Esfinge...”, *cit.*, p. 175.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

menos en los *Emblemata* de Alciato, quien dedica al ser híbrido el emblema CLXXXVII. En él la caracteriza por tener el rostro cándido de la virgen, las alas de ave y las patas de león, aspecto triforme éste que, según el autor, es el que adopta la ignorancia, mal que tiene un triple origen: el ingenio leve, la suave voluptuosidad y el corazón soberbio.

Como han visto distintos comentaristas, el rostro de la virgen simboliza la voluptuosidad; la parte de ave que tiene este ser híbrido, el ingenio leve; y su parte de león, la soberbia. Por tanto, lujuria, trivialidad y soberbia son los tres elementos constitutivos de la ignorancia y, por ende, del ser que la representa⁷⁰.

Dentro aún de la época del Renacimiento, también percibido como algo negativo es la relación de la esfinge con la *doxa*, es decir, con la opinión, de la que se hace eco P. Pedraza⁷¹. Este valor derivaría del hecho de que los enigmas que este ser propone, caracterizados por su ambigüedad e incertidumbre, hacen parecer a quienes no saben resolverlos con la Razón y se empecinan en lo meramente opinable.

Un buen ejemplo de este valor simbólico sería, en opinión de esta autora, la *Ignorancia* de Andrea Mantegna (un dibujo de en torno a 1490). En él, la Ignorancia —una mujer anciana y gruesa— aparece coronada, apoyada en un timón y sentada sobre una gran esfera que es portada a lomos de unas esfinges de tres patas. Esa esfera es símbolo de la inestabilidad, mientras que las esfinges que la soportan son los monstruos seductores de la opinión infundada.

Por su parte, Natale Conti, en su *Mythologiae libri decem*, propone una interpretación simbólica de la esfinge algo diferente de la de Alciato, aunque igualmente negativa⁷². Sería una personificación de la Fortuna. En cuanto al sentido último que tendría cada una de sus partes: las alas simbolizarían la

⁷⁰ Sobre esto, cf. ALCIATO. *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1993², p. 232. Por su parte, PEDRAZA, “Algunos aspectos de la Esfinge...”, *cit.*, p. 181-183, apunta que la posible fuente de la que pudo servirse Alciato para elaborar su emblema fue la *Tabla de Cebs*, texto grecorromano muy leído en el Renacimiento y el Barroco, que además fue ilustrado profusamente con grabados y pinturas desde fines del siglo XV hasta bien entrado el XVIII.

⁷¹ Cf. PEDRAZA, “Algunos aspectos de la Esfinge...”, *cit.*, en p. 183.

⁷² Sobre esto, cf. PEDRAZA, “Algunos aspectos de la Esfinge...”, *cit.*, p. 183-184.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

inconstancia; las garras, la crueldad; el rostro humano, la persona que sufriría sus ataques; su parte de león, la fortaleza que hay que desarrollar para resistirla.

Por su parte, Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica* VI, 12 afirma que en los templos egipcios las esfinges usadas en los jeroglíficos advertían de que debían mantenerse lejos de la multitud profana las doctrinas y preceptos místicos, así como las instituciones sagradas. De este modo las esfinges pasaban a ser guardianes de los saberes ocultos. Añade después que Octaviano, según informa Suetonio en el cap. V de su vida, solía sellar sus cartas con un anillo que llevaba la imagen de una esfinge⁷³.

Este mismo sentido de guardián de los arcanos parece que pasó al arte, tal como puede verse en el mosaico que decora el suelo de la catedral de Siena (obra de finales del siglo XV), donde se representa a Hermes Trismegisto como un anciano con largas barbas, que se apoya en una tarja con máximas esotéricas sostenida por una pareja de esfinges de tipo griego⁷⁴.

En el año 1617 se publicó un libro de emblemas sobre alquimia escrito por Michael Maier (1568-1622), la *Atalanta Fugiens*, donde se encuentra una interpretación muy curiosa de la esfinge en el emblema XXXIX⁷⁵. Éste lleva por título: *Oedypus Sphynge superata & trucidato Laio patre, matrem ducit in uxorem*. El sentido que Maier da a la esfinge tiene que ver con *De secretis natura*, la naturaleza de las cosas secretas, por tanto con un valor similar al que aparecía en Valeriano.

En el caso de Maier, éste interpreta la pregunta de la esfinge a Edipo como referida no a las edades del hombre, sino a las figuras geométricas y a su simbolismo hermético del modo siguiente: la alusión al niño que va a cuatro patas sería una referencia al cuadrado, que simboliza los cuatro elementos; el anciano con bastón sería una referencia al triángulo, que representa las tríadas cuerpo-espíritu-alma y Sol-Luna-Mercurio; en fin, el hombre que camina

⁷³ Sobre esta relación de la esfinge con el Secreto o Taciturnidad también se hace eco RIPA, Cesare. *Iconología*, 2 tomos. Madrid: Akal, 1987, en t. II, p. 295: “Del mismo modo no es de extrañar que Augusto, según cuenta Suetonio en su cap. V, tuviera por costumbre sellar sus cartas con un anillo en donde estaba grabada una esfinge, porque ésta sirve como apropiado jeroglífico de la ocultación de los secretos, según dice Pierio en su lib. VI”.

⁷⁴ Cf. PEDRAZA, “Algunos aspectos de la Esfinge...”, *cit.*, p. 184.

⁷⁵ Sobre esto, cf. PEDRAZA, “Algunos aspectos de la Esfinge...”, *cit.*, p. 186-189.



sobre sus dos piernas se refiere a la semicircunferencia, símbolo de la Luna en creciente.

III.3. La época contemporánea

En el s. XVIII, el pintor Johann Heinrich Füssli (1741-1825) es autor de un cuadro, *Pesadilla (Nightmare)*, una de sus obras más conocidas y de más difícil interpretación. De esta obra se conocen al menos seis versiones, de las que la primera y más famosa es la que pintó en 1781. En la obra se ve una joven, aparentemente dormida, en una cama revuelta. Ella tiene la cabeza y los brazos colgando. Sobre ella, en la parte del estómago, hay un mono enorme que mira hacia el espectador. En la parte izquierda del cuadro, asoma por entre unas cortinas la cabeza de un caballo con los ojos saltones.

La interpretación más obvia del cuadro considera que el mono y el caballo representarían el contenido del sueño de la joven. De hecho, el término inglés *nightmare*, si lo descomponemos, alude a una “yegua de la noche” (posible alusión, por tanto, al caballo del cuadro); asimismo, el término significa ‘íncubo’, es decir, un tipo de demonio masculino que se creía que forzaba a las mujeres mientras dormían.

Pues bien, según Pilar Pedraza⁷⁶, el mono del cuadro podría ser una alusión a la esfinge entendida como mono, de la que tanto hablaron los autores antiguos y los tratadistas de zoología medievales y renacentistas, como ya hemos visto. Es decir, el simio no representaría el contenido del sueño sino que sería una metáfora de la angustia que oprime y paraliza a la joven, que se ha querido identificar con Anna Landolt, con quien el pintor tuvo amores frustrados. De ser cierta esta interpretación, estaríamos ante el tema de la bella que es sometida por un monstruo al que ha de matar el héroe, sólo que en este caso no hay héroe alguno.

Junto a la Antigüedad clásica y el Renacimiento el siglo XIX fue otra de las épocas de más esplendor del mito de la esfinge, sobre todo en las artes pictóricas, sin que falten ejemplos en la literatura, siendo el momento del enfrentamiento entre Edipo y la criatura lo que más llamó la atención⁷⁷.

⁷⁶ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, pp. 51-53, 74

⁷⁷ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 63.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

De Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) es *Edipo y la esfinge*, obra de juventud, en estilo neoclásico, de la que realizó un estudio en pequeño formato en 1808 y luego la versión final en 1827, en la que añadió ciertos detalles que no estaban en la versión primera, como la figura masculina que se ve al fondo a la derecha.

De entrada, el cuadro representa el momento en que Edipo da a la esfinge la respuesta correcta al enigma planteado⁷⁸. Por ello, sin duda, él ocupa la posición central de la composición, mientras que la esfinge, que va a ser vencida, se representa a la izquierda, quedando parte de su anatomía entre las penumbras de la caverna que parece habitar. Hay que advertir que el modo como Ingres representa a los protagonistas del mito es justo el opuesto del que se ve a menudo en las pinturas sobre cerámica griega, donde la esfinge suele encontrarse a la derecha, con un protagonismo mayor que el que vemos en la obra de Ingres. Esto implica que se apuesta por la racionalidad y la sabiduría representadas por Edipo frente a la bestialidad del monstruo.

Papel destacado tienen en esta versión los “pies” en clara referencia al propio contenido del enigma resuelto. A este respecto, según algún crítico⁷⁹, el “tres” del enigma se representa mediante el triángulo equilátero sugerido por el muslo levantado y cuyo vértice es la nuca⁸⁰, mientras que el “cuatro” se insinuaría en la parte inferior de la figura, en el rectángulo formado por el muslo y las piernas, a modo de dos columnas paralelas.

Este protagonismo de los pies se confirma también por la presencia, precisamente, de un pie en la parte inferior izquierda, correspondiente sin duda a una víctima reciente, pues los huesos mondos de las antiguas yacen también cerca. Por último, se ha especulado mucho sobre quién podría ser la figura masculina que aparece en la parte inferior derecha, un hombre adulto que huye mientras mira a la figura central de la composición: ¿podría tratarse quizás del propio Edipo maduro o de una suerte de alegoría de la ignorancia

⁷⁸ Como hace ver PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 67, la respuesta al enigma se representa por el juego de las manos de Edipo: “Las manos conversan con elocuencia humana: «Ese que tú dices», expresa el brazo izquierdo, «soy yo», señala el derecho”.

⁷⁹ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 66-67.

⁸⁰ Asimismo, el hecho de que la punta de las dos lanzas que porta se apoyen en la roca estaría relacionado con la alusión dentro del enigma al anciano que camina apoyado en un bastón.



vencida por la sabiduría? En este caso, el campo de la interpretación queda abierto.

A finales del XIX surge el mito de la *femme fatale*, reflejo de un cambio del rol de la mujer en la sociedad hacia una mayor participación, algo que es visto por el imaginario masculino como peligroso y amenazador. Esta mujer peligrosa, devoradora de hombres, tiene una “inesperada” representación en la esfinge, que empieza a aparecer en muchas obras de arte de la época como trasunto de esa mujer seductora y peligrosa⁸¹. Es lo que ocurre en el cuadro de Gustave Moreau *Edipo y la esfinge* (1864), hoy en la National Gallery de Washington y que Moreau presentó en el salón de París de ese año.

De entrada, el tema de la esfinge obsesionó a Moreau a lo largo de toda su vida. En la obra mencionada, que es un trasunto de la de Ingres⁸², un Edipo decidido, que recuerda vagamente al doríforo por el hecho de llevar en su brazo izquierdo una lanza cuya punta, en este caso, se apoya en el suelo, se ve oprimido por una seductora esfinge con una diadema en la cabeza y con pechos de mujer que apoya, en una postura algo precaria, sus patas traseras en los muslos del héroe y las delanteras en el pecho de éste, mientras ambos se miran fijamente.

El punzante erotismo de la escena se refuerza porque el ropaje verde oscuro que lleva apenas cubre una mínima parte de su cuerpo. Asimismo, la extraña escena ocurre al borde mismo de un precipicio. Otros elementos del cuadro son una mano que se aferra a una roca y un pie, que aparecen en primer plano, un vaso sobre una columna, en torno a la cual se enrolla una serpiente, y algunos elementos vegetales, como una higuera y un laurel.

Tema diferente es la interpretación que se ha querido dar a la composición de Moreau. Al parecer, el pintor lo que pretendía era reflejar el enfrentamiento

⁸¹ En estas representaciones la esfinge, como la sirena, simboliza la voluptuosidad y sus peligros por su carácter híbrido, con rostro y pechos de mujer y cuerpo de león devorador. Sobre esto, cf. LITVAK, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986, p. 220.

⁸² Entre otras cosas, porque el héroe ocupa la posición derecha de la imagen y se apoya en una lanza, mientras que el monstruo ocupa la posición izquierda y su pelo también recogido porta una diadema.



entre lo humano y lo animal, entre el Hombre y la Naturaleza⁸³. Para algunos autores la clave estaría en que la cercanía entre monstruo y héroe llevaría a aquél a actuar casi como imagen especular de éste, al cual agrede, interroga y oprime⁸⁴. En fin, para Kavafis, lo que el cuadro desprende es una terrible melancolía: la victoria de Edipo sobre la esfinge no le hará libre ni más feliz⁸⁵.

El tema del enfrentamiento entre Edipo y la esfinge fue continuado luego por muchos otros artistas, siendo el periodo entre 1890 y 1896 uno de los más fructíferos al respecto⁸⁶. Entre los ejemplos más notorios destaquemos: *Oedipe et Antigone s'exilant à Thèbes* de H. L. Lévy (1840-1904), que se conserva en el Musée d'Orsay y que muestra a una esfinge triunfante que contempla desde lo alto de la gran roca –desde la que el mito pretendía que se arrojó– cómo huyen de Tebas Edipo y Antígona; *El beso de la esfinge*, obra realizada en 1895 por F. von Stuck (1863-1928), artista alemán que destacó en el estilo simbolista, inspirada en un poema del poeta alemán Heinrich Heine (1797-1856), *La esfinge*, de 1839, que éste compuso como prefacio a una de las ediciones de su *Buch der Lieder*, donde se nos cuenta cómo el poeta, tras descubrir en el claro de un bosque un palacio o castillo guardado por la estatua de una esfinge, la besa y le devuelve la vida, ante lo cual ella lo besa a su vez, lo abraza con sus garras y acaba matándolo (frente al poema la obra de Stuck se ha construido para transmitir el arrobamiento de un Edipo que muere en el beso que le une al monstruo femenino, esta vez sin alas, siendo

⁸³ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 69. Como recoge esta autora en p. 70, he aquí la interpretación del propio artista sobre su obra: “La pintura supone al Hombre llegado a la hora grave y serena de la vida, encontrándose en presencia del enigma eterno. [...] Es la quimera terrestre, vil como la materia, atractiva como ella, representada por esta cabeza encantadora de la mujer con sus alas, [...] Edipo [...] no es un héroe, [...] es el hombre con su miseria y su grandeza. [...] El hombre firme desafía los ataques enervantes y brutales de la materia, y con los ojos fijos en el ideal marcha confiado hacia su meta después de haberla hollado con sus pies”. La misma interpretación defendida por el artista fue apoyada por críticos como Edouard Schuré (1841-1929), que calificaba a Moreau como “artista psíquico” (cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 75).

⁸⁴ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 73.

⁸⁵ A este respecto dice Kavafis: “[...] sus ojos colmados de tristeza / no miran a la Esfinge, sino a lo lejos, / al camino estrecho que conduce a Tebas / y que lo llevará hasta Colono. El ánimo le presagia claramente / que ella allá abajo le hablará de nuevo / con enigmas más arduos y profundos, / de los que no tienen solución” (sobre esto, cf. BETTINI, Maurizio & GUIDORIZZI, Giulio. *El mito de Edipo: imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid: Akal, 2008, p. 225).

⁸⁶ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 78.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

por ello considerada la esfinge más erótica de toda la pintura europea⁸⁷); y *La esfinge, el Arte o las Caricias*, de 1896, de F. Knopff (1858-1921), que presenta a un monstruo poco ortodoxo (con cuerpo de leopardo y sin alas) que acerca su mejilla cariñosamente a un Edipo andrógino⁸⁸.

Pero su presencia no sólo se registra en las artes plásticas. En 1894 Oscar Wilde publica su poema *La esfinge*, llamado a ejercer una notable influencia, pues fue él el que popularizó la imagen de la Mujer Fatal bajo la apariencia de este monstruo mitológico⁸⁹.

La esfinge a la que se dirige el autor irlandés es una majestuosa escultura que se encuentra en un ángulo sombrío de su habitación. Su forma coincide con el híbrido clásico, “medio mujer, medio animal”, aunque presenta un cuerpo, más que de león, “manchado como el lince”, y su rabo recuerda a un “áspid”, por el modo que tiene de plegarse y hacer círculos. Como mito y figura milenaria que es, “mil siglos” ha conocido, y esto es aprovechado por el poeta para repasar su, digamos, biografía, comenzando por su relación con Egipto, donde fue testigo de amores como los de Isis y Osiris o Antonio y Cleopatra. Evoca también a la esfinge cantora, de la que hablaran los antiguos, para que así le transmita sus recuerdos, entre los que se mezcla la mención cristiana de la Virgen que huyó errante con el Niño con el amor homoerótico de Adriano y Antínoo.

De testigo de los amores de otros, el poeta pasa a interrogarla sobre cuáles fueron sus propios amores, aludiendo a grifos, hipopótamos, dragones, quimeras y dioses varios, entre ellos el egipcio Amón, cuyo nombre secreto

⁸⁷ Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 79. De otro lado, von Stuck pintó en 1904 un cuadro que tituló *Esfinge*, en el que aparece en primer plano una mujer desnuda, tumbada boca abajo sobre el vientre, apoyada con sus brazos en el suelo, que yergue orgullosa su cabeza mostrando así sus pechos, en una postura que recuerda a la de las esfinges egipcias, aunque ya sin necesidad de recurrir a las formas animalescas de sus precedentes oriental y clásico. Se diría que es la imagen desnuda, sin aderezos que la disimulen, de la Mujer Fatal, de la Bella sin Alma.

⁸⁸ Knopff es autor de otra “versión” de la esfinge en su obra *El Ángel o De la Animalidad*, de 1892, donde se ve a la tradicional esfinge, eso sí, coronada, sobre la que un caballero cruzado con armadura pone su mano. Simbolizaría el sometimiento de la bestialidad humana al dominio de lo angélico que hay en nosotros (sobre esto, cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 79).

⁸⁹ Cf. LITVAK, *cit.*, p. 229.



llegó a pronunciar. Le insta a volver a Egipto, pues ha de recomponer, como hiciera Isis con Osiris, los fragmentos esparcidos del dios que ella amó para devolverlo a la vida, y para que el país recupere con su vuelta el pulso. Debería ella tomar como amantes a “algún león errante” o a un tigre “de ámbar con manchas negras”, a los cuales, tras entregarse “al dulce juego”, les quitaría la vida clavándoles sus blancos dientes o sus aceradas garras.

Finalmente, como si adquiriese conciencia de lo que la monstruosa amante es, una especie de agente de la muerte, le pide que abandone su estancia, que huya, oponiendo a las amenazas del monstruo su crucifijo. En suma, en una hábil recreación del mito de esta criatura, que para Wilde tiene más de egipcia que de griega, pasa revista al variopinto simbolismo de la criatura, en particular, a su figura de mujer fatal y genio rapaz de la muerte, contra las cuales alza como último recurso su crucifijo (pues su presencia junto al poeta no parece sino una metáfora de la muerte que se acerca)⁹⁰.

Del año 1897 es *Edipo y la esfinge* de Joséphin Péladan (1858-1918), escritor francés conocido también por el sobrenombre de Sâr Mérodack Joséphin Péladan, que fue uno de los principales animadores del movimiento rosacruz en la Europa de finales del XIX y organizador del controvertido Salón de la Rosacruz, donde a lo largo de sus diversas ediciones expusieron algunos de los principales pintores y escultores del momento. Dentro de su amplísima producción, Péladan es autor de la tragedia mencionada, donde se combina lo esencial del mito clásico de Edipo y la esfinge con el símbolo de la mujer fatal, encarnado en el monstruo, propio de este fin de siglo.

De entrada, digamos que la obra de Péladan comprende desde el momento en que Edipo sale de Corinto para consultar el oráculo de Delfos y conocer quiénes eran sus auténticos progenitores (después de oír a alguien en un banquete preguntarle si realmente era hijo de Pólipo) hasta cuando, después

⁹⁰ Para las referencias concretas al texto de Wilde hemos seguido la versión española de DE VEDIA Y MITRE, Mariano. *La Esfinge de Oscar Wilde* (primera versión poética). Buenos Aires: José Tragant, 1926. Asimismo, la esfinge de Wilde cumple muchos de los principios del “exotismo arqueológico” tan del gusto de los escritores del decadentismo finisecular (cf. LITVAK, *cit.*, p. 193-249), como se ve en las numerosas y detalladas alusiones y descripciones de monumentos y personajes de la religión y la mitología sobre todo egipcia, el gusto por las artes plásticas (su esfinge es una escultura), el propio motivo de la mujer fatal, el gusto por las ruinas y un cierto sentimiento del fin de la historia (su vuelta es imprescindible para que recupere la vida una civilización ya periclitada), entre otras cosas.



de derrotar a la esfinge, se proclama, junto a su ya esposa Yocasta, rey de Tebas desde la roca que antes ocupaba el monstruo.

Asimismo, Edipo, convencido de que el oráculo de Apolo que le pronosticaba que mataría a su padre y se casaría con su madre era erróneo (pues tras huir de Corinto tales vaticinios no se podrían cumplir), se convierte en un adalid de la lucha, y el triunfo, de la voluntad humana sobre el destino que representan los dioses. Así dice en pp. 53-54: “Quand celui que tu vois a choisi un chemin, il le poursuit; / quand son désir se lève, l'obstacle disparaît; / quand il prononce un vœu, toujours il l'accomplit”⁹¹.

Respecto a la esfinge, ésta, de entrada, no se parece a la clásica con cuerpo de león, sino a la que se figuraba el arte del XIX con cuerpo de pantera para aumentar sus connotaciones eróticas. La lucha entre la esfinge –que ocupa no el monte Ficio sino un promontorio con una caverna en Harma, como también solía aparecer en el arte de la época– y Edipo consiste, como en el mito clásico, en la resolución de un enigma.

El problema es que ese enigma ya no es el que la esfinge tebana le planteó al Edipo clásico. En efecto, en p. 54, la esfinge le pregunta a Edipo: “Quel animal marche, d'abord sur quatre pattes, / sur deux ensuite, enfin sur trois!”, a lo cual él responde: “C'est l'homme! Enfant, sur les mains il se traîne; / puis, ses pieds affermis le portent; / dans la vieillesse, il s'aide d'un bâton”. Y aunque el héroe resuelve el enigma, la esfinge no se precipita desde la roca que ocupa.

El enigma, en realidad, parece que es la esfinge misma, como ella misma sugiere cuando pregunta en p. 55: “Je suis moi-même l'enigme que je propose?”. No se trata de un animal cualquiera, como observa Edipo, pues los animales ni piensan ni hablan (p. 55), sino de un monstruo. Pero tampoco es un monstruo cualquiera, creado por Zeus, sino de uno muy especial, creado por el hombre, hijo de la maldición de Calcis y del egoísmo de Tebas, por eso

⁹¹ Citamos por la edición de 1903, publicada por el *Mercurio de Francia*, que contiene el texto en versión reducida de la obra original para posibilitar su representación. En esta versión reducida se han eliminado personajes y escenas enteras y se han abreviado la mayoría de los discursos. No obstante, lo esencial de la obra permanece, claro está. Este texto está disponible en la base de datos de *Gallica*: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31073907k>> [consulta: 23-11-2012].



no necesita devorar a sus víctimas, sino que se sustenta de pensamientos egoístas y de bajos sentimientos.

Habiendo descubierto Edipo cuál es su auténtica naturaleza, el monstruo le pide que comprenda también su corazón, que, enamorado del héroe, solicita un beso suyo, ofreciéndole a cambio placeres jamás experimentados: “La caresse du Sphinx, si tu la connaissais / toute autre volupté te serait impossible! / Dans mon étreinte, [...] / et tu te croirais Dieu, sous la puissance du plaisir” (p. 57). Ante la respuesta negativa del héroe (“Tu n’a pas pu m’effrayer, tu voudrais me séduire?”), p. 58), ella se justifica diciendo que el amor, como fatalidad suprema que es, hace que “la femme toujours adore celui qui la subjugué / et la chimère ne peut aimer que le héros” (p. 58), respuesta ésta que quizás deberíamos interpretar como una estratagema más del ser híbrido que utiliza todas sus armas de “mujer” para vencer al héroe. Planteadas así las cosas, concluiremos que el verdadero misterio es aquí el beso de la esfinge (p. 58).

No obstante los intentos desesperados de seducción del monstruo, Edipo consigue acabar con él, simplemente solicitándole con todas sus fuerzas que desaparezca²²: “Par la toute puissance d’Apollon, au néant! / Au nom de l’harmonie, monstre, je te confonds! / Larve, je te dissous, au nom de la lumière!” (p. 61). Pero antes la esfinge le vaticina su futura desgracia (“Mon vainqueur sera le plus malheureux des mortels”, p. 59), coincidiendo en sus pronósticos con los del oráculo délfico y los del adivino Tiresias: se manchará las manos con la sangre de su padre, se acostará en la cama de su madre y engendrará hijos con la carne que a él mismo lo engendró.

En la escena final, una vez desaparecida la esfinge, Edipo parece llamado a convertirse en la nueva esfinge, es decir, en el nuevo azote funesto para los tebanos: primero porque se quedará dormido en el mismo lugar que aquella ocupaba (p. 62) —no olvidemos que la acción transcurre durante la noche, lo cual justifica la fatiga que se apodera de él una vez realizada su hazaña—; y luego porque proclamará el nacimiento de la nueva era que él inaugura desde la roca del monstruo, la cual considera representación de su trono y a la que

²² No obstante, el propio Edipo parece sorprenderse de que con una mera expresión de su voluntad el monstruo haya dejado de existir: “Le roc s’est-il ouvert pour engloutir le monstre / ou bien s’est-il évaporé dans l’air?” (p. 61).



invita a su recién ganada esposa: “Ce rocher est mon trône à moi; je t'y convie, Jocaste!” (p. 66).

En la obra del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) es recurrente el tema de la Mujer Fatal que se representa en casi todo su poemario bajo la apariencia de la esfinge. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La vida* (1903), *El laurel rosa* (1908) y *La torre de las esfinges* (1909). En su uso de la esfinge como metáfora de la mujer es muy posible que recibiera la influencia de Jules Laforgue (1860-1887), poeta francés pero nacido también en Montevideo, como Herrera y Reissig. En opinión de L. Bourne, Herrera busca en la belleza de la Mujer Fatal lo sublime, cualquiera que sean sus consecuencias, y lo monstruoso con que se encuentre⁹³. Asimismo, para él la mujer incluye el concepto de lo infinito, el cual presenta en sí mismo la imaginación de lo monstruoso⁹⁴.

Pero no todas las esfinges finiseculares son trasunto de la Mujer Fatal. En 1898, Unamuno compuso *La esfinge*, su primera obra de teatro, fruto inmediato de su crisis de 1897, que no se llevó a las tablas hasta el año 1909. La obra, rica en símbolos de todo tipo, plantea la búsqueda del sentido de la existencia por parte de Ángel, un político brillante que encabeza un proceso revolucionario, pero que, a consecuencia de una crisis de fe, acabará renegando de su entrega a los demás para buscar la auténtica libertad que él cree encontrar en la soledad, en la contemplación y en la fe de la infancia. Su abandono de la causa revolucionaria le llevará a ser tildado de traidor por parte de aquellos mismos que antes le aclamaban como líder y a morir de un disparo proveniente de las masas a las que se dirigía para echarles en cara su actitud.

Ángel, trasunto del propio Unamuno, está rodeado de un cierto número de personajes que parecen representar las dos alternativas que luchan en su alma: su esposa Eufemia y los amigos que rodean al líder (Nicolás, Joaquín) le instan a que busque en la lucha por los demás la gloria que le serviría para acabar con sus “crisis”, mientras que su íntimo amigo Felipe (y en parte también Teodoro) es su principal apoyo para buscar en el abandono del mundo la solución a sus constantes dudas. La muerte de Ángel supone el fin de sus

⁹³ Cf. BOURNE, Louis. “*La torre de esfinges* y la Mujer Fatal de Julio Herrera y Reissig”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 19 (1990), 95- 104, en p. 97.

⁹⁴ Cf. BOURNE, *cit.*, p. 98.



angustias, pero no la solución al “enigma” planteado, entre otras cosas porque el conflicto en torno al cual se articula la obra es interior al personaje⁹⁵.

Cuestión fundamental es la razón última del título de la obra. Al parecer, Unamuno dudó si llamarla *Gloria o paz* o *La muerte es paz*. Según la crítica, acabó llamándola *La esfinge* porque esta figura mitológica “holds the answer to life's big question, ¿Para qué?”⁹⁶. Es decir, entendemos nosotros, que el título no respondería a un personaje concreto, sino al hecho mismo de que en ella, en consonancia con el mito clásico, se plantea la eterna cuestión de la auténtica identidad del ser humano.

Sin embargo, creemos que nada impide identificar a la esfinge con Eufemia y a Edipo con Ángel. Los paralelismos son notables. En primer lugar, Eufemia es estéril como el híbrido monstruoso. Al igual que éste arrastraba a la muerte a los que no eran capaces de resolver su enigma, Eufemia es corresponsable hasta cierto punto de la muerte de Ángel, el cual, no lo olvidemos, no ha sido capaz tampoco de resolver el enigma planteado en la obra: cuál es el sentido último de la existencia. Ella comparte con la esfinge la cualidad de “cantora”: un Ángel ya moribundo le pide que entone “el cante de cuna para el sueño que se acaba...”⁹⁷.

En Eufemia Ángel quiere ver conjuntadas las figuras femeninas de la esposa y la madre; en el mito clásico ese papel corresponde a Yocasta, cuyo envés negativo es, no lo olvidemos, la esfinge. Finalmente, la esfinge clásica tiene un rol meramente vicario: ha sido enviada por la divinidad para ejecutar un castigo y fuera de esa función su existencia carece de sentido (por eso, una vez resuelto el enigma desaparece); la vida de Eufemia carece de sentido si Ángel desaparece, pues ella, a falta de hijos para perpetuarse, ha vinculado su

⁹⁵ Cf. DE UNAMUNO, Miguel. *La Esfinge, La venda, Fedra*, ed. de PAULINO, José. Madrid: Castalia, 1987, p. 24: “Como el conflicto es constitutivo, resulta imposible llegar a una solución, [...] Además, el conflicto es realmente interior al personaje. Por ello la muerte final [...] no viene a desenlazar el conflicto, sino que éste llega intacto hasta ese momento de ruptura, que no de solución”.

⁹⁶ Cf. HEIL, Katrina Marie. *Modern Tragedy in the Absence of God: An Analysis of Unamuno and Buero Vallejo*. Tesis Doctoral: Universidad de Austin (Texas), 2006, p. 77.

⁹⁷ Cf. UNAMUNO, *cit.*, p. 153. La misma petición se registra en p. 107: “Sólo te pido que adormezcas mi vida, Eufemia, que me cantes el canto de cuna...”.



nombre al de su esposo⁹⁸ (esto quizás explicaría la aparición final de la esposa gritando aquello de “¡No, Ángel mío, no, muerte no..., vida!”), pues su esposa, además del cariño que le pudiera profesar, sabe que la suya es una existencia vicaria respecto a la de su marido).

En cuanto a la identificación de Ángel con Edipo, ambos son líderes cívicos. Ambos acabarán su existencia fracasando: la victoria del Edipo clásico sobre la esfinge no es más que una forma de posponer el fracaso, pues el miasma que afectará a Tebas fue causado por él mismo al asesinar a su padre. El enfrentamiento de Edipo con la esfinge tiene algo de especular, como ya hemos tenido ocasión de comentar; pues bien, en la obra de Unamuno el espejo tiene un papel relevante, sobre todo en la escena que cierra el acto I, donde, en la acotación, se refiere cómo el personaje pasa por delante del espejo del armario que hay en la habitación donde transcurre la escena, se detiene ante él y eso le sirve para reconocerse⁹⁹.

En fin, ambos hacen girar su existencia en torno a la resolución de un enigma que, en el fondo, es el mismo en ambos casos: cuál es la auténtica razón de ser del hombre¹⁰⁰.

IV. Conclusiones

No es fácil resumir en unas pocas líneas la gran riqueza simbólica que presenta la esfinge, signo evidente de su vigor y actualidad plena, de forma que podríamos tomarlo como uno más de esos iconos que demuestran la vigencia de lo clásico aún en nuestros días.

De entrada hay que reconocer que lo que fue en su origen un símbolo egipcio de la majestad del faraón y de los dioses, usado a menudo también como

⁹⁸ Cf. UNAMUNO, *cit.*, p. 107: “Pues yo sí que sé cómo eres tú. Sé que ya que no te perpetúes en hijos de la carne, quieres dejar tu nombre unido a un nombre imperecedero...”.

⁹⁹ Cf. UNAMUNO, *cit.*, p. 113: “(En los paseos por la estancia pasa frente al espejo, y ahora, al aproximarse a él cabizbajo, vislumbra de pronto su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido. Levanta la vista al espejo y se contempla un momento. Acércase en seguida a él, y cuando está como en entrevista con su propia imagen, se llama en voz queda: ¡Ángel! ¡Ángel!”.

¹⁰⁰ Como complemento a lo aquí apuntado, añadamos que la esfinge, ya con menos predicamento que en el siglo XIX, ha seguido conservando una cierta presencia en el arte del siglo XX. Sobre esto, cf. DEMISCH, *cit.*, p. 196-205.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

garante de la paz e inviolabilidad de los enterramientos, fue rápidamente aceptado y asimilado por todas las culturas del Mediterráneo Oriental, incluida la griega, y ello en una edad bastante temprana, pues tenemos ejemplos de época micénica, durante la cual su valor predominante fue el funerario.

En esos primeros tiempos la esfinge representaba una especie de genio de la muerte, una raptora de almas que no sólo arrastraba al difunto hasta el Más Allá, sino que incluso acababa uniéndose sexualmente con él. En este papel, que ella comparte con otros híbridos de mujer y animal, la esfinge es símbolo de una feminidad rebelde, sexualmente activa, opuesta al dominio del hombre en la sociedad patriarcal tradicional.

Parece que en la iconografía este valor del monstruo como raptor de almas fue predominante hasta el 520 a. C. aproximadamente. Pasada esa fecha, la criatura sufre una transformación absoluta, pues, sin perder del todo sus connotaciones funerarias, el modo en que la percibe el imaginario griego es en el contexto del mito de Edipo y su enfrentamiento dialéctico a las afueras de Tebas, donde le planteará el archiconocido enigma que dará a la postre el trono tebano al héroe.

Este mito, omnipresente en la literatura y el arte clásico griego, fue objeto de todo tipo de reelaboraciones e interpretaciones, que nos permite adjudicarle una gama de valores muy amplia, desde criatura protectora del matrimonio enviada por Hera para castigar las desviaciones de Layo hasta representación figurada de la armonía del orden cósmico, como quiere Mesomedes de Creta.

En manos de etruscos y romanos la esfinge siguió conservando su valor apotropaico de protector de tumbas, con esa curiosa presentación de la bestia apoyando su pata sobre un cráneo humano.

El mundo cristiano aparentemente ignoró esta criatura mitológica tan rica de significados, y ese erial simbólico se trasladó al Medievo, donde apenas si se la puede encontrar en los capiteles de los claustros y en las partes altas de las iglesias, si bien en el románico, acompañada de grifos, recupera su primitivo valor de vigilante mítico.

Durante el Renacimiento el monstruo recupera algo de su periclitado esplendor de la mano de la literatura emblemática, en cuyo contexto se



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

convierte en símbolo de la ignorancia, o de la opinión o en personificación de la Fortuna, sin olvidar su empleo como guardián de saberes ocultos, a menudo en un contexto hermético.

Muy curiosa es su posible relación con esa especie de monos de su mismo nombre, catalogada ya por la literatura antigua y por los tratados zoológicos posteriores, según la interpretación que del óleo *Nightmare* de Füssli da algún crítico.

Por fin, el siglo XIX revitalizó hasta extremos inimaginados las lecturas que del mito de Edipo y la esfinge habían hecho los antiguos y los hombres del Renacimiento, tanto en las artes plásticas como en la literatura, destacando de entre todas las interpretaciones la que hacía de esta criatura una más de las encarnaciones de ese tópico finisecular de la *Femme Fatale*, que, dicho sea de paso, emparentaba a esta creación de los tiempos modernos con esa imagen de la vieja esfinge como una especie de súcubo, es decir, de raptora de almas masculinas de las que luego abusaba sexualmente.

Dejamos aquí este recuento, que no ha pretendido ser exhaustivo, de los valores que épocas y autores diversos han atribuido a nuestra criatura, como el mejor testimonio de cómo un mito, explotado hasta la saciedad ya por los antiguos, ha sido capaz de permanecer impertérrito al paso de los siglos, conservando aún una notable capacidad de sugerencia entre toda clase de artistas y creadores literarios, sabedores de que el espectador o lector de sus obras sabría responder, como el antiguo Edipo, a los enigmas que una rediviva esfinge se atreviera a plantearle.

Fuentes

- ALCIATO. *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1993².
CESARE RIPA. *Iconología*, 2 tomos. Madrid: Akal, 1987.
DE AUSEJO, Serafín. *La Biblia*. Barcelona: Herder, 1994³.
DE VEDIA Y MITRE, Mariano. *La Esfinge de Oscar Wilde* (primera versión poética). Buenos Aires: José Tragant, 1926.
LÓPEZ, Francisco y THODE, Rosa. *Texto de las Pirámides*, <<http://www.egiptologia.org/textos/textospiramides/tppdf.htm>>.
MIGUEL DE UNAMUNO, *La Esfinge, La venda, Fedra*, ed. de José Paulino. Madrid: Castalia, 1987.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

- PÉLADAN, Sâr Mérodack Joséphin, *Oedipe et le Sphinx*. París: *Mercurio de Francia*, 1903, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31073907k>>.
- PLATÓN, *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, trad., introd. y notas por Julio Calonge Ruiz, Eduardo Acosta Méndez, F. J. Olivieri, José Luis Calvo. Madrid: Gredos, 1983.
- SÓFOCLES, *Tragedias*, trad. y notas Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1982 (= Barcelona: Coleccionables RBA, 2006).

Bibliografía

- BETTINI, Maurizio & GUIDORIZZI, Giulio. *El mito de Edipo: imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid: Akal, 2008.
- BONNEFOY, Yves (dir.). *Diccionario de las mitologías*, vol. II, *Grecia*, ed. Jaume Pòrtulas y Maite Solana. Barcelona: Destino, 1996.
- BOURNE, Louis. “La torre de esfinges y la Mujer Fatal de Julio Herrera y Reissig”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 19 (1990), 95-104.
- BROWN, E. L., “Egyptian Pakht. Hellenic Sphinx”, *Archaeological News*, III (1974), 9-12.
- CABRERA, Paloma. “Los seres híbridos. Imágenes de la alteridad en la Grecia clásica”, en Alberto Bernabé & Jorge Pérez de Tudela (eds.). *Seres híbridos en la mitología griega*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012, p. 11-48.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. 2 vols., Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 1997².
- CHASE, G. H., “An Archaic Greek Phinx in Boston”, *American Journal of Archaeology*, 50, 1 (1946), 1-5.
- DELCOURT, Marie. *Oedipe ou la légende du conquérant*. Lieja: Faculté de Philosophie et Lettres, 1944.
- DEMISCH, Heinz. *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Urachhaus, 1977.
- DESSENNE, André. *Le sphinx. Étude iconographique. I. Des origines à la fin du second millénaire*. París: Boccard, 1957.
- DUKELSKY, Cora. “Esfinges, sirenas y arpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas”, *Argos*, 24 (2000), 23-40.
- FROMAGET, Michel. *Le Symbolisme des quatre vivants: Ézéchiel, Saint Jean et la tradition*. París: Éd. du Félin, 1992.
- FROMAGET, Michel. *Majestas Domini: les Quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art*. Turnhout: Brepols, 2003.
- GARCÍA BELLIDO, María Paz. “La esfinge en las monedas de Cástulo”, *Zephyrus*, XXVIII-XXIX (1978), 343-357.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1984 (2^a reimpr.).
- GUERRA, Manuel. *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- HEIL, Katrina Marie. *Modern Tragedy in the Absence of God: An Analysis of Unamuno and Buero Vallejo*. Tesis Doctoral: Universidad de Austin (Texas), 2006.
- IRIARTE, Ana. “L'ogresse contre Thèbes”, *MHTIS*, II, 1 (1987), 91-108.



MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric (coord.). *Mirabilia 15 (2012/2)*
As Emoções no Mediterrâneo Antigo e do início da era moderna
Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna
Emotions in Pre- & Early Modern Mediterranean

Jun-Dez 2012/ISSN 1676-5818

- IRIARTE, Ana. *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal, 2002.
- LITVAK, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1996.
- MORET, Jean-Marc. “Quelques observations à propos de l'iconographie attique du mythe d'Oedipe”, en *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del convegno internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982*, a cura di Bruno Gentili & Roberto Pretagostini. Roma: Ed. dell'Ateneo, 1986, p. 205-214.
- PALOMAR, Natalia. “Edipo sentado, prototipo del pensador”, *Ciència, didáctica i funció social del Estudis Clàssics. Actes del XIV Simposi d'Estudis Clàssics*. Barcelona: Secció Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2004, p. 329-344.
- PEDRAZA, Pilar. “Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna”, en María del Carmen Iglesias, Carlos Moya & Luis Rodríguez Zúñiga (coords.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, 3 vols. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, en vol. III, p. 173-190.
- PEDRAZA, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets Ediciones, 1991.
- PÉNEAUD, Philippe. *Les Quatre Vivants*. París: ed. de l'Harmattan, 2007.
- PÉREZ DE TUDELA, Jorge. “La Esfinge de Tebas”, en Bernabé & Pérez de Tudela (eds.), *cit.*, p. 49-71.
- PETIT, Thierry. “Oedipe et le chérubin”, *Kernos*, 19 (2006), 319-342.
- RENARD, M. “Sphinx ravisseuses et «têtes coupées»”, *Latomus*, 9.3 (1950), 303-310.
- RODRÍGUEZ BLANCO, María Eugenia. “Mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega”, en Rosario López Gregoris & Luis Unceta Gómez (eds.), *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante, 2011, p. 65-91.
- ROSCHER, Wilhelm Heinrich. *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. vol. IV, Hildesheim – Nueva York: George Olms, 1992³.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1995 (3ª reimpr. de la 2ª ed.).
- VALERO DE BERNABÉ, Luis & DE EUGENIO, Martín. *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*. Madrid: Hidalguía, 2003.
- VERMEULE, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México: FCE, 1984.
- VIAN, Francis. *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. París: Klincksieck, 1963.
- VÍLCHEZ, Mercedes. “El personaje de Edipo y su utilización en el ciclo tebano”, *Estudios Clásicos*, 106 (1994), 33-48.
- VILLARRUBIA, Antonio. “Una nota sobre Mesomedes de Creta y la Esfinge”, *Trivium*, 10 (1998), 137-140.