



## Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge Some Thoughts on the Sphinx's Symbolism

Cristóbal MACÍAS VILLALOBOS<sup>1</sup>

**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

Aceito em 07.08.2012

\*\*\*

---

<sup>1</sup> 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](mailto: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 Σφίγγξ<sup>2</sup>, 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 domesticar<sup>3</sup>.

---

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

<sup>3</sup> 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 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

Parece algo seguro que la esfinge tebana (o griega en general) procedería de la esfinge egipcia<sup>4</sup>, 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 harpías<sup>5</sup>.

## 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-león<sup>6</sup>, que actúa como guardián del 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*.

---

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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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, 1997<sup>2</sup>, 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.

<sup>6</sup> 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, Francisco y THODE, Rosa. <<http://www.egiptologia.org/textos/textospiramides/tppdf.htm>> [consulta: 23-11-2012].

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”<sup>7</sup>.

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 invecam 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 particulares<sup>8</sup>. 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 añadirle un par de alas bien visibles y representarla sentada y con una cola en forma de S<sup>9</sup>.

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)<sup>10</sup>.

---

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

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

<sup>9</sup> Cf. DESSENNE, *cit.*, p. 176-177.

<sup>10</sup> Sobre esto, cf. ROSCHER, Wilhelm Heinrich. *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. vol. IV, Hildesheim – Nueva York: George Olms, 1992<sup>3</sup>, cols. 1306-1309.

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)<sup>11</sup>.

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 representado<sup>12</sup>.

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 regularidad<sup>13</sup>.

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 tumba<sup>14</sup>.

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

---

<sup>11</sup> Sobre esto, cf. ROSCHER, *cit.*, col. 1301.

<sup>12</sup> Cf. ROSCHER, *ibid.*

<sup>13</sup> Cf. ROSCHER, *cit.*, col. 1303.

<sup>14</sup> 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).

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 concebir<sup>15</sup>.

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)<sup>16</sup>.

En fin, tampoco faltan representaciones de esfinges sobre cuyo significado nada podemos decir al ignorarse el contexto para el que fueron creadas<sup>17</sup>.

### 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 (*Th.* 326), la esfinge<sup>18</sup> es hija de Equidna

---

<sup>15</sup> Cf. CHARBONNEAU-LASSAY, *cit.*, p. 383-384.

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

<sup>17</sup> Cf. ROSCHER, *cit.*, col. 1304.

<sup>18</sup> En realidad, Hesíodo habla de Φίξ más que de Σφίγγ. 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. Σφίγγ, 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 Σφίγγ 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.

y Orto y hermana del león de Nemea<sup>19</sup>. 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 que se ha querido relacionar con su función de guardiana, para asegurarse de que se cumplían los designios de Hera<sup>20</sup>.

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 primordial<sup>21</sup>.

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

---

<sup>19</sup> 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. *Tb.* 326-327: ἡ δ' ἄρα Φῦκ' ὀλοῆν τέκε Καδμείοισιν ὄλεθρον / Ὀρθῶ ὑποδμηθεῖσα Νεμειαιῶν τε λέοντα), criado por Hera como calamidad para los hombres. Evidentemente, se estaría poniendo de relieve la relación simbólica entre ambas criaturas.

<sup>20</sup> 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.

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

partes femeninas, de leona y alada se uniría una cola de dragón (o de serpiente), aspecto éste poco habitual en los relatos más conocidos<sup>22</sup>.

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 tocado<sup>23</sup>.

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 alas<sup>24</sup>.

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?<sup>25</sup>. Este enigma lo proponía a los tebanos situada en un monte cercano a la ciudad, el monte Ficio<sup>26</sup>.

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

---

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Cf. GARCÍA BELLIDO, *cit.*, p. 348.

<sup>24</sup> 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”.

<sup>25</sup> 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 *Edipodía*, 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.

<sup>26</sup> 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.

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 bastón<sup>27</sup>.

Una vez resuelto el enigma, la esfinge se arrojó desde lo alto de la ciudadela<sup>28</sup> y Edipo consiguió el reino y se casó, sin quererlo, con su madre<sup>29</sup>.

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

---

<sup>27</sup> Sobre el sentido último del enigma, cf. MARINHO 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”.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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).

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*)<sup>30</sup>.

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*.

---

<sup>30</sup> 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 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.

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. Edipo se presentó conociendo el contenido del oráculo porque, al parecer, había recibido información sobre el mismo en un sueño<sup>31</sup>.

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 femenino<sup>32</sup>.

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 cruda<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

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”<sup>34</sup>.

En efecto, no olvidemos que en ciertas versiones del mito la esfinge fue enviada por Hera, diosa protectora del matrimonio, para castigar la unión *contra natura* de Layo con el joven Crisipo, el hijo de Pélope<sup>35</sup>, por lo que en este caso el monstruo actúa como protector de la institución<sup>36</sup>.

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 tirano<sup>37</sup>. Por tanto, desde esta perspectiva, la esfinge pasaría a ser el símbolo negativo de la práctica indebida del poder, es decir, de la tiranía.

---

<sup>34</sup> Cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos*, cit., p. 101.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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”.

<sup>37</sup> Cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos*, cit., p. 85-91.

De otro lado, en Esquilo, *Los siete contra Tebas*, 540-544, en la descripción del escudo de Partenoqueo, 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 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 enemigo<sup>38</sup>.

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 Partenoqueo), algo que no habían hecho explícitamente los antiguos. En opinión de Ana Iriarte<sup>39</sup>, 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 cósmico<sup>40</sup>.

J. Pérez de Tudela<sup>41</sup>, 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.

---

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Cf. IRIARTE, *De Amazonas a Ciudadanos*, *cit.*, p. 107-110.

<sup>40</sup> Cf. VILLARRUBIA, *cit.*, p. 140.

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

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 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 esfinges<sup>42</sup>. 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 prostituta<sup>43</sup>.

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 allá<sup>44</sup>.

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 Atenea<sup>45</sup>. A éstas hay que agregar también las harpías, genios de la muerte, que arrebataban las almas de los guerreros recién muertos para convertirlos en sus amantes<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Cf. GUERRA, *cit.*, p. 269, n. 61.

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

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

<sup>45</sup> 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”.

<sup>46</sup> 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 espectador<sup>47</sup>. Sin duda alguna, estamos ante un tipo muy repetido cuyo simbolismo tiene que ver con el papel de guardián y protector atribuido al animal<sup>48</sup>.

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 matar<sup>49</sup>.

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 antigua en el modo de representar a esta criatura. A partir de esa fecha se

---

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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”.

<sup>49</sup> 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”.

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 definitorio<sup>50</sup>.

Relacionada también con el ámbito de la muerte es la interpretación que sobre nuestra criatura da Th. Petit<sup>51</sup>, 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 griega<sup>52</sup> “sont tous des gardiens de l'Arbre de la Vie”<sup>53</sup>.

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

---

<sup>50</sup> 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.

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

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> Cf. PETIT, *cit.*, p. 328.

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”<sup>54</sup>.

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 Ártemis<sup>55</sup>.

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 escatológica<sup>56</sup>. 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 *mistes* 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, 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 místico, que llevaría a los iniciados a reconocer en él una metáfora de la suerte que les esperaba en el Otro Mundo<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Cf. PETIT, *cit.*, p. 329.

<sup>55</sup> Cf. PETIT, *cit.*, p. 330-333.

<sup>56</sup> Cf. PETIT, *cit.*, p. 334.

<sup>57</sup> Cf. PETIT, *cit.*, p. 337.

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 motivo<sup>58</sup>. 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 difunto<sup>59</sup>.

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 patas<sup>60</sup>.

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 técnica y donde la cabeza humana presenta rasgos grotescos<sup>61</sup>. Muy probablemente, la fuente común de todas estas representaciones eran talleres itálicos de la Italia central y septentrional donde sobrevivían las tradiciones etruscas<sup>62</sup>.

---

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

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> Cf. RENARD, *cit.*, p. 307.

<sup>61</sup> Cf. RENARD, *cit.*, p. 307-308.

<sup>62</sup> 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.

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-Lassay<sup>63</sup>. 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”<sup>64</sup>. 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”<sup>65</sup>.

### 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 Italia<sup>66</sup>. Además, al menos en apariencia, parece borrarse la diferencia que la Antigüedad mantuvo entre la esfinge griega y la

---

<sup>63</sup> Cf. CHARBONNEAU-LASSAY, *cit.*, p. 387-389.

<sup>64</sup> Citamos por edición de la Biblia de DE AUSEJO, Serafín, Barcelona: Herder, 1994<sup>3</sup>.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> 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.

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 templos<sup>67</sup>.

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 españoles<sup>68</sup>.

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 días<sup>69</sup>.

Así, en la tradición emblemática, la esfinge, por supuesto ya identificada exclusivamente con la tebana, es considerada símbolo de la ignorancia, al 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 trifforme 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 representa<sup>70</sup>.

---

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

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

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

<sup>70</sup> Sobre esto, cf. ALCIATO. *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1993<sup>2</sup>, 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*

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. Pedraza<sup>71</sup>. 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 negativa<sup>72</sup>. Sería una personificación de la Fortuna. En cuanto al sentido último que tendría cada una de sus partes: las alas simbolizarían la 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 esfinge<sup>73</sup>.

---

*de Celes*, 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.

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

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

<sup>73</sup> 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”.

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 griego<sup>74</sup>.

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 XXXIX<sup>75</sup>. 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 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

---

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

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

'íncubo', es decir, un tipo de demonio masculino que se creía que forzaba a las mujeres mientras dormían.

Pues bien, según Pilar Pedraza<sup>76</sup>, 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 atención<sup>77</sup>.

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 planteado<sup>78</sup>. 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.

---

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

<sup>77</sup> Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 63.

<sup>78</sup> 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".

Papel destacado tienen en esta versión los “pies” en clara referencia al propio contenido del enigma resuelto. A este respecto, según algún crítico<sup>79</sup>, el “tres” del enigma se representa mediante el triángulo equilátero sugerido por el muslo levantado y cuyo vértice es la nuca<sup>80</sup>, 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 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 peligrosa<sup>81</sup>. 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 Ingres<sup>82</sup>, 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

---

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

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> 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.

<sup>82</sup> 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.

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 entre lo humano y lo animal, entre el Hombre y la Naturaleza<sup>83</sup>. 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 oprime<sup>84</sup>. 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 feliz<sup>85</sup>.

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 respecto<sup>86</sup>. 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

---

<sup>83</sup> 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).

<sup>84</sup> Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 73.

<sup>85</sup> 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).

<sup>86</sup> Cf. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla, cit.*, p. 78.

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 por ello considerada la esfinge más erótica de toda la pintura europea<sup>87</sup>); 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 andrógino<sup>88</sup>.

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 mitológico<sup>89</sup>.

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

---

<sup>87</sup> 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.

<sup>88</sup> 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).

<sup>89</sup> Cf. LITVAK, *cit.*, p. 229.

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 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)<sup>90</sup>.

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.

---

<sup>90</sup> 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 Tragent, 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 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 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”<sup>91</sup>.

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

---

<sup>91</sup> 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].

por el hombre, hijo de la maldición de Calcis y del egoísmo de Tebas, por eso 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 subjuge / 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 desaparezca<sup>92</sup>: “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 invita a su recién ganada esposa: “Ce rocher est mon trône à moi; je t'y convie, Jocaste!” (p. 66).

---

<sup>92</sup> 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).

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 encuentre<sup>93</sup>. Asimismo, para él la mujer incluye el concepto de lo infinito, el cual presenta en sí mismo la imaginación de lo monstruoso<sup>94</sup>.

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 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 personaje<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> 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.

<sup>94</sup> Cf. BOURNE, *cit.*, p. 98.

<sup>95</sup> 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”.

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?”<sup>96</sup>. 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...”<sup>97</sup>.

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 nombre al de su esposo<sup>98</sup> (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

---

<sup>96</sup> 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.

<sup>97</sup> 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...”.

<sup>98</sup> 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 impercedero...”.

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 reconocerse<sup>99</sup>.

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 hombre<sup>100</sup>.

#### 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 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

---

<sup>99</sup> 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!”.

<sup>100</sup> 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.

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 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, 1993<sup>2</sup>.  
CESARE RIPA. *Iconología*, 2 tomos. Madrid: Akal, 1987.  
DE AUSEJO, Serafín. *La Biblia*. Barcelona: Herder, 1994<sup>3</sup>.  
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.  
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, 1997<sup>2</sup>.

- 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*. Paris: 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*. Paris: 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 (2ª 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.
- 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*. Paris: 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, 1992<sup>3</sup>.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1995 (3<sup>a</sup> reimpr. de la 2<sup>a</sup> 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.

## **El negocio del vidrio en la península ibérica** **The Glassmaking in the Iberian Peninsula**

Eduardo JUÁREZ VALERO<sup>101</sup>

### ABSTRACT

El secreto fue durante siglos la esencia del conocimiento asociado al mundo del vidrio, especialmente durante la Edad Media. La forma en que los maestros vidrieros protegían ese conocimiento provocó que se desarrollaran diferentes modos de gestionar el negocio del vidrio. En el caso español, hubo dos claros modos de afrontar el control de este negocio: el modo catalán, centrado en el gremio de Barcelona, y el modo castellano, asociado al núcleo de Cadalso de los Vidrios. Este artículo analiza el marco jurídico asociado a los centros de producción del vidrio en la península durante durante la Edad Media. / Secret was the essence of the knowledge in the world of the glassmaking during the Middle and Modern Ages. As the glassmakers were protecting their secret knowledge, they were creating special types of guilds associated to a special legal environments. In Spain the most important example was the environment of the glassmakers' guild of Barcelona and the Castilian way, especially in Cadalso de los Vidrios. This article studies the evolution of those legal environments and their influence in the Spanish glass monopoly.

### PALABRAS CLAVE:

Vidrio, gremios, protección del secreto profesional, competencia, monopolio del vidrio.

### KEYWORDS:

Glass, Guilds, Protection of the secret knowledge, Trading, Glassmaking monopoly.

A diferencia del resto de núcleos de producción europeos, el negocio del vidrio en la Península Ibérica evolucionó durante la Edad Media de forma independiente. Alejados de los flujos de conocimiento que disfrutaron los centros de Venecia y Altare y, por extensión, aquellos lugares donde éstos se expandieron, los centros productivos ibéricos crearon su propio acervo técnico y compositivo.

Por diferentes caminos llegaron a similares niveles de destreza. Especialmente en Barcelona y su área de influencia se alcanzaron cotas de excelencia técnica y compositiva que llegaron a igualar las producciones venecianas más afamadas.

Y en el mismo sentido que los venecianos, tan alto fue su desarrollo que se atesoró un conocimiento secreto de primer orden, digno de ser protegido y conservado.

Sin embargo, aunque celosos de su secreto, los vidrieros de la península, especialmente los catalanes, evolucionaron a su propio modelo de desarrollo y protección, fundamentado en siglos de tradición, alejado de las estructuras de espionaje e inteligencia y emparentado en esencia con los modos veneciano y altarés.

A finales del siglo XV, los vidrieros catalanes habían alcanzado tal destreza que se convirtieron en objetivo de los dos grandes núcleos productivos europeos. Su

---

<sup>101</sup> Doctor en Historia (UNED) Profesor de Paleografía y Diplomática (Curso Especialista en Archivística UNED); Tutor de Máster La España contemporánea en el Contexto Internacional (UNED); Profesor Cultura y Civilización española (AHA Internacional España) [espadarroja@hotmail.com](mailto:espadarroja@hotmail.com)

conocimiento secreto se convirtió en necesidad para los maestros venecianos, como prueban las piezas de vidrio catalán existentes en la colección del Museo Vetrario de Murano. En cuanto a los altareses, deseosos de acceder a los secretos del vidrio creado en Barcelona, pronto trataron de expandirse y captar tal conocimiento desde sus bases en el sur de Francia.

Mientras tanto, los gremios nacidos en los núcleos vidrieros de la península trataban de imponer su modelo y su autoridad en un sistema socio-político y jurídico en constante cambio, luchando por controlar el negocio en su propio terreno y defendiéndose de las injerencias externas.

Analizar el marco jurídico en el que florecieron los núcleos vidrieros en la Península Ibérica, aunque es muy complicado por la pluralidad de espacios jurídicos, políticos y culturales de la zona, es el objetivo esencial de este artículo. La multiplicidad de estatus jurídicos por la existencia de diferentes reinos y las diferentes realidades internas de cada uno de esos reinos, provocaron un complejo ámbito legal que deparó varios modelos diametralmente opuestos, aunque emparentados con los dos principales tipos existentes en Europa: el modo altarés y el modo muranés.

## CONSIDERANCIONES GENERALES

Partiendo del concepto básico de que en Europa, desde el siglo XIV, existían dos modelos jurídicos esenciales y emparentados, asociados a los núcleos vidrieros de Altare y Venecia, resulta ardua la tarea de intentar emparejar los modelos generados en la Península Ibérica, principalmente por las especiales características políticas presentes durante la Edad Media. Las dualidades étnico-religiosas, territoriales y políticas generaron unos escenarios distintos y peculiares hasta el punto de provocar la aparición de modelos jurídicos específicos de la península.

La existencia de dos ámbitos religiosos dominantes en la península y, por tanto, dos sociedades diametralmente opuestas, generaron condiciones específicas para los escenarios que condicionaron los diferentes flujos de información. La tradición cristiana en el nacimiento de los sistemas de asociacionismo medieval y en su posterior evolución a los grupos agremiados fue evidente.

Esta advocación religiosa como origen del asociacionismo artesanal no estuvo presente en los reinos musulmanes, donde la ausencia de esa tradición no impidió que los artesanos tuvieran posibilidades de organización. La distribución topográfica obligada por oficios en las ciudades musulmanas de la península y la elección de oficiales específicos para la regulación del mundo artesanal —alamines y almotacenes— si bien respondía a la simplificación de la política impositiva y a una organización artesanal lógica, permitió un escenario previo preciso para la constitución de gremios.

Sin embargo, las estructuras gremiales no se desarrollaron en sendos ámbitos al unísono, sino que hubo de aparecer un detonante que empujara la agremiación. A decir de Barel<sup>102</sup>, fue el feudalismo lo que propició la constitución de los gremios, provocando que en realidades sociales distintas se llegara a soluciones similares e, incluso, a resultados mixtos. A partir del siglo XIII, con la conquista de las grandes capitales andalusíes, Sevilla y Córdoba, por la Corona de Castilla, la dualidad socio-religiosa referida afectó directamente a la constitución del marco legal en el que los núcleos vidrieros castellanos desarrollaron su

---

<sup>102</sup> BAREL, Yves: *La ciudad medieval*, Madrid, 1981, p. 611.

actividad, siendo este aspecto de menor importancia en los núcleos de la Corona de Aragón.

A la dualidad socio-religiosa como carácter diferenciador del marco legal hay que sumar los diferentes escenarios políticos establecidos en la Península Ibérica y, sobre todo, la actitud de los ostentadores del poder ante el asociacionismo artesanal.

Tradicionalmente se ha aceptado que la Corona de Aragón, dada su vocación comercial, fue el lugar más proclive al desarrollo de este asociacionismo: Barcelona contaba, desde el siglo XIV, con cerca de cincuenta gremios autorizados superando a otras ciudades de afamada tradición comercial como Amberes que registraba veintisiete, Bruselas, veintisiete con cincuenta y dos oficios de arte y Brujas y Gante.

La Corona de Castilla, centrado su motor económico en el sector primario y con gran presencia y dominio de la alta nobleza, no experimentó la generalización de los gremios hasta la coronación de los Reyes Católicos a finales del siglo XV, estando la mayor parte de la Medievo prohibidos en esas tierras, en concreto desde el reinado de Fernando III hasta el de Enrique IV.

No obstante, las investigaciones llevadas a cabo en los últimos años han mostrado una realidad diferente a la tradicionalmente admitida, si bien manteniendo la citada dualidad política.

Lo más llamativo era la supuesta prohibición de las cofradías en la Corona de Castilla durante más de doscientos cincuenta años. Como señalaba González Arce<sup>103</sup>, esas cofradías prohibidas eran en realidad asociaciones de carácter político y no artesanal. Era esa vocación la que prohibían las leyes, como quedó de manifiesto en las normas sancionadas por Fernando III, Alfonso X, Juan I y Enrique III<sup>104</sup>. De hecho, Fernando III prohibió asociaciones con carácter político enmascaradas en cofradías con la intención de organizar gobiernos propios, nombrar alcaldes o socavar el señorío regio, permitiendo sólo las cofradías con carácter religioso o caritativo. Alfonso X, en Las Partidas, no prohibía los gremios o cofradías de artesanos, sino que regulaba el excesivo control del negocio por parte de éstos<sup>105</sup>.

Del mismo modo, la vocación comercial de la Corona de Aragón no fue siempre contemplada por los gobernantes a la hora de regular las prácticas artesanales, dándose en aquellos reinos leyes restrictivas respecto al asociacionismo artesanal. Durante el siglo XIII y principios del XIV las ordenaciones gremiales fueron prohibidas por Jaime I y Jaime II, bien por incumplimiento de éstas, bien por corporativismo o por la constitución de monopolios encubiertos<sup>106</sup>.

Hoy es aceptada la idea de que la actitud del poder real en ambas coronas fue diametralmente opuesta a lo largo de la Edad Media. Aunque Castilla mantuvo desde el principio una actitud controladora ante el movimiento gremial, ésta fue cambiando paulatinamente hacia la promoción de este asociacionismo.

---

<sup>103</sup> GONZÁLEZ ARCE, José Damián: "Sobre el origen de los gremios sevillanos"; Madrid, *En la España Medieval*, Madrid, (1991), Vol. 14, pp. 163-182.

<sup>104</sup> *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, Vol. I, pp.61 y 76, 1883, Vol. III, pp.728 y 821; Nueva recopilación: Lib. VIII, Tit. XIV.

<sup>105</sup> ALFONSO X, Rey de Castilla: *Las siete partidas*, Madrid, 2008, Quinta partida, Tit. VII, ley II.

<sup>106</sup> GÓMEZ MIEDES, Bernardino: *De vita & rebús gestis Iacobi RI R regis Aragonum*, 1582.

FINKE, E.: *Acta Aragonensia. Correspondencia diplomática de Jaime II (1291-1327)*, Madrid, 1908, Vol.1.

Desde el momento de la constitución de la Corona de Aragón y de la declaración de su indisolubilidad en 1319, la independencia del poder local fortalecida por la vocación comercial presente sobre todo en Cataluña, fue manifiestamente atacada por el poder real con la intención de rebajar el privilegio adquirido<sup>107</sup>.

En ambas coronas la predisposición a favor y en contra del asociacionismo artesanal presentaba similares características y posibilidades de producirse. Tal predisposición fue más evidente en la Corona de Aragón, en concreto en Cataluña. Este asociacionismo estuvo indisolublemente unido al desarrollo de la cultura urbana, circunstancia que se dio mucho antes en los citados condados. Además, las ciudades catalanas sí respondían a una tradición urbana continuada desde la alta Edad Media hasta la llegada de la modernidad: Barcelona fue siempre un centro comercial y urbano de primer orden. Su contacto con Europa, verdadera cuna del asociacionismo, tanto por tierra como por mar, añadían más posibilidades de desarrollo.

Por el contrario, la Corona de Castilla experimentó el desarrollo urbano con posterioridad y, aunque un buen número de ciudades alcanzaron cotas reseñables de desarrollo<sup>108</sup>, no sería hasta principios del XIV que alguna de éstas alcanzara el nivel de Barcelona.

Esta diversidad en el desarrollo tuvo gran relación con la dualidad territorial existente en las dos coronas. Aragón, con la unión con los Condados Catalanes en el siglo XII y la conquista de los Reinos de Valencia y Mallorca durante el reinado de Jaime I a mediados del XIII, basculó notablemente su estrategia económica hacia el tráfico comercial del Mediterráneo occidental. Castilla, por su parte, en expansión hacia el sur a costa de al-Andalus, mantuvo una estrategia económica más compleja, no tan volcada en el comercio como la experimentada en Cataluña.

Esta dualidad territorial empujó, por tanto, a ambas coronas a diferentes modelos comerciales que influyeron directamente en el desarrollo del asociacionismo artesanal.

El caso catalano-aragonés, más clásico o europeo, respondía a las experiencias existentes en Francia e Italia, unidos por el tráfico comercial del Mediterráneo Occidental, que conllevó la constante presencia de despachos comerciales en la Ciudad Condal<sup>109</sup>.

Ahora bien, el marco legal existente en Cataluña no se puede afirmar que estuviera presente en el resto de la Corona de Aragón, existiendo en algunos territorios mayor similitud con el modelo castellano que con el catalán, como podía apreciarse en Mallorca, Valencia y los territorios del interior peninsular.

El caso castellano, más endémico, aunque se llegó a beneficiar de la influencia por los tráficos comerciales a los que tuvo acceso como la ruta del norte de Europa por el Cantábrico, el comercio norteafricano a través del Reino de Granada, el tardío acceso al tráfico comercial del Mediterráneo Occidental tras la conquista del Reino de Murcia o el flujo con los grandes centros comerciales del norte de Europa con la asimilación de Flandes ya en el XVI, estuvo profundamente marcado por sus especiales e inestables características sociales que generaron un modelo muy distinto, mixto y con múltiples posibilidades, sobre todo después de la conquista de las grandes urbes andalusíes.

---

<sup>107</sup> LADERO QUESADA, Miguel Ángel: "Las ordenanzas locales (Siglos XIII-XVIII)", *En la España Medieval*, Madrid, (1998), Vol. 21, pp. 293-337.

<sup>108</sup> LADERO QUESADA, Manuel Fernando: *Las ciudades de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media (siglos XIII al XV)*, Madrid, 1996.

<sup>109</sup> MELLIS, F.: *Aspetti della vita economica medievale (studi nell'Archivio Datini di Prato)*, 1962, prospetto III.

## LOS NUCLEOS AGREMIADOS: CATALUÑA

De los dos modelos principales existentes en la Península Ibérica a lo largo de la Edad Media, el desplegado en Barcelona y, por extensión, en toda Cataluña, fue el de mayor complejidad legal dado el eminente carácter comercial de la ciudad y el fuerte desarrollo feudal de las instituciones catalano-aragonesas.

Estas dos concepciones legales contrapuestas provocaron un marco jurídico de enorme complicación para la constitución de asociaciones artesanales. La lucha de la incipiente burguesía barcelonesa por hacerse con el control político de la ciudad deparó una compleja estructura en constante fluctuación por las permanentes injerencias del poder real. No fue hasta el reinado de Jaime I que la estructura de poder en Barcelona<sup>110</sup> quedó establecida, por orden real el 17 de junio de 1249.

Esta estructura política fue constantemente enmendada por el poder real, delimitando las competencias del concejo de la ciudad y ampliando la potestad tanto del veguer como de pahers y concellers. Con el crecimiento económico de la ciudad y la expansión de su influencia por el Mediterráneo, los nuevos grupos presionaban para tomar parte en el gobierno municipal, siendo el acceso más sencillo a ese poder el concejo de la ciudad.

El poder para nombrar a los miembros del concejo recaía en los concellers quienes, a su vez, eran nombrados por los pahers, con potestad de un año a contar desde el día de Pentecostés<sup>111</sup>. El real privilegio de 14 de febrero de 1257 aumentó en número de concellers hasta ocho, creándose un senado de doscientos prohombres elegidos el día 6 de enero de cada año. De estos doscientos prohombres, cien eran ciudadanos y cien eran menestrales.

Ante el poder adquirido por el concejo, Jaime I recortó la presencia de todos éstos en 1265, reduciendo el número de concellers a cuatro y el de prohombres a cien, formándose en ese momento el famoso Consejo del Ciento de Barcelona.

El Consejo del Ciento, institución básica en la constitución del marco jurídico para el asociacionismo artesanal, estaba formado por más de cien miembros articulados en “trentenari” o grupos de treinta y seis prohombres, entre los que había ocho artesanos, siendo éste el acceso único de los menestrales al gobierno de la ciudad.

Entre las potestades del Consejo del Ciento destacaban especialmente la habilitación de comerciantes en el correspondiente libro de matrícula para la obtención de oficios públicos y, desde la confirmación de Tarragona de 1319 otorgada por Jaime II, la facultad de hacer ordenanzas y promulgar edictos dentro de la ciudad y su término, pudiendo imponer sanciones y penas hasta de muerte, siempre que fuera sancionado por el veguer y el Batlle, representantes del rey.

Para frenar este poder, Fernando el Católico creó en 1493 el Real Consejo de Audiencia, con competencias civiles y criminales. En 1498, como ocurrió en casi todas las ciudades con actividad comercial importante, los caballeros accedieron al Consejo del Ciento, ampliando la diversidad social del mismo y frenando la autonomía que en cuanto a

---

<sup>110</sup> PLANELL, L.: *Historia del gremio de vidrieros de sople y luz de Barcelona*, 1948, Vol. I; pp. 70-77.

<sup>111</sup> ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN (ACA): *Privilegio real*. 1250/07/27. ES.08019.ACA/9.31.

política local habían desarrollado los núcleos urbanos catalanes desde los reinados de Jaime I y Pedro El Grande<sup>112</sup>, acentuando el carácter oligárquico de éstos.

## Hasta 1456

En este marco institucional tan complejo hubo de desarrollarse el entorno jurídico al que estaba sometido el grupo de artesanos dedicados al vidrio en la ciudad y término de Barcelona. La primera referencia documental a ley alguna promulgada acerca del oficio del vidrio en la zona data de 1324. Se trataba de una ordenanza del Consejo del Ciento<sup>113</sup> por la cual se prohibía que los hornos para cocer el vidrio se hallaran en el interior de la ciudad por el riesgo de incendio, norma ya ejecutada en Venecia treinta y tres años antes y que demostraba que a principios del XIV ya había en Barcelona un número importante de talleres de vidrio<sup>114</sup>.

Esta prohibición de instalar hornos en la ciudad provocó un constante enfrentamiento entre el Consejo del Ciento y los artesanos, necesitados de establecer sus centros de producción en Barcelona para implementar el rendimiento económico. Como consecuencia, los vidrieros elevaron sus quejas directamente al rey de Aragón, consiguiendo que en 1330 fuera permitida la apertura de un nuevo horno en la ciudad por un tal Guillem<sup>115</sup>.

A partir de 1345, los vidrieros establecieron hornos en la ciudad contrariando al gobierno municipal y con el apoyo expreso del rey, produciéndose un enconado enfrentamiento entre ambos poderes. La injerencia del señorío regio en el poder local se saldó con la claudicación de los concellers: en 1346 se permitió que un tal Monte construyera un horno en la ciudad, constatándose ya en aquel entonces la existencia de dos calles en Barcelona llamadas de Vidrio y de la Vidriería<sup>116</sup>.

En 1433, por primera vez los vidrieros barceloneses fueron inscritos en el libro de matrícula correspondiente del Consejo del Ciento como gremio de los vidrieros de soplo y horno. Su presencia, desde ese momento, se hizo notar en todos los ámbitos sociales y políticos posibles, empezando por sus alardes de producción en la fiesta del Ninou, de los que quedó constancia en la documentación de los años 1434, 1435, 1438 y sucesivos<sup>117</sup>.

## Las ordenanzas de 1456

La creciente presencia de los vidrieros y el desarrollo de su actividad en la ciudad de Barcelona con evidente privilegio real, colocó al gremio en la situación de constituirse de forma legal mediante la promulgación de ordenanzas según el curso establecido. Este primer estatuto del gremio del vidrio barcelonés fue promulgado por los concellers de la ciudad el 28 de noviembre de 1456.

---

<sup>112</sup> LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *Opere Cit.*, (1998), p. 296.

<sup>113</sup> ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE BARCELONA (AHCB): *Rubrica d'Ordinacions*. Folio 243.

<sup>114</sup> CAMPANY DE MONTPLAU, Antonio: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona, 1779-1792*, Vol I, Primera Parte; p. 135.

<sup>115</sup> GUDIOL Y RICART, José: *Els vidres catalans*, Barcelona, 1936, p.32.

<sup>116</sup> A.H.C.B.: *Papers de Ramon Nonat Comas*. B.138-141.

<sup>117</sup> A.H.C.B.: *Manual de novells ardits*, Vol. I, pp. 294, 301, 350; Vol. II: años 1443, 1452, 1479.

El estatuto en sí está conservado en el Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Barcelona<sup>118</sup> en una confirmación del año 1498 y ha sido publicado varias veces, siendo la más conocida y reputada la realizada por José Gudiol y Ricart en 1936, a partir de la transcripción de Agustín Durán y Sanpere<sup>119</sup>. Escrito en pergamino y en letra aragonesa bajo el formato de ordenanzas, no se conocen más copias que la existente en el Archivo Histórico Municipal.

No se trata de un estatuto extenso, al modo veneciano. Más bien estaríamos ante un estatuto gremial al modo altarés, escueto y con articulado sencillo. Consta de disposición inicial, veintidós artículos y dos disposiciones finales. Sin embargo, desde la disposición inicial, estas ordenanzas presentan características especiales que singularizan este cuerpo legal.

El estatuto no era un ordenamiento exclusivo de los vidrieros. Las ordenanzas de 1456 servían para articular los gremios de vidrieros y esparteros. La conclusión inicial ante este interrogante sería que el oficio de los vidrieros no era lo suficientemente fuerte o numeroso para formar un gremio en Barcelona.

No obstante, esta comunidad artesanal gozaba de privilegio real desde 1330 y se habían expandido por parte de la ciudad. Desde los reinados de Jaime I y Jaime II, la constitución legal de gremios había sido controlada, evitando que tales asociaciones gozaran de excesivo poder, permitiéndose, al igual que en la Corona de Castilla desde el XIII, que los menestrales se organizaran en cofradías con fines píos y caritativos. Por otra parte, las reformas realizadas en los gobiernos locales por Jaime II y Alfonso IV, permitían a los artesanos tener presencia en el órgano legislativo esencial de la ciudad de Barcelona, el Consejo del Ciento.

Por tanto, la única posibilidad de acceder al Consejo del Ciento era constituyendo una pía almoína, esto es, una institución caritativa que socorriera a los artesanos y causara la creación de una cofradía. Como quiera que el número de vidrieros era insuficiente para afrontar los gastos de la almoína, no tuvieron más remedio que asociarse con otro oficio en circunstancias similares, aunque por motivos diferentes: los esparteros eran en realidad pocos, mientras que los vidrieros no alcanzaban un número significativo por el evidente control del acceso a la maestría y de la proliferación de hornos llevado a cabo por ellos mismos, como había ocurrido con anterioridad en Venecia y Altare.

Al año siguiente de constituirse la pía almoína en honor de San Bernardino entró en vigor una ordenanza de Alfonso V que regulaba el acceso de cinco concellers de la Ciudad Condal y, por primera vez, era elegido un vidriero para el quinto puesto, en concreto Pere Gallart<sup>120</sup>.

Asumiendo la motivación generadora del estatuto de 1456, el articulado cobraba sentido. De los veintitrés artículos y tres disposiciones, once aludían directamente a aspectos esenciales de la pía almoína<sup>121</sup> y diez describían el funcionamiento interno de la cofradía desde el punto de vista administrativo y legal. Tan solo dos artículos atañían específicamente al trabajo del vidrio y uno sólo a aspectos exclusivos del gremio de los esparteros.

---

<sup>118</sup> AHCB: *Registre d'Ordinacions de 1456 a 1462*, folio 4.

<sup>119</sup> GUDIOL Y RICART, José: *Opere Cit.*, pp. 136-139.

<sup>120</sup> CAMPANY DE MONTPLAU, Antonio: *Opere Cit.*, p.20.

<sup>121</sup> A.H.C.B.: *Registre d'Ordinacions de 1456 a 1462*, folio 4. Art. nº 6-12, 14, 15, 18 y 20.

Los artículos exclusivos del arte del vidrio regulaban dos aspectos esenciales en el control del negocio del vidrio: el cumplimiento de los contratos y el control de las ventas en la ciudad y término de Barcelona.

El artículo diecisiete obligaba a los aprendices y oficiales a respetar la duración de los contratos adquiridos, evidente medida de control de los trabajadores y de la información reservada adquirida por éstos.

El veintiuno obligaba a todos aquellos que vendieran o produjeran vidrio a pagar una cantidad no muy significativa de dinero a la caja de la pía almoína, enmascarando la creación de un registro de actividad en la ciudad de Barcelona, procedimiento básico para el control de la producción y de acceso al gremio, puntos esenciales para que el gremio estableciese un monopolio de producción del vidrio.

El hecho de que tan solo el artículo veintidós regulase aspectos exclusivos del gremio de los esparteros —en concreto la obligación de compartir la materia prima— mostraba la preeminencia de un gremio sobre otro.

## Hasta 1595

La primera consecuencia de la aprobación del estatuto de 1456 fue la prohibición por el Regente de la Veguería, al año siguiente, de la venta ambulante de vidrio en la ciudad de Barcelona<sup>122</sup>:

*“De aquí avant alguna persona de qualsevolt ley, grau o condicio sia estrangera o privada no gos ni li sia licit ni permes vendre ne fer vendre directament o indirecte vidre en la dita ciutat portant aquels ab arbres o en altra manera sino en lur casa, botigua o obrador o taula tinent a loguer o en taules en qualsevol places o locs de la dita ciutat”.*

*“De aquí en adelante cualquier persona de cualquier orden, estamento o condición, sea extranjera o nativa, no ose ni le sea lícito ni permitido vender ni hacer vender directa o indirectamente vidrio en la dicha ciudad portándolo en capachos o en otra manera, sino en su propia casa, almacén u obrador o tienda, teniéndolo expuesto o en mesas en los conocidos lugares o plazas de la dicha ciudad”*

Esta prohibición suponía la primera aportación de la presencia de vidrieros en el Consejo del Ciento. Cerrar la posibilidad de la venta ambulante suponía el control total sobre la venta, paso evidente hacia un monopolio, y cierto grado de protección de la información técnica, al asegurarse del conocimiento de todas las ventas realizadas en la ciudad de Barcelona, ya en ese momento un puerto de gran importancia comercial.

Desactivada la venta ambulante, los vidrieros, desde 1462, empujaron en el Consejo del Ciento para garantizar y aumentar su presencia en el órgano legislativo. Ese mismo año se promulgaron ordenaciones que fijaron la participación en el consejo de la ciudad de modo que se alternase la presencia de vidrieros y esparteros de forma bianual. La ordenación de 22 de noviembre de 1480 reafirmaba lo aprobado con anterioridad. Las ordenaciones de 30 de mayo de 1495 establecían que vidrieros y esparteros podrían presentar de forma alternativa ocho candidatos cada año, de los cuales el Consejo del Ciento debería elegir a quienes formaran parte de éste durante el bienio.

---

<sup>122</sup> A.H.C.B.: *Registe d'Ordinacions*. 1456-1462, folio 37v.

Ya en el siglo XVI, la presencia pública del gremio del vidrio le dotó del prestigio suficiente para destacar frente al resto de oficios de la ciudad y obtener una posición legal preponderante en el concierto de menestrales barceloneses. En las elecciones de 1510 al Consejo del Ciento, los artesanos propuestos por el gremio del vidrio fueron elegidos entre todos los oficios de la ciudad. Dado el crecimiento experimentado por el gremio, se reformaron las plazas que debían formar parte del Consejo del Ciento, inscribiéndose el oficio de maestro vidriero como habilitado para obtener asiento.

Esa posición ganada por el creciente prestigio social llevó a los vidrieros a intentar desmarcarse de los esparteros en 1544<sup>123</sup> y oponerse a la obligatoria exposición anual de piezas de vidrio en la plaza del Born en 1564. Los vidrieros solicitaban su traslado a la plaza de les Olles, más cercana a los talleres y, por tanto, más segura para el traslado de piezas. El Consejo del Ciento frenó el intento de los vidrieros con la provisión correspondiente que les obligaba a mantener la exposición en el lugar tradicional<sup>124</sup>, aunque el enfrentamiento se mantuvo en los años siguientes.

## Las ordenanzas de 1595

El crecimiento del negocio del vidrio y, como consecuencia, del gremio, su aumento de prestigio social, su mayor presencia en el Consejo del Ciento y su particular problemática, lo habían distanciado del gremio de los esparteros. El año 1594 se hacía efectiva la separación de ambos gremios. La cofradía de vidrieros de Barcelona era admitida con el apoyo del cabildo de la catedral de Barcelona, quien le otorgaba la capilla de San Miguel Arcángel, su patrón desde ese momento.

El 20 de octubre de 1595, el Concejo de la ciudad de Barcelona sancionaba la separación de los citados gremios y otorgaba ordenanzas de cofradía al gremio de los vidrieros de Barcelona<sup>125</sup>, representando éstas un cambio sustancial con respecto a las ordenanzas primigenias.

Aunque es obvio que las primeras ordenanzas del vidrio barcelonés se hicieron a petición de parte, en las de 1595 aparecía de forma explícita en el articulado, en concreto en la disposición inicial, del mismo modo que ocurrió en 1495 en Altare.

La posición política alcanzada por el gremio les empujó a solicitar la constitución de una asociación separada de los esparteros. El procedimiento, solicitado cincuenta años atrás sin éxito, fue cursado por los prohombres vidrieros de la cofradía en ese momento: Bartolomé Alies y Juan Verdaguer.

Formalmente, las nuevas ordenanzas presentaban una estructura similar a las promulgadas en 1456. La primera diferencia entre ordenanzas era la extensión de ambas. Las primeras ordenanzas precisaron de veintitrés artículos más dos disposiciones finales y una inicial. Las de 1595 resumían el funcionamiento en diecinueve artículos.

Analizando el contenido de los dos articulados, las ordenanzas de 1456 dedicaban el 58% del articulado a asuntos relativos a la pía almoina y a diferentes aspectos religiosos, el 34,4% a organización interna de ambos gremios, siendo tan solo el 7,6% relativo al control del negocio del vidrio. Las ordenanzas de 1595, por el contrario, dedicaban sólo un 22% a la pía almoina y cuestiones religiosas, el 51% a la organización y funcionamiento del gremio de los vidrieros, estando el 37% centrado en el control del negocio del vidrio.

---

<sup>123</sup> A.H.C.B.: *Registe d'Ordinacions* 1595-1602, folio 1.

<sup>124</sup> A.H.C.B.: *Manual de novells ardis*: 3 de enero de 1565, vol. V, p. 43.

<sup>125</sup> A.H.C.B.: *Registre d'Ordinacions*, 1595-1602; Folio 1.

Por primera vez, el gremio del vidrio de Barcelona establecía normas que estructuraban internamente la comunidad, controlaban el acceso a la información y daban un carácter proteccionista a las ordenanzas: los artículos once, trece y catorce regulaban el acceso a la maestría, el control del nombramiento de maestros y la necesidad de ser reconocido como tal para poder vender vidrio en Barcelona y su término.

Al igual que ocurriera antes en Venecia y Altare, el gremio de vidrieros se reservaba la exclusividad en el control del acceso al conocimiento, aunque en ningún caso había alusión alguna a la procedencia de los aprendices, oficiales o maestros. A diferencia de Venecia, el gremio de Barcelona no prohibía taxativamente la enseñanza a extranjeros, aproximando el modelo al desarrollado por los altareses, quienes regularon el acceso de los foráneos cuando el flujo de conocimiento y el monopolio habían basculado hacia Inglaterra a finales del XVII.

El artículo decimo prohibía la captación de oficiales y aprendices bajo contrato, circunstancia presente en los estatutos venecianos, pero no en el de Altare, estableciendo un precedente de paralelismo ajeno a todo lo anteriormente ordenado que dotaba al marco jurídico barcelonés de un marcado carácter defensivo.

Las ordenanzas de 1595 alteraron el marco jurídico catalán de forma evidente. Desde un punto de vista formal, la estructura de las ordenanzas, donde el peso del aspecto religioso había sido reducido al máximo, evolucionaban hacia formatos más europeos, en concreto venecianos.

El mantenimiento de dos artículos, segundo y tercero, normalizando costumbres religiosas relativas al gremio, respondía a obligaciones impuestas por la legislación del reino referente a las cofradías y hermandades. No cabe duda, por tanto, de que el articulado de 1595 era un estatuto gremial y no las ordenanzas de una cofradía.

El abandono del concepto de cofradía se produjo, desde el punto de vista legal, durante el período comprendido entre la promulgación de las primeras ordenanzas, en 1456, y la petición de segregación de 1544.

Fue ese paso de cofradía a gremio, en el sentido europeo del concepto, el que propició la evolución en el marco legal. En el momento en que la asociación de artesanos del vidrio de Barcelona logró tener presencia en el poder local que le permitiera obviar las leyes restrictivas existentes en la Corona de Aragón, constituidos ya como gremio, involucionaron su marco legal, concebido originalmente al modo altarés, hasta llevarlo al modo veneciano, influidos por el crecimiento del resto de núcleos peninsulares y por la enorme influencia que el poder real ostentaba, privilegiando la producción de núcleos europeos como los flamencos y venecianos.

## **Las ordenanzas de 1659**

La lucha por el monopolio del vidrio suntuario desatada en Europa obligó a todos los núcleos productores relevantes a protegerse. El gremio de Barcelona hizo lo propio con el estatuto de 1595, pero chocó con el poder local.

Dado que el gremio había estipulado el control de todos los aspectos esenciales del negocio del vidrio, desde el acceso al conocimiento hasta la venta del producto final, pasando por la apertura de nuevos talleres o la enmienda en el estatuto, el Consell de Barcelona pareció haber perdido todo control sobre el vidrio en su ciudad y término.

Antes de la promulgación del estatuto de 1595, el Consell supervisaba los exámenes de acceso al gremio para evitar el fraude o el soborno o, simplemente, para mantener el control sobre el gremio. Por ello percibían un derecho de examen en forma de pago que

todo aprendiz o extranjero debía llevar a cabo para poder ejercer el oficio libremente, medida que se dictó con el fin de proteger la labor del colectivo y controlar la producción local<sup>126</sup>.

La aprobación del nuevo estatuto abrió un enfrentamiento entre el Consell y el gremio del vidrio, escenificado a los pocos años. El gremio, sabedor del control que tenía sobre el negocio, ejerció sus prerrogativas legales, negándose a acudir a la exposición de año nuevo de forma sistemática, reavivando un problema existente desde hacía más de un siglo.

En la celebración de la coronación de Raimundo de Peñafort en 1601, el gremio del vidrio no fue mencionado, signo de suspensión. Quizás todo partiera de las denuncias por parte del Consejo de nepotismo en el caso de un joven de San Vicente dels Horts<sup>127</sup> a principios de 1610. La actitud del gremio provocó su suspensión cautelar el 18 de septiembre de 1610 por parte del Consell<sup>128</sup>. La sanción se volvió firme cuando el gremio no cursó los exámenes correspondientes al maestro Benet Calcina.

La suspensión duró desde 1610 hasta 1629, reforzada por otra negativa a examinar muy significativa: Felip Amiguet, en 1625, intentó abrir horno en Barcelona sin ser vidriero, “para hacer aquel vidrio que se hacía en Venecia y no en Barcelona<sup>129</sup>”. La negativa del gremio a aceptar el caso de Amiguet rechazaba la injerencia del poder local en sus prerrogativas exclusivas y suponía una defensa de su propio modelo de explotación, negándose a mantener un modelo con dueño de taller no vidriero, similar al existente en Venecia y con artesanos foráneos, al modo altarés. Tampoco podían consentir que se estableciera un horno que no respetara los formatos técnicos y compositivos que caracterizaban el vidrio catalán.

El asunto de Amiguet supuso una defensa del marco jurídico del vidrio y del modelo catalán, aunque Gudiol y Ricart no viera más que un esfuerzo del Consell de Barcelona de reactivar un negocio que se encontraba en decadencia.

La consecuencia inmediata fue la promulgación de un nuevo estatuto<sup>130</sup>, en el año 1659, que resolviera los problemas y enfrentamientos derivados del estatuto anterior, lo que quedó de manifiesto al comprobarse que la única diferencia apreciable respecto al anterior era que se regulaba de forma clara y explícita el desarrollo de los exámenes de acceso al gremio.

## PRODUCCIÓN BAJO PRIVILEGIO: CASTILLA

Aunque la presencia de asociaciones de menestrales en la Corona de Castilla está ampliamente demostrada, en el negocio del vidrio castellano apenas hay noticias de asociacionismo artesanal. No ocurre lo mismo con la producción, pues, a pesar de la ausencia de gremios, está documentada en Cadalso de los Vidrios desde el año 1179, citado por Tomás López<sup>131</sup>, geógrafo de Carlos III, y a lo largo de toda la Edad Media, eclosionando en el siglo XVI como uno de los centros punteros de la península. Ni siquiera

---

<sup>126</sup> RIU DE MARTÍN, M<sup>a</sup> del Carmen: “La manufactura del vidrio y sus artífices en la Barcelona bajomedieval”, *Anuario de Estudios Medievales*, Madrid, (2008), 38/2, p.593.

<sup>127</sup> FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Hispanic glass*, Nueva York, 1941, p.37.

<sup>128</sup> A.H.C.B.: *Registre de deliberacions, 1610*; folio 154v.

<sup>129</sup> A.H.C.B.: *Manual de Novells Ardits*, Vol. IX, p. 91.

<sup>130</sup> A.H.C.B.: *Registre d'Ordinacions, 1658-1663*. Folio 29.

<sup>131</sup> LÓPEZ, Tomás: *Geografía histórica de España*, Madrid, 1788.

de aquel entonces hubo vestigios documentales que garantizasen la existencia de un gremio de vidrieros.

Desde el punto de vista jurídico, la explicación era sencilla. La producción de vidrio en Castilla no alcanzó el nivel suntuario hasta finales del XV y principios del XVI. Para entonces, reinando los Reyes Católicos, en Castilla se había institucionalizado un método propio: la producción bajo privilegio. Los centros subsistían gracias al vidrio útil y florecían por los contratos obtenidos del poder real mediante privilegios de producción, bien para potenciar el sector económico, bien para cumplir con encargos concretos.

Los centros vidrieros, por influencia andalusí, se habían asentado en el extrarradio de las grandes ciudades castellanas, cerca de buenos caminos, de grandes masas forestales, de yacimientos de materia prima adecuados o de cursos de agua fiables para el transporte de tan delicado producto. Dado que el fenómeno gremial estaba directamente relacionado con las ciudades, la no presencia de núcleos vidrieros asociados a las urbes castellanas impidió la constitución de asociaciones de menestrales del vidrio, como puede verse en las diferentes ordenanzas de comercio y fueros de las principales ciudades<sup>132</sup>, provocando, por el contrario, la multiplicación de centros de bajo nivel en todo el territorio de la Corona, beneficiados por la ausencia de un núcleo agremiado férreamente protegido, como ocurría en Cataluña, Venecia o Altare.

Los Reyes Católicos, para fomentar el tráfico comercial y privilegiar la producción autóctona, desarrollaron políticas de protección y ayuda al comercio que, si bien no iban dirigidas en exclusiva al negocio del vidrio, sí provocaban su crecimiento. Destacaron sus leyes para la defensa y mejora de los caminos que, como recordaba Juan Villuga, “servían para abrir y adobar los carriles y caminos por do pasan y suelen pasar y andar las carretas y los carros por manera que sean del anchor que deban para que buenamente puedan pasar, ir y venir por los caminos, y que no consientan que dichos caminos sean cerrados, ni arados ni angostados so pena de diez mil maravedís a cada uno que lo contrario hiciese<sup>133</sup>”.

Como consecuencia, si los productores de vidrio no se agremiaban al estar sus centros fabriles alejados de las ciudades, los centros de venta y distribución del producto final sí experimentaron un proceso asociacionista, especialmente en la villa de Madrid.

En Madrid se encontraba el único mercado de vidrio de toda Castilla. Allí, los marchantes de todo tipo de productos derivados del vidrio lograron asociarse en el gremio de mercaderes de vidrio, vidriado y barro. Carentes de estatuto u ordenanzas que los gobernasen, fundamentaron su marco legal en base a los privilegios que les confería una

---

<sup>132</sup>INDAR, Ramón: *Colección general de códigos antiguos y modernos tanto provinciales como generales de España*, Madrid, 1846.

*El Fuero de Madrid* [En línea]. Breviario Castellano Url:

<http://breviariocastellano.blogspot.com/2006/01/el-fuero-de-madrid-texto-comentado-del.html>. [Consultado el 30/12/2010].

JORDÁN DE ASSO, Ignacio: *El fuero viejo de Castilla*. Madrid, 1771.

MILLARES CARLO, A.: *Libros de acuerdo del Concejo madrileño (1464-1485)*, Madrid, 1932.

SANZ FUENTES, M<sup>a</sup> Josefa: “El ordenamiento de precios y salarios otorgado por Pedro I en 1351”. *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, (1987), Vol 2, pp. 1563-1574.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (1971): “Las Cortes castellanas en el siglo XIV”, *Anuario de Estudios Medievales*, Madrid, (1971), 7. / *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV.*, Madrid, 1975.

<sup>133</sup> VILLUGA VALENCIANO, Juan: *Repertorio de todos los caminos de España hasta agora nunca visto*. Madrid, 1546.

ejecutoria otorgada por los reyes Católicos<sup>134</sup>. Según ésta, sólo ellos podían vender al por menor las piezas de vidrio, vidriado y barro que necesitasen los vecinos de Madrid, quedando prohibidas las ventas de ese tipo entre trajineros y fabricantes. Estos últimos podían vender al por mayor, dejando el detalle en manos del gremio de Madrid, permitiéndose la venta libre exclusivamente en las ferias.

Este marco legal afectaba particularmente a la producción de vidrio útil, no existiendo ordenanzas relativas al vidrio suntuario, el cual, desde finales del XV hasta bien entrado el siglo XVII, se siguió produciendo bajo petición y contrato, especialmente del rey.

Esta práctica de regular la producción a través de privilegios reales fue la tónica general en el siglo XVI. El emperador Carlos V la llevó a cabo no solo en Castilla, sino que la exportó a los territorios flamencos, beneficiándose de tan sutil marco jurídico los vidrieros altareses y venecianos expatriados<sup>135</sup>.

La exportación del marco legal castellano iba en claro detrimento de la producción local, lo que provocó una reacción de los núcleos productores castellanos que vieron como los reyes se empezaban a abastecerse de productos suntuarios procedentes de los Países Bajos.

El primer decreto de protección promulgado por el poder real sobre el negocio del vidrio castellano lo realizó el emperador Carlos V en 1548 para preservar la importancia del vidrio castellano, reconociendo lo perjudicial de las importaciones de vidrio extranjero.

Felipe II gustó de servirse de piezas procedentes de los Países Bajos y, especialmente, de Venecia, como recordaba una de sus misivas al embajador en Venecia, García Hernández, ordenándole que a la vez que le enviaba La Magdalena de Tiziano, añadiera las vidrieras que deseaba y había pedido que adquiriese<sup>136</sup>.

No obstante, la protección sobre la producción castellana se mantuvo, abortando las importaciones generales de vidrio europeo. La moda de los vasos alemanes, por ejemplo, que habían obtenido gran predicamento a principios del XVI, no llegó a arraigar en España, quedando como un producto exótico.

El propio Felipe II propició este modelo de producción bajo privilegio para vestir sus palacios del Pardo, de Aranjuez y, sobre todo del Escorial. Esta protección fue una de los principales causantes del florecimiento del núcleo de Cadalso por su cercanía con la capital y con los palacios y monasterios referidos. Para su desgracia, la ausencia de un marco legal que hiciera exclusivos los privilegios para la producción de Cadalso de los Vidrios, provocó que prosperaran más centros vidrieros al calor de la demanda real: el centro de El Quejigal creció desde el año 1565 gracias a los encargos del Escorial, compitiendo duramente con Cadalso hasta la muerte de Felipe II.

Esta competencia obligó a la mayoría de centros de primer orden en Castilla a buscar fuentes de financiación alternativa que les permitiera mantener su volumen de negocio y, sobre todo, a sus maestros. Por esa razón, ya en el XVII, los principales centros vidrieros, carentes de la fuerza del gremio y del poder del monopolio, quedaron asociados a poderosas familias como, por ejemplo, Cadalso de los Vidrios al Marqués de Villena, quien llegó a poseer los únicos tres hornos operativos<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> PÉREZ BUENO, Luis (1942): *Vidrio y vidrieras*, Barcelona, 1942, p.92.

<sup>135</sup> GENARD, A. (1885): "Les anciennes verreries d'Anvers", *Bulletin des Archives d'Anvers*, Amberes, (1885), Vol. XIII, p. 166.

<sup>136</sup> PÉREZ BUENO, Luis: *Opere cit.*; p.72.

<sup>137</sup> FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Opere cit.*, (1941), p.83.

## CONCLUSIONES

Del mismo modo que altareses y venecianos antes que todos, los vidrieros de Barcelona evolucionaron hasta conformar un poderoso gremio que logró generar un complejo estatuto. Este ordenamiento, sometido a profundos cambios a lo largo del XVI, establecía otra característica esencial que lo hacía diferente del veneciano y lo emparentaba con el altarés: su objetivo esencial era lograr la presencia de los vidrieros en los órganos de gobierno de la ciudad. A diferencia de éstos, los núcleos productivos en la Corona de Castilla experimentaron una evolución jurídica diametralmente opuesta a la catalana, creando una dualidad sorprendente en el comportamiento de los vidrieros frente a las instituciones y al negocio en sí.

Esta dualidad, repetidas veces señalada y argumentada en el presente artículo, conlleva inherentemente una serie de conclusiones que van de lo particular a lo general:

1. Aunque la llamada vocación comercial existió en ambos territorios, en Cataluña tuvo un carácter mucho más político que en los territorios castellanos. La esencia de Barcelona como centro político y de intercambio en la Corona de Aragón y la concentración de tráfico comercial influyó de manera directa en la complicación del sistema gremial genérico y, por extensión, en el del vidrio.
2. Esta complicación jurídico-política consecuencia del crecimiento comercial constante fue indiscutiblemente utilizada por la pujante burguesía comercial barcelonesa para acceder al poder político, rompiendo las tradicionales estructuras propias de la plena Edad Media.
3. El permanente contacto con los principales centros comerciales del Mediterráneo propició la mimetización de prácticas gremiales en Barcelona y su expansión en los territorios catalanes, quedando claro que, de un modo poco discutible, formaban parte de la red de conocimiento del Mediterráneo por cuyo control competían los núcleos veneciano y altarés desde principios del XIV.
4. Dada la fuerte competencia entre los núcleos italianos y la guerra comercial en que se veían inmersos desde el XIV, el gremio de Barcelona evolucionó hacia otra realidad distinta, más bien mixta, presentando caracteres altareses y venecianos en su conformación. Es probable que la diversidad del motor comercial catalán influyera en la no implicación del poder político en el control del gremio. Aunque la burguesía comercial catalana utilizó igualmente el vidrio suntuario como demostración de prestigio, la complejidad de la sociedad catalano-aragonesa no empujó al gremio de los vidrieros hasta las cotas simbólicas logradas en Venecia. No obstante, el poder político alcanzado por los menestrales del vidrio catalán sí superó con creces el poder obtenido por sus homónimos venecianos, quienes hubieron de escapar de la Serenísima para conseguir ese prestigio social.
5. Por el contrario, la ausencia en Castilla de un núcleo que capitalizara el comercio al estilo de Barcelona impidió el desarrollo evolutivo de los gremios del vidrio, sólo apreciable de forma tímida en la villa de Madrid a finales del XV.

6. A la ausencia de una gran capital político-económica en Castilla, hay que sumar la fuerte penetración del poder real en el poder local desde el reinado de Alfonso X y culminado durante los años de gobierno de Alfonso XI. Si bien las estructuras de poder local castellanas en la alta Edad Media hubieran facilitado este desarrollo gremial, la ausencia de volumen comercial impidió, en lo referente al vidrio, que tal circunstancia se diera. Cuando las condiciones comerciales fueron óptimas para ello, el entorno jurídico-político no era el propicio.
7. La consecuencia más evidente desde el punto de vista castellano es que el negocio del vidrio se desarrolló efectivamente en torno a la figura del privilegio real y no de la Red de Conocimiento del Mediterráneo de la que se amamantó el vidrio catalán. Alejados de los grandes centros comerciales peninsulares mediterráneos, copados éstos por los núcleos catalanes y sus expansiones, los núcleos vidrieros castellanos sobrevivieron y alcanzaron prestigio gracias a la iniciativa del poder real, siendo jurídicamente su carácter intrascendente y sometido al reflujó de la red de conocimiento mediterránea.

Es evidente, por tanto, que en lo referente al desarrollo de los entornos jurídicos del negocio del vidrio en la Península Ibérica, la dualidad existente, capitalizada por los centros productivos catalanes y sometidos estos a las expansiones venecianas y altaresas, está directamente relacionada con el desarrollo de la citada Red de Conocimiento del Mediterráneo, controladora del flujo del secreto del vidrio e impulsora del movimiento asociacionista en el mundo de la producción de vidrio suntuario. Sin embargo, establecer los límites de la citada red, su amplitud e influencia en el desarrollo comercial, jurídico y político de la región mediterránea occidental durante la baja Edad Media y la incipiente Edad Moderna, representan un ingente trabajo de investigación que, a día de hoy, está por hacer.