



## **Fear of the Sea and the Feminine in Ancient Greece: the Case of Scylla**

Authors: Sara Tóth Martínez  
Submitted: 3. September 2024  
Published: 30. September 2024  
Volume: 11  
Issue: 5  
Affiliation: Complutense University of Madrid, Madrid, Spain  
Languages: Spanish, Castilian  
Keywords: Ancient Greece, Monster, Navigation, Gender, Scylla, Identity  
Categories: Humanities, Social Sciences and Law, Demetrios Project  
DOI: 10.17160/josha.11.5.1009

### Abstract:

This work aims to study the evolution of the figure of Scylla in both literary and iconographic sources, from the Archaic period to the Hellenistic period. The conceptualisation of the monstrous figure as a manifestation of various social anxieties opens a space to observe the different changes in the mentality of ancient society through the bodily transformations of the monster. In this way, Scylla will be studied in a maritime context, reflecting on the dangers of navigation and the fear of death at sea. Later, a gender perspective will be applied, and her figure will be analysed within a patriarchal society, where as a female monstrous figure, she reflects the fears related to questioning gender roles. In both cases, a deep concern and fear regarding the individual's relationship with the world and the role they play in society is revealed. This way, the figure of Scylla reveals one of humanity's most intimate and transcendental concerns.

# JOSHA

[josha.org](http://josha.org)

**Journal of Science,  
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE HISTORIA**

**GRADO EN HISTORIA**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**MIEDO AL MAR Y A LO FEMENINO EN LA ANTIGUA GRECIA: EL CASO DE  
ESCILA**

**FEAR OF THE SEA AND THE FEMININE IN ANCIENT GREECE: THE CASE OF  
SCYLLA**

**AUTOR: SARA TÓTH MARTÍNEZ  
TUTORA: MIRIAM VALDÉS GUÍA**

**CURSO ACADÉMICO: 2023-2024  
CONVOCATORIA: JUNIO**

## Resumen:

Este trabajo tiene como fin el estudio de la evolución de la figura de Escila tanto en las fuentes literarias como en las iconográficas, desde la época arcaica hasta la época helenística. La conceptualización de la figura monstruosa como la manifestación de las diferentes ansiedades sociales abre un espacio para observar los diferentes cambios en la mentalidad de la sociedad antigua a través de las transformaciones corporales del monstruo. De esta manera, se va a estudiar a Escila en un contexto marítimo, haciendo una reflexión sobre los peligros de la navegación y el miedo a la muerte en alta mar. Más adelante se aplicará una visión de género y se estudiará su figura dentro de una sociedad patriarcal en la que como figura monstruosa femenina, nos habla de los miedos ligados al cuestionamiento de los papeles de género. En ambos casos, se revela una profunda preocupación y miedo respecto a la relación del individuo con el mundo y el papel que desarrolla en la sociedad. Así, la figura de Escila nos da a conocer una de las preocupaciones más íntimas y trascendentales de la humanidad.

Palabras clave: monstruo, navegación, género, Escila, identidad.

## Índice

1.	Introducción.....	3
2.	Fuentes para el estudio de Escila.....	5
2.1	Fuentes literarias.....	5
2.2	Fuentes iconográficas .....	9
3.	Definición del monstruo .....	11
4.	Miedo al mar: La lectura de Escila en el contexto marítimo arcaico .....	15
4.1	Contexto cultural, la navegación y sus peligros en época arcaica .....	15
4.2.	Los principales miedos marítimos .....	18
4.3.	El cuerpo de Escila, como cuerpo cultural.....	20
4.4.	Escila, como señal en el sistema de comunicación marítima.....	23
4.5.	Escila, el mayor fracaso de Odiseo .....	24
4.6.	Conclusión.....	25
5.	Miedo a lo Femenino: Le lectura de Escila desde una perspectiva de género .....	25
5.1.	Introducción.....	25
5.2.	Contexto socio-histórico.....	26
5.3.	Marco teórico .....	27
5.4.	¿Mujer domada o “femme fatale”?.....	28
5.5.	Conclusión.....	40
6.	Conclusión.....	41
7.	Edición de fuentes .....	43
8.	Bibliografía .....	45
9.	Anexo de figuras .....	47

## 1. Introducción

El propósito de este trabajo es estudiar la evolución iconográfica y literaria de la figura de Escila en época arcaica y clásica. El objeto de estudio será el cuerpo de Escila entendido como la materialización de las ansiedades sociales de la comunidad que genera su imagen. Para realizar el análisis del cuerpo monstruoso y su fin social voy a basarme en el estudio de Cohen *Monster Theory* (1999). El estudio abarca un largo espacio temporal, desde la época arcaica a la época clásica y ofrece la posibilidad ya no solo de analizar los cambios dentro de su cuerpo, sino de hacer una reflexión sobre el cambio de mentalidades y miedos del ámbito cultural del mar Egeo.

El resultado de la investigación proporciona datos muy relevantes respecto a la construcción de la identidad humana. En palabras de Hernando: *Los mecanismos de la identidad cumplen la función de devolvernos una imagen de nosotros mismos como seres capaces de sobrevivir en un mundo que, de otra forma, podría parecernos inabordable* (Hernando, 2022, p.42). A partir de esta idea, el concepto de identidad queda ligado al sentimiento de seguridad. Esto abre una franja para la aparición del miedo como elemento constitutivo de su construcción. En este sentido, el estudio de los monstruos y, en este caso en concreto, el de Escila, ofrece un espacio para poder hacer una reflexión sobre los miedos integrados en el concepto de la identidad griega en la antigüedad.

Para realizar este estudio se ha hecho un análisis crítico de las fuentes primarias. Estas son tanto de carácter literario como de carácter iconográfico. Para una comprensión más profunda, se ha estudiado la bibliografía y se han recopilado las obras que se especializan en la figura de Escila, al igual que los trabajos que proporcionan un contexto sociocultural para la comprensión de su figura desde un punto de vista artístico, arqueológico, histórico y lingüístico. Esta metodología ha posibilitado el estudio de las fuentes primarias más relevantes, al igual que la comprensión de las diferentes posiciones académicas desde las que se ha estudiado e interpretado su figura.

Para cumplir con dichos propósitos el trabajo sigue la siguiente estructura:

Primero se va a presentar la figura de Escila a partir de las fuentes literarias e iconográficas donde aparece su figura. En la sección *Fuentes literarias*, se analizará su aparición en las fuentes desde el arcaísmo hasta el helenismo. Estas ofrecen un amplio marco cronológico para poder visibilizar su evolución corporal. En el apartado *Fuentes iconográficas* expondré las representaciones más relevantes y recurrentes en las obras que la estudian proporcionando un estado de la cuestión respecto a sus interpretaciones.

En el tercer apartado, *Definición de un monstruo*, se elaborará el marco conceptual desde el que se va a comprender la figura del monstruo, su función social, y la interpretación de la propia Escila dentro del paradigma.

El cuarto apartado, titulado *Miedo al mar: La lectura de Escila en el contexto marítimo arcaico*, tiene como fin, acercarnos a la figura de Escila desde su ámbito geográfico. Se va a estudiar la navegación en época arcaica y los peligros a los que se enfrentaban los marineros en sus largas empresas navales. A partir de la información proporcionada, se van a recoger los principales miedos marítimos, como el morir en alta mar o el ser devorado. Tras haber indagado en las condiciones marítimas y los miedos que se asocian a este espacio, se hará un estudio de cómo el cuerpo de Escila manifiesta estas ansiedades y el espacio geográfico en el que se localiza. Asimismo, será analizada como señal en el sistema de comunicación marítima y como componente de los mapas orales generados por los marineros. Al final del apartado se hará una conclusión respecto a la información presentada.

En el quinto apartado titulado *Miedo a lo Femenino: La lectura de Escila desde una perspectiva género*, se analizará su figura en la estructura patriarcal de la Grecia clásica. El cuerpo de Escila en época clásica presenta un cambio respecto a la época arcaica. Este cambio ha generado un debate entre las personas que se han dedicado al estudio de su imagen. La cuestión gira en torno a si se representa a Escila como una mujer domada o como una “femme fatale”. Ambas interpretaciones estarían íntimamente ligadas a las ansiedades relacionadas con la identidad de género y la figura de la mujer en la sociedad.

En el último apartado elaboraré una síntesis de las conclusiones tomadas en los apartados anteriores y haré hincapié en los puntos más importantes de la investigación.

El trabajo resulta relevante para comprender cómo los miedos y sus materializaciones, los monstruos, forman parte elemental de nuestra identidad. Es esencial reconocerlos y comprenderlos para entendernos a nosotros mismos y tener poder sobre la narrativa que rodea nuestra propia percepción. La figura de Escila presenta un caso ideal para comprender cómo los cambios de mentalidad y experiencias comunitarias se manifestaron en los miedos integrados en la identidad de las personas. Esto nos releva una parte muy íntima y poco tangible de las mentalidades de la Antigüedad.

## 2. Fuentes para el estudio de Escila

### 2.1 Fuentes literarias

En este apartado se van a presentar algunas de las fuentes más citadas en la literatura que estudia la figura de Escila. De época arcaica es esencial mencionar *La Odisea* y la historia del viaje de Jasón, que es fijada y puesta por escrito por Apolonio de Rodas en *El viaje de los Argonautas*. También son imprescindibles las relaciones de parentesco presentadas por Estesícoro (siglo VII-VI a.C.) y Pseudo- Apolodoro (siglo II-I a.C.). Estos textos resultan especialmente interesantes para comprender los ámbitos a los que se asocia la figura de Escila. Al final del apartado presento dos fuentes romanas, *Fábulas* de Cayo Julio Higino y *Metamorfosis* de Ovidio. Estas exceden la cronología del trabajo, pero es esencial tenerlas en cuenta para comprender la evolución de la figura de Escila. En el siglo V a.C. se humaniza y feminiza su iconografía (Aguirre Castro, 2002, p.321). Dado que este cambio no va acompañado de una literatura que explique el cambio corporal, resulta importante tener en cuenta las fuentes posteriores, que quizás recojan tradiciones literarias preexistentes de las que no nos quede constancia (Hopman, 2016, pp.94-96).

*La Odisea* es una de las fuentes más importantes, ya que contextualiza su figura en un entorno marítimo. *La Odisea* se ha datado tradicionalmente en el siglo VIII a.C. La identidad de su autor, Homero, ha dado pie a un amplio debate, pero, desde el punto de vista de este trabajo, lo más importante es que la obra está compuesta con la técnica de composición oral y sobre un repertorio de temas tradicionales. La historia narra la vuelta de Odiseo a su hogar tras la guerra de Troya. En su gran travesía naval, recorre un amplio territorio marítimo, en el que se enfrenta a diversas pruebas hasta encontrar el camino a casa. Su historia nos lega el conocimiento de que los marineros, comerciantes y colonizadores de la época arcaica percibían el mar como un entorno lleno de peligros, magia, fantasía y misterios (García Gual, 2007, pp.7-30).

El encuentro de Odiseo y Escila sucede en el duodécimo canto del libro. Antes de abandonar la isla de Circe, esta le da varios consejos para afrontar los siguientes desafíos del camino. Le avisa de los peligros que presentan las Sirenas, Escila y Caribdis y la isla de Helios.

Circe revela a Odiseo que, tras la isla de las Sirenas, hay dos posibles rutas. Ella les recomienda tomar la segunda, por la que hay que cruzar un estrecho en cuyos bordes se encuentran Escila y Caribdis. En este momento se hace evidente que Odiseo no goza de la ayuda de los dioses tal y como le ocurrió a Jasón, que fue ayudado por Tetis en dicho punto del viaje. Circe le recomienda pasar cerca de Escila que devorará a seis de sus hombres y evitar a Caribdis que

mataría a todos. Describe a Escila de la siguiente forma: *Allí habita Escila que lanza atronadores aullidos. Su voz, en efecto, es como la de un joven cachorro, pero ella es un monstruo espantoso. Nadie se alegraría de verla, ni siquiera un dios que se topara con ella. Tiene doce patas, todas deformes y seis cuellos larguísimos, y sobre cada uno de ellos una cabeza horrible, y en ellas tres filas de dientes agudos y apretados, repletos de negra muerte. A medias está sumergida en la hueca caverna, y emergen por encima del tremendo abismo sus cabezas, por allí se mueve escrutando la cueva, y pesca delfines y perros marinos, o tal vez captura algún cetáceo mayor, de os que a miles nutre la ululante Anfitrite* (Homero, *Odisea* XII, 85-100).<sup>1</sup> Odiseo insiste en combatirla, pero Circe le recomienda no tomar las armas, sino pasar lo más rápidamente posible y asustarla con el nombre de su madre, Crataide. Dice: *No es ésa una mortal, sino una fiera inmortal, terrible, atroz, salvaje e incombustible. No hay ninguna defensa posible* (Homero, *Odisea* XII, 118-120). Odiseo, al acercarse, toma la decisión de no avisar a sus compañeros del peligro que se avecina, toma sus armas y se posiciona al frente del barco. No consigue ni siquiera ver a Escila que, rauda, devora a seis de sus compañeros. *Los busqué con la vista por la rápida nave, y de pronto vi allá en lo alto sus pies y sus brazos, mientras eran alzados por los aires. Gritaban chillando mi nombre, en su último clamor, con el corazón angustiado. (...) Aquello fue lo más desgarrador que yo vi ante mis ojos de todo cuanto sufrí recorriendo las rutas de la mar* (Homero, *Odisea* XII, 249-260). Tras estos sucesos acaba el barco en la isla de Helios en donde entra en conflicto con el dios. Posteriormente, es castigado por Zeus que hunde el barco con un rayo. Como consecuencia, Odiseo se queda solo en el mar y vuelve a encontrarse en el Estrecho de Mesina. Esta vez consigue escapar, ya que Zeus hace que Escila no lo vea.

La siguiente fuente es *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas. Las aventuras de Jasón y sus compañeros son redactadas en un poema épico en el siglo III a.C. A pesar de la fecha de la redacción, la historia tuvo que ser conocida en tiempos anteriores, ya que es referenciada por Homero en una *Pítica* de Píndaro y en *Medea* de Eurípides (García Gual, 2004, pp.7-10). Escila aparece en el cuarto canto del poema. Este canto gira en torno a escenarios odiseicos. Jasón, tras pasar por la isla de Circe, se dirige hacia las Sirenas, Escila y Caribdis y el país de los feacios. En este paso es ayudado por Tetis. Se menciona a Escila de la siguiente manera: *(...) Ni navegar cerca de la horrible caverna de Escila – de Escila Ausonia, de criminal intención, a la que engendró de Forco la noctívaga Hécate, a la que llaman Cratais-, no vaya de algún modo a atacarles con sus horribles mandíbulas y destruya a tan selectos héroes* (Apolonio

---

<sup>1</sup> Traducción de Carlos García Gual. En adelante para todas las traducciones de *La Odisea*.

de Rodas, *El viaje de los Argonautas* IV, 830- 837).<sup>2</sup> Jasón es capaz de evitar el enfrentamiento gracias a la ayuda divina.

En ambas historias, Escila es presentada con un físico parecido. Tiene un cuerpo monstruoso, nada humano. La única parte de su cuerpo que mencionan ambas fuentes es su boca. Se hace así especial énfasis en el peligro que presenta y en su ferocidad. Las características que dominan las narraciones es su cercanía al mar y su potencial peligro de cara a los marineros.

Las siguientes fuentes son importantes porque hacen mención del parentesco de Escila. Estesícoro (630- 550 a.C.) en *el Fragmento 220*, cuenta que Escila es la hija de Lamia (Page, 1962, p.118). Lamia es hija de Poseidón y tiene un torso humano y la parte inferior de serpiente. Zeus se enamora de ella y Hera, en un ataque de celos, la castiga matando a todos sus hijos excepto a Escila. Desde este momento, Lamia se convierte en un demonio que asesina niños. Quedan muy pocas representaciones artísticas de Lamia; una de ellas es la *Figura 1*, en donde aparece torturada por cinco sátiros. Con este parentesco, Estesícoro relaciona conceptualmente a Escila con el mar.

Pseudo-Apolodoro (siglo II- I a.C.) en su obra *Biblioteca*, detalla el viaje de Odiseo y describe a Escila de la siguiente forma: (...) *en uno de ellos estaba Escila, hija de Crateide y Trineo o Forco que tenía rostro y pecho de mujer; de sus costados salían seis cabezas y doce patas de perro* (Apolodoro, *Epítome* VII, 20-21).<sup>3</sup> En su obra, vuelve al parentesco presentado por Homero, en que Crateide es la madre de Escila. Resulta relevante que, a pesar de que herede el parentesco de la fuente arcaica, su cuerpo presenta una transformación ya que es humanizada. Las fuentes romanas a las que es esencial hacer referencia es *Fábulas* de Higino y *Metamorfosis* de Ovidio.

La autoría de *Fábulas* sigue estando bajo debate. En la edición crítica de la obra, Guadalupe Morcillo Expósito argumenta que el autor habría sido un liberto de Augusto que vivió en el primer siglo después de Cristo. Independientemente de la posición que se adopte con respecto al estado de la cuestión, se puede coincidir en que la obra es anterior al 207 d.C. (Morcillo Expósito, 2008, pp.13-18). Es muy importante tener en cuenta la gran distancia temporal respecto a las fuentes anteriores para entender las discrepancias que hay en la composición del cuerpo de Escila. En el capítulo titulado *De la oscuridad, el caos*, el autor explica su visión cosmológica y escribe sobre Escila: *De allí llegó junto a Escila, hija Tifón. Ésta tenía la parte superior del cuerpo de mujer y la inferior, desde la ingle, de pez; tenía seis perros que había*

---

<sup>2</sup> Traducción de Carlos García Gual. En adelante para todas las traducciones de *El viaje de los Argonautas*.

<sup>3</sup> Traducción de Julia García Moreno.

*nacido de ella. Devoró a seis compañeros de Ulises a los que arrebató de la nave (C. Julio Higino, Fábulas CXXV).*<sup>4</sup> Más adelante relata la historia de Escila y su transformación. En este caso, el autor le da un parentesco diferente: *Escila, hija del río Crateide, se dice que fue una joven muy hermosa. Glauco se enamoró de ella y Circe, hija del Sol, se enamoró de Glauco. Como Escila estaba acostrumbrada a bañarse en el mar, Circe, hija del Sol, por celos, contaminó el agua con hierbas mágicas y, cuando Escila se sumergió, de sus ingles nacieron perros y ella se volvió feroz. Pero vengó su daño, pues arrebató a Ulises sus compañeros cuando navegaba ante ella (C. Julio Higino, Fábulas CXCIX).*

Ovidio recoge la misma versión pero detalla más los pormenores. Su obra titulada *Metamorfosis* está datada en el año 9 d.C. y recoge y sintetiza una amplia colección de mitos (Ruiz de Elvira, 2002, p.9). Describe la transformación de Escila de la siguiente forma: *Llega Escila, y había descendido hasta la mitad del vientre cuando se dio cuenta de que sus ingles estaban horriblemente afeadas por unos monstruos ladrones; al principio, creyendo que no eran partes de su cuerpo, intenta apartarse y alejar, temerosa, las espantosas fauces de los perros; pero, los mismo que trata de esquivar, los arrastra consigo (...) el furor de los perros la hacer erguirse, y sujeta por sus ingles mutiladas por su vientre prominente los lomos de aquellas fieras que ocupan sus partes bajas. (...) por odio a Circe privó a Ulises de sus compañeros; después también hubiera sumergido los navíos teucros si antes no hubiese sido transformada en el peñasco rocoso que aún se yergue (P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis* XIV, 60-75).*<sup>5</sup> Es esencial que Ovidio fija a Escila en el Estrecho de Mesina para siempre, pero ya no la concibe como un ser vivo, sino como un concepto petrificado. Los romanos heredaron el panteón de monstruos griego. En cambio, su gestión de lo monstruoso era muy diferente. En vez de hacer una dicotomía entre los monstruos y ellos mismos con una mentalidad expansionista, los incorporaban a su realidad (Felton, 2016, p.127). En este relato, Ovidio en vez de distanciar a Escila y posicionarla al borde del mundo, la integra como elemento cultural en el territorio italiano.

En ambos mitos vemos una clara diferencia respecto a la Escila presentada por Homero y Apolodoro. Ha sido humanizada en la historia atribuyendo una explicación a su transformación y, además, no se hace tanto énfasis en su potencial peligro para navegantes.

---

<sup>4</sup> Edición de Guadalupe Morcillo Expósito.

<sup>5</sup> Traducción de Antonio Ruiz de Elvira.

## 2.2 Fuentes iconográficas

Este apartado está dedicado al estudio de las fuentes iconográficas de Escila y la evolución de su tipología. También se van a presentar y organizar las representaciones artísticas más importantes.

La presencia de Escila en la literatura de la época arcaica no ha sido acompañada por una simultánea aparición en la iconografía. Esto resulta extraño ya que en el arte griego los monstruos híbridos gozaron de una gran popularidad a lo largo de toda la historia (Cohen, 1995, p.176). Esta ausencia ha sido explicada de diferentes formas. Buitron-Oliver y Cohen argumentan que puede que tan solo se deba a cuestiones de conservación de materiales (Cohen, 1995, p.34). Neils recalca la posibilidad de que Escila supusiese un reto para los artistas arcaicos a la hora de dibujarla o que no hubiera modelos tipológicos predecesores (Cohen, 1995, pp.177-178). Hopman apoya este argumento recalcando que los artistas necesitan tiempo para establecer una iconografía concreta. La autora interpreta los elementos que construyen un cuerpo como morfemas en el lenguaje de la iconografía (Hopman, 2016, pp.96-97 y p.107).

Hay varios modelos iconográficos. Hopman argumenta que uno de ellos pudo ser el tritón. Basa su argumentación en la similitud iconográfica y en el hecho de que las ciudades sicilianas que incorporaron la figura de Escila a su moneda ya usaban anteriormente como elemento iconográfico a los tritones. También propone a Tifón como modelo, puesto que presenta un cuerpo mitad humano, mitad serpiente, similar al de Escila, tal y como presenta la *Figura 2* (Hopman, 2016, 99-107). Por su parte, Hanfmann argumenta que el posible modelo habría sido el personaje que aparece en el relieve del *Bowl of Hasanlu* del siglo X de la *Figura 3*. Esta opinión ha sido muy discutida, ya que una parte de los investigadores piensan que la figura representa al dios de las montañas de algunos grupos religiosos del Próximo Oriente (Cohen, 1995, p.177).

La primera representación de Escila aparece en una píxide de hierro etrusca (*Figura 4*). Fue encontrada en la necrópolis de Pania en Chiusi. En la banda superior está representado el barco de Odiseo en el momento en que es atacado por Escila. Su iconografía refleja la descripción de Homero. Se aprecian sus cuellos alargados y sus cabezas de monstruo. La píxide está datada en el 620-570 a.C. (Hopman, 2016, pp.36-37).

Este es el único resto material en el que sale representada Escila hasta el siglo V, fecha en la que regresa completamente transformada. Desde ese momento, aparece con un torso femenino desnudo, cola de pez y cabezas de perro que salen de la cadera (Aguirre Castro, 2002, p.321). El elemento que más varía son las cabezas de perro, ya que se necesitó más tiempo hasta que

se estableció una tipología clara. Es importante recalcar que en época clásica las únicas mujeres que se representaban con el cuerpo descubierto siempre eran Afrodita, las Sirenas y Escila (Cohen, 1995, p.35).

La humanización de los cuerpos de los monstruos marítimos femeninos y su sobrerrepresentación es un fenómeno artístico general en la Grecia Clásica. Las Sirenas, desde el siglo VI a.C., empiezan a representarse cada vez más frecuentemente de forma humanizada, con el torso y los pechos bien definidos. Lo mismo le sucede a Medusa que, en época clásica, ya prácticamente no porta elementos monstruosos en su cuerpo físico (Jordan Marín, Martínez Bonfill, Santiago, Yúfera, 2010, p.200 y p.202).

En este mismo momento cronológico, la imagen de Escila aparece asiduamente en la acuñación de monedas de ciudades de Sicilia y el sur de Italia, especialmente, Siracusa y Agrigento. Como Escila ha sido tradicionalmente situada en el Estrecho de Mesina, se fue convirtiendo en elemento característico de su paisaje y seña de identidad. En muchas ocasiones, se presenta en estas monedas disociada del contexto homérico, acompañada de seres marítimos y como defensora de estos territorios (Aguirre Castro, 2002, p.322). Las *Figuras 5, 6, 7 y 8* muestran acuñaciones de Agrigento o Siracusa y se sitúan en el siglo V. En ellas Escila está representada con torso femenino, cola de pez y cabezas de perro en su cadera. Además, tiene el brazo levantado y señala en una dirección.

Sucede un fenómeno parecido en las cerámicas procedentes del Sur de Italia. Tal y como se aprecia en las *Figuras 11 y 12*, Escila está acompañada de diferentes seres marítimos y como parte de otros mitos, que no tienen que ver con su aparición en la *Odisea* (Aguirre Castro, 2002, p.323).

En el siglo IV aparece una nueva iconografía (Aguirre Castro, 2002, p.325). Tal y como se aprecia en la *Figura 9*, Escila está representada de frente, mostrando sus pechos, con dos colas y con los perros que se sitúan en sus hombros.

A pesar de que parezca que Escila va perdiendo sus atributos monstruosos, no se deben de tomar conclusiones apresuradas. Tal y como recalcan muchas de las investigaciones, el cambio en el cuerpo de Escila no significa necesariamente que esta pierda su carácter de peligrosidad, sino que se ha transformado el concepto de peligro. Lo que produce miedo en el siglo V, no es un monstruo marítimo que se come a los marineros, sino una mujer semidesnuda que no cumple con su papel de género (Cohen, 1995, p.182; Aguirre Castro, 2002, pp.326-328). En este sentido, existe un debate en la comunidad científica con respecto a si las nuevas representaciones e iconografías muestran a Escila como una mujer domada o como una “femme

fatale”. El tema será tratado en el apartado *Miedo a lo Femenino: La lectura de Escila desde una perspectiva de género*.

### 3. Definición del monstruo

El estudio de los mitos, sus funciones y raíces abarca un área de debate muy discutido. En este apartado me gustaría proporcionar una breve contextualización para poder aproximarnos con mayor facilidad a la figura de Escila. Resulta muy interesante la aportación de Plácido Suárez la cuestión. Según él, los mitos como elementos culturales son una frustración entre el pasado y el presente. En estos se establecen los cánones conceptuales de cómo se debe vertebrar una sociedad y qué dinámicas debe tener. Por una parte, es necesario que tenga hitos de realidad en el pasado para que sea creíble, pero también tiene que tener una proyección hacia el futuro. La épica escrita gana importancia en los nuevos modelos culturales que proceden de la edad arcaica, que fosilizan el cambio característico de la cultura oral y crean un nuevo canon ideológico (Suárez Domingo, 1989, p.43). Syropoulos también recalca la función de la mitología como una forma de consciencia colectiva atemporal. Para los griegos, los monstruos formaban parte de su cosmología y, por tanto, de su mundo físico. También recalca que uno de los rasgos más característicos de los monstruos es que se salen de la norma. Y esto en un mundo en el que la *diké*, la armonía, era esencial resultaba monstruoso. Los monstruos rara vez nacían de la unión de dos personas normativas, pertenecen mayoritariamente a genealogías de monstruos. Otro punto muy interesante, es que los monstruos, a pesar de representar combinaciones extrañas de elementos corporales, siempre están compuestos de formas que forman parte de su realidad. Por eso, todos los monstruos griegos son una mezcla de diferentes cuerpos. Para crear una organización tipológica se presentan las siguientes categorías: monstruos humanos, criaturas serpentina, seres parcialmente humanos, animales monstruosos, fantasmas y demonios. Escila quedaría adscrita en el grupo de seres parcialmente humanos (Syropoulos, 2018, pp.1-8).

Jeffrey Jerome Cohen en *Monster Culture (Seven Thesis)* analiza a los monstruos como fenómenos culturales que reflejan ansiedades, miedos y fantasías latentes en una sociedad (Cohen, 1996, p.4). En su artículo describe sus siete características; el cuerpo del monstruo es cultural, tiene la capacidad de escapar siempre, es imposible de categorizar, constantemente aparece en la diferencia y se mueve en el borde de lo posible. Además, el concepto de lo

monstruoso siempre entrelaza el miedo y el deseo y, en las personas, subyace la posibilidad de convertirse en un monstruo.

En este apartado presento a Escila como monstruo basándome en su argumentación.

El cuerpo de un monstruo es cultural. Es decir, mediante la localización y el análisis de los elementos de los que consta su cuerpo, se identifican las características del momento cultural en el que el monstruo es creado. El cuerpo de Escila se puede conectar con dos grandes conceptos: el mar y su género femenino. Así, está profundamente conectada con el mar mediante su posición geográfica, su historia y su cuerpo. Representa las principales ansiedades marítimas que son el miedo a ser devorado por el mar y la muerte causada por las dificultades de la navegación. En época clásica, el cuerpo de Escila presenta rasgos humanizados y feminizados como señal de un cambio de las ansiedades sociales dentro de una estructura patriarcal (Hopman, 2016). La siguiente característica del monstruo es su capacidad para escapar siempre. El monstruo es intangible, difícil de destruir y, además, reaparece en escenarios y momentos diferentes. Así, Escila aparece en varias historias arcaicas como *La Odisea* y *El viaje de los Argonautas*. En ambos mitos se sitúa en el estrecho de Mesina. Los héroes combaten contra ella, pero ella persiste en su lugar. Más adelante, se convierte en un elemento de la geografía de Sicilia perviviendo hasta en los mapas de la Edad Moderna e incluso en los contemporáneos (Carbone, 2022, pp.22-24). Otro rasgo de los monstruos, según Cohen, es que son difíciles de categorizar (Cohen, 1996, p.6). Al escapar de la categorización, escapan simultáneamente del control mental que se puede ejercer sobre ellos. Escila es, tal y como la describe Hopman una *Mischwesen* (Hopman, 2016, p.92). Este término alemán describe los cuerpos híbridos. Dependiendo de la fuente que se observe, su cuerpo puede estar formado por diferentes elementos que siempre están inconexos entre sí. La cuarta tesis de Cohen es especialmente interesante a la luz de la identidad griega. En la Antigua Grecia la identidad se basaba en una dicotomía entre “nosotros” y los “otros”. Su autopercepción funcionaba según lo que no eran. Esto significa que se trataba de una identidad negativa y excluyente (Cartledge, 2002, p.11). Según Cohen los rasgos monstruosos siempre representan una diferencia política, radical, económica, sexual ... etc. En su artículo identifica a Escila como la materialización de la ansiedad generada por las mujeres que rompen con el género en una sociedad patriarcal. En este caso, Escila, se convertiría en “la otra”, que no se comporta como su género dicta (Cohen, 1996, pp.7-9). Otro punto importante a tener en cuenta sobre la construcción de los monstruos sería que se encuentran en el límite de lo posible. Los monstruos aparecen como delimitantes del espacio que puede ser ocupado por una persona tanto en un plano mental como físico. Escila puede ser interpretada como límite de lo que una mujer puede

o no puede hacer. Resulta muy interesante el análisis que Cohen hace en este apartado respecto a los monstruos marítimos recalando que estos pueden representar un miedo al espacio que habitan señalizando posibles peligros marítimos, pero que también pueden ser interpretados como una prohibición para otros marineros. Como ejemplo, menciona que los mercaderes medievales genoveses situaban monstruos marítimos en sus rutas comerciales para reforzar su monopolio (Cohen, 1996, pp.12-14). En dicho caso, Escila podría ser interpretada como la materialización de la competencia en las rutas de colonización y comercio en época arcaica. Un punto esencial para comprender a Escila, especialmente desde una perspectiva de género, es que los monstruos siempre representan un deseo. Los monstruos siempre están conectados con dinámicas sociales no normativas. Por tanto, representan el deseo de libertad, de marginalidad y de escapar de una normativa social impuesta. El monstruo se convierte en un mezcla de ansiedad y deseo presente en la sociedad que lo crea (Cohen, 1996, p.19). Desde este punto de vista, es interesante resaltar la conexión de Escila y Clitemnestra en la literaturagriega en donde se muestra cómo una mujer se puede convertir en un monstruo si da espacio a su deseo (Hopman, 2016, p.129). El último argumento de Cohen es esencial para comprender a los monstruos como señas culturales. El concepto de monstruo siempre lleva consigo la táctica amenaza de que el humano se puede convertir en un monstruo. De esta manera, los monstruos se sitúan en el borde de la geografía y consciencia del ser humano y de la sociedad que los crea, reservando siempre un espacio para que el ser humano se convierta en el monstruo (Cohen, 1996, p.9). Clitemnestra se convierte en Escila al asesinar a su marido. Casandra describe su comportamiento de la siguiente forma: *Tanto osa: una hembra es asesina del varón. ¡Dándole qué nombre de monstruo odiosos acertaría? ¡Serpiente de dúplice cabeza o Escila que vive entre las rocas, daño para los navegantes, enloquecida madre de Hades y que respira un ares sin tregua contra los amigos?* (Esquilo, *Agamenón*, 1220-1240).<sup>6</sup> Según la lectura de Buchan, el propio Odiseo se convierte en un monstruo en el segundo encuentro con Escila ya que la supera creando con su propio cuerpo una “máquina monstruosa”, dejando de comportarse como un humano: *Me agarré a la alta higuera, colgándome de ella como un murciélago. (...) Enseguida dejé yo de sujetarme de pies y manos y caí de golpe allí, en el medio, sobre los larguísimos maderos. Y me senté a horjadas y remé con mis dos manos* (Homero, *Odisea XII*, 431-445). En este momento se vuelve invisible para Escila, no quedando claro, en ese encuentro, cuál de ellos es el monstruo y cuál es el humano. Según Buchan al analizar los

---

<sup>6</sup> Traducción de Mercedes Vélchez Días y Francisco Rodríguez Adrados. En adelante todas las traducciones de *Tragedias III. Agamenón*.

monstruos de la *Odisea* los textos se concentran demasiado en la monstruosidad de dichos fenómenos y no lo suficiente en cómo Odiseo los combate (Buchan, 2004, p.29 y pp.45-46)

Debbie Felton (2016) hace un análisis de los monstruos en el contexto cultural de la antigua Grecia y Roma. La mitología griega se llena muy rápidamente de creaciones monstruosas. Estos monstruos son en general de gran tamaño y están asociados al borde del mundo y a los fenómenos naturales. Como en la concepción antigua la naturaleza era femenina, muchos de los monstruos situados al borde del mundo eran femeninos. Felton distingue a Escila, entre otros monstruos femeninos, como representación de una naturaleza incontrolable, peligrosa y alejada de la civilización (Felton, 2016, pp.105-107). La lucha de los héroes y dioses contra los monstruos representa la lucha de dos generaciones de deidades por el control del mundo, unas femeninas y arcaicas, y otras más modernas y masculinas. Esto tiene claras connotaciones a la luz de la construcción y estabilización de la sociedad patriarcal (Felton, 2016, p.108). Identifica los monstruos en el mundo antiguo como la ansiedad social respecto a las dificultades diarias. Identifica las siguientes dinámicas como espacios que generan monstruosidad: orden contra el caos, lo conocido frente a lo desconocido, cultura contrapuesta a la naturaleza, lo irracional frente a lo racional y, por lo tanto, lo femenino frente a lo masculino. Al mismo tiempo resalta la necesidad de los monstruos en una sociedad. En su opinión, son fenómenos en los cuales se conceptualizan los peligros presentes en el mundo (Felton, 2016, p.131).

Escila, como monstruo, es una parte esencial en el proceso de conceptualización de la realidad material. Cada referencia, tanto literaria como iconográfica, que la menciona capta un momento cultural concreto. Basándose en la argumentación de Cohen (1996), si se lleva a cabo un análisis de cómo se presenta a Escila en cada obra, se pueden extraer características del momento histórico en el que fue creada y las ansiedades o deseos de la sociedad en la que nace. Mediante los cambios elementales del cuerpo de Escila, se percibe un cambio en la sociedad antigua (Hopman, 2016). Tal y como menciono en la introducción en este trabajo, se va a explorar cómo el cuerpo de Escila y su percepción nos habla de cambios elementales en la sociedad griega y su relación con su entorno.

#### 4. Miedo al mar: La lectura de Escila en el contexto marítimo arcaico

##### 4.1 Contexto cultural, la navegación y sus peligros en época arcaica

La cultura griega, condicionada desde un primer momento por sus características geográficas, siempre ha tenido una íntima relación con el mar. Sus rutas comerciales, de migración o de interacción con otros pueblos, sucedían mayoritariamente sobre el mar. Pero este, teniendo en cuenta la tecnología de la Antigüedad, era un espacio hostil en donde el más mínimo problema podía convertirse en una cuestión de vida o muerte (Morton, 2001, p.1). Ser marinero no era un oficio atractivo ya que conllevaba un tremendo riesgo que ponía vidas en peligro. Los integrantes del oficio solían ser las clases sociales más bajas y con menos recursos (Romero Recio, 1998, pp.40-41). Por esta razón, ocupa un gran espacio en las diferentes expresiones artísticas como la pintura o la literatura, la gestión de las emociones que generaba el estar en contacto con un ambiente tan tenebroso y, al mismo tiempo, tan necesario. Los marineros necesitaban racionalizar o humanizar elementos del mar para perder el miedo, marcar hitos geográficos que ayudasen a la creación de mapas en una sociedad oral y crear formas de traspasar, conservar y comunicar sus experiencias a las siguientes generaciones (López Varela Azcárate, 2014, p.143). En este apartado se va a estudiar cómo la creación de la figura de Escila es el resultado de la gestión emocional de la ansiedad generada por el mar y sus peligros.

En el mundo antiguo, hay que esperar a la época clásica y al mundo romano para que surja la geografía como ciencia y forma de organización del espacio. Hasta ese momento, aparecen datos geográficos de forma escrita, oral, física o artística, pero no se crea un concepto coherente de la estructura del mundo (Dueck, 2012, p.2). Según Estrabón el primero en darle forma al mundo fue Homero (Dueck, 2012, p.9). En el proceso de la creación de su concepción fueron esenciales los siguientes sucesos históricos: la colonización griega (siglo VII-VI a.C.), las campañas militares de Alejandro Magno y la consolidación del Imperio Romano. Este trabajo se va a centrar en la colonización arcaica. A lo largo de este proceso, aparecen comerciantes o colonias griegas en Asia Menor, Sicilia, el sur de Italia, el sur de Francia, el suroeste español, el norte de África y los alrededores del Mar Negro (Dueck, 2012, 6). De este modo, la geografía fue surgiendo como herramienta de gestión y supervivencia. El espacio se empieza a organizar alrededor de la dicotomía, arriba ya comentada, característica de la identidad y autopercepción griega. El mundo se dividía entre la *oikuméne*, que es el mundo habitado, y el resto del mundo,

sin habitar, al borde de lo desconocido (Dueck, 2012, p.5). Era un espacio habitado por seres extraños, en el que las cosas funcionaban al revés, de forma no natural. (Hölscher, 2011, p.52). Los viajes de la época arcaica siguen el modelo de los realizados anteriormente en las zonas occidentales del Mediterráneo. En este momento los mitos marítimos resultan ser esenciales, ya que animan a la nueva generación de marineros y les traspasan la experiencia adquirida en épocas anteriores. Hay una estrecha relación entre la localización de las nuevas colonias y las paradas realizadas por los héroes míticos. Los viajes de Odiseo, por ejemplo, reflejan la preocupación arcaica por el Norte de África (Plácido Suárez, 1989, pp.44-45).

Las técnicas de navegación, siempre que se podía, implicaban permanecer a una distancia máxima desde la que se podía ver tierra. La navegación de cabotaje no significa necesariamente que los barcos navegaran pegados a la costa, ya que, en días de verano, es posible ver la tierra desde el mar a una distancia de 70 kilómetros. A pesar de que esta fuese una técnica muy beneficiosa en muchos sentidos, en algunos tramos, como en los estrechos, era insegura ya que podían potenciar peligros marítimos, como turbulencias en el agua, vientos en direcciones opuestas, rocas ... etc. (Morton, 2001, pp.145-146). Las fluctuaciones del Estrecho de Mesina, por ejemplo, presentaban un gran riesgo para los barcos. Los marineros, a la hora de decidir si ir por mar abierto o por la costa, elegían las rutas más económicas. Estas era las rutas que conectaban dos puntos con el menor riesgo posible. Los consejos de Circe reflejan esta práctica: *Después, cuándo ya tus compañeros las hayan pasado de largo, no voy a explicarte de modo puntual cuál será tu camino, porque debes decidirlo tú mismo en tu ánimo. Pero te mencionaré dos alternativas* (Homero, *Odisea* XII, 56-58). *Así que, manteniendo tu nave pasada al escollo de Escila, pasa de largo a toda prisa porque es mucho mejor ciertamente echar de menos a seis hombres de tu nave que a todos juntos* (Homero, *Odisea* XII, 106-110). Ella les recomienda pasar al lado de Escila, no porque sea una ruta óptima, sino porque pueden minimizar sus daños respecto a las otras opciones (Morton, 2001, pp.149-162). La alternativa para cruzar el Estrecho de Mesina, fuera del contexto de la *Odisea*, hubiese sido rodear toda Sicilia. Por esta razón, los marineros debían arriesgarse ante los peligros del estrecho, antes que perder tantos días dando la vuelta a la isla.

Escila se sitúa desde la Antigüedad en el Estrecho de Mesina que es un espacio especialmente peligroso dentro del contexto marítimo del Mar Mediterráneo. Dicho estrecho es el punto más cercano entre Sicilia e Italia. Tiene una anchura de 3,5 km en su punto más estrecho y una profundidad de 100 metros. En sus puntos más cercanos hay varias corrientes que van en diferentes direcciones, lo cual produce remolinos muy peligrosos (Morton, 2001, p. 44). Además, es una zona en la que se produce el efecto óptico de Fata Morgana, causado por las

diferentes temperaturas del aire. En la distancia hace que los objetos parezcan más alargados, cambien de forma o se multipliquen. Esto generaba que el promontorio de Escila, desde un punto lejano, pareciese una criatura alargada, con múltiples patas y cabezas (López Varela Azcárte, 2014, p.148). Además, en los mares navegados por los griegos, no es común la presencia de corrientes muy fuertes que superen los seis nudos. En el Estrecho de Mesina, en cambio, sí que se superan, lo que suponía una dificultad a la que no estaban acostumbrados los marineros. Otro gran problema que se presentaba a la hora de cruzar los estrechos era la presencia de rocas sumergidas y la poca movilidad que tenían los marineros para conducir el barco (Morton, 2001, p.85). Además, según Morton, el hecho de que el Estrecho de Mesina se encuentre al borde de la *oikuméne* no hacía más que aumentar la sensación de peligro. En tiempos de Homero, se estaba empezando a navegar por estas zonas, por lo cual, parece razonable que causaran más ansiedad y que el conocimiento geográfico se canalizara a través de figuras mitificadas. A pesar del desconocimiento, no se debe menospreciar el peligro marítimo real, ya que Estrabón, varios siglos más tarde, sigue presentando el Estrecho de Mesina como uno de los espacios más peligrosos para los marineros (Morton, 2001, p.87).

La presencia de Escila en el estrecho queda materializada en un promontorio que sobresale en la costa de Calabria. Estrabón lo describe de la siguiente forma: *Desde allí nos aguarda el Escileo, una roca escarpada en forma de península, con un istmo poco elevado y accesible por ambos litorales. Anaxilao, tirano de Regio, lo fortificó como defensa contra los tirrenos, construyendo un dique para la flota, y cortó a los piratas la ruta de navegación hacia el estrecho* (Estrabón, *Geografía* VI, p.131).<sup>7</sup> Esta identificación funcionaría como una señal que se percibe a una gran distancia que avisa a los marineros de los peligros que se acercan (Morton, 2001, p.70). Plinio el Viejo lega lo siguiente sobre el Estrecho de Mesina: *En otro tiempo estuvo unida al territorio de Brutio, después, al entrar el mar, la separó un estrecho de quince mil pasos de largo y un ancho de mil quinientos pasos junto a la Columna Regia. En razón de esta brecha dieron los griegos el nombre de Regio a la localidad situada al margen itálica. En ese estrecho está el escollo Escila e igualmente el torbellino Caribdis ambos famosos por su peligrosidad. El triángulo de la isla, como hemos dicho se llama cabo Peloro el que está frente a Escila en dirección a Italia (...)* (Plinio el Viejo, *Historia Natural* VI, 86-88).<sup>8</sup> Hoy en día, hay una pequeña ciudad italiana al lado del promontorio, Scilla. A través de esta evidencia se

---

<sup>7</sup> Traducción de José Vela Tejada y Jesús García Artal.

<sup>8</sup> Traducción de Antonio Fontán, Ignacio García Arribas, Encarnación del Barrio M<sup>a</sup> Luisa Arribas.

percibe cómo su figura, siglo tras siglo, queda identificada con el estrecho de Mesina y cumple su función de señalización del peligro recalcada por Morton (2001).

Según señala Romero Recio (2002), resulta muy importante tener en cuenta la conexión existente entre el ámbito marítimo y el ámbito espiritual. La vida de los marineros estaba llena de incertidumbres, nunca sabían si iban a ser capaces de regresar a su hogar. Por esta razón, los marineros eran las personas más religiosas del mundo antiguo. El mar era un espacio repleto de manifestaciones divinas, tanto benevolentes como los faros o las rocas blancas, como malignas. Romero Recio identifica a Escila como una manifestación divina. Tanto el mar como los barcos eran concebidos como espacios religiosos y divinos, en muchos casos desligados de los espacios religiosos institucionales, en los que se realizaban ritos para garantizar el apoyo divino. Estos rituales no solo los realizaban los marineros, sino que también estaban a cargo sus familias. El miedo y la incertidumbre eran gestionados gracias a los rituales que proporcionaban el sentimiento de control sobre su entorno. De esta forma, cuando se analiza la figura de Escila y su entorno, hay que tener en cuenta que para los marineros, el mar, era un espacio vivo, lleno de sentimientos y emociones y con trascendencia divina (Romero Recio, 2002, pp.41-46).

#### 4.2. Los principales miedos marítimos

En este apartado voy a estudiar el proceso de construcción del cuerpo de Escila, su relación con el mar y los miedos marítimos en época arcaica. El estudio se basará en la descripción y el contexto otorgado por *La Odisea* (Homero, *Odisea* XII, 85-100). Para poder comprender cómo el cuerpo de Escila representa la ansiedad marítima es esencial estudiar qué es lo que exactamente atemorizaba a los marineros.

En el contexto marítimo, lo que más ansiedad generaba era el miedo a la muerte y, más exactamente, a morir siendo devorado por el mar. Este acto se asociaba a las criaturas marinas como los peces. En las obras de Homero se percibe un claro prejuicio hacia el acto de comer pescado. Esta aprensión deriva, según Combella, de que los peces y criaturas marítimas eran antropofágicas según la cultura arcaica. Así, los griegos relacionaban conceptualmente, el pescado con la muerte humana (Combella, 1953, p.261). Para ellos, una de las cosas más bárbaras, en el sentido literal de la palabra, era el consumo de carne humana. En su percepción de los pueblos nómadas, esta era una de las características que más les alejaban de la cultura. Los *issedones*, que comían carne humana, estaban situados en el punto más alejado de la *oikuméne* (Shaw, 1982/1983, p.10). El carácter antropofágico de los peces se aprecia en la

*Figura 14*, que es una cratera del siglo VIII a.C. en la que sale representado un marinero náufrago que está siendo devorado por peces. Más allá, es esencial recalcar que Escila, junto a los cíclopes y los lestrigones, forma parte de las amenazas antropofágicas que se ponen ante Odiseo (Hopman, 2016, p.56).

Otro factor muy importante del imaginario griego respecto al mar es cómo concebían a las criaturas marítimas. Dado que el mar es una masa de agua muy profunda, en la que no se aprecia el fondo, la imaginación juega un gran papel. Los animales marítimos eran la extrapolación de los animales terrestres en el agua. Por ejemplo, según Hopman, a los tiburones se les llamaba “perros de mar” (Hopman, 2016, p.58).

El *ketos*, un monstruo marítimo que se caracteriza por su voracidad también era parte del imaginario marítimo griego.<sup>9</sup> La *Figura 15*, un ánfora del siglo IV, representa a un *ketos* combatiendo con Perseo que está defendiendo a Andrómeda del peligro de ser devorada. Se aprecia que su característica más esencial es su boca y su lengua, haciendo especial énfasis en el peligro principal. Esta representación muestra que los animales marítimos adquieren características de animales terrestres. A pesar de que Escila no es claramente un *ketos*, tipológicamente sí debe estar conectada con esta figura (Hopman, 2016, p.59). Escila es descrita por Circe en el duodécimo canto de *La Odisea* como πέλορ κακόν (Homero, *Odisea* XII, 89)<sup>10</sup>, es decir un monstruo maligno. Esto no sería contradictorio con el *ketos*, aunque hace su categorización aún más difícil (Govers Hopman, 2016, p.77).

Otra causa importante del terror al mar era la imposibilidad de ser enterrados. Estos miedos quedan reflejados por las estelas analizadas por Romero Recio (1998) de finales del siglo II, comienzo del siglo I a.C. En estas hay representadas, entre otros motivos, escenas de naufragios, tempestades. El temor también se percibe en fuentes literarias como las cartas de los marineros. Morir en un naufragio era considerada una de las peores muertes posibles. Los cuerpos quedaban sin sepultar y no eran honrados en los rituales fúnebres. Todo ello causaba que el alma quedase solitaria, ya que no podía hallar el camino hacia el Hades ni hacia la paz. Por esta razón se intentaba todo para no morir bajo el agua. Agravaba aún más la situación que los naufragos eran considerados personas desfavorecidas por los dioses. Esto se manifestaba en que incluso el mar, elemento purificador, echaba sus cuerpos a la tierra. Naturalmente, estos presagios estresaban también a las familias que temían que su familiar insepulto les atormentase tras morir en el mar. Por esta razón, se llevaban al cabo toda una serie de rituales

---

<sup>9</sup> El término igualmente, se refiere a grandes animales marítimos, a herramientas de castigo de Poseidón o pruebas divinas que el héroe tiene que superar (Govers Hopman, 2016, 59).

<sup>10</sup> Traducción de Pedro C. Tapia Zúñiga.

con la función de complacer el alma del difunto. Era una práctica habitual alzar un sepulcro, incluso vacío en honor de los difuntos. Resultaba también común llamar por su nombre a los desaparecidos para que pudieran pervivir en la memoria, aunque no tuviesen un sepulcro físico. Lo único que podían desear los marineros era que, en caso de morir en el mar, su cuerpo fuese arrastrado a tierra para ser enterrados. Por otra parte, si se quería complacer al muerto, no se le enterraba al lado de las rocas del mar que habían causado su propia muerte. En el caso de que el cuerpo apareciese mutilado, se enterraba junto a los peces que lo habían devorado para volver a unir el cuerpo del fallecido (Romero Recio, 1998, pp.43-47).

#### 4.3. El cuerpo de Escila, como cuerpo cultural

Como ya se ha explicado anteriormente., el cuerpo de los monstruos es un cuerpo cultural. Sus características son marcadas por las principales ansiedades y miedos que están presentes en la sociedad que los crea (Cohen, 1999, 4). Por esta razón, Escila va a representar los miedos asociados al mar arriba enumerados: el miedo a ser devorado o los miedos asociados a las rutas de navegación. Si en este análisis se aplica una visión de género, veremos, cómo estos ámbitos están asociados a la feminidad (Hopman, 2016, pp.52-65).

Su descripción corporal más exacta en época arcaica nos la proporciona Circe en el XII canto de *La Odisea* (Homero, *Odisea* XII, 85-100). La descripción de Circe es vaga, ya que no queda clara la forma del cuerpo. Los rasgos más importantes son los siguientes; tiene voz de cachorro, está asociada al espacio que habita y la actividad de caza que realiza está conectada con la voracidad, ya mencionada más arriba.

Que tuviese la voz de cachorro, como oyentes modernos puede sorprendernos, pero para la audiencia arcaica era coherente con la percepción que tenían del mar, la caza y las mujeres (Hopman, 2016, p.125). Ya se ha explicado que el perro era un animal asociado al ámbito marítimo y sus extrañas criaturas. Además, era un elemento muy ambiguo del ámbito doméstico griego. Era un animal salvaje que había sido domesticado y formaba parte de la vida de sus dueños. A pesar de esto, siempre subyacía la posibilidad de que se enfrentase a su dueño y le atacase. Esto tenía una trascendencia de género, ya que la propia mujer era un elemento del ámbito doméstico que había sido domesticado, pero que en cualquier momento podía rebelarse (Hopman, 2016, 55, p.157). *Su voz, en efecto, es como la de un joven cachorro, pero ella es un monstruo espantoso* (Homero, *Odisea* XII, 87-89). Esta frase representa el contraste entre el joven cachorro, y el monstruo salvaje que puede llegar a incorporar. Hopman subraya el cambio de tonalidad al pronunciar las palabras en griego arcaico y cómo este hecho agudiza

aún más el contraste (Hopman, 2016, p.74). Más adelante, Circe enumera las partes corporales que son visibles: *Tiene doce patas, todas deformes y seis cuellos larguísimos, y sobre cada uno de ellos una cabeza horrible, y en ellas tres filas de dientes agudos y apretados, repletos de negra muerte* (Homero, *Odisea* XII, pp.89-93). Esta forma de describir su cuerpo causa el sentimiento en la audiencia de que uno se va acercando poco a poco a su boca, en donde esperan los dientes repletos de la muerte negra. Esto reforzaría y representaría el sentimiento de voracidad asociado al mar (Hopman, 2016, p.16). En cambio, la maga no describe la parte troncal de su cuerpo. Esto se evita en todo el apartado: *A medias está sumergida en la hueca caverna, y emergen por encima del tremendo abismo sus cabezas, por allí se mueve escrutando la cueva (...)* (Homero, *Odisea* XII, 94-94). Esta frase muestra la fusión entre el cuerpo de Escila y su entorno. La cueva en la que habita y las rocas en las que se coloca no son un espacio físico ajeno a ella, sino que son su propio cuerpo (Hopman, 2016, p.69). También se ha de tener en cuenta que las cuevas en la cultura arcaica, por su conexión con lo tectónico, eran asociadas a lo femenino. Eran espacios asociados a lo salvaje, al borde del mundo (Felton, 2016, p.105 y p.121). Para poder comprender el símbolo de la cueva con toda su trascendencia, se ha de hacer un breve inciso sobre la cosmología griega. En el proceso de creación del mundo, Zeus pertenece a la tercera generación de dioses que simbolizan el orden, lo masculino y lo civilizado. Ellos libran su última gran batalla con Tifón, hijo de Gaia que representa el orden universal anterior, salvaje, tectónico, emocional, y femenino (Felton, 2012, p.108). Esto es esencial si recordamos que Tifón se presenta como precedente iconográfico de Escila o que Higino la une a él en descendencia (Hopman, 2016, pp.99-107; C. Julio Higino, *Fábulas* CXXV). La conexión de los monstruos y Escila con la tierra tiene una fuerte trascendencia cosmológica y entraña la lucha de la razón contra la naturaleza, de lo masculino contra lo femenino y del cielo contra la tierra (Felton, 2012, p.108). Teniendo en cuenta este trasfondo ideológico, la cueva y las rocas que son parte del cuerpo de Escila, cobran nuevo significado. Ella misma es la naturaleza femenina que pone en peligro a los jóvenes héroes masculinos. Además, las serpientes como animales tectónicos también están asociadas a lo femenino y a dicha lucha cosmológica. Tal y como representa la *Figura 2*, Escila, desde el principio, va a ser asociada a ellas. Esto reafirma la representación de esa fuerza tectónica, antigua y femenina que fue combatida por Zeus y los dioses olímpicos (Felton, 2012, p.114). Respecto a la relación entre la naturaleza, lo femenino y Escila resultan muy interesantes algunas anotaciones de Cohen. *La Odisea* se convierte en un espacio en el que se manifiesta la competición entre Atenea y Poseidón. De hecho, el poema se puede dividir en dos fases en función del dios que controla los sucesos. Esto resulta especialmente interesante si se tiene en cuenta que el mar era

una de las esferas donde ambos tenían poder. Mientras que Atenea está asociada a las estructuras conocidas y civilizadas, las partes controladas por Poseidón serían de carácter anárquico y bárbaro. En su viaje, las mujeres que Odiseo encuentra bajo el control de Poseidón son peligrosas, ambiguas y cuestionan su papel de género. Aparecen las sirenas con voces autónomas, las terroríficas Escila y Caribdis, o Calipso y Circe que seducen a Odiseo. Todas ellas presentan el peligro de no volver a casa y, de forma indirecta, los peligros marítimos antepuestos por Poseidón (Cohen, 1995, p.65). La conexión de Escila con su entorno físico más cercano e incluso con todo el estrecho resulta muy interesante desde un punto de vista lingüístico. Las palabras que se usan para describir el mar y su entorno son las mismas que se utilizan para describir el cuerpo humano (Hopman, 2016, p.68) Por ejemplo, la palabra *λαῖτμα* que usa Homero para describir el mar, está etimológicamente relacionada con la palabra *λαίμω* que significa garganta (Hopman, 2016, p.63). Del mismo modo, a la hora de describir embocaduras de ríos se usa la palabra *στομα*, que significa boca. La escritora también hace referencia a literatura más tardía. Por ejemplo, en *Historias* de Heródoto, la salida del Mar Negro y el Estrecho del Bósforo son referenciados como la boca y el cuello del mar (Hopman, 2016, pp.65-66). Cuando Homero describe la cueva de Escila no usa la palabra *σπέος*, que es la palabra común para denominar una cueva, sino su sinónimo, *βέρεθρον*, que tiene una conexión etimológica con la palabra *βροά*, que significa, comida (Hopman, 2016, p.68). Al hacer un análisis lingüístico, es importante tener en cuenta que, en poesía oral, hay una serie de expresiones o fórmulas que se repiten con frecuencia. Así, la audiencia no solo las aplicaba esa parte de la historia, sino que las oía en referencia a sus anteriores usos (Hopman, 2016, p.53). Es decir, había una constante intertextualidad a nivel léxico. Así, por la forma en la que Homero describe el cuerpo de Escila, la audiencia arcaica asociaba su figura directamente a su entorno, percibiéndola como una analogía del espacio tenebroso y los peligros que este presentaba (Hopman, 2016, p.68).

Por otra parte, la conexión entre el espacio salvaje, lo femenino y Escila está ligada a la actividad de control y a la conquista. Una de las razones por las que se asociaba a las mujeres con lo salvaje era por su capacidad de concebir, actividad que al igual que la naturaleza escapaba al control masculino. El hecho de que en ocasiones las mujeres diesen a luz a niños con anomalías las convertían en productoras de un potencial peligro y destructivas. Por esta razón, los mitos relacionados con el peligro representado por figuras femeninas asociadas a lo salvaje, escenificaban las ansias y fantasías de control y conquista de los hombres (Felton, 2016, p.105).

A su vez, es esencial tener en cuenta la actividad a la que se dedicaba Escila. *Pesca delfines yperros marinos, o tal vez captura algún cetáceo mayor, de los que a miles nutre la ululante Anfitrite* (Homero, *Odisea* XII, 86-100). En este texto, se acentúa su voracidad y sus ansias de comer. Circe presenta a Escila como la cabeza de la cadena de la alimentación marítima, lo que acentúa su peligro.

#### 4.4. Escila, como señal en el sistema de comunicación marítima

Si se acepta como consecuencia de esta argumentación, que Escila era la personificación de los peligros naturales reales que existían en el Estrecho de Mesina, se ha de analizar lo que esto significaba realmente para los marineros.

Usar rutas geográficas bien planificadas y conocidas implicaba pasar al lado de promontorios, islas y estrechos conocidos. Esto ofrecía seguridad naval, pero llevaba consigo el riesgo de los peligros de origen humano como la piratería (Morton, 2001, p.176). Según María Luz Neira Jiménez Escila, esto podía presentar el salvajismo y el peligro de los indígenas de su zona (Neira Jiménez, 2002, p.261).

Las rutas navales estaban estructuradas alrededor de hitos topográficos sobresalientes que marcaban las rutas. Se trataba de puntos ante los que había que tomar decisiones con respecto a la ruta a seguir, partidas y llegadas. Por ejemplo, cuando Estrabón calcula la longitud del Mar Mediterráneo, suma las distancias ya medidas entre los diferentes promontorios significativos en la ruta que se usaba para cruzarlo (Morton, 2001, pp.183-184; Estrabón, *Geografía* II, 4, 3).<sup>11</sup> La persona encargada de identificar los hitos topográficos importantes era el *prorates*. Estos hitos generalmente seguían un orden con el que se podía calcular por dónde iban (Morton, 2001, p.186). Los promontorios, en este proceso, eran especialmente importantes, ya que es lo primero que se ve de la costa. En verano y con buen tiempo, aparecen en el horizonte ya desde una distancia de 88 kilómetros. Además, estos hitos suelen tener formas y colores diferentes por lo que se pueden llegar a identificar fácilmente. Sus nombres suelen hacer referencia a sus características para así recordar a los marineros su posición. Pero estos hitos no solo servían para marcar rutas; marcaban igualmente los peligros. Si había templos o tumbas asociadas al lugar eran una señal muy importante (Morton, 2001, pp.188-202).

Esto significa que Escila o el promontorio de Escila era un hito topográfico que transmitía un mensaje a los marineros. Podía representar el peligro que acechaba en el estrecho arriba

---

<sup>11</sup> Traducción de J.L. García Ramón y J. García Blanco.

descrito, marcar la presencia de piratas o avisar de que se aproximaban a un espacio en el que los marineros iban a tener que tomar una decisión sobre cómo seguir su ruta (Morton, 2001, pp.156-159 y pp.186-202). En cualquier caso, Escila funciona como una señal en este sistema de comunicación.

#### 4.5. Escila, el mayor fracaso de Odiseo.

Odiseo al abandonar el escenario de la historia de Escila dice lo siguiente: *Aquello fue lo más desgarrador que yo vi ante mis ojos de todo cuanto sufrí recorriendo las rutas del mar* (Homero, *Odisea* XII, 255-260). Este es un posicionamiento trascendental de Odiseo respecto a sus experiencias en ultramar. ¿Por qué iba a ser este el pasaje más doloroso teniendo en cuenta todas sus experiencias? (Buchan, 2004, p.37) En este apartado, daré un breve estado de la cuestión para comprender la fatalidad de la naturaleza salvaje y femenina que representa Escila en la mentalidad arcaica.

El acertijo de Circe es el único en toda *La Odisea*, que Odiseo no entiende o más bien no consigue descifrar. Según Buchan los doce pies, los seis cuellos y la voz de cachorro no pertenecen a Escila, sino a los compañeros de Odiseo mientras son devorados. Él se da cuenta, en el momento que los ve, que ha malinterpretado los consejos de Circe y que no ha tenido la capacidad de salvar a sus compañeros del peligro (Buchan, 2012, pp.36-37). En realidad, la decisión de qué ruta tomar solía ser una decisión colectiva del equipo. En este proceso se tenía en cuenta el riesgo, el tiempo, la distancia, la capacidad del barco y la capacidad de los marineros (Morton, 2001, pp.156-159). A pesar de esta práctica, Odiseo decide solo, no únicamente sin consultar con nadie, sino incluso ocultándole la realidad que les esperaba a sus compañeros, pensando con arrogancia que él solo iba a ser capaz de enfrentarse al monstruo. Esto se agrava si se tiene en cuenta que una de las características más importantes entre los marineros y los pilotos era la *metis*. Aunque la palabra significase inteligencia, en un entorno marítimo era la capacidad de reconocer el camino correcto en el mar (Hopman, 2016, p.81). El acertijo de Circe presenta una prueba para la *metis* de Odiseo y de su capacidad de pilotar ante la que fracasa (Hopman, 2016, p.83).

Si el episodio se estudia en el marco de *La Odisea*, supone un fracaso a muchos niveles. Es un fracaso si se compara con el viaje de Jasón que gozaba de protección divina y no tiene que pasar junto a Escila. Si se estudia el vocabulario que se emplea, existe un paralelismo entre el momento en que Odiseo se arma para combatir a Escila y las batallas en *La Ilíada*. Es decir, significaría un fracaso en comparación con la victoria de Odiseo en Troya. Además, es también

un fracaso en la batalla cosmológica que libran los héroes, racionales y civilizados, contra las divinidades tectónicas, femeninas y salvajes. Asimismo, es un fracaso en comparación con el canto de los Cíclopes, a los que Odiseo consigue burlar gracias a su *metis* que, en esta ocasión, le lleva al fracaso absoluto (Hopman, 2016, p.41).

Escila es un pasaje importante en *La Odisea*, no solo por el peligro que puede llegar a señalar, sino por el hecho de que el héroe fracasa en su enfrentamiento con ella. Nos habla de la ansiedad que genera la fragilidad de la civilización y el hombre frente a la salvaje naturaleza.

#### 4.6. Conclusión

Escila en época arcaica era la materialización de las ansiedades marítimas de los marineros que viajaban por el Mediterráneo manifestadas en una figura femenina. Para estos hombres, el mare estaba lleno de peligrosas criaturas marítimas y todas ellas les amenazaban con devorarles. En un espacio lleno de amenazas, necesitaban materializar estos peligros en figuras monstruosas. Estas servían tanto para gestionar sus emociones, como para marcar hitos peligrosos del paisaje.

### 5. Miedo a lo Femenino: Le lectura de Escila desde una perspectiva de género

#### 5.1. Introducción.

En este apartado del trabajo se va a volver a recurrir a la idea de Cohen según la cual el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural, moldeado tomando como base las ansiedades, miedos, deseos y fantasías de la sociedad que lo crea (Cohen, 1999, p.4). En *Fuentes literarias y Fuentes iconográficas*, se ha explicado que en el siglo V se produce un cambio en el cuerpo de Escila. Se humaniza y se acentúa su género femenino (Jordan Marín et.al., 2010, pp.200-202). La historia griega se caracteriza por sistemáticos episodios de *stasis* y ruptura en el orden social. Estos fenómenos van acompañados de cambios en las formas artísticas. En su opinión, a pesar de que estos cambios son conceptualizados generalmente tan solo como formalidades, en realidad, son una señal de los cambios sociales, económicos y políticos (Stewart, 1996, p.63). Dada la extensión de este trabajo, no hay espacio para hacer un análisis profundo de los sucesos socio-políticos que influyeron en estas alteraciones; más bien, el trabajo se va a centrar en realizar un análisis sistemático de los elementos corporales que se han transformado y en el estudio de las interpretaciones de los diferentes autores que han trabajado el tema.

## 5.2. Contexto socio-histórico

En este apartado, voy a proporcionar una breve presentación de la situación de la mujer en la Grecia Clásica y la evolución del contexto marítimo.

Para acercarme a la cuestión, usaré el paradigma presentado por la Escuela de París que ha acuñado la expresión “El Club de los Hombres Griegos” para hacer referencia a la polis griega. A pesar de que la supremacía de los hombres no fuese cuestionada, la posición de la mujer era más compleja de lo que parece (Stewart, 1996, p.8). Es muy importante la contradicción implícita en el papel de la mujer. Por una parte, estaba restringida dentro de una estructura patriarcal que tenía como medios a su disposición el control del cuerpo femenino, la cultura de violación ... etc. (Stewart, 1996, 8; Keuls, 1993, p.34). Por otra parte, tenía sus propias formas de participar en la ciudadanía mediante la religión y ejercer una influencia política, cultural y social dentro de la polis (Stewart, 1996, p.8; Valdés Guía, 2007, 207). Esto significa que las mujeres estaban excluidas del Club de los Hombres Griegos pero al mismo tiempo incluidas en la ciudad, lo que genera una situación social muy compleja (Stewart, 1996, p.10). A esto se debe añadir, como factor determinante, la autopercepción griega, la autodefinición mediante una dicotomía negativa. Las mujeres eran lo opuesto al hombre o en algunos autores, lo “diferente” al hombre, el “otro”. Como su identidad dependía de esta separación de los papeles de género, en el caso de que estos se viesan alterados, se ponía en riesgo la identidad de toda la comunidad (Cartledge, 2002, p.11; Stewart, 1996, p.10). Por último, me gustaría subrayar que el control de la capacidad de reproducción de las mujeres va a ser esencial para tener seguridad respecto a la paternidad, asegurar el linaje familiar y la herencia de los bienes en el mismo núcleo familiar. Esto queda reflejado en la preocupación por el control del cuerpo de la mujer (Keuls, 1993, pp.101-102).

Dado que el apartado anterior está dedicado en su totalidad al mar, tan solo haré hincapié en los cambios sucedidos respecto a la época arcaica. A falta de un cambio tecnológico relevante, los miedos asociados al mar numerados en el apartado anterior seguían vigentes en las épocas más tardías. Las cartas mandadas por los marineros nos hablan de melancolía e incertidumbre respecto a su retorno al hogar (Romero Recio, 1998, pp.43-47). Los múltiples santuarios y ritos relacionados con los marineros hablan igualmente de una profunda preocupación por sus incursiones en el mar. También es significativo que este oficio seguía siendo ejercido por las clases sociales más bajas, con menos recursos de la sociedad (Romero Recio, 2002).

Un cambio significativo respecto a la época arcaica, y al que hacen referencia muchos de los autores que analizan la evolución de la iconografía de Escila, es el avance en el proceso de colonización y la ampliación de los conocimientos geográficos (Cohen, 1995, p.182). Es verdad que la *oikuméne* se ve “ampliada” respecto a la visión del mundo de época arcaica y el Estrecho de Mesina se desvincula del borde del mundo. En cambio, para poder ver este avance en un marco más amplio, hay que recalcar que las relaciones coloniales seguían sin ser estables (Domínguez Monedero, 2012, p.37). Estas siempre fueron y seguirían siendo relaciones muy dinámicas y peculiares. Resulta muy difícil, casi imposible, establecer una narrativa que unifique los procesos llevados a cabo. A pesar de la presencia de colonias griegas desde época arcaica en el Sur de Italia y en Sicilia, la relación de los colonos con los pueblos indígenas eran muy dinámicas y no siempre libres de conflictos. La coexistencia entre griegos e indígenas en el territorio fue muy compleja dando pie a guerras por las tierras, negociaciones con los pueblos indígenas, procesos de aculturación ... (Domínguez Monedero, 2012, pp.44-45). Como ejemplo me gustaría mencionar las guerras que mantuvieron Siracusa y Agrigento frente a la resistencia indígena en los años 465- 400 a.C. Este conflicto armado generó cambios muy grandes en la organización de las relaciones entre pueblos (Domínguez Monedero, 2012, p.41).

A la vista de esta breve revisión de la cuestión, se puede establecer que las relaciones de género dentro de la sociedad y el ámbito del mar seguían dando pie a inseguridades tanto a un nivel íntimo y personal, como a un nivel más amplio que involucrase a toda la estructura social.

### 5.3. Marco teórico

Antes de dar inicio al análisis del cuerpo, me gustaría dejar claros algunos puntos respecto a la posición desde la cual se va a realizar el estudio.

Por una parte, según he explicado en *Fuentes literarias*, las dos fuentes más importantes posteriores a la época arcaica que tratan la historia de Escila son la *Metamorfosis* de Ovidio y las *Fábulas* de Higino. Respecto a la conexión de estos dos textos con las fuentes iconográficas, se ha de decir lo siguiente. Existe la posibilidad de que estas obras recojan historias o diferentes elementos culturales de los que no nos han quedado evidencias, lo que explicarían su evolución iconográfica. En cambio, hay autores que argumentan que no se debe hacer un estudio conjunto de las fuentes iconográficas clásicas y las fuentes textuales más tardías. Govers argumenta que no hay evidencias de la historia de las metamorfosis anteriores al periodo helenístico. Además, se ha de recalcar que en dicha época aumenta el número de los

mitos que tratan una metamorfosis, por lo cual, puede que se trate de un género literario que se hizo popular en la época. Opina además, que es más probable que las historias de Ovidio e Higino sean una explicación del cambio iconográfico y no al contrario (Hopman, 2016, pp.94-96). Esto estaría en relación con la gestión de las criaturas monstruosas que se realiza en el contexto cultural romano. Los romanos adaptan a su cultura no solo el Partenón griego, sino también sus monstruos. ¡Y lo hacen con una gran fascinación! No los mantienen al borde de la *oikuméne*, como algo extraño y ajeno a ellos mismos, sino que lo convierten en suyo afrontándolo con ansias de categorización y control (Felton, 2016, pp.27-29). Esta tendencia social enmarcaría la inclinación a la creación de mitos explicativos de los monstruos griegos. Por esta razón, a pesar de que me parecía importante presentar estos textos como fuentes, no se van a usar como punto de referencia en este apartado.

También me gustaría hacer hincapié en la reflexión que hace Temisto sobre la figura de Escila. Según el autor, sus diversas formas de representación reflejan diferentes niveles de comprensión del mensaje transmitido por una misma figura mitológica (Hopman, 2016, p.109). En mi opinión, esta conclusión se puede aplicar tanto a la creación de la figura de Escila como a su interpretación. Así, su figura divide a los autores que la han trabajado que aprecian la figura de Escila a diferentes niveles siendo válidas todas las interpretaciones según el nivel de percepción de cada uno.

#### 5.4. ¿Mujer domada o “femme fatale”?

Hay autores que identifican el proceso de transformación de Escila como la señal de que el miedo que representaba el símbolo ha sido domado y, en ese proceso, ha perdido su significado original.

Tsiafakis llama la atención sobre el proceso de humanización de la mayoría de los monstruos femeninos de la época arcaica en el siglo V y subraya cómo aparecen representadas de forma que se acentúa su género. Esto lo explica con la pérdida del valor original de estos símbolos y su transformación en un mero elemento ornamental (Tsiafakis, 2003, p.83 y p.90). Cohen esboza una idea muy similar considerando la humanización equivalente a la dominación, siendo las sirenas los primeros seres que pasan por este proceso. Al igual que ellas, Escila pasa de ser un monstruo tenebroso, a un ser entre mujer bella y monstruo que aparece como símbolo de lucha y victoria en las ciudades sicilianas (Cohen, 1995, p.49).

Estas ideas son argumentadas principalmente por la evolución de la relación de los griegos con el mar. Tras el proceso de colonización, el mundo marítimo se convierte en un espacio conocido, en el que se sienten cómodos. La colonización de Magna Grecia y estos territorios, hizo que los griegos se apoderasen de los espacios a un nivel conceptual y perdiesen el temor a ser devorados por el mar (Cohen, 1995, p.182), a pesar de que el mar seguía siendo un espacio altamente peligroso, incluso en el siglo I-II a.C. (Romero Recio, 1998, pp.40-41).

Esta interpretación se sustenta en varias representaciones de Escila. Muchas de ellas son polémicas, ya que son analizadas de diferente forma por las dos posiciones académicas.

Una de las bases más importantes de esta idea son las monedas acuñadas en el Sur de Italia y en Sicilia desde el siglo V (*Figura 5, 6*). En la ciudad de Turios y Heraclea, Escila aparece como símbolo de lucha que adopta una pose amenazadora (Cohen, 1995, p.36). La acuñación de estas monedas se ha situado a finales del siglo V, alrededor de 413-330 a.C. La *Figura 6* representa una de las monedas acuñadas en Turios entre el año 400 y 350 a.C. Escila es representada en la pose de *apokopein* y sostiene un tridente, una piedra o bien, y aparece representada junto a un timón. Se ha argumentado que este símbolo apareció primero en la ciudad de Turios y fue adoptado, más adelante, por Heraclea (Hopman, 2016, pp.148-150).

Otro grupo dentro de estas evidencias numismáticas estaría formado por las monedas acuñadas en Siracusa y Agrigento en los años 415-405 a.C. La *Figura 5* es uno de los tetracmas acuñados por la ciudad de Siracusa alrededor de 466-405 a.C. En el reverso, en el relieve de la parte de abajo, está plasmada Escila con la mano alzada señalando hacia delante. Arriba aparece un carruaje de cuatro caballos sobre el cual vuela Niké. En general, en este grupo de monedas, Escila siempre sale representada junto a Niké. Se ha asociado a la victoria marina obtenida por las ciudades, en el marco de la fatal incursión realizada por Atenas en los años 415-413 a.C. (Cohen, 1995, p.36).

Por último, se han de mencionar las monedas acuñadas en Cumas y Agrigento. En estos casos, Escila está acompañada de diferentes criaturas acuáticas características de la imaginación marítima del Sur de Italia y Sicilia. Sería la evidencia de que Escila se vuelve uno de estos seres benevolentes y mágicos. Otra interpretación posible es que representa una Escila fiel al relato de *La Odisea* y encarna a un protector monstruoso de la zona (Cohen, 1995, p.35). La *Figura 7* y la *Figura 8*, ambas acuñaciones de Agrigento de finales del siglo V a.C., muestran Escila junto a un cangrejo.

Su aparición en estas monedas como figura protectora, significaría que su trascendencia como elemento salvaje y femenino de la naturaleza ha desaparecido y se ha convertido en un elemento de identidad, benevolente de la zona (Cohen, 1995, pp.35-36).

El relieve, que se observa en la *Figura 10* demuestra, según Cohen, que Escila ha pasado por un proceso de idealización y domesticación. Esto se muestra en su torso femenino y humano que adopta una pose pacífica y que no produce ningún tipo de temor. En su opinión, la vestimenta tapa su parte de abajo monstruosa, lo cual genera una transición suave entre lo humano y lo monstruoso. Esto lo recalca más veces, llamando la atención sobre el hecho de que el estilo atractivo de Escila sirve para contrarrestar su parte inferior (Cohen, 1995, p.35). Asimismo, hace mención de la *Figura 11*, en la que se puede observar que Escila acompaña a Europa, y a la *Figura 12*, en la que Tetis se representa sentada en la cola de Escila. Cohen interpreta a Escila como un ser mágico, de carácter benevolente que ofrece sus servicios a estas figuras femeninas. Además, es representada en la compañía de peces y seres marítimos pacíficos, porta herramientas características del mundo marítimo y no está luchando. En su opinión, se ha convertido en una de las muchas criaturas pacíficas que los griegos situaban en el mar. Esto volvería a demostrar que ya no se le tiene miedo al mar, sino que este se ha convertido en un elemento puramente ornamental (Cohen, 1995, p.181).

Si se acepta esta línea de pensamiento y el hecho de que Escila representa un miedo ya dominado, me gustaría hacer la siguiente reflexión. Las imágenes que nos rodean en la vida son seleccionadas de forma consciente y regulan de forma activa cómo percibimos el mundo. Tal y como demuestra Wittgenstein, el lenguaje, y por lo tanto el lenguaje artístico por igual, no refleja nuestra realidad, sino la produce de forma activa (Stewart, 1996, p.12). En mi opinión, esto está íntimamente ligado a las ideas de Foucault y a la construcción y monopolio de la verdad por las élites y sus competidores (Stewart, 1996, p.9). Es decir, que se haga popular la imagen de una figura femenina y humanizada que, anteriormente representaba un miedo a lo salvaje, creo que sigue dando mucho que pensar respecto a los modelos e ideas que llegan a ser populares en una cultura concreta, aunque estas autoras no hayan interpretado a Escila como una figura monstruosa.

Una de las interpretaciones que se ha hecho de su figura, principalmente argumentada por Marianne Govers Hopman (2016), es que Escila representa a una femme fatale. Este concepto nace en el siglo XIX y describe a una mujer fuerte, activa y erótica cuya presencia no puede desencadenar un desenlace que no sea fatal para el hombre. El origen de este concepto está en

la idea preconcebida de que la mujer es la encarnación de la maldad, ya presente en la cultura griega, encarnada en la figura de Pandora. Hesíodo la describe de la siguiente forma, *¡A estos, en lugar del fuego, les daré un mal con el que todos se regocijen en su corazón al acariciar su mal* (Hesíodo, *Los Trabajos y Días*, 55-60).<sup>12</sup> Clitemnestra y Helena aparecen como femmes fatales en la tragedia griega porque son la contraposición del ideal de mujer que se debería mantener. Esto las convierte en un enigma indescifrable ante los hombres (Perczyk, Lombard, 2019, p.140). Las autoras que han aplicado este concepto de la figura de Escila no solo hablan de una agresividad sexual, sino que también creen que puede encarnar una figura de *parthenos*, es decir, una virgen que escapa a su papel social (Gover, 2016, p.147; Aguirre Castro, 2002, p.328). Mi tesis sería que, en cualquiera de los casos, la figura de Escila representaría la pérdida del control sobre la sexualidad y el cuerpo de la mujer y, en consecuencia, la pérdida sobre el control de la reproducción y la capacidad de engendrar herederos. Esto, naturalmente, causaría sentimientos de ansiedad dentro de la estructura social.

Para argumentar que Escila se convierte en una femme fatale, se han de estudiar las diferentes partes de su cuerpo y el patrimonio cultural que delata.

Las tres características corporales más importantes en su iconografía son: su torso femenino y desnudo, su cola de monstruo marítimo y los perros que nacen de su cadera.

Respecto al desnudo como fenómeno artístico en el contexto de la Grecia clásica, Stewart lo analiza como un símbolo cargado de valor y opina que hay que ser cuidadosos con su categorización. Antes del siglo V, los griegos aparecen vestidos, mientras que los esclavos aparecen desnudos. Más adelante, el desnudo se vuelve el “disfraz” de lo masculino, mientras que el vestido se mantiene como el “disfraz” de lo femenino. Tal y como recalca el autor, la desnudez puede ser realista, erótica, expresiva, denigrante ... etc. Hay muchas formas de interpretarla y, para hacerlo, hay que aproximarse al contexto cultural de la pieza objeto de estudio en cuestión (Stewart, 1997, pp.24-26). Así, resulta esencial contemplar las piezas en su estricto contexto de creación. Por el contrario, Stahl subraya que, a pesar de que, en general, los hombres salen representados desnudos y las mujeres vestidas con largos peplos, no se debe tomar dicha tendencia como una regla. Opina que la desnudez no está semánticamente cargada, es decir, no necesariamente transmite un mensaje. Es más bien una forma de pintar el cuerpo. En su opinión, uno se tiene que fijar en los objetos, gestos y poses que acompañan la escena,

---

<sup>12</sup> Traducción de Antonio González Laso. En adelante todas las traducciones de *Los Trabajos y Días*.

siendo las espadas y armas características masculinas, y las escenas de luto o ritual, características del género femenino (Stähli, 2006, p.211, p.225).<sup>13</sup> A pesar de esto, si seguimos su razonamiento, Escila sigue saltándose su papel de género al aparecer dibujada en casi todas las representaciones con armas en su mano o haciendo actividades masculinas. Es importante señalar que Keuls hace hincapié en que las armas que aparecen en la cerámica, en su mayoría empuñadas, responden a motivos fálicos (Keuls, 1993, p.34).

Govers argumenta que el cuerpo desnudo es señal de la virtud masculina, la *andreia*. Señala que, desde época arcaica, las mujeres aparecen vestidas y, como ejemplo, cita la contraposición de los *kouroi* y las *korai*. Igualmente, Hesíodo afirma que la identidad femenina gira en torno al ropaje, tanto en su producción como en su uso. La desnudez está mayoritariamente reservada para los hombres (Hopman, 2016, pp.122-123). Si se acepta la idea de Stewart (1997) y se compara la representación de Escila con los personajes femeninos y humanos de *La Odisea*, se observa un gran contraste puesto que estas aparecían dedicadas a tareas conectadas con su papel de género (Cohen, 1995, p.48). En comparación con la representación de las figuras femeninas aprobadas por la sociedad, la desnudez de Escila tenía que resultar sorprendente. Es también interesante analizar el contexto del estudio que realizó Keuls (1993). En las cerámicas que presenta, aparece la desnudez femenina, pero siempre conectada a la prostitución y a las *hetairai*. Las hijas, esposas o viudas que se retratan en los objetos, nunca van desnudas, ni siquiera en las escenas que representan o hacen referencia al acto sexual de forma explícita (Keuls, 1993, pp.117-122). De tal forma, parece ser que la desnudez no es un elemento característico de las mujeres griegas respetables. Esta misma dicotomía entre lo aceptable y no aceptable para una mujer respetable se visualiza en la *Figura 12*. En esta pélice está representada Escila con Tetis sentada sobre su cola, en el relieve de la parte de abajo. Escila hace un gesto en el que parece estar dirigiendo a Tetis hacia algún lugar. Portan adornos parecidos en la cabeza y en el cuello, lo cual hace aún más evidente la diferencia de vestuario y pose. Tetis viste un peplo largo y está sentada de lado, que sería la forma tradicional de dibujar a las mujeres. En cambio, Escila lleva una túnica transparente que hace visible su torso y acentúa sus pechos. Además, está situada de frente, posición muy poco común para las figuras femeninas. En resumen, tanto por su forma de vestir, como por su movimiento parecen imágenes yuxtapuestas (Hopman, 2016, p.167). Resulta igual de evidente el contraste en la *Figura 11*. Europa está montada en un toro blanco, acompañada de Escila que sostiene un

---

<sup>13</sup> En la Historia del Arte sigue sin haber un consenso respecto a la interpretación del desnudo, por lo cual, estos dos autores sirven para representar algunas de las posturas respecto al debate en el que se está intentando posicionar a las representaciones artísticas de Escila.

tridente y hace un gesto de *apokopein*. Al otro lado, hay un tritón que adopta la misma postura. De nuevo, sale representada al lado de una mujer que cumple con las expectativas de género, convirtiéndose en madre tras el rapto. Dicha contradicción se refleja también en su vestimenta.

Tradicionalmente, siempre se ha asociado Escila a lo femenino, tanto por su género gramatical como por su asociación con el mar y el entorno que habita. Un hecho muy interesante que hay que subrayar es la acentuación o el cambio en la forma de expresar su género con respecto a los tiempos arcaicos. Si se acepta la teoría de Cohen (1999) o Stewart (1996) el cambio constitucional en su cuerpo habla de un cambio en la sociedad misma.

El siguiente atributo propio de Escila serían las cabezas de perro que salen de sus caderas. En *La Odisea* también aparece el motivo canino: *Escila que lanza atronadores aullidos. Su voz, en efecto, es como la de un joven cachorro, pero ella es un monstruo espantoso* (Homero, *Odisea* XII, 86-88). Este elemento permanece en la época clásica, aunque se ubica dentro de su constitución corporal. Los perros pasan a salirle de la cadera, aunque, en algunas representaciones, se posicionan en sus hombros. Sin embargo, este modelo artístico no acabó triunfando dado que en la mayoría de los materiales que conservamos aparecen conectados a sus caderas.

En el apartado anterior, se analiza que la figura del perro es un miembro del hogar un tanto ambivalente, ya que ha sido domesticado, pero sigue conservando parte de su naturaleza salvaje (Hopman, 2016, p.55). Conceptualmente, esta idea se relaciona con la domesticación de la mujer y el control sistemático ejercido sobre su cuerpo. La conexión explícita entre el concepto del perro y la mujer se puede expresar de las siguientes formas: las prostitutas cazan y las mujeres engañosas adulan (Hopman, 2016, p.16).

Por otra parte, el concepto del perro conecta la voracidad del mar con la voracidad sexual de las *femmes fatales*. Para demostrar este punto voy a presentar algunos casos literarios en los que se usa el concepto de perro o Escila para hacer referencia a una mujer sexualmente voraz o mala. En *Trabajos y Días* se dice que Hermes dota a Pandora de una mente de perra, lo cual condicionará la percepción de las mujeres: *A Hermes- mensajero matador de Argos- encargó que le infundiese espíritu de perra y corazón ladino* (Hesíodo, *Los Trabajos y Días*, 38). La figura de Hécate, la madre terrible y personificación de la luna, es igualmente asociada a los perros, tanto en su iconografía como en los textos de Apolonio de Rodas (Govers, 2016, 201). Helena se llama a sí misma perra tres veces en *La Iliada*: *Era cuñado mío, ¡de mí, cara de*

*perra!* (Homero, *Iliada* III, 179-180); (...) y acto seguido *Helena se dirigió a él con amables palabras: “Cuñado de esta perra, aborrecible causante de males!”* (Homero, *Iliada* VI, 344-346); *Venga, ahora entra y siéntate en este escabel, cuñado mío, ya que la fatiga ha puesto cerco a tus entrañas más que a ningún otro por mi causa, perra de mí, y por el desvarío de Alejandro* (Homero, *Iliada* VI, 355-58).<sup>14</sup> También aparece una vez en *La Odisea: (...) a Telémaco, que él, su famoso padre, dejó en su casa a poco de haber nacido, cuando por mí, ¡cara de perra!, marchasteis los aqueos hacia Troya* (Homero, *Odisea* IV, 144 -148). Igualmente, aparece en la historia de Clitemnestra varias veces el concepto no solo del perro, sino también el de Escila. Ella misma se refiere a sí misma como perra de la siguiente forma: *Me dispongo, así, a recibir de la mejor manera a mi amado esposo en su regreso. Que para una mujer ¡qué resplandor más dulce que esté existe?: al esposo que de campaña militar regresa, por la divinidad salvado, abrir las puertas. Esto anuncia a mi esposo: que llegue presto, ese ser por la ciudad amado. Y que encuentre en su casa a una mujer fiel, tal como la dejó, perro guardián de la casa, ara él benigna, enemiga de la gente hostil, tal como la dejó, y en todo igual que era, y que no ha violado ningún sello en tan dilatado tiempo.* (Esquilo, *Agamenón*, 600-610). Esta cita hace referencia al papel doble del perro mencionado más arriba, como guardián del hogar en el que se confía y como arma letal para sus enemigos. Más adelante, cuando Casandra narra el asesinato de Agamenón dice lo siguiente de Clitemnestra: *Capitán de las naves y destructor de Ilión no sabe qué cosas tras haber dicho y declamado la lengua de una perra odiosa, alegre como una Ate traidora, hará con suerte infortunada. Tantoosa: una hembra es asesina del varón. ¡Dándole qué nombre de monstruo odiosos acertaría?*

*¡Serpiente de dúplice cabeza o Escila que vive entre las rocas, daño para los navegantes, enloquecida madre de Hades y que respira un ares sin tregua contra los amigos? ¡Cómo clamó, la que todo lo osa, como en la rota de una batalla! Y pretende alegrarse con el retoro del marido* (Esquilo, *Agamenón*, 1220-1240). Casandra usa el insulto, “odiosa perra”, haciendo referencia a Clitemnestra. También nombra a Escila, en paralelo al comportamiento de Clitemnestra. Se compara la caza que realiza la primera, mujer, asesina de su marido, condicionada por su voracidad sexual y Escila, monstruo femenino que se come a los compañeros de Odiseo. El motivo de perro une y hace equivalente las dos acciones. Si se realiza una comparación dentro del contexto de *La Odisea* y el papel de Clitemnestra, es esencial recalcar que aparece como contraposición a Penélope. Esta última es la esposa fiel que espera a su marido y rechaza a todos los hombres que le proponen matrimonio, mientras que

---

<sup>14</sup> Traducción de Óscar Martínez García.

Clitemnestra asesina al suyo. En esta yuxtaposición de los dos tipos de mujeres, Clitemnestra se convierte en Escila. Odiseo se encuentra en el mar con Escila y Agamenón se enfrenta a su mujer convertida en Escila en su hogar y ambos son derrotados (Govers, 2016, p.129). Así, lo femenino, ya sea la naturaleza salvaje, el mismísimo mar, o la esposa en teoría domada, siempre pueden convertirse en un factor de peligro. Casandra, en su referencia al Hades, conecta a Escila con Hécate, quien, por su iconografía, está conectada al símbolo del perro, a lo femenino y al ámbito del inframundo. Escila también está relacionada conceptualmente con Escila de Mégara mediante una serie de comparaciones auditivas y referencias textuales. Esta cita, recitada por el Coro hace la siguiente referencia: *A otra se podía odiar en los mitos, a una jovensanguinaria, que a favor de los enemigos hizo perecer a un ser querido, seducida por los áureos collares cretenses, presentes de Minos; a Niso de su inmortal cabello privó, ¡la muy perra!, mientras él respiraba confiadamente durante el sueño, y Hermes lo alcanzó* (Esquilo, Coéforos, 601-615).<sup>15</sup> De nuevo, se vuelve a usar la palabra perra haciendo referencia a la mujer que no cumplió con las expectativas propias de su género. El concepto de perro y, más allá, el de perra, está conectado con lo femenino. Se usa como insulto hacia las mujeres que no han actuado como debían y se caracterizan por una voracidad sexual. Recordemos que varias de las mujeres aquí citadas han sido caracterizadas como femmes fatales (Perczyk, Lombard, 2019, p.140).

El concepto del perro también está ligado a la caza ya que forma parte esencial de esta actividad (Govers, 2016, p.10). La caza, como actividad principal de Escila, está directamente conectada a la seducción, siendo tradicionalmente el hombre el cazador y la mujer, la presa. Escila presenta una reversión de los papeles. Este concepto también se usa en referencia a las prostitutas. En el contexto cultural griego, la caza y la pesca son actividades muy conectadas. La palabra θήρα puede hacer referencia a ambas (Govers, 2016, p.125).

Escila aparece en un contexto de caza en la *Figura 10*, en donde adopta una actitud pensativa previa al ataque o en la *Figura 16*, en donde lleva una espada en mano, arma con la que asesinaron a sus maridos, tanto Clitemnestra como Medea (Govers, 2016, p.122, p.146). Su dedicación a la caza no solo está documentada en la iconografía, sino también en numerosas referencias textuales. En *La Odisea*, se detalla su principal actividad: *A medias está sumergida en la hueca caverna, y emergen por encima del tremendo abismo sus cabezas, por allí se mueve escrutando la cueva, y pesca delfines y perros marinos, o tal vez captura algún cetáceo mayor, de os que a miles nutre la ululante Anfitrite* (Homero, *Odisea XII*, 86-100). En este pasaje no

---

<sup>15</sup> Traducción de Esteban Calderón Dorda.

solo es representada pescando, sino como voraz predatora del mar. En el fragmento 22.15-17 de Anaxilas se compara la actividad sexual de Nannion y su caza de hombres, con la caza de Escila y su voracidad: *¿Y Nanion, en qué, así al pronto, te parece que se diferencia de Escila?*

*¿Es que, tras ahogar a dos compañeros, no anda a la caza del tercero, para atraparlo también? Mas se escapó el bajel gracias al remo de abeto (Ateneo de Náucratis, Banquete de los Eruditos XIII, 558C).*<sup>16</sup> Escila está directamente conectada al ámbito de las heteras y su actividad sexual. La prostitución y el mar eran dos ambientes muy conectados en el mundo griego. Tanto por los prostíbulos que se encontraban en los puertos, como por su frecuente uso por parte de los marineros. También se hacían analogías entre las prostitutas y el mar respecto al trato que otorgaban al marinero (Romero Recio, 1998, pp.42-43). Artemíodoro nos lega la siguiente cita al respecto: *En efecto, el mar se asemeja a una ramera, porque ofrece en un primer momento un trato agradable, pero, en cambio, después se comporta mal con la mayoría de los hombres (Artemíodoro, La interpretación de los sueños III, 16).*<sup>17</sup> Jenofonte en su obra, *Memorabilia*, compara la actividad de caza que realizan las sirenas con Escila. El personaje de Sócrates dice lo siguiente: *Oh, no, Critóbulo -dijo Sócrates-, no es propio de mi arte poner las manos en las cosas bellas y someterlas a su acción. Estoy convencido de que la razón por la que los hombres huían de Escila era que esta ponía las manos en ellos; en cambio, las sirenas no ponían las manos en ninguno; cantaban a todos desde lejos por ello mismo, se nos dice, todos se sometieron y, oyéndolas, quedar encantados y hechizados (Jenofonte, Memorias 119).*<sup>18</sup> Ambas criaturas sirven como metáfora para mostrar los diferentes tipos de seducción. Escila representaría una seducción agresiva y corporal, mientras que las sirenas son las que atraen desde la distancia y representan una atracción sentimental (Govers, 2016, p.127). La actividad de Escila como cazadora, mediante la cual queda conectada a las prostitutas y a la caza de cuerpos motivada por su voracidad sexual, resulta especialmente significativa si se tiene en cuenta el cambio de función de género que esto significaría. Tal y como recalco al inicio, si se extrapola la metáfora de la caza al ámbito de la seducción y la sexualidad, es el hombre el que tiene un papel activo y la mujer un papel pasivo (Govers, 2016). Escila, apropiándose del papel activo, entra en un terreno ambiguo que despierta sentimientos de ansiedad.

---

<sup>16</sup> Traducción de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén

<sup>17</sup> Traducción de Elisa Ruíz García.

<sup>18</sup> Traducción de Francisco de P. Samaranch.

Hay un tercer elemento que está en conexión con la iconografía que presentan los perros atados a sus caderas que sería la analogía de los genitales femeninos y la boca. Esto estaría ligado al concepto de la *vagina dentata*. La boca, como foco de peligro de la monstruosidad, forma parte de las características de los monstruos. Según Freud esta parte del cuerpo está íntimamente relacionada con los impulsos sexuales y la crueldad. Klein argumenta que el miedo de ser devorado es uno de los miedos esenciales para el ser humano (Georgiades, 2021, p.32). Puesto que los perros se sitúan en la cadera de Escila, la voracidad se reubica en su vagina. Según Mayor Ferrándiz, esta composición corporal en Escila representaría el miedo masculino a que sean devoradas sus partes íntimas (Mayor Ferrándiz, 1989, p.33). Además de la evidencia de las representaciones iconográficas que tan claras resultan en este caso y las teorías psicoanalíticas posteriores, esta conexión también está presente en la cultura griega antigua. Desde un punto de vista médico, las palabras que se usaban para la determinación de las diferentes partes del cuerpo conectaban etimológicamente estos dos órganos (Hopman, 2016, pp.132-133). La *Figura 13* es un figurilla de terracota encontrada en un santuario de Deméter y Core en Priene. Representa a Baubo, cuya figura está conectada con el ámbito de tradiciones áticas de carácter agrario. Su figura está vinculada con los rituales de *anasyrma*, relacionados con la promoción de la fertilidad, a veces de forma indirecta, ya que Baubo tiene una trascendencia apotropaica. Es importante añadir que el día en el que se realizaban los rituales, las mujeres adquirían licencia verbal. Esto se manifestaría tanto en la libertad de la palabra pronunciando blasfemias o discursos vergonzosos, como en el poder que tomaba su palabra en deliberaciones políticas y judiciales, lo que justifica la existencia de un discurso relativo al del varón (Valdés Guía, 2020, pp.28-36). Desde un punto de vista iconográfico, resulta muy interesante la composición corporal de la figura. Se representan las piernas, pero en el lugar donde debería ir el torso, está su cabeza, conectando los genitales con la boca (Hopman, 2016, p.132). Resulta interesante la conexión entre una iconografía tan llamativa y los rituales asociados a la propia figura que, en cierto sentido, da espacio a un momento de toma de poder y a la expresión de insultos ritualizados y burlas. Esta simbología vuelve a conectar a Escila con la voracidad y agresividad sexual, característica de las *femmes fatales*, teniendo como consecuencia final, la castración o asesinato de sus compañeros sexuales. De esta manera, se evidencia conceptualmente la conexión entre los perros, lo femenino, la voracidad y la agresividad sexual femenina (Hopman, 2016, pp.135-138).

El tercer elemento corporal característico de Escila es la cola que sigue asociándola al entornomarítimo y a su origen literario. De acuerdo con lo argumentado anteriormente, el mar es, desde

época arcaica, un espacio tenebroso en el que subyace el peligro a ser devorado. A pesar de que tras las colonizaciones se convirtiese en un espacio menos desconocido y de que el Estrecho de Mesina no se encontrase al borde de la *oikuméne*, el mar seguía presentando los mismos peligros, a falta de un avance técnico más desarrollado (Romero Recio, 1998, pp.40- 41). A pesar de esto, me parece un factor muy importante en la evolución de la figura de Escila que la cultura griega asimilase ese espacio como propio mediante la colonización y fundación de ciudades en la zona geográfica donde se encuentra.

En la línea de lo expuesto más arriba, hay tendencias que identifican a Escila domesticada, alejándola de la figura que materializa ansiedades sociales. En cambio, Hopman (2016) argumenta que, en los objetos presentados en concreto, Escila representa un modelo de *parthenos* que puede llegar a causar las mismas ansiedades que una variación suya más fácilmente identificable como monstruosa.

La *parthenos* es la mujer virgen que no está domesticada o atada mediante el proceso de conversión en esposa o madre. Entre las deidades griegas, tan solo hay tres figuras femeninas que son vírgenes: Atenea, Artemisia y Hestia. Según Govers, Escila está representada como la materialización de los conceptos de guerra y caza que manifiestan estas diosas (Hopman, 2016, pp.142-143). Artemis y Atenea son algunas de las deidades más importantes conectadas al mar, con varios santuarios frecuentados por los marineros dedicados a ellas. Un ritual conectado a sus figuras era lavarlas anualmente una vez con agua del mar para así, renovar su poder en el ámbito marítimo (Romero Recio, 2002, pp.44 -45).

Para mostrar la argumentación en la que se compara a Artemis con Escila, se ha de observar la *Figura 10* que es producida en las Cícladas alrededor del 450 a.C. El chitón corto en la vida real indica actividades asociadas a lo masculino como el deporte o la caza. Las mujeres que lo portan en cerámica son mujeres bailando, Artemis o Atalanta. Las veces que Artemis lleva esta prenda, suele ser representada con el brazo extendido y dando órdenes a sus perros de atacar o devorar (Hopman, 2016, pp.145- 146). De nuevo nos encontramos con el motivo de laboracidad y de los perros, pero esta vez asociados a una diosa virgen. Los perros tienen la boca abierta, indicando que están preparados para morder y comer. Su postura nos habla de alguien que está pensándose la estrategia a aplicar y las órdenes que dar. Toda la figura hace referencia a la actividad de la caza, dominio divino de Artemis (Hopman, 2016, p.145).

Escila y Atenea, el otro subtipo de *parthenos*, están conectadas mediante las monedas del Surde Italia, en las que Atenea aparece como motivo de defensa, poder y victoria (Govers, 2016, p.150). Puesto que la problemática ya ha sido presentada en la primera parte de este apartado, tan solo voy a añadir cómo conecta Govers estas monedas al concepto de *parthenos*.

En el reverso de la *Figura 5* aparece Aretusa, que sería una apropiación cultural del símbolo de Atenea de la zona. Teniendo en cuenta que además conmemora la batalla naval contra Atenas, se podría argumentar que Escila se convierte en la protectora del Estrecho. Desde el siglo V, toma carácter apotropaico para las ciudades de Turios y Heraclea, como se ha argumentado más arriba. En el ejemplo de la *Figura 6*, se observa a Escila que se sitúa en el casco de Atenea, tal y como se suelen posicionar a las *gorgonas* que representan el poder de ahuyentar al enemigo y crear terror. Esto significaría que Escila, en las ciudades de Sicilia, adopta una posición similar a la de Atenea en Atenas. Apunta cómo en las ciudades que toman a una divinidad virgen como protectora se genera una unión conceptual entre la defensa de su virginidad y la protección de la integridad de la ciudad. Por tanto, Escila adoptaría la posición de *parthenos* sin domar, y su virginidad y su protección constituyen el símbolo del destino que correría la ciudad (Hopman, 2016, pp.148-150).

Si se acepta que Escila en estas figuras representa una *parthenos*, se puede unir este concepto con el mar y el perro mediante la analogía de la domesticación. Los tres pueden ser domados conceptualmente y su libertad puede despertar inseguridad. Los perros ya hemos visto cómo son domados y aun así, permanece la ansiedad que despierta la posibilidad de que se vuelvan contra sus amos. En *La Iliada* este sentimiento es expresado de la siguiente forma: *¡A mí mismo, por último, los carniceros perros me despedazarán ante las puertas del palacio cuando alguien me atravesase de un disparo de flecha o de lanza con el agudo bronce y me arranque el ánimo de los miembros!* (Homero, *Iliada* XII, 66-70). El proceso de casar a las mujeres solteras es descrito con el vocabulario referido a domar o poner un yugo en alguien. También se usa la palabra ἄδμητοι, que puede significar tanto soltera como salvaje (Hopman, 2016, p.158). Tetis nos proporciona un ejemplo perfecto, ya que estando soltera presenta un gran peligro e inestabilidad, pero en el momento que se casa y se doma, desaparece la amenaza. Escila y Tetis se usan varias veces como imágenes yuxtapuestas. La *Figura 12*, ya descrita más arriba es un claro ejemplo. Escila aparece como *parthenos* y Tetis como esposa, portando las armas de su marido, cumpliendo su tarea marital, una vez domada mediante el matrimonio. Ya a nivel conceptual, en nuestra misma cultura no nos resulta difícil unir la idea de matrimonio con la

idea de la doma. También se usa el mismo vocabulario en el caso de “domar” el estrecho o el mar. De este modo, partiendo de la idea de la domesticación, se unen estos tres conceptos y se muestra cómo Escila reúne en su cuerpo estas tres esferas, aunque no posea una forma monstruosa a simple vista. Si se observa en un contexto más amplio, puede llegar a representar la virgen salvaje que constituye una amenaza (Hopman, 2016, pp.160-172).

En ambas interpretaciones planteadas por Govers, Escila representaría el escape al control del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres ejercida en la sociedad antigua. De esta manera, sigue siendo una figura monstruosa que materializa las ansiedades sociales y cuyo cuerpo está marcado por estas tendencias. Por lo tanto, a pesar de que el miedo al mar sigue siendo parte elemental de su cuerpo, sus rasgos de género parecen reforzarse. Su cambio corporal nos habla de un cambio de las ansiedades sociales que lo determinan y, por lo tanto, de un cambio social en la estructura griega. (Govers, 2016, p.140).

## 5.5. Conclusión

Tras haber observado la argumentación de las diferentes posiciones académicas me gustaría elaborar la siguiente conclusión. Teniendo en cuenta la distancia cultural con el mundo griego antiguo, tal y como recalca Stewart, resulta difícil conectar con el significado original de los símbolos que se usaban (Stewart, 1997, p.3). Por lo cual, cuando nos aproximamos a la cuestión, de si Escila es representada como femme fatale o como mujer domada en estas imágenes, es esencial ver las historias que tienen detrás los personajes, las referencias literarias que las rodean y posicionarlas en el contexto de otras representaciones artísticas. Aguirre Castro, hablando de Circe y Calipso, llama la atención sobre que el hecho de que el peligro no siempre tiene que ser representado de una forma explícitamente monstruosa. Por ejemplo, en el caso de Circe y Calipso, es suficiente con que asuman un rol ambiguo que represente el peligro de no volver a casa (Aguirre Castro, 2002, p.328). Esta idea se puede extrapolar a las representaciones de Escila más tardías. Que la imagen no grite ¡Monstruo!, no significa que lo que representa no sea un elemento que genere ansiedades sociales. Según Hopman, si se leen las señales culturales en las que está inmersa la obra, se pueden descubrir frustraciones sociales, en un primer momento invisibles.

## 6. Conclusión

El estudio realizado da espacio a las siguientes conclusiones.

En apartado *Miedo al mar: La lectura de Escila en el contexto marítimo arcaico*, queda en evidencia la magnitud del mundo frente al ser humano. El mar era un espacio sagrado, salvaje y femenino en el que los marineros quedaban expuestos al destino, sin jamás estar seguros de su regreso a tierra firme. Esto generaba que aflorasen las ansiedades marítimas, generando cultos religiosos para la gestión de su suerte y monstruos marítimos que ocupaban los espacios relacionados con el mar (Romero Recio, 2002, pp.41-46). En este sentido, el cuerpo de Escila queda impregnado por sus principales preocupaciones como el miedo a ser devorados o no ser enterrados quedando condenados para siempre (Hopman, 2016, p.16 y Romero Recio, 1998, pp.43-47). En un espacio tan tenebroso era necesaria la creación de diferentes mecanismos de gestión que les devolviesen cierto sentido de control sobre su suerte (Romero Recio, 2002, pp.41-46; Hernando, 2007, p.42). La figura de Escila entraría en esta conceptualización del problema, ya que mediante la materialización de los conceptos, se genera un sentimiento de control. De esta forma pasó a ser parte de la historia oral que nos lega tanto *La Odisea* como *El viaje de los Argonautas*. Asimismo, se convierte en un elemento característico de los peligros del espacio geográfico que materializa formando parte del sistema de comunicación de los marineros que pretendían cruzar el Estrecho de Mesina (Carbone, 2022, pp.22-24; Morton, 2001, pp.149-162). Resulta especialmente significativo el miedo que representa al ser el mayor fracaso de *La Odisea* a lo largo de sus aventuras. Esto nos habla de que Escila representa las ocasiones en las que lo salvaje se escapaba al control de los hombres haciéndoles dudar del espacio que ocupaban en el mundo y el poder que ejercían sobre él (Hopman, 2016, p.41).

En el apartado *Miedo a lo Femenino: La lectura de Escila desde una perspectiva de género*, resulta esencial aplicar una perspectiva de género a la investigación. Uno de los atributos más esenciales e identitarios de Escila resulta ser su género femenino (Hopman, 2016). El estudio de su figura en las fuentes clásicas nos revela una serie de ansiedades relativas a la identidad de género. Tanto si se conceptualiza la figura de Escila como mujer domada recluida en el espacio doméstico, como si se analiza como una “femme fatale” que rompe con las expectativas de su género, nos revela una profunda ansia social. Esta vez, se trata de un cambio más sutil, no siempre perceptible desde nuestro contexto cultural (Stewart, 1997, p.3; Aguirre Castro, 2002, p.328). Escila sería un elemento comunicativo que marca lo normativo y lo que escapa a la norma desde lo monstruoso. En este caso, lo que se pondría en juego sería la manera en

que se comprendían a sí mismos dentro de un espacio social (Stewart, 1996, p.10), por lo que, si alguien traspasaba las normas de género, ponía en cuestión la identidad de los demás también. Esto sigue siendo especialmente relevante si se hace una reflexión sobre qué monstruos femeninos nos rodean hasta hoy en día y qué nos revelan sobre nuestra propia identidad de género.

En ambos casos se pone en peligro la integridad e identidad del ser humano frente al mundo salvaje y tenebroso que le rodea. En un caso se observa el peligro directo presentado por el espacio natural y salvaje y, en el otro caso, un peligro más sutil pero igualmente importante desde un punto de vista identitario. Los monstruos son signos y materializaciones de los peligros que van ligados a la construcción de nuestra propia identidad, tanto si se trata de enfrentarse a la muerte, como a su papel dentro de la sociedad. De esta forma, el estudio de lo monstruoso a través de la figura de Escila sirve para comprender cómo evolucionó la historia de las mentalidades en la Antigüedad. Queda en evidencia cómo materializa los miedos más elementales del ser humano ante un mundo abrumador en el que la seguridad que nos otorga nuestra propia identidad muchas veces es la única seguridad que tenemos.

## 7. Edición de fuentes:

Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Traducción de Julia García Moreno (2004). Madrid: Alianza Editorial.

Apolonio de Rodas. *El viaje de los Argonautas*. Traducción de Carlos García Cual (2004). Madrid: Alianza Editorial.

Artemidoro. *La interpretación de los sueños*. Traducción de Elisa Ruiz García (1989). Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Ateneo de Náucratis. *Banquete de los Eruditos. Libros XI-XIII*. Traducción de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén (2014). Barcelona: Editorial Gredos, S.A.

Cayo Julio Higino. *Fábulas. Astronomía*. Edición de Guadalupe Morcillo Expósito (2008). Madrid: Ediciones Akal S.A.

Esquilo. *Tragedias III. Agamenón*. Traducción de Mercedes Vilchez Díaz y Francisco Rodríguez Adrados (2006). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Esquilo. *Tragedias IV. Coéforos*. Traducción de Esteban Calderón Dorada (2010). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tirant lo Blanch.

Estesícoro. *Fragmento 220*. En D.L. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxford: Clarendon Press, 1962

Estrabón. *Geografía. Libros I-II*. Traducción de J. García Blanco y J.L García Ramón (1991). Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Estrabón. *Geografía. Libros V-VII*. Traducción de José Vela Tejada y Jesús García Artal (2001). Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Hesíodo. *Los Trabajos y Días*. Traducción de Antonio González Laso (1969). Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones.

Homero. *Iliada*. Traducción de Óscar Martínez García (2011). Madrid: Alianza Editorial S.A.

Homero. *Odisea*. Traducción de Carlos García Gual (2007). Madrid: Alianza Editorial S.A.

Homero. *Odisea*. Traducción de Pedro C. Tapia Zúñiga (2019). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Jenofonte. *Memorias*. Traducción de Francisco de P. Samaranch (1967). Madrid: Aguilar S.A. Ediciones.

P. Ovidio Nasón. *Metamorfosis I*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira (2002). Salamanca: Europa Artes Gráficas S.A.

P. Ovidio Nasón. *Metamorfosis III*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira (2002). Salamanca: Europa Artes Gráficas S.A.

Plinio el Viejo. *Historia Natural. Libros III-VI*. Traducción de Antonio Fontán, Ignacio García Arribas, Encarnación del Barrio M<sup>a</sup> Luisa Arribas (1998). Madrid: Editorial Gredos, S.A.

## 8. Bibliografía

- Aguirre Castro, M. (2002). Scylla: Hideous Monster or femme fatale? A case of contradiction between literary and artistic evidence. *Cuadernos de Filología Clásica (Griego eIndoeuropeo)*, 12, 319-328.
- Buchan, M. (2004). Looking to the Feet: The Riddles of the Scylla. *Helios*, 31, 21-49.
- Carbone, M.B. (2022). *Geographies of myth and places of identity: the Strait of Scylla and Charybdis in the modern imagination*. London: Bloomsbury Academic.
- Cartledge, P. (2002). *The Greeks. A Portrait of Self and Others*. New York: Oxford University Press.
- Cohen, B. (1995). *The distaff side. Representing the female in Homer's Odyssey*. New York: Oxford University Press.
- Cohen, J.J. (1996). *Monster Culture (Seven Theses)*. En Cohen, J.J. (Ed.), *Monster Theory. Reading Culture* (pp. 3-25). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Combella, F.M. (1953). Homer's Savage fish. *The Classical Journal*, 48(7), 257-261.
- Domínguez Monedero, A.J. (2012). Griegos y no griegos en ámbitos coloniales: Conflictos e interacciones. *Minius*, 20, 29-49.
- Dueck, D. (2012). *Geography in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Felton, D. (2016). *Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome*. En Mittman, A.S. and Dendle, P.J. (Eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous* (pp. 103-132). New York: Routledge.
- Georgiades, R.E. (2021). *Facing Fear. Exploring the Representation of Fear in Athenian Vase-painting from the 7th – 4th centuries BC*. The University of Sydney: Faculty of Arts and Social Sciences.
- Govers Hopman, M. (2016). *Scylla- myth, metaphor, paradox*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hernando, A. (2022). *La fantasía de la individualidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hölscher, T. (2011). *Myths, images, and the typology of identities in early Greek art*. En Gruen E.S. (Ed.), *Cultural identity in the ancient Mediterranean* (pp. 47-65). Los Angeles: Getty Research Institute.
- Jordan Marín, M., Martínez Bonfill, A., Santiago, A., and Yúfera, C. (2010). El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo. *Estrat Crític*, 5(3), 198-205.
- Keuls, E.C. (1993). *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. Berkeley, CA: University of California Press.

- López Varela Azcárate, A. (2014). *Escila y Caribdis: Mitologías, intermedialidades y otras metamorfosis artístico-científicas* En Losada Goya, J.M. and Álvarez-Ossorio Fernández, J.L. (Eds.), *Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar* (pp. 137-159). Madrid: Instituto Español de Oceanografía.
- Mayor Ferrándiz, T. (2012). Monstruos femeninos en la mitología griega. *Revista de Claseshistoria*, 287, 2-44.
- Morton, J. (2001). *The role of the physical environment in Ancient Greek seafaring*. Boston: Brill.
- Percyk, C. and Lombardi, G. (2019). El odio hacia la mujer como móvil de la tragedia en Orestes de Eurípides. *Affectio Societatis*, 16 (31), 125-147.
- Plácido Suárez, D. (1989). Realidades arcaicas en los viajes míticos a Occidente, *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 7, 41-51.
- Romero Recio, M. (1998). Conflictos entre la religiosidad familiar y la experiencia sacra de los navegantes griegos. *ARYS*, 1, 39-50.
- Romero Recio, M. (2002). El espacio marino como depósito de las manifestaciones divinas. *ARYS*, 5, 39-46.
- Shaw, B.D. (1982/1983). Eaters of flesh, drinkers of milk: The Ancient Mediterranean ideology of the pastoral nomad. *Ancient Society*, 13/14, 5-31.
- Spyros, S. (2018). *A Bestiary of Monsters in Greek Mythology*. Oxford: Archaeopress Publishing LTD.
- Stähli, A. (2006). *Nacktheit und Körperszenierung in Bildern der griechischen Antike*. En Schroer, S. (Ed.), *Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art* (pp. 209-229). Fribourg Switzerland: Academic Press Fribourg.
- Stewart, A.F. (1997). *Art, desire, and the body in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tsiafakis, D. (2003). *ΠΕΛΑΓΙΑ: fabulous creatures and/or demons of death?* En Padgett, J. (Ed.) *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art* (pp. 73-104). Princeton: Princeton University Art Museum.
- Valdés Guía, M. (2007). La situación de las mujeres en la Atenas del s. VI a.C.: Ideología y práctica de la ciudadanía. *Gerión. Revista de Historia Antigua*, Vol. Extra, 207-214.
- Valdés Guía, M. (2020). *Prácticas, rituales y discursos femeninos en Atenas. Los espacios sacros de la gyne*. Sevilla-Madrid: Editorial Universidad de Sevilla- UAM Ediciones.

9. Anexo de figuras



Figura 1. Cerámica de figuras negras fabricada en Atenas con Lamia torturada por sátiros. 525- 475 a.C., Eubea, Eretria. Athens, National Museum, 1129.

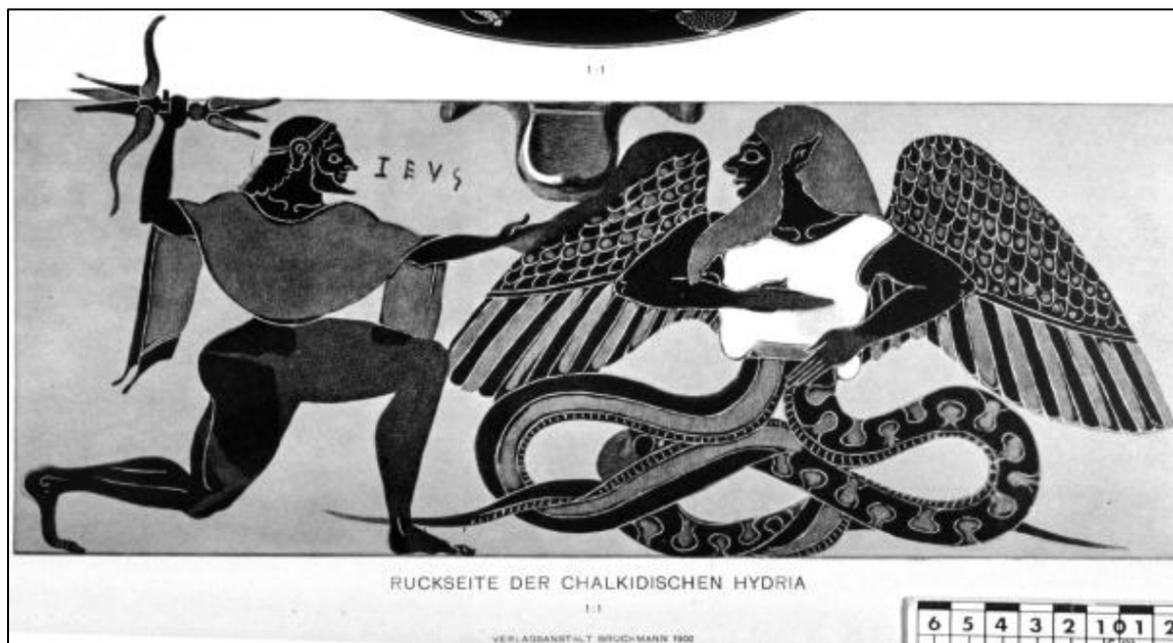


Figura 2. Hidria de figuras negras. 540 a.C. Múnich, Antikesammlungen, 596.



Figura 3. Molde de oro. Hasanlu, siglo X a.C. Posible representación de Escila. Teheran, Musée Iran Bastan, 15712.



Figura 4. Píxide de hierro etrusca. Necrópolis de Pania Chiusi, 620-570 a.C. Florencia, Museo Archeologico, 73846.



Figura 5. Tetradrachma. Siracusa, Sicilia, 466-405 a.C. Columbus Collection. Ex Leu 79, lot 424.



Figura 6. Moneda de Lucania. Turios, 400-350 a.C. Strozzi Collection, nº 1098.



Figura 7. Moneda de plata. Agrigento, Sicilia, 420-410 a.C. London, British Museum, 1946,0101.821.



Figura 8. Moneda de plata, Agrigento, Sicilia. London British Museum, 1840,0217.38.



Figura 9. Vasija de terracota. Italia, siglo III-II a.C. London, British Museum, 1849,0724.1.



Figura 10. Relieve producido en las Cícladas en el 450 a.C. y encontrado en la isla de Aegina. London, British Museum, 1867,0508.673.



Figura 11. Crátera de Calix, 340 a.C., pintada por Asteas. Malibu, Getty Museum, 81.AE.78. Recientemente ha sido transportada al Museo Arqueológico de Paestum.



Figura 12. Cerámica de figuras rojas. Apulia, siglo IV a.C. Ruvo, Jatta Museum J 1500



Figura 13. Figurilla de terracota que representa a Baubo. Priene, siglo IV-II a.C. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, TC 8616.



Figura 14. Crátera con representación de un naufragio. Necrópolis de San Montano, finales del siglo VIII a.C. Ischia, Archeological Museum, 168813.



Figura 15. Ánfora con *ketos* combatiendo Perseo. Cerveteri, 325-300 a.C. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, F 1652.



Figura 16. Crátera de figuras rojas, producida y encontrada en Beocia, del año 480-460 a.C. Paris, Musée du Louvre, CA 1341