
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA
Y CULTURA VISUAL
[NÚM. 3, 2011]

VALENCIA 2011

ÍNDICE

EDITORIAL

La edición digital de <i>Imago</i>	5
--	---

ESTUDIOS

Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo Crucificado y el protagonismo de la Cruz, <i>Rafael Sánchez Millán</i>	7
Gregorio Marañón y la emblemática: a propósito de « <i>DOCTOR MELIFLVVS</i> » en <i>Luis Vives. Un español fuera de España</i> , <i>Luis Merino Jerez</i>	25
<i>Don Juan José de Austria sosteniendo la monarquía</i> , de Pedro de Villafranca: imagen del valimiento, <i>Álvaro Pascual Chenel</i>	35
Nicóstrata y la Gramática, <i>Ildefonso J. Santos Porras</i>	51
Retórica monstruosa: el motivo de la hidra en la tradición emblemática, <i>Jorge Fernández López</i>	63
«Hércules y Ónfale» en <i>Fastos</i> de Ovidio. El texto llevado a la pintura, <i>Esther García Portugués</i>	73
Cuestiones de autoría y autoridad en libros de emblemas y otras colecciones didácticas, <i>Luis Galván</i>	85
Alberto Durero. <i>Autorretrato</i> del Louvre, 1493. <i>Sustine et Abstine</i> , <i>Jesús María González de Zárate</i>	93
Nuevos datos sobre la Obra de Juan de Horozco y Covarrubias, <i>Rafael Zafra Molina</i>	107

LIBROS

Vanitas. Retórica visual de la mirada. LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, <i>Fernando R. de la Flor</i>	127
--	-----

NOTICIAS

Encuentros científicos.....	131
-----------------------------	-----

«HÉRCULES Y ÓNFALE» EN *FASTOS* DE OVIDIO. EL TEXTO LLEVADO A LA PINTURA

Esther García Portugués
Universitat Autònoma de Barcelona – Emblecat

ABSTRACT: The mythological episode protagonized by Hercules and Omphale, with their clothing and attributes exchanged, has been a theme frequently depicted in painting. A review of the classical sources and art history testifies to the priority of showing Hercules occupied in feminine labors. Nevertheless, the pictorial re-enactment by Ovid in the *Fasti* constitutes a rarity, for there are very few works that combine love with the act of repudiation and scorn towards the figure of Pan. Through the works of the Flemish painter Abraham Janssens, and one attributed to the Venetian Tintoretto, this study posits the implicit message of the triumph of virtue over vice and the attempt to assure the descendance of the hero in the dynasties, by divine right, of Christian IV, proclaimed King of Denmark and Norway in 1588, and of Rudolf II of the House of Habsburg, Emperor of the Holy Roman and Germanic Empire.

KEYWORDS: *Fasti*, Ovid, Hercules, Omphale, Christian IV, Rudolf II, royal dynasties, vice and virtue.

RESUMEN: El episodio mitológico protagonizado por Hércules y Onfalia, con vestuario y atributos intercambiados, ha sido un tema muy representado en la pintura. Un recorrido por las fuentes clásicas y la historia del arte testimonia la prioridad de mostrar un Hércules ocupado en labores femeninas. Sin embargo, la escenificación pictórica según Ovidio en *Fastos* constituye una rareza, por las escasas obras dedicadas al amor junto al acto de repudio y desprecio hacia la figura de Pan. Este estudio plantea, a través de las obras del flamenco Abraham Janssens y de la atribuida al veneciano Tintoretto, el mensaje implícito del triunfo de la virtud sobre el vicio y el intento de asegurar la descendencia del héroe en las dinastías, por derecho divino, de Cristian IV, proclamado en 1588 rey de Dinamarca y Noruega, y de Rodolfo II de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

PALABRAS CLAVES: *Fastos*, Ovidio, Hércules, Onfalia, Cristian IV, Rodolfo II, dinastías reales, vicio y virtud.

«Hércules y Ónfale»,¹ así se conoce un episodio mitológico protagonizado por el semidiós y la reina lidia, muy representado tanto en pintura como en otras disciplinas artísticas, paralelamente a los conocidos doce trabajos y otras leyendas hercúleas. El tema más habitual de los dos personajes es aquel en que aparecen con el vestuario y atributos intercambiados, muchas veces con Hércules realizando una labor femenina. Sin embargo, la escenificación pictórica según la fuente clásica de Ovidio en *Fastos* constituye una rareza, por las escasas obras dedicadas al amor entre ambos, junto al acto de repudio y desprecio hacia la figura del dios Pan.

La representación figurativa de Hércules y Ónfale ha atraído a los artistas desde el punto de vista estético-formal porque permite exhibir la modulación de unos cuerpos bien formados, pero también por el mensaje que va asociado a estos personajes míticos, como es el travestismo y la esclavitud pasional impregnada de un aire jocoso y divertido. Al éxito representativo de lo femenino en Hércules y lo masculino en Ónfale contribuye la gran variedad de posibilidades interpretativas que subyacen del tema, reproduciéndose actos que se sitúan en la línea de lo libidinoso y la lujuria. No obstante, aparece otro tema implícito como es el triunfo de la virtud ante el vicio y la prolífica descendencia del héroe, que las monarquías europeas aprovecharon para legitimar su ascendencia divina.

El intercambio de vestidos ha resultado atractivo tanto a filósofos, historiadores y moralistas como a artistas y promotores. Numerosos ejemplos ilustran esta tendencia, especialmente desde el siglo XVI al XVIII, sin descuidar el período Helenístico, como el fresco pompeyano con la escena de *Hércules y Ónfale* [fig. 1] de la Casa de Marco Lucrecio (Museo Nazionale de Nápoles) en el que Ónfale muy erguida y desafiadora



Fig. 1. Hércules en casa de Onfalia, c.70 d.C. Nápoles, Museo Nazionale

se apoya en la clava del héroe y Hércules afeminado se rodea de jóvenes, mientras un amorcillo toca una siringa en su oreja, el símbolo asociado a Pan y a la lujuria de este ser mítico.

En el siglo XVI, Hans Cranach representa diferentes versiones tituladas *Hércules en la Corte de Onfalia* [fig. 3], en la que una joven coloca una cofia al semidiós y otras le presentan el hilo, la rueca y el huso, los instrumentos a los cuales dedicará su tiempo.

En el siglo XVII, Pieter Paul Rubens se mofa de Hércules [fig. 2] no solo por vestir ropas femeninas sino porque Ónfale estira su oreja de forma cariñosa, situándolo en un estadio inferior y mostrando así su poder sobre el tirinto.

En la sociedad hedonista francesa del siglo XVIII los artistas se inclinaron por enfatizar el aspecto erótico. Por ejemplo, François Lemoyne en *Ónfale junto a Hércules* [fig. 4] la reina viste la piel de león y

1. Forma latinizada del nombre griego de Heracles, mientras que Ónfale en algunos textos aparece como Onfalia.



Fig. 2. Pieter Paul Rubens, *Hércules y Ónfale*, 1606. París, Musée du Louvre



Fig. 3: Hans Cranach, *Hércules en la Corte de Onfalia*, 1537. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

lleva la maza, se acerca cariñosamente a un Hércules que está entretenido hilando. Un amorcillo se apoya placenteramente sobre su rodilla, simbolizando el abandono y aceptación del héroe a la vida de esclavo (Bailey, 1992: 244). François Boucher en la intimidad de un *boudoir* sitúa la relación amorosa de Ónfale y Hércules [fig. 5]. Los amorcillos se distraen con los atributos, uno tiene el huso de hilar y el otro la piel de león. Una versión muy parecida es la realizada por Jacques Dumont [fig. 6], en la cual los amorcillos juegan con las flechas, potenciando la arbitrariedad del amor. En la representación de Noël Hallé [fig. 7] Hércules con las ropas de Ónfale sujeta entre sus piernas cruzadas el huso. Le acompaña la reina, sus servidoras y dos amorcillos con la piel de león en un extremo, mientras otros corren las cortinas para exhibir un gran tapiz con las hazañas del héroe. En la escena de Charles Antoine Coypel, el tirinto, adornado con un brazalete de piedras preciosas, está hilando a los pies de su amada entronizada con la maza [fig. 8].

En general en estas obras, una recopilación reducida entre los numerosos ejemplos que se encuentran en la Historia del Arte, se



Fig. 4. François Lemoyne, *Ónfale junto a Hércules*, 1724. Colección privada

observa el predominio y el poder de Ónfale sobre Hércules, que vencido por la pasión obedece las órdenes de su reina y cae rendido a sus caprichos. La literatura clásica,² tanto la griega como la latina, ha incidido en el encuentro de estos dos personajes, siendo los atributos y el vestuario intercambiados las principales referencias que identifican el tema representado.

Apolodoro en la *Biblioteca* relaciona las armas de Heracles, quien «[...] recibió de Hermes la espada, de Apolo el arco y las flechas, de Hefesto una coraza de oro y de Atenea una túnica; la clava la había cortado él mismo en Nemea».³

2. Pierre Grimal reconstruye el relato de la relación entre Hércules y Ónfale tomando diferentes fuentes griegas y latinas como referencia, para realizar una visión novelada del episodio (1989), y James Hall ofrece una versión de Hércules y Ónfale muy parecida a la de Grimal (1987: 159).

3. No obstante, Apolodoro se interesa por las hazañas que realizó Hércules durante el tiempo que estuvo al servicio de Ónfale (Apd., *Bibl.* II, 6, 3; 1985: 121 y n.135). Según Diodoro, el semidiós para librarse de la locura que



Fig. 5. François Boucher, *Hércules y Ónfale*, 1735. Moscú, Museo Pushkin

Publio Ovidio Nasón en «Cartas de las heroínas» relata como la fuerza de Hércules es vencida por la belleza, una faceta del héroe que también trataron otros autores clásicos. En el capítulo dedicado al lamento de Deyanira por los devaneos de su esposo, cita la relación de éste con Ónfale para resaltar la fortaleza de aquellos brazos que dieron muerte al león de Nemea, cuya piel ahora guarnece el cuerpo de su amada, mientras él viste finas telas de mujer. Un bello pasaje que menciona los atributos de ambos, siendo preferentemente los de Hércules continuamente ensalzados (Ov., *Epist.* 9, 53-118; 1994: 89-91).



Fig. 6. Jacques Dumont, *Hércules y Ónfale*, 1728. Tours, Musée des Beaux Arts

La clava o maza aparece en el *Libro de Elegías* de Sexto Propercio cuando hace alusión al duodécimo trabajo del héroe, quien buscando el merecido reposo se presenta: «[...] ese soy yo: Alcida me llama la tierra que salvé. ¿Quién no ha oído hablar de los valerosos trabajos de la clava de Hércules [...]?» (PROP., *Eleg.* IV, 9, 38; 2001). El autor aprovecha el período de esclavitud de Hércules en Lidia para justificar el servilismo pasional que sufrieron otros personajes de la historia. En la elegía once del tercer libro vincula la relación amorosa de Cleopatra y Augusto con la de «Ónfale, la doncella de Lidia que se bañaba en el lago de Giges, llegó a tanta gloria por su belleza que el que había erigido columnas (se refiere a las que levantó Hércules en el estrecho de Gibraltar) en el mundo por él pacificado llegó a hilar suaves ovillos de lana con mano tan ruda» (PROP., *Eleg.* III, 11, 17-20; 2001).

Otro tanto hace Lucio Anneo Séneca en *Fedra*, la protagonista de la historia, para justificar la adoración incontrolada que siente hacia su hijastro Hipólito, remite a la embriaguez pasional de Hércules por Ónfale:

—
padece consultó el oráculo, el cual le predijo que conseguiría su propósito si se vendía como esclavo y entregaba el precio de su propia venta a los hijos de Ífito, a quien había asesinado. Vendido como esclavo a Ónfale se dedicó a castigar a los que saqueaban el país, hazañas que le valieron la aceptación de la reina a compartir su lecho (Diod. Sic., *Bibl.Hist.*, IV, 31, 5-8; 2004).



Fig. 7. Noël Hallé, *Hércules y Ónfale*, 1759, Chalet, Musée des Arts

«Se despojó de su carcaj y la piel del león de Nemea para vestir telas de Tiro, la ciudad fenicia productora de púrpura. Sus manos abandonaban la maza y cubría sus dedos con esmeraldas y sus pies los enfundaba en sandalias» (SEN., *Phaedr.* 2, 317-329; 2002). Publio Ovidio Nasón en el *Arte de Amar* es pródigo en relacionar una serie de objetos femeninos que el hombre debe utilizar para adular a su amada en el capítulo «Conviene ser condescendiente y servicial», tales como: el escabel, la sandalia y el espejo. Identifica a Hércules como aquél que tuvo entre sus manos un canastillo y trabajó la lana enmarañada. (OV., *Ars.* 2, 209 y 220; 1995)

Algunas de las acciones y objetos asociados al héroe en el período en que estu-

vo al servicio de la lidia las recoge Luciano en *Diálogos de los dioses*. En el número 13 relata la intervención de Zeus para acabar con la pelea entre Asclepio y Heracles, ya que ambos pretendían conseguir el mejor sitio entre los dioses. Asclepio defendía su supremacía por delante de Hércules en la asamblea del Olimpo porque como esclavo había: «cardado lana en Lidia, vestido con una túnica roja y azotado por Ónfale con una sandalia de oro» (LUCIANO, *Obras*, I, 13, 1-2; 1988: 45-47).

En *Las vidas paralelas*, Plutarco elaboró una serie de biografías de griegos y romanos famosos, presentadas en parejas con el fin de comparar sus virtudes y sus vicios.⁴ En «Demetrio y Antonio» toma algunos

4. No todas las *Vidas paralelas* de Plutarco han llegado a nuestros días, una de estas parejas biográficas que habría resultado muy interesante para este trabajo sería la de Heracles y Filipo II de Macedonia.



Fig. 8. Charles Antoine Coypel, *Hércules y Ónfale*, 1731. Munich, Alte Pinakoteck

referentes mitológicos e históricos, entre los cuales figura la relación de Hércules y Ónfale. Plutarco se inclina por valorar la templanza del rey de Macedonia, Antonio, incapaz de sobreponerse ante el poder del amor de Cleopatra, semejante a la relación de Hércules con Ónfale (PLUTARCO, 1957:168).

Las fuentes clásicas consultadas aluden de una manera clara al intercambio de los papeles femeninos y masculinos, no solo en las actividades sino también en los objetos y vestuarios que lucen ambos amantes. Muy diferente y menos frecuente es la presentación de ambos personajes a un nivel igualitario, aunque también intercambien sus atributos. Todavía es menos conocida la escenificación de Hércules dominando la situación, sobretudo cuando aleja despecti-

vamente al dios Pan, perturbador de su relación amorosa. Esta versión corresponde a la narrada por Ovidio en *Fastos* (Ov., *Fast.* II, 303-358; 1988:73-75), quien explica la presencia del sátiro como símbolo de la libidinosidad y lujuria, el cual desbordado por su pasión hacia Ónfale entra una noche en su alcoba. Éste se confunde por la ropa lúida que viste Hércules y se introduce por equivocación en la cama del héroe, de donde es expulsado inmediatamente.

El texto latino proporciona más información que contextualiza la importancia de las celebraciones festivas vinculadas al sátiro. También, ayuda a interpretar las dos pinturas objeto de este estudio, conocer el papel que desempeñan los personajes secundarios o comprobar cómo un rito ancestral ha pervivido a través del arte, detectando las licencias y las variaciones entre la obra de Janssens y la atribuida a Tintoretto respecto a la narración de Ovidio.

Los *Fastos* es una especie de calendario festivo planeado en doce libros por Ovidio, uno para cada mes del año.⁵ El autor revisa ceremonias, festivales y cultos por orden cronológico, no sólo mes a mes sino el día a día del pueblo romano, las causas y orígenes de los mismos con los datos astronómicos correspondientes. Concretamente en el segundo libro, el del mes de Febrero, Ovidio narra la fiesta de Luperco que se celebra el día 15. Seguidamente da a conocer quien es Pan, su oficio y como llegó su culto en el Lacio, pero es mucho más interesante para este estudio cuando destaca la costumbre de los Lupercos de correr desnudos, asociada a los malos recuerdos del ridículo que sufrió el sátiro cuando huyó sin ropas del lecho de Hércules y Ónfale. Además, incluye la creencia que relaciona los azotes con tiras de cuero de chivo a la fecundidad de las jóvenes estériles. Una fábula que motivó la veneración

5. Ovidio trata de resolver algunos misterios de la historia de Roma, que leyendas y símbolos han enmascarado con el fin de explicar hechos para el hombre incomprensible. James Hall observa que: «Es probable que el relato tenga sus orígenes en ritos primitivos de la fertilidad en los que la diosa madre estaba asociada a un dios masculino subordinado. Los sacerdotes que representaban el papel del dios llevan prendas femeninas» (1987: 159).

de Pan.⁶ Ovidio se pregunta por el origen de adorar al dios de los rebaños, Pan, por los Arcadios. El dios fue conocido por su velocidad en atravesar montañas, cuya desnudez se atribuye a la comodidad para correr.

La fábula cuenta que Hércules acompañado de su dueña Ónfale se adentraron en los viñedos de Tmolos para celebrar la fiesta báquica de la vid. Ambos fueron vistos por Pan, quien enloqueció de pasión por la reina. Éstos se retiraron en una cueva, Hércules con sus grandes manos rompió el atuendo y los brazaletes de Ónfale mientras ella tomaba su clava y la piel de león. Después de comer les entró sueño y se acostaron por separado, pero cerca. Pan llegó en la oscuridad cuando todos dormían, deambulando y tanteando con sus manos el lecho. Al identificar la piel de león que tenía Ónfale, éste se asustó y retrocedió tocando la ropa de la lidia y engañándose a sí mismo se introdujo en el lecho donde estaba Hércules. Preparado para el acto carnal, levantó la túnica y halló unas piernas ásperas, el héroe lo empujó cayendo del lecho. Alarmada Ónfale llamó a sus sirvientas, descubriendo todos qué había sucedido, el dios se lamentaba del error mientras los demás reían. Ovidio justifica con este tema que el dios burlado por la confusión de la ropa ya no quiera usarla y explica por qué en sus ceremonias, en las que se sacrifica una cabra en su honor, asisten todos desnudos. También potencia la idea de que los contactos físicos entre cabras y mujeres aseguran la fertilidad, para enlazar con el tema de las jóvenes sabinas raptadas.⁷

Una aproximación al tema de Hércules y Ónfale realizado por los artistas a lo largo de la Historia del arte pone de relieve la abundancia o preferencia por mostrar la claudicación del héroe ante la seducción de su reina. Otras veces es interpretada como un acto propio de obediencia al capricho

de su dueña en su papel de esclavo, siendo en ambos casos el intercambio de vestuario y atributos habitual. No obstante, la representación plástica del texto narrado por Ovidio en *Fastos* constituye una rareza, tanto la pintura de Janssens como la atribuida a Tintoretto son los únicos ejemplos localizados. El intercambio de papeles se mantiene, sólo que en estas pinturas el mensaje va dirigido a confundir a Pan, deriva el ridículo hacia este último y coloca a Hércules en el mismo rango social de la reina amada.

En la obra del flamenco Abraham Janssens [fig. 9], Hércules está junto a Ónfale en el mismo lecho, expulsando el héroe al sátiro, mientras una sirvienta ilumina la salida a Pan, mostrándole su equivocación, su desnudez y el bochornoso espectáculo que ha protagonizado. Sintetiza el relato de Ovidio, el artista no escoge un momento, sino que expone todo el suceso simultáneamente. La inmensa cama centraliza la composición, según el texto Hércules y Ónfale dormían en camas separadas, pero muy cerca uno del otro. Aquí comparten el mismo cubículo, una licencia que no tiene mucha relevancia, ya que no varía en esencia la narración, Pan podía haber ido de un lado al otro del lecho y confundirse de igual modo.

Siguiendo el texto, Ónfale alertada llamaría a sus sirvientas, las cuales al ver lo ocurrido se burlarían del sátiro. Sin embargo en la representación no hay referencia a la vergüenza sufrida por Pan, ni al mal trago pasado por la equivocación, ni se observa una congregación de burlas. Por otro lado, Hércules y Ónfale parecen estar ajenos a lo ocurrido y se entregan a ellos mismos. Su actitud es de indiferencia ante la intrusión de Pan, la patada de Hércules, de hecho, es un aviso de no molestar.

Así, la mirada atenta hacia el vientre ligeramente abultado de la lidia, cuyo nom-

6. *Ov., Fast.* II, 267-270; 1988, fiesta de Lupercio; 271-282, culto a Pan; 283-302, la costumbre de correr desnudos; 303-358, el ridículo sufrido por Pan, y 425-452, la fecundidad asociada al cuero de chivo.

7. Éstas fueron flageladas con tiras de piel de macho cabrío con el fin de dejarlas embarazadas, de cuya preñez surgiría el pueblo romano (*Ov., Fast.* II, 425-452; 1988).



Fig. 9. Abraham Janssens, *Hércules y Ónfale*, 1607. Copenhague, Statens Museum for Kunst

bre significa «la del bello ombligo», hace intuir un posible embarazo. Un hecho a tener en cuenta es la abundante prole atribuida al semidiós, una referencia ancestral a la que aluden muchos monarcas como legítimos descendientes de los dioses. En la escena los atributos de cada uno aparecen aparcados, mientras que unos amorcillos son los que se encargan de jugar con ellos, para dar importancia a un posible amor filial.

La presencia de los amorcillos cumple una misión simbólica o reminiscencia del travestismo que en otras representaciones es el tema principal. Enfatizan la confusión del sátiro y otros elementos como la máscara refuerza la función del engaño, Pan ha caído en él, se ha dejado llevar por las apariencias. Esparcidos por el suelo el artista dispone los atributos que identifican a los personajes según las fuentes bibliográficas

antes comentadas, las sandalias, el carcaj con las flechas y el escudo, mientras que la maza y la piel de león están bajo el brazo y junto a la figura de Ónfale.

La obra atribuida a Tintoretto [fig. 10], a diferencia de Janssens, apuesta por la teatralidad de la escena, evidente en los cortinajes separados descubriendo en el centro a Hércules echando a Pan del lecho. Al artista no le interesan tanto los atributos identificadores, apenas consistentes en el carcaj y las flechas, sino la espectacularidad del acto de la patada que es observado por Ónfale y su servicio. La vista recae sobre el sátiro humillado, el artista se permite numerosas licencias al separar físicamente a Ónfale y Hércules, no en dos camas como indica Ovidio sino en dos lugares muy distantes, parece como si la lidia hubiese dormido en el diván que hay en un primer plano y el



Fig. 10. Atribuido a Tintoretto, *Hércules y Ónfale*, c. 1570. Viena, Kunsthistorisches Museum

héroe hubiese permanecido solo en el gran lecho. Los servidores se distribuyen en torno a la acción de la patada, curioseando. Posiblemente, los dos desnudos femeninos que enmarcan y presiden el primer plano fueron el motivo principal solicitado por el comitente, siendo el tema mítico una excusa para abordar el desnudo femenino, además de simbolizar el rechazo del héroe: el triunfo de la virtud sobre el vicio.

Las diferencias así como las semejanzas que se observan tanto en la tela atribuida al veneciano como en la del flamenco respecto al texto de Ovidio contribuyen a formular otros planteamientos vinculados con las circunstancias en las cuales fueron creadas.

Hércules por haber alcanzado un sitio entre los dioses y su favor, así como por la numerosa prole a él atribuida en las fuentes clásicas,⁸ lo convierten en un personaje mitológico muy valorado por los monarcas, cuyo principal objetivo consiste en demostrar su ascendencia divina, como dignos sucesores del héroe.

Muchos reyes, ya en la Antigüedad, se valieron de este referente legitimador. El historiador Herodoto conocido por su estudio sobre las luchas entre persas y griegos en el libro primero de *Historia*, en el apartado «Historia de los reyes de Lidia que precedieron a Creso» consolida la línea de descendencia de este rey procedente de la unión de Ónfale y Heracles, una línea de poder llamada Heráclidas (HER., *Hist.* I, 7, 1-5; 13, 2; 1972). Diodoro Sículo en la *Biblioteca Histórica* relata que después de liberar el país lidio de malhechores «Ónfale reconoció el coraje de Heracles y, cuando supo quién era y quiénes eran sus padres, quedó admirada por su valor y, después de liberarlo, se unió a él y dio a luz a Lamo. Antes, durante la época de esclavitud, Heracles ya había tenido un hijo de una esclava, Cleodeo» (DIO-DORO, *Bibl. Hist.* IV, 31, 5-8; 2004: 90-91). Apolodoro cuenta una versión distinta en el apartado «Los hijos de Heracles» en la *Biblioteca*, ya que la línea de descendencia en este caso no proviene de la esclava sino de la reina Ónfale «[...] Agelao, de quien desciende la estirpe de Creso, de Ónfale [...]» (APD., *Bibl.* II, 7, 8; 1985).

Ovidio en «Cartas de las heroínas» enlaza a los descendientes de Hércules con futuros reyes, cuando lamentándose Deyanira por el comportamiento descuidado de su esposo Hércules hacia ella, en la epístola nona cita su infidelidad con Ónfale y la preñez de ésta «[...] pues soy madrastra á aquel que está en su cuna» (Ov., *Epíst.* 9, 53-118; 1994: 89-91).

La figura de Hércules ha sido asociada a través de la historia a la monarquía, por ejemplo para glorificar a los Habsburgo. Representa al legendario fundador de la monarquía española, por un lado por su fuerza sobrenatural, signo de la gracia divina, y por otro por su paso del mundo de los mortales al de los dioses, dando pie al monarca

8. Pierre Grimal realiza un cuadro genealógico de Heracles y basándose en las fuentes clásicas relaciona a Aqueles (o Agelao) y Tírseno como los hijos habidos con Ónfale. (1989: n° 17).

al derecho divino. Por este motivo llevan en su escudo las columnas de Hércules.

La aceptación del castigo de los doce trabajos constituye un símbolo o camino hacia la virtud, más difícil y penoso que el camino del vicio. A Hércules se le reconocen muchos hijos, la mayoría varones, de aquí que las familias reinantes pretendieran ser sus descendientes. Un ejemplo son las diez escenas escogidas para el Salón de los Reinos, en el Palacio del Buen Retiro, de Madrid, donde además de glorificar al rey Felipe IV, evocan la legitimidad dinástica y lo representan como vencedor en las discordias. A este semidiós se le otorgan los valores de la fuerza y la astucia, muchas veces anteponiendo esta última en la lucha con el can Cerbero, la hidra Lerna y el león de Nemea. Al encarnar el rey la figura de Hércules se le asume el papel de proporcionar prosperidad y felicidad a sus súbditos. Constituye un signo de esperanza y paz, como libertador de todos los enemigos que acechen el reino.

La *Iconología* de Cesare Ripa y *La imagen del rey: Felipe V y el arte* de Miguel Morán describen perfectamente la unión del héroe con la figura del rey. Concretamente, Cesare Ripa en el apartado titulado «Esplendor del Nombre» relaciona los atributos que deben representar a un hombre virtuoso: «Con la diestra se apoyará en una clava, o maza de Hércules [...], porque los antiguos solían simbolizar con ella la idea de todas las virtudes» (Ripa, 1987: I, 360).

Miguel Morán Turina en el capítulo «De rey guerrero al príncipe pacífico» toma el referente de Cesare Ripa para plantear que desde siempre Hércules había sido de los personajes más utilizados en la iconografía oficial. Así, bajo su imagen se establecía el origen mítico de la monarquía, la fortaleza del Estado y de su rey (Morán, 1990: 39). Recuerda que la figura del monarca apare-

ce a menudo con los atributos de Hércules, o bien este mítico personaje ahuyentando a los enemigos del Estado, para finalmente observar que la llegada de los Borbones a los dominios de España, también, requirió de esta imagen mítica. Felipe V quiso ser representado junto a la Paz y la Fama, con un Hércules que se dirige seguro hacia la esperanza que supone la llegada de los Borbones, una manera más de legitimar su reino a través del arte. De la utilización de los atributos del héroe en las obras de arte se desprende que sirvieron tanto para la dinastía de los Habsburgo, imagen de fuerza y astucia, como para los Borbones, imagen de paz y bienestar, siendo la representación de Hércules muy necesaria para asentar dinastías, herederas de derechos divinos.

Ante la obra de Abraham Janssens del Museo de Arte Moderno de Copenhague (Impelluso, 2002), cabe preguntarse la posibilidad que la misma fuera encargada por una monarquía interesada en consolidar su imagen como descendiente de los dioses, por ejemplo la de Cristián IV, proclamado en 1588 rey de Dinamarca y Noruega. Nos referimos a uno de los numerosos reinos que poblaban Europa, que continuamente estaban en guerra para delimitar sus fronteras y fortalecer su prosperidad como reino. Reyes que aseguraban su estirpe con numerosa prole y se valían de referentes religiosos y mitológicos para legitimar su descendencia divina. Muy posiblemente el cuadro de Janssens fuese encargado con este fin, o bien coleccionado con posterioridad por los sucesores de Cristián IV.

Algo parecido sucede con la obra atribuida a Tintoretto.⁹ El óleo fue realizado en un período que coincide con el esplendor de la corte de Rodolfo II en Praga, un protector de artistas y coleccionista de arte. Existía una estrecha relación entre la corona austríaca

9. En el catálogo de la obra de Tintoretto es citada esta pintura como una posible copia de un original del artista veneciano, transferida a la colección de Rodolfo II de Praga en 1616, ahora en la Galería de Pinturas del Museo de Historia del Arte de Viena (Pallucchini-Rossi, 1990: n° A, 40) y (García Portugués, 2009: 257).

española y la de la corte de Praga, unidas por sangre, pero también por la inclinación de guardar celosamente en las habitaciones privadas sus magníficas colecciones. Escenas mitológicas, íntimas, que se situaban en los límites que imponían el decoro y el buen gusto. Seguramente el cuadro atribuido al veneciano atendía los deseos del emperador de poseer obras en las que se ponderaba la sensualidad y el erotismo de la escena. El lienzo encaja perfectamente en la tipología preferida por el coleccionista y mecenas. Un tema erótico al cual se unía esa idea de legitimarse como descendiente del héroe.

Las dos imágenes aquí presentadas de Hércules y Ónfale en el lecho expulsando a Pan se ciñen perfectamente a la interpretación de *Fastos* de Ovidio, con algunas pequeñas licencias de los artistas, quizá Janssens va más allá de presentar una escena sensual y erótica como la atribuida a Tintoretto, todo y que el desnudo del flamenco resulta atractivo, realiza una escena moral. Hércules representa la virtud, por eso expulsa a Pan símbolo del vicio. La postura de su brazo, rodeando el vientre de Ónfale, acentúa la hipótesis de una protección hacia sus vástagos. Este mensaje subyace de la escena y remite al posible comitente de la obra, cuyo sentido alegórico hace creíble que sea un encargo realizado para una de las cortes europeas. La patada tiene unas connotaciones que remiten a pisar y expulsar el vicio o el mal, a Satanás el enemigo de la fe y de la Iglesia, con claras referencias a la moral prodigada por la religión católica.

La mayoría de las representaciones realizadas por los artistas sobre Hércules y Ónfale llevan como mensaje el poder del amor y la fuerza que ejercen las mujeres sobre los hombres. La posesión de la clava supone el sometimiento de las pasiones bajo la razón y los nudos las dificultades que acechan a la virtud. El hecho de que la maza la tenga Ónfale acentúa la debilidad de un Hércules que puede caer en el vicio y la lujuria. No obstante, tanto en la obra de uno como en la del otro artista el mensaje es muy distinto a las

obras presentadas al inicio de este estudio, en estas dos obras es Pan quien asume el papel del vicio, mientras que Hércules sale victorioso de la tentación, apareciendo en ambos casos como defensor de la virtud, de su hogar y de su dinastía, al proteger a Ónfale.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLODORO [1985]. *Biblioteca*, Madrid, Gredos.
- BAILEY, C. [1992]. *The loves of the Gods: Mythological Painting from Watteau to David*, Nueva York, Rizzoli.
- DIODORO SÍCULO [2004]. *Biblioteca Histórica*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA PORTUGUÉS, E. [2009]. *Ermitage, Galería Nacional de Bellas Artes de Viena y Museo de Bellas Artes de Budapest*, vol. XI, Madrid, Rueda.
- GRIMAL, P. [1989]. «Heracles», *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HALL, J. [1987]. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.
- HERÓDOTO [1972]. *Historia*, Madrid, Gredos.
- IMPELLUSO, L. [2002]. *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Barcelona, Electa.
- LUCIANO DE SAMÓSATA [1988]. «Diálogos de los dioses», *Obras*, I, Barcelona, Planeta.
- MORÁN TURINA, M. [1990]. *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea.
- OVIDIO [1988]. *Fastos*, Madrid, Gredos.
- OVIDIO [1994]. «Deyanira a Hércules», *Cartas de las heroínas*, Madrid, Ed. Gredos.
- OVIDIO [1995]. *Arte de Amar*, Madrid, Planeta Agostini.
- PALLUCCHINI, R. y ROSSI, P. [1990]. «Ercole e Onfale», *Tintoretto*, Milán, Electa.
- PLUTARCO [1957]. «Demetrio-Antonio», *Vidas paralelas*, Madrid, Espasa Calpe.
- PROPERCIO, S. [2001]. *Libro de Elegías*, Madrid, Gredos.
- RIPA, C. [1987]. *Iconología*, Madrid, Akal.
- SÉNECA [2002]. *Fedra*, Barcelona, La Magrana.