

LA ICONOGRAFÍA DE LAS TRAQUINIAS DE SÓFOCLES

ANTONIO RAMÓN NAVARRETE ORCERA

Catedrático del I.E.S. San Juan de la Cruz, Úbeda, Jaén y Profesor de la UNED

anavarrete@ubeda.uned.es

Resumen

En este trabajo se estudia la influencia que ha ejercido las *Traquinias* de Sófocles en el arte europeo a lo largo del tiempo. En la exposición de los hechos y en el comentario de las imágenes se sigue el hilo argumental de la propia tragedia, a través de siete apartados: Hércules y Aqueloo, Hércules y Yole, Hércules y Ónfale, El rapto de Deyanira, Hércules en la pira, Apoteosis de Hércules y Vida en el Olimpo.

Palabras clave

Hércules, Sófocles, Traquinias, mitografía, iconografía, cerámica griega, pintura mitológica

Con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles, que cumplimos hace unos años, en el 2004, me pareció oportuno incidir en un aspecto poco tratado hasta ahora: la influencia que sus tragedias han ejercido sobre el arte de todos los tiempos, desde la época clásica hasta la actualidad. Por la extensión del tema, me he limitado a las *Traquinias*, una de las tragedias que más proyección ha tenido en la iconografía, bien directamente, bien a través de sus numerosos imitadores o recopiladores.

En la exposición de los hechos dramáticos y en el comentario de las imágenes a que han dado lugar voy a seguir el hilo argumental de la propia tragedia, que no siempre coincide con el orden cronológico, pues los distintos *flash-back* de Deyanira intercalan algunos episodios que rompen la secuenciación tradicional. Las *Traquinias*, como es sabido, trata de la última parte de la vida de Hércules, desde que vive en Traquis con su esposa Deyanira hasta su muerte en el monte Eta. Podríamos distinguir seis episodios, que han trascendido a la historia del arte con título propio: 1) *Hércules y Aqueloo*; 2) *Hércules y Yole*; 3) *Hércules y Ónfale*; 4) *El rapto de Deyanira*; 5) *Hércules en la pira* y 6) *Apoteosis de Hércules*. Yo añadiría un sép-

timo episodio, que no está en la tragedia de Sófocles, pero que ha tenido gran éxito en la decoración pictórica de los palacios de la monarquía y la aristocracia europeas: su *Vida en el Olimpo*.

En cada uno de estos apartados estudiaré primero, con detalle, los textos clásicos, viendo las distintas interpretaciones que de estos episodios se han hecho, empezando por las *Traquinias* y terminando con los manuales de mitología renacentistas. Y posteriormente haré un recorrido por los distintos períodos y estilos artísticos, desde la cerámica griega hasta la pintura del siglo XX, que han representado esos hechos.

La iconografía en el mundo actual, en el que dominan los medios audiovisuales, cobra cada día más importancia. El esfuerzo que requiere la lectura no puede competir con la inmediatez de la imagen, aunque sea parada. Díez de Velasco afirma: «La iconografía resulta hoy un instrumento de acceso inmediato al mundo griego, capaz de desvelar sutilezas que quizá la literatura guarda con mucho mayor celo»¹ y «La imagen nos introduce en parajes en algunas ocasiones silenciados por la transmisión escrita»². Es el caso del mundo femenino o el de la crudeza de lo sexual, tan representados en la cerámica. Las imágenes antiguas ofrecen un mundo sin intermediarios, directo desde los griegos hasta nosotros, sin las cribas que sufrieron algunos textos. Por otro lado, pintar un mito no es lo mismo que contarlo; el pintor no tiene que explicarlo todo; deja el campo abierto para la interpretación del espectador.

El teatro griego fue muy beneficiado por la iconografía, especialmente por la cerámica. Su estudio, como en el caso de las comedias, reforzará, sin duda, el valor de las tragedias conservadas y permitirá adivinar el contenido de las perdidas. Las tragedias más beneficiadas han sido: de Esquilo la *Orestíada*; de Sófocles el *Ajax*, además de las *Traquinias*; de Eurípides *Mujeres troyanas*, *Ifigenia en Táuride* y *Bacantes*.

Hércules fue muy popular en Atenas durante la segunda mitad del siglo VI a.C. Sus hazañas fueron el tema favorito de los pintores de cerámica en los primeros años del s. V a.C. Para algunas escenas no conservamos testimonios literarios. Avanzado el siglo su popularidad decrece, sobre todo en el ámbito privado; sin embargo, por esta misma época el personaje será explotado en los dramas satíricos y tragedias. A finales del s. V y durante el s. IV renace el interés, pero haciendo más hincapié en su naturaleza humana.

¹ F. Díez de Velasco, *Lenguajes de la Religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua*, Editorial Trotta, Madrid, 1998, pág. 142.

² F. Díez de Velasco, *op. cit.*, pág. 153.

Para conocer el apartado del arte antiguo contamos con un inapreciable *lexicon*, el *LIMC*. El artículo de «Herakles» ha sido redactado por J. Boardman (1990), V, 1, 1-192; 2, 6-161. El de «Nessos» por Francisco Díez de Velasco, VI, 1, 838-847; 2, 534-555. Sólo de Hércules recoge 3520 imágenes, a las que hay que sumar aquellas en que aparece con Aqueloo (281), con Neso (125) y con Ónfale (82); en resumen, 4008 imágenes, que lo convierten en el héroe más representado de la antigüedad.

Para el arte moderno, desde el Renacimiento hasta la actualidad, es de utilidad la guía de Oxford (*O*) (v. bibliografía). Más específica es *Barockthemen* (*B*), que se centra en la pintura del Barroco, los siglos XVII y XVIII fundamentalmente. La primera recoge en total 204 obras (incluyendo también obras literarias) y la segunda 320. En concreto, de cada escena este es el resultado de la búsqueda: 1) Lucha con Aqueloo: *O* 11, *B* 15; 2) Hércules y Yole: *O* 10; 3) Hércules y Ónfale: *O* 65, *B* 171; 4) El rapto de Deyanira: *O* 65, *B* 70; 5) Hércules en la pira: *O* 18, *B* 36; 6) Apoteosis de Hércules: *O* 37, *B* 37.

Hércules y Aqueloo

En el prólogo Deyanira comienza hablando del tópico de la inestabilidad de la fortuna humana, lo que le da pie para recordar sus desdichas presentes y pasadas. Y la primera importante que tuvo fue con ocasión de su boda. En efecto, por ella combaten dos pretendientes, Aqueloo y Hércules. Aqueloo era el mayor río de Grecia, considerado además como el primogénito de los dioses-río; hijo mayor de Océano y Tetis, discurre por la frontera occidental de Etolia. Le pidió su mano a su padre Eneo bajo tres formas: de toro, de serpiente de piel moteada y de hombre con cara de buey; y «de su espesa barba fluían los chorros de una fuente». Ella prefería morir antes que casarse con semejante ser.

Al poco tiempo se presenta Hércules pretendiéndola también y lucha con Aqueloo. En el estásimo 1º, en la antístrofa y epodo recuerda esta lucha: «Entonces hubo fragor de brazos y arcos, y chocar de los cuernos de toro». La joven, entristecida, observa desde una colina.

En las *Metamorfosis* (IX 1-97) Aqueloo cuenta en primera persona el episodio. Después de insultar a Hércules, el héroe le dice: «¡Es mejor mi diestra que mi lengua!». Según Galinsky (95-98) la lucha es una parodia de varios pasajes de la *Eneida* (sobre todo, libro VII), en que Eneas y Turno se enfrentan por Lavinia, en plan pugilístico. Primero se escapa en forma de larga serpiente, que no asusta a Hércules; después en forma de fiero toro y le quiebra un cuerno, que las náyades consagraron como cuerno de la abundancia, repleto de manzanas y flores olorosas. Al llegar el día, el Aqueloo se esconde en las aguas. Se dice también que Aqueloo recuperó

su cuerno cambiándoselo a Hércules por el cuerno de Amaltea o de la abundancia, pero no sabemos cómo se hizo con él Aqueloo.

En *Heroidas* (IX 139-140) se menciona al río Aqueloo y el cuerno que le partió, y al centauro Neso.

Iconografía del motivo de Hércules y Aqueloo

El tema de Hércules y Aqueloo fue un motivo favorito de la iconografía de época arcaica. Hércules lucha con él y en la mayor parte de las versiones le rompe un cuerno. Esta lucha aparece en los vasos áticos de figuras negras desde el 570 hasta el primer cuarto del siglo V (algunos también de figuras rojas). Pausanias dice que era el tema de un grupo de madera y oro en el Tesoro de los megarenses en Olimpia y en el trono de Baticles en Amiclas (Esparta), ambos del s. VI. Las *Imágenes* de Filóstrato el Joven describen las escenas de «Hércules y Aqueloo» y «Neso»; en el siglo XVI Antoine Caron ilustró esta obra, pero no trata ninguno de estos temas.

1. *Heracles*³ y *Aqueloo*, ánfora de cuello ática de figuras negras, atribuida al grupo Leagro, 510-500, Toledo Museum of Art; en cara B *Ménade montada en un toro*. A la izquierda, Hércules, apoyado en su pie derecho, da una especie de patada con el izquierdo y agarra el cuerno de Aqueloo con su mano izquierda, extendiendo la derecha al pecho de su rival. El héroe no lleva aquí su piel de león, sólo un *himation* enrollado en su cintura y una cinta en su pelo. La espada, en su funda, cuelga por un lado, mientras el arco y el carcaj están suspendidos en la pared detrás de su cabeza; la maza se inclina en el aire detrás de su pie. A la derecha, Aqueloo está preparado tanto para el ataque como para la defensa: apoyado en las patas traseras, se arrodilla, sosteniendo una piedra en cada mano (la derecha está levantada para arrojarla); un árbol con hojas se extiende detrás de él.



La barba de Hércules, parte de su carcaj, un pliegue de su *himation*, con los puntitos decorativos y la cinta tienen rojo añadido. De igual forma, la barba de Aqueloo, las marcas de la parte derecha del pecho y hombro iz-

³ En las obras de arte de época griega, como la cerámica, preferimos el nombre original del héroe.

quierdo también tienen rojo. A su vez, aparece blanco en las líneas que decoran el *himation*, el puño de la espada, el extremo de la vaina, parte del carcaj, las dos piedras de Aqueloo y las flores del árbol.

2. *Heracles y Aqueloo*, estamno de figuras rojas, firmado: ceramista Panfeo y pintor Olto, de Caere, Etruria, h. 520, Museo Británico; cara B *Ménade danzando*. Hércules aparece a la izquierda, llevando una corona en su pelo y oculto parcialmente por Aqueloo, a quien está agarrando en postura de lucha. Con una mano agarra el cuerno de Aqueloo y con la otra su cuello. Con su pie izquierdo monta el cuerpo desnudo de Aqueloo, que desde el pecho hacia arriba es humano (o sátiro con orejas en punta y chato) y el resto de Tritón, con escamas y aletas dorsales. Agarra la muñeca de Hércules e intenta librarse sin éxito. Hay inscripción: PHAPh [AIOS] EPOIEI. Olto es el único en mostrar a Aqueloo como medio sátiro, medio tritón. Se ha pensado también que la representación con el cuerno de toro y el cuerpo de tritón sirve, en realidad, para mostrar las sucesivas fases de su transformación.



3. *Hércules y Aqueloo*, ilustración de una edición de las *Metamorfosis* del siglo XIV. Hércules, con atuendo de caballero medieval, le está rompiendo un cuerno a Aqueloo, que porta una lanza; el resto del armamento yace en el suelo. Contemplando la escena está Deyanira, que mira hacia sus padres, que están vestidos también al modo de la época. Al fondo, un castillo y varias colinas.



4. *Tempesta, Hércules y Aqueloo*, es una de las 150 ilustraciones que hizo para las *Metamorfosis*, Amsterdam 1606. Todas tienen una explicación en latín en su parte inferior. Aquí la lucha se representa en tres fases, atendiendo a las distintas transformaciones de Aqueloo: como serpiente, como ser humano y como toro. Deyanira permanece a los lejos sobre una pequeña colina, acompañada de dos jóvenes.



5. Diepenbeeck (Bois le Duc 1596-Amberes 1675), *Hércules y Aqueloo*. Pintor flamenco discípulo y colaborador de Rubens, muestra gran maestría en estos grabados, que ilustran el libro *El Templo de las Musas*, edición de 1655; luego hubo otra en 1733, que ilustró otro pintor, Bernard Picart (París 1673-Ámsterdam 1733), de gusto dieciochesco, pero menos atractivos que los anteriores. En 1990 se reedita en España en Madrid, Ediciones El Museo Universal.



6. *Hércules y Aqueloo*, fresco del siglo XVIII que decora una de las galerías del palacio Doria Pamphili. Éstas fueron construidas en 1731-1734 para albergar la colección de pintura de la familia Pamphili, a la que perteneció el papa Inocencio X (1644), cuyo famoso retrato, realizado por Velázquez, se encuentra aquí. Las pinturas con sus marcos dorados cuelgan apiñadas una junto a otra en hileras de hasta tres. Es la colección privada más importante de Roma.



Hércules y Yole

Volviendo al monólogo inicial de Deyanira, su vida no ha sido fácil. Con Hércules permanecía continuamente sobresaltada. Las relaciones maritales han sido escasas, apenas para procrear. En Calidón la pareja permaneció un tiempo, después de casados, pero ahora viven en Traquis porque Hércules ha matado a Ífito. En realidad, a Ífito lo mató antes de estar casado. La versión más conocida (Apolodoro II 6) es que, después de completar sus trabajos, Hércules buscó nueva esposa y se enteró de que Eurito, el rey de Ecalia, había ofrecido la mano de su hija Yole a quien le ganase a él y a sus hijos en un concurso de arco. Aunque ganó, Eurito se negó a entregarle a su hija. Y al final Hércules mata a Eurito y a sus hijos. Para vengar la muerte de Ífito, según el oráculo de Delfos, ha de ser vendido como esclavo. Lo compra Onfale. Y luego, cuando queda libre, se casa con Deyanira, y estando en Calidón mata involuntariamente al escan-

ciero de su suegro Eneo, Éunomo, y se obliga a sí mismo a desterrarse a Traquis junto al rey Céix. No es, pues, este destierro por haber matado a Ífito, hecho que sucedió mucho antes.

El amor por Yole no aparece antes de Sófocles (v. *Heroida* IX 121 ss.). Higino (*Fabulas* 35) habla de la aventura con Yole después del matrimonio con Deyanira, como Sófocles. Boccaccio habla de la confusión de Yole con Ónfale cuando lo obliga a hilar y vestirse de mujer (libro XIII, cap. 1).

Iconografía del motivo de Hércules y Yole

7. *Heracles y Eurito*, cratera corintia de Cervetri de h. 600 a.C. Hércules está comiendo tranquilamente con Eurito y sus hijos, mientras Yole permanece atenta. Puede ser un banquete antes de la competición o después, pero antes aún no se le ha negado el premio a Hércules. Los asistentes comen reclinados, como era posición habitual en un banquete griego. Las inscripciones están en alfabeto corintio.

En *Traquinias* se dice que Eurito lo maltrató con palabras, aunque era antiguo amigo, diciéndole que era inferior a sus hijos en la prueba del arco, «y en una comida cuando estaba embriagado lo arrojó fuera». Pero no habla del premio de Yole. Por ello cuando vino Ífito



a Tirinto en busca de yeguas extraviadas lo precipitó desde lo alto de la meseta («tenía los ojos en una parte y la mente en otra»). Y Zeus ordenó que fuera vendido como esclavo por haber matado a Ífito a traición, no cara a cara.

8. *Heracles y Eurito*, ánfora ática de figuras negras de Vulci de h. 510. Aquí la escena es menos amistosa. Heracles está a punto de disparar una flecha a Eurito, anciano de pelo blanco; por detrás, uno de sus hijos corre hacia él a defenderlo. El héroe ha disparado ya a dos de los hijos (uno tiene sombrero frigio). Yole, a la derecha, expresa con sus brazos su dolor; sobre su hombro hay una bola con flechas, que sería posiblemente el blanco utilizado para el concurso.



9. *Heracles robando el trípode de Apolo*, crátera ática de cáliz de figuras rojas, Museo Británico E 458, h. 490. Apolodoro dice que tras el asesinato de Ifito Hércules cae enfermo y acude de nuevo a Delfos para sanarse. Como la pitia, llamada Jenoclea, no quiera emitir ningún oráculo a su favor, Hércules intenta saquear el templo y llevarse el trípode para conseguir él mismo el oráculo. Lucha incluso con Apolo y Zeus tiene que separarlos lanzándoles un rayo. Al final, Hércules obtiene el oráculo que deseaba (en Higino, *Fábula* 32, roba el trípode antes de los trabajos): se curará si es vendido como esclavo durante tres años (en *Traquinias* 243 durante un año) y entrega a Eurito el dinero de su compra. En la cerámica unas veces se muestra a Apolo corriendo detrás de Hércules y otras a los dos juntos, agarrando el trípode, apoyados respectivamente por Ártemis y Atenea. Aquí sólo se ve a los protagonistas en acción. Ambos están desnudos, pero pueden ser identificados por sus atributos. Hércules, a la izquierda, está intentando llevarse el trípode y acciona su maza; Apolo, a la derecha, de aspecto juvenil y con corona de laurel, está procurando evitarlo. En nuestro Museo Arqueológico Nacional se conserva una hidria ática de figuras negras del Pintor de Madrid (h. 510 a.C.) que trata del mismo tema.



Hércules y Ónfale

Hércules está ausente de Traquis. Lleva 15 meses sin enviar mensaje alguno y Deyanira no sabe a dónde ha ido. La nodriza le aconseja que envíe a su hijo Hilo a buscarlo (paralelo con Telémaco). Éste le informa de que ha estado al servicio de una mujer lidia, pero ya está libre y hace la guerra contra la ciudad de Eurito, en tierra Eubea. Licas, el heraldo de Hércules, más tarde (episodio 1º vv. 248-8) le dice también a Deyanira que Hércules la mayor parte de este tiempo (un año) estuvo retenido en Lidia, «no libre, sino comprado». Licas ha traído consigo un grupo de cautivas (Yole, entre ellas) y le informa de que su marido está en el promontorio Eubeo haciendo ofrendas a Zeus Ceneo, como había prometido si tomaba Ecalia. Deyanira creía que durante todo «ese incalculable tiempo» había estado luchando contra esa ciudad.

Deyanira recuerda que Hércules le contó que, según el oráculo de Dodona, tras vencer a Eurito, sería feliz el resto de su vida, o bien encontraría el fin de ella, y todo en un plazo de un año y tres meses. Y este tiempo ya se ha cumplido.

Hércules fue, en efecto, comprado por Ónfale, a quien su esposo Tmolos había dejado el trono de Lidia al morir. Ahora es cuando se produce el famoso travestismo del héroe, del que no nos hablan los textos antiguos: ni Esquilo (*Agamen.* 1040 ss.), Sófocles, Apolodoro (II 6) ni Diodoro de Sicilia (IV 31); hasta la época de Augusto (Ovidio) no se pone de moda este tema. En Diodoro lo que hay es enamoramiento y después casamiento. (Es curioso que en casi todos los textos lo que predomina es el amor de Hércules por Ónfale; lo contrario sólo es sugerido). De lo que sí nos habla Apolodoro es de las campañas que hace mientras está al servicio de Ónfale: entierra a Ícaro (por ello Dédalo le talla una estatua en Pisa), viaje a la Cólquide y la caza del jabalí de Calidón. Después de la servidumbre, hace la guerra a Troya (Hesíone y Príamo). Luego marcha contra Augias e instituye los juegos olímpicos. Luego conquista Pilos y Lacedemonia, y seduce a Auge. Y finalmente llega a Calidón.

En *Heroidas* IX v. 53, Ovidio habla de Ónfale como «crimen reciente» y recuerda el travestismo a que se sometió el héroe. Nombra los objetos femeninos que se puso, por los que se tendría que avergonzar ante tantos trabajos realizados; Ónfale, a su vez, se adornó con las armas del héroe.

Propertio (III 17-20) presenta a Hércules hilando porque está enamorado de la belleza de Ónfale. En *Hércules en el Eta* de Séneca la nodriza le recuerda brevemente los amores de Hércules, como Ónfale (vv. 371 y ss.): «cautivo de su amor se sentó junto a la delicada rueca». En Luciano (*Dial. Deor.* 13, 2) se afirma que Onfale lo golpea con una zapatilla.

M^a Dolores Gallardo (1995) afirma que en Sófocles la esclavitud a Ónfale es una triple humillación: 1) por el hecho de ser vendido, 2) por serlo de una mujer y 3) a una bárbara.

En la estancia de Aquiles en Esciros volverá a aparecer el tema del travestismo, y aquí igualmente parece haber cierto recato en su transmisión; no se menciona en los textos hasta Apolodoro (III 13, 8), aunque, según Ruiz de Elvira, la tragedia perdida de Eurípides los *Escirios* hablaba ya de sus ropas femeninas.

Iconografía del motivo de Hércules y Ónfale

10. *Los trabajos de Hércules*, mosaico romano de Liria, Museo Arqueológico Nacional; rectángulo de 5'40 X 4'60, enmarcado por cenefa de roleos de 0'40 m. de anchura. La superficie se divide en dos áreas: una con decoración geométrica y



otra formada por doce recuadros con los trabajos de Hércules que rodean el cuadro central con Hércules y Ónfale. El héroe está en traje y labores femeninas y la reina con la clava y piel de león. Parece inspirado en algún modelo de Afrodiasias de Caria, donde hay iconografías similares. La fecha más acertada es el primer tercio del siglo III d. C.

11. Lucas Cranach el Viejo (Cranach 1472-Weimar 1553), *Hércules y Ónfale*, 1537, Herzog' Anton Ulrich Museum, Brunswick (tabla: 82 X 120). La familia Cranach realizó en total 8 versiones de este tema entre 1531 y 1537, de las que 4 han desaparecido. De Lucas conservamos dos y otra de su hijo Hans, conservada en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid. Trabaja como segundo pintor oficial de los electores de Sajonia en Wittemberg, que es un lugar de encuentro de humanistas; allí dirigió un taller, que continuó su hijo, pintor también de Venus candorosas. El hombre que trata de hilar la lana es Hércules. Se le suele representar vestido de mujer y con el huso en la mano. La mujer que sostiene el huso es Ónfale, que destaca por su gran sombrero y joyas. Las otras tres jóvenes son mujeres lidias que están arreglando al héroe con su nuevo atuendo. Los personajes aparecen vestidos a la moda de la corte y Hércules probablemente es un cortesano a quien el pintor –o el príncipe– quería ridiculizar. Sus cuadros mitológicos, en realidad, son pretextos para pintar mujeres desnudas. El tema de este cuadro es que el amor hace ridículos a los hombres: Hércules, enamorado de la reina de Lidia, se deja vestir de mujer y aprende a hilar. La intención moral queda claramente indicada en la inscripción y por las dos perdices, símbolo de lujuria. La inscripción dice:

HERCVLEIS MANIBUS DANT LYDIAE PENSAM PVLLAE
 IMPERIUM DOMINAE FERT DEVS ILLE SVAE.
 SIC CAPIT INGENTIS ANIMOS DAMNOSA VOLVPTAS
 FORTIAQVE ENERVAT PECTORA MOLLIS AMOR.



1537

La traducción es: «Las muchachas lidias ponen en las manos de Hércules la lana del día. Este dios soporta el dominio de su señora. Así el dañino placer se apodera de las almas grandes, y el blando amor debilita los corazones fuertes.»

12. Abraham Janssens, *Hércules y Ónfale*, 1607, Copenhague, Statens Museum for Kunst. El ser mitad hombre y mitad animal al que se expulsa del lecho de Ónfale es Pan, en realidad Fauno, quien, según Ovidio (*Fastos* II 305-57), se enamoró de la reina en cuanto la vio. Esa noche la pareja se intercambia la ropa, pero duermen en camas separadas porque al día siguiente harían un sacrificio a Dioniso. Aprovechando la oscuridad (v. Pulgarcito) Fauno entra en el dormitorio y se mete por error en la cama de Hércules, de la que sale disparado de un puntapié, lo que provoca la risión general. La clava es uno de los atributos de Hércules y es custodiada por Ónfale.



13. Bartholomeus Spranger (Amberes 1546-Praga 1611), *Hércules y Ónfale*, Kunsthistorisches Museum, Viena (cobre: 24 X 19). Spranger realiza varios cuadros mitológicos con parejas en actitud amorosa, para Rodolfo II (1576-1612), que también era aficionado a la mitología; no en vano fue educado en la corte de Felipe II, donde podría haber visto las «poesías» de Tiziano (su padre, Maximiliano II poseía también otras «poesías»); había adquirido varias telas venecianas sobre Hércules y Ónfale. El cuadro representa al héroe en el momento de aprender a hilar; está vestido con velos, según la moda lida, y tocado con una gruesa joya. Ya no es el héroe de los doce trabajos sino el esclavo de la reina, que olvidando su fuerza física mira con aire tímido a Ónfale, con la piel de león y la maza en mano; su delgada silueta contrasta con las formas corpulentas de Hércules. Hay cierta morbosidad en este contraste. Detrás del ropaje hay un personaje no identificado que señala al héroe. El estilo es idéntico al de su otro cuadro *Venus y Adonis* del mismo museo, y se enmarca en el último período manierista. El color está bien definido.



14. François Lemoyne (1688-1737), *Hércules y Ónfale* (136 X 95), h. 1730-35, col. priv. Esta historia era conocida en Francia gracias a la *Mythologie* de Noël Lecomte, de la que se encontraba un ejemplar en la biblioteca del pintor. En 1724, durante su estancia en Roma, hace una primera versión

del tema, que tuvo gran éxito; de ella se hicieron grabados. Hércules está sentado en una roca, teniendo una rueca en la mano izquierda y un huso en la derecha. Ónfale presiona su cuerpo nacarado sobre el de Hércules, deslizándose su cabellera rubia sobre la espalda del héroe; y acerca su cara. Envuelta en la piel de león, aprieta entre su brazo la maza. Un amorcillo tiende a Hércules una bombonera. Por detrás el sol se esconde, pues la noche se acerca; de inspiración veneciana. El Cupido mira hacia nosotros, mientras en la versión del Louvre está ligeramente de perfil. La obra parece datar de su última época. Revela influencia italiana, miguelangelesca, sobre todo en la figura de Hércules. Hay sensualidad; no hay humillación para el héroe. Este cuadro fue modelo académico para las generaciones siguientes: Boucher. Para algunos críticos, es la primera pintura «verdaderamente del s. XVIII». Los Goncourt en 1959 apreciaban esta obra; decían que el cuerpo de Ónfale era una maravilla, con su blancura y delicadeza.



15. Boucher (París 1703-id.1770), *Hércules y Ónfale*, Museo Pushkin, Moscú, desde 1930 (90 X 74), h. 1731-1734. Boucher, como pintor de la época rococó, no buscaba en los clásicos ejemplos de heroísmo o virtud sino sólo el pretexto para escenas galantes de amor. Es la pintura mitológica más erótica que realizó; los Goncourt lo consideraban «el pintor de Ovidio». Al principio se la describía con el tema de «Mujer y sátiro». Sentado sobre una cama bajo un dosel, los amantes se entregan con ardor a su juegos eróticos sin ninguna inhibición (Hércules le agarra su seno derecho). Todo en el dormitorio está en perfecto desorden: la pañería roja está alrededor de la cama; Hércules se apoya en un posapiés. Junto a la cama un *putto* con alas azuladas lleva la rueca y el huso de Ónfale. El otro *putto* lleva la piel del león de Nemea. En contra de la tradición pictórica, ninguno de los amantes juguetea con los atributos de su compañero; no hay ambigüedad en la identidad sexual. Ónfale ha renunciado a su poder sobre el héroe y se abandona entre sus poderosas manos; su pierna echada sobre las del héroe así lo indica. El brazalete de lo alto de su brazo, llevado habitualmente por



Hércules en señal de esclavitud, está ahora en manos de su auténtica propietaria, otro síntoma de su sumisión. Hércules, más que el coloso de los trabajos, parece un joven vigoroso con la barba incipiente. El cuerpo desnudo de Ónfale, apenas cubierto con los ropajes arrugados y pintado con trazo libre y suave, es de gran belleza. Tal vez haya inspiración textual del libro III (7, 7-10) de los *Amores*, que no *Metamorfosis*, de Ovidio. Y plástica de medallones antiguos (*Salmacis y Hermafrodito*). Al final de su vida Boucher volvió a tratar el tema para una edición de las *Metamorfosis*, traducidas por el abad Banier (1767-71): Hércules con rueda y Ónfale con maza, que le costó la hostilidad de Diderot.

16. Rodin (1840-1917), *El beso*, mármol, Museo Rodin, París. La postura de los amantes nos hace pensar en una posible influencia del cuadro anterior. Rodin pensaba, en una carta en 1888, que «la pintura, la escultura, la literatura y la música están más cercanas las unas de las otras de lo que generalmente pensamos». La presenta en la Exposición de 1898, homenaje al erotismo. Un relieve griego del siglo I a.C., conservado en el Museo Arqueológico de Venecia, muestra una postura similar. En Rodin, el cuerpo de la muchacha, más pequeño y suave, se curva con gracia y se entrelaza con el del hombre. La figura del hombre es más fuerte, con la espalda recta, pero la mujer es la agresora.



17. Charles-Antoine Coyppel (1694-1752), *Hércules y Ónfale*, 1731 (180 X 133), Alte Pinakothek, Munich. Hércules está a los pies de Ónfale, cuya mano derecha se apoya en la maza del héroe y su izquierda en un cupido. Otro cupido está ocupado en adornar al héroe mientras hila. En el XIX se pensaba que el verdadero tema de la pintura era Luis XV y Madame de Pompadour, aunque la dama sólo tenía 10 años cuando se realiza. Ónfale, en un trono, está envuelta por la piel de león, cuya cabeza reposa sobre su muslo derecho. Mira altaneramente al héroe, que a sus pies permanece indolente y enamorado. Hércules tiene los rasgos de un joven con las mejillas enrojecidas; en lo alto del brazo tiene un bra-



zalete incrustado de piedras preciosas, signo de su esclavitud; hila lánguidamente la lana de una rueca enorme, sin poder apartar la mirada de la reina. Hay ausencia de sensualidad: Ónfale aparece más majestuosa (v. corona, perlas de cintura) que seductora; antes de ahora nunca se había representado a Hércules de efebo, exceptuando alguna cerámica; dominaba más el tipo expresado en el Hércules de Farnesio. No sabemos el motivo de este cambio; tal vez se deba al período de desmitificación que significa el siglo de las Luces. Esta versión es sólo dos años anterior a la de Boucher.

18. Noel Hallé (1711-1781), *Hércules y Ónfale*, 1759. Presentada al Salón de 1759, hacía *pendant* con la *Bacanal*, a las que se tituló en tono moralizador en el libreto *Los Peligros del amor* y *Los Peligros de la borrachera*. Hércules está sentado a los pies del trono de Ónfale, rodeada de sus sirvientas (una lleva la piel de león sobre la cabeza). El héroe queda impresionado ante la vista de un tapiz que unos cupidos volando a la derecha han desenrollado; en él se representan escenas de su heroísmo pasado. Ante esto Hércules afloja la rueca y se separa de la reina. Dos niños, que apuntan hacia él en tono acusador, sacan su enorme maza, disimulada bajo el tapiz; un tercero lo anima a que mire atentamente a lo que hay pintado en el tapiz. La vergüenza le hace recuperar la razón y suponemos por ello mismo que la estancia en Lidia toca a su fin. Las críticas fueron favorables en el Salón, entre otros las de Diderot. En 1744 (Salón 1748) pintó en Roma otra versión, que permaneció en su taller hasta su muerte, hoy desaparecida. Los decorados arquitectónicos están muy cuidados; el cuarto de la reina se abre sobre un patio rodeado de una columnata dórica, con un friso con triglifos y metopas y un frontón coronado por urnas clásicas. Según el gusto de la época (rococó) el pintor tiene predilección por el «gût grec» (1750-1760).



19. *Hércules y Ónfale*, pintura al fresco de la escalera del palacio del Marqués de Salamanca, ejecutada a mediados del s. XIX por pintores italianos. Sobre un fondo de paisaje boscoso Ónfale, completamente rendida a sus pies, abraza al héroe. Lleva puesta su piel de león, que



un cupido sujeta por detrás. Hércules sujeta en sus manos el uso y la rueda; a su lado, otro cupido manda guardar silencio. Otro autor español que trató el tema fue Goya; el cuadro pertenece actualmente a una colección privada.

El rapto de Deyanira

Deyanira se entera por el mensajero de que la verdadera causa de la lucha contra Eurito es el amor por Yole; la guerra es no por haber servido a Ónfale, sino por haberse negado Eurito a entregarle a su hija. No viene Yole, pues, al palacio como esclava. Esto se lo confirma, al final, Licas. Nunca lanzó un reproche por las amantes de Hércules y ahora tampoco lo hará («su belleza arruinó su vida», como en el prólogo).

Ahora Deyanira recuerda el episodio del viejo centauro que la ayudó a cruzar el río y del don que le hizo, que tiene escondido en un cofrecillo de bronce. Neso, en efecto, la cruzó llevándola en sus hombros y en medio de la travesía comenzó a tocarla:

Me toca con lascivas manos, llevándome sobre sus espaldas, cuando estaba en medio de la corriente; entonces grité yo, y el hijo de Zeus, volviéndose (es decir, ya había pasado él antes a la otra orilla), lanzóle una emplumada flecha que hasta los pulmones le llegó a través del pecho (Dión Crisóstomo, LX 1, crítica a Sófocles, v. 564, por situar la acción en medio del río).

Por haberla pasado la última, el centauro le dice que coja sangre coagulada de la herida mezclada con el veneno de la hidra. Esto será un hechizo sobre Hércules, pues «a ninguna otra mujer que vea amaré aquél más que a ti».

En Apolodoro (*Biblioteca* II 7, 6) Neso intenta violarla mientras cruza el río y el héroe lo hiere en el corazón cuando salió del río. Neso le dijo a Deyanira que debía mezclar el semen que había en el suelo con la sangre de la herida. Tras la conquista de Ecalia parece seguir a Sófocles.

En Higino (*Fábulas* 34) Neso quiso violar a Deyanira en el mismo río. El centauro le da a la joven un poco de sangre como filtro para que untara sus vestiduras.

Las *Metamorfosis* (IX 98-133) siguen fielmente a las *Traquinias*, aunque aquí se aparte algo de ellas. Ahora habla el poeta. El río Eveno estaba más caudaloso de lo acostumbrado, era intransitable. Neso ofrece sus servicios a Hércules. Deyanira tiene miedo. Hércules tenía la aljaba y la piel de león;

la clava y el arco los había enviado a la otra orilla. Cruza a nado hasta allí (como en Sófocles) y reconoce la voz de su mujer; grita a Neso:

Neso de doble forma, óyeme y no te adueñes de lo que me pertenece. Si nada te conmueve el respeto hacia mí, por lo menos la rueda de tu padre te debía hacer capaz de alejarte de uniones prohibidas. Sin embargo, no escaparás, aunque confíes en tus recursos de caballo; te alcanzaré con una herida, no con los pies.

Le traspasa la espalda con una flecha; al arrancársela, brota sangre por los dos agujeros mezclada con el veneno de la hidra. Neso la recoge y dice para sí: «No moriré sin vengarme»; y le entrega a la joven una tela empapada de su sangre como filtro amoroso.

En *Hércules en el Eta* (507-513) dice Séneca que el Eveno «corría turbulento, a punto ya de desbordarse» (vv. 501-2). Neso cruzó primero: «Neso, con su ímpetu, había salido por completo de las aguas (como Apolodoro) y aún vagaba el Alcida en medio de la corriente»; viendo que huía, el héroe le dispara. El centauro recoge con su mano derecha sangre de la herida.

Conti presenta (brevemente) antes el episodio de Ónfale que el de Deyanira, como Apolodoro; cita las *Heroidas*. Y luego Neso: «ofreció su ayuda voluntariamente para atravesar a Deyanira [...] y tras haberla confiado a Neso, el propio Hércules atravesó el primero sin temor el río» (como Ovidio); Neso intenta violarla en la primera orilla (VII, cap. 1, p. 497). Después somete a Ecalia y se dirige a Ceneo a hacer una ofrenda a Júpiter.

Pérez de Moya (IV 15) dice: «Habiendo Neso pasado a Deyanira más presto que Hércules, que iba nadando, dio a huir con ella; mas Hércules, que iba a salir, viéndolo tomó su arco». Neso se quita su camisa manchada de sangre. Después de un tiempo se enamora de Yole (menciona *Metamorfosis* de Ovidio). En la declaración moral dice: «Esta fábula nos amonesta que debemos mirar mucho cómo confiamos lo que bien queremos de otros». El que ama la fama (Deyanira), que tantos sudores le ha costado, lucha por ella.

En todos los casos Deyanira grita y Hércules dispara una flecha, y el centauro engaña a Deyanira con la capa; el componente de semen en el filtro amoroso que éste le ofrece recuerda a Erictonio (Apolodoro II 7, 6 y Diodoro IV 36, 5), pero es omitido en Sófocles, Ovidio y Séneca.

La escenografía de este episodio es, pues, variada y, según los autores, podríamos establecer las siguientes posibilidades, atendiendo a tres *items*: quién cruza primero el río, dónde se encontraba Neso cuando Hércules le dispara y desde dónde le dispara Hércules:

- Sófocles: Hércules cruza primero y dispara a Neso en medio del río.
- Apolod: » » » » al salir éste del río.
- Ovidio: » » » » aún en la primera orilla.
- Conti: » » » » » » » ».
- Séneca: Neso cruza primero y Hércules le dispara desde dentro del río.
- Pérez M: » » » » » desde la segunda orilla.

Iconografía del motivo del rapto de Deyanira

Este tema es frecuente en los vasos de figuras negras y corintios, pero en los siglos V y IV se ve raramente. Hércules ataca a Neso con espada o maza, raramente con flecha (hidria caeretea de figuras negras de h. 520, Roma, Villa Giulia). En algunas imágenes el centauro y la mujer aparecen solos, sin Hércules, en actitud amorosa (copa de figuras rojas del Museo Británico, nº E42); si las inscripciones no nombrasen a Neso y Deyanira sería difícil identificar la escena. Díez de Velasco (p. 146) recensiona seis casos del grupo formado por Heracles, mujer y centauro. Una incongruencia en estas representaciones es que Hércules mata al centauro con su maza o espada, pero en este caso el centauro no tendría de margen los segundos necesarios para ofrecerle a Deyanira el filtro amoroso, que sí obtendría si muriese por flecha, como dice Sófocles. Respecto a la posición de Deyanira: si bien aparece mayoritariamente sentada sobre la grupa, en algunos casos aparece entre los brazos o delante del centauro. En general, en el grupo de Heracles, Neso y Deyanira hay una fuerte carga erótica implícita, de ahí que se representase el tema en las lucernas romanas, que entre otras cosas servían para alumbrar a los amantes.

20. *Heracles y Neso*, ánfora ática de figuras negras, finales del s. VII a.C., pintor Nettos, Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Heracles ha alcanzado ya al centauro y ha colocado una pierna en su cintura, que lo obliga a inclinarse. Con una mano lo agarra por el pelo y con la otra sostiene su espada. El centauro, en gesto de súplica, alarga una mano para tocar la barba de Heracles, la otra parece también imitar el mismo gesto. El héroe, como símbolo de hombre civilizado, viste una túnica y tiene la barba recortada; el centauro con su chatera, su



bigote y barba desaliñados representa los instintos animales.



21. *Heracles y Neso*, ánfora ática de figuras negras «Tirrenia» de Vulci, h. 540. Heracles ataca a Neso con una espada mientras éste aún sostiene a Deyanira en su brazo izquierdo. Atenea, con su atuendo habitual, observa de pie a su protegido. A la derecha acude otro centauro en ayuda de Neso, trayendo un pequeño árbol como arma. Las inscripciones son palabras sin sentido.

22. *Heracles y Neso*, ánfora ática de figuras negras, h. 530, Once Basle, MM. Hércules aparece con su hijo Hilo de la mano y Neso con Deyanira en su grupa, que protesta dirigiendo sus brazos al héroe.



23. *Heracles y Neso*, hidria ática de figuras rojas, Museo Británico, catálogo de vasos E 176, h. 480 a.C. Heracles corre a rescatar a su prometida (la piel de león ondeando al aire así lo indica). Agarra a Neso por la barba y lo amenaza con su maza; se está desplomando en el suelo y para huir del golpe suelta a Deyanira; es caballo hasta la cintura y también tiene orejas equinas; su cara chata y sus desaliñados pelo y barba contrastan con la pulcra silueta del héroe. Los brazos de las tres figuras se encuentran en el centro de la imagen, formando un bonito efecto.



24. *Heracles y Neso*, vaso de figuras rojas pintada por Polignoto, 440 a.C., Museo Británico. La cerámica está firmada por Polignoto, famoso por los frescos que pintó en Atenas y otras ciudades. Hércules adopta su postura característica



con la maza, le tira del pelo a Neso, que no parece muy preocupado. Deyanira a la derecha está también asustada. Su padre Eneo a la izquierda sólo está para equilibrar la composición.

25. *Heracles y Neso*, copa de figuras rojas atribuida a Aristófanes, Boston, Museum of Fine Arts. En esta otra Hércules aparece como un joven imberbe, con la piel de león en un brazo y atacando con maza en el otro. No parece que el pintor conociera la historia de la sangre de Neso. Hay cierto erotismo: Neso levanta por el aire a Deyanira, que tiende su mano al héroe pidiendo ayuda; como todas las mujeres de la cerámica, está elegantemente vestida y peinada (no se altera su pelo en el trance).



26. Antonio de Pollaiuolo (Florencia 1432-Roma 1498), *Rapto de Deyanira por el centauro Neso*, h. 1470, Universidad de Yale, Galería de Arte, New Haven, Connecticut. A Pollaiuolo, que hizo varias pinturas de Hércules, le gustaba hacer sus figuras tan reales como fuera posible. El cuadro es una síntesis del esfuerzo y del movimiento. Hércules está a punto de disparar una flecha al centauro Neso. Hércules es un personaje musculoso; sus miembros, estirados por el esfuerzo, revelan que va a plegarse en cuanto se haya aflojado el arco. El centauro da al pintor la oportunidad de manifestar la acción y el movimiento en un cuerpo de caballo. La figura de Deyanira contrasta, por su delicadeza, con los cuerpos agitados de Hércules y Neso. El pintor tal vez ha asimilado todo el espíritu del mito, pero poco del estilo clásico.



27. *El rapto de Deyanira*, primera bóveda de la escalera del palacio de Viso del Marqués (Ciudad Real). Iconográficamente el fresco guarda una estrecha relación con la pintura anterior, que pudo haberle servido de inspira-



ción. Parece que Hércules dispara desde la primera orilla. Toda la decoración pictórica de este palacio se debe a pintores italianos (los Peroli, Arbasia), que trabajan aquí hasta 1585.

28. Bartholomeus Spranger (Amberes 1546-Praga 1611), *Hércules llevando a Deyanira en sus brazos después de haber matado a Neso, tendido a sus pies*, h. 1582, Viena, Kunsthistorisches Museum (112X81).

El cuadro pertenecía a la colección de Rodolfo II. Deyanira no tiene atributos iconográficos específicos; se identifica por los personajes que la rodean: Hércules, con aljaba y piel de león, que la lleva en brazos y el centauro Neso que yace a sus pies. En torno a 1580 Spranger realiza varias pinturas mitológicas, entre las que se encuentra ésta. Utiliza figuras alargadas, con gestos graciosos, en espacios cerrados, que crean un efecto de elegancia afectada, propia del manierismo. Sus escenas mitológicas están llenas de antítesis, de contrastes (el *contrapposto*), de ironía: diferente



tez de los hombres y de las mujeres, diagonales formadas por los miembros entrelazados; los carcajes y arcos de Cupido y Hércules se contraponen en clara ironía (el de Cupido inflama la pasión y el Hércules lleva la muerte). En este cuadro hay una calma relativa, con el centauro tendido en el suelo muerto. Cupido, detrás de un árbol, hace un gesto irónico, el signo del *cornuto*, que parece tener eco en los dedos de Hércules cogiendo a Deyanira.

29. Tempesta, *El rapto de Deyanira*, ilustración de las *Metamorfosis*, Ámsterdam, 1606. Hércules está disparando su flecha desde la primera orilla. El centauro, con Deyanira en su grupa, ha cruzado el primero a la otra orilla; pisa ya en tierra firme, como relata Pérez de Moya. También podría ser que Hércules hubiera cruzado ya a la otra orilla y se hubiera girado al oír el grito de Deyanira, que aún permanecía en la primera orilla; y en este caso seguiría la ubicación de Apolodoro.



30. *Hércules disparando a Neso que huye raptando a Deyanira*, grabado de J. W. Bauer (1641-1703). Tiene explicación en latín. Hércules, con la piel puesta,



está disparando la flecha; lleva la aljaba colgando. La maza está detrás de él en el suelo, tras haberla lanzado allí desde la otra orilla, como se dice en las *Metamorfosis*. Al fondo sobre una roca escarpada vemos de nuevo a Hércules arrojando a Licas al vacío.

31. *El rapto de Deyanira*: dos planchas de las 40 que componían el libro *Le Nu dans les Métamorphoses d' Ovide*, Ámsterdam, 1732, reed. París, 1891. Recogen dos momentos del mismo hecho. En la primera, Hércules, cubierto con su piel de león, está montando con delicadeza a Deyanira, sin reparar en la desnudez de la joven, sabiendo como sabía la concupiscencia de los centauros (recordemos la boda de su amigo Pirítoo e Hipodamía). Neso se agacha y agarra tiernamente a la joven con una mano.



32. *El centauro y Deyanira*, ilustración de *Le Metamorphosi di Ovidio*, trad. de Giov. Andrea dell' Anguillare, Nápoles, 1840. Neso, con Deyanira en su hombro izquierdo, se encuentra en medio de la corriente. Hércules está disparando su flecha desde lo que parece que es la primera orilla.

33. Guido Reni, *Deyanira raptada por el centauro Neso*, Louvre, 1621. A diferencia de otras pinturas del mismo tema, en las que el centauro se ve a lo lejos, aquí se pone de relieve su fuerza y violencia en el momento de raptar a Deyanira,



mientras que Hércules apenas es visible al fondo del cuadro.

34. Louis-Jean-François Lagrenée (París 1725-id. 1805), *Rapto de Deyanira*, Louvre. En 1749 obtuvo el premio de Roma, ciudad en la que pasó cuatro años. Tras su regreso fue admitido en la Academia gracias a este cuadro (1755), con el que obtuvo un gran éxito. Realizó numerosas pinturas mitológicas. Hay cierta inspiración de Reni en el cuerpo moteado del centauro. Aquí, en lugar de frente, se ven de espaldas; la funesta capa cuelga de la espalda de Neso. Deyanira recuerda a las protagonistas de los raptos de Perséfone y Europa. Como novedad, vemos a la personificación del río Eveno con su tradicional ánfora; aparece desequilibrado por el brío del centauro.



35. Rubens, *El rapto de Deyanira*, Museo del Prado, 0'18 X 0'13. Hay una copia de Juan Bautista del Mazo (c. 1612-1667) en el Palacio de Pedralbes en depósito; el original se perdió. Neso lleva en su grupa a Deyanira. Pasó el asunto, con innovaciones, a la tabla del Museo de Hannover, pintada hacia 1635.



36. Luca Giordano (Nápoles 1634-id.1705), *La muerte del centauro Neso*, Museo del Prado (114 X 79), h. 1697-1700. En 1794 estaba en las colecciones reales. El centauro, abatido en tierra, a punto de morir, mira suplicante a Deyanira, y se va desprendiendo de la camisa ensangrentada. Al otro lado, en el río, se encuentra Hércules, que acaba de dispararle la flecha. En el aire una figura alada, una Victoria, con un pecho desnudo, sostiene un águila en una mano y en la otra un manojo de rayos. La atención se dispersa por el robusto árbol y el cielo tormentoso, que sirven de fondo a la escena. Este cuadro podría haber formado una serie con otros dos cuadros que se encuentran en la Casita del Príncipe de El Escorial, de dimensiones algo mayores: *Hércules en la pira* y *Píramo y Tisbe*. Calderón en *El pintor de su deshonra* (vv. 2686-2705) presenta a su protagonista, don Juan, pintando un cuadro con este tema, que, en realidad, es reflejo de su propia historia personal.



37. Giuseppe Dardanone, *El rapto de Deyanira*, fresco de la biblioteca del palacio de Can Vivot de Palma de Mallorca, principios del s. XVIII. Este palacio perteneció a uno de los pocos partidarios que tuvo Felipe V en la isla durante la guerra de Sucesión, Juan Sureda y Villalonga. El pintor era de origen milanés y estaba afincado en Mallorca antes de 1712. Al héroe se le ve a lo lejos en la orilla derecha con el arco y lo que parece la piel de león. Hasta ahora se había interpretado –creemos que erróneamente– como *El centauro Euritióon raptando a Hipodamía*.



38. Picasso, *Neso y Deyanira*, 1920, punta de plata sobre papel (25 X 34'4), firma y fecha en el ángulo superior derecho; colección de la familia de Morton G. Neumann. Y *Hércules da muerte al centauro Neso*, 1930, aguafuerte, 31'3 X 22'4 cm. Museo Picasso de Barcelona. A principios de 1930 Picasso comienza la ilustración de las *Metamorfosis*, con 49 años. Se dice que el artista no hojeó más que ciertos pasajes subrayados por el editor. Parece que era muy aficionado a la parte anecdótica de la mitología, a los chismorreos: quién era hijo de quién, quién se acostaba con quién, como, por otra parte, ofrecen las historias de Ovidio. Él orienta el sentido de las historias contadas por Ovidio hacia sus preocupaciones del momento. Le permite sacar a escena a la mujer joven: el encuentro con una joven de 17 años, Marie-Thérèse, reactiva su creatividad; es reconocible en los personajes más diversos. Le apasiona también la figura del hombre-animal, como el centauro y, más tarde el Minotauro. También ilustró *Lisístrata*, en 1933, menos conseguida que las *Metamorfosis*; estuvo varias veces en el Louvre para inspirarse en las obras de arte antiguo y en David.



Muerte de Hércules

Volviendo a las *Traquinias*, Deyanira, aunque detesta a los audaces, no descarta esta oportunidad de recuperar a su marido que le ofrece el regalo

del centauro, y el corifeo la apoya: «es preciso obrar». Le advierte a Licas de que ningún mortal vista antes que Hércules la «larga túnica», y que no la vea la luz del sol ni un recinto sagrado ni el resplandor de un hogar, antes que él. Dice que prometió hacer esto «si alguna vez lo veía entrar en casa a salvo o lo sabía con certeza». Entra al palacio Deyanira y al cabo del rato sale confusa porque el vellón con que ha untado la capa se había pulverizado en el suelo al darle la luz del sol. Ahora comprende que no había ninguna razón para la benevolencia del centauro. Recuerda que Quirón, igual que Neso, murió por la flecha, envenenada, de Hércules. Si ahora muere éste, ella también morirá; el corifeo la frena diciéndole «para los que se equivocan sin querer blando es el enojo». El hijo, con sus reproches, termina por reafirmarla en su decisión

Hércules está preparado para hacer un sacrificio de acción de gracias a Zeus en el promontorio de Ceneo, en el extremo noroeste de Eubea, no lejos de Ecalia, con 12 toros y 100 cabezas de ganado. Estaba alegre. En Sófocles y Séneca Yole había llegado al palacio de Deyanira junto con Licas (nos recuerda la llegada de Agamenón con Casandra a Micenas; pero Deyanira no es Clitemnestra, no planea asesinato, más bien se da muerte a sí misma). Licas está de camino con la túnica. Antes de Sófocles no hay mención en fuentes literarias del vestido envenenado del centauro, tampoco de que matara a Neso con la flecha envenenada. Tal vez Sófocles conectó ambos episodios.

Al calentarse el veneno de la hidra en contacto con el cuerpo del héroe le corroe la piel y al intentar arrancársela se arranca también sus carnes: «El sudor corría por su piel y la túnica pegose a sus costados, muy adherida a todos sus miembros, como plasmada por escultor» (comparación con artes plásticas). Las primeras palabras que pronuncia el héroe en v. 985, en el éxodo: «¡Ay de mí, desgraciado! ¡Y la maldita me devora! ¡Ah!.... Adherida a mis costados me devora hasta el fin las carnes y estrechándose me seca los canales del pulmón; ya ha bebido mi fresca sangre [...]». Dice que es la primera vez que gime como una mujer. Pide a Zeus que lo hiera con un rayo. El dolor se agudiza y viendo sus brazos recuerda cinco pruebas: el león de Nemea, la hidra de Lerna, los centauros sin ley y la fiera de Erimanto (que es la misma prueba), el perro Cerbero y el guardián de las manzanas de oro (aquí él coge las manzanas y mata al dragón, en lugar de Atlas). Quiere que le traigan a su esposa para castigarla e Hilo le cuenta la verdad, que su madre es inocente y el centauro la engañó. Ahora Hércules comprende la profecía de Dodona, según la cual moriría por obra de un hombre muerto. En Dodona decían que para esas fechas se cumplirían también la liberación de sus trabajos (eufemísticamente).

En *Metamorfosis* (IX vv. 159 ss) se dice: «Ofrecía incienso y palabras de súplica a las primeras llamas y derramaba copas de vino sobre los altares

de mármol: la fuerza de aquel mal se calentó [...] Mientras pudo, reprimió el gemido con su acostumbrado valor». Toda la acción se sitúa en el Eta, a diferencia de las *Traquinias* (880 ss.). «Sin tardanza intenta romper la túnica portadora de muerte; por donde la arranca, arranca ella la piel» (165-167). Ahora hay un monólogo, inspirado en *Tr.* 1085-1106, en el que se dirige a Hera –no a Zeus-, pidiéndole que le arrebathe la vida; recuerda los 12 trabajos y sus *parerga*.

Preso del dolor, le pide explicaciones a Licas y lo arroja, cogido por el tobillo (en *Met.* lo coge por las rodillas y se convierte en piedra en el aire; los autores posteriores dicen que tal cambio se produce cuando ya ha caído), desde lo alto del acantilado al mar: «Nadie se atrevía a venir junto al héroe. Y retorciase por el suelo y daba saltos gritando, aullando». Le dice a su hijo, lloroso, que lo saque de allí; lo llevan en una barca a Traquis (a unos 60 kms.), no sabemos si para castigar a su esposa. Pero no será necesario, pues antes, como hemos dicho, su hijo Hilo, cual Orestes o Alcmeón, la ha acusado de la muerte de su padre y no resistiéndolo ésta se suicida. La nodriza lo anuncia. El hijo llora su error: «no hay mañana hasta que con bien pase el día presente».

En *Heroidas* IX Deyanira escribe su carta cuando ya ha enviado a su esposo la capa mortífera, y a mitad de ella recibe la noticia de que Hércules está agonizando y cambia el tono de reproche por el de autoinculpamiento. Se llama a sí misma criminal por haber enviado la capa a Hércules: «Tú también, Meleagro, reconocerás en mí a tu hermana» (ahora Deyanira es también asesina de alguien de su familia, como Meleagro lo fue de sus tíos).

Una vez en Traquis, le pide a su hijo que lo lleve a la más alta cumbre del monte Eta (Tesalia), a 20 kms de distancia, y que corte olivo silvestre para hacer una pira, que lo pongan encima y que lo quemén. En *Met.* corta él mismo árboles y los amontona en una pira. El hijo pide que lo dispense, al menos, de esto último. Sólo Peante, padre de Filoctetes, que pasaba por allí, prende fuego a la pira y en recompensa recibe el arco y las flechas del héroe, que luego pasarán a su hijo (en *Filoctetes* de Sófocles y en *Fábulas* 36 de Higino Filoctetes es el que enciende la pira). En *Met.* el propio Hércules cubre la madera con la piel de león y apoya su cuello en la clava con serenidad. Le pide a su hijo que tome por esposa a Yole, a la que éste acepta de mala gana, no sin antes reprochar a los dioses su indiferencia ante el sufrimiento del héroe.

Iconografía sobre la muerte de Hércules

39. *Heracles y Deyanira*, pelike de figuras rojas de mediados del s. V (440-430), de Campania, Museo Británico. Deyanira le da a Hércules la capa envenenada del centauro; pero éste es el único ejemplo conservado en que



la esposa hace esto. Hércules se dirige hacia la derecha; está desnudo y lleva colgada su piel de león en su brazo izquierdo; su mano derecha está extendida para recibir la capa de Deyanira, que se encuentra de perfil a la izquierda; lleva peplo con pliegues y manto con borde negro. Entre ambos, en el suelo, descansa la maza.

40. Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz 1598-Madrid 1664), *Hércules atormentado por la túnica de Neso*, Museo del Prado (1,36 X 1,67). Recoge el momento en el que el héroe, al ponerse la túnica del centauro, empieza a abrasarse. Este lienzo, junto con otros nueve más sobre los trabajos de Hércules, fue pintado para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. En 1701 aparecen en el inventario sin nombre de autor; en 1794 se clasifican como de escuela de Lanfranco. Ceán Bermúdez escribe: «los trabajos de Hércules en cuatro lienzos», como si creyese los restantes de otra mano. Elías Tormo sólo creía de Zurbarán *Hércules y el toro de Creta*, *Hércules y el cancerbero* y *Hércules y la hidra*. El cuadro que comentamos, en concreto, pensó que fue pintado por Angelo Nardi, pintor italiano que vivió y murió en Madrid (1584-1664), pero la Sra. Cartula encontró una carta de pago (13 de noviembre de 1634) suscrita por Francisco Zurbarán, que confirma su autoría.



41. Tempesta, *Hércules arroja al mar a Licas*, ilustración de las *Metamorfosis*, Ámsterdam, 1606. Hércules está volteando a Licas, al que agarra por debajo de las axilas. Al fondo se ve la escena siguiente: Hércules en la pira ya incendiada.



42. Antonio Canova, *Hércules y Licas*, 1795-1815, Roma, Galleria Nazionale d' Arte Moderna. El dramatismo de esta historia debió de impresionar al artista. Hércules, presa del dolor, agarrando a Licas por un pie está a punto de lanzarlo al aire; la piel de león y la clava aparecen en el suelo. La ejecución de la obra fue muy dilatada y revela la diversidad de significados que la obra adquirió sucesivamente. Encargada en un principio por un príncipe napolitano en 1795, renuncia a ella cuando ve el primer modelo

(1798). Cuando los franceses invadieron Roma y vieron la escultura, la interpretaron como una personificación de Francia que se desembaraza de la monarquía. Por las mismas fechas Canova se la propone al emperador Francisco II de Austria, como símbolo de la *libertad licenciada*, y la rechaza. Después la solicita el banquero Giovanni Torlonia, que, aunque se quejó por su alto precio (18.000 escudos), la adquirió finalmente para su palacio en la *piazza Venezia*. El grupo recuerda a esculturas helenísticas como el *Toro Farnese* o el *Laoconte*. Las figuras de Hércules y Licas conforman una tensa unidad, cuya silueta sugiere un movimiento circular. La mitología fue para Canova el campo ideal para desarrollar su libertad creadora.



43. *Heracles en su pira funeraria*, psikter ático de figuras rojas de h. 460. Hércules, descansando en la pira, sobre su piel de león, entrega su arco y flechas a Filoctetes (o Peante). La pira aparece en otros vasos áticos y del sur de Italia de figuras rojas y en algunos Filoctetes se aleja con el arco; en otros aparece sólo un peto sobre la pira, mientras que Hércules es conducido, arriba, en un carro por Atenea o Niké (un sátiro indica inspiración teatral).



44. Luca Giordano (Nápoles 1634- id. 1705), *Hércules en la pira*, Museo del Prado. Giordano vino a España en 1692 a pintar en la corte de Carlos II. Muchos lienzos se han perdido. Hércules, sobre la pira, está instando a Filoctetes, que tiene la antorcha encendida en su mano derecha, a que prenda fuego ya a la pira. Dos jóvenes al fondo se lamentan.



45. Diepenbeeck, *La muerte de Hércules y su apoteosis*. Se recogen dos escenas. En la parte inferior Hércules es

consumido por las llamas, y en la superior, sobre un carro tirado por cuatro caballos, está haciendo su entrada en el Olimpo, donde se encuentran los dioses reunidos para recibirlo; en primer término vemos a Venus con Cupido.

Apoteosis de Hércules

Este apartado no figura ya en las *Traquinias*. Para ilustrarlo tenemos que recurrir a autores posteriores.

Sólo se quema la parte mortal de Hércules, la que tenía de su madre (la de su padre es divinizada): mientras la pira ardía una nube se situó encima de Hércules y con truenos lo elevó al cielo (Apolodoro II 7, 7). Se produce entonces lo que se llama su apoteosis: reconciliación con Hera y casamiento con Hebe, de la que tendrá dos hijos: Alexiars y Aniceto.

En *Metamorfosis* (IX 239-272) Júpiter les dice a los dioses que va a recibir en las regiones celestiales a su hijo, y que espera (dirigiéndose a Juno) sea motivo de alegría: «No permaneció una figura de Hércules que fuese reconocible y no tiene nada proveniente de la figura de su madre, solamente conserva huellas de Júpiter [...] Comienza a aparecer más grande y a ser temible por su augusta gravedad» (v. 264 y ss.). Júpiter, «tras haberlo arrebatado entre huecas nubes en un carro de cuatro caballos, lo trasladó a los resplandecientes astros» (vv. 270-272).

Hércules en el Eta de Séneca sigue en líneas generales a Sófocles. Pero aquí la acción llega más lejos, abarcando también la apoteosis del héroe; y se introducen personajes nuevos, como Alcmena, que consuela al héroe en su dolor, que, a su vez, consuela a su madre cuando está ya entre los dioses. En esta tragedia se han visto también influencias de las *Heroidas* y *Metamorfosis* de Ovidio.

En *Odisea* XI 601-626 Ulises ve a Hércules en el Hades, en concreto «a la fuerza de Heracles, a su imagen». Dice que goza de los banquetes de los dioses y tiene como esposa a Hebe. Aquí está rodeado de estrépito de cadáveres y preparado para disparar su arco. Hércules le habla de la prueba de Cerbero.

Iconografía sobre la apoteosis de Hércules

Durante el segundo y tercer cuarto del s. VI aparecen numerosos vasos con la introducción del héroe en el Olimpo. Hércules es conducido – habitualmente por Hermes– a pie antes Zeus, estando presente Atenea (este tema también se encontraba en la Acrópolis). En otro grupo de vasos de los últimos 30 años del s. VI Atenea y Hércules aparecen en un carro,

que es la forma habitual de transporte para los dioses en esta época. La boda con Hebe aparece en otros vasos de mitad del V. En una cratera apulia de la primera mitad del IV Hebe se sienta en un *kline* con Hércules y Afrodita al lado; Eros e Hímeros revolotean por lo alto.

46. *Introducción de Heracles en el Olimpo*, borde de copa ática de figuras negras, Museo Británico B24, h. 550 a.C. Zeus está sentado en un trono sujetando su cetro real. Atenea, sin yelmo y con égida de serpientes, avanza hacia Zeus, suplicando con una mano y cogiendo con la otra a Hércules, que tiene su piel de león, la maza en una mano y el arco en la otra, y parece impresionado ante la presencia del dios.



47. *Introducción de Heracles en el Olimpo*, hidria ática de figuras negras, Museo Británico B319, 525/500 a.C. Ahora el héroe es introducido en un carro conducido por Atenea. Esta es la forma más popular de ilustrar la apoteosis. Hércules lleva la maza en la mano. Apolo está de pie delante del carro tocando la lira. Más a la derecha, frente a él, está Dioniso con su corona de hiedra. En el otro extremo permanece Hermes delante de los caballos. Según Heródoto, Pisístrato recuperó su poder ataviando a una bella mujer como si fuera Atenea y dejándola conducir su carro; en Atenas se creyó que la diosa misma era partidaria del tirano al conducirlo personalmente a la ciudad. Podría ser que Pisístrato se inspirase en alguna cerámica como ésta o, al revés, que los pintores de vasos reflejasen esta argucia de Pisístrato.



48. *Tempesta, Apoteosis de Hércules*, ilustración de las *Metamorfosis*, Ámsterdam, 1606. Hércules avanza en un carro de cuatro caballos, sobre una nube, hacia Zeus, que lo está esperando con los brazos abiertos (los rayos en su mano izquierda); el águila permanece a su derecha.



49. Jan Baptiste Borrekens (Amberes 1611-id.

1675), *Apoteosis de Hércules*, Museo del Prado (nº 1368), 184 X 212. Y *Apoteosis de Hércules*, Museo del Prado (nº 1369), cuadrado de 0'98 cms. Repiten el boceto de Rubens de la Torre de la Parada (1700; en 1772 y 1794 estaba en el Buen Retiro), que fue propiedad de los duques del Infantado y conservado actualmente (desde 1917) en los Museés Royaux de Beaux-Arts de Bruselas. Hércules conduce el carro hacia el Olimpo, tirado por una cuadriga de caballos blancos; le siguen dos amorcillos en un cielo grisáceo y tormentoso: uno lo corona de laurel y otro le sostiene las riendas. Hércules, vestido con la piel de león, apoya la mano derecha en su típica maza. Fondo de paisaje a la derecha. Está firmado en la rueda del carro: *Borkens*. El tema, muy del gusto de la sociedad española de la época, se relaciona con la grandeza de la monarquía y con el espíritu guerrero de la España del Siglo de Oro.



50. Christoph Unterperger (1732-1798), *Apoteosis de Hércules*, óleo sobre tela (1784-6), recuadro central de la Sala de Hércules de la Galleria Borghese, rodeado de otras cuatro escenas: *Hércules recibe de las Náyades el cuerno del adversario vencido*, *La muerte de Hércules* (Filoctetes se cubre la cabeza de dolor), *Hércules castiga a Licas* y *El centauro Neso lleva a Deyanira*. Hércules era el emblema victorioso de Marcantonio Borghese, comitente de la obra. Parece inspirarse en Guido Reni. En el recuadro central el héroe es recibido en la asamblea divina transformado en águila, ave que con el dragón, que vemos coronando los cuadros, son símbolos heráldicos del príncipe Marcantonio, el nuevo Hércules.



51. *Apoteosis de Hércules*, Francisco Pacheco, 1603-4, 4'07X2'67, recuadro central del techo de la sala «La apoteosis de Hércules» de la Casa de Pilatos (Sevilla). En los bordes del recuadro se representan a los doce dioses del Olimpo sentados sobre nubes y en el centro a Hércules, de espaldas, sentado sobre su piel de león. Hay además seis escenas colaterales, de temática también mitológica, que aluden, simbóli-

camente, a los peligros que implica el viaje a la inmortalidad, como el que está haciendo Hércules.

52. *El banquete de los dioses*, tondo circular de otra sala contigua a la anterior. No se sabe bien el autor de este techo, que fue pésimamente restaurado no hace mucho. La escena está imaginada desde un punto de vista tan bajo que apenas se distingue la cabeza de algunos dioses tras la mesa. En primer plano aparece Ganimedes con la copa en la mano. La Fama, a la derecha, toca la trompeta y, a su sonido, parece que los dioses se vuelven asombrados para contemplar la llegada al Olimpo de un nuevo inquilino, posiblemente Hércules. En las esquinas hay cuatro escenas menores: *Ceres*, *Verdad*, *Eolo* y *Perseo*.



53. *Apoteosis de Hércules*, Mengs, antecámara Gasparini del Palacio Real. Todos los dioses están presenciando la llegada de Hércules, acompañado de Mercurio. En sitio preferente están Júpiter, Juno, Neptuno y Plutón, identificados por sus atributos típicos. Júpiter se dispone a coronar a su hijo —con piel de león al hombro y una clava en la mano— con una diadema o círculo de oro (inmortalidad). Sigue el resto de los dioses, que aparecen agrupados con sus acompañantes habituales, y algunas figuras alegóricas, que cubren casi todo el techo de figuras.



54. *Hércules en el Olimpo* o *Apoteosis de Hércules*, Salón de Espejos del Palacio Real, Bayeu. Apolo, sentado sobre una nube, muestra a Hércules con una mano las recompensas del mérito y de la virtud (vaso, corona, cetro y banda). Minerva, de pie sobre una nube inmediata, está a punto de coronar al héroe, al igual que otros cupidos desde el aire. Debajo de Hércules aparecen las musas en coro, y los laterales están ocupados por otras divinidades.

Vida en el Olimpo

Para conocer la vida que Hércules llevó en el Olimpo, más que a los textos clásicos, hemos de dirigirnos de nuevo a la pintura que decoraba los techos de los palacios de la monarquía y aristocracia europeas. Se le ve en compañía de los dioses, asistiendo a todos sus actos y banquetes, o en solitario, ataviado con sus atributos habituales, como símbolo de virtud y fortaleza. Nos centraremos en los palacios españoles.

Iconografía sobre la vida de Hércules en el Olimpo

55. *La boda de Psique y Cupido*, fresco de la bóveda de la sala 4 de la planta principal del palacio de La Granja (Segovia), obra de Rusca. Todos los techos de este palacio están decorados con escenas mitológicas. En los esponsales de Psique y Cupido es habitual la presencia de Hércules. Aquí lo vemos en la parte media superior, de espaldas, conversando con Marte, Minerva y otras diosas.



56. *La boda de Tetis y Peleo*, techo de la alcoba del palacio de Can Vivot de Palma de Mallorca, obra de Dardanone, principios del s. XVIII. También nuestro héroe suele aparecer como invitado en la no menos famosa boda de Tetis y Peleo. Sobre nubes y en torno a una mesa redonda se congregan los dioses. Lo vemos en primer término, de espaldas a Venus y Cupido, mirando al espectador, semicubierto con su piel de león y su maza en la mano derecha.



57. *Apotheosis de Trajano*, saleta de Gasparini o de Carlos III, Mengs, 1774. En las apotheosis de los emperadores romanos Hércules, como símbolo de la virtud heroica, de nuevo está presente. Trajano, sentado entre nubes y rodeado por un gran arco de triunfo de laureles, va a ser coronado con un círculo de oro por

la Gloria, vestida de blanco; a su izquierda lo acompaña Minerva, y delante Hércules, apoyado en su clava con la piel de león sobre el hombro.

58. *Apoteosis de Adriano*, cámara oficial del Palacio Real, Maella, 1797. Adriano, sentado sobre el globo terráqueo, revestido con la púrpura imperial y su mano derecha en un cetro, va a ser coronado por Minerva con una guirnalda, como protector de las ciencias y de las artes. Apoyado sobre el globo, de frente a nosotros, descansa Hércules, envuelto en su piel de león, con el dragón de las Hespérides muerto a sus pies (símbolo del vicio castigado). Rodean la escena multitud de figuras alegóricas.



59. *El triunfo de la Virtud*, sala segunda de la biblioteca del Palacio Real, Maella. Hércules, símbolo de la Virtud, reposando de sus trabajos sobre una nube, cubierto con su piel de león y su mano en la clava, va a ser coronado, desde el aire, por la Fama. En la parte inferior, sobre un peñasco, simbolizando a las pasiones vencidas, aparecen Cerbero, sujeto con una cadena por un cupido, y el gigante Anteo, tendido en el suelo.



60. *La Providencia presidiendo las virtudes y facultades del hombre*, antecámara del infante don Luis, Palacio Real, Francisco Bayeu, 1770. La Providencia, sentada sobre un trono y con forma de mujer, está rodeada de figuras alegóricas de todo tipo, dispuestas en varios niveles: el Tiempo, la Majestad Regia, la Nobleza, la Paz, la Fortuna, y en la parte inferior, mirando al espectador, Hércules, como la Virtud Heroica, coronado de laurel y apoyado en su clava.

61. *Psique conducida al Olimpo*, óvalo central del techo del salón principal del palacio del marqués de Linares, pintado por Plasencia a finales del siglo XIX. A la derecha de la pareja de Psique y Mercurio subiendo por el cielo vemos al Olimpo al completo. De izquierda a derecha: Vulcano con



un gran martillo, Neptuno con el tridente y Hércules con la maza y la piel de león sobre su pierna izquierda. Siguen Marte, de pie, con casco y lanza, Cupido con arco y flechas, Venus, Júpiter, las tres Gracias, Minerva con casco, lanza y escudo, y delante de todos, recostado, Apolo con su lira.

Bibliografía

- Apolodoro, *Biblioteca*, Gredos, Madrid, 1985.
- Bailey, C. B., *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, 1991.
- Balil, A., «El mosaico de *Los trabajos de Hércules* hallado en Liria (Valencia)», *Archivo de Prehistoria Levantina*, 15 (1978) 265-275.
- Boccaccio, G., *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, Madrid, 1983.
- Bordeaux, J.-L., «Some reflexions on Rodin's the Kiss», *Gazette des Beaux-Arts* 1975, 123-128.
- Bosque, A. de, *Mythologie et Maniérisme*, Albin Michel, París, 1985.
- Brommer, F., *Heracles. The Twelve Labors of the Hero in Ancient Art and Literature*, Aristide D Caratzas Pub., New Rochelle, Nueva York, 1986.
- Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece*, Thames and Hudson, Londres, 1991.
- Conte, N., *Mitología*, Universidad de Murcia, 1988.
- Dacosta Kaufmann, Th., «Éros et poesia: la peinture à la cour de Rodolphe II», *Revue de l'art*, 70 (1985) 29-46.
- Díez de Velasco, F., *Lenguajes de la Religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- Díez de Velasco, F., «La centaurofilia de Deyanira: una hipótesis iconográfica» en M. Martínez (ed.), *La literatura erótica en la cultura occidental*, Madrid, 1998.

- Díaz Padrón, M., *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVIII*, 2 vols., Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1995.
- Díez Plata, M^a de Fátima, *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*, Tórculo Ediciones, Santiago de Compostela, 2000.
- Filóstrato, *Imágenes*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.
- Gallardo, M^a Dolores, *Manual de Mitología Clásica*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1995.
- Galinsky, K., *The Herakles Theme*, Oxford, 1972.
- Hermoso Cuesta, M., «En torno a las series profanas de Lucas Jordán en España», *Goya*, 287 (2002) 97-107.
- Higino, *Fábulas: Mitología Clásica*, Editorial Coloquio, Madrid, 1987.
- Lebegue, R., «Un thème ovidien traité par le Primatice et par Ron-sard», *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, 301-306.
- *LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1981-), Ártemis-Verlag, Zurich y Stuttgart.
- Mangia, P., *Il ciclo dipinto della Volte. Galleria Borghese*, Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma, Roma, 2001.
- Marolles, M. de, *El Templo de las Musas*, Ediciones el Museo Universal, Madrid, 1990.
- Navarrete Orcera, A. R., «La mitología a través de la pintura: estado de la cuestión», *Estudios Clásicos*, 109 (1996) 93-130.
- Navarrete Orcera, A. R., «La mitología a través de la pintura: nueva recensión bibliográfica», *Estudios Clásicos*, 114 (1998) 77-118.
- Navarrete Orcera, A. R., *La mitología en el palacio de Viso del Marqués*, Áurea Clásicos, Madrid, 2001.
- Navarrete Orcera, A. R., *La mitología en los palacios españoles*, UNED, Úbeda, 2005.
- Ovidio, *Heroidas*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias Cátedra, Madrid, 1995.
- Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Pigler, A., *Barockthemen*, Akadémiai Kiadó, 3 vols., Budapest 1974 (1^a ed. 1956).

- Roberts-Jones, Ph., «L' Antiquité selon Grandville et Daumier», *Gazette des Beaux-Arts*, 1988, 71-76.
- Roberts-Jones, Ph., «Rome 1630 au palais Schönborn-Buchleim de Vienne: deux tableaux de Pierre da Cortone» (Hércules y Ónfale), sin indicación de autor, *Revue de l' art*, 109 (1995) 53-59.
- Ruiz de Elvira, A., *Mitología Clásica*, Gredos, Madrid, 1982.
- Ruiz de Elvira, A., «Onfala», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 14 (1998) 27-55.
- Shapiro, H. A., *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, Routledge, Londres, 1994.
- Sófocles, *Tragedias*, trad. Mariano Benavente, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1971.
- Sófocles, *Tragedias*, trad. Asella Alamillo, Gredos, Madrid, 1981.
- Suhr, E., «Herakles and Omphale», *American Journal of Archaeology*, 57 (1953) 251-263.
- Tempesta, A., *Metamorphoseon Ovidiarum*, ed. Stephen Orgel, Garland Publishing, Nueva York, 1976 (reed. de Ámsterdam, 1606).
- «The painting by Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) at Narford Hall, Norfolk», sin autor, *Apollo*, 1985, 359-363. Alude al cuadro *Neso y Deyanira*.
- Trendall, A.D. y Webster, T.B.L., *Illustrations of Greek Drama*, Phaidon, Londres, 1971.
- Uhlenbrock, J. P., *Herakles, passage of the Hero Through 1000 Years of Classical Art* (exposición Bard College), Aristide D Caratzas Pub., New Rochelle, Nueva York, 1986.
- Woodford, S., *Images of myths in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, 2003.