

Rafael Beltrán

Tirón de orejas al héroe de su amante (Hércules y Ónfale en Rubens)

Ejemplos de amor, humor y pedagogía en un gesto de castigo insólito y transgresor¹

Universitat de València | rafael.beltran@uv.es | <https://orcid.org/0000-0002-9346-3105>

¿Por qué Rubens, en *Hércules y Ónfale* (1602-1605), hace que la reina de Lidia, en un gesto vulgar e inusual, le tire de la oreja al hijo de Júpiter y Alcmena? (Figura 1)

En la foto fija que captura la pintura, como en gran parte de la tradición en torno a la pareja, Ónfale tiene subyugado a Hércules. Rubens presenta al héroe prácticamente desnudo, sentado junto a ella, que se yergue altiva sobre un pedestal y apenas se inclina, condescendiente, para infligirle ese inofensivo correctivo. Inclina la parte superior de su cuerpo grácil con un movimiento delicado, que combinado con el cruce de piernas parece de bailarina, y le estira al héroe grandullón el lóbulo de la oreja como quien da a un niño un cachete de regaño. La reina, siguiendo los precedentes literarios y figurativos clásicos, se ha apropiado del atributo máximo de virilidad y fortaleza del semidiós (la capa del león de Nemea) y le ha concedido, a cambio, para ridiculizarlo y afeminarlo, el huso para hilar, antítesis de su maza o clava que también le ha arrebatado. ¿Acaso esa inversión de roles, esa perversión que

¹ Revisado por Clara Bonet Ponce. Publicado como parte del proyecto FWF *The Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain* (FWF Austrian Science Fund, P32263-G30).

degradaba a su amante a la condición de presa inane, no era ya sobrada muestra de dominio? ¿Qué más quiere Ónfale cuando, para aún mayor oprobio, le tira de la oreja? Probablemente, además de lucirlo como pieza de caza, infantilizarlo: mostrarlo como alumno castigado. Ónfale, además de bella amante inmisericorde, se erige como una refinada y engréida maestra que endilga una reprimenda más, un rapapolvo al final de la lección a su cautivo discípulo.



Figura 1. Peter Paul Rubens: *Hercules and Omphale* (1602-1605), Museo del Louvre, Paris.

Ella, aparentemente, no le da mayor importancia al gesto. Parece ejecutarlo con esa ligereza de profesora de ballet, sin especial empeño, como quien añade un golpecito de propina. Él, que pese a lo vergonzoso de la situación no deja de exhibir también su rotunda belleza masculina, aguanta sin tensión muscular, digno y algo molesto, pero ni mucho menos se retuerce de dolor por ese pellizco innecesario. Ha

resistido y seguirá resistiendo. Había sido ya castrado simbólicamente; antes fiero, ahora domesticado, es como un animalillo, o como el pequeño escolar que recibe un palmetazo de la institutriz.

El episodio es de sobra conocido. Debido al rapto de locura que le lleva a asesinar a su amigo Iphitus, Hércules es vendido como esclavo a Ónfale, reina de Lidia, con quien convive durante tres años. La reina alivia la gravedad del castigo al convertirlo en su amante, aunque para pasar desapercibido el héroe ha de hacerse ver disfrazado como una mujer más en la corte, vistiendo ropas y portando aderezos femeninos. Los mejores mitógrafos recogieron en sus versos o prosa versiones del mito.² Más de noventa artistas, desde pintores, escultores y músicos, entre 1300 y 1900, han recreado el tema, incidiendo en aspectos que se repiten con relativamente escasas variantes.³ Pero nunca, que conozcamos, si no es en los dos cuadros de Rubens y su taller (Figuras 1 y 5), aparece el gesto del tirón de orejas.

El motivo para que Ónfale dé ese punzante pellizco y, sobre todo, las razones para que Rubens conciba y ejecute la composición artística en torno al tirón de orejas continúan siendo, en efecto, todo un misterio. Tal vez el secreto esté, si desviamos la vista hacia los personajes secundarios, en las niñas que, aprendices de tejedoras, miran a la pareja y asimilan la lección, a diferencia del sirviente que, vestido igualmente de mujer, también hila, como su amo, pero a la vez protesta al no entender esa nueva vejación, esa puntilla extrema y absolutamente gratuita. ¿Es posible, entonces, que Ónfale quiera instruir a esas niñas con una clase *in vivo* sobre la potestad femenina o sobre los peligros del amor ciego? ¿O que busque que ellas se aperciban del sinsentido de un mundo al revés, con los roles de género trastocados y trasgredidos? ¿O quizás el secreto esté en nosotros, en nuestra perplejidad, mirando a todos los actores de la escena y sin saber qué postura tomar ante el escenario insólito de un cuadro tan hermoso y extraño?

El tirón de orejas, además de ser un acto casi reflejo en las relaciones paterno o maternofiliales, como la palmada al trasero, la bofetada o el cachete al niño, está atestiguado como castigo educativo desde al menos la cultura educativa griega y romana. De hecho, su recuerdo aún nos resulta familiar a quienes lo sufrimos en

2 Lo presentan, con distintas variantes, desde Diodoro Sículo (*Bibliotheca Historica*, IV, 31, vv. 5-8) hasta Propertio (*Elegías*, IV, 9, 38), Séneca (*Fedra*, 2, vv. 317-329), Ovidio (*Epistulae*, 9, 53-118; *Ars amandi*, 2, vv. 209-220; *Fasti*, II, vv. 303-358), Luciano (*Διάλογοι θεῶν*, 13, 1-2), etc. El estudio en español más completo sobre la tradición clásica del personaje se debe a Ruiz de Elvira, Antonio (1998), "Ónfala", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 14, pp. 25-56.

3 Desde la imagen central del mosaico de Liria (Museo Arqueológico Nacional) o el fresco pompeyano de la Casa de Marco Lucrecio (Museo Nacional de Nápoles), hasta las versiones, ya a partir del Renacimiento, de Hans Cranach (1537), Paolo Veronese (1565), Annibale Carracci (dibujo al carbón) (1560-1609), Bartholomeus Spranger (1585), Tintoretto (*Hércules expulsando de la cama al Fauno*) (1585), Francesco da Ponte (1587), Francesco Bassano (1587), Abraham Janssens (1607), François Lemoyne (1724), Charles Antoine Coypel (1731), François Boucher (c. 1735), Noël Hallé (1759), Jacques Dumont (1781), Louis-Michel Van Loo (1728), Goya, etc. Véase Davidson Reid, Jane (1993), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990*, Nueva York y Oxford, 2 vols., vol. I, pp. 540-544. Un magnífico resumen, con imágenes comentadas sucintamente, algunas de ellas en relación con los versos ovidianos, en García Portugués, Esther (2011), "Hércules y Ónfale de Fastos de Ovidio. El texto llevado a la pintura", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 3, pp. 73-84.

nuestra infancia y evocamos las sensaciones, seguramente más de humillación y resignación que de dolor, ante aquella medida punitiva demasiado frecuente hasta hace no mucho tiempo. Pese a ello, hasta el impresionante cuadro de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) no tuvo un recorrido ni mucho menos nutrido de figuraciones gráficas (pictóricas o escultóricas), ni tampoco, que conociéramos, de recreaciones literarias. Por eso sigue siendo intrigante la presencia del gesto de reprimenda en Rubens. Nunca lo transitan otras composiciones artísticas del mito y, sin embargo, en la obra del gran pintor flamenco aparece como motivo central e insustituible, que focaliza no sólo nuestra mirada, sino la de los personajes en el lienzo.



Figura 2. Educador (paidagogos) con dos niños. Pequeña terracota procedente de Tanagra (Beocia, Grecia), siglo IV a.C. Antiguo Museo de Berlín, TC 1084.

Si nos remontamos a la Antigüedad, la imagen del pedagogo con dos niños, tirando de las orejas a uno de ellos, aparece en una terracota de Tanagra, datada en el siglo IV a. J., que alberga el Altes Museum de Berlín (Figura 2).⁴ La estatuilla se conserva muy estropeada, pero permite apreciar, con la delicadeza propia de aquellas pequeñas piezas escultóricas griegas, el tirón de un maestro gordinflón, presentado como una de las facetas cotidianas, en este caso de responsabilidad educativa del pedagogo, que solía ser un esclavo cualificado, hacia sus discípulos.⁵ El buen mentor, de aspecto bonachón, ampara a los dos niños, y cumple de manera casi rutinaria y mecánica con una de sus obligaciones al reprimirlos. Hay sendas terracotas de Tanagra, custodiadas en el Museo Británico, que representan al maestro enseñando, en una a leer y en otra a escribir (Higgins, 1986).⁶ Pero aquí, en esta otra que comentamos, el acompañamiento en la instrucción se concentra de modo muy natural en el castigo físico. Exacto reflejo de la realidad, porque cuenta Plutarco, en el capítulo correspondiente a Catón el Viejo de sus *Vidas paralelas*, como algo excepcional, que el gran político romano le daba clases a su propio hijo, aunque podía haber recurrido a un esclavo, llamado Quilón, bien educado y experto pedagogo de muchos niños. Pero Catón, dice Plutarco, no quería que le “reprendiese o tirase de las orejas”, si se mostraba tardo en aprender.⁷

Hablamos de παιδεία, de pedagogía, sin entrar en las implicaciones de violencia de un acto de castigo lógicamente censurable e inadmisibles para la pedagogía y la sensibilidad actuales.⁸ Pero hay que reconocer que ha sido y continúa siendo en muchas culturas un gesto de reprimenda y punición habitual. Y quizás lo que lo ha singularizado frente a los acostumbrados cachetes y tortazos (por hablar de castigos más leves) es el hecho de que se ha solido provocar en ocasiones ligadas a la educación, ya sea familiar o escolar. Entre “tierno” (con todas las comillas irónicas posibles) y posesivo, entre aleccionador y humillante, se ha presentado como correctivo, no tan doloroso como el palmetazo o el latigazo, pero que a cambio deja en ridículo o como

4 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paidagogos_wirh_two_boys_small_terracotta_from_Tanagra_4th_c_BC_Altes_Museum_Berlin_141258.jpg [10.1.2024].

5 Véase el estudio capital de Bonner, Stanley F. (1984), *La educación en la Roma Antigua. Desde Catón el Viejo a Plinio el Joven*, Barcelona, Herder. Aquí, teniendo en cuenta la cara algo grotesca del pedagogo, pensamos que tal vez esta figurilla estuviera extraída, como ocurre en varios casos más de terracotas, de alguno de los populares personajes de comedia nueva de Menandro, como el esclavo pedagogo de *Escudo* (*Aspis*). Hay otra figura de pedagogo con niño, en el Museo Arqueológico Nacional, que no reviste esos rasgos tan pronunciados. No podemos apreciar tampoco un gesto de tirón de orejas, como en la Tanagra berlínesa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esclavo_pedagogo_con_ni%C3%B1o_%28M.A.N.%29.JPG [10.1.2024].

Véase, para figuras parecidas a la de este pedagogo, en su contexto, González, Camila (2010), “Figuretes de terracota”, en *Catàleg d'escultura i col·leccions del món antic*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 177-234; especialmente, los núms. 87 y 88.

6 Higgins, Reynold Alleyne (1986), *Tanagra and the Figurines*, Princeton, Princeton University Press.

7 Plutarco (2007), *Vidas paralelas, IV*, ed. Juan M. Guzmán Hermida y Óscar Martínez García, Madrid, Gredos, p. 96.

8 Véase, como aproximaciones sociohistóricas al tema, Suárez Pazos, Mercedes (2004), “Los castigos y otras estrategias disciplinarias vistos a través de los recuerdos escolares”, *Revista de Educación*, 335, pp. 429-443; y Sonlleve Velasco, Míriam (2019), “Golpes y brazos en cruz: el castigo escolar en la escuela pública franquista (1938-1951)”, *Revista História da Educação*, 23, s. p. (on-line).

objeto de burla y degradación a quien lo padece, poniendo énfasis en la superioridad de quien lo inflige. Así lo reflejaba perfectamente –vergüenza, risa y autoridad–, en la portada del 7 de septiembre de 1912, en el *The Saturday Evening Post*, el dibujo de uno de los más famosos ilustradores de la historia del periodismo, Norman Rockwell (Figura 3).

A diferencia de este, en la estatuilla de Tanagra el tirón de orejas era el del maestro al discípulo, ambos masculinos. Es el mismo tipo de captación pintoresca de la realidad, con algo de etnográfico, que observamos en otro de los escasos tirones de orejas que se plasma en lienzo, en esta ocasión a cargo de un buen pintor costumbrista, Juan José Gárate y Clavero (1869-1939), en su dibujo *Un tirón de orejas* (1900), que apareció publicado el 30 de octubre de 1990 en *La Ilustración Española y Americana* (Figura 4).



Figura 3

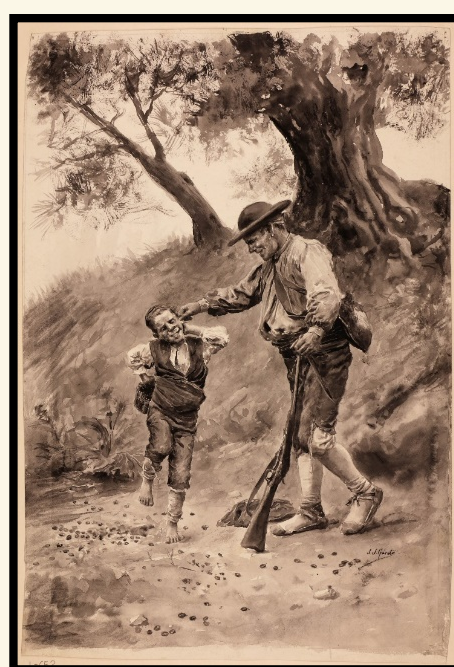


Figura 4

El género del instructor ha cambiado a femenino en el tirón de la maestra del *The Saturday Evening Post*, pero el significado de las figuraciones, la escultórica antigua y las de los dibujos de los dos periódicos populares, el estadounidense o el español, no ha de ser muy diferente: se presenta, en tono risueño y complaciente, una situación habitual de enseñanza y reprimenda. El maestro corrige con violencia espontánea al discípulo, lo domestica, como el carretero haría con su caballo o su burro, para que no se desvíe del camino trazado. Es curioso que la víctima sea prácticamente siempre un muchacho, nunca una muchacha; también los pícaros suelen ser niños, no niñas. En todo caso, puesto que se trata de un escarmiento leve, no lesivo, estas estampas pretenden resultar, dentro de su irrelevancia, como probablemente ocurriría con la figurita griega, captaciones amables, curiosas y simpáticas de una realidad social

cotidiana. Serían visiones “jocoserias”, como las llamaba otro costumbrista, Bretón de los Herreros, cuando presentaba como propios de la escuela, para inculcar con sangre la letra, los “tirones de orejas” y “azotes crudos”.⁹

Hasta aquí el significado del gesto casi nimio de ese tirón de orejas, asumido como un acto usual y prácticamente inherente durante siglos a la necesidad de la instrucción pedagógica. De ahí que habláramos desde el primer momento de una Ónfale que infantiliza a Hércules, además de feminizarlo. Ahora bien, ese significado, sin perder el humor característico de la situación, se vuelve mucho más complejo y ambiguo cuando se asocia a un escenario histórico y cultural distinto, el mítico, diametralmente opuesto a la cotidianeidad costumbrista del presente histórico y de la cercanía espacial y, además, y porque lo permite el sustrato alegórico, repleto de equívocos, cambios de rol y de género; henchido de comicidad, de subversiones y, en suma, de lecturas poliédricas. Es lo que ocurre con el misterioso tirón de orejas del *Hércules y Ónfale* de Rubens.

Resumiendo lo visto hasta el momento: el cuadro recrea el momento en el que Hércules, en la corte de Lidia, donde ha invertido papeles con Ónfale, sufre resignadamente el acoso de esta. Ese acoso o signo de dominación se concentra en ese gesto excepcional, por desconocido en las restantes figuraciones: Ónfale le pellizca o tira de la oreja a Hércules, quien subyugado parece encogerse o retorcerse, para unos simplemente molesto o irritado, para otros realmente dolorido o incluso torturado.

Hemos presentado hasta ahora solamente el cuadro de Rubens que cuelga de una de las paredes del Museo del Louvre (Figura 1). Pero hay otra variante del tema, atribuida sin tanta rotundidad al mismo Rubens o a su taller, que custodia la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid (Figura 5).¹⁰

El tema es el mismo, pero han cambiado bastantes cosas: los ropajes de Hércules y Ónfale; luego, son cinco las doncellas que rodean a la pareja, suplantando al sirviente único y mayor de la versión anterior. Varían otros detalles: ha desaparecido el cortinaje del fondo, que mostraba una sugerente imagen demoníaca, probablemente la del dios Pan; se han borrado también los dibujos alegóricos de la tarima sobre la que se eleva Ónfale. Sin embargo, se mantiene el modelo de composición estructurada de la escena, que sigue girando en torno al centro neurálgico y simbólico del tirón de orejas.

9 “¡Cuánto le cuesta aprender / la primer letra de burro; / cuánto el escribirla luego con intercadente pulso! / ¡Cuántos tirones de orejas / y cuántos azotes crudos / para meterle en la cholla / que uno es tres y tres son uno!” (Bretón de los Herreros, Manuel (1884), “La vida del hombre. Poema pedestre jocoserio. La niñez”, en sus *Poesías*, Madrid, Impr. Miguel Ginesta, p. 330). Mucho más sensible y tierno todavía es el tirón o pellizco que aparece, en un contexto de idilio, en el cuadro del pintor romántico irlandés William Mulready, *Brother and Sister, or Pinching the Ear* (1836):

[https://www.niceartgallery.com/William-Mulready/Tweaki \(1836ng-The-Ear-oil-painting.html](https://www.niceartgallery.com/William-Mulready/Tweaki (1836ng-The-Ear-oil-painting.html)

10 Hay un grabado posterior (c. 1885), basado en este cuadro, impreso en aguafuerte y buril por el gaditano Juan Antonio Camacho, que se conserva, como su modelo, también en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Figura 5. Hércules y Onfala, atribuido a Peter Paul Rubens
(Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

La crítica destaca, en el cuadro de Rubens (ciñámonos a la versión primera, la del Louvre de la Figura 1), la genial aplicación de técnicas escultóricas, usando gamas de colores que muestran al detalle los relieves y recovecos de la complexión humana y que contribuyen a dotar a la escena de plasticidad y de una sensación de realismo a través de la imitación del movimiento escenográfico. Para esos logros resulta crucial el gesto que concentra la mirada del espectador del cuadro: el tirón de orejas. El juego de luces y sombras permite reproducir los colores de la carne y la materialidad de los cuerpos, y Rubens subraya el efecto de conmoción haciendo que se encoja o acurruque el cuerpo de Hércules, al tiempo que Ónfale le estira la oreja. El punto de fuga se sitúa precisamente en esa oreja izquierda cogida por la mano de Ónfale. Tanto las líneas de la base o plataforma sobre la que yergue una Ónfale estática, rígida

en su mitad inferior, todo lo contrario que su enamorado, como las direcciones de la pierna izquierda y el brazo derecho de Hércules, y la del brazo derecho de Ónfale, así como también las miradas de los cinco personajes en el cuadro del Louvre – y serían seis de los nueve personajes en el de la Academia de San Fernando–, todo converge hacia esta oreja de Hércules que señala, toma y estira la mano de Ónfale.¹¹

La subyugación ya está sobradamente significada con los principales atributos invertidos. Cubriendo apenas los genitales de Hércules encontramos unos mínimos pliegues de la túnica de Ónfale, mientras que el pubis de la reina se cubre de manera irreverente con la cola del león de Nemea, gruesa y fálica, que lo cruza (en el cuadro de la Figura 5, Hércules, pero sobre todo Ónfale, van cubiertos de manera mucho más pudibunda). Lo que se quita de la virilidad del primero, pues, se desplaza hacia la segunda, y viceversa. Y, sin embargo, insistimos, el tirón aparentemente redundante y que no aparece en otras recreaciones artísticas es el central en las dos versiones de Rubens. Sigue pendiente la respuesta a la pregunta: ¿por qué?

Para algunos críticos, el gesto de tirar de la oreja serviría para evidenciar mejor el dolor que siente Hércules en esa situación de humillación. Sin duda Ónfale es quien da las órdenes y Hércules quien las ejecuta, invirtiendo los roles establecidos. Hércules, según esta corriente de opinión primera, estaría en posición sumisa, con un sufrimiento que se dibujaría en su rostro dolorido de manera evidente; parecería como inútil o castrado, desprovisto de todo vigor viril, delante de su sirviente, vestido también con ropas femeninas, y de las dos niñas, probablemente sirvientas también.¹² Sin embargo, para otros críticos, sin negar la inversión ni la evidente sumisión, Hércules se muestra reacio, incómodo o molesto, pero no torturado, y no es verdadero dolor lo que apreciamos en su rostro. Es un gesto esquivo, de resignación, que provoca sorpresa y admiración en las jóvenes (la ἔκπληξις que luego comentaremos), pero también, a la vez, algún efecto de condescendencia e ironía liberadora en nosotros, los espectadores del cuadro.¹³

Rubens produjo un corto número de pinturas mitológicas y alegóricas durante su

11 Una de las mejores y más actualizadas descripciones (así como análisis, a continuación) del cuadro la ofrece Lyon, Vanessa J. (2020), *Figuring Faith and Female Power in the Art of Rubens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 64: “Rubens’s *Hercules and Omphale* is a dense, carefully crafted painting, suffused—one could say inundated—with allusive and symbolic meaning. In it Rubens appeals to numerous and diverse visual sources, from Roman sarcophagi to his courtly precursor, the German mannerist, Bartolomeus Spranger. A recurring theme in Northern as well as Italian art, *Hercules and Omphale* tells the tale of a woman disastrously in charge. Enlivened by a material exchange of power through cross-dressing, this Ovidian ‘perversion’ of gender roles has Omphale, the Lydian queen, arraying the vanquished hero in “gauzy tunics” and a “dainty girdle” while she takes on “the heavy club, the lion’s skin, and the lesser weapons stored in their quiver.” Rubens faithfully incorporates these details in a grottolike setting packed with didactic classical reliefs, sumptuous costumes, and even extra-textual characters such as a procuress and rapt cohort of juvenile woolworkers. From such darkly comedic condemnations of effeminized manhood the demigod received the epithet “distaff Hercules,” since part of his humiliation lies in being forced to take up the inescapably domestic women’s work of spinning”.

12 Es la opinión que resume Huemer, Frances (1979), “A Dionysiac Connection in an Early Rubens”, *The Art Bulletin*, 61, 4, pp. 562-574; y acepta García Portugués, “Hércules y Ónfale en *Fastos*”.

13 Es la opinión que se deduce de las interpretaciones de Rosenthal, Lisa (2005), *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, Urbana-Champaign, Univ. of Illinois; o también de Lyon, *Figuring Faith*, pp. 63-67.

etapa italiana. Huemer sugirió que dos de ellas, *La muerte de Adonis* y la que comentamos, *Hércules y Ónfale*, pudieron ser encargadas para celebrar el matrimonio, en 1606, de Giovanni Vincenzo Imperiale, un joven noble de Mantua.¹⁴ Incluso la segunda pudo ser compuesta como *pendant*, es decir, como pareja de la segunda. Estas dos piezas podían suponer una forma de “asesoramiento matrimonial” ofrecido a los futuros novios, quienes deberían protegerse contra unas determinadas inclinaciones naturales de sus respectivos sexos que les podrían conducir a extremos peligrosos.¹⁵

Las dos pinturas habrían hablado como “consejeras” (“visual advisements”), tanto a la novia como al novio, a través de ese par de historias de amor con finales trágicos para los personajes masculinos.¹⁶ Y quizás en esos “visual advisements” radique buena parte del secreto del tirón de orejas. En la instrucción que se ofrece a las niñas dentro del cuadro y que se podía ofrecer al joven destinatario italiano –o la pareja de prometidos– fuera de él.

Toda la escena del tirón tendría un doble nivel de significación, interno y externo al lienzo, con un mismo objetivo didáctico: a través de la lección a las niñas (en la escuela de tejedoras) se nos enseña del mismo modo a nosotros, a quienes se supone que ya hemos superado las etapas escolares y nos podemos permitir el cómodo distanciamiento. El joven noble de Mantua, destinatario del cuadro, estaría a mitad entre ambas miradas, la del aprendizaje interno y la externa. Rubens presenta a las niñas a la vez disfrutando y aprendiendo de la escena, tal vez buscando un efecto de emotividad, de ἔκπληξις (‘ékplexis’), por encima del razonamiento del λόγος, es decir, un efecto de esa mezcla temor paralizante, admiración y empatía, propios de cierta clase de enseñanzas cuyos receptores se introducen en el cuadro, como los comitentes en el desdoblamiento clásico, canalizando el mensaje que ha de recibir amplificado el espectador externo del mismo.¹⁷ Las niñas podrían estar captando como mínimo el elemento compositivo más revelador de la pintura, que es seguramente, como dice Lyon, el simple hecho de que una mujer se muestre de pie y por encima del hombre sentado.¹⁸

Se diría que las niñas están aprendiendo acerca de todo lo que aparece meridianamente claro en el centro de la imagen: que la sumisión despoja de virilidad

14 Huemer, “A Dionysiac Connection”; Rosenthal, *Gender...*; recoge su propuesta, entre otros críticos, Lyon, *Figuring Faith...*, p. 63.

15 Huemer, “A Dionysiac...”, p. 574: “One painting might be a warning to women not to be too domineering (like Spenser’s Omphale and Shakespeare’s Kate); the other a warning to men to seek peace (love) rather than war”. La referencia de Huemer a Kate, la “fierecilla domada” (pero antes dominante) de Shakespeare, parece clara. Pero más clara todavía es la comparación que se plantea en el capítulo “Samson and Dilemma” de Lyon, *Figuring Faith*, pp. 37-78, con el cuadro del mismo Rubens sobre Sansón y Dalila.

16 Lyon, *Figuring Faith...*, p. 64.

17 Tomo la idea de la explicación que da González García a las “Cadenillas de Hércules”:

https://www.academia.edu/71936832/_2022_Cadenillas_de_H%C3%A9rcules_Ekplexis_y_empat%C3%ADa_en_la_literatura_y_pintura_%C3%A1ureas

18 Lyon, *Figuring Faith...*, p. 65.

a Hércules. Pero también que estamos ante una inversión de la jerarquía sexual tradicional, lo que denota claramente lo antinatural y, por tanto, perverso, de la relación hombre-mujer en esa pareja.¹⁹ Esa lección, obviamente antifeminista, conocida para los adultos (nosotros, espectadores), asombra y educa a las niñas. El papel que tienen ellas en la escena será suplantado en otras versiones del tema por todo tipo de personajes simbólicos, más o menos convencionales, desde Cupidos hasta amorcillos o figuraciones del dios Pan, que aquí vigila desde la sombra como un fantasma, pero que en Tintoretto o Janssen, por ejemplo, es echado a patadas por Hércules como un intruso.²⁰ Pero aquí, de nuevo, Rubens es originalísimo.

Sin la lección a las niñas no habría tirón de orejas. La sala del palacio de Lidia en Rubens es como podría haber sido la *schola* del pedagogo griego en la figurilla de Tanagra. Y Ónfale se muestra, como la maestra americana del *The Saturday Evening Post*, altiva y superior, enseñando a las niñas a seguir el libro de instrucciones y no desviarse de la doctrina. Las niñas miran con emoción de aprendizas, sin pasmo y, sobre todo, interiorizan la enseñanza, puesto que también ellas hilan.

El tirón de orejas es, sin duda, una parte singular, instantánea, punzante, emotiva y catártica de un programa educativo que presenta el tema de la sumisión en varios planos. Así, lo subraya también, en los bajorrelieves del estrado sobre el que se yergue Ónfale, la alegoría del toro vencido, en el suelo, que representaría en *mise en abyme* otro derrocamiento de Hércules.²¹

Para acabar, veamos un ejemplo anterior del mismo gesto mecánico y fugaz del tirón de orejas de una reina a su amante dominado, dentro de una variante de relación tan perversa o más que la de Hércules y Ónfale: la de Fedra con Hipólito. Se trata de una novela de caballerías, *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell, que representa perfectamente el espíritu de la ficción caballeresca del siglo xv y que se aprovecha de las exageraciones y ficciones del mundo mitológico, a través de parejas senequistas y ovidianas, para ofrecer revisiones verosímiles, adaptadas a la épica narrativa. En este caso, la mutación aleccionadora la ofrecen Fedra e Hipólito. Fedra alecciona y tira de las orejas a Hipólito en *Tirant lo Blanc*. ¿También para aleccionarlo? Lo cierto es que encontramos otro texto que presenta de manera instructiva y tragicómica, como la pintura de Rubens, las consecuencias de la sumisión amorosa invertida, es decir, en un mundo al revés.

En medio de uno de los episodios más divertidos, atrevidos y desconcertantes de la novela, el de los amores adúlteros de la Emperatriz de Constantinopla con el joven Hipólito, sobrino del protagonista Tirant, se da ese gesto inesperado, que no pasa desapercibido al lector, dada su espontaneidad y aparente candidez dentro de un contexto erótico que resultaba de todo menos inocente. Impulsada en un resorte

19 Lyon, *Figuring Faith...*, p. 65.

20 Como explica muy bien García Portugués, "Hércules y Ónfale en *Fastos*", pp. 79-82.

21 Sin embargo, igualmente se postula que el perro blanco podría simbolizar la fidelidad por parte de Ónfale, algo que rebajaría un tanto el yugo de la opresión.

escénico acelerado, de comedia o vodevil, la Emperatriz, en el momento en que corre el peligro inminente de ser sorprendida en la cama y con su amante clandestino por el Emperador, intenta esconder a su pareja. Joanot Martorell resume la acción del siguiente modo: «tornà corrents devers Hipòlit e *pres-lo per les orelles* e besa'l estretament e dix-li: —Lo meu fill, per la molta amor que't porte, te prenh que vages en aquell retret...». ²²

Amor y (leve) punición, juntos, de nuevo. El movimiento mecánico, acelerado (“tornà corrents”, ‘tornóse corriendo’), de cogerlo por las orejas (“*pres-lo per les orelles*”) reviste cierta ambigüedad, posiblemente calculada. Por una parte, puede pensarse que coge al joven caballero de los lóbulos de las orejas para arrastrarlo – como dice – hacia el rincón o aposento contiguo (“retret”) en la habitación, antes de que sea descubierto; aunque eso se contradice con el gesto del beso, simultáneo o inmediatamente posterior. Por otra, podría deducirse que, al cogerlo de esa guisa, y puesto que dice que lo besa, seguramente en los labios (“*besa'l estretament*”), o repetidamente, como interpreta el traductor al castellano (“muchas veces”), está tratando de estrechar la cara y la boca de él a la suya, con un nerviosismo lógico en aquella tesitura, e incluso que está tratando de alzarlo a su altura, aunque ello implicaría –y no sería nada descartable– una diferencia de estatura notable, como la de una madre con el niño que abraza y eleva para poderlo besar en horizontal. Finalmente, podemos colegir que la Emperatriz está aleccionando o castigando a su amante-discípulo, riñéndolo amorosa pero severamente, como avisándolo y diciéndole: ‘¡Pórtate bien! Mira que si no te escondes..., pagaremos las consecuencias...’. Y que mitiga la violencia o brusquedad del gesto con el beso. Las tres posibilidades pueden ser compatibles, pero nos quedamos con la tercera, la pedagógica, por conveniencia argumentativa, a la vista de los testimonios anteriores vistos y para poder justificar mejor esta escena –pedagógicamente– a partir del análisis de la otra que se desarrolla en el cuadro de Rubens.

Nos encontramos ante la presencia de personajes de la Antigüedad con los roles invertidos, que se trasladan al presente con toda la fuerza irónica de la anacronía instructiva. La inversión aquí no es entre el papel de dominio del género femenino y el masculino, el que fundamenta los cimientos de la sociedad patriarcal, sino entre el rol maternofilial y el conyugal, es decir, el que hallamos en el germen del tabú del incesto. El episodio completo, repleto de múltiples equívocos y sugerencias, presenta reiteradas alusiones, si no directamente al mito de Fedra, sí al incesto. Basta comprobar que, aunque la Emperatriz del Imperio griego no tiene nombre en la novela, es una mujer mayor, que intenta sustituir el hueco doloroso que ha dejado recientemente

²² Martorell, Joanot (2005), *Tirant lo Blanc*, ed. Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanch, p. 982. En la excelente traducción al castellano de la obra, publicada en Valladolid, 1510, el anónimo traductor, casi siempre muy fino y literal, no sabe aquí o no quiere traducir el gesto, y lo salta: “Y tornóse corriendo azia Ypólito y besóle mucha veces...”. Véase, para un análisis minucioso del episodio, Beltrán, Rafael (2022), “El llit honest i l’oració devota de l’Emperadriu al *Tirant lo Blanc*: textos i imatges d’Anunciacions amb secrets d’alcova”, *Tirant*, 25, pp. 1-100.

su hijo, muerto muy joven en la guerra, con el consuelo de un amante de la misma edad que este, caballero francés y sobrino de Tirant, que no por casualidad se llama Hipólito. La Emperatriz, que llega a reprochar a Hipólito que, al querer seducirla, haya pretendido y logrado enamorarse de su propia madre, es decir, de ella (“enamorat de ta mare”; Martorell, 2005: 982), se manifiesta astuta y libidinosa, pero esos vicios aparecen juzgados benévolamente al poderse presuponer que se halla presa de alguna demencia senil. Especialmente desde el momento en que convierte la realidad de una noche de pasión amorosa en un sueño enfermizo de amor y esperanza, donde relata que se le ha presentado el hijo fallecido (en realidad, sabemos que fue Hipólito), a quien ha podido abrazar y besar.

Lo cierto es que la Emperatriz, cuando coge a Hipólito por las orejas, se comporta como una madre extremada y tragicómica, madrastra amorosa (Fedra) que busca, tras poseerlo, mantener a su lado y proteger a su hijo en peligro. Hipólito, además de amante inesperadamente aparecido, es suplantador o sosias —entre maléfico *doppelgänger* y *revenant*— de su hijo ausente. Por eso ella lo trata como a un niño, como a un hijo, pidiéndole y rogándole —desde su superioridad, con regaños y exigencias— que se esconda. Hipólito, pese a su osadía y destreza en el campo del amor, ha tenido previamente comportamientos claramente infantiles. Es un caballero valiente, sin duda, pero su extremada juventud y, sobre todo, su posición de discípulo que ha de someterse a la ley del aprendizaje se acentúa con el detalle magistral de que la Emperatriz le coja de las orejas para besarlo, manifestando así un tierno y posesivo gesto maternal y educativo.

El episodio parte de la magia de los mitos poetizados en la *Metamorfosis* y juega con la retórica dramática de las *Heroidas* ovidianas, y con la ampulosidad de los diálogos del Séneca de las *Tragedias*, que habían sido traducidas y eran leídas, recitadas, comentadas y recreadas en catalán en los cenáculos de la Valencia de mediados del XV. Aunque la crítica no ha detectado en estas páginas en concreto que el tándem mujer-amante o madre-hijo tenga como fuente exacta ni a Ovidio ni ninguna de las tragedias senequianas, sí que hay huellas claras, literales, de momentos trágicos de la historia de *Hero y Leandro*, derivada de Ovidio y magníficamente versionada por Joan Roís de Corella, coetáneo y fuente constante de Martorell. Otro mito, también recreado por el mismo Rubens, que plasma poderosísimamente la tragedia que evocan los últimos versos ovidianos, con Leandro sucumbiendo entre las olas, junto a las Moiras. La mímica exagerada de la Emperatriz (una Emperatriz que sobreactúa como en una opereta, se ha dicho repetidas veces), que se manifiesta en otros varios momentos a lo largo de todo el episodio, se muestra aquí, en fin, más ampulosa todavía y culmina conclusivamente con la genial ocurrencia de coger a su amado por las orejas. Una acción que parece espontánea, pero que facilita que se zanje y concluya con catarsis liberadora un episodio de tensión constante.

La pareja de Hércules y Ónfale se halla, por tanto, escondida en el subtexto de algunos de los episodios de *Tirant lo Blanc*, junto con la latencia de otras parejas

mitológicas, de las que se vale el autor para mostrar los peligros de la posesión invertida o pervertida por culpa de los excesos en el amor. Tirant, entre damas, sometido a sus juegos, malicias y tentaciones eróticas, llega a verse, como Hércules en Lidia, en una posición de neta inferioridad frente a la princesa Carmesina que aspira a conquistar. Tirant, en uno de sus primeros “trabajos”, lucha en combate sin armas, con las manos y a dentellada limpia, contra un perro alano y lo vence, como Hércules al león de Nemea. Luego, se convierte en un Aquiles por fortaleza y bravura, aunque también, como este en la corte de Licomedes, prácticamente se ha de esconder –ya que no disfrazar– entre ropas y sábanas de mujeres... Y de nuevo tenemos aquí a Rubens y su taller, pintando una gran pieza sobre *Aquiles descubierto por Ulises y Diómedes*, que también alberga el Museo del Prado.²³

Esa inversión de papeles, la de Tirant como el más valiente e invicto (como Hércules, Aquiles, David o César), pero vencido por el deseo de Carmesina (como Ónfale o Mical), se da con otros parámetros en el caso de la Emperatriz e Hipólito, pero continúa siendo igualmente radical. Aquí, es la inversión de roles ante el amor, la anunciación (casi religiosa) de un milagro en una mujer senil y la esperanza vana de poder concebir en la senectud. La dama madura (“gentil vella”), enamorada del joven, intenta el imposible de recuperar al hijo muerto y de generar un vástago con el fantasma de “otro hijo”, con la quimérica ilusión de prolongar su linaje que, de otra manera, habría desaparecido sin continuidad. Y lo mejor –corolario de la transgresión– es que consigue ese imposible. El mundo al revés.

La idea que parece desprenderse de estas miradas que revitalizan mitos clásicos es la visión crítica de ese mundo patas arriba, ilustrado con enfoque irónico para apuntar alegóricamente a los peligros de los comportamientos extremos y para confirmar la validez del mundo tal cual es.²⁴ La metamorfosis antinatural de los protagonistas del cuadro, empezando por la apariencia de su ropas y atributos intercambiados, se vuelve exagerada y monstruosa, revelando la inestabilidad de la pareja en un mundo pagano en decadencia que exige ser reparado. Se transitan lugares comunes clásicos utilizados

23 Además, Tirant se manifiesta como todo un Julio César por capacidad de liderazgo y estrategia, pero se muestra también, como César en el anecdotario de los *Dicta et facta* de Valerio Máximo, vulnerable, con miedo ante la batalla..., sobre todo ante la batalla del amor. Lo he intentado justificar en Beltrán, Rafael (2005), “Facecia, agudeza y transmutación en la figura del caballero: dos anécdotas sobre Julio César, desde *Tirant lo Blanc* hasta *Don Quijote* y el *Arte de ingenio* de Gracián”, en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative. In Memory of Roger M. Walker*, eds. Barry Taylor y Geoffrey West, Londres, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, pp. 53-71. Tirant es ambicioso y conquistador como Alejandro Magno. Y es, asimismo, un capaz estadista, como el bíblico rey David. Así, en alguna de sus aventuras amorosas, remeda justamente la faceta de bisoñez del rey David ante las mujeres (específicamente, ante la segunda, Mical), como explico en Beltrán, Rafael (2023), “Carmesina ajuda Tirant a amagar-se i fugir: dues escenes amb el model bíblic de Mical i el rei David”, en *Estudis en Honor del professor Rafael Alemany Ferrer*, coord. M. Garcia, F. Llorca, Ll. Martin, J. Ll. Martos, J. M. Perujo y G. Sansano, Alacant, Universitat d’Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Catalana, pp. 69-77.

24 Como dice Lyon, *Figuring Faith...*, p. 62: “Whether mined from the *Fasti*, the *Heroides*, or *Metamorphoses*, tales of love, lust, and loss among the gods and goddesses of ancient Rome provided early modern artists, patrons, and beholders with a safely indirect means of confronting real-life dynamics of sex and power. Speaking through the bodies of mythically randy satyrs and gullible nymphs an artist could advise, exalt, judge, and condemn”.

para ilustrar los peligros de un orden mundial distópico.²⁵ Se trataba de señalar, como dice Rosenthal, “the inversion of multiple social hierarchies (such as class, age, and profession, as well as gender) alongside the upending of natural ones (such as relations of hunter and prey)”.²⁶ Esa inversión de jerarquías, que gira en el cuadro de Rubens esencialmente en torno al género, gira en el episodio de *Tirant* en torno a la edad y la filiación.

El tirón de orejas se postula como una señal evidente, dentro de ese cúmulo de alteraciones, radicales mudanzas y perversiones. Es un detalle no solo divertido y transgresor, sino altamente significativo, que concentra múltiples enseñanzas. El simple indicio de un gesto inocuo y cotidiano, por esa misma vulgaridad del gesto, se metamorfosea, por mor de la ruptura del decoro (lo vulgar en el mito), en grave lección de dominio execrable, la que le endosa la mujer al hombre. El cuadro se convierte en una clase magistral fascinante en torno a una acción perversa e indigna que humilla a uno de los mayores héroes mitológicos. Instruye deleitando y aleccionando –dando un toque de atención punzante, un pequeño tirón de orejas al propio espectador– sobre los peligros del amor ciego y apasionado que puede destruir, si no se anda con tiento, cualquier jerarquía: ya sea de género, ya familiar, social o educativa.

25 Lyon, *Figuring Faith...*, p. 67.

26 Rosenthal, *Gender, Politics*, p. 129.