

El «travestimiento burlesco» de Hércules en Ov. *Her.* IX. (55-118)

The «burlesque travesty» of Hercules in Ov. *Her.* IX.
(55-118)

Alba Blázquez Noya
albablazqueznoya@gmail.com
Universidad de Salamanca

En el presente artículo estudiaremos cómo el personaje de Hércules es sometido a un proceso burlesco de «desheroización» por su mujer, Deyanira, en la epístola que esta le dirige dentro de la colección de las *Heroidas* de Ovidio¹. Cuando Hércules mata a Ifito, el hijo de Eurito, el oráculo de Delfos le indica que para purificarse debe ser vendido como esclavo. Fue comprado por Ónfale, reina de Lidia, al servicio de la cual estuvo durante un año, según la versión de Sófocles (*Soph. Trach.* 248-153). Las fuentes narran que durante esta estancia fue esclavo y también amante de la reina (Jacobson 1974: 237-238). Al terminar su servicio, ya purificado, Hércules reunió una armada para conquistar la ciudad de Ecalia con el fin de castigar a Eurito por una ofensa anterior; tras saquear la ciudad, se llevó a Yole, la hija de Eurito, como concubina. La carta empieza aquí, cuando Hércules vuelve a casa victorioso y Deyanira se entera de que trae con él a Yole.

El pasaje que vamos a comentar, los versos 55-118 de la *Heroida* IX, contiene la descripción que efectúa Deyanira de la estancia de Hércules como esclavo de Ónfale en Lidia, durante la cual, a juicio de Deyanira, no se comportó heroicamente puesto que estuvo sometido a Ónfale como esclavo y como amante. Deyanira

¹ Para un análisis detallado de *Heroidas* IX, ver nuestro artículo «Las voces de Deyanira en *Heroidas* IX de Ovidio y *Traquinias* de Sófocles», *Myrtia* 2015:11-33.

en esta parte le recuerda a Hércules que cuando era el esclavo de Ónfale perdió la virilidad propia del héroe al someterse por completo a una mujer. Espera que sus palabras eviten que caiga de nuevo en el mismo error con la amante recién conseguida Yole y que recupere su verdadera condición y su carácter de prototipo de héroe masculino.

Los estudios sobre masculinidad definen el modelo de masculinidad ideal con una serie de características relativas tanto a determinados atributos corporales como al éxito en el desarrollo de actividades físicas. Es interesante destacar que este arquetipo de virilidad está tradicionalmente representado por iconos culturales: la figura del héroe es un punto central en el imaginario cultural occidental de lo masculino (Connell 1995: 213). Y como tal tenemos a Hércules, el héroe griego por excelencia, que se ajusta a estos dos estándares, pues es el gran vencedor de los imposibles doce trabajos, y su físico ha sido concebido y retratado desde la antigüedad como poderosamente fuerte y musculoso.

Por el contrario, si ser el prototipo de la masculinidad ideal le trae al héroe fama y gloria, los hombres que se apartan de este modelo hegemónico son víctimas de marginación social (Connell 1995: 80-81). Precisamente esto es lo que utiliza Deyanira en su carta para deconstruir la condición de héroe de Hércules, pues se centra en describir, como veremos, los aspectos femeninos de su comportamiento y de su aspecto impropios de mencionado ideal de hombría. No hay que olvidar que este ideal es una creación del patriarcado, y que Deyanira, aunque se rebela contra la decisión de su marido de traer a Yole a su casa, no es una heroína subversiva puesto que acepta los valores patriarcales y los utiliza en su favor: ella quiere que su marido siga siendo un héroe ya que desea seguir teniendo el estatus de esposa del héroe y por ello su carta tiene como objetivo convencerle de que no vuelva a someterse vergonzosamente al amor de una mujer². Así, Deyanira crea en su carta la imagen de Hércules como amante elegíaco al servicio de su arrogante amada. Esta representación de Hércules como amante elegíaco será el hilo conductor de nuestro análisis, pues a lo largo del pasaje veremos cómo Ovidio hace referencias a la auto-representación que hacían de sí mismos los poetas ele-

² Sobre otras interpretaciones del sentido del pasaje de Ónfale dentro de la *Heroida IX* ver, Vessey (1969: 350-351) y Jacobson (1974: 238).

giacos latinos, que se describen como esclavos del amor de sus dueñas rechazando los valores tradicionales masculinos (Gibson 2005: 162-163).

El pasaje dedicado a la deconstrucción de la heroicidad de Hércules empieza con la descripción del aspecto que nuestro protagonista lució durante su estancia en la corte lidia (55-72) y las tareas femeninas que llevaba a cabo (73-83), sigue recordándole cómo en semejantes circunstancias se jactaba de sus hazañas (84-102); y termina concluyendo que Ónfale fue realmente el hombre en la relación (103-118).

Deyanira comienza introduciendo la imagen de un Hércules ataviado a la manera de una mujer oriental (59-68). De su aspecto Deyanira describe los adornos y la vestimenta a la vez que recorre distintas partes del cuerpo de Hércules (el cuello, las manos, los brazos, el pelo, el pecho) señalando el contraste existente entre el cuerpo ideal masculino del héroe y los adornos propios de una mujer oriental, una antítesis que provoca vergüenza y risa al mismo tiempo, dada la contradicción entre cuerpo masculino y atuendo femenino. Asimismo con esta descripción se intercalan referencias a los pasados trabajos de Hércules, que subrayan lo inadecuado de su atavío (58, 61-62, 67-68). Estas contradicciones entre el travestimiento de Hércules y su masculinidad corporal junto con sus valientes hazañas llevan a una degradación del héroe, que tiene el efecto de lo que podríamos llamar, recurriendo a la terminología de Genette (1982:34-35), un «travestimiento burlesco» puesto que Hércules sigue teniendo su historia heroica, pero su comportamiento ya no es heroico sino elegíaco. Hércules se comporta en la corte de Ónfale de acuerdo con las convenciones de un género literario, la elegía, que está en la jerarquía de los géneros literarios latinos muy por debajo de los géneros elevados en los que su carácter heroico encajaba: la épica o la tragedia³. Deyanira usa la elegía como un contra-modelo para provocar a

³ El procedimiento empleado aquí es muy complejo y no se corresponde estrictamente con ninguna de las categorías que Genette define en el amplio marco de las prácticas paródicas. En todo caso está claro que al procedimiento al que más se aproxima es al «low burlesque». Por otro lado, el episodio lidio de Hércules ya había sido tratado en comedias y dramas satíricos griegos de finales del V a. C. que se limitaban a explotar el contraste cómico oponiendo la rudeza del héroe a las delicadezas lidias; son los poetas latinos quienes lo convierten en un personaje elegíaco (Jacobson 1974: 237-238; Jolivet 2001: 112-114).

Hércules con la esperanza de atraerlo de nuevo al mundo épico, y este razonamiento justifica la coexistencia de ambos géneros en la carta (Delignon 2006: 179).

Es interesante poner en relación el hecho de que Hércules vista con atuendo y adornos femeninos, como describe Deyanira, con la adscripción de los poetas elegíacos al ideal conservador de la austeridad en el aspecto de la mujer (Gibson 2005: 164). Además está el añadido de que Hércules adopta un atuendo típico del lujo oriental, otro aspecto negativo puesto que de esta forma queda patente que el héroe occidental ha sido sometido por una reina de Oriente, paradigma en el que podemos observar un claro paralelismo con personajes relevantes contemporáneos de Ovidio como Marco Antonio y Cleopatra (Arena 1995: 835).

A los atuendos de mujer que porta Hércules, convirtiéndose en un *mollis uir* (72), les corresponden las tareas femeninas que realiza como siervo de Ónfale (73-83). Así empezamos a ver cómo nuestro viril protagonista cumple de manera casi catalogica el código elegíaco del amante como siervo a las órdenes de su *domina*, una caracterización que se mantiene con especial vigor en el resto del pasaje.

Deyanira habla de los rumores que cuentan que Ónfale le ha impuesto a Hércules el trabajo de una esclava (73-83), y lo peor es que él ha tenido miedo a las amenazas de su dueña (74); se ha comportado como un esclavo de acuerdo con la convención elegíaca del *seruitium amoris* del poeta-amante⁴ y ha adoptado su *nequitia*⁵, mostrando incapacidad para responder como un *uir romanus*. Los rumores también cuentan que Hércules realiza las tareas asignadas por Ónfale: transportar y trabajar la lana, tareas propias tanto de las esclavas como de las matronas romanas (75-80). Deyanira nos trasmite este rumor con un tono crítico y ridiculizador utilizando el contraste entre la fuerza de las manos de Hércules que asfixiaron al león (61-62) y su incapacidad para trabajar con los hilos sin romperlos (79-80) aterrizado por el castigo que esperaba de su *domina*: [*Crederis infelix scuticae tre-*

⁴ El origen de este tópico probablemente se encuentre en la similitud de la conducta del amante y el esclavo, y aunque se remonta al periodo prehelénico, se empezó a utilizar con regularidad y se desarrolló en la elegía romana (Murgatroyd 1981: 604,606). Ver, Copley 1947 y Lyne 1979.

⁵ Negación del elegíaco a dedicarse a las labores establecidas para un hombre: la vida pública y militar (Hallet 1973: 115). Ver, Pichon 1966: 122.

mefactus habenis] / ante pedes dominae pertimuisse minas (81-82). La referencia a su condición de esclavo y al rigor del dominio de Ónfale abre y cierra este pasaje dedicado a las labores femeninas de Hércules. Vemos por tanto cómo la actitud del héroe es la misma que la de los poetas elegíacos, que a menudo se representan a sí mismos como esclavos sumisos, que tienen miedo a que su *domina* los castigue (Gibson 2005: 162).

El proceso de «desheroización» de Hércules se cumple tanto en su travestismo, que lo feminiza y orientaliza por completo, como en sus actividades físicas que se ven reducidas a trabajos femeninos. Este proceso se produce en los dos niveles de comunicación presentes en las *Heroidas*, el de la voz de Deyanira reprochándole a Hércules su conducta para recordarle cuál es el camino que le mantendrá a salvo de los rumores y de la pérdida de su fama, y por otro, la voz de Ovidio, que le presta a su heroína una representación del héroe propia de un «burlesque» degradante y ridiculizador.

El contraste entre este Hércules degradado y su pasado ilustre es subrayado por el relato de sus hazañas en la corte de Ónfale que Deyanira le atribuye (84-100): ella lo concibe como un acto de alarde inadecuado, dadas las circunstancias de esclavitud y sometimiento en que se encuentra, y sobre todo subraya la inconsciencia de Hércules que no parece darse cuenta de lo distante que está de su condición heroica vestido con el lujo y ostentación de una mujer oriental: *Haec tu Sidonio potes insignitus amictu / dicere? non cultu lingua retenta silet?* (101-102).

El pasaje concluye con la representación de la virilidad adoptada por Ónfale (103-118), quien culmina su dominio sobre Hércules adueñándose de sus armas y trofeos: *Se quoque nympha tuis ornavit Dardanis armis / et tulit e capto nota tropaea uiro* (103-4).

El triunfo de Ónfale le arrebató íntegramente a Hércules su catálogo de hazañas; por eso Deyanira le señala a su marido sarcásticamente la ridiculez de su jactancia: *I nunc, tolle animos et fortia facta récense* (105). Resulta inadecuado que presuma de sus trabajos ante quien lo ha sustituido en su lugar de *uir* (*Quod tu non esses, iure uir illa fuit* 106), se ha apropiado sus triunfos e incluso los ha superado (*Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum, / quam quos uicisti, uincere maius erat* 107-108).

Vemos, pues, cómo a partir de unos valores patriarcales, Deyanira nos describe un cambio de roles absoluto: para ella *uir*

equivaldría a *maior* (106-108). Ónfale es el hombre en cuanto que es superior, en último término la vencedora. Esta concepción de la mujer como vencedora es la misma que Deyanira aplica en el caso de Yole, y proviene del tópico elegíaco de la *militia amoris*⁶, que tiene como consecuencia el *seruitium amoris* del poeta-amante. El amante elegíaco es Hércules, que sufre un *seruitium* real pero también un *seruitium amoris*, y de esa manera Ónfale es su *domina* tanto literal como figuradamente⁷. La metáfora elegíaca la encontramos aquí por tanto materializada.

Es esa la debilidad de Hércules por la que se preocupa Deyanira. Ella sabe que nada ha vencido a Hércules salvo dos mujeres, primero Ónfale y ahora Yole, y así afirma su superioridad y le muestra la verdad que ella conoce pero su marido no, utilizando la metáfora elegíaca de la *militia amoris* pues el amante, al perder la batalla se convierte en botín del vencedor, en este caso de la vencedora: *falleris et nescis; non sunt spolia illa leonis, / sed tua, tuque ferae uictor es, illa tui* (113-114)⁸. Deyanira invoca al *pudor* (*O pudor! hirsuti costis exuta leonis / aspera texerunt uellera molle latus* 111-112) y lo hace porque si a Hércules antes no le daba vergüenza vestirse de mujer (55-72) ahora sí tendría que avergonzarse de que ella lo haya convertido en botín de guerra. Además, tampoco es adecuado que Ónfale se vista como el héroe, pero así materializa su absoluto dominio sobre él.

Una vez ha dejado claro ese deshonesto cambio de roles entre Hércules y Ónfale, Deyanira le dedica a Ónfale una écfrasis que ahonda más en esta cuestión. Si al principio nos había presentado a Hércules vestido de mujer (55-72), ahora el cambio de rol de Ónfale se encarna en que se atavía con los atributos de Hércules: la piel del león de Nemea (111-114), las flechas envenenadas por la sangre de la hidra de Lerna y la clava: *Femina tela tulit Lernaeis*

⁶ Las dimensiones del tópico que más nos interesan serían el amor representado como una guerra –siendo o bien el amor o bien la amada oficiales al mando y el amante un soldado–, y la imaginaria del triunfo, con la derrota del amante a manos del amor o el triunfo del amante sobre su amada (Drinkwater 2003: 195).

⁷ Uno de los mitos más famosos sobre dioses esclavizados es el de Hércules al servicio de Ónfale, pero no parece que se encuentre en él el origen del *seruitium amoris*, sino que serían los alejandrinos quienes añadirían el elemento erótico a la historia (Copley 1947: 286) que luego recogería y reescribiría Ovidio.

⁸ Murgatroyd (1975: 73) utiliza este dístico como ejemplo de un juego de palabras a partir de expresiones militares que demuestra lo enraizado que estaba el concepto la guerra del amor en época de Ovidio.

atra uenenis/ ferre grauem lana uix satis apta colum, instruxitque manum claua domitrice ferarum/ uidit et in speculo coniugis arma sui (115-118).

Con esta representación de un Hércules completamente vencido termina el pasaje dedicado al episodio lidio del héroe, en el que, como hemos visto, Deyanira le ha echado en cara a Hércules la profunda indignidad en que cayó al convertirse en una especie de amante elegíaco olvidado de toda actividad masculina y heroica para servir a la amada, una circunstancia que es vista por Deyanira con los mismos ojos críticos con los que la sociedad tradicional romana vería a los poetas elegíacos.

Bibliografía

- A. Arena, «Ovidio e l'ideologia Augustea», *Latomus* 54 (1995), pp. 822-841.
- B. Delignon, «Genres nobles et genres mineurs dans Les *Heroïdes* d'Ovide», *BAGB* 1, (2006), pp. 148-188.
- R. W. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- F. O. Copley, «*Servitium amoris* in the Roman Elegists», *TAPA* 68 (1947), pp. 285-300.
- M. O. Drinkwater, «*Militia amoris*: fighting in love's army», in T. S. Thorsen (ed.) *The Cambridge companion to love elegy*, Cambridge-New York, 2013, pp.194-206.
- G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989.
- R. Gibson, «Love Elegy», in S. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature*, Carlton-Malden-Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 159-173.
- J. P. Hallett, «The Role of Women in Roman Elegy: Counter-Cultural Feminist», *Arethusa* 6, 1 (1973), pp. 103-124.
- H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- J.-Ch. Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Paris, Collection de l'École Française de Rome 289, 2001.
- R. O. A. M. Lyne, «*Servitium amoris*», *CQ* 29 (1979), pp. 117-130.
- F. Moya, *Ovidio. Heroidas, Texto revisado y traducido*, Madrid, 1986.
- P. Murgatroyd, «*Militia amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 34 (1975), pp. 59-79

- «*Servitum amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 40 (1981), pp. 589-606.
- R. Pichon, *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim, Olms, 1966.
- D. W. T. C. Vessey, «Notes on Ovid, *Heroides* 9», *CQ* 19 (1969), pp. 349-361.

RESUMEN

Hércules, considerado tradicionalmente el gran héroe de los griegos, símbolo de salvación y encarnación de la masculinidad, recibe un fuerte tratamiento «desheroizante» en la *Carta de Deyanira a Hércules* de Ovidio, obra en la que se dedica un pasaje completo a retratarlo completamente travestido. Hablamos del pasaje en el que narra la estancia de Hércules como esclavo (y amante) de Ónfale en Lidia. En el presente artículo veremos cómo Deyanira utiliza los estándares del modelo de la masculinidad ideal para ridiculizar a su marido recordándole los momentos en que se apartó de tal modelo, aplicando a Hércules de manera casi catafórica el código elegíaco del amante como siervo a las órdenes de su *domina*.

PALABRAS CLAVE: *Heroidas*, Hércules, Deyanira, masculinidad, elegía.

ABSTRACT

Hercules, traditionally considered the great hero of the Greeks, the symbol of salvation and the incarnation of masculinity, receives a strong «de-heroizing» treatment in Ovid's *Letter from Deianira to Hercules*, a work in which a whole passage paints him completely as a cross-dresser. We refer to the passage that narrated Hercules's time as a slave (and lover) of Omphale in Lydia. In this article we see how Deianira utilizes the standards of the model of ideal masculinity to ridicule her husband by reminding him of the times he did not live up to that model, and applies to Hercules practically all of the elegiac code of the lover as a servant at the orders of his *domina*.

KEYWORDS: *Heroides*, Hercules, Deianira, masculinity, elegy.