

**AMOR VINCIT HEROS: HÉRCULES Y ÓNFALE
Y SANSÓN Y DALILA DE DIEGO LÓPEZ EL MUDO**
**AMOR VINCIT HEROS: HERCULES AND OMPHALE
AND SAMSON AND DELILAH OF DIEGO LOPEZ EL MUDO**

Resumen

El presente artículo pretende mediante un análisis iconográfico e iconológico de las pinturas *Hércules y Ónfale* y *Sansón y Dalila* realizadas por Diego López el Mudo demostrar su interés como fuente documental para comprender cómo era entendido y representado el deseo en la cultura barroca española.

Palabras clave

Estudios de género, Iconografía, Hércules y Ónfale, Pintura Barroca, Sansón y Dalila.

Begoña Álvarez Seijo

Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia. Uni-
versidad de Santiago de Compostela.
España.

Investigadora contratada FPU por la Universi-
dad de Santiago de Compostela en el Departa-
mento de Historia del Arte, dentro del Grupo
de Investigación IACOBUS. Sus investigaciones
se centran en la representación de la mujer en
la pintura Barroca española del siglo XVII y los
estudios de género en la Edad Moderna.

Abstract

The present article intends through an icono-
graphical and iconological analysis of the paint-
ings *Hercules and Omphale* and *Samson and
Delilah* painted by Diego López el Mudo demon-
strate its interest as documentary source in or-
der to comprehend how desire was understood
and depicted in Spanish Baroque Culture.

Key words

Baroque Painting, Hercules and Omphale, Ico-
nography, Samson and Delilah, Women Studies.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 21/IV/2020
Fecha de revisión: 11/V/2020
Fecha de aceptación: 26/VI/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i19.0001>

AMOR VINCIT HEROS: HÉRCULES Y ÓNFALE Y SANSÓN Y DALILA DE DIEGO LÓPEZ EL MUDO

En España durante el siglo XVII las instituciones que ostentaban el poder, la Monarquía y la Iglesia, impusieron un rígido control de las manifestaciones culturales con el fin tanto de articular un discurso ideológico que alejase a los fieles de la heterodoxia, como de controlar y modelar la construcción de sus emociones. Esta tarea de regulación afectó a la pintura de un modo implacable por su gran poder de evocación, capaz de educar y generar sentimientos a una población mayoritariamente iletrada¹.

Por lo tanto, la pintura, como manifestación cultural de una sociedad concreta, tiene un alto valor como fuente documental y su estudio puede arrojar luz sobre cómo las prácticas culturales articularon y modelaron a los individuos, sus comportamientos y sus relaciones en un periodo concreto². En este sentido, la pareja de pinturas de Diego López el Mudo, *Hércules y Ónfale* y *Sansón y Dalila*³, como producto cultural de la segunda mitad del siglo XVII, puede permitirnos comprender mejor cómo era entendido el amor y ciertos aspectos de la construcción de la feminidad durante este periodo. La excepcionalidad de estas pinturas reside en el tema escogido y el modo de ejecutarlo pues,

mediante dos figuras sobradamente conocidas, una mitológica y la otra bíblica, el pintor lleva a la representación plástica un tema popular en la literatura pero inusual en la producción pictórica de los artistas españoles del Barroco.

11

El artista, Diego López el Mudo, fue un pintor perteneciente a la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII⁴. Pocas son las noticias biográficas que existen de este personaje más allá de que formó parte del taller de Juan Carreño de Miranda, citándose su nombre en el testamento del pintor de Cámara del Rey en 1685⁵. Pérez Sánchez habla de un pintor que ejecutaba obras de “modesto estilo madrileño”⁶ y lo relaciona con las dos únicas pinturas, además de las de la Ermita del Prado de Talavera de la Reina⁷, hoy desaparecidas, y las del convento de agustinas de La Calzada de Oropesa en Toledo⁸, que se conocen y conservan de este autor en las que se puede hablar de composición y diseño de una escenografía pictórica, *Hércules y Ónfale* y *Sansón y Dalila*.

1. DE HÉROE A ESCLAVA

En estos dos lienzos, Diego López el Mudo sitúa la escena en una estancia interior, pero abierta



Fig. 1. Diego López el Mudo. *Hércules y Ónfale*. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del siglo XVII. Galería Caylus. Madrid.

a espacios luminosos. Compositivamente, en el protagonizado por Hércules y Ónfale coloca a los tres personajes de la escena alineados en un primer plano, todos ellos sentados sobre una alfombra y prácticamente a una misma altura; por su parte, en el de Sansón y Dalila inscribe a los personajes en una suerte de triángulo imaginario, siendo la pareja formada por el héroe recostado sobre el regazo de Dalila el centro destacado de la composición⁹.

En lo que se refiere a la relación iconográfica e iconológica entre ambas historias, las aventuras paralelas de Hércules y Sansón, como la victoria sobre el Cancerbero o la bajada a los infiernos, “dieron origen a que Sansón y el héroe mitológico se combinaran en un arquetipo a dúo”¹⁰, normalmente con un sentido positivo, el de

sus triunfos, que les llevan a vencer a la propia muerte, hecho que hizo que el héroe veterotestamentario desde antiguo fuese visto como una prefiguración de la figura de Cristo, o que se creyese al héroe mitológico un ascendiente directo de los reyes Habsburgo¹¹. Sin embargo, la aparición conjunta de ambas figuras acompañadas de estos dos personajes femeninos, Ónfale y Dalila, tiene un componente moralizante claro, negativo y burlesco, ampliamente desarrollado desde la Edad Media, y no es otro que destacar los peligros del amor pasional para el buen juicio del hombre, capaz incluso de llegar a corromper a los propios héroes. En ambas historias, tanto Hércules como Sansón acaban viéndose atrapados por el dominio de una mujer, símbolo de la lujuria y la lascivia, perdiendo con ello virtud y juicio¹². De este modo, los dos relatos eviden-

cian cómo incluso los hombres más sobresalientes en la virtud podían caer presas de las artimañas femeninas, las cuales eran capaces de despertar sus más bajos deseos y conseguir que errasen en sus decisiones; es decir, ambas escenas ponen de relieve la flaqueza que despierta en el ser humano la pasión amorosa, la cual podía conducir a la pérdida de raciocinio y, con ello, a la consecución de actos moralmente reprochables¹³.

En el lienzo de *Hércules y Ónfale* se nos cuenta el pasaje de la vida del héroe quien, tras matar a su amigo Ifito, hijo de Eurito, es condenado por el oráculo de Delfos a servir como esclavo. De este modo, termina siendo vendido a la reina de Lidia, Ónfale, y durante su estancia en la corte, ambos se convierten en amantes¹⁴. Diego López

el Mudo nos presenta a un Hércules esclavo y travestido que desarrolla una actividad asociada a la feminidad como es el hilado, con su clava abandonada sobre la alfombra. Iconográficamente, su condición de esclavitud puede verse enfatizada por la oscuridad de la piel con la que es representado por el artista¹⁵ y el hecho de mostrarlo tan abiertamente femenino, tanto por sus ropajes y adornos como por la tarea que realiza, evoca, de modo burlesco, a la “desheroización” total del personaje, que pierde toda su virilidad al someterse por completo a la voluntad de una mujer, dejando de ser héroe para convertirse en una esclava, a causa de sus sentimientos pasionales¹⁶. Al haberse enamorado perdidamente de la reina, Hércules se desvía del camino de la virtud para complacer los deseos de ésta y de ahí que aparezca hilando, con el



Fig. 2. Diego López el Mudo. *Sansón y Dalila*. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del siglo XVII. Galería Caylus. Madrid.

huso en su mano, pues se ha dejado llevar por la locura que produce la lujuria, la sinrazón a la que condena el pecado de la carne. Según el pensamiento de la época, el hombre se movía por la razón y la mujer por la pasión; de este modo, al presentarlo travestido se nos indica que Hércules había perdido la principal virtud masculina, la capacidad de raciocinio, quedando considerado como mujer. Este hecho se resalta por la presencia en el fondo, entre las figuras del antihéroe y Ónfale, del papagayo, animal que imita sin razón las palabras y acciones de los demás¹⁷; el rosal, planta engañosa porque su gran belleza nos impide, a veces, ver su condición de espinosa¹⁸, ambos elementos con sentido negativo, aludiendo a la lujuria y sinrazón que dominaron los actos de Hércules. Ónfale, por su parte, no aparece portando los atributos del héroe como en otras representaciones de esta escena¹⁹, sino que la identificamos por contraposición a la otra figura femenina que aparece a su lado, la cual simboliza la Virtud. Mientras Diego López el Mudo representa a Ónfale con una falda de flores y portando un abanico, ambos símbolos relacionados con la vanidad, cualidad eminentemente femenina, y con un peinado de rizos artificiosos, labios gruesos y sensuales, una flor entre sus pechos, en el canalillo de su escote, remarcando que es una figura que incita a la lujuria, y acompañada de un perro enroscado a sus pies, simbolizando la pereza o acidia; al otro personaje femenino, la Virtud, se la representa bordando, tarea propia de mujer virtuosa, un dibujo geométrico, figura de connotaciones positivas, y tanto su vestimenta como su peinado apuntan en esa misma dirección. Este hecho también se recalca en el paisaje de fondo que se encuentra tras esta mujer virtuosa: en la maceta se aprecian claveles o clavelinas, flores que suelen hacer referencia al matrimonio, y el paisaje se muestra como una selva infranqueable, haciendo alusión, posiblemente, a la dificultad de mantenerse en el camino de la virtud y no desviarse de los mandamientos del propio matrimonio, pues hay

que recordar que Hércules estaba casado con Deyanira durante su estancia en la corte de la reina Ónfale²⁰; mientras que la vista situada tras la figura de Hércules es una paisaje llano, simbolizando el camino fácil pero de perdición que escogió al dejarse llevar por la pasión amorosa, consiguiendo con ello perder su honor y dignidad. Asimismo, debe destacarse la presencia de la fuente probablemente con la imagen del “amor omnia vincit”, el amor victorioso, representado sobre un pedestal en el que también se distinguen dos figuras, pudiendo tratarse de Apolo y Marsias o el Castigo de Cupido²¹, aunque su identificación, resulta complicada por la falta de detalle. En el brocal se encuentra la firma del pintor, ya que parece leerse “LOPEZ.EL.” con una letra “D” sobre el apellido del artista.

Por su parte, el lienzo de *Sansón y Dalila* representa el momento de la historia en el que el héroe hebreo es seducido por la filisteo Dalila y, obnubilado por la pasión, le confiesa que el secreto de su fuerza reside en sus cabellos. Ante dicha revelación, la filisteo le emborracha para poder cortarle la cabellera, la fuente de su poder, y así pueda ser vencido por sus enemigos. Además de Sansón dormido sobre el regazo de Dalila, aparecen en la escena dos sirvientas de la traidora filisteo y un soldado que espera a que Dalila acabe su tarea para apresar al hebreo. Cabe destacar la presencia en el fondo del lienzo, en una arquitectura con balaustrada que se levanta tras la figura del soldado enemigo, la presencia de una estatua de Hércules en una hornacina, reconocible por portar la clava y la piel de león, sobre la cual, en la balaustrada de la construcción, se levanta otra escultura, en este caso representando la virtud de la Prudencia, y conectando, aún más si cabe, la relación iconográfica entre ambos lienzos.

En el siglo XVII, el deseo amoroso fue representado en la cultura española como algo aborrecible por su capacidad de inducir al pecado incluso al más virtuoso de los hombres, quien podía

terminar siendo una mera marioneta en manos de una mujer. De este modo, se produciría una inversión de los roles socioculturalmente marcados, y el hombre tornaría un ser sumiso y obediente frente a una figura femenina poderosa, inteligente y manipuladora²². Precisamente, estas dos historias, Hércules y Ónfale y Sansón y Dalila, advierten a este respecto, formando un tándem cuya lección moral muestra al espectador masculino por qué debe ser precavido ante los sentimientos irracionales que puede generar la pasión amorosa, causante de desorden y caos en las almas que por ella se ven corrompidas.

Así fue recogido en la literatura de la época, donde la relación entre ambas historias, como advertencia de los peligros del deseo carnal, fue más popular y recurrente que en la plástica del XVII. Pues, tanto Hércules como Sansón, como expresa Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*, comenzaron matando leones y terminaron engañados y vencidos por mujeres²³; es decir, ambos personajes, a pesar de haber realizado en su vida numerosas y virtuosas proezas, cayeron rehenes del amor pasional, del pérfido deseo lujurioso generado por la seducción de una mala mujer. De este modo lo explica Cervantes en su *Galatea*:

“Pero si las razones hasta agora por mí dichas no bastan a persuadir la que yo tengo de estar mal con este pérfido amor de quien trato, oí en algunos ejemplos verdaderos y pasados los efectos suyos, y veréis, como yo veo, que no ve ni tiene ojos de entendimiento el que no alcanza la verdad que sigo. Veamos, pues: ¿quién, si no este amor, es aquel que al justo Loth hizo romper el casto intento y violar a las propias hijas suyas? Éste es, sin duda, el que hizo que el escogido David fuese adúltero y homicida; y el que forzó al libidinoso Amón a procurar el torpe ayuntamiento de Tamar, su querida hermana; y el que puso la cabeza del fuerte Sansón en las traidoras faldas de Dalida, por do, perdiendo él su fuerza, perdieron los suyos su amparo, y al cabo, él y otros muchos la vida; éste fue el que movió la lengua de Herodes para prometer a la bailadora niña la cabeza del

precursor de la vida; éste hace que se dude de la salvación del más sabio y rico rey de los reyes, y aun de todos los hombres; éste redujo los fuertes brazos del famoso Hércules, acostumbrados a regir la pesada maza, a torcer un pequeñuelo huso y a ejercitarse en femeniles ejercicios”²⁴.

Por su parte, el portugués Jorge Ferreira de Vasconcelos, en su *Comedia Eufrosina*, ya en 1551 advierte que a pesar de todos los actos heroicos que pueda llevar a cabo un hombre todo puede quedar en nada si deja embelesar por la pasión amorosa:

“[...] y si no, con mirar al mismo Hércules, que después de tantas victorias, y ser tan animoso, y sabio, como le hizo el amor parecer otro Sardanápalo, y le quemó vivo [...] por amor que no conviene se pierde el bien, y el mal viene [...] como hizo al esforzado Sansón, al sabio músico David, y al divino Salomón”²⁵.

Asimismo lo expone Juan de Torres en su *Philosophia moral de Príncipes*:

“De la misma suerte aquellos dos valerosos capitanes Hércules y Sansón, domadores de leones, y acometedores de peligros en una mesma hera [...] De manera que los que espantaron el mundo con sus proezas, le dexaron atónito con sus baxezas, y los que vencieron hombres fueron vencidos de mugeres”²⁶.

También así lo expresa Juan Ortiz Cantero en su *Directorio catequístico*, ya en el siglo XVIII:

“Enrique Octavo, Rey de Inglaterra, por una mala muger, negó obediencia á la Iglesia, quitó la Fe, y camino del Cielo á todo su Reyno. Hércules, por Onfala, se afeminó, hasta tomar la rueca. Aquiles, por otra, se vistió traje mugeril. Sardanápalo executó lo mismo. A Milon solo una mugercilla afeminaba pero mas es, que bastasse Dalila a quitar las fuerzas á Sansón”²⁷.

Pero también en obras protagonizadas por los personajes femeninos de la historia, como es el *Elogio Vigésimocuarto* dedicado a Dalila de Martín Carrillo, dentro de sus *Elogios de las mugeres*

insignes de que trata la Sagrada Escritura en el Viejo Testamento, publicado por primera vez en 1627 para Sor Margarita de Austria, dirá:

“Ningún exemplo mas apropósito podemos traer para probar esta verdad que el de Dalila, de quien hablamos en este Elogio, insigne en maldades, y en engaños, sin haber en ella cosa buena; antes es figura del Demonio, y del mayor enemigo nuestro, que es la carne, según San Ambrosio. Pero por haber vencido al hombre más fuerte del mundo, a quien la gentilidad llamó Hércules [...] fue vencido preso y atado como bestia por muger astuta Dalila, de quien hablamos en este elogio y por eso nombramos entre las insignes”²⁸.

2. IMÁGENES DEL MAL AMOR

Por lo tanto, como se aprecia a través de todos estos ejemplos literarios, durante los siglos del Barroco en España, la pasión amorosa era entendida como un peligro, un mal amor, capaz de nublar hasta las más lúcida de las mentes y afectar a todos los miembros de la estructura social. Por supuesto, la culpabilidad siempre recaía en la mujer, quien en todos estos relatos funcionaba como símbolo de la lujuria que podía despertar el acometimiento de todos estos pecados de los hombres. El género femenino era el causante de atraer al hombre por el mal camino: barraganía, concubinato, fornicación simple y un sinfín de faltas que estaban a la orden del día entre los crímenes cometidos durante el siglo XVII, y de los que se trataba de advertir a través de una producción cultural al servicio de una ideología que defendía la castidad, el matrimonio y la fidelidad. De este modo, el deseo amoroso, siempre representado, por su condición de pecado, en figuras femeninas, se nos muestra en la pintura española del barroco como algo rechazable pues, como se ha evidenciado a través de las representaciones de Diego López el Mudo, es capaz de volver al más honrado de los hombres en un mero juguete en manos de una mujer, que deja de ser sumisa y casta, para convertirse en un ser malvado y dominante, que

pasa a ser obedecida por el hombre engañado quien, a partir de ese momento, pierde su poder para convertirse en un ridículo amante/esclavo, subvirtiendo el orden social preestablecido²⁹.

Sin embargo, como decíamos al comienzo de este trabajo, en esta producción cultural del Barroco español a la pintura se le otorgó un lugar de preeminencia respecto a otras manifestaciones artístico-culturales, por su poder de emocionar y con ello despertar, para bien o para mal, los sentimientos de los espectadores. En este sentido, y a pesar de no contar con un índice de obras pictóricas censuradas por la Inquisición, como ocurre con el índice de libros prohibidos, el control que, desde el Concilio de Trento, se impuso a las imágenes fue férreo, “por su capacidad de actuar sobre los sentidos y regular espíritus a través de la soberanía de la visión”³⁰. De ello se deriva la virtual ausencia de ciertos temas iconográficos y la presencia masiva de otros. Esto ocurriría aún más si cabe con las representaciones femeninas³¹.

Por este motivo, en esta época, existía la convicción de que la visión de figuras femeninas que se alejan del ideal de mujer que se pretendía imponer por parte de la ideología dominante, esto es, casta, sumisa, humilde, laboriosa y silenciosa, solo podía conllevar a la transgresión de las normas por parte de los espectadores que las contemplasen, ya fuesen hombres o mujeres³². Y esto es lo que otorga a estas obras de Diego López el Mudo, *Hércules y Ónfale y Sansón y Dalila*, su excepcionalidad.

El control sobre la producción de imágenes femeninas sensuales y fascinadoras afectó hasta tal punto que este tipo de imágenes en las que se muestra a una mujer sometiendo a un varón a través del poder del deseo son extrañas excepciones, y prácticamente inexistentes si nos fijamos en las obras producidas de mano de pintores españoles³³. Las representaciones de hombres sucumbiendo a los encantos de

una mujer y que se habían dejado llevar por la lujuria, podían resultar en cierto modo peligrosas, pues no sólo tenían la capacidad de advertir sino que, mientras lo hacían, también podían despertar deseo en los propios espectadores a los que se intentaba aleccionar, los hombres, al tiempo que otorgaban a la mujer demasiado poder³⁴. De este modo, las mujeres representadas en estas escenas se convertían en ejemplos negativos para otras mujeres, al alejarse de los ideales impuestos para ellas, pues les podían mostrar cómo vencer a los varones a través de la manipulación de su deseo.

En conclusión, a pesar de no contar con más información sobre estas pinturas que nos permita desentrañar para quién realiza Diego López el Mudo estas escenas ni para qué lugar fueron realizadas,

debe reconocerse, a través de su estudio iconográfico e iconológico, su grado de excepcionalidad dentro de la plástica española de la época, así como su posible función como instrumento de exhortación a los espectadores masculinos para no caer en las tentaciones a las que podían ser sometidos por parte de las mujeres. Mediante el travestismo burlesco de Hércules y la pérdida de la fuente de su fuerza de Sansón, Diego López el Mudo ridiculiza a dos heroicos personajes víctimas del poder y engaño de dos mujeres fuertes, que se alejan del ideal de mujer, casta, sumisa y virtuosa, y que encarnan los peligros que conlleva dejarse llevar por el amor pasional, el mal amor, el cual tiene la capacidad de contaminar las almas de los hombres de un modo tan poderoso que es apto incluso para derrotar a los propios héroes, mitológicos o bíblicos.

NOTAS

¹RÍOS LLORET, Rosa Elena. "Desmayarse, atreverse estar furioso... La representación del amor y el matrimonio en la pintura española del Renacimiento y el Barroco". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història* (Valencia), 64-65 (2014-2015), pág. 152.

²Véase: MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975; GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984; PORTÚS PÉREZ, Javier y MORÁN TURINA, Miguel. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997; VV.AA. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *La pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2010.

³Agradezco a la Galería Caylus, quien recientemente ha adquirido estas dos obras, el haberme facilitado las imágenes para su estudio. También me gustaría agradecer su inestimable ayuda al profesor José Manuel López Vázquez, sin la cual no podría haber llevado a cabo este trabajo.

⁴PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura Barroca...* Op. cit., pág. 325.

⁵GÓMEZ JARA, Jesús. "Diego López el Mudo y sus cinco lienzos de pintura en la antigua enfermería del convento de agustinas recoletas de La Calzada de Oropesa (Toledo). Año 1687". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (Coord.). *La Iglesia y el Mundo Hispánico en tiempos de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555)*. Madrid: R. C. U. Escorial-María Cristina, 2018, pág. 838.

⁶PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca...* Op. cit.

⁷Antonio Ponz cuenta que "en el cuerpo de la Iglesia, en el camarín y en sacristía hay pinturas de un Diego López que se firmaba el Mudo, porque debía serlo de nacimiento". PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Por la viuda de Joaquín Ibarra, 1772-1794, t. VII, pág. 29.

⁸GÓMEZ JARA, Jesús. "Diego López el Mudo..." Op. cit., pág. 840.

⁹Ibídem, pág. 841.

¹⁰GOOSEN, Louis. *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Madrid: Akal, 2006, pág. 245.

¹¹GARCÍA PORTUGUÉS, Esther. “‘Hércules y Ónfale’ en Fastos de Ovidio. El texto llevado a la pintura”. *IMAGO: Revista de Emblemática y Cultura Visual* (Valencia), 3 (2011), pág. 82.

¹²MENA MARQUÉS, Manuela. “1800. Goya y la familia de Carlos IV”. En: MENA MARQUÉS, Manuela (ed.). *Goya. La familia de Carlos IV*. Madrid: Museo del Prado, 2002, pág. 154.

¹³LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel. “La familia de Carlos IV de Goya: una interpretación desde la emblemática”. *BSAA arte* (Valladolid), 76 (2010), pág. 275.

¹⁴BLÁZQUEZ NOYA, Alba. “El travestismo burlesco de Hércules en Ov. Her. IX. (55-118)”. *Studia Philologica Valentina* (Valencia), 1 (2017), pág. 87.

¹⁵FRACCHIA, Carmen. “Constructing the Black Slave in Early Modern Spanish Painting”. En: NICHOLS, Tom (Ed.). *Others and Outcast in Early Modern Europe*. Hampshire: Ashgate, 2007.

¹⁶GARCÍA PORTUGUÉS, Esther. “‘Hércules y Ónfale...’” Op. cit., pág. 76.

¹⁷GARCÍA ARRANZ, José Julio. “Interpretaciones y usos simbólicos de las aves en la literatura emblemática europea de la Edad Moderna”. *EVOLUÇÃO. Revista de Geistória e Pré-História* (Lisboa), 2 (2018), págs. 97-101.

¹⁸SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*. Ámsterdam: Janssonium Junioem, 1664, pág. 298.

¹⁹GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. *Trans. Diversidad de identidades y roles de género: Catálogo de exposición*. Madrid: Museo de América, 2017, págs. 274-276.

²⁰BLÁZQUEZ NOYA, Alba. “El travestismo burlesco...” Op. cit., págs. 87-88.

²¹Véase: AZANZA, José Javier y ZAFRA, Rafael (Eds.). *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2000.

²²RÍOS LLORET, Rosa Elena. “Desmayarse, atreverse estar furioso...” Op. cit., pág. 154.

²³MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*. Madrid: Luis Sánchez, 1602, pág. 172.

²⁴CERVANTES, Miguel de. *Obras completas, II. Galatea; Novelas ejemplares; Persiles y Segismunda*. Alcalá de Henares: Centro de estudio cervantinos, 1994, págs. 239-240.

²⁵FERREIRA DE VASCONCELOS, Jorge. *Comedia Eufrosina*. Madrid: Antonio Marín, 1735, págs. 160-161.

²⁶TORRES, Juan de. *Primera parte de la Philosophia Moral de Príncipes*. Barcelona: Sebastián Cormellas, 1598, pág. 493.

²⁷ORTIZ CANTERO, José. *Directorio catechistico, glossa universal de la doctrina christiana. Vol. 1*. Madrid: Diego Martínez de Abad, 1705, pág. 374.

²⁸CARRILLO, Martín. *Elogios de las mugeres insignes de que trata la Sagrada Escritura en el Viejo Testamento*. Madrid: José Doblado, 1783, pág. 164.

²⁹RÍOS LLORET, Rosa Elena. “Desmayarse, atreverse estar furioso...” Op. cit., págs. 153-154.

³⁰MARAVALL, Antonio. *La cultura del barroco...* Op. cit., pág. 497.

³¹VALERIO, Adriana. “La Biblia, las mujeres y la crisis de la Europa Moderna”. En: GIORDANO, María Laura (Ed.). *Reformas y Contrarreformas en la Europa católica (siglos XV-XVII)*. Estella: Editorial Verbo Divino, 2016, págs. 29-33.

³²MARTÍNEZ BURGOS, Palma. “Bajo el signo de Venus: la iconografía de la mujer en la pintura de los siglos XVI y XVII”. En: SAINT SAËNS, Alain (Ed.). *Historia silenciada de la mujer. La mujer española desde la época medieval a la contemporánea*. Madrid: Editorial Complutense, 1996, pág. 123.

³³ÁLVAREZ SEIJO, Begoña. “¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700)”. En: FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles LÓPEZ CALDERÓN, Carmen; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.). *Discursos e imágenes del barroco Iberoamericano Vol. 8*. Santiago de Compostela, Sevilla: Andavira Editores, Universidad Pablo de Olavide, 2019, págs. 359-377.

³⁴RÍOS LLORET, Rosa Elena. “Desmayarse, atreverse estar furioso...” Op. cit., págs. 156-158.

³⁵ÁLVAREZ SEIJO, Begoña. “¿Invisibilidad o censura?...” Op. cit., págs. 374-375.