



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 35

2 de septiembre de 2009

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

LUIS JAVIER GÓMEZ MARTÍN

Apuntes iconográficos e iconológicos sobre la presencia del dios Helios y Febo-Apolo en el arte hasta el siglo XVIII

RESUMEN

La mitología grecolatina, de gran importancia para el arte occidental, ha llegado al gran público muy centrada en grandes héroes, dioses y semidioses como Hércules, Júpiter o Venus, dejando un poco oscurecidos a otros personajes que cuentan con interesantes referencias iconográficas e iconológicas. Y uno de ellos es Helios, dios del sol, identificado habitualmente con Apolo (sobre todo a partir de época helenística y romana) o más bien con la versión solar de éste: Febo-Apolo. Por tanto, el presente trabajo pretende elaborar un esquema que recoja la iconografía y pasajes mitológicos más importantes en los que intervenga esta deidad, así como su evolución histórica hasta el siglo XVIII, último momento de exaltación del conductor del carro del sol.

PALABRAS CLAVE

Iconografía, Iconología, Helios, Febo-Apolo, Mitología.

Luis Javier Gómez Martín

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

luisjavier_00@hotmail.es

[Claseshistoria.com](#)

2/09/2009

I. Introducción

El estudio de una figura mitológica a través de sus representaciones plásticas encaja perfectamente con el denominado método iconológico, que contó entre sus adeptos con autores tan destacados como E. Panofsky¹. Tal y como se percibe en sus textos, el planteamiento principal sobre el que se asienta este método consiste en no reducir el análisis de las obras artísticas a lo puramente formal. Pero tampoco a lo simplemente iconográfico como en un primer momento se podría pensar, ya que entonces únicamente nos limitaríamos a identificar el asunto allí representado elaborando toda una lista de atributos iconográficos que nos permiten identificar correctamente a todos y cada uno de los personajes. Se trata de dar un paso más allá, de desentrañar el contenido simbólico intrínseco de la imagen en función de las fuentes literarias y del conocimiento de las mismas que tuviese el demandante/receptor de la obra.

En esta metodología de trabajo es en la que se encuadra el presente estudio, ya que se pretende realizar una breve semblanza iconográfica del dios encargado de guiar el carro del sol por la bóveda celeste, el comentario de los pasajes mitológicos en los que cuenta con un papel protagonista y evaluar su trayectoria histórica, sobre todo pensando en el uso simbólico que se le ha otorgado en determinados momentos históricos, porque desde la Antigüedad esta deidad se ha ido enriqueciendo tanto iconográfica como simbólicamente.

Hay que recordar que Helios y Febo-Apolo no siempre han sido identificados como un único dios. Como divinidad de antiguo origen, Helios representa la personificación de uno de los elementos de la naturaleza, en este caso del Sol. Pero este tipo de deidades serán relegadas por los dioses olímpicos, que con su fuerte pujanza irán apropiándose progresivamente de sus atributos y rasgos iconográficos. En nuestro

¹ Entre las obras en que mejor plasma este método iconológico podríamos destacar: Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza, 9ª edición, Madrid, 1994; *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999; *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 2001.

caso, Helios conseguirá sobrevivir básicamente por dos motivos: primero por el importante papel que tenía asignado (conducir el carro del sol), y en segundo lugar por la importancia de su culto en el Mediterráneo. De hecho, muchos de sus hijos habitarán zonas muy alejadas unas de otras, desde Creta hasta Italia, siendo algunos de ellos personajes tan importantes como Pasífae (madre del Minotauro), Circe (que aparecerá en la *Odisea*) o Eetes, rey de la Cólquide, donde se encontraba el vellocino de oro que Jasón y los argonautas ansiaban. Además, el propio Helios era el dios tutelar de Rodas, isla en la que se erigió en su honor una colosal estatua que fue considerada como una de las siete maravillas de la Antigüedad. Pero esta independencia y autonomía del dios del sol con respecto a Febo se vio truncada, sobre todo, a partir de época helenística, ya que las connotaciones solares del dios de Delfos, y su mayor popularidad, facilitaron su identificación. Y este no es un fenómeno aislado. De hecho, y resulta bastante curioso, Ártemis (o Diana, según la denominación griega o latina), hermana de Apolo, acabará identificándose con la diosa Selene, es decir, con la Luna, que era la hermana de Helios.

El punto más destacado de esta identificación es cómo la vieja iconografía, que representa Helio, pervive gracias a su vinculación con Febo-Apolo, debido a que de esta forma el personaje aumenta considerablemente su riqueza iconográfica y simbólica (por ejemplo, incorporará algún rasgo propio de Apolo, como es la corona de laurel). Con el hijo de Zeus y Leto, el Sol ya no sólo se limita a su actividad cotidiana de recorrer el cielo con el carro del sol, sino que así también será el mismo dios que interviene en otros pasajes mitológicos. Pero en este estudio únicamente nos limitaremos a analizar aquellos episodios en los que el dios aparezca como deidad solar, dejando a un lado las obras plásticas que plasman otras acciones, como pueden ser Apolo y Dafne o Apolo y Marsias, porque el dios no se muestra como dios del sol, e incluso porta atributos iconográficos apolíneos que no tienen vinculación con el sol, como, por ejemplo, la lira. Aunque también es cierto que existen pinturas, como la obra de Tiépolo *Apolo persiguiendo a Dafne* (1755-1760, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington), donde se nos presenta al dios del sol como tal.

Por todo lo dicho anteriormente, la figura de Helio queda un poco solapada y suele pasar un tanto desapercibida. No obstante, existen numerosos diccionarios mitológicos que recogen entradas con su nombre, pero, por norma general, se limitan a describir

de forma breve su iconografía y a mencionar el episodio más notable de su historia (que suele la caída de su hijo Faetón)². Asimismo, existen otras obras, de gran importancia para la historiografía española, como los textos de Julián Gállego y de Rosa López Torrijos³, en los que de forma más o menos aislada, o circunstancial, se alude al dios Sol, ya sea como Helios o Febo. Dos de los ejemplos más destacados son el estudio de la decoración pictórica de uno de los techos del palacio de Arguijo en Sevilla, donde se representa la caída de Faetón, y las alusiones a la asociación que se establece, sobre todo en el siglo XVII, del monarca con el astro rey, siendo dos buenos ejemplos de esto último el rey francés Luis XIV, conocido como el “Rey Sol”, y en el caso español nos encontramos con Felipe IV, al que se llegó a denominar como “Rey Planeta” o “Sol Hispano”, “estableciendo con ello una fácil asociación entre el monarca hispano y el sol, que pasó a convertirse en su emblema, cuyos rayos abrazan todo el universo”⁴.

Por todo ello, el objetivo de este pequeño estudio, y en él reside su interés, es realizar un esquema que nos permita tener, de una forma clara, una visión global y general del dios del sol, personificado en Helios y Febo, tanto desde el punto de vista iconográfico e iconológico como de su evolución histórica.

II. Dioses y mitos en el mundo clásico

² Entre los diccionarios de uso más común podríamos destacar: Biederman, H., *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 2003; Falcón Martínez, C., Fernández Galiano, E., López Melero, R., *Diccionario de mitología clásica*, tomo 1 (A-H), Alianza, Madrid, 2000; Martín, R., *Mitología griega y romana*, Espasa, 6ª edición, 2003; Revilla, F., *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990;

También se recoge su iconografía en textos de otras características: Alciato, *Emblemas*, Akal Arte y Estética, edición de Santiago Sebastián, Madrid, 1985; Ripa, C., *Iconología*, Akal, vols. I y II, Madrid, 1987.

³ Gállego, J., *Visión y simbología en la pintura española del siglo de oro*, Cátedra, 2ª edición, 1987; López Torrijos, R., *Mitología en la pintura española del siglo de oro*, Cátedra, Madrid, 1985.

⁴ Úbeda de los Cobos, A., “La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro”, en *El Palacio del REY PLANETA. Felipe IV y el Buen Retiro*, catálogo de la exposición del mismo nombre en el Museo del Prado, del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005.

El estudio de cualquier personaje o pasaje mitológico requiere, en primer lugar, llevar a cabo un sucinto análisis sobre el origen y significado de los mitos, para poder así comprender las representaciones plásticas que muestren asuntos mitológicos. Conocer el objetivo con el que son creados los mitos, y su función dentro de la sociedad donde aparecen, nos debe facilitar su comprensión, proporcionándonos una serie de herramientas muy útiles a la hora de estudiar a un dios o héroe en concreto, ya que dispondremos de datos que nos permitan saber su origen y significado, para a partir de ahí poder atribuirle nuevas simbologías.

Según el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española, mitología es el “conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y de la romana”. Con esta definición se pone de manifiesto la trascendencia de los mitos de época clásica en nuestro mundo, mejor dicho, en la cultura europea occidental. Pero, ¿qué solemos entender habitualmente por mito? Hay que recordar que un principio este término griego significaba “discurso narrativo, relato”⁵, por lo que podemos concluir, de una forma genérica, que es un mito todo aquel relato en el que se narran historias de dioses y héroes, que se transmiten de una generación a otra, se sitúan en un pasado lejano y prestigioso, correspondiéndose con tradiciones que tenían una determinada función en su época.

Centrándonos en la definición hecha anteriormente, con la intención de profundizar en alguna de las características que se pueden extraer, y tomando como punto de partida algunas reflexiones de Carlos García Gual⁶, en primer lugar podemos destacar que el mito se puede identificar por ser un relato tradicional que se transmite de generación en generación, perteneciendo de esta forma al recuerdo colectivo y popular. En segundo lugar, todos los mitos se sitúan en un pasado mítico, es decir, en el origen de las cosas. Además, el contenido de los mitos, en todas las culturas, tiene una serie de temas comunes, como pueden ser el origen del universo, el de los seres vivos y de los dioses, la fundación de pueblos y ciudades, etc. Pero sin olvidar que no se refieren de manera directa a las cosas, sino de forma simbólica, interpretando la realidad a través de imágenes y asociaciones.

⁵ Para más información sobre el significado del término y su utilización: Martín, R., op. cit., *Diccionario Espasa*, 6ª edición, 2003, p. 457.

⁶ García Gual, C., *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1983.

Y a partir de estas características se nos muestran claramente las funciones que cumplen los mitos. Una de las principales funciones viene dada por su eminente sentido explicativo. Intentan explicar, de un modo distinto al del pensamiento racional, el origen de los fenómenos naturales, de los pueblos, etc., por tanto, su principal atribución es la de explicar cualquier hecho o elemento presente en el mundo. Otra de sus funciones es la pre-religiosa. Se considera que la creencia en los mitos es el antecedente de un sistema religioso. La religión, a diferencia de la mitología, cuenta con un conjunto de normas, dogmas y preceptos, provocando que sea un sistema mucho más complejo. Asimismo, los mitos acaban por proporcionar la parte narrativa de la religión en el mundo clásico, pero ésta, además, engloba toda una serie de ritos y dogmas de los que carece el mito. Finalmente, tenemos que indicar un último aspecto realmente importante, como es el cariz cultural y social que adquiere la narración de los mitos, debido, sobre todo, a que en las sociedades donde se dan originariamente ocupan un papel primordial: la transmisión y enseñanza de conocimientos. E incluso, su utilización servirá para justificar el orden político, social y económico establecido.

Tras conocer qué es un mito y sus atribuciones, llega el momento de tratar cómo era la mitología y la religión en el mundo clásico, limitándolo fundamentalmente a Grecia, porque es el punto de partida de nuestro estudio (la personificación del Sol en Helios) y Roma continuará, en líneas generales, muchas de las pautas marcadas por los griegos.

La religión griega, simplificándola un tanto, carecía de profetas, dogmas y hasta de un libro sagrado. Como consecuencia, los ciudadanos griegos podían pensar y opinar como quisieran de los dioses, siempre y cuando no se negaran a dar culto a los dioses, ya que entonces podían ser acusados y procesados por impiedad. Ejemplo de ello es el proceso que se llevó a cabo contra el filósofo Sócrates.

Dentro de esta religión se pueden señalar dos líneas de culto, que no son necesariamente excluyentes (de hecho se podía ser de ambos cultos y las deidades eran las mismas). Una era la de los dioses olímpicos (Zeus, Hera, Atenea, Apolo, etc.). Este culto se realizaba de una manera pública, mediante procesiones (por ejemplo, la de las Panateneas), competiciones atléticas (como las Olimpiadas) y actuaciones teatrales (el teatro griego surge muy vinculado al fenómeno religioso). El otro sistema

está basado en toda una serie de cultos y ritos iniciáticos, normalmente teniendo a algunas deidades olímpicas como objetos de culto. Se hacían de manera más privada y en muchos casos de forma oculta. Por todo ello, no tenemos un conocimiento demasiado claro sobre cómo se articulaban, su funcionamiento, características y significados. Tal vez los más conocidos o destacados fueron los ritos dionisiacos, que en ciertas ocasiones bordearon la clandestinidad y la ilegalidad, ya que llegaron a ser prohibidos.

¿Y cómo era la mitología en la que se apoyaba la religión grecorromana y que le aporta todo su aparato narrativo? Su origen procede del sustrato indoeuropeo, siendo, por tanto, similar al de los celtas (este pueblo tenía dioses que se podían asociar perfectamente en sus funciones con las divinidades griegas y latinas). Pero este sustrato indoeuropeo acabará fundiéndose con las religiones mediterráneas autóctonas. Tal es el caso de la cultura minoica, de la que sus dioses guardan relación con los dioses olímpicos, que son posteriores (para los griegos no existía mucha duda de que Zeus, la gran divinidad clásica, había nacido en Creta, situando el hecho, normalmente, en el monte Ida). No obstante, el aspecto más interesante de la mitología grecorromana era su marcado antropomorfismo. Todos los fenómenos o hechos destacados de la naturaleza los humanizan, para, en cierto sentido, acercarlos al hombre. Esta humanización también se aplica a los dioses, que aparecerán representados plenamente como humanos, pero no sólo en su aspecto, también en todo lo relacionado con los deseos, vicios, virtudes, etc., que son propios del ser humano. Esto tiene un primer resultado claro: las narraciones míticas, de esta forma, son cercanas al hombre y son más comprensibles para éste. Un último punto que debemos mencionar para concluir este capítulo, es que tanto los dioses como los mitos clásicos se definen por su propio significado y por el contraste con otro mito o dios, situándose como antagonistas. Esto se ve reflejado en dos divinidades como Ares y Atenea. Ambos, por sus características propias, se definen como dioses de la guerra, pero es su antagonismo lo que les define: Ares (Marte) es el dios de la guerra pero del enfrentamiento violento, de la agresión, de la brutalidad; por su parte, Atenea (Minerva), representa la inteligencia aplicada a la lucha, la astucia, la estratagema.

Este capítulo nos ha servido para repasar qué representan los mitos y la mitología en el mundo clásico, ayudándonos en el estudio del mito del carro del sol, ya que todo lo estudiado hasta aquí es perfectamente aplicable a Helios y Febo.

III. El mito de Helios y el carro del Sol

Conocer el origen de Helios nos obliga a recurrir a Hesíodo, poeta griego básico para estos temas, y más en concreto a su *Teogonía*⁷. Según nos cuenta, Helio es hijo de los titanes Tea e Hiperión. Los titanes, tal y como narra Hesíodo, eran hijos de Gea (la Tierra) y Urano (el Cielo), y fueron Océano, Ceo, Crio, Hiperión, Jápeto, Tea, Rea, Temis, Mnemósine, Febe, Tetis y Crono. Su padre acabará encerrándolos en la Tierra, hasta que finalmente Gea los libera y éstos acaban enfrentándose a Urano (Cronos le castrará). Tras esta rebelión cada uno tendrá su propia descendencia, procreando, en algunos casos, entre ellos mismos. De esta forma, Crono se unirá con Rea (identificada con Cibele), teniendo como descendencia a los dioses olímpicos; de Océano y Tetis nacerán las Océánides; de Ceo y Febe surgirá Leto (o Asteria), que será la madre de Apolo y Diana (hágase notar cómo Apolo, cuando se identifica con el Sol y recibe el sobrenombre de Febo, es decir, hereda la denominación de su abuela); Jápeto tendrá como descendientes a dos importantes personajes, Atlas y Prometeo, y Temis a las Horas. Finalmente, de la unión de Hiparión y Tea nacerán Helios (el Sol), Selene (la Luna) y Eos (la Aurora).

Helios, como deidad, no se encuentra entre los denominados dioses olímpicos, pero, a diferencia de otros dioses pre-olímpicos, no pasará desapercibido o directamente olvidado. Y esto es debido, básicamente, a que se convierte en servidor de Zeus, ya que éste le encargará la tarea de guiar el carro del sol, otorgándole una presencia y notoriedad que sin esta actividad no habría podido alcanzar.

⁷ Para este estudio se ha utilizado: Hesíodo, *Poemas Hesíodicos*, edición de M^a Antonia Corbera Lloveras, Editorial Akal, Madrid, 1990.

¿Y cómo podemos identificar iconográficamente a Helios? Se le suele representar como un joven, con la cabeza dorada a la vez que “esparce sus rayos por doquier”⁸, siendo normal que aparezca montado en una cuadriga tirada por cuatro caballos, aunque también puede aparecer como un jinete o portando alas, tal y como apunta Federico Revilla⁹. Los cuatro caballos encargados de tirar del carro reciben los nombres de Piroente, Eoos, Eton y Flegonte¹⁰, que significan Fogoso, De la Aurora, Lameante y Ardiente. De este tipo iconográfico existen numerosas representaciones en el mundo antiguo, pudiendo destacar, por ejemplo, el siguiente relieve (Fig. 1), que es una metopa de un templo dedicado a Atenea en Ilión.



⁸ Ripa, C., *Iconología*, Vol. I, Akal, Madrid, 1987, p. 167.

⁹ Revilla, F., *op. cit.*, Madrid, 1990, p. 181.

¹⁰ Aparecen en la metamorfosis de Ovidio: *Metamorfosis*, traducción de Ely Leonetti, Colección Austral, 19ª edición, Madrid, 1997, p. 110.

Fig. 1. Metopa del templo de Atenea en Ilión.

Aunque lo más habitual es que se le represente con cuatro caballos blancos, al modo de las cuadrigas triunfales romanas (como en el fresco *La carrera del carro del Sol*, 1740, obra de G.B. Tiepólo para el Palacio Clerici de Milán), también podemos encontrarnos con otra variante. Cesare Ripa otorga a cada caballo un color, en relación con los periodos del día y de sus propios nombres, describiéndolos de la siguiente forma: “a Piroó, que es el primero, se le pinta rojo, ya que al principio de la mañana, reflectándose en los vapores que se levantan de la tierra, aparece el Sol de un color rojizo, mientras va amaneciendo; a Eoó, que es el segundo, se le pinta blanco, porque habiendo ya aparecido el Sol enteramente y habiendo expulsado los vapores que dijimos, ya resplandece y está claro por entero; al tercero, que es Etheón, se le representa de rojo inflamado, tirando al amarillo, por cuanto el Sol, afirmándose ya en el tercer cielo, se muestra aún más resplandeciente; el último es Flemón, y aparece de color amarillo, casi negro, mostrando la declinación del astro hacia la tierra, al tiempo que va oscureciendo mientras la rebasa”¹¹. Aunque es difícil encontrar una representación plástica similar a la descripción que realiza Cesare Ripa, una pintura en la que podemos ver cómo no siempre los caballos del Sol son blancos, es el famoso fresco de Guido Reni *La Aurora* (fig. 2), donde el dios aparece acompañado de su hermana la Aurora y de las Horas.



Fig. 2. Guido Reni, *La Aurora*, Casino Rospligiosi, Roma, 1614.

¹¹ Ripa, C., op. cit., pp. 167-168.

Resulta aconsejable, después de conocer el origen de Helios y sus rasgos iconográficos, y antes de pasar a comentar los pasajes mitológicos más importantes en los que participa, hacer mención a algunos otros rasgos verdaderamente interesantes del dios. Tal y como se dijo en la introducción, Helios tuvo varios hijos fruto de sus diversos amoríos. Haciendo un pequeño repaso sobre los amores del Sol, tomando como punto de partida la breve enumeración que realiza Ovidio¹², podemos decir que el dios estuvo casado con la ninfa oceánide Perse. Con ella tendrá a Circe, la hechicera que aparece en la *Odisea*; a Eetes, rey de Cólquide, donde deberá ir Jasón para conseguir el vellocino de oro (contando con la ayuda de Medea, la hija del monarca); a Pasifae, que se casará con el rey Minos y será madre del famoso Minotauro; y por último Perses, que destronó a su hermano Eetes.

Sin duda es más interesante su relación con la ninfa Rodas, ya que, debido a su enamoramiento, drenó y secó la isla a la que daría el nombre de su amada. Por este motivo la isla estuvo consagrada a Helios, o el Sol, que tuvo como resultado que los isleños erigiesen una estatua al dios, tradicionalmente conocida como el Coloso de Rodas. Según diversos textos de la Antigüedad que nos han llegado, se trataba de una estatua de 30 metros de altura que portaba una antorcha en la mano, además de una aureola de rayos. Fue realizada en bronce por el taller de Cares de Lindos, entre el 303a.C. y el 280 a. C., para conmemorar una victoria militar sobre el macedonio Demetrio I Poliorcetes. La estatua fue considerada como una de las Siete Maravillas de la Antigüedad, junto con las Pirámides de Egipto, los Jardines Colgantes de Babilonia, la estatua crisoelefantina de Zeus en Olimpia (obra de Fidias), el Templo de Artemisia en Éfeso, el Mausoleo de Halicarnaso y el Faro de Alejandría. Al igual que sucedió con la mayoría de estas siete maravillas del mundo antiguo, la estatua desapareció, quedando solamente pinturas y grabados que, de manera más o menos fantástica, intentar recrea su posible aspecto originario (fig. 3).

¹² Ovidio, op. cit., p. 170.



Fig. 3. *Coloso de Rodas*, grabado de Maarten van Heemskerck (1498-1574).

Pero entre los amoríos del Sol destacan, por encima de todos, los mantenidos por un lado con Leucótoe y Clitia y por otro con Clímene. Estas dos importantes historias, que han dado lugar a diversas representaciones plásticas, nos sirven para enlazar con el siguiente punto de nuestro estudio, que no es otro que los principales episodios en los que participa Helios.

El poeta latino Ovidio, con su obra *Las Metamorfosis*, es una de las fuentes más importantes para el estudio del dios del Sol (y por extensión de cualquier personaje mitológico), ya que recoge sus dos pasajes más relevantes y durante siglos su texto fue básico para los artistas plásticos. No obstante, el Sol también tiene su hueco en otras obras, como es el caso de la *Odisea*. En esta obra se nos cuenta cómo Ulises y sus compañeros llegan a la isla de Trinacria, donde pastan los rebaños de toros blancos consagrados a Helios. Aunque el héroe lo prohíbe, sus hombres matan a varias reses con el fin de comérselas. Helios, que todo lo ve, pide venganza a Zeus. El dios supremo del Olimpo atiende sus peticiones y enviará una tormenta que azote a la nave de Ulises, que se salvará por no haber comido de las reses del Sol. Pero en este estudio nos vamos a centrar en la obra de Ovidio, por la importancia anteriormente mencionada.

Siguiendo el texto de *Las Metamorfosis*, Helios recorre todos los días el cielo, precedido de su hermana, la Aurora (podemos apreciar su iconografía en el fresco ya visto de Guido Reni, *La Aurora*, aunque también hay pinturas que representan de forma individual a la hermana del Sol, como *La Aurora*, de Jean-Baptiste de Champaigne, de 1668 y que se conserva en el Louvre). Desde su palacio en Oriente, más allá de la India, todos los días recorre el cielo, a través de un estrecho camino, hasta llegar a Occidente, donde se sumerge en el océano y marcha a descansar a su palacio, mientras que sus caballos se bañan. Además, tal y como nos cuenta Ovidio, viaja acompañado de las Horas, que también aparecían en la comentada pintura de Guido Reni.

¿Qué pinturas o esculturas podemos tomar como referencia a la hora de comprobar cómo los escritos de Ovidio han servido como inspiración a diversos artistas? Para ejemplificar, mediante creaciones plásticas, esta actividad cotidiana de Helios, es de obligado cumplimiento acudir a los jardines de Versalles. Allí, gracias a la estrecha vinculación que se produjo entre Luis XIV y el Sol (ya identificado con Febo-Apolo), se desarrolla todo un complejo programa iconográfico, mediante fuentes y grupos escultóricos, que tiene como objetivo la exaltación de Febo-Apolo, es decir, el Sol, y por tanto del monarca francés: el Rey Sol. Así, nos encontramos con la fuente de Apolo, donde el dios emerge de las aguas para iniciar su habitual recorrido, en una magnífica obra escultórica de J.B. Tuby (1668-1670). Pero también está presente el final de camino, con la denominada *Gruta de Tetis*, que es el lugar donde la diosa oceánide se encargada de recibir, atender y confortar al Sol una vez que éste se ha sumergido en el mar. Existen diversos grabados que nos son muy útiles a la hora de conocer cómo era el proyecto original de realización de esta gruta y la disposición de los tres grupos escultóricos obra de François Girardon (fig. 4).

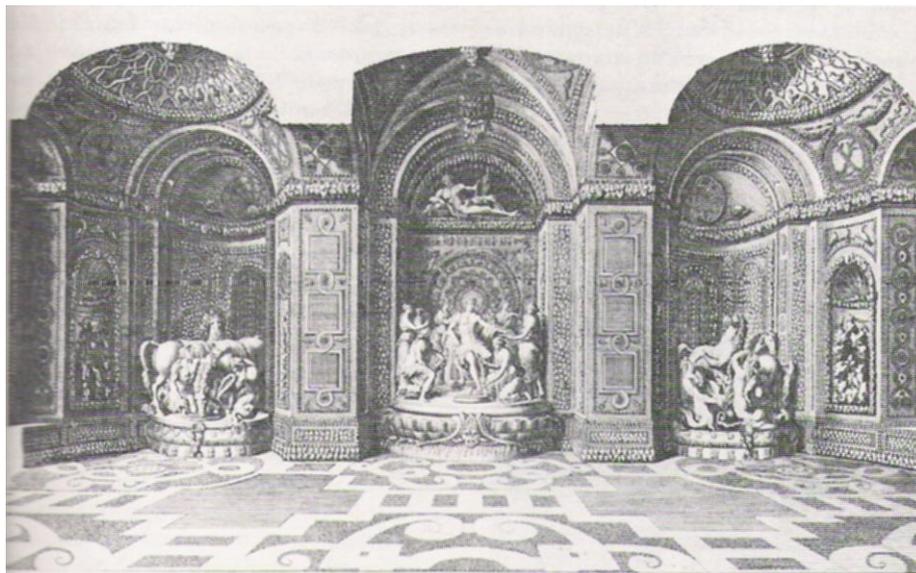
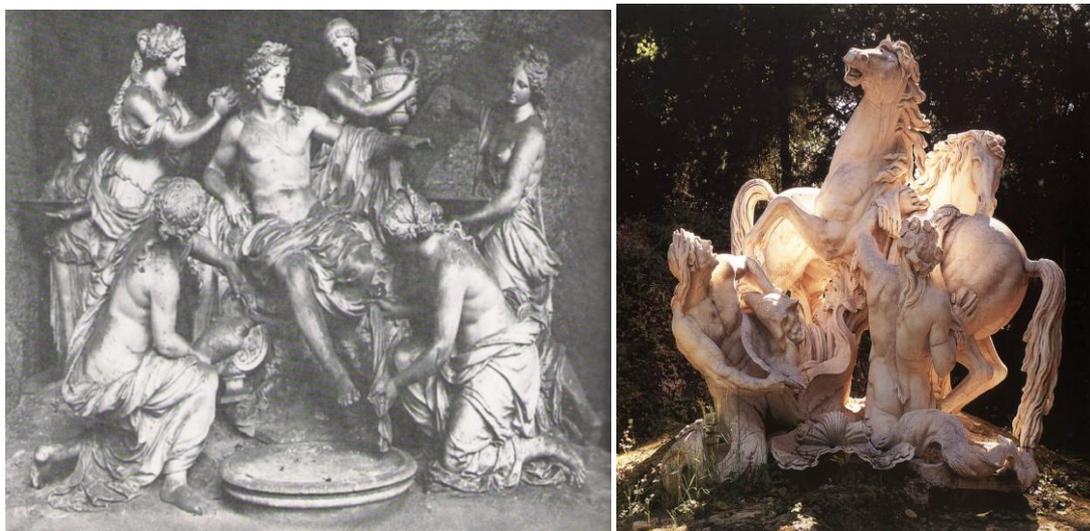


Fig. 4. *Gruta de Tetis*, F. Girardon, Versailles, grabado de J. le Pautre.

Afortunadamente, todo este conjunto ha llegado hasta nuestros días. Esto nos permite poder contemplar cómo Febo-Apolo es atendido y agasajado por las ninfas una vez ha concluido su tarea (fig. 5), a la vez los tritones (singulares personajes marinos) se encargan a su vez de los caballos que durante el día han tenido que tirar del carro conducido por el Sol (fig. 6).



Figs. 5 y 6. F. Girardon, Versailles, ninfas y tritones atendiendo a Febo-Apolo y a sus caballos.

Continuando con las historias que recoge Ovidio de Helios, en una de ellas debemos acudir a los adúlteros amores entre Venus y Marte¹³. El Sol es el dios que todo lo ve, debido a su constante viaje por la bóveda celeste, y por ello pudo descubrir el romance. Vulcano, esposo de Venus, desconocía el engaño hasta que Helios se lo comunicó. La obra más reconocida y reconocible de este pasaje es, sin duda, *La fragua de Vulcano* (1630, Museo del Prado), obra en la que Velázquez plasma magistralmente todas las enseñanzas adquiridas durante su primer viaje a Italia. En esta pintura se nos muestra el preciso instante en que el Sol, ya plenamente identificado con la versión solar de Apolo (de ahí que aparezca con una corona de laurel, atributo iconográfico propio del hijo de Latona), comunica al dios herrero las infidelidades de su esposa, dejando estupefactos tanto a Vulcano como a sus ayudantes, que según los relatos mitológicos eran los cíclopes.

La denuncia efectuada por Helios tendrá nefastas consecuencias para nuestro dios. Vulcano, una vez puesto al tanto de lo que hacía su esposa, decide tejer una malla metálica con el fin de atrapar a los amantes y presentarlos de esta guisa al resto de dioses. El hijo de Hera, Vulcano, cumple su venganza, pero el escarnio y humillación que padece Venus no quedan sin respuesta. La diosa decide tomar represalias contra su delator, el Sol. De esta forma, Venus, diosa del amor, hace que Helios se enamore perdidamente de Leucótoe, olvidándose a su vez de otros amores como Perse, Clímene o Clítia. Helios, para poder acercarse a su amada, se ve obligado a disfrazarse de la madre de ésta, es decir, de Eurínome, pero Clítia, consumida por los celos, denuncia los hechos ante el padre de Leucótoe. Éste decide enterrar a su hija bajo un gran túmulo, que Helios, una vez enterado de los hechos, destruyó. Pero llegó tarde, ya que su amada había fallecido. El dolor que le provocó este suceso hizo que Helios dejase de visitar a Clítia, que no obstante seguía todos los días el trayecto de su amado por el cielo. Permaneció así nueve días, sin probar bocado, hasta que acabó convirtiéndose (o metamorfoseándose, si somos fieles al título de la obra de Ovidio) en un girasol. Aunque sobre esta historia las representaciones más numerosas suelen ser las de los amores entre Venus y Marte o el momento en que el Sol comunica a Vulcano lo acaecido, también conservamos pinturas inspiradas en la metamorfosis que sufre Clítia, como puede ser el caso de *Clítia transformada en*

¹³ Ovidio, op.cit., p. 168 y ss.

girasol, de Charles de la Fosse (1688) y conservada en Versalles, en el Musée National du Château et Trianon.

Pero, sin duda, el pasaje de la vida de Helios que más trascendencia ha tenido ha sido la historia de su hijo Faetón, normalmente conocida como la caída de Faetón, que, por supuesto, también recoge Ovidio en su extenso poema épico de *Las Metamorfosis*¹⁴. Su importancia y éxito ha residido tanto en las posibilidades plásticas que nos ofrece el suceso (el gran dramatismo de ver a Faetón siendo derribado del carro de su padre por los rayos de Zeus), como por su interesante contenido simbólico.

Faetón, que en griego significa “el brillante”¹⁵, ante las burlas que padece, pide a su madre, Clímene, que le revele la identidad de su verdadero padre. Ésta le comunica que su padre es el Sol. Al oír esto, Faetón parte en busca del palacio de Helios, con el fin de poder comprobar la veracidad de las palabras de su madre. El Sol, con la intención de convencerle de que es su verdadero padre, promete que le otorgará aquello que le pida, sea lo que sea. Evidentemente, no tardará en arrepentirse de sus palabras, ya que Faetón, en su inconsciencia, le pide que le deje guiar el carro solar. Helios le suplica que reconsidere su deseo y dé marcha atrás por el enorme peligro al que se va a exponer, pero Faetón no se apea de su decisión, sobre todo, porque representa la hbris, es decir, el orgullo desmedido. Y aquí es donde nos encontramos con el primer tipo de representación de este pasaje mitológico, ya que las obras plásticas suelen escenificar el momento en que Faetón pide a su padre que le deje conducir el carro o el momento en que es derribado por los rayos de Zeus. Entre este primer grupo podemos destacar, por ejemplo, la pintura de Nicolás Poussin, de 1635, *Apolo deja conducir su carro a Faetón* (fig. 7), aunque también conservamos diversos frescos de esta temática realizados por pintores como G.B. Tiepolo (en Villa Baglioni, Venecia) o Daniel Gran.

¹⁴ Ovidio, op. cit., p. 102 y ss.

¹⁵ Martín, R., op. cit., entrada de Faetón.



Fig.7. Poussin, *Apolo deja conducir su carro a Faetón*, 1635, Berlín, Staatliche Museen

En este tipo de representaciones, en las que puede variar el número de personajes y la composición (dependiendo del criterio y del estilo propio del artista), nunca faltan Faetón, el Sol (en estos casos ya como Febo, una vez que se ha identificado con Helios) y los caballos encargados de tirar del carro solar.

Una vez que Helios no consigue que su hijo desista de su intención de conducir el carro, sus peores temores se cumplen y Faetón no es capaz de controlarlo. Ante las catástrofes que provoca, Zeus se ve obligado a derribarle con sus rayos. Faetón cae fulminado sobre el río Erídano (suele identificarse con el Po) y sus hermanas, las Helíades, le lloran hasta que ellas mismas acaban convirtiéndose en sauces. Las náyades, ninfas de los ríos, son las encargadas de darle sepultura, escribiendo sobre su lápida, a modo de epitafio, las siguientes palabras:

*Aquí yace Faetón, auriga del carro de su padre, y, aunque no supo guiarlo, cayó en un grandioso intento.*¹⁶

¹⁶ Ovidio, op. cit., p. 116.



Fig. 8 Joseph Heintz, *La Caída de Faetón*, 1596, Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

El dramatismo de la escena, junto a las posibilidades plásticas que ofrece, ha tenido como resultado numerosas pinturas que nos muestran este asunto, pudiendo aparecer con todos los personajes (Faetón, Zeus, las Helíades, Erídano, etc.), como en la pintura *La Caída de Faetón*, de Joseph Heintz (fig. 8), o limitarse a Faetón siendo derribado por los rayos de Zeus, como es el caso de Sebastiano Ricci y su pintura *La caída de Faetón* (1703-4) del Museo Civico de Belluno.

Tal y como se mencionó anteriormente, esta ha sido una escena muy valorada por su simbolismo, es decir, por aquellas analogías e interpretaciones que se pueden sacar de la caída de Faetón, aunque, obviamente, estas interpretaciones simbólicas diferirán en función del contexto cultural en que se realicen (dependiendo de quién sea el que encarga la obra o sea el receptor) y de la época histórica.

En primer lugar hay que hacer referencia al significado básico de este pasaje mitológico, que no es otro que mostrarnos las consecuencias de la *hibris*, es decir, el

pecado del orgullo desmedido, que tendrá un trágico desenlace y que será una constante en numerosos mitos grecolatinos. Con la llegada del cristianismo la interpretación es clara: la historia de la caída de Faetón es una evidente alegoría de la caída de Lucifer. Los dos caen en el pecado del orgullo, ya que ambicionan ocupar un lugar que no les corresponde y para el que el que no están capacitados (aunque ellos creen que sí). Además, tendríamos que añadir la identificación que se producirá entre el Sol y Dios (o Cristo), tal y como veremos posteriormente.

Tal vez sea la Edad Moderna la época que nos ofrece una mayor variedad de interpretaciones y matices. La relación que se estable entre la monarquía y el Sol como astro rey tiene un gran predicamento en este periodo, pero para comenzar nos centraremos en otras interpretaciones simbólicas que se pueden hacer de esta historia, como, por ejemplo, las que se pueden extraer de algunas pinturas mitológicas concretas de la España de finales del siglo XVI e inicios del XVII. Tenemos las pinturas que realizó Francisco Pacheco (suegro de Velázquez y autor del *Arte de la Pintura*, uno de los textos artísticos más destacados de entre los diversos tratados españoles) para uno de los techos de la Casa de Pilatos, en Sevilla, a inicios del XVII. Pero en esa misma ciudad andaluza, a caballo entre el siglo XVI y el XVII, nos encontramos con otras pinturas, también para decorar un techo, en las que se incluye la caída del hijo del Sol. Son las obras que sirvieron para decorar la casa sevillana del poeta Juan de Arguijo (1567-1623)¹⁷. Arguijo fue un poeta que perteneció a la escuela sevillana del XVI, demostrando un gran interés por los temas clásicos, como demuestra la decoración de uno de los techos de su casa (hoy no se conserva, pero sí las pinturas) con cinco lienzos de asuntos mitológicos. El mayor es el central, donde se representa una asamblea de los dioses, quedando cada uno de los restantes cuatro lienzos para un personaje en concreto (uno, obviamente, está reservado para Faetón en el momento en que es derribado del carro de su padre). A la hora de elegir la temática, según Rosa López Torrijos, “parece indudable que Arguijo, dados sus conocimientos y sus inclinaciones, elegiría personalmente los temas y los expondría directamente al pintor”¹⁸. Por tanto, todo el conjunto responde a un programa perfectamente definido

¹⁷ En el presente trabajo sólo analizaremos la pintura que representa a Faetón, para un análisis completo del conjunto ver: López Torrijos, R., op. cit., p. 100 y ss.

¹⁸ López Torrijos, op. cit., p. 103.

de antemano, en el que Faetón aparece como clara contraposición a Ganímedes. Mientras Faetón es castigado por Zeus debido a su orgullo y osadía, Ganímedes es premiado por el gran dios del Olimpo, convirtiéndole en el encargado de llenar las copas de los dioses. Para su interpretación Rosa López Torrijos hace referencia a un soneto del propio Arguijo sobre Faetón¹⁹:

Pudo quitarte el nuevo atrevimiento,
bello hijo del Sol, la dulce vida;
la memoria no pudo, qu'extendida
dejó la fama de tan alto intento.

Glorioso aunque infelice pensamiento
desculpó la carrera mal regida;
y del paterno carro la caída
subió tu nombre a más ilustre asiento.

En tal demanda al mundo aseguraste
que de Apolo eras hijo, pues pudiste
alcanzar dél la empresa a que aspiraste.

Término ponga a su lamento triste
Climene, si a la gloria que ganaste
excede al bien que por osar perdiste.

Este poema nos sirve para intentar desentrañar el significado que se quiso dar en su momento a la representación de Faetón en este techo. En lo primero que pensamos al leer el poema es que a pesar de tener un final o destino trágico, imprevisto o inusual, se puede conseguir o ganar perfectamente la fama. Pero si insertamos esa enseñanza

¹⁹ López Torrijos, op. cit., p. 105.

en el ambiente poético y literario en el que se encuadra la pintura, podemos ir un poco más allá. Tal vez podríamos extraer otra conclusión, que consistiría en reflexionar sobre cómo hay muchos poetas o literatos que pueden alcanzar la fama y el reconocimiento en vida, pero que una vez fallecen pasan totalmente al olvido. Frente a ellos estarían los jóvenes poetas que con su osadía y aires de renovación pueden ser vilipendiados, pero sin embargo eso mismo es lo que les permitirá alcanzar la eternidad a través de sus obras (en el caso de Faetón por su temeraria acción), ya que serán reconocidas y admiradas.

Esta interpretación de la historia de Faetón, válida para este caso concreto, cambia si la encontramos en otro contexto completamente distinto. A pesar de tratarse de la misma representación, su sentido difiere totalmente dependiendo del lugar para el que se proyectase su ejecución y, sobre todo, en función de quién fuese el receptor de las imágenes. En la Edad Moderna, todo lo relacionado con Faetón, su padre el Sol y el carro de éste, tendrá una especial vinculación con la monarquía, y en concreto con la figura del rey, siendo el ejemplo más típico y tópico el de Luis XIV de Francia, el Rey Sol. De hecho, el palacio de Versalles, el edificio emblemático de este monarca francés, se convirtió, por propia iniciativa de Luis XIV, en toda una exaltación de estrecha relación entre el Sol y el poder real, siendo muestra de ello las numerosas fuentes de sus jardines como las pinturas de la Cámara de Apolo.

La relación Sol-monarquía está perfectamente atestiguada no sólo en las numerosas obras de arte, sino también en la literatura, siendo ésta la que nos ofrece las claves correctas a la hora de interpretar el significado de la caída de Faetón dentro de este ambiente cortesano. Si consultamos la obra de Alciato titulada *Emblemas*, nos encontramos con un emblema realmente interesante. Titulado *In temerarios*²⁰, nos muestra la iconografía de Faetón, convirtiéndose en una clara advertencia de lo que sucederá a aquellos príncipes que tomen las riendas de su reino sin estar preparados y capacitados para ello. Incluso el propio Erasmo reflexionará sobre el tema, concluyendo que Faetón “es la imagen del príncipe que, precipitado por el calor de la edad, pero no apoyado por ninguna sabiduría, tomó las riendas del carro del sol, para su propia perdición, ocasionando el incendio de todo el mundo”²¹. Por tanto, tenemos

²⁰ Alciato, op. cit., p. 92.

²¹ Erasmo, *Educación de un príncipe cristiano*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 22.

que dentro de un contexto cortesano la figura del Sol (en la Edad Moderna conocido como Febo, por la asimilación que se produce entre éste y Helios) se corresponde con el monarca reinante, mientras que el príncipe, el heredero, está asociado a la figura de Faetón, con una evidente intención didáctica sobre cómo se debe comportar, advirtiéndole de las graves consecuencias que pueden tener sus acciones. Consiste en mostrar, mediante imágenes mitológicas con un contenido alegórico, que el rey (ya sea bajo la denominación Helios o Febo, en definitiva es el Sol) es el único capaz de controlar las riendas del estado y guiarlo firmemente (el carro del Sol).

IV. Evolución histórica del mito de Helios y su reflejo en el arte

El hombre, desde el principio de los tiempos, ha sentido una gran fascinación y adoración por el astro rey, el Sol. De hecho, el sol es el generador de toda vida en la Tierra, ya que sin él sería imposible la existencia de cualquier ser vivo. Todo ello ha generado una veneración hacia este astro a lo largo de la historia de la Humanidad. Además, por esta importancia que se le ha otorgado desde siempre, es una imagen que se ha usado mucho en diversas religiones y sistemas políticos como forma de legitimar y dar autoridad a los ideales y valores que éstos defendían. Por ello es necesario, aunque sea de manera somera, hacer un recorrido que nos permita observar la evolución del Sol como personaje mitológico y su eco en el arte.

Antigüedad

La adoración del sol, y la posterior idea de la existencia del carro solar, ha existido desde antiguo²². En cuanto al mito de Helios, hay que decir que no difiere en gran medida con respecto a otras culturas, pero que como mito nace por la necesidad de explicar ciertos fenómenos de la naturaleza que escapaban al entendimiento humano, como podía ser el desplazamiento que realiza el sol diariamente por el cielo. Esta concepción del viaje del carro solar por el cielo es algo que viene de muy lejos, teniendo uno de los ejemplos más emblemáticos en la famosa escultura de la Edad de

²² Para ver el origen del culto solar, sus características y formas en diversas culturas: Biederman, H., op. cit., y Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1978.

Bronce procedente de Trundholm, Dinamarca (fig. 9). Pero esto no sólo lo podemos apreciar en Europa, sino que el culto solar tendrá mucha importancia en la América Prehispánica.



Fig. 9. Carro Solar, procedente de Trundholm, Dinamarca, siglos XIV-XIII a.C.

Antes de pasar al mundo grecolatino, hay que detenerse brevemente en el caso egipcio, ya que presenta unas particularidades muy interesantes. En el Antiguo Egipto el dios Ra jugará un papel bastante similar al desempeñado por Helios en el mundo griego. Para los antiguos egipcios Ra era el dios del Sol; de hecho, su principal templo se encontraba en la ciudad que los griegos llamaron Heliópolis (la ciudad del Sol). Para los egipcios Ra realizaba el mismo viaje que el griego Helios, pero en vez de llevarlo a cabo con un carro se desplazará con un barca (esto se explica por el papel vital que tiene el Nilo en Egipto).

Centrándonos ya en el periodo grecorromano, hay que recordar algunos puntos que hemos ido enunciando a lo largo del presente estudio. El culto de Helios estuvo bastante extendido en el ámbito mediterráneo y en la antigua Grecia, teniendo templos en diferentes lugares. Su culto principal tuvo lugar en la isla de Rodas, donde se encontraba el Coloso de Rodas, una estatua de 30 metros altura que era representación suya, ya que era el protector de la isla.

Tras la conquista romana la figura de Helios fue perdiendo protagonismo en favor de Apolo, o más bien bajo la advocación de Febo, es decir, en la vertiente solar de Apolo.

Esta situación se irá acentuando en el paso del tiempo, hasta llegar al punto, en la Edad Moderna, de que Febo y Helios sean prácticamente uno, es decir, se usarán indistintamente estos dos nombres a la hora de referirse al Sol.

Pero, tal vez, lo más destacable e interesantes sería la especial vinculación que se establece en esta época entre el Sol y el poder de los emperadores romanos (algo similar a lo que sucederá en los siglos XVII y XVIII con los monarcas absolutos). Se crea toda una religión solar con la clara intención de sacralizar el poder imperial. El emperador iguala al Sol, ya que ambos nos ofrecen vida y luz, además de reinar día tras día. Por ejemplo, Aureliano le llegó a consagrar un templo en el Campo de Marte, fortaleciendo así la idea de una monarquía de origen divino (planteamiento que tendrá, sobre todo, un gran desarrollo a partir del siglo III d.C.). Otro caso representativo fue el emperador Heliogábalo (204-222 d.C.). Tomó el nombre del dios del sol de Emesa, El-Gabal, del que era sacerdote, pasándose a llamar Elagabal, que latinizado es Heliogábalo.

Tras la instauración de la religión cristiana como la oficial del imperio, la figura del gobernante, en relación con el Sol, se sustituirá por Cristo, que también simboliza la luz sobre el mundo. Y, como analizaremos posteriormente, la celebración imperial del Nacimiento del Sol el 25 de diciembre será sustituida por otra, con la misma fecha, que conmemora el nacimiento de Cristo.

Edad Media

La aparición del cristianismo lleva consigo la cristianización de diversos elementos paganos, y entre ellos la propia imagen del Sol, tal y como hemos mencionado en el epígrafe anterior. Pero antes de continuar hay que realizar una advertencia. Cuando pretendemos estudiar la Historia o el Arte, nos vemos obligados a estructurar los contenidos a través de diversas cronologías (para una mejor asimilación de los mismos), recurriendo para ello a fechas destacadas o memorables, como puede ser, por ejemplo, el 476 d.C. (caída del Imperio romano de occidente) para marcar el paso del mundo antiguo al medieval. Evidentemente, los procesos históricos y artísticos no tienen lugar de un día para otro (el Renacimiento como fenómeno artístico y cultural llegará a algunas zonas de Europa casi un siglo después de su aparición en Italia), por

tanto, en numerosas ocasiones, las cronologías que se establecen responden a simples convencionalismos. Hago esta pequeña referencia porque en este epígrafe nos referiremos a algunas imágenes que se engloban dentro del denominado arte paleocristiano, que por cronología se sitúa dentro del Imperio Romano. Por fechas y formas, algunos autores sitúan el arte paleocristiano como la última etapa del arte romano, pero resulta que sus contenidos, mensajes y significados, que se configuran en este momento, están en el origen de lo desarrollado posteriormente por el arte medieval cristiano. Por tanto, en el presente trabajo se incluye dentro del apartado dedicado al mundo medieval, ya que su sentido iconográfico e iconológico casa mejor con este periodo que con la Roma imperial (si nos centramos en la Roma clásica y pagana).

Hecha esta aclaración, nos centraremos en el análisis de algunos aspectos del arte paleocristiano que nos servirán para comprender el tipo de representaciones plásticas a las que dan lugar. En primer lugar hay que tener presente que el primer arte cristiano tiene que convivir con las representaciones plásticas propias del Imperio. A esto tenemos que unir la clandestinidad a la que se veían abocados los primeros seguidores de esta nueva religión, sobre todo debido a las persecuciones que sufrían. Esto provoca que sus manifestaciones artísticas, para que puedan pasar desapercibidas, tomen prestadas las formas del arte romano (aunque, evidentemente, la simbología o mensaje de esas formas fuese distinto). Así, las primeras expresiones artísticas del cristianismo adoptan la estética, formas y asuntos del mundo grecolatino. Y muchos mitos clásicos serán cristianizados, es decir, mantiene la forma y estética clásica, pero los personajes paganos (y su simbología) son sustituidos por personajes de la nueva religión.

La figura de Helios, o la más genérica del Sol, tampoco escapa a esta *cristianización*. Una muestra palpable de todo lo comentado es un conocido mosaico, hallado en Roma y que se suele datar en el siglo IV d. C., en el que se representa Cristo como Helios (fig. 10).



Fig. 10. Cristo como Helios, necrópolis bajo la iglesia de San Pedro, Roma, s. IV d. C.

En la imagen aparece Helios montado en su cuadriga, portando en su cabeza una aureola que lanza rayos de sol. Esto es lo que vería cualquier ciudadano romano que desconociese la doctrina cristiana. Sin embargo, la presencia de las ramas y hojas de parra, que son un claro símbolo eucarístico, nos indican que la figura ahí representada no es Helios, sino Cristo. Para el cristianismo la figura de Cristo representa la luz, la vida, ya que con su venida trajo luz y vida a los seres humanos. Esto encaja perfectamente con lo que representa Helios, así que el arte paleocristiano no tiene ningún tipo de problema a la hora de usar su iconografía. De esta manera nos encontramos un Helios *cristianizado* (tal vez podríamos también relacionar con todo esto la ascensión del profeta Elías a los cielos, que se realiza con un carro de fuego que en las representaciones plásticas toma la misma apariencia que el carro del Sol, pero aquí sólo lo apuntamos, ya que daría lugar a otro estudio).

Cristo, por tanto, se nos muestra como una figura celestial (aunque también tiene una naturaleza humana). Al presentársenos Cristo como un personaje celestial, aparece muy relacionado con el culto solar. De hecho, según Louis Réau, una de las imágenes “más difundida es la del mito solar: Jesús rodeado por los doce apóstoles

sería la personificación del Sol rodeado por los doce signos del Zodíaco²³. Con todo esto se llega a una clara conclusión: todas las tradiciones solares son asimiladas a la figura de Cristo. Y al mismo tiempo se le aplican todos los atributos solares: corona de oro, aureola, brillo, luz, etc.

Esta identificación se acentuará más con el paso del tiempo. Los cultos y mitos paganos pervivieron mucho tiempo después de la caída del Imperio Romano, y en las costumbres populares perduraban muchos residuos de ritos y celebraciones del mundo pagano, que los dirigentes cristianos no habían podido eliminar. Así que el cristianismo tuvo, otra vez, que *cristianizar* asuntos paganos. Antes lo hizo para poder sobrevivir en un medio que le era hostil, pero ahora lo hace para reafirmarse como la religión única. Aunque además de *cristianizar*, también *satanizó*, como ocurre con *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine (siglo XIII), donde numerosas estatuas de dioses paganos aparecen habitadas por demonios.

El poder cristiano trató de sustituir aquellas celebraciones que tenían un fuerte componente pagano por otras similares pero en honor de personajes cristianos. La celebración del nacimiento de Cristo el 25 de diciembre es, tal vez, el caso más paradigmático. Jean Hani, en su obra *El simbolismo del templo cristiano* (donde reflexiona sobre cómo la luz, el sol, etc. han influido en la configuración espacial del templo cristiano), cita (y es interesante reproducirlo) el caso concreto de la celebración del nacimiento de Cristo, explicando que “la fiesta de la Navidad es relativamente reciente (de fines del siglo III) y es una creación de la Iglesia latina, pues la natividad del Señor era celebrada antes el día 6 de enero. La celebración del 25 de diciembre nació del deseo de la Iglesia de que el culto de Cristo sustituyera al culto del Sol que en aquella época, precisamente, había materializado por así decirlo toda la piedad pagana en el Imperio. La fiesta del solsticio de invierno se había hecho extremadamente popular. El 25 de diciembre era llamado *Dies Natalis invicti* o *Natividad del Sol invencible*, invencible porque, habiendo alcanzado en el solsticio el punto más bajo de su curso, empieza a subir en el cielo, a *renacer*”²⁴.

²³ Réau, L., *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia*, nº 5 Nuevo Testamento, Barcelona, 1996, p. 18.

²⁴ Hani, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Ed. Sophia Perennis, Barcelona, 2000, p. 133.

¿Y cómo influye esto en el arte? Pues esta influencia se traduce en una constante identificación, en las representaciones plásticas, de Cristo y el Sol. En España tenemos el conocido ejemplo del relieve del Sol que se encuentra en la ermita visigoda de Quintanilla de las Viñas (fig. 11).



Fig. 11. Relieve del sol, Quintanilla de las Viñas (Burgos).

Dejando a un lado las dudas sobre la cronología del edificio y de los relieves (por la presencia de diversas inscripciones que hacen referencia a Flámola, que fue un personaje del siglo IX emparentado con el conde Fernán González), en el relieve podemos apreciar cómo aparece Cristo, con la cabeza decorada con rayos de sol, en un cípeo, que es portado por dos ángeles (al lado de este relieve tenemos uno similar, pero en su caso con la iconografía de la Luna). Incluso aparece la palabra *sol* acompañando a la imagen. Siguiendo la interpretación que realiza de estos relieves Ramón Corzo²⁵, hay una clara intención de que Cristo aparezca como el Sol, usando para ello la iconografía tradicional de Helios, posiblemente para hacer frente a posibles reductos de cultos paganos. En cuanto al relieve de la Luna, se piensa que simboliza a la Iglesia como satélite de Cristo. De esta manera tenemos establecidas dos claras analogías: Cristo-Sol e Iglesia-Luna. En la misma línea tenemos a Joaquín Yarza, ya que “Sol y luna en la patrística y en San Isidoro así figurados son signo de Cristo y la Iglesia”²⁶.

²⁵ Corzo, R., *Visigótico y prerrománico*, Historia 16, Madrid, 2002, p. 145.

²⁶ Yarza, J., *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, Cátedra, 10ª edición, Madrid, 2004.

Las interpretaciones anteriormente comentadas no son las únicas que se han realizado. Alguna es un tanto peregrina, como, por ejemplo, que estos relieves denotan que el edificio, en algún periodo, fue un santuario maniqueo (por la presencia de esta secta en la Península Ibérica y las numerosas condenas hacia este grupo realizadas por los concilios). Pero, sin duda, la más interesante, y que difiere notablemente de lo propuesto por Corzo y Yarza, es la que plantea M^a de los Ángeles Sepúlveda²⁷. En su artículo defiende que los relieves del Sol y la Luna no son alusiones simbólicas a Cristo o a la Iglesia, sino que representan la derrota de estos dos astros frente a Cristo (que aparecería en otro de los relieves conservados), ya que es el nuevo señor del cosmos. Por ello, “no debe extrañarnos que este tema del sol y la luna vencidos por la luz de Cristo se ponga en lugar tan importante, cuando la iglesia está situada en una zona en la que abundan las estelas con símbolos astrales, sin presuponer que hubiera que combatir ningún problema dogmático en ese momento, era un tema enraizado en la tradición local”²⁸. Esta interpretación es realmente interesante por un aspecto fundamental: nos encontraríamos ante una obra del arte medieval cristiano en la que Helios, el Sol, no aparece necesariamente identificado con Cristo, sino que puede estar presente perfectamente como personaje autónomo.

A este respecto, hay que señalar dos tipos de representaciones en las que es común la presencia de Helios de forma autónoma, es decir, sin que tenga que identificarse con algún otro personaje. Una de ellas serían las representaciones de Cristo en Majestad con su mandorla (para algunos autores esto también sería un símbolo solar). En este tipo de escenas es común que los ángulos superiores sean ocupados por el sol y la luna, ya sea simplemente con el disco solar (en el caso del sol, que es el que nos ocupa) o se incluya dentro del sol un busto de Helios, como sucede en una de las miniaturas del Evangelio de Rábula (fig. 12).

²⁷ Sepúlveda González, M.A., <<Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación>>, *En la España Medieval*, Universidad Complutense, nº9, 1986, págs. 1217-1248.

²⁸ Sepúlveda González, M.A., op. cit., p. 1224.



Fig. 12. Miniatura del Evangelio de Rábula, Florencia, Biblioteca Laurenciana. Aparecen los bustos de Helios y Sémele, portando sus atributos: los rayos solares y la media luna.

La otra gran escena donde suelen estar presentes el Sol y la Luna, es la Crucifixión. Durante toda la Edad Media es habitual la presencia de ambos, aunque llega a pervivir en obras posteriores de los siglos XVI, XVII y XVIII, como en la *Crucifixión Gavari* de Rafael (1502-1503, Londres, Nacional Gallery). Lo curioso es que suelen estar presentes como un simple disco, en forma de busto o, incluso, conduciendo sus respectivos carros. En cuanto al significado o simbolismo del Sol y la Luna en la Crucifixión, se han esgrimido diversas teorías, desde un significado bíblico (ya que en el momento que Cristo expiró se produjo un eclipse o se ocultó el sol), hasta justificar su presencia por pervivencias de cultos paganos pasando por diversas cuestiones teológicas y filosóficas²⁹.

Por último, y para terminar con este epígrafe, únicamente mencionar una obra que, por material y características, difiere a lo visto hasta ahora. Me refiero al conocido como Tapiz de la Creación, que se conserva en la catedral de Gerona. Por no extendernos demasiado, ya que el estudio iconográfico de toda la tela y su origen

²⁹ El origen y diversas explicaciones a esta iconografía aparecen recogidas y estudiadas en: Labrador González, Isabel, y Medianero Hernández, J.M., <<Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz>>, *Laboratorio de Arte*, Revista Universidad de Sevilla, nº 17, 2004, pgs. 73-92.

darían lugar un profundo análisis que excedería lo pretendido en este trabajo, sólo quiero resaltar uno de los fragmentos del propio tapiz. En un cuadro independiente, que se encuentra en uno de los ángulos de la tela, encontramos una representación del Sol, con toda la iconografía propia de Helios (corona de llamas, carro tirado por cuatro caballos, etc.), además con la leyenda *Dies Solis*, es decir, Día del Sol (fig. 13).



Fig. 13. *Dies Solis*, fragmento del *Tapiz de la Creación*, siglo XII, Catedral de Gerona.

Edad Moderna

A partir de la Edad Moderna el mito de Helios y su figura, al igual que sucede con todos los asuntos mitológicos, vuelven a tener un protagonismo autónomo, es decir, ya no se usan con una simbología cristiana (tienen un valor por sí mismas, sirven para recuperar la antigüedad clásica) y si tienen un contenido o mensaje cristiano no es con la intención de *cristianizar* el asunto clásico, sino buscar una *concordatio* entre el mundo antiguo y el moderno. Se recuperarán numerosos textos clásicos, sirviendo muchos de ellos como fuente de inspiración para los artistas, sobre algunos casos concretos como *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Y estas representaciones podrán tener una simbología, actuando como alegorías, o se basarán en la simple representación de asuntos mitológicos a los que el autor dará una forma propia, como en el caso de Nicolás Poussin. Podemos dividir el tema en dos apartados: las representaciones mitológicas en las que el autor hace una libre interpretación de diversos asuntos (por

ejemplo, *El Jardín de Flora*, de Poussin); y las que, aparte del simbolismo que tienen por sí solas, buscan presentar un sentido alegórico, haciendo referencia a personas concretas, contando con una serie de códigos que los receptores saben identificar y asimilar (de esto último podemos destacar las relaciones que se establecen entre Sol y Monarquía, dando las artes debida cuenta de ellas).

Antes de continuar con nuestro estudio, hay que tener en cuenta que en esta época no sólo nos encontraremos con la presencia del Sol (ya le denominemos Helios o Febo) en las artes plásticas, sino que también contaremos con ejemplos en la literatura (Francisco de Aldana, *Fábula de Faetón*, 1591; Soto de Rojas, *Los rayos de Faetón*, 1639; Calderón de la Barca, *El hijo de Sol, Faetón*, ¿1638?) y en la música (Lully, *Faetón*, ópera, 1693). Además, en esta época, al referirnos al Sol como deidad, lo haremos bajo la denominación de Febo, ya que en esta época la identificación de Febo-Apolo y Helios es total. De hecho, en *Don Quijote de La Mancha*, magistral obra de Miguel de Cervantes, en el capítulo II de la primera parte, nos encontramos un fragmento en el que aparece Febo-Apolo llevando a cabo la tarea que realizaba el viejo Helios (pero en realidad, tal y como ya hemos mencionado anteriormente, son dos denominaciones que sirven para referirnos al Sol como deidad):

“Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos”³⁰.

Después de esta breve referencia a la presencia de Febo en la literatura y la música, me gustaría centrarme, aunque sea de forma somera, en un pintor realmente destacable para nuestro estudio (fue un artista que plasmó en sus obras importantes referencia al mundo clásico y a su mitología) como es Nicolás Poussin (1594-1665). Este pintor francés, que formó parte de los círculos intelectuales de la época (sobre todo en Roma) y fue un gran admirador de la pintura de Rafael (considerado el máximo exponente del Clasicismo), nos interesa sobre todo por ser un pintor que, tras servir a la Iglesia, se acerca a Ovidio y a la mitología, representando asuntos mitológicos en sus pinturas pero dando su propia versión. Anteriormente comentamos su obra *Apolo deja conducir su carro a Faetón* (1635, Berlín, Staatliche Museen) (fig. 7) en referencia a la caída de Faetón, pero en esta pintura podemos apreciar

³⁰ Cervantes, Miguel, *Don Quijote de La Mancha*, edición de la RAE., Madrid, 2004, p.35.

perfectamente cómo Poussin hace su propia interpretación de los temas clásicos. En el cuadro nos muestra el momento en que Faetón pide a su padre el carro solar. Pero no se queda ahí, ya que aparece una serie de personajes que no tienen espacio en el relato de Ovidio o son personajes que engloban a personajes que sí aparecen en el texto, como el Tiempo.

No siempre el protagonista de la escena será el Sol, sino que numerosas obras aparecerá como un personaje secundario que forma parte del paisaje (como en *La danza de la vida*, Edimburgo, National Gallery of Scotland) o será utilizado para marcar que la escena se produce al amanecer, tal es el caso de su conocida pintura *Diana y Endimión* (Detroit, Detroit Institute of Arts). Sin embargo, resulta más interesante su pintura *El imperio de Flora* (1613, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemälgalerie) (fig. 14). Dejando a un lado las consideraciones puramente plásticas, esta obra destaca porque su tema es realmente interesante. Nos encontramos con la estatua del dios Príapo, con Flora y con el propio Febo-Apolo, es decir, el Sol. Su presencia nos parece hablar del ciclo de la naturaleza, de la vida por tanto. Pero también contamos con personajes mitológicos como Áyax, Narciso o Clímene (que se gira para poder ver a su amado el Sol y con el tiempo se convertirá en girasol), siendo el único nexo que les une es su destino trágico. Por tanto, “lo que allí se representa es, en efecto, bello y triste, como el propio discurrir de la vida, como el ciclo de la naturaleza”³¹.



Fig. 14. *El imperio de Flora*, 1613, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemälgalerie.

³¹ Calvo Serraller, Francisco, *Nicolas Poussin*, Historia 16, Madrid, 1993, p. 138.

El campo en el que más destacó el Sol, ahora como Febo-Apolo, en la Edad Moderna es, sin duda, en su relación con la monarquía, haciendo en estos casos clara referencia al rey. La identificación del Sol con el poder es un hecho que viene de antiguo, sirviendo esta identificación o afiliación para legitimar el poder real y sus ideales. Esto otorgaba a los monarcas un halo de divinidad, además de lanzar un mensaje muy claro: su poder les venía dado por inspiración divina.

En la Edad Moderna esta asociación con el Sol es propiedad de la monarquía hispánica, sobre todo a partir de Felipe II³², hasta que se produce una “eclosión solar” en la Francia del siglo XVII, personificado en la figura de Luis XIV, que hará de Helios, (o de Febo-Apolo si nos atenemos mejor a los términos históricos, pero en definitiva se trata del Sol) algo adscrito a su persona.

El fenómeno de asociación entre el Sol y el monarca Luis XIV está en íntima relación con el absolutismo monárquico, siendo el rey francés el ejemplo prototípico de este sistema político. Y este planteamiento tuvo su evidente eco en las artes plásticas, ya que en ellas se plasmaron todos los principios ideológicos del poder establecido, destacando en este campo la labor del francés Colbert³³. Este ministro de Luis XIV tenía como consigna controlar todo lo relacionado con las artes, es decir, toda producción artística tenía que ser aprobada. Es una concepción muy pragmática de las artes: deben estar subordinadas a la política y tener un fin propagandístico. El control sobre las artes se ejercía, fundamentalmente, a través de la creación de diversas academias, que estaban controladas por hombres de Colbert y estipulaban lo que se debía realizar. El más representativo de los subordinados de Colbert fue Charles Le Brun (1619-1690). Él decidía lo que era válido y lo que no, sobre todo en lo relacionado con la decoración del Palacio de Versalles, el centro neurálgico del poder del Rey Sol. Además hay que tener en cuenta otro punto importante que incide en todo lo que acabamos de comentar: Luis XIV se consideraba a sí mismo como el gran monarca europeo y, por tanto, su identificación con el Sol venía a acentuar su prestigio.

³² La relación de esta simbología del Sol (y otras, como la importancia de Hércules) con la monarquía hispánica aparece ampliamente tratado en: Gállego, J., op. cit., Cátedra, 2ª edición, Madrid, p.46.

³³ Para más información sobre la labor de Colbert: Blunt, A., *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*, Cátedra, Madrid, 1977. p.332 y ss.

El palacio que creará en Versalles será, en términos coloquiales y actuales, como un “parque temático” de la mitología. Los jardines del palacio permiten realizar un recorrido por un pensado programa iconográfico basado en la mitología, destacando la fuente de Apolo, en la emerge Febo conduciendo el carro solar e iniciando su tarea cotidiana de recorrer el firmamento para alumbrar al mundo (fig. 15). Tal y como hemos comentado a lo largo de nuestro estudio, es una clara alegoría de la figura del monarca, que al igual que el dios Sol conduce con firmeza el carro, pero en su caso el carro representa al Estado.



Fig. 15. *Carro del Sol*, J.B. Tuby, Versailles, 1668-1670.

Dentro del palacio la decoración del mismo continúa lo establecido en el exterior. Al acceder al interior del monumento podemos comprobar cómo todo está decorado con asuntos mitológicos y clásicos, haciendo especial énfasis en la figura de Febo. Destaca la denominada Sala o Cámara de Apolo, que se trata realmente del salón del trono, con toda la simbología que lleva implícita sobre la identificación de Luis XIV y la divinidad clásica. En esta sala se decoran los techos con pinturas de Charles La Fosse en las que se representa el viaje del carro solar por el cielo (también se conservan pinturas de este artista y con esta temática en el Musée des Beaux Arts, Rouen, con fecha de 1678). Esta fórmula será usada, con esta temática concreta, para decorar estancias importantes de los palacios de toda Europa a lo largo del siglo XVIII. En España contamos con un magnífico ejemplo en el Palacio Real de Madrid. En el denominado Salón de las Columnas podemos contemplar en el techo *La carrera del*

carro del Sol, obra de Corrado Giaquinto. Además, afortunadamente, se conserva actualmente en el Museo del Prado un lienzo que reproduce, lógicamente a escala, la pintura del Salón de las Columnas, es decir, es un boceto pero que cuenta con suficiente entidad artística por sí mismo.

Y este tipo de decoración nos permite enlazar con la figura de Giovanni Battista Tiepólo (1696-1770), nuestro último punto de estudio. La pintura de este artista veneciano se caracteriza por su “claridad luminosa”³⁴, y su obra, en general, “se puede considerar el canto del cisne no sólo de un género y un estilo, sino de toda una tradición artística que se remontaba a varios siglos”³⁵. Además, normalmente es considerado como el “último representante de la gran pintura de historia”³⁶. Evidentemente no podía existir mejor colofón a nuestro recorrido que la labor de Tiepólo, que llevó el tema de nuestro estudio, la presencia del Sol (ya sea como Helios o como Febo-Apolo) en el arte europeo occidental hasta el siglo XVIII, hasta su máxima expresión y exaltación. Buena muestra de ello son los frescos que realizó para el palacio de Wurtzbourg (1753), y en concreto su conocido *Triunfo de Apolo* para el salón principal de dicho palacio (fig. 16). Aunque si bien es cierto que algunos pintores del siglo XIX e inicios del XX mostraron interés por representar en sus obras estos asuntos, por ejemplo Gustave Moreau (*Caída de Faetón*, 1878, Louvre) u Odilon Redon (*Carro de Apolo*, 1905-1914, Museo d’Orsay, París), no se alcanzaron las cotas a las que elevó Tiepólo el tema del Sol, provocando que, a pesar del interés mitológico e iconográfico de esta divinidad de antiguo culto, su presencia en el arte fuese languideciendo quedando los frescos de Wurtzbourg como último testimonio de su grandeza.

³⁴ Calvo Serraller, F., *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 2001, p. 53.

³⁵ Calvo Serraller, F., op. cit., Taurus, Madrid, 2001, p. 53.

³⁶ Calvo Serraller, F., op. cit., Taurus, Madrid, 2001, p. 54.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, *Emblemas*, Ed. Akal, Arte y Estética, edición de Santiago Sebastián, Madrid, 1985.
- Biederman, H., *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Blunt, A., *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Cátedra, Madrid, 1977.
- Carmona Muela, J., *Iconografía clásica*, Istmo, Madrid, 2002.
- Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1978.
- Falcón Martínez, C., Fernández Galiano, E., López Melero, R., *Diccionario de mitología clásica*, tomo 1 (A-H), Alianza, Madrid, 2000.
- Gállego, J., *Visión y simbología en la pintura española del siglo de oro*, Cátedra, 2ª edición, 1987.
- García Gual, C., *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1983.
- Hesíodo, *Poemas Hesíodicos*, edición de Mª Antonia Corbera Lloveras, Editorial Akal, Madrid, 1990.
- Labrador González, Isabel, y Medianero Hernández, J.M., <<Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz>>, *Laboratorio de Arte*, Revista Universidad de Sevilla, nº 17, 2004, pgs. 73-92.
- López Torrijos, R., *Mitología en la pintura española del siglo de oro*, Cátedra, Madrid, 1985.
- Martín, R., *Mitología griega y romana*, Espasa, 6ª edición, 2003.
- Ovidio: *Metamorfosis*, traducción de Ely Leonetti, Colección Austral, 19ª edición, Madrid, 1997
- Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza, 9ª edición, Madrid, 1994.

-Réau, L., *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia*, nº 5 Nuevo Testamento, Barcelona, 1996.

-Revilla, F., *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990.

- Ripa, C., *Iconología*, Akal, vols. I y II, Madrid, 1987.