

LA MITOLOGÍA DE HÉRCULES EN LA PLÁSTICA DEL RENACIMIENTO BURGALÉS

La mitología ha sido para un elevado número de artistas una constante fuente de inspiración a lo largo de los siglos, tanto en el campo escultórico y arquitectónico como en el pictórico. Y dentro de estas leyendas mitológicas de la época clásica, la vida y hazañas de Hércules, alcanzaron un éxito tan arrollador durante el Renacimiento español, que los artistas no dudaron en plasmar multitud de escenas relativas a este héroe en cualquiera de los géneros artísticos mencionados, a la vez que las utilizaban para acompañar a muchas de las obras de carácter religioso.

Y es precisamente esta abundancia de escenas representadas a lo largo de la geografía española, el motivo esencial que nos induce a centrar nuestro estudio en aquellas escenificaciones de Hércules insertas en obras escultóricas religiosas del siglo XVI en la actual provincia de Burgos, con el fin de limitar el campo de estudio.

Evidentemente no vamos a referirnos en toda su extensión a las fuentes griegas o latinas que atestiguan de forma paulatina la iconografía de Hércules, ni tampoco a las numerosas apariciones en el arte antiguo, ya que para ello son fácilmente manejables diccionarios como los de Grimal, Leclercq, Roscher, Darember, Pauly Wissowa, la *Enciclopedia de Arte Antiguo* y muy pronto se podrá consultar el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*; solamente recurriré a ellos en tanto en cuanto sirven para valorar las distintas escenas que a continuación vamos a estudiar.

Consultando la bibliografía sobre Hércules se observa que la mayoría de las investigaciones entran dentro de la metodología general y son pocos los estudios de carácter específico que se han llevado a efecto¹. Por lo que a España se refiere contamos con los trabajos de Martín Almagro² y García Bellido³ para la época romana, los de Isabel Mateo Gómez⁴ para el siglo

¹ A nivel general existe una amplia bibliografía, entre la que destacamos los siguientes trabajos: Chompre, *Diccionario abreviado de la Fábula para la inteligencia de los poetas, pinturas y estatuas, cuyos asuntos están tomados de la Historia Poética*, Madrid 1783. E. Panofski, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuren Kunst*, Leipzig 1930. Brendt, *Die Welt der Künstler Hercules*, Ravensburg 1931. Tissot, *Simson und Hercules in den Gestaltungen des Barock*, Stradode 1932. J. Bacri, *L'Histoire d'Hercule. Tapisserie du Musée des Gobelins*, Gazette des Beaux Arts, 1934. Elderkin, «Hercules and Onfale», *Art Bulletin* 13, 1935, p. 100. Pfister, «Herakles und Christus», *Archiv für Religionwissenschaft* 1937, pp. 42-60. J. Richepin, *Mitología clásica II*, México 1951. M.^a José Mendoza, «Alguns tipos de colchas Indo-Portuguesas na coleção do Museu Nacional de Arte Antica», *Bolletín do Museu Nacional de Arte Antica*, 1951, p. 19. L. Reau, *Iconographie de l'art Chrétien*, París 1955. Otto Seeman, *Mitología clásica ilustrada*, Barcelona 1958. J. B. Bergua, *Mitología Universal I*, Madrid 1960. J.

Filgueira-Valverde, «Hércules-Teucro. Sobre la supervivencia del culto a Herakles en Pontevedra», *Homenaje al profesor Cayetano de Megelina*, Murcia 1961-62, pp. 334-341. M.^a Magdalena Cagigal e Silva, *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa 1966. A. Fidelis Buts, *Handbook of Renaissance ornament 1290 designs from decorated books*, New York 1969. B. García Vega, *El grabado en España. Siglos XV, XVI y XVII*, I, Valladolid 1984, pp. 272-275.

² Martín Almagro Basch, *Trabajos de prehistoria* 38, Madrid 1980 (con bibliografía básica e iconografía). Idem, «Aportación al estudio del culto de Hércules en España: 4 inscripciones de Segóbriga», *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, 1982, pp. 339-350.

³ A. García Bellido, «Hercules Gaditanus», *Archivo Español de Arqueología* 36, Madrid 1963, p. 70.

⁴ Isabel Mateo Gómez, «Algunos temas profanos en las sillerías góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, 1970, pp. 181-192. Idem, «Temas iconográficos interpretados por el maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo», *Goya* 105, 1971-72, pp. 158-163.

XV y los de Diego Angulo⁵ y López Torrijos⁶ para el siglo XVI, junto a otras aportaciones de Santiago Sebastián⁷.

La leyenda de Hércules, que es quizá la más conocida durante la Edad Media, pasa en el siglo XVI a gozar de una gran popularidad en el medio renacentista español, siendo el ambiente intelectual por una parte y el político por otra, los que favorecieron el auge de este personaje mítico.

El eco de la figura de Hércules en el campo literario fue grande, basta recordar los *Doze Trabajos de Hércules* del Marqués de Villena, con dos ediciones, la primera en Zamora en 1483 y la segunda publicada en Burgos en 1499, ilustradas ambas con grabados, crónicas y textos literarios, que confirman cómo la figura de Hércules era familiar al español del siglo XV. Sirva también como ejemplo curioso la cita que Fernando de Rojas⁸ hace de él en el Acto IV de *La Celestina*, en boca precisamente de esta mujer al describir las virtudes de Calixto: «fuerza y esfuerzo, no tuvo Hércules tanta». También se hace necesario mencionar las portadas de libros ilustrados con los Trabajos de Hércules, como los *Comentarios de César* de Alcalá 1529 o *De Orbe Novo* de Pedro Mártir, publicado en Alcalá en 1530 con la siguiente inscripción: «DE ORBE NOVO PETRI MARTYRIS AB ANGLERIA MEDIOLANENSIS PROTONOTARII CESARIS SENATORIS DECADES. CUM PRIVILEGIO IMPERIALI. COMPLUTI APUD MICHAELE DE EGUIA. ANNO 1530». Sin olvidar a Pérez de Moya y las descripciones que hace de los trabajos de Hércules en su *Filosofía Secreta* publicada en Madrid en 1580.

Los cronistas también cumplieron su cometido al respecto. «Basta recorrer los cronistas españoles —dice el profesor Angulo⁹— para convencerse de ello. En los capítulos dedicados a recoger los recuerdos anteriores a la dominación romana, las empresas de Hércules en la Península ocupan buen número de páginas fundiendo o tratando de discriminar las correspondientes a los diversos Hércules de que ellos mismos nos hablan». El insigne Florián Ocampo en su *Crónica General de España* de 1543, dedica nada menos que tres de sus capítulos a la figura de este héroe, considerándolo una figura de primera categoría en los comienzos de nuestra historia, apli-cándole las fundaciones de Sevilla, Mérida, Urgel, Vich, Tarazona, Segovia, La Coruña, etc....; y la misma semblanza del personaje ofrece el Padre Mariana¹⁰ en su *Historia de España* de finales de siglo.

Pero si la literatura lo ensalzó, no menos sucedió en la vertiente política, ya que en cierta manera el siglo XVI lo convierte en personalidad de primera fila como consecuencia de su vinculación a la dinastía reinante, adhesión que según Rosenthal¹¹ existía ya antes de venir el emperador Carlos V a España, por parte de su linaje. Esta tradición hercúlea en torno a la familia real se confirma con varios hechos: cuando Luis Morliani, obispo de Túy, crea una empresa para el emperador Carlos V, invoca a Hércules en su venida a España para luchar contra Gerión, añadién-

Idem, «Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro gótico españolas», *Archivo Español de Arte*, 1975, pp. 43-55. Idem, «Fábulas y refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, 1976, pp. 145-160.

⁵ Diego Angulo Iñiguez, *La escultura en Andalucía* I y II, Sevilla 1927. Idem, «La mitología y el arte español del Renacimiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 130, Madrid 1952, pp. 122 y ss.

⁶ Rosa López Torrijos, «Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* 46, 1980, pp. 293-308.

⁷ Santiago Sebastián, *Arquitectura plateresca en*

Burgos, Tesis Doctoral inédita, Madrid 1960. Idem, *Arte y Humanismo*, Madrid 1981, pp. 197-202.

⁸ Fernando de Rojas, *La Celestina* (Acto IV), colección Cátedra, n.º 4, Madrid 1978, p. 126.

⁹ D. Angulo Iñiguez, «La mitología y el arte español...», p. 122.

¹⁰ Florián Ocampo como discípulo de Nebrija supo plasmar el fervor por el mundo clásico en la figura de Hércules, del mismo modo que lo hará el Padre Mariana, quien identifica al Hércules egipcio con el Horus que viene a España a vengar la muerte de Osiris.

¹¹ Earl Rosenthal, «The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flandres in 1516», *Journal* 1973, pp. 198-230.

dole el mote de Plus Ultra. A Carlos V se le va a relacionar y comparar con Hércules al considerarle heredero del trono del héroe tebano¹²; de esta forma cuando decide retirarse de la política y abdica en su hijo Felipe II en 1555, se imprime una medalla conmemorativa con el busto del joven rey en el anverso y con Hércules soportando sobre sus espaldas la bola del mundo en el reverso, acompañándose de la inscripción «UT QUIESCAT ATLAS». Vemos pues, cómo Hércules se convierte en patrón de los reyes de España, y de nuevo a principios del siglo XVII, cuando sube al trono Felipe IV en 1621, la ciudad de Sevilla vuelve a imprimir una medalla con el busto del rey en el anverso y Hércules estrangulando a las dos serpientes que Hera le envió a su cuna, en el reverso, además de la inscripción: «HERCULI HISPANO.S.P.Q.H.».

Si a estos hechos añadimos la tapicería de cuatro piezas con la historia de Hércules existente en 1499 en la cámara de la princesa Margarita y los seis tapices inventariados en 1503 en el tesoro del Alcázar de Segovia —Rapto de Deyanira, Hércules y Caco, Bajada a los infiernos y Aqueloo, Hércules y el jabalí y el Nacimiento de Hércules—, podemos tener una idea bastante clara de la popularidad alcanzada por este héroe de la antigüedad.

Por otro lado, el ambiente clásico en esta centuria estaba en plena ebullición. Con la llegada a Salamanca en 1473 de Nebrija, del siciliano Marineo Sículo y en 1487 del milanés Pedro Mártir, se inicia en España una recuperación del conocimiento de las lenguas clásicas y un desarrollo del humanismo, vigente ya en Europa, situándose Salamanca como el primer centro del humanismo filológico, donde trabajan desde el reinado de los Reyes Católicos hasta Felipe II, cuatro grandes figuras: Nebrija, Arias Barbosa, Hernán Núñez y el Brocense¹³. En Burgos el ambiente propicio se venía fraguando con Alonso de Cartagena, al que en sus largas embajadas en los concilios de Basilea (1434) y de Roma (1438) le habían permitido conocer todo el ambiente humanístico europeo, y quizá éste sea el punto de partida para que en los Inventarios de bienes de varios prelados burgaleses del siglo XVI, pero sobre todo, entre los del Abad de San Quirce, figuren sin especificar «libros de Apolodoro»¹⁴. Sin embargo, no es suficiente este testimonio documental para suponer que los artistas que trabajaron en Burgos durante esta centuria y tallaron escenas de Hércules se basaran en textos de Apolodoro, en tanto en cuanto no existen indicios de que supieran leer griego al igual que los prelados que encargaban las obras.

Una vez esbozada la popularidad alcanzada por Hércules durante el Renacimiento español, pasamos a describir las seis escenas esculpidas en relieve dentro de obras de carácter religioso relativas a la vida de este héroe mítico que son objeto de nuestro presente estudio.

Las dos primeras, que representan a Hércules luchando con el león de Nemea y con Anteo, se localizan en los capiteles que rematan las pilastras que flanquean la puerta de Jerusalén en el relieve denominado «Camino del Calvario» sito en el Trasar de la catedral de Burgos, que fue realizado en 1498 por el escultor Felipe Bigarny, mientras que las otras cuatro escenas, que representan a Hércules estrangulando a las dos serpientes que Hera le envió a su cuna, lucha con el toro de Creta, lucha con el dragón del Jardín de las Hespérides y las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides, se localizan en los salientes del friso que separa los dos primeros cuerpos del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Gadea del Cid (Burgos), realizado entre 1539 y

¹² Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo...*, p. 198.

¹³ José Luis Moralejo, *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid 1980. A este respecto también pueden consultarse las obras de Ottavio di Camille, «La polémica entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartage-

na» que forma parte de *El Humanismo castellano del siglo XVI*, Valencia 1972, pp. 203-226. José López Rueda, *Los helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid 1973. Luis Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid 1981.

¹⁴ Archivo de la Catedral de Burgos. Registro 48.

1540 por el ensamblador Cornielis de Amberes, según atestiguan las fuentes documentales del archivo parroquial¹⁵.

LA LUCHA CON EL LEÓN DE NEMEA

Se trata del primer trabajo encomendado a Hércules por Euristeo. Según Apolodoro¹⁶ «τοῦτο δὲ ζῶον ἦν ἄτρωτον, ἐκ Τυφῶνος γεγεννημένον».

En esta escena del Trasaltar de la catedral de Burgos se representa al héroe estrangulando al león con su fornida musculatura. Esta lucha que el Marqués de Villena denomina como el estado del prelado, que debe vencer la soberbia y cuidar piadosamente de las almas a él encomendadas, se describe por el autor de la siguiente manera: «Es en greçia una grant silva... aconpañada de fieras e salvajes bestias entre las que avía un león muy grande e bravo, gastador de los pobladores e de allí vezinos... y oyendo el virtuoso e valiente cavallero ercules, acorrió e ayudo al hermanamiento e daño que resçebian los de aquella tierra... antes con virtud non sobrada andovo a la silva dicha buscando el espantable león, conbidandolo viniessse a el por boxes e amenazas fasta que llegó a la dura cueva onde el cruel león se reçebtava o estava. El qual prestamente salió contra el con salto liviano, mostrando las corvadas uñas, los ojos bermejos e sangrientos... esforçandose comer a ercules, usando de tal vianda, es a saber de carne de omnes. Mas ercules, que mucho mejor de dentro por virtud que de fuera por armas era guarnido, non dibdo el fiero esperar león nin mudo el valiente propósito. A la fin con su fuerte maça enclavada derribo el corporiento león e desnudo la piel de los sus miembros e fizo asi della vestidura bien adobada que traía sobre las armas»¹⁷.

El relato del momento final de la lucha, hecho por Enrique de Villena, no concuerda en modo alguno con el instante representado en el relieve burgalés, por tanto debemos buscar otra fuente de inspiración que bien pudiera radicar en el texto de Apolodoro¹⁸, quien cuenta cómo Hércules se enfrenta al león comenzando a dispararle flechas, pero sin resultado, optando por amenazarle con la maza y obligarle a entrar en la guarida que tenía con dos entradas, como segundo intento, y al conseguirlo, obtura una de las entradas y tomándolo luego entre sus brazos lo ahogó. Ahora bien, el modelo para esta composición muy bien ha podido ser sacado de las placas de Moderno, el famoso bronzista italiano cuyas invenciones se difundieron por toda Europa desde finales del siglo XV, ya que el conocimiento que los artistas poseían del griego era nulo, y el de los prelados escaso.

Esta lucha con el león de Nemea es uno de los temas más complejos de definir por su identificación con la misma hazaña llevada a cabo por Sansón. Este es precisamente el problema que se nos plantea al estudiar las dos escenas talladas en el banco del retablo mayor de la iglesia parroquial de la localidad burgalesa de Fresnillo de las Dueñas, realizadas en torno al año 1560.

La historia en estos relieves se reparte en tres momentos: primero aparece la figura de un hombre a caballo, caracterizado por larga cabellera y poblada barba, en un segundo plano aparece el león abalanzándose sobre un adolescente y en último lugar se repite la figura varonil del primer plano, que blandiendo la espada lucha con el león, esto por lo que respecta al primero de estos relieves. En el segundo, también se desarrollan tres momentos con la única diferencia de

¹⁵ Archivo parroquial. Iglesia de San Pedro de Santa Gadea del Cid (Burgos). Libro I de las Cuentas de Fábrica, sin foliación.

¹⁶ Apolodoro, *Bibliotheca* II, 5, 1.

¹⁷ Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules*, edición, prólogo y notas de Margherita Monreale, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid 1958, pp. 23-24.

¹⁸ Apolodoro, *Bibliotheca* II, 5, 1.

que en el último plano se representa a la figura del adolescente que portando escudo y espada arremete contra el león, mientras otra figura más adulta sostiene entre sus manos una especie de pañuelo que sujeta por los extremos y con el que se dispone a estrangular al león.

El arma descrita por los mitógrafos para la escena de la lucha de Hércules con el león de Nemea, es la maza, sin embargo, aquí las únicas armas que luce son la espada y el escudo, variedad que por otra parte aparece explicada por Vincenzo Cartari¹⁹ en su libro sobre *Las imágenes de los dioses de la Antigüedad*, donde especifica que Hércules bien puede hacer uso del arco y las flechas, como de la maza, o de la espada y el escudo. Pero para que esta escena pueda referirse exclusivamente a Hércules, una de las dos figuras humanas tenía que sobrar, por tanto debe hacer alusión a Sansón cuando lucha con el león en presencia de su padre, aunque, es verdad, que el relato bíblico nada dice de la participación del padre en este acontecimiento²⁰.

LA LUCHA DE HÉRCULES Y ANTEO

En la edición de 1483 el Marqués de Villena sitúa esta hazaña como el noveno trabajo, y en la de Burgos de 1499 la identifica con el estado del Maestro, que puede tomar norma de virtudes y representar los vicios, mayormente los apetitos carnales que son contrarios a la ciencia y destruidores de aquel estado magistral²¹.

Se trata de la lucha de Hércules con el gigante Anteo a su paso por Libia en busca de las manzanas de oro del país de las Hespérides, último trabajo encomendado al héroe. Era hijo de Poseidón y obligaba a todos los extranjeros que por allí pasaban a luchar con él, de este modo se entabló la lucha entre ambos y «ercules por su atrevimiento non dexó luego de se abraçar con el dicho anteo con catadura sañuda e corazón esforzado... Duro grant parte del día la lucha e aún no se conoçía qual dellos avría lo mejor. A la fin ercules començó a sobrar el gigante anteo en tanto que ya por su fuerça contradecir non lo podía. Entonces usó del su ingenio, manera e propiedat así como aquel que era fijo de la tierra, della e por ella engendrado o concebido, aviendo por eso grant virtud e tal que toda ora que tañía la tierra con la su mano cobrava nueva fuerça e perdía todo cansamiento... E creció en el la fuerça en tal guisa que ercules cuidava averlo ya cansado e fallolo con nueva fuerça, de que fue maravillado non sabiendo la razón a cabsa. Esto fizo anteo por algunas veces fasta que ercules entendió que adrede se dexaba caer e por eso cabrava la fuerça tañiendo la tierra madre suya. Entonces abraçolo por la cinta e acostado alçolo de tierra dexando caer de espaldas, teniendo anteo ençima de sí en manera que a la tierra llegar no pudiese» nos cuenta Enrique de Villena²².

Hércules aparece en este segundo relieve del Trasaltar de la catedral de Burgos, prácticamente tumbado en el suelo oprimiendo sobre su cuerpo la figura de Anteo que permanece con los pies levantados sin tocar el suelo, siguiendo pues, la descripción de Villena y el texto de Apolodoro²³. Es una iconografía poco frecuente en el arte religioso del siglo XVI, de hecho sólo lo encontramos en la fachada de la Universidad de Oñate, contratada por el escultor Pierres Picart en 1545. Tampoco es usual contemplar a Hércules tumbado como en los grabados de 1483 del Marqués de Villena, ya que su representación más común es verle luchando de pie como en el grabado de «Hércules y Anteo» de la escuela de Andrea Mantegna, uno de los maestros italianos más importantes del siglo XV.

¹⁹ Vincenzo Cartari, *Las imágenes de los dioses de la Antigüedad*, Roma 1646.

²⁰ *Libro de los Jueces* 14, 5-8.

²¹ Enrique de Villena, *Los doce trabajos de Hércules...*, p. 92.

²² Enrique de Villena, *Los doce trabajos de Hércules...*, p. 85.

²³ Apolodoro, *Bibliotheca* II, 5, 11.

HÉRCULES ESTRANGULANDO A LAS DOS SERPIENTES ENVIADAS POR HERA A SU CUNA

Este pasaje es muy frecuente en la iconografía de Hércules, aunque ofrezca algunas variaciones según las épocas —recordemos el grabado flamenco que ilustra uno de los capítulos de la *Guerra de Troya*, publicada en 1485, el tapiz flamenco del siglo XV del Museo del Cinquenaire de Bruselas, el grabado que sirve de portada a una edición de Heródoto publicada por Antón Worms en Colonia en 1526, bajo el título de *Herodoti libri novem*, cuya primera escena hace referencia precisamente a este relato, lo mismo que ocurre en los *Comentarios de César* o en la portada *De Orbe novo* de Pedro Mártir²⁴.

Hércules aparece en este relieve de Santa Gadea del Cid, de pie con una serpiente en cada mano realizando un considerable esfuerzo por estrangularlas, siguiendo la composición de las placas de Moderno, sin embargo, se le representa no como un niño, sino como un joven adolescente, y por tanto esta escena puede interpretarse como una reacción de fuerza ante ellas, ya que no se ajusta por completo al pasaje de la infancia de Hércules en que se relata que Anfitríón, esposo de Alcmena, enterado de que su mujer había tenido un hijo de Zeus, quiso saber cuál de los dos niños que dormían era el suyo y Hera irritada por la infidelidad de Zeus introdujo una noche en la alcoba donde Ificles y Hércules dormían dos serpientes tremendas, pero mientras el primero rompió a llorar, Hércules cogió a cada una con una mano y las estranguló.

LA LUCHA CON EL TORO DE CRETA

Corresponde al octavo trabajo de Hércules y no aparece en los textos ni grabados del Marqués de Villena.

Según unos había raptado a Europa, según otros había sido amante de Pasífae y una tercera tradición lo muestra como un toro milagroso salido del mar un día en que Minos había prometido sacrificar a Poseidón lo que apareciese en la superficie de las aguas, pero Minos al comprobar la belleza del toro, prefirió enviarlo a los rebaños y sacrificar al dios otro de inferior belleza ante el enojo de Poseidón que como venganza volvió furioso al animal²⁵.

Este era el animal que Hércules por orden de Euristeo debía capturar vivo. Embarcado, pues, en esta empresa, el héroe pasó a Creta y pidió ayuda a Minos, quien se la denegó pero a cambio le autorizó a que lo apresara él solo.

La escena representa el momento en que Hércules captura al toro y lo sujeta por los cuernos con gran fuerza, siguiendo el modelo de las placas de Moderno, aunque aquí el realismo intenta dar mayor realce al momento de esfuerzo que el tema representa.

Esta escena que nosotros hemos interpretado como la lucha con el toro de Creta, también podría representar la lucha de Aqueloo con Hércules, que figura en el texto del Marqués de Villena como el octavo trabajo simbolizando el estado de menstrual²⁶ y entendiendo con esta escena la lucha del hombre virtuoso —Hércules— contra el mundo y el engaño —Aqueloo— «que a gran fuerza así como gigante quiere tirar el uso de la buena vida al virtuoso»²⁷.

Aqueloo era un gigante cuyo poder le permitía transformarse en diferentes animales y en uno de los enfrentamientos con Hércules cuando se convierte en «toro grande e muy bravo», al que

²⁴ J. Bacri, *L'Histoire d'Hercule. Tapisserie du Musée des Gobelins*, Gazette des Beaux Arts, 1934.

²⁵ P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona 1965, p. 245.

²⁶ Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules...*, p. 73.

²⁷ Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules...*, pp. 74-77.

nuestro héroe mítico «abraçandolo con el tomolo por los cuernos bolviendolo con tanta fuerça que el uno dellos le arrancó e por esta manera lo vençió e se rindió a él»²⁸, de todos modos es muy difícil de dilucidar.

LA LUCHA CONTRA EL DRAGÓN DEL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES

Esta es la tercera escena del retablo mayor de la parroquial de Santa Gadea del Cid. El dragón como guardián de las manzanas de oro que Gea, la Tierra, había regalado a la diosa Hera como presente nupcial y que ésta había plantado en el Jardín de las Hespérides, según el texto de Apolodoro²⁹ ocupa el centro del relieve y Hércules subido a él, le oprime fuertemente el cuello, retorciéndoselo hacia atrás. Ahora bien esta lucha no es aceptada por todas las tradiciones ni es descrita en todas las fuentes clásicas. Apolodoro³⁰ lo único que cuenta es que algunos creían que las manzanas no fueron traídas por Atlas, sino que el mismo Hércules las recogió después de matar al dragón que las custodiaba, teoría esta última que recoge el Marqués de Villena e introduce en el relato de este acontecimiento.

Este autor relaciona esta lucha con el estado del religioso y narra cómo el rey Atalante de Libia, ordenó para su deleite un vergel cuyos árboles y frutos fueran todos de oro, colocando en el centro de este jardín un árbol con la manzana de más valor y para defenderla puso a un dragón al mismo tiempo que encomendó este jardín a tres doncellas, hijas de Hespero, el hermano de Atalante. «Estas cosas sabiendo ercules e oyendo por certidumbre fue en libia al lugar do era el dicho vergel. E contentadas e bueltas a su boluntad por continuados ruegos e dulçes palabras las esperides, entró en el maravilloso vergel non deteniéndose en los menores árboles fasta que llegó al medio onde vio el muy alto árbol e preçioso, non espantandose nin dubdando del e al valiente dragón. Antes aquel e con el derribando e peleando lo vençió e tomo del árbol la rica mañçana e presentola a euristeo rey de los argolicos ennobleçiendo della toda aquella región. De aqueste trabajo faza mençion lucano en su libro noveno e muchos poetas an alabado aquesta ficción»³¹.

Villena reproduce esta historia como el cuarto trabajo de Hércules con el sentido moralizante implícito en los mismos elementos que la componen, pues la tierra de Libia representa la humanidad seca y arenosa pero dispuesta a producir maravillosos frutos y regida por el árbol de la filosofía. Para este autor, el dragón equivale a la sutileza y las Hespérides a la elocuencia, memoria e inteligencia. Hércules «que abundava en virtudes e non falleçia en el deseo de sciencia» se dirige al árbol de la filosofía para tomar de él los verdaderos y auténticos principios³².

Dada esta aplicación alegórica es comprensible que este trabajo lo relacione Villena con el estado del religioso «a quien pertenesçe propiamente darse del todo a la sciencia porque pueda exponer e demostrar los secretos e bienes de la santa escriptura»³³. También conviene destacar que el hecho de mostrarse como seguidor de autores latinos, tales como Boecio, Séneca, Virgilio, Ovidio y en este caso de Lucano³⁴, su narración disertada de la idea general que otros clásicos tenían de este trabajo³⁵, como se puede apreciar perfectamente por nuestra interpretación.

²⁸ Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules...*, p. 74.

²⁹ Apolodoro, *Bibliotheca* II, 5, 11.

³⁰ Apolodoro, *Bibliotheca* II, 5, 2.

³¹ Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules...*, pp. 39-40.

³² Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules...*, pp. 40-41.

³³ Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules...*, p. 45.

³⁴ Lucano, *De bello civili* IX, 355-356.

³⁵ P. Grimal, *Diccionario...*, pp. 248-249.

La complejidad de esta escena también viene demostrada porque puede referirse del mismo modo a la lucha que Hércules mantuvo con Aqueloo y que ya hemos citado anteriormente al estudiar el tema de la lucha con el Toro de Creta, que Villena sitúa como el octavo trabajo del héroe. El hecho de que los poderes que poseía este gigante le permitiesen transformarse en cualquier animal y la lucha que Pérez de Moya recoge al decir que «habiendo vencido Hércules una vez en su verdadera figura de diforme gigante, y otra segunda vez en figura de temeroso dragón»³⁶, nos lleva a plantear esta conjetura, y estudiar la escena en su doble vertiente.

EL ÁRBOL DE LAS MANZANAS DE ORO DEL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES

El cuarto relieve del retablo de Santa Gadea del Cid, no resulta en su interpretación menos complejo que los anteriores. El panel consta de dos elementos únicos: a la derecha se sitúa un árbol del que penden varias manzanas, y frente a él se dispone la figura corpulenta de Hércules. Esta escenificación nos induce a pensar que se trata del momento en que Hércules coge las manzanas para llevárselas a Euristeo, según el texto del Marqués de Villena, y por tanto podría aparecer como la continuación de la escena anterior e interpretarse ésta, definitivamente, como la lucha contra el dragón que guardaba las manzanas del Jardín de las Hespérides.

Una vez esbozados los distintos relieves que representan distintas escenas de la vida y hazañas de Hércules, pasamos a estudiar su posible interpretación dentro del contexto en el que se encuentran.

Todas las representaciones hasta ahora descritas se encuentran insertas en obras de carácter religioso, lo cual ha llevado a la mayoría de los investigadores a darle una interpretación moralizante. Entre los que siguen esta tendencia figuran, Diego Angulo³⁷ que ve en Hércules un modelo de perfecciones morales, Caamaño³⁸ quien dice que «el mito de Hércules era fácilmente asimilable al Credo cristiano. Sus hazañas redentoras, ya que son la lucha y el triunfo sobre el mal, se imponen como prefiguración pagana de la misión mesiánica. Al igual que en otros personajes del Antiguo Testamento —pensemos en Sansón, el Hércules bíblico— se le mira desde los primeros siglos del cristianismo como imagen pagana preanunciante de Cristo. Surge así la literatura eclesiástica, donde alcanzará el valor de tópic, la semejanza de Hércules-Cristo», y en esta línea también se sitúa Isabel Mateo³⁹ que además estima que este sentido moralizador se intensifica y se cristianiza durante los siglos XV y XVI basándose en los comentarios de Enrique de Villena y Pérez de Moya.

Enrique de Villena se acerca a la mitología como a un hermoso cuento que hay que contar y exhibir luego en provecho del prójimo. Su propósito al describir los doce trabajos de Hércules, es utilitario y moralizante. No pertenece a la tradición platónico-agustiniana en lo que ésta tiene de censura o de sospecha hacia la ficción poética, pero comparte en la práctica la actitud de San Agustín, cuando utiliza la ilustración mitológica para inculcar principios morales. Para este autor Hércules encarna el modelo de «omne vituoso» o «sabio» y lejos de desvanecer la figura de este héroe griego, lo presenta como un personaje real, caballero defensor de la Iglesia, protector de la justicia y socorro de los débiles y afligidos⁴⁰.

³⁶ D. Pérez de Moya, *Filosofía Secreta* I, Madrid, 1585, edic. 1928.

³⁷ D. Angulo Iñiguez, «La mitología y el arte español...», p. 125.

³⁸ Jesús María Caamaño Martínez, «Iconografía Mariana y Hércules cristianado en los textos de Paravicino»,

Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1967, p. 211.

³⁹ Isabel Mateo Gómez, «Los trabajos de Hércules...», p. 44.

⁴⁰ Enrique de Villena, *Los doce trabajos de Hércules...*, pp. XIV-XXVI.

Pérez de Moya en el capítulo segundo de su obra dice que «según alegoría o moralidad, por Hércules es entendida la victoria sobre los vicios»⁴¹, representando para él este personaje mítico «la bondad y fortaleza y excelencia de las fuerzas del ánimo y del cuerpo, que alcanza y desbarata la batalla de todos los vicios del ánimo»⁴².

Frente a todas estas interpretaciones se alza la de López Torrijos⁴³ que aduce que si bien en lo literario es perfectamente plausible la aceptación de este sentido moralizante, en la plástica no es aplicable, y sobre todo entrado el siglo XVI, período en el que el tema profano va ganando terreno, y habría que ver las escenas de Hércules como un motivo más en la ornamentación que el escultor tenía en su repertorio y colocaba a voluntad en sus proyectos.

A este respecto se deben establecer matizaciones, ya que existe un proceso evolutivo en el correr del siglo XVI. Hércules fue considerado desde la antigüedad como símbolo de perfecciones morales. Entre los mitógrafos del siglo XIV se convirtió en la fábula moral por excelencia, sentido moralizante que parece intensificarse a lo largo de los siglos XV y XVI, por ello la aparición de Hércules en una obra religiosa no debía resultar chocante para un hombre del siglo XVI, pues la tradición medieval presenta la figura de Hércules como modelo de virtudes cristianas y, en cierto modo, como prefiguración de Cristo en la época del paganismo, según la interpretación de San Agustín en su obra *De civitate Dei*⁴⁴.

Desde Petrarca, Hércules aparece como el primero entre los «uomini famosi», el hombre que encarnaba la posesión de la *virtus*, en definitiva un personaje triunfalista. Según ha estudiado Chastel⁴⁵ el clima intelectual que existía en Italia creado por el humanismo platónico propició una adaptación psicológica de los motivos triunfales del mundo antiguo, así la imagen de una victoria, más que un triunfo militar sugiere una grandeza moral. Este ambiente humanístico, pues, tenderá a asociar el mundo pagano con el cristiano.

No cabe duda que en las representaciones de Hércules que estudiamos existe una concepción moralizante, que no se especifica en la documentación sino que es elegida por el artista en base al ambiente ideológico de la época.

Por lo que respecta a las escenas del Trasaltar de la catedral de Burgos, quizá haya que interpretarlas basándose en los textos de Villena, Pérez de Moya o Paravicino, porque los tres beben en fuentes de la Antigüedad Clásica, de los Padres de la Iglesia y de toda la tradición retórica latina medieval; todos ellos buscan los defectos humanos a través del mito para hacer evidente el valor de la virtud.

Para Paravicino⁴⁶ Cristo es «Hércules y se clava en la cruz donde consumió la redención victorioso del pecado». Entonces cabe pensar que estas dos escenas de la Lucha con el león de Nemea y con Anteo, puesto que se introducen en el tema de la Pasión de Cristo, aluden expresamente al triunfo de Cristo en la Pasión, como ya ha sido apuntado por García Gaínza⁴⁷ y Santiago Sebastián⁴⁸. Por otro lado, como Hércules ha sido relacionado con los hombres más fuertes

⁴¹ Pérez de Moya, *Filosofía secreta* I, Madrid 1585, edic. 1927, p. 10.

⁴² Pérez de Moya, *Filosofía secreta* II, p. 101.

⁴³ Rosa López Torrijos, «Representaciones de Hércules...», pp. 293-308.

⁴⁴ San Agustín, *De civitate Dei*, XVIII, 8 A, *posterior fuisse Hercules dicitur, ad ea tamen tempora pertinet. Argivorum, quamvis nonnulli eum Mercurio praeferant tempore, quos falli existimo. Sed quolibet tempore nati sint, constat inter historicos graves, qui haec antiqua literis mandaverunt, ambos homines fuisse, et quod mor-*

talibus ad istam vitam commodius ducendam beneficia multa contulerint, honores ab eis meruisse divinos.

⁴⁵ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique*, París 1959, pp. 276-277.

⁴⁶ J. M.^a Caamaño Martínez, «Iconografía mariana...», p. 211.

⁴⁷ M. C. García Gaínza, *Escultura del Renacimiento*, Historia del Arte Hispánico II, Madrid 1980, p. 110.

⁴⁸ Santiago Sebastián, *Arquitectura plateresca en Burgos*, Tesis doctoral inédita, Madrid 1961. Idem, *Arte y Humanismo*, Madrid 1981, p. 199.

y poderosos, podría creerse que Cristo es considerado como el nuevo Hércules, el Hércules cristiano, el único que tuvo fuerza para cargar con la cruz y redimir a la Humanidad.

En cuanto a la infancia de Hércules, se sabe que el simbolismo de la serpiente como el pecado que acomete al hombre se encuentra ya en la Biblia y es justamente a la serpiente a quien María vence con el nacimiento de Cristo, por tanto, es de suponer que los cuatro relieves alusivos a Hércules perteneciente a la iglesia de Santa Gadea del Cid (Burgos), conlleven también una ideología moralizante, relacionada de alguna manera con el repertorio iconográfico que expresan las pinturas sobre tabla y los paneles esculpturados de que se compone el retablo mayor de esta parroquia.

Ahora bien, aunque no cabe duda que todos estos temas profanos tienen residuos e intenciones moralizantes, hay que tener en cuenta que avanzado el siglo XVI, su mayor frecuencia en obras de carácter religioso puede también deberse a una influencia de gusto renacentista italiano, que prefiere alternar con los motivos decorativos, figuras y escenas mitológicas, lo cual explicaría su aparición en lugares, que por su carácter secundario, no se especifican en el contrato efectuado entre el artista y el comitente, y se dejan al arbitrio de la imaginación del escultor, que por otra parte, normalmente los copiaba de los grabados italianos, caso de las placas de Moderno, tapices o se podía basar en las ilustraciones del Marqués de Villena, sin olvidar los consejos particulares dados por la clientela, en ocasiones muy aleccionadores sobre los temas que les gustaría ver impresos.

Desde luego, el alto nivel de popularidad alcanzada por este héroe mítico, indujo a numerosos artistas a introducir escenas alusivas a su vida dentro de su repertorio iconográfico y en las que el espectador, por formar parte de obras religiosas, trata de percibir un contenido moral que si bien existe en la Edad Media y siglos sucesivos, en cambio, a finales del siglo XVI, habría que replantearse esta cuestión por la incidencia tan fuerte de los temas paganos, vistos como meros motivos decorativos.