

EL «HÉRCULES EN REPOSO» EN LA ESCULTURA ROMANA DE ANDALUCÍA

José Beltrán Fortes
Universidad de Sevilla

En este trabajo se analiza el tipo iconográfico del Hércules en reposo lisipto en los testimonios procedentes de Andalucía.

This paper examines the iconographic type of the Lysippic Herakles in the evidence coming from Andalusia.

1. La escultura griega de los siglos V y IV a.C. fue considerada como clásica desde mediados de la época helenística y, por ende, digna de ser copiada e imitada por los escultores de la época. Ese hecho justifica, ya desde el helenismo pero sobre todo en el mundo romano, el enorme desarrollo que tuvo el fenómeno de las copias dentro del trabajo del taller escultórico¹. Entre el elenco de escultores griegos de época clásica fue el maestro Lisipo uno de los preferidos por los copistas antiguos, seguramente porque la riqueza de matices que encierra su obra escultórica satisfacía de una forma más evidente los nuevos planteamientos e intereses artísticos que se desarrollan a partir del helenismo.

En el siglo IV a.C. elaboró Lisipo diversas esculturas de Hércules que, durante toda la Antigüedad, fueron consideradas *opera nobilia* y reproducidas abun-

¹ B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: the Problem of the Originals* (Ann Arbor 1984); J. P. Niemeier, *Kopien und Nachahmungen in Hellenismus* (Bonn 1985).

dantemente por los copistas de época helenística y romana². Nos vamos a referir en concreto al “Hércules en reposo”, del que incluso parece que existieron varias versiones elaboradas en el propio taller del maestro en los últimos años de la centuria. En todo caso el prototipo iconográfico responde plenamente al espíritu propio de Lisipo y de la plástica griega de aquellos momentos, donde se destacan o exageran determinadas características, cualidades o defectos, físicos o psicológicos, incluso para divinidades, en una tendencia que será perfectamente desarrollada en el arte helenístico, hasta llegar a la parodia. En este caso el héroe-dios, típicamente lisipeo en su imponente musculatura, terminados los fatigosos *athloi*, decide aliviar su cansancio en la típica postura de reposo, apoyando la clava en su axila izquierda, lo que obliga a una exagerada torsión de la parte superior del cuerpo, a la vez que coloca su mano derecha por detrás de la cintura, en la que sostiene aún varias manzanas áureas del Jardín de las Hespérides.

Las características artísticas e ideológicas de la escultura, unidas a la popularidad del personaje representado, hacen que las variantes y copias se sucedan durante época helenística y romana, ayudado entonces por el favorecimiento de su culto en el reinado de Trajano³; en ese mismo siglo Cómodo es identificado como *Hercules Romanus* en esculturas y reversos monetales⁴. Según Vermeule⁵ debió elaborarse entonces la más famosa de las esculturas romanas que reprodujo el tipo lisipeo, el “Hércules Farnesio” del griego Glicón (Fig. 1), con destino a alguno de los palacios imperiales, aunque con posterioridad fuera colocado en las termas de Caracala, en simetría con una segunda escultura colosal que también representaba a Hércules en reposo en otra de sus variantes; precisamente Moreno ha identificado esta segunda escultura monumental de Hércules con la estatua conservada en el Palacio Real de Caserta⁶ (Fig. 2). Acorde con la presencia de aquellas copias, en algunos capiteles figurados de las termas se representó también como motivo decorativo del *kalathos* el Hércules en reposo, precisamente siguiendo el mismo modelo que el de la segunda de las esculturas citadas⁷.

² F. P. Johnson, *Lysippos* (1927); P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo* (Milano 1987); Id., “Modelli lisippeï nell’arte decorativa di età repubblicana ed augustea”, *L’art décoratif à Rome* (Roma 1981) 173 y ss. Vid., ahora, P. Moreno, ed., *Lisippo. L’arte e la fortuna* (Roma 1995). Catálogo de la Exposición.

³ J. Beaujeu, *La religion romaine à l’apogée de l’Empire. I. La politique religieuse des Antonines* (Paris 1955); M. Jaczynowska, “Le culte de l’Hercule romain au temps du Haut Empire”, *ANRW* II, 17 (1981) 635 y ss.

⁴ Dio Cass. 73, 15, 3-6; Herodiano I, 14, 8; *HistAug, Comm* 8, 5. Cfr. C. Vermeule, “Commodus, Caracalla and the Tetrarchs: Roman Emperors as Hercules”, *Festschrift für F. Brommer* (Mainz 1977) 289 y ss.; O. Palagia, “Imitation of Herakles in Ruler Portraiture. A Survey, from Alexander to Maximinus Daza”, *Boreas* 9 (1986) 137 y ss.

⁵ C. Vermeule, *The Cult Images of Imperial Rome* (Roma 1987) 24 y s. Quizá por el mismo carácter de la escultura, en el que se destacaba el cansancio del héroe-dios, el Hércules en reposo no fue generalmente un tipo utilizado como estatua de culto -como se indicará más adelante-, predominando para tales fines otros tipos estatuarios.

⁶ P. Moreno, “Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo”, *MEFRA* 94 (1982) 379 y ss.

⁷ E. v. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (Berlin 1962) 158 y s., fig. 752.



FIG. 1. *Hércules Farnesio. Museo Nacional Arqueológico de Nápoles*



FIG. 2. Hércules en reposo. Palacio Real de Caserta, según P. Moreno (1982, fig. 104)

Las dos estatuas colosales fueron descubiertas en el siglo XVI en las termas de Caracala, y con rapidez pasaron a formar parte de la colección Farnesio⁸, adquiriendo de nuevo una justificada fama -en concreto la firmada por Glicón- en los ambientes humanísticos y artísticos de Roma, como otras esculturas clásicas que iban siendo descubiertas entonces mediante las actividades de búsquedas arqueológicas en la Urbs y entraban a formar parte de las más preciadas colecciones artísticas italianas del momento; en el palacio romano de los Farnesio estuvo hasta la segunda mitad del siglo XVIII, en que fue trasladada a Nápoles. Moreno ha demostrado que el propio Miguel Angel debió servirse de algún diseño de la época -como el del pintor A. Lafrey, que reproducía la colocación de las dos esculturas de Hércules en el palacio Farnesio (Fig. 3)- de modelo para el dibujo de una de las figuras cercana a la de Dios en la pintura del Juicio Final de la Capilla Sixtina⁹.

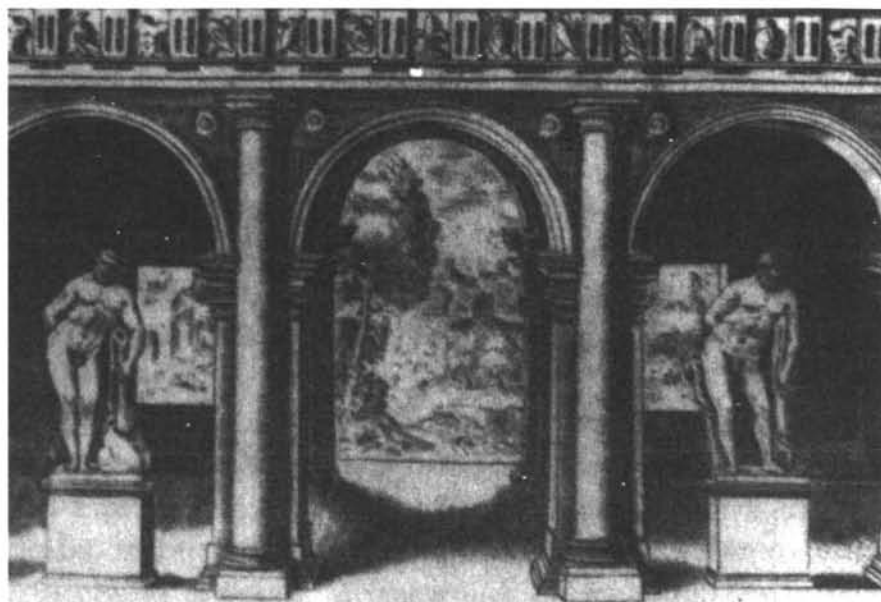


FIG. 3. Dibujo de A. Lafrey que reproduce las dos esculturas de Hércules en reposo aparecidas en las termas de Caracala, tras su colocación en el palacio Farnesio (Roma), según P. Moreno (1982, fig. 7)

⁸ Así lo indica ya en 1556 U. Aldovrandi en su "Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono", en L. Mauro, *Le Antichità della Città di Roma* (Venecia 1556) 157 y s. Vid. F. Haskell, N. Penny, *El arte y el gusto de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)* (trad. Madrid 1990) 254 y ss. La cabeza del Hércules Farnese había aparecido algunos años antes en la zona del Trastevere, y las piernas se descubrieron en las termas de Caracala algún tiempo después, aunque sólo se colocaron en la escultura antes de su traslado a Nápoles en 1787, eliminando entonces el añadido elaborado por el escultor Guglielmo della Porta.

⁹ P. Moreno, *op. cit.*, esp. figs. 2-3 y 6-7.

2. Es bien sabido que la consideración de la escultura griega de época clásica -aunque a partir de las copias romanas- como un modelo digno de imitación resurge con los nuevos planteamientos artísticos del Renacimiento, manteniéndose esa idea a lo largo de los siglos en el arte europeo de una forma predominante al menos hasta el XIX¹⁰. Entre los personajes de la mitología grecorromana Hércules tiene entonces un tratamiento especial, tanto en ámbito profano como religioso, ya que su figura alcanza un carácter moralizante, como símbolo místico de la superación de pruebas del alma; además el tipo del Hércules Farnesio personifica especialmente la virtud, tanto por la simbología del descanso reconfortante tras la culminación de sus trabajos, como por la próxima consecución de la prometida inmortalidad¹¹. En el caso español el fenómeno se verá acrisolado asimismo a nivel general por la misma propaganda imperial, que consideraba a Hércules como fundador de la dinastía de los Austrias (Carlos V como nuevo Hércules)¹², y a nivel particular por diferentes ciudades que querían demostrar un glorioso pasado clásico, como Sevilla o Cádiz¹³. En el arte renacentista de Andalucía pueden aducirse diversos ejemplos escultóricos que reproducen el tipo del Hércules Farnesio, posiblemente inspirados en el dibujo del *Codex Escorialensis*¹⁴, corroborando el temprano éxito del modelo lisipeo como arquetipo artístico aún fuera del territorio italiano. Así, por ejemplo, se dispone el Hércules Farnesio en un relieve que flanquea la portada de la galería superior del palacio de La Calahorra (Granada) o en la portada del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera (Cádiz) (Fig. 4), aunque en este caso la disposición de la figura es reversa, con el apoyo a su lado derecho¹⁵.

Con diferente sentido, en el que el contenido ideológico da paso a un carácter más artístico y coleccionista, podemos mencionar que en el siglo XVII Velázquez trae desde Italia un vaciado en yeso del Hércules Farnesio, junto a otras copias en bronce o yeso de destacadas obras clásicas conservadas en las colecciones romanas, obtenidas bajo el favor del Papa Inocencio X, deseando paliar el infructuoso intento de Felipe IV de adquirir originales de escultura antigua para la ornamenta-

¹⁰ F. Haskell, N. Penny, *op. et loc. cit.*; N. Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur* (Berlín 1976).

¹¹ J. López Campuzano, "Pervivencia del Hércules clásico en el arte de Andalucía", *La visión del mundo clásico en el Arte Español. VI Jornadas de Arte* (Madrid 1993) 57 y ss.

¹² S. Sebastián, *Arte y Humanismo* (Madrid 1978) 198. En la portada del Ayuntamiento de Sevilla, con motivo del casamiento del emperador Carlos con Isabel de Portugal, se representaron en cuatro medallones las efigies de los monarcas junto a las de Hércules y Deyanira. Sobre la importancia de Hércules en la Sevilla renacentista, V. Lleó, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Sevilla 1979).

¹³ Cf. F. Gascó, "Historiadores, falsarios y estudiosos de las antigüedades andaluzas", *La antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía* (Sevilla 1993) 9 y ss. Una estatua de Hércules corona, por ejemplo, el denominado "Arco de los Gigantes" que el Cabildo de la ciudad de Antequera erigió en 1585 en honor de Felipe II; cfr. R. Atencia Páez, "El Arco de los Gigantes y la epigrafía antequerana", *Jábega* 35 (1981) 47 y ss.

¹⁴ Esta compilación de dibujos, de los primeros años del siglo XVI, se usaba como libro-guía en la España renacentista; F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, 34.

¹⁵ J. López Campuzano, *op. cit.* 61 y ss., figs. 2-3.



FIG. 4. Portada del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera (Cádiz)

ción de los palacios madrileños, aunque conectada con una corriente propia de algunos monarcas europeos -asimismo Luis XIII de Francia- de coleccionismo de reproducciones y vaciados de obras antiguas¹⁶. Trás el incendio del Alcázar de Madrid en 1734, en el que se perdieron parte de las obras, el resto de la colección de vaciados es cedido un decenio después por el primero de los Borbones para que sirvieran de modelos de dibujo en la Sala de Estudios de la entonces Junta Preparatoria, que dará lugar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁷; la colección mantendrá aquí un nuevo valor, de carácter docente, dentro de las clases de formación del artista que la Academia tendrá encomendada desde esa centuria¹⁸. Precisamente el Hércules Farnesio fue una de las piezas más reproducidas

¹⁶ Cfr. P. León, "La Colección de Escultura Clásica del Museo del Prado", en S. Schröder, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. I* (Madrid 1993) 8 y ss. De forma anecdótica en un inventario elaborado en 1686 precisamente el vaciado del Hércules Farnesio se valoraba por encima de obras pictóricas del propio Velázquez, como el "Baco" o sus retratos, según A. Palomino, *El Museo Pictórico* (ed. Madrid 1947) 910 y ss.

¹⁷ El vaciado que ornamenta en la actualidad el zaguán de la sede madrileña de la Real Academia es identificado en general con el del siglo XVII, aunque durante 1776 ingresaron en la institución dos nuevas colecciones de moldes y vaciados de origen italiano; cfr. E. Harris, "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte* 130-131 (1960) 109 y ss.; M. L. Tárraga, "Contribución de Velázquez a la enseñanza académica", *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte* (Madrid 1991) 61 y ss.; P. León, *op. cit.* 18 y s.

¹⁸ C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* (trad. Madrid 1989); J.J. Martín González, "El gusto clásico en los comienzos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *La visión del mundo clásico..* (cit.) 305 y ss. La creación de una colección de vaciados

por los discípulos de aquella institución o en manuales de dibujo, como se recoge en la *Cartilla de principios de dibujo* (Madrid 1794) de José López Enguídanos¹⁹ (Fig. 5). No obstante, no era algo exclusivo de la Academia madrileña; en el mismo siglo XVIII se hizo una copia del Hércules Farnesio -hoy conservada en el Museo de Cádiz- para la Academia de Bellas Artes de esa ciudad, que desde el Renacimiento vinculaba de forma clara su origen al héroe clásico²⁰. Seguramente de ella se realizó en 1874 un vaciado de la cabeza donado a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 6), que también contaba, desde el siglo XVIII, con otra colección de vaciados de esculturas clásicas que eran utilizadas en las clases de dibujo de la Escuela de Bellas Artes -hasta la supresión de tales organismos tras la revolución de 1868-²¹.

3. Si bien estas breves pinceladas sirven para calibrar el interés que la obra de Lisipo tuvo en el arte europeo desde el Renacimiento, no cabe duda que en la Antigüedad el fenómeno fue aún más complejo, debido a la multitud de variantes que los copistas introdujeron, fruto de la popularidad de la creación lisipea. Precisamente podemos reconstruir las principales variantes escultóricas antiguas por el análisis de las abundantes copias conservadas de época romana, elaboradas en mármol o metal, que nos han llegado en los más diversos formatos, y en bulto redondo, relieves, pinturas, etc. Ha sido P. Moreno quien ha sistematizado su estudio, mediante el establecimiento de una ordenada tipología, que constituye la base actual para su análisis²²; así, establece dos grandes grupos, en función de la posición del brazo y mano derechos, que o bien se coloca sobre la cintura, o bien se apoya por detrás de ésta a la vez que sostiene algunas de las manzanas áureas. Para el primer prototipo se documentan ejemplos en representaciones artísticas de la primera mitad del siglo V a.C. y de momentos más avanzados de la centuria, bajo influencias de Policleteo, continuando diferentes variantes a lo largo del siglo IV a.C. y momentos helenísticos²³. El segundo prototipo, aunque con algunos prece-

-normalmente en yeso- de esculturas antiguas había sido una práctica común en las academias artísticas ya desde el siglo XVII, como demuestra la Academia Francesa de Roma desde su creación en 1666; cfr. N. Pevsner, *Las Academias de Arte* (trad. Madrid 1982).

¹⁹ Cfr. J. Vega, "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes", en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes* (Madrid 1989) 1 y ss.

²⁰ J. López Campuzano, *op. cit.*, 65.

²¹ A. Muró Orejón, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla 1961) 136. Ese vaciado debe ser el que en la actualidad se conserva en el Laboratorio de Arte de la Universidad hispalense, que reproducimos en la fig. 6.

²² P. Moreno, *op. et loc. cit.* Así, O. Palagia, *LIMC IV* (Zürich-München 1988) s.v. "Herakles", 738 y ss., dentro de un estudio más amplio de la iconografía de Hércules, recoge dos grupos principales (tipos Copenhague-Dresde y Farnese) que corresponden en líneas generales con los de Moreno. Cfr. además C. Vermeule, "The Weary Herakles of Lysippos", *AJA* 79 (1975) 323 y ss.; D. Krull, *Der Herakles vom Typ Farnese* (Frankfurt-Bern-New York 1985).

²³ P. Moreno, *op. cit.* 397 y ss. (se diferencian cuatro tipos: Copenhague-Dresde, Albani, Oropos-Viena y Belgrado-Londres).

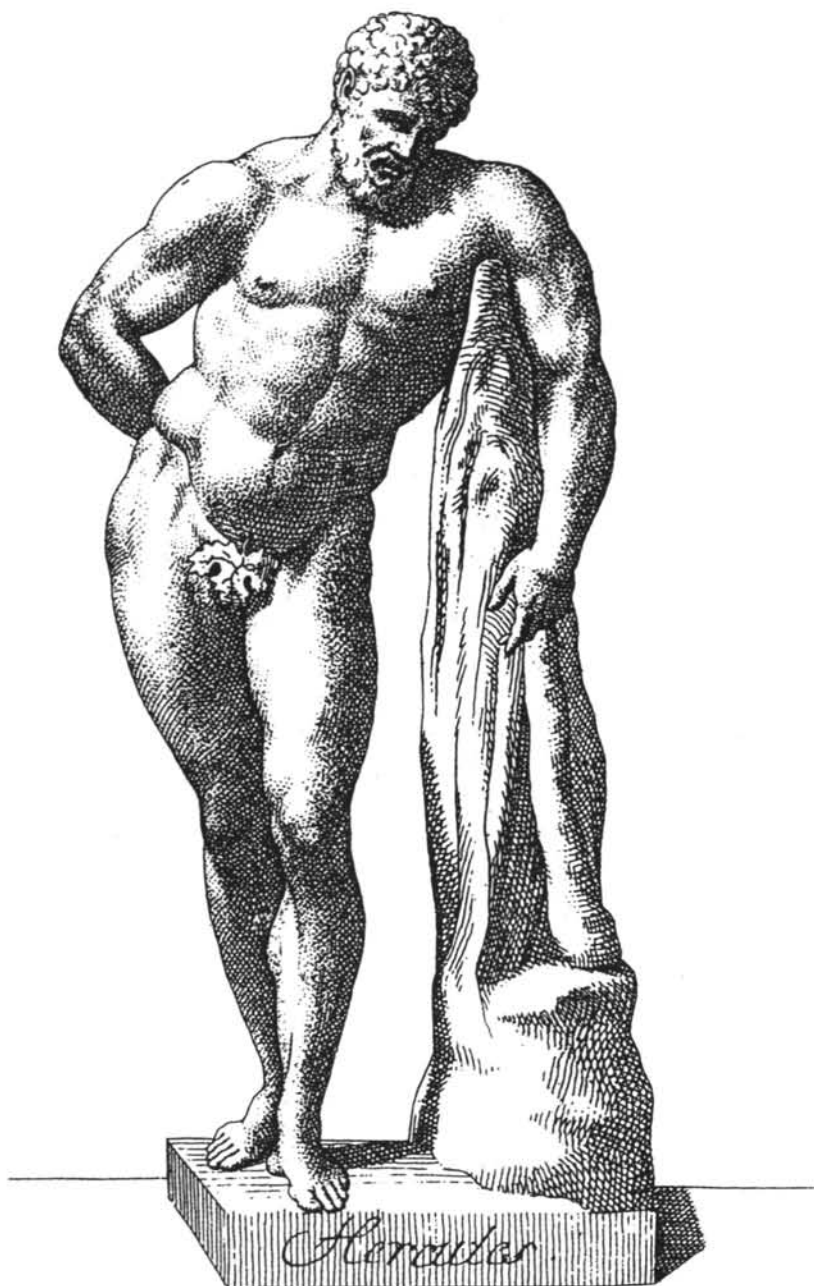


FIG. 5. Grabado de J. López Enguídanos (*Cartilla de principios de dibuxo*, Madrid 1794), según el vaciado en yeso del Hércules Farnesio de la Real Academia de San Fernando (Madrid)



FIG. 6. Vaciado en yeso de la cabeza del Hércules Farnesio. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

dentes iconográficos durante los siglos V a.C. (como en la representación del denominado Antioco del friso oriental del Partenón) y IV a.C. (en obras como el Narciso o el Meleagro de Scopas), se vincula ya de forma directa a la creación de Lisipo, seguramente en relación con obras del pintor Apeles²⁴; al menos tres versiones se habrían elaborado en el taller de Lisipo, a las que siguen diversas reelaboraciones de época helenística²⁵, a algunas de las cuales haremos referencia más adelante al analizar determinados ejemplares andaluces.

Aparte de las representaciones monetales, que corresponden especialmente a emisiones de los siglos II d.C.-III d.C.²⁶, conocemos aproximadamente un centenar de ejemplares escultóricos del Hércules en reposo, en mármol o bronce, elaborados en diferentes formatos, lo que explica suficientemente la popularidad del tipo en la plástica romana.

Para el ámbito de los actuales territorios andaluces -extensible asimismo a los fronteros del Norte de Africa- hay que hacer obligada referencia a la importancia que tuvo en esta zona el desarrollo del culto de Melkart/Hércules en *Gades* y *Lixus*, así como la localización en estos lugares de algunos de los episodios míticos relacionados con el héroe-dios, aunque en muchos casos es difícil establecer el verdadero carácter que tuvieron las esculturas en su momento, bien como elementos de culto o exvotos, bien como elementos simplemente decorativos de ambientes privados. El episodio mitológico que con más frecuencia está implícito en las representaciones escultóricas hercúleas de esta zona es el referido al Jardín de las Hespérides -que se localizaba en *Lixus*²⁷-, ya que son predominantes las esculturas en las que Hércules muestra aún en una de sus manos las manzanas áureas. Como ha afirmado Rodríguez Oliva: “*Esta leyenda, producto, sin duda, del sincretismo entre el mito griego y la realidad del importante culto que en nuestras zonas -especialmente en Gades- tributaron los fenicios al Melkart semita... explican la abun-*

²⁴ Ibidem, según la referencia de Plinio (*NH* 35, 94) de una pintura de Hércules “visto desde atrás” en el templo de Diana en Roma, que se supone reproducida en la conocida escena mural de la basílica de Herculano; cfr. P. Moreno, *Pintura griega* (trad. Madrid 1988) fig. 176.

²⁵ A los tres primeros adscribe los tipos de Argos, Anticitera-Sulmona y Farnese-Pitti (P. Moreno, *op. cit.* 422 y ss.), y a los momentos helenísticos los tipos Seleucia-Borghese, Pérgamo, Side-Caserta y Pozzuoli-Antinori (ibid. 462 y ss.). El modelo del tipo Anticitera-Sulmona sería precisamente el establecido por el famoso Hércules del ágora de Sición citado por Pausanias (II, IX, 8): “*..entaútha Heraklés chalkoús esti. Lísippos epoíesen autón Sikiónios*”. Lo afirma tras afirmar que en el ágora habían colocados bajo el cielo raso un Zeus de bronce -asimismo obra de Lisipo-, junto a una estatua dorada de Artemis (IX, 6), y que al lado del santuario de Apolo Licio (IX, 7) se situaban varias estatuas bronceas femininas, que eran consideradas las hijas de Proteo, *el Hércules de Lisipo* citado y una estatua de Hermes (IX, 8). A continuación refiere la presencia en el gimnasio cercano al ágora de otra escultura de Hércules hecha por Scopas, y se extiende finalmente en la descripción de un santuario dedicado asimismo a Hércules, en cuyo interior se guardaba una antigua escultura de culto, elaborada en madera (*xóanon*). Cfr. A. Griffin, *Sikyón* (1982) 137.

²⁶ P. Moreno, *op. cit.*, *passim*: además de emisiones de Demetrio Poliorcetes (hacia 290 a.C.) y romano-republicanas (de Utica, del 47/46 a.C.), se documentan acuñaciones con el motivo del Hércules en reposo durante los reinados de Antonino Pío, Marco Aurelio, Septimio Severo y Caracala, pero especialmente durante la “Anarquía Militar” (Gordiano III, Filipo el Arabe, Carino, Galieno, Valeriano), hasta los comienzos del siglo IV d.C. (Maximino Daza).

²⁷ Vid. S. Ribichini, “Hercule à Lixus et le jardin des Hesperides”, *Lixus* (Roma 1992) 131 y ss.

dancia de testimonios a Hércules, que... se encuentran en la zona del Estrecho y sus alrededores"²⁸.

Precisamente este autor ha señalado además cómo los testimonios escultóricos más destacables hasta la fecha en ese ámbito geográfico corresponden a pequeñas esculturas bronceas²⁹. En todo caso la iconografía predominante parece mediatazada por el modelo escultórico del *Hercules Gaditanus*, tal como aparece documentado en los tipos monetales del siglo II d.C.: la figura de pie, sin la *leonté*, con la clava colocada sobre el suelo al lado derecho y sostenida por la mano, mientras el brazo izquierdo se extendía, seguramente sosteniendo las manzanas áureas³⁰. Quizá a la influencia de ese modelo cabe referir la mayoría de las representaciones escultóricas del entorno, así como el hecho de que aparezcan las manzanas como principal atributo del héroe-dios³¹.

En el sur peninsular cabía adscribir hasta ahora al tipo del Hércules en reposo lisipeo sólo una esculturilla de Murcia, fuera por tanto del ámbito andaluz, cuya noticia reseñó E. Hübner de forma escueta: *"..una pequeña estatua de Hércules, en la actitud del Hércules Farnesio, también muy hermosa.. de la mina Esperanza, entre Cartagena y Almazarrón.."*³².

4. La diversidad iconográfica es aún más explicable cuando nos movemos en ambientes no públicos ni religiosos, sino en ámbito privado, donde las esculturas -si descontamos los elementos integrantes del culto doméstico- adquieren en general un valor estrictamente decorativo, o a lo sumo las representaciones de divinidades suponen una simbología mucho más genérica, tal como ocurría,

²⁸ P. Rodríguez Oliva, "Pequeños bronceos romanos de Ceuta", *Actas del I Congreso Internacional sobre el Estrecho de Gibraltar (Ceuta 1987)* (Madrid 1988) I, 910.

²⁹ P. Rodríguez Oliva, *op. cit.*, 907 y ss. Para otros ámbitos hispanos, como ejemplo de la temprana introducción de iconografías hercúleas relacionadas con elementos itálicos, véase el monumento funerario de *Auso* (Malla, Barcelona), con la lucha de Hércules y Neso, datado a fines del s. II a.C. por I. Rodá, "L'iconographie d'Herakles en Hispania", *Akten des XIII Int. Kongr. für klassische Archäologie* (Mainz 1990) 560; Id., "Escultura republicana en la Tarraconense: el monumento funerario de Malla", *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania* (Madrid 1993) 207 y ss.

³⁰ A. García y Bellido, "Hercules Gaditanus", *AEspA* XXXVI (1963) 70 y ss.; a pesar de que las referencias literarias indican que no existía imagen de culto en el santuario gaditano, y que sólo las puertas del templo se decoraban con los trabajos de Hércules (Sil. Ital. *Pun.* III, 32 y ss.). No obstante, ahora contamos con el nuevo e interesante dato de una escultura broncea menor del natural, de época romana, aparecida en Cádiz, en las playas de Sancti-Petri, que sigue el modelo iconográfico reproducido en las monedas, aunque poco más podemos decir ya que se encuentra inédita, expuesta en el Museo de Cádiz, actualmente en estudio por R. Corzo y L. Perdigones, por lo que sabemos.

³¹ Pequeños bronceos de Ceuta, *Italica, Carteia y Gades*, y estatuilla marmórea de Alcaudete (Jaén); cfr. P. Rodríguez Oliva, *op. cit.*, 907 y ss. Del territorio marroquí cabe reseñar otro ejemplar de bronce de *Volubilis* (Ch. Boubé-Piccot, *Les bronzes antiques du Maroc. I. La statue* [Rabat 1969] n° 232, lám. 160). Puede añadirse a la bibliografía indicada, J. Beltrán, "Hércules en *Colonia Patricia Corduba*", *Anuario de Arqueología Cordobesa* (e.p.).

³² E. Hübner, *La Arqueología de España* (Barcelona 1888) 266 y s., según F. de Botella, *Descripción geológico-minera de las provincias de Murcia y Albacete* (Madrid 1868) 153, lám. XX.

por ejemplo, en otras esferas, en representaciones de pintura mural o en los mosaicos³³.

Bajo esas características debemos analizar una nueva escultura andaluza que -según nuestra hipótesis- representaría a Hércules en reposo³⁴. Aparece elaborada en mármol blanco, y se guarda en los fondos del Museo Arqueológico de Málaga, aunque desconocemos su procedencia exacta; sólo se conservan tres fragmentos, que unen entre sí, con unas dimensiones máximas totales de 0,50m. de altura y -en la base- 0,26m. de anchura y 0,15m. de grosor (Figs. 7-8). Corresponden al zócalo cuadrangular de la escultura, parte de los dos pies desnudos de una figura humana y -a la izquierda de donde estaría colocada ésta- un apoyo que podemos identificar con la clava hercúlea, cubierta en la parte superior con unos ropajes, que pueden así identificarse con los extremos de la *leonté*; en la zona central de la clava un orificio circular perfora ésta en todo su grosor -interpretable como salida para agua-, mientras que, por delante de la parte inferior de la clava, se ha representado una cabeza de toro, que apoya directamente sobre el zócalo mencionado.

Todisco, al analizar asimismo un fragmento de estatua de Lecce que se caracterizaba por la presencia de una cabeza de toro, indicaba que éste era el animal generalmente dedicado a Hércules en época romana, aunque la presencia de la cabeza, más que un significado cultural o religioso, debía constituir un atributo que haría referencia al *athlos* del toro de Creta o más genéricamente como símbolo de la indomabilidad y fortaleza del héroe, pero que, además, aparece de forma usual como atributo de Asclepio -que apoya el bastón sobre la cabeza del animal, aunque en ese caso siempre aparece sedente- y de la musa Melpómene, precisamente cuando se representa con la clava³⁵. A pesar de que en realidad poco se ha conservado de la figura principal del grupo malagueño nos parece evidente su identificación con Hércules, por la presencia de los atributos citados y por el tipo formal utilizado, que podemos identificar como el de "Hércules en reposo" en una de sus variantes eclécticas de época helenística o romana, si nos atenemos a las singularidades iconográficas que presenta. En efecto la disposición del pie izquierdo y de parte del derecho conservado nos indica que la figura cruzaba las piernas e inclinaba el cuerpo de forma exagerada hacia su lado derecho, si tenemos en cuenta la disposición

³³ Cfr. M. Oria, B. Escobar, "Dioses romanos en bronce de la Bética occidental. Propuesta de interpretación", *Arqueología en el entorno del Bajo Guadiana* (Huelva 1994) 441 y ss., donde se intenta contextualizar los pequeños broncees que representan divinidades en función de su ambiente original de uso, aunque sólo recogen el Hércules italicense de la serie que nos interesa aquí.

³⁴ Presentamos el estudio de este ejemplar en una comunicación en el *II Congreso Internacional del Estrecho de Gibraltar (Ceuta 1990)* ("Nuevas representaciones escultóricas de Hércules en el sur de la Península Ibérica"), cuyas Actas aún no han sido editadas. Posteriormente, con base en nuestro estudio, la pieza fue incluida en las Tesis Doctorales de M.L. Loza, *La decoración escultórica de fuentes en Hispania* (Univ. de Málaga 1992, microficha) y de M. Oria, *Hércules en Hispania: imagen y culto* (Univ. Sevilla 1992, inédita). A la pieza le dedicó una breve nota L. Baena, *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga* (Málaga 1984) n° 85, quien sugiere que puede proceder de los descubrimientos llevados a cabo durante el siglo XIX en la Alcazaba malagueña.

³⁵ L. Todisco, "Un frammento di statua al Museo di Lecce e i tipi di Eracle e Melpomene con testa taurina sotto la clava", *ArchClass XXXI* (1979) 141 y ss.



FIG. 7. Fragmentos escultóricos del Museo Arqueológico de Málaga. Frontal y posterior



FIG. 8. Idem.; detalles

bastante vertical de la clava y que ésta apoyaría en su axila derecha. Finalmente los restos de la *leonté*, que se conservan sólo en la parte superior de la clava, inducen a suponer que aquélla cubriría la cabeza del héroe-dios, anudándose sobre el pecho y -como es usual en muchos casos- cayendo luego los extremos sobre el brazo correspondiente y el apoyo, en este caso la clava.

Las singularidades iconográficas son, por tanto, evidentes, y no demasiado frecuentes para las variantes más usuales del Hércules en reposo, sobre todo en conjunto: 1) que la figura cruce las piernas; 2) la presencia del atributo de la cabeza de toro; 3) el esquema reverso, con la clava en la parte derecha, y no en la izquierda.

La primera singularidad se aprecia ya en representaciones de época helenística, en concreto en el tipo denominado por Moreno Seleucia-Borghese³⁶, como aparece, por ejemplo, en la representación de Hércules frente a Télefo en el friso del altar de Zeus en Pérgamo, aunque en este caso la mano derecha se cruza por delante del pecho para apoyarse en la parte superior de la clava, siguiendo un esquema típico de otras figuras griegas en reposo.

En relación con la segunda particularidad, el Hércules en reposo no es el único tipo iconográfico del héroe-dios en que se documenta el atributo de la cabeza del toro como base para la clava, ya que en concreto también aparece en diversas versiones del prototipo ya citado al que se adscribiría el esquema del *Hercules Gaditanus*, aunque en general la cabeza de toro como asiento de la clava supone una adición de momentos helenísticos³⁷. En concreto en los ejemplares del Hércules en reposo también se documenta la presencia de la cabeza del toro a partir de las variantes de época helenística: así se constata ya en el tipo Side-Caserta de Moreno (Fig. 9) -aunque en este caso la *leonté* se dispone íntegramente sobre la clava y la figura no cruza los pies³⁸-, y asimismo en el tipo Pozzuoli-Antinori (Fig. 10), que sólo conocemos por copias de época imperial romana datadas a partir del reinado de Antonino Pio³⁹. En el segundo se mezclan caracteres iconográficos propios del tipo anterior junto a otros derivados del tipo Seleucia-Borghese, como la colocación de las piernas cruzadas, apoyando en la derecha, y la correspondiente fuerte inclinación del torso⁴⁰; como novedad particular del tipo Pozzuoli-Antinori la *leonté* suele colocarse sobre la cabeza y se anuda en el pecho, lo que lo acercaría sin duda al ejemplar escultórico malagueño que venimos analizando.

³⁶ P. Moreno, *op. cit.*, 462 y ss., que es relacionado a su vez con el tipo Farnese-Pitti.

³⁷ O. Palagia, *op. cit.*, 744 y ss.; así en los tipos Lembach, Hope, Boston-Oxford, New York, etc.

³⁸ P. Moreno, *op. cit.*, 478 y ss., variante ya documentada por Todisco ("L'impresa di Eracle e il toro nel gruppo lisippeo di Alisi", *Annali Fac. Lettere e Filosofia di Bari* 18 [1975] 31 y ss.) y por Vermeule (*op. cit.*, 325 y ss.), para quien sería un modelo creado hacia el 200 a.C. en ambiente pergamenico.

³⁹ P. Moreno, *op. cit.*, 484 y s.

⁴⁰ *Ibidem*, 462 y ss.



FIG. 9. Escultura de Hércules en reposo, del Louvre (Paris), según una variante helenística (P. Moreno, 1982, fig. 94)



FIG. 10. Idem., de Florencia, del tipo Pozzuoli-Antinori, según P. Moreno (1982, fig. 115)

5. Por otro lado, como se había indicado, el atributo de la cabeza de toro no identifica de forma segura a Hércules; un buen ejemplo lo proporciona un grupo escultórico procedente de *Tarraco* sobre el que nos vamos a extender por su evidente interés iconográfico. Formó parte del programa decorativo establecido a mediados del siglo II d.C. en la *schola* del *collegium fabrum*, en concreto en el ninfeo con función de escultura-fuente, como ha estudiado E. Koppel⁴¹. Sólo se conservan dos fragmentos de la escultura, uno de ellos correspondiente a una cabeza de sileno (Fig. 11), y el otro, de mayores dimensiones, representa -según la autora

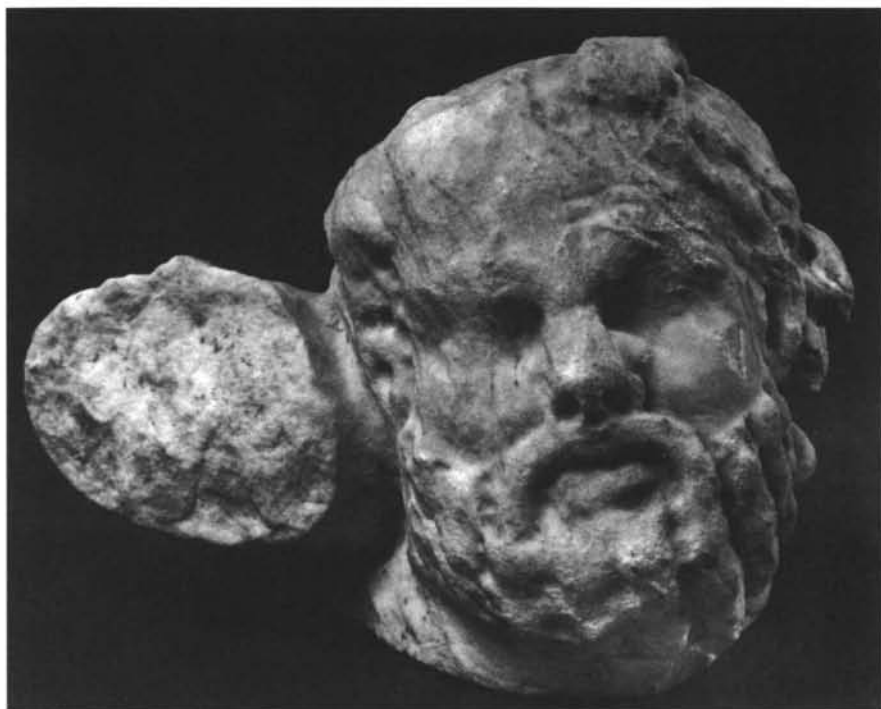


FIG. 11. Cabeza de sileno, de un grupo báquico de la *schola fabrum* de Tarragona (Foto P. Witte, DAI Madrid)

citada- “..un plinto de forma ovalada con los pies desnudos y cruzados de Dionysos, los calzados con sandalias del sileno y parte de la pierna izquierda de la divinidad. Entre las dos figuras se halla tendida una pantera con la pata izquierda sobre una testa de toro” (Fig. 12), que le sirvieron para identificar el grupo con el modelo del *Dionysos* ebrio que se apoya en un miembro del *thiasos* (general-

⁴¹ E. Koppel, *La schola del collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica* (Bellaterra 1988) 21 y ss., nº 6; Id., *Die römischen Skulpturen von Tarraco* (Berlin 1985) 57 y ss., nº 80.



FIG. 12. Base del grupo báquico tarraconense, anteriormente citado, con pantera y pies de Baco y sileno (Foto P. Witte, DAI Madrid)

mente un sátiro joven, o bien Pan o Eros), según un prototipo del siglo IV a.C. o ya de época helenística⁴². Koppel recalcó, no obstante, las peculiaridades iconográficas del ejemplar tarraconense: 1) la excepcionalidad del grupo como escultura-fuente; 2) la colocación de los pies cruzados del dios, mientras el acompañante aparece también de forma estática, y no en la usual disposición de movimiento; 3) la sustitución del sátiro por un sileno viejo; 4) la posición de la pantera, entre ambas figuras; 5) y finalmente la presencia de una cabeza de toro bajo una de las zarpas del felino.

Quizá la clave de interpretación la tenemos precisamente en ese último atributo, si lo consideramos en conexión con Hércules, y referido al contexto bien conocido que relaciona a éste con *Dionysos*⁴³, tanto en el episodio de la disputa a beber, que lleva a tipos iconográficos como el *Hercules bibax*⁴⁴ que, incorporado en alguna ocasión al *thiasos* báquico, necesita del auxilio de un joven sátiro para poder avanzar -sustituyendo por tanto a *Dionysos* en el prototipo iconográfico al que ya

⁴² E. Koppel, *La schola*. (cit.) 22.

⁴³ J. Boardmann, *LIMC V* (Zürich-München 1990) s.v. "Herakles", 154 y ss.

⁴⁴ O. Palagia, *op. cit.*, 766 y ss.

hemos aludido⁴⁵-, cuanto en el episodio de la apoteosis del héroe, convertido así en dios en relación con un ambiente dionisiaco⁴⁶.

En algún caso se ha dicho que cuando aparece la cabeza de toro junto al dios nos encontraríamos ante la representación de *Dionysos tauros*⁴⁷; no obstante, la presencia de la cabeza de toro bajo la zarpa de la pantera en el grupo hispano más bien puede hacer referencia iconográfica a la relación de Hércules con *Dionysos*. De obligada cita es un relieve marmóreo conservado en el Vaticano (Fig. 13), y que ha sido datado con dudas en el siglo I d.C., en el que -en la derecha de la composición- se representa a *Dionysos* con las piernas cruzadas y apoyado sobre un sátiro joven, con la pantera entre las piernas de ambos, junto a la figura de Hércules -en la parte izquierda- con la *leonté* sobre la cabeza y con una cornucopia y Télefo niño en el brazo izquierdo -al lado de la cierva-, y con la mano derecha sosteniendo la clava, que apoya en el suelo sobre una cabeza de toro⁴⁸. En el caso tarraconense deberíamos ver en ese caso una cierta relación de inferioridad con respecto a *Dionysos*, lo que por otro lado puede observarse en otras representaciones⁴⁹. Ello es evidente ya en la deco-

⁴⁵ Así parece estar representado Hércules en una escena controvertida del mosaico de los *athloi* de Cartima, “...derrotado tras su apuesta con Dionysos sobre la capacidad de resistencia de uno y otro a la bebida”, según indicaba A. Balil, *StArch* 49 (1978) 8.

⁴⁶ F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains* (Paris 1966) 28; Hércules en cuanto héroe-dios vencedor de la muerte participa de los ágapes divinos de ultratumba y aparece representado en contextos funerarios, como sucede en los relieves de sarcófagos, en general dentro de una temática dionisiaca (R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques* [Paris 1966]). Bajo el tipo del Hércules en reposo lisipeo aparece representado sobre todo en sarcófagos de talleres de Asia Menor (P. Moreno, *op. cit.*, nº B.7.17, B.7.23 y B.8.5).

A ese propósito en los territorios malacitanos podemos tener un testimonio de esa relación en la ornamentación relivaria que presentaba -a partir de las descripciones con las que contamos, ya que la pieza ha desaparecido- un altar votivo de Mollina (CIL II 2058): presenta una láurea en la cara frontal, la clava en la posterior y en las caras laterales, respectivamente, una *patera* y un posible esquifo, en una típica asociación de atributos (clava/esquifo) que hacía referencia a la relación Hércules/*Dionysos* (R. Atencia, J. Beltrán, “Sobre el culto de Hércules en la Baetica: a propósito de un arca votiva de Mollina (Málaga)”, *Mainake* X [1988] 125 y ss.). En todo caso siempre cabe la posibilidad de que el “sciphus” -según el término del manuscrito antequerano del siglo XVI que lo describe- corresponda a un *urceus*, que formaría pareja con la *patera*, colocada en el lateral contrario.

⁴⁷ E. Gerhard, *Antike Bildwerke* (Berlin 1828) 364. Para el tipo escultórico del *Dionysos tauros* cfr. E. Pochmarski, *Das Bild des Dionysos in der Rundplastik der klassischen Zeit Griechenlands* (Wien 1974) 153 y ss.; C. Gasparri, *LIMC* III (1986) s.v. Dionysos, 440 y ss.

⁴⁸ W. Amelung, *SkulptVatMus* II, p. 79, lám. 21; O. Palagia, *op. cit.*, nº 1695; C. Gasparri, *op. cit.*, nº 106.

⁴⁹ J. Boardman, *op. cit.*, 154 y ss. Podemos citar, por ejemplo, un sarcófago de Roma en que se representa un triunfo báquico, en el mismo carro tirado por centauros se sitúan sentados Hércules y *Dionysos*, en una posición de inferioridad del primero, en el que se apoya el segundo (R. Turcan, *op. cit.*, 269 y 574, lám. 36 c, conservado en el Museo Chiaramonti del Vaticano); asimismo C. Gasparri, *op. cit.* nº 223 y 250. En otros casos aparecen ambos personajes situados en carros diferentes (C. Gasparri, *op. cit.* nº 246). Un esquema similar, que en origen debía seguir el modelo de una pintura de Alejandro -descrita por Plinio (*NH* 35, 93)-, fue empleado ya en época augústea con fines propagandísticos: en una decoración de cerámica aretina de *M. Perennius Tigranus* se sientan, en sendos carros tirados por centauros atados, Marco Antonio (vestido de mujer) y Cleopatra (con clava y *leonté*), en una evidente parodia del triunfo de Hércules y Onfale, como ha indicado P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (trad. Madrid 1992) 82 y s., fig. 45; cfr. además G. Pucci, “La ceramica aretina: imagerie e correnti artistiche”, *L'art décoratif à Rome* (cit.) 109 y ss., fig. 14. Incluso en una estela del Museo Nacional de Sofía en que



FIG. 13. Dibujo de un relieve conservado en los Museos Vaticanos (según LIMC III nº 106)

ración de un *kylix* ático procedente de Marzabotto y en otro conservado en Würzburg, datados ambos entre 390-380 a.C.⁵⁰, en los que un Hércules joven sirve de apoyo para *Dionysos* -joven en un caso, viejo en otro-, que le pasa el brazo por encima de los hombros; en estos casos, por tanto, Hércules ha sustituido al acompañante dionisiaco precisamente en una representación similar a la del grupo escultórico tarraconense.

En un segundo plano, incluso la sustitución del sátiro por el sileno viejo en el grupo citado podría relacionarse con esta hipótesis, ya que está especialmente bien

se representa a *Dionysos* asimismo en el carro, el dios echa el brazo por encima de los hombros de su acompañante, que podría ser Hércules, aunque también podría pensarse en un sileno viejo (Nº inv. 1531, inédito, por lo que sabemos; DAI Roma, nº negativo 86.1824, INDEX B9, 821).

⁵⁰ C. Gasparri, *op. cit.* nº 583 y 584 respectivamente. Cfr. además H. Froonning, *Würzb Jbb* 1 (1975) 201 y ss.

documentada, sobre todo a partir de época helenística, la relación iconográfica entre Hércules y sileno, que puede llegar incluso a una identificación en clara parodia del primero. Así, tenemos ejemplos de Hércules representado como sileno encima de un équido o de la pantera, animales del contexto báquico⁵¹, pero también está documentada la representación de sileno dispuesto a la manera de Hércules, corroborando esa relación indicada entre ambos personajes, al menos en el campo iconográfico: ya en los motivos ornamentales de las cerámicas de figuras rojas podemos rastrear esa tendencia, como en un *oinochoe* del grupo de Berlin 2415, del segundo cuarto del siglo V a.C., en el que se representa a un sátiro, como Hércules, precisamente luchando con la serpiente en el Jardín de las Hespérides⁵². En la escultura helenística y romana los ejemplos más llamativos los tenemos en las imitaciones de dos obras lisipeas, con silenos viejos representados bajo los tipos del Hércules *epitrapezios* y, precisamente, del Hércules en reposo⁵³ (Fig. 14), posiblemente por las connotaciones de ambas esculturas.

Por otro lado, en determinados casos en los que la pantera báquica se ha asociado a una cabeza de animal -presumiblemente un toro- el acompañante no es un sileno, como parece ocurrir en un grupo de la Gliptoteca Ny Carlsberg, que representa a *Dionysos* con el tirso y el cántaro en sus manos, y que es flanqueado por la pantera a su derecha -con la cabeza del animal que podría ser de toro- y Pan a su lado izquierdo⁵⁴. En otros testimonios sólo aparece una figura junto a la pantera, como en un ejemplar del Laterano⁵⁵, o incluso sólo la pantera, en general apliques decorativos de carros, como en un bronce hispano de la colección Vives⁵⁶ o en otro de Banassa⁵⁷.

En cualquier caso, la referencia general a Hércules que el atributo de la cabeza de toro puede tener en el grupo tarraconense se hace más plausible si lo analizamos dentro del contexto del que formaba parte, en referencia a su esfera de utilización final. Como estableciera Koppel, en el programa decorativo de la *schola*, junto a la presencia de una imagen de Minerva -patrona de los artesanos-, del *genius* del *collegium* y de estatuas imperiales, como patronos o símbolos de fidelidad, se documentaba la -usual en los *collegia*- veneración de Hércules, aunque los elementos escultóricos hacían más bien referencia a Hércules niño, con una estatua-fuente de *herakliskos* luchando con el ave, de una iconografía bastante rara (Fig. 15), y la más usual representación de un Eros-niño dormido sobre la *leonté*⁵⁸. Tanto ella como

⁵¹ O. Palagia, *op. cit.*, n° 1583-85 (sobre el équido, mulo o asno) y n° 1586 (sobre la pantera), aunque en este caso es dudoso, ya que podría corresponder efectivamente a un sileno con atributos hercúleos.

⁵² J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period* (London 1989) fig. 33.

⁵³ Cfr. G.B. Waywell, *The Lever and Hope Sculptures* (Berlin 1986) n° 3 -col. Lever- y 23 -col. Hope- (= tipo *epitrapezios*) y n° 22 -col. Hope- (= tipo en reposo). Cfr. C. Vermeule, *op. cit.*, 329.

⁵⁴ S. Reinach, *RSI*, 69, n° 1.

⁵⁵ *Ibidem*, II, 132, n° 4, se duda si representa a Sileno o al propio *Dionysos*.

⁵⁶ *Ibidem*, III, 36, 7.

⁵⁷ C. Boube-Piccot (Paris 1980) 221 y ss., n° 342.

⁵⁸ E. Koppel, *op. et loc. cit.*

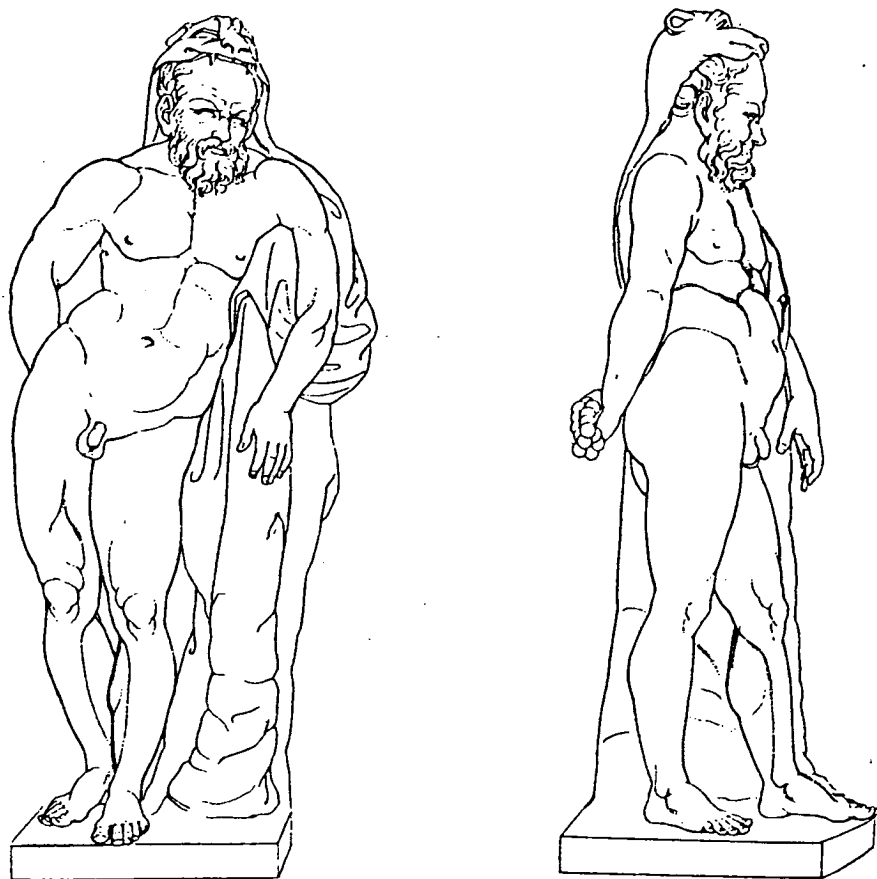


FIG. 14. Dibujos de una escultura de sileno como Hércules en reposo, de la colección Hope (Inglaterra)

más recientemente Loza han defendido la hipótesis de que la decoración del ninfeo constatado en el edificio estuviera compuesta precisamente por al menos cuatro de las piezas escultóricas recuperadas, tanto por la propia funcionalidad de los ejemplares, al conservar dos de ellos las salidas preparadas para el agua, como por la adecuación temática⁵⁹; en concreto el grupo dionisiaco que hemos analizado (con la salida de agua a través de la pantera)⁶⁰, una escultura de ninfa dormida (asimis-

⁵⁹ M.L. Loza, *La decoración escultórica de fuentes en Hispania* (Univ. Málaga 1992, microficha) 368 y s.

⁶⁰ Para ejemplos de la pantera como motivo de mascarón de fuentes, cfr. M.L. Loza, S. Pozo, "Aplicados bronceos de fuentes romanas en Hispania", *BSAA*.

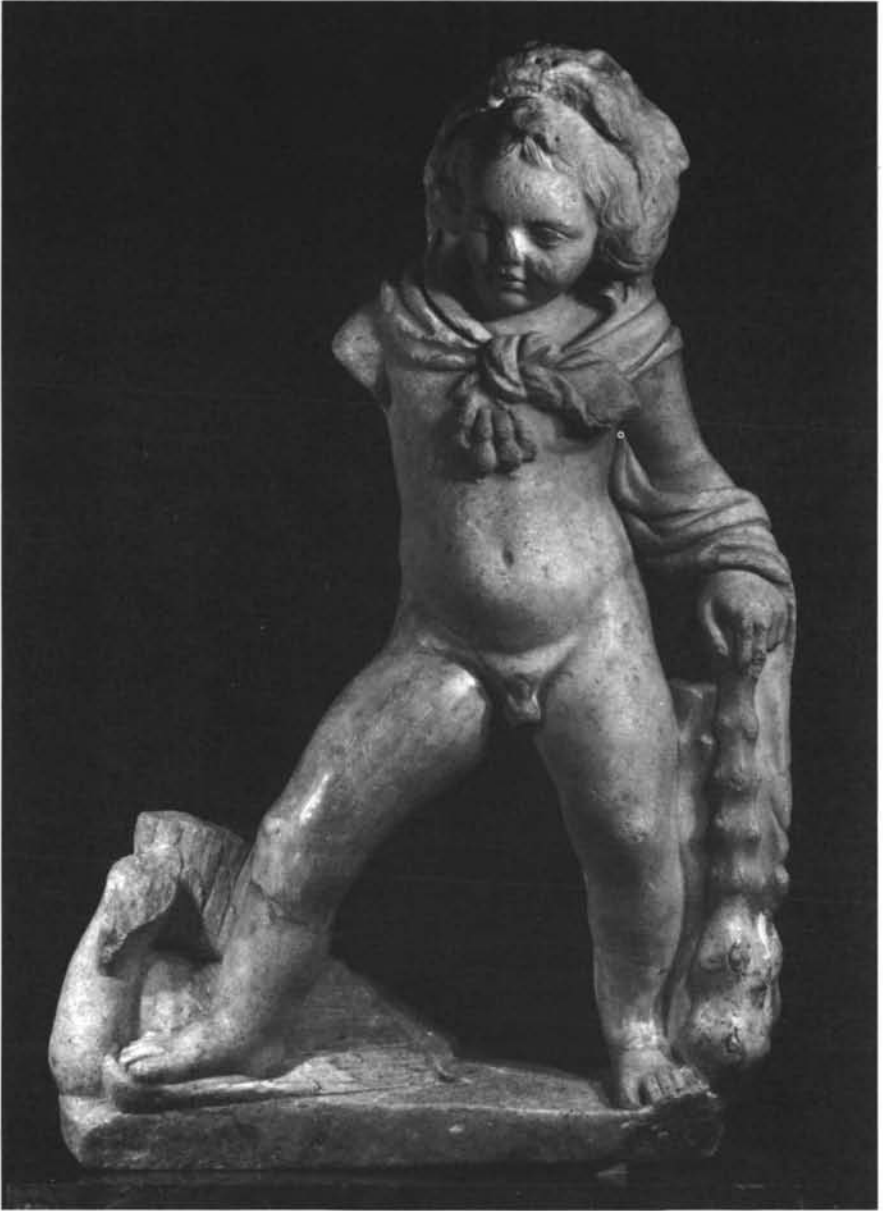


FIG. 15. Hércules-niño luchando con ave, de la *schola fabrum* de Tarragona
(Foto P. Witte, DAI Madrid)

mo con salida de agua)⁶¹ y las dos piezas ya citadas de Hércules niño y Eros dormido⁶². Son estas cuatro piezas precisamente las que podemos relacionar por tanto con *Dionysos* y Hércules, y, según la hipótesis indicada, se situarían conformando la ornamentación concreta del ninfeo, por lo que las connotaciones de las particularidades iconográficas citadas del grupo de *Dionysos* tendrían un adecuado marco de referencia.

6. Volviendo al análisis de la escultura malagueña de Hércules en reposo, también ésta debió tener una función decorativa de fuente, dado el orificio que para la salida de agua se le practicó en la zona media de la clava. Hércules está documentado como tema de estatua-fuente⁶³, aunque no en el tipo concreto que aquí tratamos; no obstante, como se dijo, el Hércules en reposo fue utilizado especialmente en la Antigüedad, más que como estatua de culto⁶⁴, como escultura ornamental, en diferentes formatos y variados ambientes. De aquellos casos que conocemos el contexto del que fueron recuperadas las piezas, destacan los espacios públicos de carácter civil, como, por ejemplo, ágoras, basílicas, estadios, ninfeos y, especialmente, termas⁶⁵, lo que parece documentar una especial relación del Hércules en

⁶¹ E. Koppel (*op. et loc. cit.*) la interpreta de forma sugerente como alegoría de Ariadna dormida en el episodio de su encuentro con *Dionysos* en Naxos. Precisamente Loza ha planteado una genérica asimilación de ninfa/ménade, al menos en contextos acuáticos, con base en una identificación iconográfica, lo que explicaría la ausencia de ménades en los motivos decorativos de fuentes romanas, en contraposición a la predominancia de personajes masculinos de carácter báquico (el mismo *Dionysos*, Pan, silenos, sátiros, panteras); cfr. M.L. Loza, *op. cit.*; Id., “El agua en los teatros hispanorromanos: elementos escultóricos”, *Habis* 25 (1994) 280 y s.

⁶² Niños y animales son frecuentes en la ornamentación escultórica de fuentes y jardines, en relación, por ejemplo, con el *paradeisos* báquico (M.L. Loza, *La decoración escultórica..* [cit.]). Además los niños dormidos sobre superficie rocosa, aunque derivarán a motivos funerarios -de ahí la presencia de atributos hercúleos-, eran en origen adornos de fuente, según un original helenístico creado en Rodas (M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* [New York 1955] 145 y s.). Todavía como ornamento de fuente se reutiliza una de estas esculturas para la decoración de la *uilla* tardorromana de Cabra (A. Blanco, J. García, M. Bendala, “Excavaciones en Cabra (Córdoba). La casa del Mitra”, *Habis* 3 [1972] 279 y ss.).

⁶³ B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit* (Basel 1969) 26. Una estatua marmórea procede de un ninfeo de Mileto (P. Moreno, *op. cit.* n.º B.5.2). No obstante, en *Hispania* sólo se documentaría Hércules como estatua-fuente en la escultura malagueña, según M.L. Loza, *La decoración escultórica..* (cit.) *passim*.

⁶⁴ Como veremos más adelante, sólo a partir de una indicación indirecta (un relieve votivo de época tardía) podría documentarse una estatua de culto, en Ostia o Roma, con el tipo del Hércules en reposo.

⁶⁵ De los ejemplares recopilados por P. Moreno (*op. et loc. cit.*) podemos referenciar las siguientes procedencias: como exvoto, sólo una estatuilla bronceína de Sulmona (B.2.3), recuperada en el santuario de Hercules Curino; además -aparte de la propia estatua del ágora de Sición conocida por referencia de Pausanias (II, IX, 8)-, una estatua de un gimnasio en Salamina de Chipre (B.1.8.); estatuilla marmórea de las termas del foro de Ostia (B.2.6.); dos estatuas colosales marmóreas y motivo decorativo de capitel en las termas de Caracala en Roma (B.3.3, B.7.1. y B.7.12); estatua colosal marmórea del estadio del palacio flavio en el Palatino (B.3.4); estatua colosal marmórea en unas termas de Hippo Regius (B.3.11); relieve sobre pilastra en la basílica severiana de Leptis Magna (B.3.12); dos estatuillas, bronceína y marmórea, del ágora de Atenas (B.3.13 y B.5.3); estatua marmórea quizá del mausoleo de Adriano en Roma (B.4.3.); estatua marmórea de los *horti Bellaiani* del Quirinal (B.4.4.); estatuilla bron-

reposo con contextos acuáticos, bien por una relación directa, bien por el propio significado de la estatua, apropiado para un ambiente termal, por ejemplo. En relación a la primera opción, debemos recordar que, aparte de representaciones artísticas que vinculan a Hércules con el agua⁶⁶, ciertas fuentes literarias indican que el héroe se refrescó después de su lucha con Gerión en una fuente que le proporcionaron las ninfas, y, especialmente, que en su estancia en el Jardín de las Hespérides él mismo produjo un manantial golpeando con su clava una roca⁶⁷, lo que sería adecuado para el caso que nos ocupa, tanto porque el agua surge desde la clava, como por la relación del tipo con el *athlos* de las Hespérides. Un ejemplo que nos puede servir para ilustrar la ubicación original de la estatua malagueña nos la ofrece la ornamentación escultórica de la casa pompeyana de Lucrecio Quartio, que sería característica de los programas escultóricos de los jardines de *domus* romanas del siglo I d.C., en las que se imitan, de forma sintética y ecléctica, los prototipos decorativos de las *villae* tardorrepublicanas, aunque con el predominio de los temas báquicos, como Zanker ha explicitado⁶⁸; en este caso el jardín se articula mediante un estanque circular situado en el centro -alrededor del que se colocan esculturas ornamentales predominantemente de tema báquico-, que es alimentado mediante una fuente de escalinata de la que surge el agua a partir de una escultura de Hércules colocada en el interior de un nicho, y donde vuelve a quedar claro el nexo que une a Hércules con los ambientes de carácter dionisiaco, también en programas decorativos de simbología más genérica.

En conclusión, pues, nos encontramos en la pieza malagueña con una estatua-fuente que debió representar al Hércules en reposo lisipeo en su variante Pozzuoli-Antinori, y que, por su estilo, factura y paralelos aducidos, debemos datar durante el siglo II d.C.⁶⁹. No hemos identificado *de visu* la procedencia del mármol blanco en que está elaborada la pieza, pero la mediana calidad del trabajo puede hacernos pensar en una elaboración local, en unos momentos en que los talleres béticos documentan una intensa producción, en especial de esculturas decorativas, que en algunos casos -como en éste- reproducían o se inspiraban en *opera nobilia*, con frecuentes variantes y modificaciones, propias de los “juegos” del rococó helenístico

cínea de la acrópolis de Pérgamo (B.5.1.); estatua marmórea de un ninfeo en Mileto (B.5.2); estatuilla broncea de la acrópolis de Atenas (B.6.13); dos estatuas de la Via Columnada y otra del ágora de Side (B.7.2, B.7.4 y B.7.3). Para los ambientes de termas, cfr. H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (Berlín 1981), quien recoge otro ejemplar de unas termas en Argos (nº 141).

⁶⁶ O. Palagia, *op. cit.* 797, nº 1322 y ss.; así, entre otros ejemplos, Hércules aparece bañándose en un ánfora ática del 520 a.C. (Ibidem, nº 1322), o delante de un *herma* de Pan en un relieve marmóreo (nº 1323) o bien coge agua de una fuente en un píxide corintio de hacia 450/400 a.C. (nº 1327).

⁶⁷ Ibidem, según las referencias de Píndaro (*O* 12, 27) para el episodio de Gerión, y de Apolonio de Rodas (4, 1441-9) para el de las Hespérides. Otras referencias lo relacionan con baños de agua caliente (Megakleides, *FHG* IV, 443) o de agua fría (Aristófanes, *Nubes* 1051).

⁶⁸ P. Zanker, “Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks”, *Jdl* 94 (1979) 460 y ss.; Id., *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare* (Torino 1993).

⁶⁹ Anteriormente se indicó que todas las copias estatuarias del tipo Pozzuoli-Antinori se databan desde el reinado de Antonino Pio (P. Moreno, *op. cit.* 484 y s.).

o del gusto ecléctico de la clientela de época romana. Precisamente Vermeule anotaba que en época romana esos talleres elaboraron bajo el tipo del Hércules en reposo “..reduced (half and third-size) copies... were also turned out for domestic shrines, villa gardens, fountain-houses, and other areas having small architectural or tabletop settings”⁷⁰. Por su pequeño tamaño y su carácter decorativo, acentuado por la función de estatua-fuente, la escultura del museo de Málaga debió corresponder a uno de esos ninfeos privados, del peristilo o del jardín de una *domus*, si aceptamos que procede de la misma *Malaca*, como se propuso.

7. Otro elemento a considerar en el estudio de la pieza malacitana sería la posibilidad de que el escultor haya asimismo alterado la fisonomía del propio Hércules, merced tanto a esas acentuadas variaciones de que ha dotado a su obra, como a su carácter decorativo y al posible ambiente al que iba destinado; es decir, que nos encontráramos ante una estatua infantil de Hércules en reposo. Esas representaciones son bastante abundantes en época romana (en especial durante el s. II d.C.)⁷¹ y están bien documentadas bajo aquellas variantes que incorporaban la cabeza de toro -más en concreto bajo el tipo Pozzuoli-Antinori, al que pertenece nuestro ejemplar-, quizá alentadas por el pasaje mítico en el que Hércules niño da muerte a un león y luego se colocó la piel sobre la cabeza⁷². En este sentido -dejando aparte una *herma* de Hércules niño arropado con la *leonté* que fue recuperada en la ciudad hispanocalifal de Madinat al-Zahra, aunque debía proceder de *Corduba*⁷³-, sí son significativas para la cuestión que nos ocupa otras dos esculturas de los territorios andaluces que documentan el tipo del Hércules niño en reposo.

En primer lugar, un ejemplar de mármol blanco procedente de Torre de Guadamar (Sevilla), al que le faltan la cabeza, ambos brazos y las piernas desde el muslo -izquierda- y la rodilla -derecha-⁷⁴, pero que dispondría la *leonté* sobre la cabeza, anudada por debajo del cuello, y caídos los extremos hacia el brazo izquierdo y la clava, que se apoyaba en la axila de ese lado; los restos de un apoyo en el glúteo indican la posición de la mano derecha, según el modelo lisipeo.

⁷⁰ C. Vermeule, *op. cit.*, 327.

⁷¹ Para las representaciones romanas de Eros y de muchachos consagrados con los atributos de Hércules, vid. R. Stuveras, *Le putto dans l'art romain* (Bruxelles 1969); H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (Mainz 1982) 238 y ss.

⁷² P. Moreno, *op. cit.*, 485, según Apolodoro (II 4, 10).

⁷³ J. Beltrán, “Hermeracae hispanos”, *Estudios dedicados a Alberto Balil in memoriam* (Málaga 1993) 163 y ss.; revisamos aquí asimismo otras esculturas de *hermae* de Hércules adulto recuperadas en nuestra Península, como los ejemplares seguros de Yecla (Murcia) y Palma del Condado (Huelva) -arropado con la *leonté*, asimismo con las manzanas áureas en una de las manos, que se relacionarían con un prototipo próximo a la tradición lisipea, según A. Balil (“Esculturas romanas de España y Portugal, II”, *StArch* 54 [1979] n° 32)- y los de Cartagena, Olivenza y Córdoba, aunque de éstos no es seguro aseverar el carácter hermaico.

⁷⁴ J.M. Santero, L. Perdignes, “Vestigios romanos en Arcos de la Frontera (Cádiz)”, *Habis* 6 (1975) 344 y s., fig. 31 y s., lo conservado tenía una altura máxima de 0,63m., por 0,36m. de anchura máxima, y se conservaba en una colección particular de la localidad gaditana.

En segundo lugar otro ejemplar de Hércules niño procedente de Alcaudete (Jaén) (Fig. 16), asimismo elaborado en mármol blanco y con la falta de la cabeza y roturas en las extremidades⁷⁵; en este caso quedan restos de la mano sobre el glú-



FIG. 16a. Hércules-niño en reposo, de Alcaudete (Jaén); frontal y posterior (Foto L. Baena)

⁷⁵ A. Recio, "El herakliskos de Alcaudete (Jaén)", *Actas del XIV CongrNacArq* (Zaragoza 1977) 907 y ss.; de 0,58m. de altura, por 0,28m. de anchura, por 0,31m. de grosor máximos conservados.

teo derecho y la *leonté* adopta idéntica disposición a la de la pieza anterior, aunque se advierte que la clava se dispone sobre un tronco de olivo⁷⁶, que aparece asimismo fracturado.



FIG. 16b. Hércules-niño en reposo, de Alcaudete (Jaén); frontal y posterior (Foto L. Baena)

⁷⁶ Amén de la clava, el apoyo en forma de tronco de olivo es bastante abundante en las representaciones escultóricas de Hércules, según F. Muthmann. *Statuenstützen* (Heidelberg 1951) 216, 218 y 225.

La fragmentariedad de las dos piezas impiden conocer características iconográficas como la presencia o no de la cabeza de toro o si las piernas estaban cruzadas, pero ambas parecen seguir un idéntico modelo iconográfico, adaptado del Hércules en reposo lisipeo, el denominado por Palagia tipo de los Conservadores -por la escultura infantil del Palacio de los Conservadores, procedente de Campo Verano-, con la pierna de sostén -la izquierda- avanzada con respecto a la derecha y acentuada torsión del cuerpo⁷⁷.

8. Para finalizar debemos hacer algunos breves comentarios en relación a la tercera de las peculiaridades iconográficas con la que que en principio habíamos caracterizado la escultura malacitana: el cambio de orientación de la figura. Es evidente la recurrencia que en el arte romano se hizo al recurso de los esquemas reversibles (“Mirror Reversals”), y especialmente en la escultura, merced al propio sistema de elaboración de copias en el taller escultórico⁷⁸. A pesar de que no es muy frecuente en relación con el modelo del Hércules en reposo, sí existen testimonios tanto de época griega como romana⁷⁹, y a éstos debemos sumar el nuevo ejemplar malagueño.

Es bastante interesante una representación fragmentaria documentada en un relieve marmóreo de carácter votivo, datado hacia mediados del siglo III d.C. y conservado en los fondos del Museo Capitolino (Fig. 17), que tradicionalmente se ha vinculado a una procedencia ostiense⁸⁰: un oferente lleva a cabo un sacrificio en un altar frente a una estatua de Neptuno, y por detrás de ésta se representa la figura de Hércules bajo una especie de templete sostenido por columnas; Hércules aparece representado según el tipo Pozzuoli-Antinori, pero con la clava apoyada en el lado derecho de la figura. Se ha planteado la hipótesis de que el relieve reproduce verdaderas estatuas de culto ubicadas en dos santuarios cercanos, bien de Ostia, bien de la propia Roma, como, por ejemplo, en la zona meridional del Campo de Marte, los templos cercanos de Neptuno y Hércules *Custos*, pero en todo caso también se ha justificado el esquema reverso de la figura de Hércules como una licencia artística, en función de la exigencia de la disposición general de la escena, en paralelo a la orientación de la figura de Neptuno⁸¹.

9. Precisamente podemos documentar un nuevo testimonio procedente de Andalucía -inédito hasta ahora- donde se representa un Hércules en reposo lisipeo en esquema reverso, aunque en formato, estilo y contexto totalmente diferente. Se trata de una pequeña placa rectangular de mármol blanco, de caras pulidas, en una

⁷⁷ O. Palagia, *op. cit.*, 780 y ss. (para la pieza de los Conservadores nº 1226).

⁷⁸ Cfr., por ejemplo, los comentarios en ese sentido de A. Balil en “Hércules y Anteo y Teseo y el Minotauro en los bronce de Lixus”, *Actas del I Congreso Int. sobre el Estrecho.* (cit.) 865 y ss.

⁷⁹ C. Vermeule, *op. cit.*, 328 y s.

⁸⁰ Museo Capitolino, Depósito 941.

⁸¹ P. Moreno, “Una cretula di Cirene ed il Posidone del Laterano”, *Quaderni di Archeologia della Libia VIII* (1976) 81 y ss.; Id., “Il Farnese ritrovato.. (cit.) nº B.8.7.



FIG. 17. Relieve del Museo Capitolino (Roma)

de las cuales, mediante sumarias líneas incisas, semejantes a “graffiti”, se dibuja la figura de Hércules. Se conserva actualmente en la colección que a fines del siglo XIX y en los comienzos de la presente centuria formó la condesa de Lebrija en su sevillano palacio de calle Cuna⁸²; puesto que la mayoría de los materiales arqueológicos que allí se conservan son originarios de *Italica* podríamos concederle esa procedencia de forma hipotética⁸³ -si consideramos auténtica la pieza⁸⁴-. En todo caso desconocemos la exacta función de la pieza, que quizá sea un simple recorte de un soporte original monumental, ya que usualmente los “graffiti”, tanto figura-

⁸² V. Lleó, *La casa sevillana de los condes de Lebrija y el coleccionismo romántico* (Sevilla 1994).

⁸³ Tenemos constancia de la existencia de grafitos sobre las losas del suelo en los dos edificios de espectáculos italicenses documentados hasta la fecha; así, A. Parladé (*Memorias de la Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas* nº 51 [Madrid 1923] 3) refiere para el anfiteatro que existían “...dibujos muy toscamente labrados de figuras geométricas... en otras dibujos con representaciones de animales, como ciervos jabalís, tigres y otras fieras”. Estos grafitos no se conservan hoy día, pero también se han puesto al descubierto otros, inéditos, en las losas de la *ima cavea* del teatro, aunque en todo caso son de estilo diferente al de la figura de la plaquita marmórea que citamos. Sí se conservan por el contrario las *tabulae lusoriae* citadas del anfiteatro, junto a otras en algunas calles de la ampliación adrianea de la ciudad; vid. M. Bendala, “Tablas de juego en Itálica”, *Habis* 4 (1973) 263 y ss.

⁸⁴ Dado que en la colección Lebrija existen diversas falsificaciones arqueológicas y que algunos materiales similares son considerados como falsificaciones elaboradas en el siglo XIX, como sucede con un ejemplar del Museo de Mataró.

dos como epigráficos, eran realizados de forma ocasional y se usaba como soporte en la mayoría de las veces -al menos los que se han conservado en mayor número- el recubrimiento estucado de los muros⁸⁵ y otros recubrimientos y elementos arquitectónicos pétreos de edificios, como ocurre, por ejemplo, en las columnas del templo de Antonino y Faustina en el Foro Romano, donde junto a otras representaciones figuradas se grabó un Hércules luchando con el león de Nemea, que seguía modelos escultóricos⁸⁶. Lógicamente no podemos deducir que este ejemplar hipotéticamente italicense copiara una versión escultórica de ámbito público existente en la propia ciudad, aunque de *Italica* proceden unas placas relivarias que reproducen los *athloi* hercúleos -sólo se conservan ocho ejemplares-, que tradicionalmente se han interpretado como las metopas ornamentales de un templo⁸⁷, identificación no totalmente plausible y que en todo caso no supondría tampoco que el edificio original estuviera dedicado expresamente al culto de Hércules⁸⁸.

10. En resumen, podemos traer a colación las palabras que de forma expresiva Vermeule escribió al analizar el tipo del “Hércules en reposo” de Lisipo:

*“The statue, in its several forms, was famous in painting, in marble reliefs, on coins and medaillons... These included Herakles wearing the lion’s-skin over his head, Herakles resting in mirror reversal to the basic prototypes, drunken Silenus parodying the Weary Herakles, and even little Eros posed as the Farnese Hercules, wearing or holding the hero’s attributes or’spoils’ ”*⁸⁹.

No cabe duda la enorme popularidad que el héroe-dios tuvo en todos los ambientes del mundo romano, a la vez que la importancia de los modelos lisipeos para el repertorio de los talleres escultóricos, y en concreto el modelo del “Hércules en reposo”, de tan enorme fortuna en sus diversas variantes y reelaboraciones iconográficas, como, por ejemplo, la colocación de la *leonté* sobre la cabeza o las piernas cruzadas del personaje, o la presencia del atributo de la cabeza de toro, o el

⁸⁵ Vid. R. Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder* (trad. Madrid 1970) fig. 249, un grafito de la casa del Laoconte de Pompeya, en que se representa un Mercurio y un Baco *Lykeios*; cfr. además S.F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios* (Roma 1989) M1.

⁸⁶ F. Castagnoli, *Foro Romano* (Milano 1957) 54, fig. 54: “...queste rapide incisioni riproducano statue esistenti nella sottostante Via Sacra e nel Foro”.

⁸⁷ A. García y Bellido, *Esculturas Romanas..* (cit.) n° 394, quien vinculaba los temas a repertorios parietales o musivarios; para la técnica empleada aportó Bellido algunos paralelos hispanos, aunque quizá más cercano cronológica y estilísticamente -por ese típico relieve plano e incisiones internas, sobre un fondo rugoso- sea un capitel de pilastra, mármoleo, de época tardorromana, procedente de Gabis la Grande (Granada) (J. Cabré, *Monumento cristiano-bizantino de Gabis la Grande (Granada)*, “MJSEA” 55 [Madrid 1923] lám. VII, 5), con paralelos extrapeninsulares, como otro capitel de Tesalia, asimismo de época tardía (E. Mercklin, *op. cit.*, fig. 877); cfr. asimismo N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* (1980) lám. 73. No obstante, ejemplares de ejecución similar se documentan también en época altoimperial, como en una placa de Herculano, en la que se representa a Hércules recostado, de carácter votivo (*LIMC*).

⁸⁸ Cfr. M. Oria, “Los templos de Hércules en la Hispania romana”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 4 (1993) 221 y ss.

⁸⁹ C. Vermeule, *op. cit.* 331.

esquema reverso de la figura, además de representaciones infantiles o la vinculación con tipos de silenos, desde formatos colosales hasta formatos menores al natural, estatuillas o representaciones incisas. Junto a la imagen de culto o a la estatua erigida en lugar o edificación públicos, las esculturas ornamentales de ambientes privados, de variados tamaños, amén del propio valor simbólico del tema representado, introducían un valor añadido, ya que el empleo de un tipo iconográfico consagrado -como el del maestro de Sición- dotaba a la copia, por pequeña que fuera, de un continuo referente a la cultura y arte griegos, a la vez que constituía un vehículo de imitación de las formas de vida características de las aristocracias romanas, al menos desde los siglos finales de la República, al comprender y valorar aquellos aspectos que se incorporaban a la simple obra decorativa⁹⁰. Las continuas variaciones de los modelos escultóricos, antes que a caprichos de copistas, responden más bien a esa determinada moda entre los clientes, que gustaban de aquellos juegos de referencias y asociaciones mitológicas o iconográficas cuyas claves se encontraban en la hermenéutica clásica. Como ha dicho Zanker, la base principal del desarrollo arquitectónico y ornamental de ámbito doméstico era “...*un’idea unitaria, al di là delle loro funzioni pratiche e rappresentative: essi dovevano richiamare alla mente nelle forme piú svariate la Grecia con la sua cultura esemplare, trasponendola simbolicamente nel presente come una sorta di mondo superiore*”⁹¹.

La forma escultórica satisface en ocasiones las exigencias de culto, aunque en la mayoría de las veces responde a los criterios del mito, y en el caso de Hércules la riqueza de posibilidades y matices literarios fue bastante importante, proporcionando un contrapunto culto y erudito a creaciones artísticas como el Hércules en reposo o el Hércules *epitrapezios*, por citar sólo dos referidas a la producción de Lisipo. Las imágenes escultóricas eran por tanto el trasunto de las imágenes literarias, como podemos observar de forma clara, por ejemplo, en una obra como la *Punica* de Silio Itálico, cuando describe los pasajes de la segunda guerra púnica en territorios hispanos, en las frecuentes referencias mitológicas que inundan el pretendido relato histórico: entre otras muchas citas -ya que Hércules es el personaje mítico que con mayor frecuencia Silio relaciona con los territorios peninsulares- se dice que el héroe, una vez terminado el laborioso trabajo de los bueyes de Gerión, sucumbió a la embriaguez⁹², como -en el plano escultórico- podía reconocerse de forma clara, por ejemplo, en la magnífica estatua marmórea de Hércules que se dice procedente de Valladolid, con el héroe sentado, seguramente con el esquifo en la mano derecha -aunque por rotura falta el atributo-, a la vez que se apoya en la clava colocada bajo la axila izquierda, en una curiosa mezcla de dos tipos lisipeos, el

⁹⁰ Hemos desarrollado tales aspectos, con bibliografía pertinente, en J. Beltrán, “La incorporación de los modelos griegos por las élites romanas en ámbito privado. Una aproximación arqueológica”, *Graecia capta* (Sevilla 1993) (en prensa).

⁹¹ P. Zanker, *Pompei*.. (cit.) 21 y s.

⁹² *Pun.* III, 422-425: “...*possesus Baccho*..”.

Hércules sentado de Tarento y el Hércules en reposo⁹³, o quizá de una forma más sutil en el grupo escultórico de *Dionysos del collegium fabrum* de Tarraco, como hemos argumentado anteriormente. Los defectos del héroe-dios, que incluían asimismo el cansancio por el esfuerzo y la necesidad del consiguiente reposo, eran tan agradables a los ojos de los antiguos porque contrapesaban, a lo humano, las inigualables virtudes divinas, y constituían por tanto un modelo clásico para el hombre; eso hizo que “..as a popular artistic vent for the imagination of the ancients, the Lysippic Herakles had few rivals”⁹⁴.

⁹³ Hoy día se conserva la pieza en el Metropolitan Museum de New York; cfr. A. García y Bellido, *Escultura romanas.* (cit.) n° 75, lám. 66. Para el tipo O. Palagia, *op. cit.*, 772 y ss., el ejemplar corresponde al n° 942; asimismo, F. de Visscher, *Héraklès épitrapézios* (Paris 1962) n° 65.

⁹⁴ C. Vermeule, *op. cit.*, 331