

IMÁGENES RENACENTISTAS ESPAÑOLAS DE “HÉRCULES EN REPOSO”

POR RAMÓN CORZO SÁNCHEZ

*Para el profesor de la Banda,
de quien recibo constantes enseñanzas*

Se analizan las representaciones conocidas de Hércules en actitud de reposo, dentro del Renacimiento español, para establecer sus precedentes iconográficos y aclarar las frecuentes relaciones que se suelen establecer entre estas figuras y el Hércules Farnese, que no fue el inspirador real de ninguna de ellas. Se puede apreciar, sin embargo, un buen conocimiento de la escultura romana y de la italiana de su época por los artistas hispanos.

The representations known of Hercules in rest attitude are analyzed, within the Spanish Renaissance, to establish their iconographical precedents and to clarify the frequent relations that usually settle down between these figures and the Hercules Farnese, who was not the real inspirator of any of them. It is possible to be appreciated, nevertheless, a good knowledge of the Roman sculpture and the Italian of his time by the Hispanic artists.

Hércules es uno de los personajes más activo en los relatos de la mitología clásica; sus hazañas y aventuras sólo son equiparables en variedad y número a las de su propio padre, el Zeus griego y Júpiter latino, quien decidió, finalmente, convertirle en dios como premio a tantos esfuerzos. Los “trabajos” de Hércules concluyeron con su autoinmolación, en la que se desprendió de la naturaleza carnal para alcanzar una fama definitiva y un puesto permanente en el Olimpo. Antes de llegar a este paso crítico, Hércules reflexionó sobre su vida y su destino y así se le representó en múltiples obras de la Antigüedad, en actitud “de reposo”, apoyado en la clava, como si necesitara

ya descansar, con el rostro inclinado y pensativo, y las manzanas del Jardín de las Hespérides sostenidas en su mano derecha, como símbolo final de todas sus hazañas¹.

El paradigma de esta iconografía es, indudablemente, el Hércules Farnese, una escultura colosal, hallada en las Termas de Caracalla de Roma hacia 1545², que estuvo expuesta en el Palacio Farnese de Roma hasta 1787, en que se trasladó a Nápoles, y hoy se encuentra en el Museo Nacional de esa ciudad (Figura 1). El Hércules Farnese ostenta la firma del escultor ateniense Glikón y debió ser labrado a comienzos del siglo III de la Era, pero su modelo original se debe a Lisipo, según se reconoce en la inscripción de la copia romana conservada en el Palazzo Pitti de Florencia, también colosal y encontrada en el Palatino hacia 1540³. Se cree que Lisipo realizó tres versiones de esta figura, de las que el tipo “Farnese-Pitti” sería el más reciente, pero hay otros ejemplares de iconografía similar, en todos los cuales es común la posición de la clava bajo la axila izquierda y la torsión del brazo derecho tras la espalda, con la que se obliga al espectador a rodear la escultura para poder apreciar todos sus rasgos.

En el Renacimiento se conocía bien y se valoraba la personalidad de Hércules, a quien se consideraba modelo de caballeros y ejemplo de vida consagrada a la Virtud⁴; entre las obras española de la época que representan a Hércules, existen cuatro, al menos, en las que se le quiso representar con la misma actitud elegida por Lisipo. La fama del Hércules Farnese ha llevado a considerar a todas estas esculturas como copias del célebre coloso, aunque ya la fecha de ejecución de algunas de ellas, impide admitir que sus autores se pudieran inspirar en él. Se trata de versiones de otros originales antiguos, de la misma iconografía, que pueden ser identificados con bastante exactitud, y muestran, en cambio, que en el Renacimiento español se tuvo un conocimiento amplio y variado de todo lo que el tipo iconográfico podía dar de sí.

EL HÉRCULES DE LA CALAHORRA

El ejemplar más antiguo de “Hércules en reposo” que puede encontrarse en el Renacimiento español está en el castillo de La Calahorra, próximo a Guadix (Granada) y cabeza del marquesado de Zenete. El promotor de su decoración fue don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, hijo natural del cardenal Mendoza y primer marqués de

1. He estudiado las manifestaciones hispanas antiguas de esta composición iconográfica para explicar su relación con *Hercules Gaditanus* (R. Corzo, “Sobre la imagen de *Hercules Gaditanus*”, *Romula*, 3, 2004, p. 37 ss.

2. F. Haskell y N. Penny, *Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale, 1981 (ed. española, *El gusto y el arte de la Antigüedad, El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, p. 254 ss.)

3. Paolo Moreno, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Monza, 1995, p. 242 ss.

4. Erwin Panofsky, *Herakles am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunts* (Studien der Bibliothek Warburg, 18), Leipzig, Berlín, 1930 (trad. francesa, *Hercule á la croisée des chemins*, París, 1999).

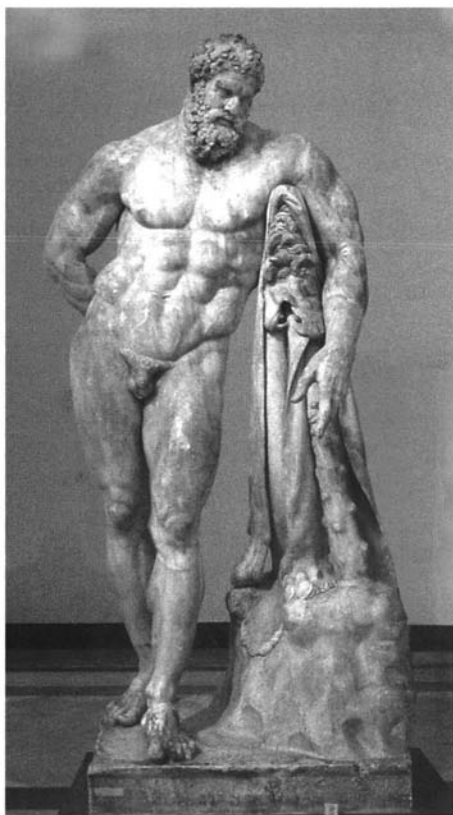


Figura 1.- Glycón, *Hércules Farnese*, copia de un original de Lisipo encontrada en las Termas de Caracalla en 1545. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (antes en el palacio Farnese de Roma).

Zenete, al que su padre sobrenombró El Cid por la intencionada coincidencia de su nombre con el del famoso caudillo medieval⁵.

Don Rodrigo, que viajó a Italia y se sintió un verdadero noble humanista, construyó el patio interior del castillo de La Calahorra con el concurso de escultores genoveses⁶, si bien, los datos documentales permiten precisar que la traza del castillo se debe a un arquitecto florentino que diseñó y ejecutó su estructura en 1491/92 por encargo del cardenal Mendoza⁷, y que la actuación de don Rodrigo se desarrolló esencialmente a partir de 1502, primero con materiales locales y, desde 1509, con la inclusión de mármoles italianos y la contratación de un equipo de tallistas genoveses, que sustituyeron al español Lorenzo Vázquez de Segovia.

Para la talla de los motivos figurados de las portadas y ventanales se utilizaron como modelos los dibujos de un cuaderno que debió ser adquirido por el propio don Rodrigo en Italia, cuya autoría se atribuye a Guirlandajo y que contiene magníficas vistas de los monumentos antiguos de Roma, dibujos de relieves y esculturas antiguos, así como modelos de ornamentos arquitectónicos de la época. La pertenencia de los dibujos a la familia de los Mendoza se rastrea en los inventarios testamentarios hasta 1576 en que se incorporó a la Biblioteca de El Escorial de lo que recibe el nombre de *Codex Escorialensis 28-II-12* (en adelante lo citaré sólo como *Codex*). Fue Santiago Sebastián el primero en indicar que varias figuras de La Calahorra tenían sus modelos exactos en el *Codex*⁸, lo que ha sido luego corroborado con diversas matizaciones⁹. Sería muy necesario realizar una monografía detallada sobre toda la ornamentación de La Calahorra en la que se fijen cada uno de los motivos tomados del *Codex*, aunque resulta evidente que el álbum de dibujos italianos fue la fuente principal de todo lo que allí se ejecutó y que algunos de los motivos que no se encuentran en el *Codex* podían haber estado en otras hojas que se hayan perdido. Esta dependencia tan directa es ya una razón suficiente para pensar que el conjunto de la decoración no constituye un programa iconológico de carácter simbólico¹⁰, sino uno de los pocos resultados posibles de la selección que podía hacerse entre las imágenes disponibles en el *Codex*.

Por ello, el papel que pueda representar la figura de “Hércules en reposo” en el conjunto debe analizarse con estas limitaciones y, en cualquier caso, descartar su relación con todo lo que significó entre los artistas del Renacimiento la estima hacia

5. Sor Cristina de Arteaga y Falguera, *La Casa del Infantado*, I, Madrid, 1940, p. 231 ss.

6. Fernando Marías, “Sobre el Castillo de la Calahorra y el *Codex Escorialensis*”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, 1990, p. 117 ss.

7. Gustina Scaglia, “The Castle of La Calahorra: Its Courtyard conceived by a Florentine on the Work-site”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, 2001, p. 87 ss.

8. Santiago Sebastián, “Antikisierende Motive in der Dekoration des Schlosses La Calahorra”, *Spanische Forschungen der Goeresgesellschaft*, XVI, 1960, citado en “Los grutescos del Palacio de La Calahorra”, *Goya*, 93, 1970, p. 144 ss.

9. *Codex Escorialensis 28-II-12*, Estudio de Margarita Fernández Gómez, Murcia, 2000.

10. S. Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, p. 97 ss., ampliado por M. Fernández Gómez, “Una nueva lectura del Palacio de La Calahorra”, *Traza y Baza*, 9, 1985, p. 103 ss., y rechazado por F. Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 260 ss.

el Hércules Farnese, ya que el hallazgo de esta escultura se produjo más de treinta años después de que se ejecutase la ornamentación de La Calahorra. Desde luego, el Hércules de La Calahorra “no deja de recordar la famosa estatua farnesiana”, en expresión de Angulo¹¹, pero ese “recuerdo” debe ser citado sólo como una apreciación actual, que no estuvo presente en el momento en que se labró la obra. A pesar de ello, el error fue acentuado por S. Sebastián, que denominó “Hércules Farnesio de Lisipo” al dibujado en el *Codex*¹² y ello es causa de que se siga repitiendo esta referencia aún cuando se documente con precisión el verdadero modelo. En cualquier caso, es conveniente establecer el contexto en que se utilizó la imagen de Hércules para comprender el valor que podía darse a la figura y su iconografía.

La portada del salón principal de la planta alta del castillo de La Calahorra (Figura 2) está organizada como un arco de triunfo romano, con dos pisos de nichos a los lados y un ático de gran altura. Al igual que el resto de las puertas ornamentadas del castillo, su aspecto general procede de los tipos de puertas de palacios genoveses del momento, aunque en La Calahorra se aprecia una variedad mayor que en sus modelos italianos¹³, como si se hubieran querido aprovechar todas las posibilidades contenidas en los motivos decorativos que están recogidos en el *Codex*. En algunas portadas italianas, como la del Palazzo Stanga de Bérgamo, que se conserva en el Louvre, se pudo llegar a una complejidad superior de las formas y los ornamentos que la apreciable en La Calahorra, pero no se han propuesto paralelos precisos para la traza de esta portada del salón principal, que tampoco parece estar inspirada en nada de lo dibujado en el *Codex*, ni es un tipo frecuente en los arcos de triunfo antiguos que podían conocerse entonces en Italia. El modelo más cercano a esta composición, con los dos nichos superpuestos a cada lado, está en un monumento español que debía ser bien conocido por don Rodrigo: el arco de Medinaceli (Figura 3), que marca con su posición preeminente el lugar en el que se celebró, precisamente, la boda del marqués de Zenete con su primera esposa, doña Leonor de la Cerda, única hija legítima del primer Duque de Medinaceli; el matrimonio vivió, desde su enlace en 1493 hasta el fallecimiento de doña Leonor hacia 1497, en Jadraque, situada a sólo cincuenta kilómetros de Medinaceli¹⁴. El prestigio del arco romano como evocación de la Antigüedad debió llevar a don Rodrigo a disponer que su traza sirviera de modelo para la portada, en la que los tallistas genoveses añadieron los medallones con retratos “a la antigua”.

11. D. Angulo Íñiguez, *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952, p. 18.

12. S. Sebastián, “Los grutescos...”, p. 147.

13. A. Bedocchi Melucci, “I ritratti “all’antica” nei portali genovesi del XV e XVI secolo”, *Rivista de Archeologia*, XII, 1988, p. 70, propone una tipología de cuatro modelos con algunas variantes que son, en todos los casos, mucho más sencillas que las puertas de La Calahorra.

14. Los detalles de la novelesca biografía del primer marqués de Zenete en relación con la construcción y ornamentación del castillo de La Calahorra han sido ordenados con gran precisión por F. Marías (“Sobre el Castillo de la Calahorra...”, p. 122), con abundantes notas y referencias documentales.



Figura 2.- Portada de acceso al salón principal de la planta alta del castillo de La Calahorra (Granada).

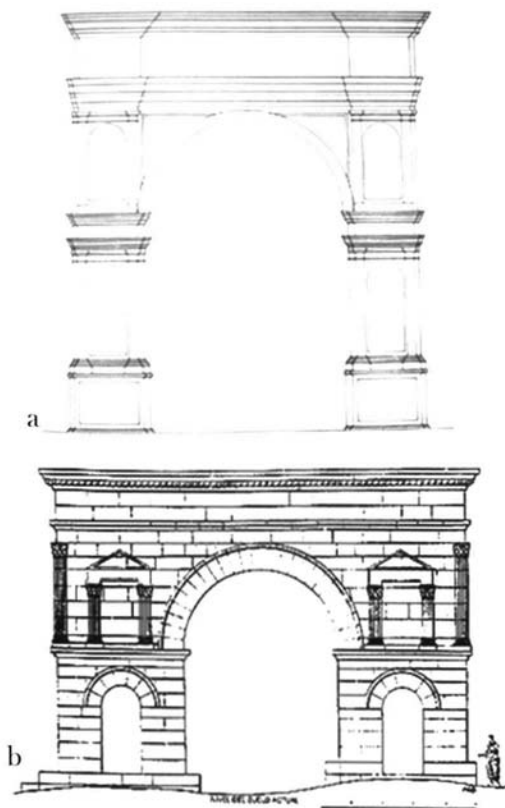


Figura 3.- a.- Esquema compositivo de la portada de La Calahorra;
b.- Alzado del Arco de Medinaceli (Soria).

Estos medallones contienen dos retratos monetales de emperadores romanos y están embutidos en el centro de jambas cajeadas, compuestas como las pilastras de los portales genoveses ya citados; existe otra pareja de medallones, en este caso uno masculino y otro femenino, en un ventanal que sor Cristina de Arteaga trasladó desde La Calahorra a su celda prioral del convento de San Jerónimo de Granada¹⁵. Los modelos de estos retratos proceden de la numismática romana y tienen paralelos muy similares en Génova; el situado en la jamba derecha (Figura 4a) muestra el grueso cuello que sirve para reconocer al emperador Galba, representado según el mismo modelo (Figura 4b) en la casa nº 17 de la Plaza de San Mateo de Génova¹⁶, mientras que el varón del ventanal trasladado a S. Jerónimo de Granada (Figura 4c) es un retrato de Hadriano, tomado del mismo modelo que se empleó (Figura 4d) en la casa nº 2 de la plaza de la *Posta Vecchia* de Génova¹⁷. Por tanto, los modelos de los retratos monetales de La Calahorra debieron ser aportados por los escultores que había contratado allí don Rodrigo y no es posible afirmar con certeza que se eligieran en función de sus identidades exactas.

El conjunto de la ornamentación figurada de la portada está tomada, casi en su totalidad de los modelos suministrados por el *Codex Escorialensis*. En el ático, la escena central del *thyasos* marino está copiada del frente de un sarcófago romano dibujado en folio 15v del *Codex*; en el lado derecho del ático hay una figura barbada con tirso que cabalga sobre una pantera, copiada, con algunas variantes, del sátiro situado en el centro del frente del sarcófago báquico dibujado en el folio 39v. del *Codex*, y en el lado izquierdo se representó un centauro con una figura a la grupa y un posible instrumento musical en las manos, para el que hay un posible modelo en los bosquejos inferiores del dibujo de un ara funeraria contenida en el folio 36r del *Codex*.

En la hornacina superior de la derecha hay una figura de Abundancia, copiada del dibujo del folio 48v del *Codex*, en la que puede apreciarse la impericia de los tallistas genoveses contratados por don Rodrigo, que fueron incapaces de completar con acierto el brazo que le faltaba a la escultura original dibujada en el *Codex*; debajo de Abundancia está la figura de Hércules, tomada del dibujo del folio 37r del *Codex* que comentaré más adelante por extenso. En la hornacina superior izquierda se encuentra una imagen de Fortuna, desnuda sobre una pequeña embarcación y con los ojos vendados; ésta es la única imagen de carácter alegórico y de iconografía no romana que se incluyó en la portada, por lo que su modelo debe encontrarse en la medallística contemporánea, para lo que ya indicó Angulo las fuentes iconográficas más pertinentes¹⁸. Bajo Fortuna está Apolo, tallado según el dibujo del folio 64r del *Codex* en el que se representa la famosa escultura del Belvedere del Vaticano. Es significativo que el otro dibujo de esta misma escultura que se contiene en el folio 53r del *Codex*

15. Rosa López Torrijos, "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español", *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, p. 93 ss.

16. A. Bedocchi, "I ritratti "all'antica"...", p. 72, fig. 9.

17. *ibídem*, p. 71, fig. 7.

18. D. Angulo, *La mitología...*, p. 18, nota 1.

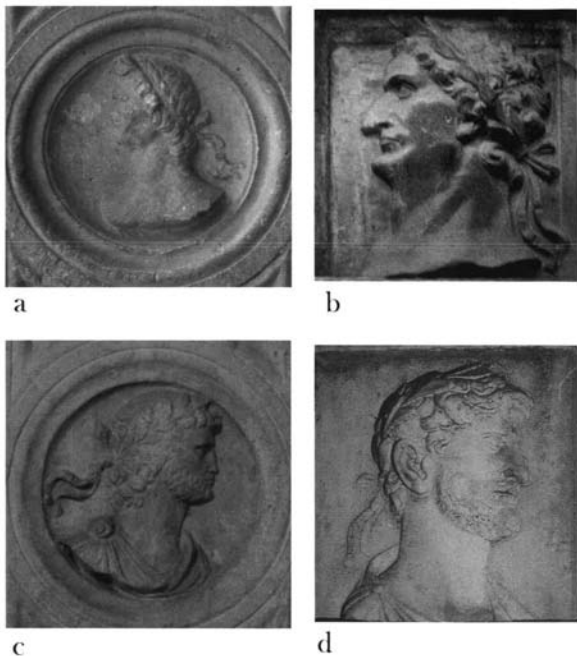


Figura 4.- a. Medallón de la jamba derecha de la portada de La Calahorra; b. Retrato monetar de Galba en un medallón de la portada de la casa nº 17 de la Plaza de San Mateo de Génova; c. Medallón del ventanal de La Calahorra trasladado a S. Jerónimo de Granada; d. Retrato monetar de Hadriano en un medallón de la casa nº 2 de la plaza de la *Posta Vecchia* de Génova.

se empleó como modelo para el basamento de uno de los ventanales de la planta baja del mismo castillo de La Calahorra, lo que revela que la limitación de fuentes iconográficas llevó a utilizar la mayoría de los recursos de imaginaria que se contenían en el álbum de dibujos traído por don Rodrigo; del mismo modo, para hacer pareja con esta segunda réplica del Apolo del Belvedere se empleó otra vez la imagen de

Abundancia incluida en la portada del piso superior, aunque en posición invertida para hacer que se enfrentara a la de Apolo. Los basamentos de la portada contienen figuras de muchachos sobre *kethoi*, que pueden proceder de algún dibujo de un sarcófago de *thyasos* marino no conservado en el *Codex* o, quizás, puedan ser el resultado de la reelaboración de algunas figuras esbozadas como la que se conserva en el dibujo de una embarcación del folio 68r del mismo álbum.

La imagen de Hércules de la hornacina baja de la derecha (Figura 5a) está dibujada en el folio 37r del *Codex* (Figura 5b) en el que se contiene la anotación: *del cardinale di siena / trouato imonte chaullo nela / chapela dercole*, es decir, que la escultura estaba en posesión del cardenal de Siena en el momento en que se dibujó y había sido encontrado en un edificio que se suponía de uso religioso en el Quirinal, llamado *Monte Cavallo* por las dos figuras colosales de jóvenes con caballos que aún se conservan a la entrada del Palazzo Senatorio. El lugar del hallazgo debía estar en los *Horti Bellaiani* del cardenal Próspero Colonna, quien poseyó la escultura en primer lugar; de él pasó a Francesco Piccolomini, que fue cardenal de Siena y luego Papa como Pío III, y luego al cardenal Rodolfo Pío da Carpi; en el siglo XVII estaba ya en Villa Borghese, donde se conserva y de la que recibe su denominación específica como cabeza del tipo iconográfico “Seleucia-Borghese”¹⁹.

El Hércules Borghese tiene una trascendencia especial en arte renacentista ya que se trata del único ejemplar de esta iconografía de Hércules que pudo ser conocido por Miguel Ángel y utilizado como modelo del san Juan Bautista (Figura 5c) pintado en *El Juicio Final* de la Capilla Sixtina²⁰, lo que se denota en la posición de la figura e, incluso, en los pliegues de la piel de cordero colgante pintada tras el brazo izquierdo de san Juan que describen la misma traza que la piel de león superpuesta a la clava en que se apoya el Hércules Borghese. La misma conclusión puede obtenerse de la observación del dibujo del Hércules Borghese realizada por Girolamo da Carpi hacia 1552²¹, en el que se observa con claridad la diferencia con el Hércules Farnese en la posición de la cabeza de la piel de león, que cuelga de frente, y en la posición menos inclinada del torso. Todo ello hace que el Hércules de La Calahorra pueda unirse a los escasos testimonios del aprecio que ya se tenía en el arte renacentista al modelo iconográfico de “Hércules en reposo”, antes de que se descubriera y divulgara la imagen del Hércules Farnese, cuya fama ha desplazado a todas las esculturas similares.

Si se comparan el dibujo del *Codex* y la escultura original (Figura 5d), se aprecia que en el dibujo se amplió algo la separación de las piernas y se redujo la inclinación del torso; en el traslado del dibujo al altorrelieve de La Calahorra se acentuaron más

19. Paolo Moreno, “Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo”, *MEFRA*, 94, 1982, p. 464 y 510.

20. *ibidem*, p. 388; posteriormente, P. Moreno (*Lisippo...*, p. 496) ha expresado también la opinión de que el modelo de Miguel Ángel pudiera haber sido la escultura colosal del Palazzo Pitti, que apareció en el Palatino en 1540, debido a la mayor aproximación de las dimensiones de esta escultura y la pintura; sin embargo, la inclinación del torso y la estructura de la musculatura del San Juan de Miguel Ángel coinciden mucho mejor con la del Hércules Borghese, que debía ser conocido sobradamente por Miguel Ángel.

21. P. Moreno, *Lisippo...*, p. 464.

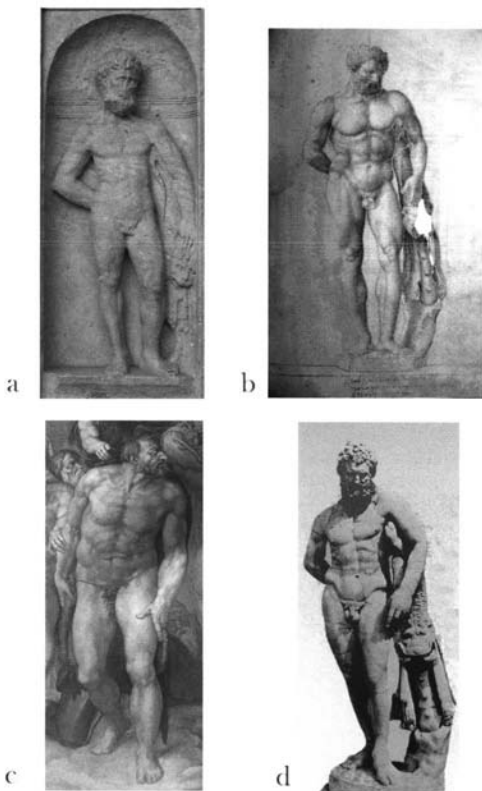


Figura 5.- a.- "Hércules en reposo" de la portada del castillo de La Calahorra. b.- Dibujo del Hércules Borghese en el fol. 37r del *Codex Escorialensis* 28-II-12. c.- Miguel Ángel, *San Juan Bautista* (detalle del mural del Juicio Final de la Capilla Sixtina, Vaticano). d.- *Hércules Borghese*, Villa Borghese, Roma.

estas diferencias, de modo que aquí la figura aparece con las piernas muy separadas y asentadas con mayor rigidez, mientras que la musculatura perdió mucho volumen y la cabeza fue reducida con poco acierto; sólo la pose general y la presencia de la leonté permiten identificar con claridad al personaje.

A pesar del atractivo que puede tener una interpretación global de todo el conjunto de las figuras mitológicas de la portada de La Calahorra como un “programa”, la evidencia del uso casi exclusivo del material que estaba disponible en el cuaderno de dibujos traído de Italia por don Rodrigo, lleva a pensar que la razón esencial de su empleo fue crear un ambiente de evocación de la Antigüedad a través de modelos apreciados por su belleza y su vinculación con el humanismo renacentista.

La excepcionalidad de la obra del castillo de La Calahorra en el arte español de su época se muestra como la manifestación de un empeño personal del primer marqués de Zenete en el que están presentes sus sentimientos más íntimos; es evidente que quiso hacer patente en esta obra la fascinación que le habían producido las obras del arte antiguo que había conocido en Italia, a través de la reproducción de las estatuas contenidas en el cuaderno que allí había adquirido y por el que debía sentir un aprecio muy especial. Además, hizo un uso especialmente personal e íntimo de aquel repertorio figurado, que no lo utilizó para la puerta exterior del castillo ni las zonas de uso común, sino en los ventanales de sus aposentos personales y en la portada del salón de aparato. Tampoco parece que empleara estos modelos en ningún lugar de la casa que construía en Granada al tiempo que se realizaban las obras de La Calahorra, ni en los palacios que habitó en los años posteriores, en los que sólo aparecen las réplicas de los dibujos del *Codex* en elementos arquitectónicos.

Podría pensarse que este uso “reservado” de la iconografía mitológica está de acuerdo con las ideas españolas de la época; ni la hija de don Rodrigo ni su sobrino, que poseyeron el *Codex* desde la muerte de aquel hasta que lo adquirió Felipe II para la biblioteca de El Escorial, hicieron uso de los dibujos para encargar ninguna réplica, a pesar de su documentada afición a las antigüedades y los libros²².

Parece que el primer marqués de Zenete encontró en La Calahorra el lugar adecuado para expresar, a través de la evocación del pasado, los sentimientos que le acuciaban en aquellos años. Se encontraba en una situación de marginación por parte de la monarquía que rechazó rotundamente con el rótulo del friso de la planta baja del patio de La Calahorra, sólo conocido por transcripciones antiguas ya que él mismo tuvo que hacerlo picar, por su tono ofensivo hacia Fernando I²³; en la puerta del castillo pudo leerse durante algún tiempo otro rótulo de intención similar: *Dicha fortaleza se labró para guarda de los caballeros a quienes los reyes quisieron agraviar*.

Se sentía, por tanto, injustamente tratado por los reyes, igual que su pretendido antecesor, el Cid Campeador. En la evocación de aquel espejo de caballeros no es extraño que recurriera a la reproducción del arco de Medinaceli como modelo de

22. F. Marías, “Sobre el castillo...”, p. 127 ss.

23. *ibidem*, p. 125.

la portada de su salón de representación, ya que, aparte de su relación personal con el lugar, éste fue uno de los parajes más conocidos entre los que contemplaron el destierro del Cid y está tan presente en los relatos de sus hazañas que ha llevado a Menéndez Pidal a proponer que el autor del *Cantar* pudiera haber nacido en esa comarca; precisamente, en Medinaceli esperaron doña Jimena y sus hijas que vinieran los enviados del Cid para escoltarlas hasta Valencia, aparte de que esta ciudad se considera tradicionalmente una de las que sirvieron al Cid como base de sus campañas militares. Don Rodrigo acumuló sobre su recreación del arco de Medinaceli las imágenes que consideró más atractivas en el repertorio del *Codex* para manifestar su condición de humanista moderno y les añadió la de Fortuna, en la misma línea de pensamiento que le llevó a componer para otra puerta el lema *RARA QUIDEM VIRTUS QVAM NON FORTVNA GVBERNAT* (*Ciertamente extraña es la Virtud a la que no gobierna la Fortuna*); don Rodrigo expresaba así su esperanza de que la Fortuna viniera en ayuda del humanista virtuoso. Cuando el primer marqués de Zenete superó su marginación política y abandonó La Calahorra, no le fue ya necesario desahogar su despecho con una obra similar para afirmar su condición de caballero a la antigua usanza y, al tiempo, noble admirador de las excelencias del pasado clásico.

HÉRCULES EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

En la fachada “rica” de la Universidad de Salamanca²⁴, Hércules está presente en dos lugares: uno de los medallones avenerados del cuerpo central y la hornacina izquierda del cuerpo superior. En el medallón está sólo la cabeza, que se reconoce con toda claridad como de Hércules por estar cubierta con la leonté, mientras que en la hornacina aparece de cuerpo entero, apoyado en la clava, en la actitud “de reposo”.

Aunque la primera de estas imágenes (Figura 6a) no puede incluirse en el tipo iconográfico estudiado en este trabajo, creo necesario hacer algunas indicaciones sobre su posible modelo que pueden ser útiles para el estudio general de todo el conjunto. Desde luego, si bien ofrece un cierto parecido con el retrato de Cómmodo

24. La importancia de este monumento en la Historia del Arte española ha hecho que se le dediquen numerosas páginas a su análisis iconológico; la existencia en su decoración de un “programa perfectamente pensado” fue proclamada por Angulo en 1952 (*La mitología...*, p. 41), sin llegar a encontrar más que algunas interpretaciones parciales; luego S. Sebastián elaboró una teoría que hace depender toda la fachada de la aplicación de la descripción de la *Casa de las Ciencias* debida a Filarete (la versión más reciente en S. Sebastián López, *La Universidad renacentista como Palacio de la Virtud y del Vicio*, Valencia 1992); estas ideas, con distintas conclusiones, han sido seguidas por J. F. Esteban (“La fachada de la Universidad de Salamanca: Crítica e interpretación”, *Artigrana*, 2, 1985, p. 77 ss.) o Paulette Gabaudon (“La iconografía de la Universidad de Salamanca: El mito imperial”,) y pueden verse colacionadas en C. Flórez, *La fachada de la Universidad de Salamanca. Interpretación*, Salamanca, 2001); sin embargo, en ningún caso se ha conseguido una explicación unánime y convincente de las fuentes iconográficas y de la identificación de cada uno de los personajes presentes en la fachada, y de ello depende, en gran medida, la posibilidad de dar credibilidad a cualquiera de estas interpretaciones.

como Hércules del Palazzo dei Conservatori de Roma, nada puede tener que ver con él, como se afirma unánimemente, puesto que el retrato del emperador se encontró a fines de 1874 en las grandes obras de transformación de la colina romana del Esquilino²⁵, en el lugar que ocuparon los jardines imperiales de los *Horti Lamiani et Maiani*. Desechado este modelo y vista la carencia de ninguna figura similar entre las que se conservan o conocen de las antiguas colecciones italianas, es necesario pensar en un posible modelo hispano.

Conocemos un testimonio andaluz que parece estar muy cerca de la iconografía creada por Cómmodo. Se trata de una escultura de Hércules que estuvo durante mucho tiempo expuesta en la plaza de la localidad de Estepa (Sevilla) y que fue pedida al municipio en 1659 por Juan de Córdoba Centurión, hijo natural de Adán Centurión, tercer marqués de Estepa, heredero de parte de sus antigüedades y de su afición por la cultura clásica. Juan de Córdoba formó un jardín-museo en la entrada de la casa que se construyó en Lora de Estepa y llevó allí diversas esculturas y epígrafes de los que se conservan relaciones y algunos dibujos del mayor interés²⁶.

Esta escultura de Hércules había estado mucho tiempo, con el sobrenombre de “La Ídola”, en la plaza de Estepa, donde la vio e identificó en el siglo XVI Ambrosio de Morales, pero no se debía hacer de ella gran aprecio ya que “*se va deformando con los golpes y agujeros y otras injurias que en ella hacen los muchachos y el tiempo con que se acabará de perder*”²⁷. Juan de Córdoba consiguió que el municipio se la cediera y la colocó en el primer nicho de la galería de su colección, en el que la dibujaron Juan de San Román a comienzos del siglo XVIII y el padre del Barco en las últimas décadas de la misma centuria.

Por el dibujo de Juan de San Román (Figura 6c) puede deducirse que la figura iba cubierta con la leonté y llevaba la clava apoyada en el hombro; por tanto, puede que la “Ídola” de Estepa fuera una efigie imperial con la indumentaria hercúlea, y que la antigua *Ostippo*, ciudad cercana a la comarca cordobesa en la que tenían su origen familiar los emperadores antoninos, hubiera dedicado a Cómmodo o a uno de sus sucesores un busto similar al que se expone en el Palacio de los Conservadores de Roma. Ya que la escultura estaba expuesta en el siglo XVI en la plaza de Estepa y Ambrosio de Morales denunciaba su deterioro por efecto del tiempo, es probable que se hubiera descubierto y colocado a comienzos de ese siglo y fuera allí conocida por algún artista que comprendió su significado y pudo realizar el dibujo que sirvió de modelo al autor de la portada salmantina.

Por otra parte, la figura femenina que hace pareja con Hércules en la otra venera (Figura 6b) debe ser identificada con Hebe, ya que, precisamente, el trébol tan peculiar que ostenta sobre la frente se reconoce también en las juveniles parejas que

25. Christine Hauber, “I nuovi ritrovamenti (dopo il 1870)”, *Le tranquille dimore degli dei*, Roma, 1986, p. 177.

26. José Beltrán Fortes, “La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII-XVIII)”, *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001, p. 150 ss.

27. Antonio Aguilar y Cano, *Memorial Ostippense*, Estepa, 1886, p. 52.



a



b



c



d

Figura 6.-a.- Busto de Hércules en un medallón avenerado de la fachada "rica" de la Universidad de Salamanca (c. 1525). b.- Busto de Hebe que forma pareja con el anterior. c.- Dibujo de Juan de San Román (c. 1710) del "Hércules de Estepa" conservado en la colección de Juan de Córdoba Centurión de Lora de Estepa. d.- Basamento con dos pies cruzados de una escultura de Hércules (Museo de Málaga).

acompañan a Hércules en los medallones de la Sala Capitular y la fachada del Ayuntamiento de Sevilla o en la sacristía del Salvador de Úbeda. Este atributo se debe a la identificación que se solía hacer de Hebe con la juventud permanente, extendida a la de las plantas, que cómo el trébol, subsisten verdes y frescas en todo tiempo, y así explicaba Bocaccio la razón de su unión con Hércules:

El hecho de que se una en matrimonio a Hércules creo que se creó como ficción porque la juventud, es decir el verdor perpetuo, siempre era unido a las obras de los hombres brillantes y éste no les permite caer en la muerte y ni siquiera en la vejez. (Genealogía de los dioses paganos, IX, II).

El sentido de esta primera aparición de Hércules en la fachada salmantina debe interpretarse, por tanto como una alusión a la renovación de la naturaleza y su triunfo sobre la muerte. Mientras que la iconografía de Hércules puede haberse tomado de una escultura antigua como la citada de Estepa, la de Hebe es una creación renacentista en la que sólo es común con otras obras similares la hermosura juvenil y las hojas de “verdor perpetuo”.

El Hércules de la hornacina izquierda del piso superior (Figura 7a) es un ejemplar singular de la iconografía de “Hércules en reposo”, que la bibliografía común suele hacer depender del Hércules Farnese, a pesar de que, como en el caso de La Calahorra, en la fecha de construcción de la fachada (1520-1530), aún no se había descubierto el coloso romano. Sólo Angulo, con prudencia y acierto, afirmaba ya en 1952²⁸, “la (estatua) de Hércules no tiene con la famosa estatua de la colección Farnesio más puntos de coincidencia que el estar descansando en su clava”.

Efectivamente, este segundo Hércules salmantino está representado en actitud de reposo, con una clava delgada y de gran longitud, sobre la que se pliega la leonté, alojada en la axila izquierda; la cabeza está vuelta hacia la derecha y la mano derecha se apoya en la cadera, junto a la que asoma otro pliegue de la leonté; la diferencia más apreciable con los tipos semejantes al Farnese o al Borghese, ya comentados, es que las piernas están cruzadas, de forma que la inclinación del torso hacia la izquierda se acentúa notablemente, y, sobre todo, que la mano derecha no contiene las manzanas ni se oculta tras la espalda, sino que se apoya en la cadera.

El prototipo clásico de esta iconografía es el denominado “de Copenhagen-Dresde”²⁹, por encontrarse en la Glyptoteka Ny Calsberg y en el Albertinum los dos ejemplares que se han utilizado para definir sus características. Se ha pensado en un posible original de Eufránor para este tipo iconográfico³⁰, en el que la clava es un tronco delgado y largo que se apoya en el hueco de la axila y llega hasta el suelo o hasta una pequeña roca. Las piezas de Copenhagen y Dresde están incompletas y no puede asegurarse que fueran conocidas a comienzos del siglo XVI, aunque ambas

28. D. Angulo, *La mitología...*, p. 43.

29. P. Moreno, “Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo”, *MEFRA*, 94, 1982, p. 406 ss.

30. Paolo Moreno, “Statue e monete: dall’Eracle in riposo all’Ercole Invitto”, *Glauco*, 7, 1991, p. 512 ss.

procedan del mercado de antigüedades de Roma; hay una figura completa del mismo tipo en Villa Borghese (Figura 7b) que contiene todos los elementos tipológicos, pero se ignora también la fecha y lugar de su hallazgo.

El tipo se conoció en el Renacimiento italiano a través de alguna de estas piezas o de otra que haya desaparecido ya que dio lugar, a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI, a la producción de unas figuras de bronce a las que llama "Ercole con la grucciona"³¹, esto es, "Hércules con la garrocha", a causa de la longitud de la clava y también "Eracle appoggiato al lungo bastone" (Figura 13c y 13d). Algún ejemplar de estas figuritas pudo ser conocido en España en el primer cuarto del siglo XVI y servir de modelo para el "largo bastón" del Hércules salmantino, pero no sirven para explicar la posición cruzada de las piernas, que no se encuentra ni en las esculturas de época antigua ni en los bronce renacentistas.

Parece que esta posición "de reposo" con las piernas cruzadas, fue empleada por Miguel Ángel para una figura de Hércules, realizada en 1490, que fue primero de los Strozzi y luego adquirió Francisco I para colocarla en una fuente de Fontainebleau, donde permaneció hasta comienzos del siglo XVIII, en que se desmontó en mal estado y acabó por desaparecer³². Se ha propuesto identificar la figura de Miguel Ángel con el original de unas esculturas de bronce (Figura 7c) en las que Hércules aparece con aspecto muy juvenil, con una clava larga, delgada y en posición vertical bajo la axila derecha, en la que se inserta también la leonté que le rodea la espalda y cae de la mano izquierda que lleva apoyada en la cadera; aparte de la discusión, aún no resuelta³³, sobre la certeza de la atribución a Miguel Ángel del modelo de estos bronce, algunos dibujos que reproducen la misma obra, como uno de Parmigianino de 1520, permiten asegurar que el tipo había sido creado y difundido en Italia a comienzos del siglo XVI; Joannides ya observó que existe un precedente antiguo de esta posición de Hércules en una lastra del Altar de Zeus de Pérgamo³⁴, en la que Hércules descansa sobre la clava y tiene las piernas cruzadas mientras observa a Telephos niño, lo que lleva a suponer que en la Florencia del siglo XV se podía haber conocido alguna réplica de este tema; la idea no es del todo improbable, puesto que tanto la versión helenística de Pérgamo³⁵, como su precedente en la famosa pintura de Apeles de Herakles en Arcadia³⁶, fueron reproducidos en esculturas de mármol, bronce y terracotas antiguas, pero en ambos casos se representa a Hércules adulto y barbado, como corresponde a la edad que debía tener en el momento del episodio de Arcadia, no con la fisonomía juvenil de que le dotó Miguel Ángel.

31. P. Moreno, *Lisippo...*, p. 446 ss.

32. Paul Joannides, "Michelangelo's lost Hercules", *The Burlington Magazine*, CXIX, 1977, p. 550.

33. Paul Joannides, "A supplement to Michelangelo's lost Hercules", *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, p. 20 ss.

34. *ibidem*, p. 23.

35. P. Moreno, "Il Farnese ritrovato...", p. 464 ss.

36. El fresco de Apeles se trasladó a Roma en época antigua y debió servir de modelo a la pintura de Pompeya con el mismo tema que se conserva en el Museo de Nápoles (P. Moreno, "Il Farnese ritrovato...", p. 415 ss.).

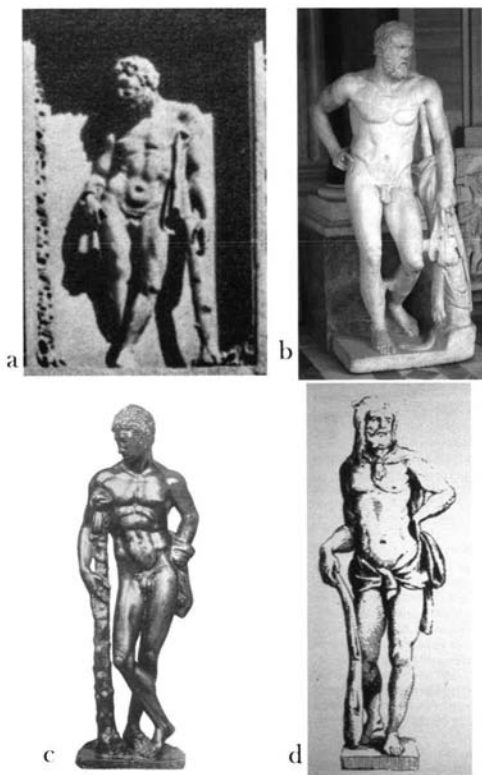


Figura 7.- a.- Hércules en reposo de la hornacina izquierda del piso superior de la fachada "rica" de la Universidad de Salamanca (c. 1525). b.- Hércules del tipo Copenhagen-Dresde en Villa Borghese (Roma). c.- Miguel Ángel, Hércules joven, Victoria and Albert Museum, Londres. d.- Hércules encontrado en Sancti-Petri (Cádiz) en el siglo XVIII, dibujado cuando se encontraba en la colección del marqués de la Cañada (El Puerto de Santa María, Cádiz).

Una figura con la misma pose iconográfica, que debió ser bien conocida por los artistas del Renacimiento, es la del Buen Pastor de época paleocristiana, que tanto en esculturas exentas como en sarcófagos, mosaicos y pinturas, representa a Cristo en esta misma posición, apoyado en un largo cayado y con las piernas cruzadas. Precisamente, en el folio 4r del *Codex Escorialensis 28-II-12*, tan mencionado ya al tratar del castillo de La Calahorra, hay dos dibujos de este tipo de Pastor y el de mayor tamaño tiene una posición en todo similar a la del bronce que representa al joven Hércules atribuido a Miguel Ángel; el dibujo del *Codex*, ejecutado con toda seguridad en Italia a fines del siglo XV, permite precisar uno de los posibles originales que estaban entonces a la vista, quizás en un mosaico paramental de alguna de las basílicas romanas.

El autor de la fachada de la Universidad de Salamanca pudo conocer dibujos o algunos de los broncees mencionados y servirse de ellos para componer su Hércules, que no coincide exactamente con ninguno de estos prototipos, sino que parece el resultado de combinar el Hércules adulto apoyado en el bastón largo con el Hércules juvenil de las piernas cruzadas y la mano en la cadera; en tal caso, se trataría de una “invención” realmente estimable.

Sin embargo, la cercanía del “Hércules en reposo” de Salamanca y las esculturas del tipo Copenhagen-Dresde, invita a pensar que pudo existir una escultura antigua, hoy perdida o no publicada, en la que se hubieran combinado ya todos los rasgos iconográficos mencionados. Como un indicio significativo debe mencionarse una escultura de bronce (Figura 7d), que se encontró en el siglo XVIII en Sancti-Petri, es decir, en el antiguo templo de *Hércules Gaditanus* de la que sólo conocemos un dibujo de aquella época³⁷; en ella se representa a Hércules con barba, que señala su edad madura, y la cabeza cubierta con la leonté que le cae por la espalda y se anuda en el cuello y bajo el vientre; la ponderación recae sobre la pierna izquierda y apoya la mano correspondiente flexionada sobre esta cadera; la mano derecha descansa en el extremo de la clava que está levemente arqueada como un bastón y el rostro se vuelve hacia la izquierda completando el movimiento de torsión iniciado en las piernas. El estilo del dibujo lleva a pensar que su autor ofreció aquí una interpretación de la pieza acorde con los gustos de la época, ya que un bronce antiguo rescatado del mar debía tener una conservación deficiente; sin embargo, la posición de la mano sobre la cadera, que se conoce bien en el tipo Copenhagen-Dresde, no puede ser una invención del dibujante, de modo que esta pieza es, hasta el momento, el único testimonio de una variante de los modelos conocidos, en que se combinan rasgos del “Hércules en reposo con la mano en la cadera” y el “Hércules victorioso”, que suele apoyar la mano derecha en una clava corta³⁸. Aunque tampoco se corresponde con el tipo representado en la fachada de la Universidad de Salamanca, el bronce gaditano sirve para saber que

37. Pedro Rodríguez Oliva, “Los broncees romanos de la Bética y Lusitania”, *Los broncees romanos en España*, Madrid, 1990, p. 94 ss.

38. Pueden verse los ejemplares más antiguos en mi artículo ya citado en la nota 1.

en *Hispania*, y en especial en el área del templo de *Hercules Gaditanus* se conocieron modelos singulares de esta iconografía, entre los que podía haber alguno similar al de Salamanca que fuera conocido en el siglo XVI.

Dentro del mismo área andaluza, existe otra obra antigua que se aproxima también al Hércules de Salamanca. Se trata de la parte inferior de una escultura de mármol, de tamaño mitad del natural³⁹, que se conserva en el Museo de Málaga; este fragmento (Figura 6d) conserva sobre el plinto de la base el pie izquierdo de la figura y la parte anterior de los dedos flexionados del pie derecho, que descansan en el lado izquierdo, lo que indica que la figura cruzaba las piernas y usaba la derecha como sostén. En el lado derecho hay también una pequeña roca sobre la que se conserva la mitad inferior de la clava cubierta con los pliegues de la leonté y delante una pequeña cabeza de bóvido; estos últimos elementos aseguran que se trataba de una imagen de Hércules, para la que sólo se podría aducir como paralelo la ya citada lastra del Altar de Zeus de Pérgamo en lo que se refiere a la forma de cruzar las piernas. No se conocen la procedencia y la fecha de hallazgo de esta pieza ni, por supuesto, cuál puede ser el paradero del resto de la figura; si ésta hubiera sido encontrada en el siglo XVI, habría podido proporcionar un modelo muy similar al del Hércules de Salamanca, aunque en posición inversa.

Por tanto, debe tenerse en cuenta la posibilidad de que el modelo utilizado en Salamanca fuera una variante de los tipos romanos indicados y que hubiera sido conocido a través de algún hallazgo realizado en Andalucía y hoy perdido, ya que tanto la pieza de Sancti-Petri como la de Málaga, atestiguan la existencia en la región de originales adecuados.

Con todo, y a no ser que el autor del Hércules de Salamanca dispusiera de un modelo hoy desconocido, hay que reconocer que su trabajo, en el que se reúnen elementos iconográficos de la Antigüedad y del Renacimiento, y en el que se ofrece un prototipo muy elaborado que podría haber sido ejecutado así en época clásica, muestra un conocimiento erudito y minucioso de las posibles fuentes contemporáneas y una sorprendente capacidad para saber expresarse con gran seguridad en la misma línea de elaboración de la imagen de Hércules que había preocupado antes a grandes artistas.

Algo puede añadirse en esta misma línea de análisis a la interpretación de las dos figuras cuyos rostros ocupan los medallones situados a ambos lados de la hornacina en que se encuentra Hércules. Se trata de un personaje femenino con la cabeza rodeada por los pliegues del manto (Figura 8a) y un varón joven con el pelo ensortijado (Figura 8b); ambos tienen el rostro vuelto hacia Hércules y la mirada dirigida hacia abajo con un gesto de tristeza muy apreciable; la única pareja de jóvenes relacionada con Hércules, cuyos rasgos iconográficos puedan ser parecidos a los de los medallones de Salamanca y que fueran intérpretes de un suceso desgraciado es la de Alcestitis

39. José Beltrán Fortes, "El "Hércules en reposo" en la escultura romana de Andalucía", *Habis*, 27, 1996, p. 134.

y Admeto, bien conocida en toda la cultura del humanismo a través de la tragedia que dedicó Eurípides a la abnegación de Alcestis, quien se ofreció a morir en lugar de su marido Admeto y a la que Hércules rescató del Hades para devolverla a su amado. Los sarcófagos antiguos en los que se narra esta dramática historia de fidelidad conyugal incluyen varias escenas⁴⁰, de las que la central suele ser la de la muerte de Alcestis, rodeada de sus familiares y otra, también común a todos, situada en uno de los extremos, es la de la entrega a Admeto por Hércules de Alcestis, que vuelve del Hades con la cabeza cubierta por el velo (Figura 8c) que le da el carácter de sombra espectral con el que concebían los antiguos a los seres difuntos.

Aparte del conocimiento literario del episodio, el autor de la fachada de la Universidad salmantina pudo conocer alguno de estos sarcófagos directamente o por dibujos. Un ejemplar bien patente en aquella época era el que se conserva empotrado en la iglesia de Santa María de las Viñas de Génova (Figura 8d)⁴¹, en el que Hércules, situado entre los esposos, es perfectamente reconocible con la clava al hombro, Alcestis aparece convenientemente velada y Admeto muestra una fisonomía claramente juvenil. Las relaciones frecuentes y directas entre la escultura genovesa y la española de este momento dan suficientes garantías a la posibilidad de este contacto, mientras que el dramatismo del episodio y las facciones atribuladas que suelen mostrar todos los personajes de estos sarcófagos se corresponden adecuadamente con el gesto que ofrecen los medallones salmantinos.

Alcestis y Admeto, como acompañantes de Hércules, se integran en la misma línea del significado que puede atribuirse a la pareja de Hércules y Hebe situada en los medallones avenerados del cuerpo central de la fachada. Su lectura ejemplarizante, aparte del valor personal de Alcestis como modelo de fidelidad y abnegación conyugales, es la del triunfo de la Virtud sobre la Muerte y la consecución de la felicidad y la armonía matrimonial como objetivo esencial de la condición humana. Son contenidos sencillos y bien comprensibles que no hacen necesario encontrar una compleja elaboración iconológica tras estas imágenes y que podían ser apreciados directamente por cualquier estudiante universitario salmantino con un cierto grado de iniciación en la cultura del Humanismo; aunque fuera posible elaborar una interpretación de mayor profundidad, es evidente que la mayoría de los que contemplasen esta fachada en la época de su construcción podrían apreciar sin dificultad el sentido de alegoría del triunfo sobre la Muerte y de exaltación de la vida virtuosa que representaban Hércules y sus acompañantes.

40. M. Schmidt, "Alkestis", *LIMC*, I, 1981, p. 533 ss.

41. *ibidem*, lam. 399.

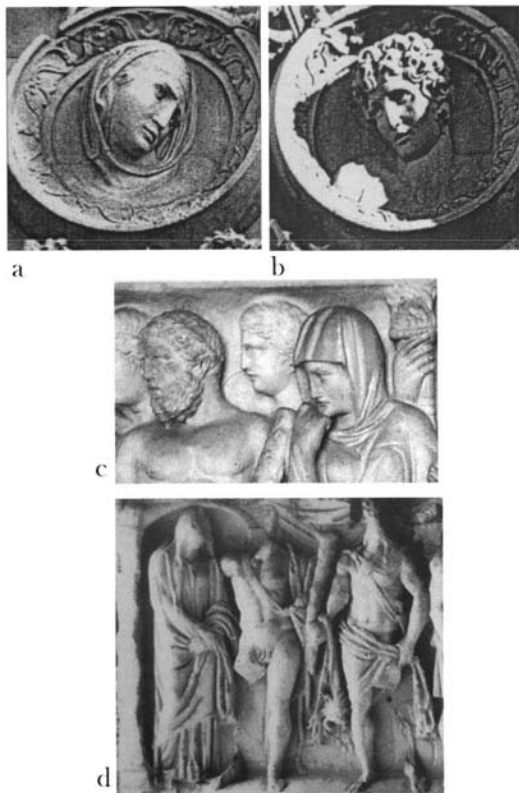


Figura 8.- a.- Alcestis en el medallón situado a la derecha del Hércules de la Universidad de Salamanca; b.- Admeto en el medallón simétrico con el anterior. c. Alcestis y Hércules en el sarcófago Chiaramonti (Vaticano). d.- Alcestis, Hércules y Admeto en el sarcófago de Santa María de las Viñas (Génova).

HÉRCULES EN LA ALAMEDA DE SEVILLA

En 1570 se vivió en Sevilla un recibimiento real que dio ocasión al despliegue de la iconografía alegórica sobre las excelencias de la ciudad y su aprecio a la monarquía. Felipe II llegó a Sevilla por el oeste y atravesó las murallas por la Puerta de Goles, llamada desde entonces Puerta Real; allí se levantó un arco de triunfo que se apoyaba en una torre de la muralla y en otra torre construida ex profeso, sobre las que se colocaron imágenes colosales del río Betis, convertido así en divinidad humanizada al estilo clásico, y de Hércules como fundador de la ciudad; entre ambos se instaló un complejo Monte Parnaso y en distintos nichos figuras alegóricas y representaciones de los reyes y patronos de la ciudad. El recibimiento lo organizó Juan de Mal Lara, uno de los más destacados intelectuales sevillanos de la época, quién escribió un relato completo del aparato entre cuyas ilustraciones se encuentra un dibujo del simulacro hercúleo. Era una figura en pie, en actitud de caminar pisando a un dragón, envuelto en la leonté, con la clava en la mano izquierda y una rama de olivo en la derecha⁴². La iconografía no tiene precedentes clásicos ni antecedentes en el arte de la época, pero se trata de un diseño acorde con los gestos del resto de las imágenes creadas en el Recibimiento en el que actuó muy directamente Benvenuto Tortello, maestro mayor de la ciudad, que debió aportar los diseños⁴³.

Parece que el recuerdo de esta entrada triunfal que tanto impresionó al Rey, le impulsó a promover una modernización del urbanismo sevillano para hacerlo más acorde con su tiempo; la actuación más destacada fue la desecación y ajardinamiento de la Laguna de la Feria para convertirla en Alameda. Se piensa que Felipe II propuso la idea y envió los diseños⁴⁴; la ejecución corrió a cargo del Conde de Barajas, como asistente de la ciudad, y su contenido simbólico se centró en la colocación como hitos en el acceso desde el centro de la ciudad a la nueva Alameda de dos de las columnas romanas del llamado "templo de la calle Mármoles", sobre las que se situaron las efigies simbólicas de Carlos I y Felipe II en la forma de dos esculturas de Hércules y Julio César, materializando la identificación de los monarcas del presente con los fundadores del pasado (Figura 9a).

La empresa es una de las obras más afortunadas que se han realizado en Sevilla en el orden de la monumentalización urbana y recoge la idea del obelisco o la columna triunfal, cuyos ejemplares de Roma eran bien famosos pero no habían llegado aún a imitarse. En este caso, la colocación de las dos columnas como señal de una entrada incorporaba también todo el sentido simbólico de las columnas de Hércules, la señal del *NON PLVS VLTRA*, tan querida por los monarcas de la Casa de Austria, que ya la habían agregado al escudo nacional con el lema reducido a *PLVS VLTRA*, por el

42. Juan de Mal Lara, *Recebimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philipie N.S.*, Sevilla, 1570, p. 56.

43. Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, p.175.

44. *ibidem*, p. 196.

descubrimiento y colonización de América. Aquí las columnas se materializaban en dos piezas colosales que se consideraban obra del mismo Hércules y así se habían representado (Figura 9b) ya en las miniaturas de la *Estoria de España* de Alfonso X, junto al relato de que habían sido colocadas allí por Hércules con el rótulo en el dintel: *AQVI: SERA: POBLADA:/:LA: GRANDT: CIBDAT*, que debía servir a Julio César para reconocer el lugar en que debía construir la capital de la región. No cabía, por tanto, encontrar piezas más adecuadas para ser coronadas con las estatuas de Hércules y Julio César, asimilados a los reyes del momento; ciertamente, ninguna ciudad occidental ha podido recuperar con mayor acierto un símbolo del pasado.

El traslado de las columnas fue un trabajo costoso y delicado, ya que se hizo necesario extraerlas de la calle Mármoles, donde sus basas estarían a la misma profundidad que tienen las otras tres que allí se conservan, con las que estuvo colocada otra hasta el siglo XIV, en que Pedro I quiso llevarla al Alcázar y se rompió ante el convento de Santa Marta, donde permanecieron sus trozos hasta el siglo XVIII⁴⁵. El Conde de Barajas contó para la empresa del traslado con la ayuda inestimable de Bartolomé Morel, el fundidor del Giraldillo, cuya experiencia en armaduras de madera y maquinaria compleja dieron el resultado apetecido. Con todo, fue preciso sacar las columnas por la Puerta de la Carne, rodear toda la cerca de la ciudad y derribar un sector de la muralla junto a la Puerta de la Macarena para que volvieran a entrar por allí, lo que se reconoció ya en la época como un trabajo comparable a los del mismo Hércules⁴⁶. No se sabe la procedencia de los capiteles, pero su perfecta correspondencia con el tamaño de los fustes y su excepcional tamaño, que no es fácil encontrar en otros monumentos romanos de la zona, confirma la noticia de que se trajeron de una casa cercana, de la calle de Abades, aunque las referencias parecen contradictorias⁴⁷. He oído decir que en las cimentaciones de un edificio cercano apareció otro capitel similar en los años setenta, pero no sé si se ha llegado a conservar.

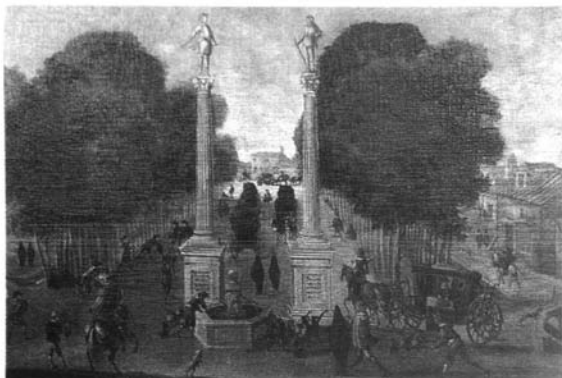
En el manuscrito 1419 de la Biblioteca Nacional, titulado *Catálogo de los Arzobispos de Sevilla*⁴⁸, se recoge una descripción del traslado de las columnas que narra la reunión de un grupo de humanistas sevillanos que contemplaron la obra entre los que estaban Arias Montano, Juan de Mal Lara y Fernando Herrera y tras debatir si el lugar del que procedían las columnas era o no un templo de Hércules, consideraron que era muy probable dadas *las infinitas estatuas de Hércules (que hay) en Sevilla, de a quatro, de a dos y hasta de un palmo, todas en bronce y otras del natural de mármol*. La referencia es muy importante para comprender que el interés de los humanistas sevillanos del siglo XVI por el pasado había dado lugar a la conservación de muchos hallazgos de esculturas antiguas que podían ser copiadas por los artistas del momento como he sugerido ya para el caso de la Universidad de Salamanca, pero,

45. Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Sevilla, 1672. (Ed. de Espinosa y Cárcel, Madrid, 1796, tomo IV, p. 70, n. 1).

46. V. Lleó, *Nueva Roma...*, p. 197.

47. José Gestos y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, tomo III, 1892, p. 243 ss.

48. Transcrita parcialmente por V. Lleó en *Nueva Roma...*, p. 197 ss.



a



b

Figura 9.- a- La Alameda de Hércules de Sevilla en una pintura del siglo XVII. b.- Las columnas de la calle Abades de Sevilla en una miniatura de la *Estoria de España* de Alfonso X.

desgraciadamente, no ha llegado a nosotros ninguna de estas piezas ni sus posibles réplicas, que deben haber pasado a otros países a través del mercado de antigüedades.

Sobre las columnas se situaron dos esculturas realizadas por Diego Pesquera, que intentaban ajustarse al mayor rigor histórico, de modo que Hércules aparece desnudo y apoyado en la clava, con una musculatura acorde a su proverbial vigor y Julio César luce la indumentaria militar romana.

Para la escultura de Hércules, Diego Pesquera buscó una fuente de información adecuada a la idea del monumento y seleccionó para ello el tipo de “Hércules en reposo” al que hizo apoyarse en un escudo con la mano izquierda, como los Hércules-Niños de la fachada del Ayuntamiento sevillano, y sustituyó las manzanas de su mano derecha por una clava de gran tamaño que sirve de apoyo auxiliar a toda la figura (Figuras 11a y 11b). Se ha dicho de forma unánime que el modelo usado por Pesquera fue el Hércules Farnese, y se ha propuesto como modelo un grabado de Giorgio Ghisi⁴⁹, pero la primera edición conocida de este grabado es ya de fines de la década de los setenta del siglo XVI⁵⁰, y no pudo ser utilizada por Pesquera; en cualquier caso, su Hércules no copia al famoso coloso de los Farnesio, sino otro que se encontró junto a él en las Termas de Caracalla y hoy se halla en la Reggia de Caserta.

Efectivamente, al mismo tiempo que se encontró en las Termas de Caracalla la escultura de Glycón, apareció otra que formaba pareja con ella y que tanto por faltarle la cabeza como por la abrumadora superioridad en calidad artística de la primera, ha pasado casi desapercibida durante muchos siglos. Los descubrimientos se produjeron casualmente en 1545 durante el proceso de expolio de las Termas de Caracalla que había ordenado en 1543 Alejandro Farnesio, entonces Papa como Pablo III, para obtener materiales constructivos con los que concluir la construcción de la Basílica de San Pedro; tras aquellos saqueos, las termas antoninianas adquirieron su conocido aspecto de inmensas masas descarnadas que hoy ha sido atemperado por las limpiezas y restauraciones pero aún hace unas décadas podía contemplarse en toda su trágica grandeza como la que se aprecia en el dibujo del pintor sevillano Armando del Ríó (Figura 10a), que recoge, precisamente el lugar central de las termas en el que aparecieron ambas figuras.

El hallazgo del que se conoce un mayor número de detalles es el de la escultura firmada por Glycón que carecía de la cabeza y las piernas; poco después apareció la cabeza en un pozo del Trastevere y en 1560 se hallaron las piernas, fuera de Roma, cerca de donde se encuentra hoy el aeropuerto de Cianpino, lo que da idea de la intensidad de los expolios y remociones vividos por los monumentos romanos durante la Edad Media. La cabeza se le repuso inmediatamente, pero cuando se encontraron las piernas ya se le habían colocado otras nuevas, encargadas a Guillermo della Porta de acuerdo con las indicaciones de Miguel Ángel, y éste se opuso entonces a que se le restituyeran las originales por creer que el arte de su tiempo había demostrado

49. Antonio José Albaronedo Freire, *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Sevilla, 2002, p. 199 ss.

50. P. Moreno, *Lisippo...*, p. 468.

poder competir adecuadamente con el antiguo; así permaneció la escultura hasta su traslado a fines del siglo XVIII a Nápoles, donde se le colocaron las piernas originales, y hoy se expone en el Museo de Nápoles, junto a las piernas realizadas por della Porta, colocadas en un panel próximo, para poder seguir apreciando la calidad de aquella restauración tan elogiada por Miguel Ángel.

La otra figura de Hércules apareció en las mismas fechas en las Termas de Caracalla; ambas hacían pareja sobre dos basamentos situados entre el aula mayor y la palestra; la segunda también carecía de la cabeza, que le fue añadida por el mismo Guillermo della Porta con un estilo que revela claramente su dependencia de la obra de Miguel Ángel como corresponde al agradecimiento de della Porta hacia su protector y maestro⁵¹. Las dos esculturas permanecieron juntas en el Palacio Farnesio (Figura 10b) con una disposición similar a la que habían tenido en las termas, ideada por Miguel Ángel sobre el proyecto de Sangallo, hasta que se trasladaron a Nápoles en 1787 y 1788 respectivamente; entonces, la segunda, siempre marginada por su patente inferioridad respecto a la de Glycón, se destinó a ocupar el nicho que se enfrenta a la gran escalera del Palacio borbónico de Caserta (Figura 11c), donde ha permanecido tan ignorada como para llegar a hacer pensar de que se trataba de una creación contemporánea de la construcción del Palacio; el error fue aclarado por Paolo Moreno en los trabajos mencionados repetidas veces en este artículo, que han servido para establecer con mucha precisión el devenir histórico de ambas obras y de las reproducciones que de ellas se han hecho.

Las diferencias entre el llamado Hércules Farnese y el “otro” Farnese, llamado también Hércules Latino en el siglo XVI y Hércules de Caserta en la actualidad, son bien apreciables; mientras que el Farnese (Figura 1) tiene los pies alineados al frente y desarrolla una torsión de la anatomía que invita a rodear la figura, en el de Caserta se observa una disposición frontal concebida para la visión desde un solo plano, con las piernas abiertas y muy separadas y un estudio de la musculatura mucho más convencional. El autor de la figura de Caserta parece evidenciar un cierto temor a construir una figura aparentemente tan inestable como el original de Lisippo, por lo que añadió un tronco de árbol como refuerzo tras la pierna derecha y le dio a las piernas mayor volumen.

Frente a la abundante documentación gráfica y las numerosas copias de bulto en diversos materiales que se conocen del Hércules Farnese, el Hércules Latino sólo puede encontrarse en un grabado anónimo de 1560 (Figura 10b) en el que se representa el frente del Palazzo Farnese hacia el jardín y el Tíber, con la colocación de las dos estatuas en vanos simétricos del patio, según el proyecto de Miguel Ángel⁵². Posteriormente, fueron incluidos como obras independientes por Giovanni Batista Cavalieri en la serie *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, con dos imágenes de cada una y en varias ediciones que aparecieron entre 1562 y 1594⁵³.

51. Paolo Moreno, “Il Farnese ritrovato. Ercole Latino in Caserta”, *Sabato in Museo*, Milán, 1999, p. 161 ss.

52. *ibidem*, p. 164.

53. P. Moreno, *Lisippo...*, p. 466.



a



b

Figura 10.- a.- Armando del Río Llabona, Aula central de las Termas de Caracalla (Roma) en 1955. b.- Los dos Hércules encontrados en las Termas de Caracalla en 1545, situados en el palacio Farnesio de Roma de acuerdo con el proyecto de Miguel Ángel.

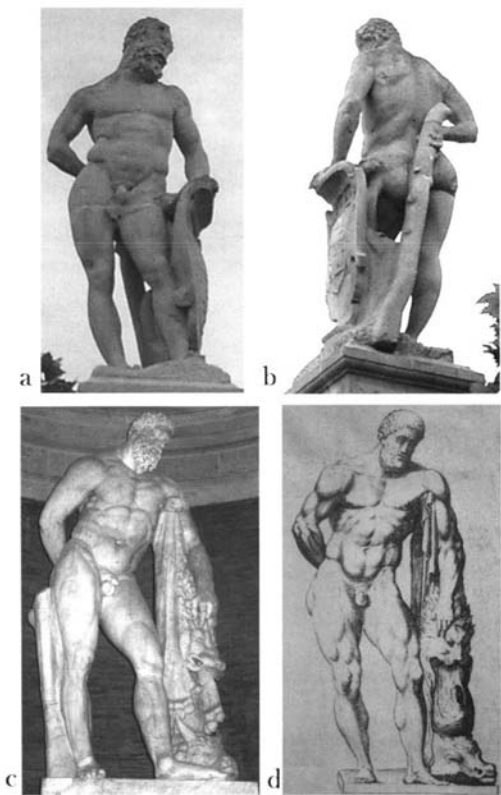


Figura 11.- a.- Diego Pesquera, Frente del Hércules de la Alameda de Sevilla. b.- Diego Pesquera, Espalda del Hércules de la Alameda de Sevilla. c.- Hércules Latino, Vestíbulo de la escalera central del Palacio Real de Caserta. d.- Giovanni Batista Cavalieri, *Hércules Latino*, de la serie *Antiquarum Statuarum Urbis Roma* (c. 1570).

El grabado de Cavalieri (Figura 11d), más detallado y difundido que el de 1560, es el que debió ser utilizado esencialmente por Pesquera, y le sirvió para copiar el plomo de la figura, con los dos pies bien asentados y separados lo necesario para garantizar su estabilidad, que se refuerza con el escudo en que apoya la mano izquierda y sustituye a la clava, colocada tras la figura en forma de grueso garrote al que Hércules ase con la mano derecha, cuya muñeca se tuvo que retorcer en un gesto incómodo y casi inverosímil. Parece claro que Pesquera desconocía que la mano derecha debía contener las manzanas doradas del Jardín de las Hespérides, o se confundió por la observación del grabado ya citado de 1560, en el que se aprecia el tronco de árbol supletorio que soporta la pierna derecha del Hércules Latino.

El caso es que Pesquera debió conocer también las vista similares del Hércules Farnese que se encuentran en las mismas series de grabados; su elección como modelo del Hércules Latino se explica por la sencillez y mayor estabilidad este último, aparte de que en aquellas fechas, aunque ya los eruditos italianos habían mostrado su clara preferencia por el Hércules Farnese, no se había difundido tanto su fama que llegó a eclipsar absolutamente a su compañero.

También es posible que hubiera llegado a Sevilla un dibujo hecho por algún artista que visitase Roma entre 1560 y 1574, pero no es probable que el propio Pesquera hubiera conocido la estatua directamente, ya que su copia revela errores que se deben a la mala interpretación de un dibujo hecho por otra persona. Estas “debilidades” de la obra de Pesquera pueden explicarse por la premura con la que debió realizarla, ya que todo el proceso de traslado de las columnas, instalación de las esculturas e inauguración de la Alameda se verificó en pocos meses, y debe comprenderse también que su trabajo se efectuó en un momento en el que el Hércules Farnese no había iniciado plenamente su extraordinaria divulgación.

HÉRCULES EN EL AYUNTAMIENTO DE JEREZ DE LA FRONTERA

En el año siguiente a la ordenación de la Alameda de Hércules de Sevilla, se construyó en Jerez de la Frontera (Cádiz) un nuevo Cabildo, dentro de un estilo renacentista algo más austero que el de Sevilla, pero aún con jambas y frisos cuajados de grutescos. En Jerez se tiene a gala no ser menos que Sevilla o Cádiz, y sus historiadores ya habían decidido que también Hércules y Julio César eran los responsables del origen de la ciudad, aún a falta de documentos o restos arqueológicos que indicaran nada semejante. La fachada del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera fue realizada por Andrés Ribera, Diego Martín de Oliva y Bartolomé Sánchez, aunque no se ha precisado quien de ellos pudo ser el autor de las esculturas que la adornan. Entre ellas, Hércules y Julio César recibieron un trato privilegiado ya que sus imágenes se colocaron en hornacinas gemelas sobre las puertas laterales en cuyo frontones descansan las alegorías de las cuatro Virtudes Teologales (Figura 12a). La figura de César es muy similar a la sevillana, pero el Hércules, aunque mantiene la postura de reposo, se labró de acuerdo con otros modelos iconográficos.

El Hércules del Ayuntamiento de Jerez (Figura 13a) está colocado en pie y con la mano izquierda a la espalda, como si fuera una inversión del tipo sevillano; sus piernas también están relativamente separadas y el torso tiene una contorsión mayor que luego se contrarresta con el cuello, excesivamente corto, y la inclinación de la cabeza hacia atrás; el pecho de Hércules está tan henchido que la vista de la estatua desde abajo adquiere una cierta fisonomía displicente; la leonté le cubre la cabeza y sale tras la cadera izquierda para cubrirle el vientre; la clava la tiene alojada en la axila derecha y es un tronco fino y casi cilíndrico sobre el que asoman las garras traseras de la leonté.

Tanto por la inversión de las actitudes de los brazos como por la disposición general, tampoco se puede ver aquí una réplica del Farnese, tal y como se afirma en todas las publicaciones que lo citan⁵⁴, sino una versión bien ingeniada del tipo que se conoce como “de Argos”⁵⁵, porque su mejor ejemplar procede de las termas de esta ciudad, y se considera réplica de una obra de Lisippo anterior al original del Farnese. La peculiaridad del tipo es la gran longitud de la clava, muy separada del cuerpo, que fuerza la inclinación excesiva del torso. Algo similar puede apreciarse en algunas versiones renacentistas del Hércules Farnese, que siguen la tradición italiana del “Ercole con la grucciona” (Figura 13d), como las piezas fundidas por el flamenco W. Tetrote antes de 1562⁵⁶, de las que se ejecutaron dos piezas de simetría especular (Figura 13c); un ejemplar invertido pudo ser conocido por el autor del Hércules jerezano, quien quizás se sintió atraído por la denominación italiana de estos “Hércules con la garrocha” que podría ser muy apreciada en una tierra tan familiarizada con este instrumento.

Esta misma pose iconográfica se había utilizado también en la decoración de sarcófagos desde época de Cómodo; un dibujo del siglo XVI de un sarcófago con los Trabajos de Hércules (Figura 12b), que estuvo en la Torre Cartularia de los jardines Farnese⁵⁷, hoy desaparecido, representa el episodio del Jardín de las Hespérides mediante la imagen de “Hércules en reposo” con un aspecto que tiene una gran afinidad con la fisonomía del Hércules de Jerez, por lo que puede pensarse que su modelo llegó por una vía similar a ésta.

El Hércules de Jerez y el dibujo del sarcófago de la Torre Cartularia (Figura 13b) coinciden plenamente en la posición de las piernas y el torso, así como en el aspecto de las facciones y el amplio despliegue de la leonté tras la cabeza, que pueden hacer creer que la escultura de Jerez tuviera una copiosa melena; si el modelo fue un sarcófago similar, el autor del Hércules jerezano hubo de añadirle de sus propios conocimientos la posición del brazo izquierdo tras la espalda y la clava, que pudo conocer en un bronce como los mencionados más arriba; además, como signo de decoro, concibió una prolongación de la piel de león suficientemente larga como para rodear la espalda y llegar a cubrirle el vientre.

54. J. López Campuzano, “Pervivencia del Hércules clásico en el arte de Andalucía”, *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, p. 64.

55. P. Moreno, *Lisippo...*, p. 51.

56. *ibidem*, p. 446.

57. C. Robert, *op.cit.*, nº. 101.



a



b

Figura 12. a.- Fachada del Cabildo Viejo de Jerez de la Frontera. b.- Dibujo del siglo XVIII de un sarcófago romano con los Trabajos de Hércules que se conservaba en la Torre Cartularia del Palacio Farnesio de Roma.

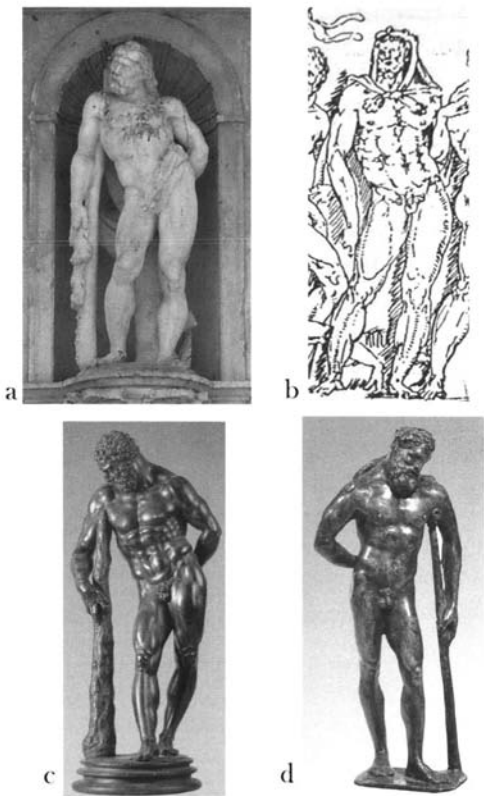


Figura 13. a.- Hércules de la fachada del cabildo Viejo de Jerez de la Frontera (Cádiz). b. Detalle del Hércules en el Jardín de las Hespérides del dibujo del sarcófago de la Torre cartularia del palacio Farnesio de Roma. c. W. Tetrode, versión en bronce del Hércules Farnese. d. "Ercole con la gruccion", bronce anónimo de escuela del norte de Italia, primer cuarto del siglo XVI.

En Sevilla existía en el siglo XVI un sarcófago romano en el que se representaban los Trabajos de Hércules⁵⁸. Estaba en el jardín de la Casa de los Pinelo, transformado en taza de fuente, y se ignora tanto su procedencia como su paradero posterior; tampoco se conoce su iconografía exacta, aunque a la hora de indagar sobre el modelo para la escultura jerezana es muy sugestiva la posibilidad de que el sarcófago perdido de Sevilla fuera un ejemplar similar al romano de la Torre Cartularia, que pudo ser conocido, directamente o a través de dibujos, por el autor del Hércules de Jerez de la Frontera.

Como en los casos estudiados anteriormente, la elaboración de esta escultura revela el conocimiento y uso por los artistas del Renacimiento español de unas fuentes mucho más ricas y variadas que la tópica alusión al renombrado Hércules de los Farnesio.

58. Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, p. 40.