

REPRESENTACIONES DE HERCULES EN OBRAS RELIGIOSAS DEL SIGLO XVI

por

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

La carencia casi absoluta de estudios iconológicos sobre el arte español, hace que sea sumamente interesante abordar el estudio de algunas obras de nuestro patrimonio artístico, bajo este punto de vista, y, con este objetivo, comenzamos hoy a examinar uno de los temas más frecuentes en la iconografía española —y no sólo española— del Renacimiento.

Nos referimos al tema de Hércules y, dada la abundancia de sus representaciones, nos concretaremos, para mayor precisión, a su iconografía en las obras de carácter religioso, exclusivamente.

Como antecedente de nuestro estudio, para España, podemos citar la obra de Angulo, *La mitología y el arte español del Renacimiento*¹, que dedica gran parte de su contenido a recoger el tema de Hércules, aunque su interpretación no siempre esté de acuerdo con la nuestra. Esta obra es, además, prácticamente, el único trabajo de alguna extensión, que se ha dedicado a algunos aspectos iconográficos del arte español.

Angulo recopiló un buen número de obras con iconografía de Hércules, obras que, una vez estudiadas, han formado el núcleo inicial de nuestro trabajo.

La conclusión que parece sacar Angulo de la representación de Hércules en nuestro arte es que la aparición de su historia se debe, principalmente, a ser un personaje de la historia española y, por ello, patrón también de los monarcas hispanos.

Siendo estas dos circunstancias importantes, la primera sin embargo, no determina la segunda, dado que Hércules se hace «patrón» de los reyes de España a partir de Carlos V y éste había incorporado ya la tradición heráclea de su linaje, por la Casa de Borgoña, antes de venir a España².

¹ Diego ANGULO IÑIGUEZ, *La Mitología y el arte español del Renacimiento*. B. R. A. H., 1952, t. CXXX, p. 63-209.

² Véanse sobre el tema los estudios de Earl ROSENTHAL, *Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of emperor Charles V*. «Journal of the Warburg and

No obstante, es cierto que el peso de Hércules en la historia española, y su vinculación a la dinastía española, son decisivos para explicar su presencia en el arte español, pero esto se refiere más bien a las obras de carácter profano, y éstas, reservadas para un estudio posterior, quedan fuera, por ahora, de nuestra consideración.

En cuanto a las obras religiosas, Angulo cree que la aparición de Hércules se debe, además de a las dos circunstancias anteriormente mencionadas, a la interpretación moral de sus aventuras, aspectos éstos que sí interesan de lleno al presente estudio.

Las representaciones de Hércules en obras de carácter religioso son frecuentes durante el siglo XVI y no se reducen a un lugar determinado, sino que se encuentran en las fachadas, retablos, sillerías, y objetos ornamentales; casi siempre se le representa realizando alguno de sus trabajos.

La aparición de Hércules en una obra religiosa no debía resultar chocante para el hombre del siglo XVI, pues la tradición medieval había presentado la figura de Hércules como modelo de virtudes cristianas y, en cierto modo, como prefiguración de Cristo en la época del paganismo, según la interpretación de San Agustín³. No obstante, esta interpretación, perfectamente clara en lo literario, no es aplicable sin más a las obras plásticas, como vamos a ver.

De las obras de este siglo, examinadas para este trabajo, quizás la que mejor explicaría —si realmente se tratase de Hércules— la asimilación cristiana de Hércules, sería el relieve de la iglesia de Medina Sidonia. Allí, al estar situado precisamente junto a la imagen de María y el Niño, podría querer indicar —como señala Angulo— el héroe triunfador del mal, igual que María triunfó sobre el pecado.

Ahora bien, la interpretación de esta figura atacada por las serpientes, como Hércules, es más que problemática y creemos que sirve de poco a la hora de probar una asimilación cristiana del héroe clásico.

A pesar de que la figura corona una decoración de «candeliere» renacentista, éstos parecen no ser simplemente decorativos, pues a sus pies aparecen afrontados un león y un caballo (?) que, al alternarse, pudieran ser, en efecto, alegóricos. Por otra parte, el simbolismo de la serpiente como el pecado que acomete al hombre venía ya de la Biblia y es justamente a la serpiente, a quien María vence, con el nacimiento de Cristo. Todo ello —agravado por el hecho de no conocer la obra directamente— nos hace pensar que la interpretación del «hombre de las serpientes» de Medina Sidonia es, por ahora, problemática.

Courtauld Institutes», 1971, p. 204-228, y *The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516*. «Journal», 1973, p. 198-230.

³ San Agustín, *De civitate Dei*, XVIII, 8. A

Hércules aparece también en dos pinturas religiosas de comienzos del siglo XVI: el cuadro de la Adoración de los Reyes, de Osona el joven —hoy en la National Gallery de Londres— de 1503, y el retablo de Santa Librada, de Pereda, en la catedral de Sigüenza⁴, de 1525-1526.

Estas dos obras, destinadas al culto, tienen representadas al fondo de sus composiciones hazañas de Hércules.

En los dos casos la mitología se incluye en relieves que decoran la arquitectura imaginaria que enmarca la escena religiosa. ¿Se debe ésto a una característica simplemente decorativa, o tiene relación con la propia escena religiosa?

Angulo cree que, en efecto, existe tal relación⁵. En el caso de la Adoración de los Reyes, de Osona, la representación de Hércules matando a la hidra sería la prefiguración de Cristo venciendo al mal y lo demuestra con otros ejemplos de la pintura italiana, que, sin embargo, no guardan la misma relación entre escena principal y secundarias.

En el caso de Santa Librada, las escenas representadas son las de Hércules luchando con un centauro, Hércules cogiendo a dos toros por los cuernos, Caco robando los toros a Hércules dormido y Hércules luchando con el león.

Los modelos para estas composiciones son sendas placas de Moderno, el famoso bronzista italiano cuyas invenciones se difundieron por toda Europa desde comienzos del siglo XVI.

Molinier, al estudiar la obra de Moderno, interpretó —sin citar fuentes— como Gerión, la figura del «monstruo»⁶, mitad hombre, mitad león, que aparece en el relieve, aunque los textos clásicos y medievales, al hablar de Gerión explican que su monstruosidad se debía a ser hombre de cintura para abajo y a que tenía, sin embargo, múltiples cabezas —distinto número según los autores— lo que no ocurre con la imagen de Moderno.

Así pues, además de la relación constante Hércules triunfador del mal —santo fuerte y triunfador por su virtud—, se puede aludir también, según Angulo, a un cierto parentesco geográfico de Sigüenza —ciudad para la que se hizo el retablo— con el episodio de Caco, castigado cerca del Moncayo según algunas fuentes: ésta sería la razón por la que tres de los cuatro relieves hercúleos, representados en el retablo, aluden al paso de Hércules por España⁷— robo del ganado de Gerión y castigo de Caco.

La elección deliberada para la historia de Santa Librada, de episodios precisamente españoles para Hércules es, sin embargo, muy dudosa, ya que,

⁴ ANGULO, ob. cit., p. 145-149.

⁵ ANGULO, ob. cit., p. 146-150.

⁶ Emile MOLINIER, *Les Bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes. Catalogue Raisonné*. Paris, 1886, p. 113-114.

⁷ ANGULO, ob. cit., p. 147.

además de la lucha con el león, no relacionada con España, habría que ver lo que realmente representa el «monstruo» interpretado como Gerión.

Estos mismos relieves italianos han sido copiados muy a menudo en España —como veremos después— y en las copias sucesivas, la figura de «Gerión» se representa siempre como la de un simple centauro (sin garras leoninas) lo que al menos, indicaría que como tal centauro fue tomado posteriormente y, dado que la lucha de Hércules con centauros aparece en varios episodios de su historia, no ha de extrañar su frecuente repetición.

Por otro lado sabemos que los relieves posteriores se refieren a Caco robando el ganado de Hércules mientras éste duerme, y a Hércules cogiendo a dos vacas por los cuernos, interpretado este último relieve como Hércules robando las vacas de Gerión o Hércules recuperando las que Caco le robó.

La historia de Hércules y Caco es exclusivamente de autores latinos para vincular a Hércules con Italia. Sabiendo que el repertorio de estos relieves proviene de Moderno —italiano pues— no es de extrañar que el tema predominante sea el de Caco, como pensamos nosotros, aunque quede sin aclarar lo que representa el supuesto Gerión⁸.

Por tanto creemos que lo que hizo Pereda en el retablo de Santa Librada fue copiar unos relieves de Hércules, famosos en la decoración de edificios renacentistas italianos, tales como la catedral de Como, la capilla Colleone de Bérgamo, la puerta del palacio Stanga de Cremona (hoy en el Louvre), sin tener en cuenta su especial relación con España, siguiendo más que nada el gusto renacentista a la moda, tal y como puede verse en otras pinturas de la época, y con mayor amplitud, por ejemplo, en el cuadro de Ester y Asuero de Burgkmair (en Munich), pintado en 1528, cuyas arquitecturas están profusamente adornadas con las célebres placas de Moderno, Riccio y Caradosso⁹.

En cierto sentido podrían compararse el pabel decorativo de estas placas con el de las placas colocadas en los pedestales de las rejas de nuestras catedrales.

Angulo señaló que, precisamente en Sevilla, ciudad visitada por Hércules, aparecen, en los pedestales de la reja del coro de su catedral, tres relieves con sendos trabajos de Hércules¹⁰, lo cual pensamos nosotros que se debe al mismo gusto renacentista por los motivos profanos en la decoración y

⁸ La narración más amplia del episodio de Hércules y Caco es la que hace Virgilio en la *Eneida* (Libro VIII, 193-270). En ella llama a Caco «semihomo» y al describir la lucha de Hércules con él, dice que Hércules lo estrecha «in nodum complexus» hasta la asfixia. Enrique de Villena, quien, como es sabido, tradujo por primera vez la *Eneida* al castellano, al escribir *Los doze trabajos de Hércules* incluye la historia de Caco diciendo de él que era un «centauro hijo del dios Vulcano» (Enrique de VILLENA, *Los doze trabajos de Hércules*. Edición de Margherita Morreale, Madrid, 1958, p. 100).

⁹ Véase el estudio de J. W. POPE-HENNESSY, *Aspects of Art Lecture. The Italian plaquette*. «Proceedings of the British Academy», 1964, p. 66. En él se reproduce también la obra de Burgkmair.

¹⁰ ANGULO, ob. cit., p. 151.

para ello basta recordar que, en la reja del coro de la catedral de Toledo, obra también del siglo XVI, todos los pedestales están cubiertos por relieves mitológicos que repiten las figuras de Mercurio, Venus, Vulcano, etc., los cuales no tienen una relación especial ni con la Iglesia, ni con Toledo. Otro tanto sucede con las rejas del siglo XVI de las capillas de la catedral de Cuenca y de otras catedrales españolas.

Dentro del mismo contexto religioso encontramos representaciones de Hércules en las sillerías de coro de algunas iglesias. Esto se venía dando ya en España con anterioridad, como ha estudiado Isabel Mateo a propósito de las sillerías de Barcelona, Astorga, Yuste, Zamora y Sevilla, señalando su carácter moralizador: «Si... hemos ido llegando a la conclusión de que, incluso los relieves de interpretación equívoca, tienen carácter moralizador, no es dudoso en las de Sevilla en que se nos presenta a Hércules, ya que éste fue considerado desde la Antigüedad como símbolo de las perfecciones morales»¹¹.

Ahora bien, creemos que una nueva valoración del personaje mitológico se realiza en esta época y se ve reflejada también en la inclusión del tema de Hércules en algunas sillerías del siglo XVI.

Puede servirnos de ejemplo la sillería del coro de la catedral de Huesca, obra de N. Beráztegui y J. de Berroeta o Verrueta, realizada de 1587 a 1594.

El contrato se hizo para 40 sillas altas y 30 bajas¹², la mayoría de las cuales pueden verse en el presbiterio de la catedral, después del traslado que ha sufrido el coro. En ellas vemos representaciones religiosas en los grandes tableros, decoraciones geométricas en los respaldos de las sillas y motivos ornamentales en las misericordias; sin embargo, los brazales y las caras exteriores de las sillas finales y de las que dan a las escalerillas de subida, están decorados con motivos profanos de gran extensión. Pues bien, en estos últimos lugares es donde aparece la imagen de Hércules.

En uno de los brazales se representa la lucha de Hércules y el león de Nemea, en el momento en que el héroe estrangula al león, según el texto de Apolodoro.

El resto de los brazales está adornado con típicas decoraciones renacentistas —grutescos, genios, guerreros, poetas laureados— y entre ellos encontramos la figura de un hombre, desnudo, que lleva en sus brazos una columna, iconografía que puede referirse, igualmente, a la colocación por Hércules de sus columnas en los confines de Europa y Africa, según el mismo texto de Apolodoro seguido por muchos escritores posteriores.

También en uno de los relieves que ocupan la cara exterior de una de

¹¹ Isabel MATEO GÓMEZ, *Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas*. «Archivo Español de Arte», 1975, p. 44.

¹² Ricardo del ARCO, *La sillería de coro de la catedral de Huesca*. Zaragoza, 1953, p. VI.

las sillas finales puede verse la figura de un hombre con la mano derecha apoyada en una maza y posando el brazo izquierdo sobre el hombro de una mujer, situada de espaldas al espectador. Ambas figuras están ligeramente cubiertas con un paño en la parte superior del cuerpo. Esta es, creemos, la representación de Hércules y Dejanira, la esposa de Hércules, con quien suele representarse en actitud feliz y reposada, en contraste con la otra famosa pareja de Hércules, Onfala, quien, por tener sometido a Hércules, aparece siempre vestida con la piel de león y la maza del héroe, mientras él se viste con la ropa femenina y sostiene el huso.

El tallista de la sillería de Huesca usó para sus relieves estampas italianas, como hemos comprobado en otras escenas, y, aunque no conocemos el modelo directo de la que nos ocupa ahora, sí podemos indicar que su actitud es muy semejante a la del grabado del mismo tema de Zoan Andrea (B XIII 300)¹³.

Aunque desgraciadamente, el único estudio monográfico que hay sobre la sillería de Huesca¹⁴, no nos permite conocer la personalidad de los que intervinieron en el contrato y tal vez, aclarar el porqué de la aparición de estas representaciones, queremos hacer aquí algunas observaciones.

Si examinamos sillerías de épocas anteriores, podemos ver que los lugares más visibles y principales —respaldo de las sillas— se dedican a los temas religiosos: santos, profetas, escenas evangélicas o bíblicas, mientras que los temas profanos se sitúan generalmente en lugares que pudiéramos considerar secundarios por su menor visibilidad: misericordias, brazales y franjas decorativas.

Estos temas, aparentemente profanos, son en realidad —para el arte medieval— moralizaciones¹⁵.

Entrado el siglo XVI podemos decir que el tema profano va ganando terreno, aunque se respeta igualmente el destino de los espacios en las sillerías: respaldos para asuntos religiosos, resto para asuntos profanos, pero estos últimos, pasan a ser, cada vez más, motivos ornamentales renacentistas, tales como amorcillos, cariátides, carátulas, geniecillos o figuras de la vida real en los testeros (recordamos ahora el bellissimo juglar de la sillería de

¹³ Reproducido en *Early Italian engraving* de Artur M. HIND, reedición de Liechtenstein, 1970, vol. VI-VII, lám. 572.

¹⁴ Ricardo del ARCO, ob. cit. También puede verse del mismo autor *Artistas navarros exhumados. José Velázquez de Medrano, platero, de Pamplona. Capitulación para la obra del coro*. «Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra», 1915, p. 23-27, y *La catedral de Huesca (Monografía Histórico Arqueológica)*, Huesca, 1924.

¹⁵ Véase obra citada en la nota 11 y también de la misma autora *Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas*. «A. E. A.», 1970, p. 181-192. *Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo*. «Goya», 1971-72, n.º 105, p. 158-163, y *Fábulas, Refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas*. «A. E. A.», 1976, p. 145-160.

Nájera, en una de las entradas al coro, de su colegiata), que por su carácter decorativo pudieran ser dejados con mayor facilidad —creemos— a la elección del artista, sin necesidad de moralización.

Este mismo sistema es el seguido en la sillería de Huesca. Los tableros grandes de la sillería alta están ocupados por las figuras religiosas, mientras las grandes composiciones mitológicas (Hércules y Dejanira, Diana, Venus, etcétera) ocupan los relieves de subidas y testeros, y las pequeñas figuras decorativas (Hércules con el león y Hércules con la columna, que hemos comentado) los brazales.

Aunque se podría argumentar, a favor del elemento moralizador de las escenas, la situación paralela de Hércules luchando con el león como vencedor del mal y Santo Domingo como vencedor de la herejía, creemos que al ocupar las escenas mitológicas, en Huesca, el lugar de los motivos decorativos en las sillerías, se debe a una libertad de artista que lo inclinaría más bien hacia nuevas corrientes estéticas que hacia antiguas moralizaciones, hecho que puede ser corroborado. además, por el gusto por el desnudo, masculino y femenino, de los dioses y diosas representados.

A este respecto podemos añadir, aunque no haya sido posible comprobarlo «in situ», que en la sillería de Astorga, de 1547, Hércules aparece, además de en la misericordia estudiada por Isabel Mateo, en uno de los testeros, descrito por Gómez Moreno como «Hércules y Licas y varios caprichos»¹⁶, palabras que parecen subrayar este mismo carácter decorativo.

Por otro lado, en la sillería de la catedral de Almería (1558-1560), cita Angulo¹⁷, la representación de Hércules desnudo y con la maza y la piel de león, emparejado a la de Apolo, igualmente desnudo y con la lira característica. Estas dos figuras, que no ocupan los tableros de la silla episcopal, como hemos comprobado personalmente, pueden tal vez pertenecer a alguna de las entradas o brazales (aunque no parece por su forma), lo que apoyaría lo ya dicho anteriormente.

Mucho más importante que estos ejemplos puede ser el examen de las representaciones de Hércules en las fachadas de los edificios religiosos.

Aunque no se trate propiamente de una iglesia, empezaremos por la Universidad de Oñate, dado su carácter de edificio religioso no sólo por la antigua vinculación de las Universidades a la Iglesia, sino también por su fundador.

La Universidad de Oñate nació como fundación de don Rodrigo Sáenz del Mercado y Zuazola, obispo de Avila, nacido en Oñate, quien hizo el

¹⁶ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León* (1906-1908). Madrid, 1925, p. 329.

¹⁷ ANGULO, ob. cit., p. 152.

Colegio con intención de que estudiaran en él los naturales de Oñate y Vascongadas. La bula de fundación se dio en 1540.

La fachada de la Universidad se compone de una portada monumental y cuatro estribos, dos junto a la puerta y dos a los extremos. Todo ello se quiso decorar adecuadamente y para ello se contrató la obra con el escultor francés Pierres Picart, según documento fechado en Valladolid en 1545 y 1546¹⁸. En él se especifica que «en cada pilar a de haber nueve figuras de vírgenes con sus casamentos y tabernáculos muy bien labrados y encima de cada remate su figura y antigualla con las armas y capelo de su señoría puestas en su tarjeta», según traza que ha dado Picart firmada con su nombre, y el escultor se compromete a hacer la obra en año y medio¹⁹.

Los estribos actuales coinciden en dimensión y composición general con el contrato aunque no en el número de imágenes y encasamientos, como señala Arrazola.

El conjunto de la fachada está dedicado a tema religioso. En la portada, bajo el escudo imperial, aparece el obispo, orando, introducido por un ángel, y en el espacio restante, tanto de la portada como de los estribos, hay figuras de vírgenes santos y virtudes. Sólo cabe exceptuar de ésto los temas decorativos que no se especifican en el contrato, aunque sí se habla de «antiguallas». Como tales debían considerar las decoraciones que cubren los pedestales de los estribos y de las columnas que enmarcan la puerta de entrada, y es precisamente en ellos donde aparecen representadas algunas historias de Hércules.

Los episodios elegidos son, de izquierda a derecha, el rapto de Dejanira por Neso, la lucha de Hércules con el león, Hércules y Aqueloo y Hércules con Anteo, cuatro historias para cuatro relieves. Como se ve, el orden en que aparecen no es el adecuado según el relato de la vida de Hércules y, por otra parte, las historias tampoco aparecen en relieves sucesivos sino mezcladas con otras de tema no identificado o de motivos simplemente ornamentales, tales como grutescos.

Aunque la iconografía de Hércules no habría de chocar en una obra de carácter religioso, de la misma forma que hemos visto aparece en otras obras del mismo carácter, el hecho de que no se mencionen específicamente las historias de Hércules en el contrato (y sí las demás figuras), el que éstas aparezcan sin orden y mezcladas con otros motivos decorativos, y el que este mismo sistema de decoración se dé en muchas otras obras del renacimiento, nos hace pensar que no se eligió específicamente el tema de Hércules para la fachada de la Universidad de Oñate, sino que éste se incluyó como un mo-

¹⁸ M.^a Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA. *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 1967, I, p. 449 y 453.

¹⁹ *Ibidem*, p. 454-456.

tivo más de la ornamentación «antigua» que el escultor tenía en su repertorio y colocaba a voluntad en sus proyectos²⁰.

Recordemos que así se ve también en otras obras italianas y francesas. Precisamente la iconografía de uno de los relieves (Hércules luchando con el león) sigue el modelo de una de las famosas placas del tantas veces mencionado Moderno, y no sería de extrañar que Picart la hubiese traído a Oñate después de conocerla a través de obras francesas religiosas y profanas²¹.

También hay que observar que entre los demás relieves aparecen dos escenas de jinetes, una de las cuales representa a un caballero que tiene sometido a un hombre bajo los pies de su caballo mientras otro, de pie, lo observa o, más posiblemente, suplica al jinete (no se puede precisar por la erosión que ha sufrido el relieve). Esta escena es la iconografía tradicional del triunfo del guerrero en el arte clásico y escena muy semejante puede verse en los relieves de la columna Trajana y del arco de Constantino, en Roma, de donde, como es sabido, copiaron sus modelos muchos artistas del Renacimiento.

Así pues creemos que el escultor, para dar carácter monumental a la fachada y conforme al estilo «antiguo» que se había elegido, colocó en el basamento —el único sitio en que no se le había impuesto tema— escenas y decoraciones sacadas del arte antiguo, o de artistas italianos conocidos por su amor a lo clásico.

En realidad si se considera la portada de la Universidad, como un conjunto con los dos estribos laterales —que son meramente decorativos y no corresponden a estructuras arquitectónicas— se verá que adquiere el aire de un gran arco triunfal clásico.

De las obras que estudiamos, la más próxima a Oñate —y no sólo físicamente— es la portada de Santa María de Viana.

La iglesia de Viana fue enriquecida en el siglo XVI con una gran fachada monumental contratada en 1549 con Juan de Goyaz y en 1556 con Juan de Arranotegui, por no estar terminada todavía y haber muerto su primer contratante. En este último contrato se especifica que se ha de seguir «tal y conforme a la traza que esta fecha entre el señor Provisor y los parroquianos de la dicha iglesia y maese Juan de Goyaz, que esta defunto»²².

La portada del templo, de forma cóncava —Chueca la supone inspirada en el «nichione del Belvedere»²³— está dedicada a la crucifixión. El cuerpo

²⁰ También hizo Picart un retablo para la iglesia de la misma Universidad y en su banco puso decoración de grutescos y figuras mitológicas tales como el rapto de Anfitrite.

²¹ Véanse las numerosas obras citadas por Eugène MÜNTZ en *Histoire de l'Art pendant la Renaissance. I. Italie. Les Primitifs*. París, 1889, p. 263.

²² Tomás BIURRUN, *La portada de Santa María de Viana*. «Príncipe de Viana», 1941, p. 40.

²³ Fernando CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid, 1953, p. 355.

inferior, concebido como el de un retablo, está formado por cuatro grandes relieves escultóricos —como cuatro calles de un retablo— dispuestos en ángulo recto, dos a cada lado de la puerta de ingreso. Cada relieve está flanqueado por dos columnas corintias y todo ello va limitado por dos frisos decorativos que corren por la parte superior e inferior de relieves y columnas, a manera de friso y pedestal de estos elementos. El conjunto está apoyado sobre un alto zócalo sin decorar.

De estos dos frisos decorativos, el inferior está dividido en compartimentos separados que cubren las tres caras del pedestal de cada columna y el pie de cada intercolumnio. La decoración está formada por representaciones figuradas, en escenas individualizadas en cada uno de los compartimentos, sumando un total de 31 historias. Hay algunos muy desgastados en los que no es posible reconocer las figuras, hay otros con temas puramente decorativos como geniecillos y cabalgatas fantásticas, y otros que aluden indudablemente a historias o alegorías identificables.

De estos últimos, siete por lo menos, están dedicados a la fábula de Hércules y representan, de izquierda a derecha, los siguientes episodios: la lucha con el león de Nemea, el robo de las vacas por Caco, Hércules llevando las columnas —una en este caso, como en Huesca— Hércules con el jabalí de Erimanto, lucha de Hércules y el centauro (?), Hércules y la cierva de Cerinia (?) y Hércules y Aqueloo (?). Quizás alguna más no identificada por ahora.

Si observamos la colocación de los relieves vemos que tampoco hay un orden de acuerdo con la sucesión clásica de los trabajos. El primero de los que hoy pueden verse es la lucha con el león, pero después se colocan dos escenas del décimo trabajo —el episodio de Caco y el transporte de las columnas que precedió sin embargo a la acción de Caco en la narración clásica. Después está el relieve con el jabalí, perteneciente al cuarto trabajo y la lucha con el centauro (aquí al menos las patas posteriores visibles sí son de centauro), aunque quizás, si no tuviera patas anteriores, fuera otro monstruo, tal vez Aqueloo. Los dos últimos relieves son más difíciles de interpretar, uno de ellos nos presenta a Hércules sujetando o arrastrando a un animal, quizás un ciervo, como parece que fue interpretado por Biurrun²⁴, lo que puede referirse al tercer trabajo, y por último, aparece un hombre maduro que lucha con una serpiente o animal monstruoso que naturalmente, no se referirá al episodio de la infancia de Hércules, sino a la lucha de éste con la hidra o con Aqueloo cuando se transforma en serpiente.

De los relieves examinados, sólo uno, Hércules y el robo de Caco,

²⁴ BIURRUN, ob. cit., p. 49. El texto dice así: «y entre las figurillas [de la portada] unas hay de representación real, como un hombre sujetando a un ciervo, otra elevando una columna, otra luchando con un león...».

corresponde a la iconografía de igual placa de Moderno, mientras para los demás desconocemos de momento las fuentes iconográficas.

Con respecto a la conexión navarra de la obra, hemos de decir que decoraciones del tipo de Viana se encuentran en el claustro del vecino monasterio de Irache, aunque no hay ninguna historia de Hércules, y concretamente tres de los trabajos se ven en la casa de los San Cristóbal, de Estella, aunque no es la misma iconografía que en Viana.

En la iglesia de Santa María volvemos a tener el mismo problema que hemos visto anteriormente. La historia de Hércules se halla mezclada con otros temas decorativos de gusto renacentista, como si fuese una decoración más. En ella las historias de Hércules aparecen en la misma disposición y contexto que en Oñate y también algunos de sus relieves copian obras de Moderno.

De ambos edificios se conocen los contratos y por ellos sabemos que la escultura de Oñate se tasó y examinó a su terminación, por Juan de Lizarazu y Juan Ochoa Arranotegui²⁵ y que la portada de Viana se contrató un año después —1549— con Juan de Goyaz. La obra aquí fue más larga y, a la muerte de Goyaz se hizo nuevo contrato —1556— con Juan Ochoa de Arranotegui, primer oficial de Goyaz, que debía continuar según la traza dada por éste, como hemos visto.

Es decir, que Arranotegui, oficial de Goyaz, conocía perfectamente la obra de Picart, que él mismo había tasado, cuando se contrató la portada de Santa María y quizás una investigación sobre los artistas de Viana y su contacto con el francés, ayudaría a aclarar la penetración y el conocimiento de Moderno y de las corrientes renacentistas, en una parte de España. En cualquier caso, la obra de los maestros vasco-navarros, no puede decirse que sea derivación de la de Oñate, ni es inferior tampoco su técnica, muy buena en ambos casos.

Un carácter distinto puede tener la aparición de Hércules en la fachada de la iglesia del Salvador de Ubeda. En su fachada principal, en medio de los contrafuertes que limitan la portada, hay colocados sendos relieves con la escena de Hércules cogiendo a dos vacas por los cuernos y Hércules luchando con un centauro, siguiendo una fidelísima interpretación de las placas de Moderno, esta vez con la reproducción incluso, de los fragmentos arquitectónicos al fondo de las escenas²⁶, aunque esta vez se ve claramente que se trata de un centauro.

²⁵ ARRAZOLA, ob. cit., I, p. 380.

²⁶ Además de estos dos relieves tiene la iglesia del Salvador otra obra mitológica mucho más amplia en la que también está incluido Hércules. Nos referimos al intradós del arco de su puerta principal en el que están representados once personajes mitológicos. En el primer relieve de la derecha se ve a Hércules con la maza sentado ante el

Como se puede observar, esta vez la posición de Hércules es muy distinta a la de los edificios anteriormente estudiados.

En efecto, no se trata de un relieve más en un conjunto decorativo, sino que los dos recuadros están deliberadamente incluidos en medio de unos contrafuertes sin decoración, a la altura del primer cuerpo de la fachada.

El lugar se diría a propósito para motivos heráldicos que, no obstante, en esta obra (fundación de Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V) aparecen en otro lugar que permite un mayor despliegue.

La portada principal del Salvador de Ubeda fue hecha por Vandelvira ajustándose al modelo de la puerta del Perdón, de la catedral de Granada, de Siloé, según se señala expresamente en el contrato, firmado en 1540²⁷.

La escultura sin embargo, debió realizarla Jamete, que estuvo en Ubeda de 1540 a 1542²⁸ y de quien sabemos que gustaba de representar «otras tallas y fantasías que no imaginarias de Santos e sus historias»²⁹.

Tomando pues como antecedente la puerta del Perdón, de Granada, vemos que en ella el lugar ocupado por los Hércules de Ubeda, está cubierto por los escudos de los Reyes Católicos y de Carlos I, lo que confirmaría el supuesto heráldico de los relieves.

Parece indudable que su colocación fue elegida para dar un énfasis mayor a su figura, aunque las razones de este énfasis sean más difíciles de averiguar, por ahora.

El hecho de que la obra fuese encargada por el secretario de Carlos V ha hecho pensar que quizás los dos trabajos de Hércules fueran alusión a la divisa del emperador como homenaje a él³⁰.

Naturalmente haría falta saber quién fue el inspirador del programa iconográfico, que seguramente no dio Cobos, pues parece que ni sus aficiones ni sus ocupaciones le inclinarían a ello. Quizás ciertos aspectos fueran debidos a la libertad que se le permitiera a Jamete, personalidad muy interesante y con quien encajarían muy bien las innovaciones iconográficas, pues la fachada de la iglesia ubetense tiene además, otros motivos iconográficos dignos de mayor atención. Baste solamente indicar que en el friso se representan escenas bíblicas, como la recogida del maná y la adoración de la serpiente de

cuerpo de Anteo, cuyo nombre figura en una cartela en el ángulo superior del relieve. Excluimos esta representación de Hércules del presente estudio porque creemos que —como indica la cartela— la escena está en función de Anteo, como explicaremos en su momento oportuno.

²⁷ Ramón MARTOS LÓPEZ, *Monumentos de Ubeda. La iglesia de El Salvador*. Ubeda, 1951, p. 23.

²⁸ J. M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*. Madrid, 1958, p. 234 y 239.

²⁹ Fernando CHUECA GOITIA, *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 1954, p. 13, y más extensamente en J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso Inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid, 1933.

³⁰ ANGULO, ob. cit., p. 157.

bronce, no habituales en obras españolas y, que, en el intradós de su arco principal aparece una cosmovisión científica del mayor interés³¹.

Finalmente, como ejemplo claro de la relación histórico-religiosa, que la figura de Hércules puede tener en la Iglesia, tenemos la fachada de Santa María de Pontevedra, donde el héroe está, no solamente como fundador de la ciudad —aunque realmente lo fue Teucro, su hijo— sino también como pseudopatrón de los marineros que costearon la iglesia y pusieron en la fachada a San Miguel, su patrón, y a Hércules, cuya imagen aparecía también en la vara del jefe de la cofradía del mar en las procesiones, como dice Angulo³².

Creemos que con estos ejemplos se puede tener una idea de conjunto del papel desempeñado por Hércules en las obras religiosas españolas, aunque sus ejemplos sean mucho más numerosos y por supuesto, saldrían a la luz fácilmente, con un estudio iconográfico más profundo, aún por realizar.

Resumiendo pues todo lo visto hasta ahora podemos sacar las siguientes conclusiones:

Es cierto que en el siglo XVI la figura de Hércules cobra auge en la iconografía artística española, pero su mayor frecuencia en las obras de carácter religioso se debe principalmente a una influencia del gusto renacentista, italiano, que prefiere alternar con motivos decorativos, sin mayor significación, grutescos, candelieri, figuras y escenas mitológicas copiados en muchos casos de obras clásicas recién exhumadas, o vistas a través de monedas y restos arqueológicos.

Esto explica que los relieves con escenas mitológicas —y con escenas de Hércules en particular— aparezcan casi siempre en determinados lugares secundarios, pedestales, zócalos, frisos, columnas, bancos de retablos, fondos arquitectónicos de las pinturas, etc., partes cuya ejecución, precisamente por su carácter secundario, no se especifica en los contratos, generalmente muy minuciosos, y en los que el artista podía desarrollar libremente su imaginación o aplicar libremente también, su repertorio de figuras «antiguas» que habían de dar a la obra el carácter «moderno» que el cliente solicitaba³³.

³¹ Por otro lado, el mismo Jamete colocó en uno de los pedestales del célebre arco de la catedral de Cuenca, conocido por el nombre del escultor, la figura de Hércules sosteniendo el mundo sobre sus hombros.

³² ANGULO, ob cit., p. 155-156.

³³ Por cierto que este gusto por intercalar escenas figuradas entre los elementos decorativos, aunque ya no se trate de grutescos, perdura bastante en algunas zonas españolas. Así por ejemplo, en el retablo mayor de la iglesia de San Isidoro de Oviedo, obra que debe corresponder a principios del siglo XVIII, pueden verse entre la decoración que cubre sus columnas, pequeñas escenas de Hércules realizando algunos de sus trabajos, entre los que se encuentran la liberación de Prometeo que es, curiosamente, el único caso conocido en España en el que se incluye esta aventura en el ciclo de Hércules.

A pesar de que sobre esta obra sólo hemos hecho un examen rápido, creemos que su realización puede responder a las mismas características que se han señalado para las

De aquí que se repita con tanta frecuencia un mismo modelo de grutesco o candeliere³⁴ o de historia figurada —las placas de Moderno tan usadas en el caso de Hércules, por no citar más— que, procedentes de Italia, formaban parte del repertorio de todos los artistas que, preocupados por las nuevas corrientes, habían de volver sus ojos a las creaciones italianas y adquirir sus modelos.

Resulta pues inútil en estos casos buscar una complicada interpretación iconológica a estas imágenes cuya significación no va más allá del amor a la antigüedad, del gusto por el desnudo y las historias profanas y de la fantasía e imaginación de un artista determinado.

Es curioso que la obsesión por dar una significación a cada imagen sea común a épocas muy distanciadas en el tiempo; así en la época romana, cuando la creación de los grutescos, ya se manifestó la incomprensión por las imágenes sin significación, según el testimonio de Vitrubio³⁵ y otro tanto puede decirse de muchas obras del arte contemporáneo, ante las que el público se siente decepcionado, si no encuentra retorcidas interpretaciones para sencillas manifestaciones del gusto por la forma, el color o la materia.

Finalizando pues el tema que hemos revisado en este trabajo, diríamos que, solamente en el caso de la fachada de Santa María de Pontevedra —si

obras del siglo XVI. (Agradecemos a Germán Ramallo las fotografías que nos ha proporcionado de este retablo).

³⁴ El empleo de modelos italianos y nórdicos en las decoraciones renacentistas españolas, ha sido estudiado por Santiago Sebastián, quien ha encontrado testimonios en obras como la Escalera Dorada, de la catedral de Burgos (relacionada con grabados de Fr. Antonio de Monza, Agostino Musi, Agostino Veneziano y Nicoletto da Modena), el púlpito de la iglesia de San Esteban, de Burgos (hecho por Nicolás de Vergara copiando grabados de Zoan Andrea), la fachada de la Universidad de Salamanca (modelos de Nicoletto da Modena) y la escalera de la Universidad de Salamanca (según grabado de Israhel van Meckenem). (Véase más ampliamente en: *Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco*, de Santiago SEBASTIÁN, «Príncipe de Viana», 1966, p. 229-233 y S. SEBASTIÁN, L. CORTÉS, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1973, especialmente, p. 40 y 73 ss.)

³⁵ Aunque el testimonio de Vitrubio en su tratado *De Architectura* (VII 5), es más bien contrario a los grutescos en cuanto arte no imitativo de la realidad, sus palabras expresan perfectamente la incomprensión y oposición a todo aquello que carezca de una significación clara. «Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes; iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris, neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet «recte» iudicari, nisi argumentationes certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas».

(He aquí pues adonde nos han llevado las nuevas modas; los malos críticos niegan la calidad a lo que tiene valor artístico, y las mentes confundidas por estos falsos juicios no son capaces de apreciar lo que verdaderamente es bueno y valioso, pues, ciertamente, no hay que aprobar las pinturas que no son conformes a la realidad aunque sean elegantes por su técnica, y no deben juzgarse adecuadas sino aquellas cuyo tema tiene una justificación seria y está expuesto sin que moleste a nadie.)

El testimonio y la cita están tomados de Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres, 1969, p. 122-123.

efectivamente están emparejados Hércules y San Miguel ³⁶ y dadas las circunstancias históricas y tradicionales podría hablarse con seguridad de una intención significativa en la inclusión de Hércules en su iconografía. Quizás pudiera decirse otro tanto de los Hércules del Salvador de Ubeda, pero no —creemos— en los demás casos examinados.

De aquí se puede deducir que el papel simbólico de Hércules no fue utilizado, o muy poco, en las obras religiosas del siglo XVI, y en ésto habría una notable diferencia con el papel moralizador dado a Hércules en las obras medievales (véanse los artículos de Isabel Mateo) y en el papel que se le dio también en las obras profanas del mismo siglo cuyo examen queda para posterior estudio.

³⁶ No hemos podido observar directamente la obra ni conseguir una fotografía más detallada que la publicada por Angulo.

LAMINA I



1. Sigüenza (Guadalajara). Catedral. Detalle del retablo de Santa Librada.—2 y 3. Huesca. Catedral. Detalles de la sillería de coro.—4. Oñate (Guipúzcoa). Universidad. Detalle de la portada.



1, 2, 3 y 4. Viana (Navarra). Iglesia de Santa María. Detalles de la fachada.—5 y 6. Ubeda (Jaén). Iglesia de El Salvador. Detalles de la fachada.