

ICONOGRAFÍA DE LOS “TRIUNFOS” DE HÉRCULES EN LOS FRISOS DE VÉLEZ BLANCO

ICONOGRAPHY OF THE HERCULES TRIUMPHS IN THE FRIEZES OF VELEZ BLANCO

POR RAMÓN CORZO SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla, España

Estudio de los frisos de madera dedicados a Hércules del castillo de Vélez Blanco con nuevas aportaciones sobre los grabados que sirvieron de modelos a sus escenas. Revisión de la iconografía representada que indica un buen conocimiento por parte del artista de las fuentes literarias sobre Hércules en la tradición hispana. Hipótesis sobre las modificaciones iconográficas en los grabados y la intervención de Jehan de Liège.

Palabras clave: Castillo de Vélez Blanco, iconografía de Hércules, Giovanni Andrea Valvassori, Jehan du Liège.

Study of the wooden friezes dedicated to Hercules in the Castle of Vélez Blanco with new contributions about the prints that served as models for their scenes. Review of the iconography displayed indicating a good understanding for the author of the literary sources of Hercules in the Hispanic tradition. Hypotheses on iconographic changes in engravings and the intervention of Jehan de Liège.

Keywords: Castle of Vélez Blanco, iconography of Hercules, Giovanni Andrea Valvassori, Jehan du Liège.

Hace algunos años consulté al profesor Gómez Piñol su opinión sobre los frisos de Vélez Blanco y me orientó hacia los escultores renacentistas del ámbito murciano, muchos originarios de Italia, que él conoce tan bien como a los andaluces. Ahora le ofrezco estas aportaciones, que no solucionan aún todas las preguntas que podemos hacer a la vista de este extraordinario conjunto de relieves y que quizás puedan resolverse con su ayuda, ya que un conjunto de tallas tan importante como éste, debió ser realizado por uno o varios artistas que también dejarían otras obras en la comarca.

De los frisos del castillo de Vélez Blanco (Almería), me interesan especialmente los dedicados a Hércules, que forman la obra escultórica más notable y extensa de todas las que se dedicaron al semidiós en el Renacimiento español; hasta 1903, ocuparon la parte superior de los muros del *Salón de la Mitología* del castillo, donde los mencionan los eruditos locales, pero tuvieron que transcurrir noventa años hasta que fueran

“redescubiertos” y publicadas las primeras imágenes, sin que el estudio de todos los interrogantes que plantean pueda darse aún por cerrado¹. Son cuatro piezas monumentales, talladas en grandes tablones de madera de pino mediterráneo ensamblados de dos en dos para formar frisos de setenta y cinco centímetros de altura y cinco metros de longitud, sobre los que se han insertado piezas complementarias para las figuras de mayor bulto. En cada uno de ellos hay tres escenas de la vida de Hércules separadas por los escudos nobiliarios de don Pedro Fajardo Chacón y doña Mencía de la Cueva. Por tanto, contienen un total de doce escenas independientes, en lo que coinciden con el número tradicional de los Trabajos, pero no se corresponden con la serie clásica ni tampoco con las otras formadas hasta el siglo XVI, como la del marqués de Villena.

Su notable calidad escultórica, en la que se supera el volumen de simples relieves para llegar a crear casi esculturas exentas superpuestas a los fondos, tallados con verdadero preciosismo, revelan tanto un empeño importante en su encargo como la actuación de un destacado maestro aún no identificado; bien es cierto, que hasta hace pocos años no se habían dado a conocer imágenes de los frisos, ni siquiera se tenían referencias precisas sobre su temática y localización, por lo que los estudios sobre la escultura renacentista española no han llegado aún a situarlos en un contexto estilístico preciso, ni se ha podido realizar ninguna averiguación documental de interés en la que se determine la personalidad de los tallistas que trabajaron en Vélez Blanco. Quizás el estudio de los fondos documentales sobre el marquesado de los Vélez que se realiza ahora en el archivo de la Casa Ducal de Medina-Sidonia permita descubrir algún documento aclaratorio.

Hoy se sabe que el conjunto de los frisos de madera del castillo de Vélez Blanco fue vendido en 1903 por el anticuario J. Goldberg a Emyl Peyre, un notable coleccionista parisino que legó sus obras al Museo de Artes Decorativas, en el que se conservaron los frisos, embalados en las mismas cajas con las que habían salido de España, hasta su “descubrimiento” en 1992, cuando unas obras de reparación de las calderas de calefacción del Museo hicieron necesario remover las voluminosas y olvidadas cajas que despertaron finalmente el interés de los conservadores y estimularon el inicio de las complejas labores de restauración, con el patrocinio de la petrolera ELF²; al hilo de estos trabajos, se acometió la preparación de su primera exposición parcial y temporal, que tuvo lugar en París y en Nueva York en 1999-2000, por encontrarse en el Museo Metropolitano de esta última ciudad la parte más conocida de los vestigios del castillo, es decir, los elementos arquitectónicos y ornamentales del patio principal.

La documentación de E. Peyre que conserva el Museo de Artes Decorativas de París ha hecho posible seguir el rastro de la compra y ponerlo en relación con la almoneda general del mobiliario del castillo de Vélez Blanco que se produjo a comienzos del siglo XX. El castillo era entonces propiedad de don Pedro Álvarez de Toledo, duque

1 LENTISCO PUCHE, José D. (coord.), *El castillo de Vélez Blanco. 1506-2006*, Almería, 2007. Esta obra recoge puntualmente todo lo publicado hasta entonces sobre el castillo, incluidas las referencias en obras generales y las noticias de la historiografía local.

2 BLANC, Monique, *Les frises oubliées de Vélez Blanco*, París, 1999.

de Medina-Sidonia, quien había heredado el título de marqués de los Vélez junto con el patrimonio de aquella antigua casa, al igual que era poseedor de las viejas preesas seculares de muchas otras ilustres familias españolas cuyos bienes fue capaz de hacer desaparecer en pocos años. En los recibos de la venta del mobiliario del castillo de Vélez Blanco, en la que se incluyó también todo el conjunto de piezas constructivas de mármol que pudieron ser retiradas sin que se desplomara el edificio, el duque utilizó otro de sus títulos, el de marqués de Martorell, quizás para disimular su pertenencia a la casa ducal asidonense.

En 1904, al año siguiente de la adquisición de los frisos, J. Goldberg compró el resto del mobiliario y los elementos arquitectónicos que trasladó a París, donde George Blumenthal adquirió el lote formado por los sillares, columnas, puertas y ventanas del patio para instalarlos en su casa de Nueva York; Blumenthal hizo legado testamentario de este conjunto al Museo Metropolitano de Nueva York, del que había sido Presidente, y entre 1960 y 1962 se procedió a su instalación en una zona especial que lleva indistintamente los nombres del donante y de la localidad de la que proceden sus piezas³.

Los frisos de madera que se conservan en el Museo de Artes Decorativas de París y que Emyl Peyre había adquirido a Goldberg en 1903, pertenecen, por tanto, a una venta anterior a la del conjunto que se conserva en Nueva York, quizás a una transacción preliminar que animó al duque de Medina-Sidonia a proseguir la enajenación de su patrimonio por el mismo camino. En 1992, cuando se identificaron los relieves de París, el contacto entre los dos museos que hoy se reparten los restos del castillo almeriense llevó a organizar una exposición que permitió ofrecer una visión temporal conjunta de los dos lotes dispersos, un siglo después de su separación⁴.

El castillo de Vélez Blanco fue entregado por la Corona a don Pedro Fajardo en 1505, quien lo recibió a cambio de la ciudad de Cartagena cuyo señorío había poseído su padre desde 1466; esta cesión le valió también la concesión en 1507 del marquesado de los Vélez por Fernando el Católico, de quien fue un activo colaborador. Las obras de adaptación del castillo a residencia palacial se iniciaron en 1506 y su conclusión se produjo en 1515; en 1508 don Pedro Fajardo contrajo matrimonio en segundas nupcias con doña Mencía de la Cueva, de la casa ducal de Albuquerque, y su felicidad conyugal se materializó en la equilibrada disposición de los escudos de ambos esposos en todo el edificio, y también en los frisos de los Triunfos de Hércules.

El castillo de Vélez Blanco era una fortaleza islámica que se adaptó al nuevo estilo de vida italianizante del marqués con la introducción de un patio singular, en el que se alternaban lienzos ciegos con otros de arquerías por los que se accedía a los salones de aparato; las arquerías y los marcos de puertas y ventanas ofrecen un magnífico

3 RAGGIO, Olga, “The Vélez Blanco’s patio. An Italian Renaissance Monument from Spain”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXIII, 1964, p. 141-176. (traducción española, corregida y aumentada: “El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XXVI, 1967-68, p. 231).

4 The Vélez Blanco patio. The forgotten friezes from the castle of Vélez Blanco, New York, 2000.

repertorio de candelabros, panoplias y “grutescos”, labrados en mármol local, que son considerados como la muestra más antigua de la introducción en España del nuevo repertorio ornamental del Renacimiento italiano, junto con lo existente en el cercano castillo granadino de La Calahorra.

Se ha propuesto que esta ornamentación y la forma de los capiteles se basa en los dibujos del *Codex Escorialensis* y que su autor pudiera ser Lorenzo Vázquez⁵, también activo en La Calahorra en estas fechas, pero hay quien rechaza esta procedencia⁶; la actividad de Vázquez en uno y otro monumento también podría haberse efectuado en el orden temporal inverso, puesto que ambos edificios estuvieron en obras simultáneamente. En cualquier caso, es un matiz que no añade mucho a la apreciación general de que en estos dos castillos tan cercanos se encuentran las muestras más antiguas de la decoración que se ha llamado genéricamente de “grutescos”⁷; difundida a partir de estas fechas por toda la Península, acompañando en algunas ocasiones a la figura de Hércules y a series iconográficas similares.

Aparte de la ornamentación general en mármol, en Vélez Blanco se desarrolló un generoso programa escultórico tallado en madera, a base de escenas figuradas en frisos continuos, que se distribuían en los dos grandes salones del castillo. El más amplio, llamado *Salón del Triunfo*, contenía quizás ocho frisos de los que se conservan sólo seis, de los que dos están en muy mal estado y aún en proceso de restauración. En ellos se representan *Los triunfos de César* según una adaptación al relieve de los grabados impresos en 1503 por Jacopo de Estrasburgo, que recogen el magnífico cortejo ideado por Andrea Mantegna en las pinturas realizadas entre 1485 y 1492 por encargo del duque de Mantua, Francisco Gonzaga⁸. El autor de los relieves almerienses siguió en todo lo posible los modelos de cada figura y su orden en los grabados, aunque hubo de adaptarlos al formato del friso, en el que los personajes alcanzan prácticamente toda la altura disponible para tener mayor tamaño, de forma que hubo de prescindir de gran parte del espacio de fondo en el que se recortan los estandartes y enseñas de las pinturas originales y de los grabados.

El otro ámbito en el que se colocaron frisos decorados era el que se llamaba en el siglo XIX, *Salón de la Mitología*. En él se disponían los cuatro frisos dedicados a Hércules, de los que tres se conservan bien y ya han sido restaurados, publicados y expuestos, mientras que el cuarto, al que le falta por completo la parte superior de dos escenas, está en proceso de restauración y se ha reproducido en imágenes de mucha menor calidad.

5 FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, “Hacia una recuperación del palacio de Vélez Blanco (Almería): Los órdenes de la arquitectura española del Protorenacimiento”, *Fragmentos*, 8-9, 1986, pp. 77-89.

6 MARÍAS, Fernando, “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 SEBASTIÁN, Santiago, “Los grutescos del Palacio de La Calahorra”, *Goya*, 93, 1969-70, pp. 144-148.

8 MARTINDALE, A., Andrea Mantegna. I trionfi di Cesare, Milán, 1980.

La distribución de los asuntos de estos cuatro frisos y su iconografía proceden con toda claridad de una serie de grabados realizada por Giovanni Andrea Valvassori⁹. Dado que los frisos contienen alternados los escudos de don Pedro y de su esposa, cuyo matrimonio se efectuó en 1508 y que una inscripción del castillo declara que en 1515 se habían concluido las obras, es necesario pensar que las tallas se ejecutaron entre 1509 y 1515, lo que sirve como referencia cronológica para la edición de los propios grabados de Valvassori y, según la interpretación propuesta hasta el momento, para la de ejecución de una segunda impresión en la que estarían las variaciones que se reconocen en los frisos de Vélez Blanco, en las versiones realizadas a mediados del siglo XVI por el grabador alemán Aldegrever y en la edición francesa de 1580 por Fontenoy.

En el caso de la serie de Hércules, las dificultades de adaptación del contenido de los grabados a los frisos eran aún mayores que en la serie de *Los triunfos de César*, ya que cada una de las escenas dibujadas por Valvassori es de formato vertical, con las proporciones de una página de libro, mientras que los registros de los frisos tienen proporciones apaisadas. Sin embargo se consiguió resolver el problema con una gran eficacia y mayor valentía, ya que, en muchos casos, la figura de Hércules, que domina en primer plano de cada uno de los doce paneles, se tuvo que representar flexionada y contorsionada para adquirir un tamaño superior, lo que produce una impresión notable de monumentalidad en todo el conjunto. Tampoco se renunció a incluir en la talla todos los elementos de fondos y paisajes que aparecen en los grabados, creando planos superpuestos y adaptando las proporciones de cada uno a las necesidades de visualización que imponía la futura colocación de los frisos en un lugar elevado y distante de la visión de detalle.

El orden de las escenas de los frisos es distinto al que se conoce por la edición francesa de los grabados de Valvassori, en la que aparecen por parejas, lo que no podría hacerse corresponder con los grupos de tres de los frisos; tampoco se puede asegurar cuál sería la distribución de la serie original de Valvassori, salvo que el primero y el último deberían ser, necesariamente, el del nacimiento de Hércules y el de su autoinmolación, tal y cómo se encuentran en los frisos de Vélez Blanco.

En varios de los grabados de Valvassori se incluían escenas secundarias del mismo Triunfo o Proeza de Hércules; en los relieves de Vélez Blanco y en las copias posteriores se introducen también otras Proezas en los fondos como si el autor de estas adiciones hubiera comprendido que la elección de los temas principales dejaba sin representar algunos asuntos significativos.

El caso es que en estos temas secundarios o “de fondo” es donde se aprecian mayores diferencias entre los grabados originales de Valvassori y la versión tallada en Vélez Blanco, que es coincidente en estas variantes con detalles presentes en las adaptaciones realizadas por Aldegrever y en las impresas por Fontenoy hacia 1580. La interpretación propuesta hasta el momento es la de que estas variaciones son el

9 SCAGLIA, Giustina, “Les Travaux d’Hercule de Giovanni Andrea Vavassore reproduits dans les frises de Vélez Blanco”, *Revue de l’Art*, 127, 2000-1, pp. 22-31.

resultado de una segunda edición por el mismo Valvassori, que debería ser casi inmediata a la primera, puesto que la primera se fecha en 1505 y la segunda debía estar ya en España hacia 1509; sin embargo, resulta poco probable que de una segunda edición de los doce grabados, que habría sido utilizada como modelo por el equipo de tallistas de Vélez Blanco, por Aldegrever y por Fontenoy, no se hubiera conservado ningún ejemplar de alguno de ellos.

De otra parte, la interpretación de las variaciones entre los grabados de Valvassori, los frisos de Vélez Blanco y los grabados de Fontenoy que se proponen por M. Blanc y G. Scaglia en las obras ya citadas, contiene algunas imprecisiones que pueden ser corregidas y quizás indiquen un camino distinto a la comprensión del origen de las fuentes utilizadas por el autor de las tallas para modificar lo contenido en la serie original de grabados.

Los “Triunfos de Hércules” se inician, en el que podemos considerar primero de los frisos, con el episodio del Nacimiento de Hércules y el estrangulamiento de las serpientes enviadas por Juno a su cuna (Fig. 1). La escena está dividida en tres grupos de figuras. A la derecha, bajo la puerta, está sentada Juno Lucina (rotulada como Lucina en el grabado de Valvassori) con la que conversa un personaje femenino en pie que debe ser Galante, la servidora de Alcmena, que engañó a Juno comunicándole que su señora ya había dado a luz por lo que Juno abrió las manos que mantenía cruzadas para impedir el parto. Delante de ellas está un grupo de cuatro figuras con gesto atribulado, de las que la principal está sentada vuelta hacia el frente y rotulada en el grabado como Alcmena; ante ella hay otro personaje femenino sentado de perfil y detrás un varón barbado y otra mujer que la sostienen; representan el momento en el que Alcmena no puede aún parir y su marido y sus familiares intentan auxiliarla. A la izquierda, en el fondo del friso, está Alcmena en el lecho cubierto por un dosel, con el brazo derecho extendido y expresión de asombro, mientras que los mismos personajes del primer plano contemplan asombrados como Hércules niño sostiene en las manos las dos serpientes que había enviado Juno y él ha estrangulado; el grabado vuelve a identificar a Alcmena y a Hércules con sendos rótulos.

Las diferencias más significativas entre el friso y lo representado en el grabado de Valvassori (Fig. 2a), para las que no se ofrece ninguna explicación en los estudios de M. Blanc y G. Scaglia antes citados, están en la parte inferior derecha: son un brasero situado delante de la cuna de Hércules y una mesita sobre la que se encuentra una especie de gato que presiona contra la tapa a un animal menor; en el grabado de Fontenoy (Fig. 2b), está también el brasero y el gato sobre la mesa que oprime bajo la pata a un diminuto animal de cuatro patas, mientras que otro cuadrúpedo de cuerpo alargado se dibuja en el primer plano de la escena, ante el grupo de Alcmena sentada.

El relato clásico del suceso puede proporcionar una explicación clara de estas incorporaciones, que se describen minuciosamente en la versión escrita para la *General Estoria* de Alfonso X. De una parte, mientras está suspendido el parto de Alcmena, se dice en la *General Estoria: E sus dueñas e sus mugeres de su casa leuauan candelas e otras ofrendas a aquel templo por ella por rogar a sus dioses que le ouiesen merçed e*

la librasen; puede que el brasero del friso en el que hay sobre a las llamas una pequeña olla, represente las referidas *candelas e ofrendas*. De otra parte, la venganza de Juno sobre la sirvienta Galante por haberla engañado con el anuncio anticipado del parto es la de convertirla en *mostelilla*, es decir un pequeño mustélido, una comadreja, que puede corresponder muy bien con el animal atrapado por el gato de la parte izquierda del friso: *E dicen en este lugar los gentiles en sus razones que encanto Juno a Galante por este enganno que le fizo, e por que dixera ella por la boca que parida era su señora non auiendo aun parido, e le fiziera desfazer su encantamento; con que se queria vengar de Almena, e que la torno en mostelilla.*

Se trata, por tanto de dos modificaciones casi anecdóticas pero que revelan que el autor de estas incorporaciones no sólo conocía las versión clásica del asunto en Ovidio, sino también la forma en la que había sido romanizada en España en el siglo XIII, anterior y posible fuente de las versiones italianas de Bocaccio, Collucio Salutati o Pietro Andrea de Bassi, que pudo conocer Valvassori. En el friso, parece describirse que el castigo de Galante, transformada en comadreja, fue caer bajo las garras de un gato, mientras que en el grabado de Fontenoy, la falta de un espacio suficiente para dibujar a la comadreja con detalle, llevó a reducir al mínimo el tamaño del animal apesado por el gato, hasta hacerlo parecer una especie de sabandija, y colocar a la comadreja a mayor tamaño, con una proporción similar a la que se le da en el friso, en el espacio disponible delante de Alcmena.

En el catálogo web del British Museum se ha publicado recientemente un grabado de la misma escena (Fig. 3), que contiene lo dibujado por Valvassori con los mismos añadidos que se observan en el grabado de Fontenoy; en este caso, hay también unos rótulos diferentes, en francés, que aportan indicios interesantes. En la parte inferior de este grabado se ha añadido una cartela con el texto: *Les douze triumphes du tres fort et puissant Hercule qui mist afin tous les mal bueillans*; debe tratarse del título de toda la serie, encabezada por el grabado dedicado al nacimiento. En la parte superior, la cartela con los ocho versos italianos del grabado de Valvassori está ocupada por su traducción al francés, lo que en la versión de Fontenoy se redujo a sólo cuatro versos con otra redacción en la parte inferior de cada escena; a la derecha de los versos, y en sentido vertical, se lee en una filacteria *Jehan du Liege*¹⁰.

Este último rótulo es el fundamental para solucionar los interrogantes sobre la posibilidad de que Valvassori hubiera realizado una segunda edición de sus grabados, que hubiera servido de modelo a los frisos de Vélez Blanco y posteriormente a Aldegrever y a Fontenoy; ahora podemos asegurar que la segunda serie de grabados existió pero

10 http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database; n° de inventario: 1914,0901.5; consultado el 30 de septiembre de 2011. En el catálogo digital del Museo Británico se da la lectura errónea Jehan du Hüge, que ha impedido identificar al personaje; la proximidad en el grabado de los caracteres *l* e *i* de Liége, han llevado a confundirlos con una *H*, pero en la grafía gótica utilizada en el grabado, que puede comprobarse en la *h* de *triūphes* y de *Hercule*, de la cartela inferior, la *h* tiene el ápice inferior hacia la izquierda y no hacia la derecha como la *i* de Liege.

fue realizada por un impresor flamenco, Jehan de Liège, al que se conoce por diversas obras publicadas en Francia a fines del siglo XV y en las primeras décadas del XVI.

El nombre de Jehan de Liège está vinculado a diversas actividades editoriales sin que sea totalmente seguro el que todas las referencias a su nombre correspondan al mismo personaje o a distintos miembros de generaciones sucesivas de la familia. Las referencias más antiguas de actividad como impresor de un personaje llamado Jehan de Liège señalan que estaba activo en Venecia en 1483, sin mención de las publicaciones que allí realizó¹¹. Más adelante se le documenta como mercader de libros en Tours¹² y poco después en Valenciennes como impresor de cinco libros, entre ellos, tres del historiógrafo local, Jehan Molinet, a quien se considera que fue quién le hizo ir a esta ciudad en la que no volvió a instalarse ningún impresor hasta mucho tiempo después¹³; allí, Jehan du Liège estuvo avecindado desde 1500 hasta 1503 como mercader y recibía el apodo “Flameng”¹⁴. De otra parte, en los registros bibliográficos se identifican a Jehan de Liège y Jehan de Marnef, miembro de una extensa familia de impresores caracterizados por el emblema del Pelicano, con el que ponen colofón a muchas de sus obras y activos en París durante todo el siglo XVI; Jehan de Marnef suscribió ediciones con sus hermanos Geoffroy y Enguilbert, y fue impresor jurado de la Universidad de Poitiers hacia 1489; Marneffe es una pequeña parroquia cercana a Lieja en la que puede estar el origen de la familia, lo que explicaría el uso indistinto de los gentilicios Liège y Marnef, pero la identificación del autor del grabado que aquí nos interesa con el activo impresor Jehan de Marnef no es totalmente segura, ya que no se conoce ningún grabado de este último, aunque sea muy probable la vinculación, si no la identificación de ambos.

Un dato de gran interés en el grabado de Jehan de Liège es la del título general de la serie que califica las Proezas de Hércules como “Triunfos”; desde luego, los episodios contenidos en los grabados de Valvassori no son los doce “Trabajos” convencionales de la Antigüedad, ni tampoco los relatados en obras literarias conocidas, como la compuesta por el marqués de Villena. La calificación de “Triunfos” es, sin embargo, especialmente adecuada en relación con los frisos de Vélez Blanco, ya que allí se emparejaban con la serie de los Triunfos de César contenida en los frisos del otro salón; es posible que la vinculación de César y Hércules como protagonistas de “Triunfos” proceda de Italia, donde se recuerda, por ejemplo, como en las fiestas

11 PICOT, Émile, *Les français italianisants au XVI^e siècle*, París, 1906 –New York, 1968–, p. 161, n. 1.

12 *La Vie et Miracles de Monseigneur Saint Martin*, tradatée de latin en françois. Imprimée à Tours par Mathieu Lateron, le septième jour de May, l’an 1496, pour Jehan du Liège, Marchand Libraire à Tours.

13 GIARD, René y LEMAÎTRE, Henri, “Les origines de l’imprimerie à Valenciennes. Jehan de Liège”, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1903, n° 7, p. 349 ss.

14 DION, Marie-Pierre, *Livres et poésie à Valenciennes au XVI^e siècle*, Valenciennes, 1999, p. 4.

hechas en Roma en 1505, antes de la boda de Lucrecia Borgia y Alfonso d’Este, se representaron cortejos de ambos triunfos¹⁵.

A la vista del grabado de Jehan de Liège, es necesario hacer un análisis distinto sobre las posibles fuentes directas de los frisos de Vélez Blanco. Efectivamente, el grabado de Fontenoy (Fig. 2b) tiene la apariencia de una reimpresión retocada del grabado de Jehan de Liège (Fig. 3), en la que se ha recortado el espacio de la cartela superior para sustituirla por un fondo arquitectónico corrido, y se formó un nuevo marco ornamental en el que está inscrita la cartela inferior con los nuevos versos franceses, pero todos los detalles de la escena coinciden con gran exactitud, por lo que es muy probable que Fontenoy adquiriese los tacos originales de Jehan de Liège y los reutilizara en su edición con muy pocos cambios.

En cuanto a la comparación del friso de Vélez Blanco y el grabado de Jehan de Liège, puede apreciarse que en el friso, aparte de la gran facilidad compositiva con que el escultor supo adaptar las figuras a un formato tan diferente, hay un conocimiento mucho más correcto del episodio introducido como complemento del grabado de Valvassori, ya que Galante, transformada en comadreja bajo las garras del gato es perfectamente coherente con los textos, y el animalito dibujado por Jehan de Liège delante de Alcmena tiene mucho menos sentido. Puede deducirse que alguien con un buen conocimiento de las fuentes, posiblemente de la versión castellana de la *General Estoria* en la que el episodio se describe con bastante detalle, ideó la introducción del brasero y los animales, lo que en el friso se hizo con bastante acierto, mientras que en el grabado de Jehan de Liège se trasladó de forma mucho más forzada, ya que en el pequeño espacio de la tapa de la mesa en la que está el gato no cabía con claridad la comadreja, que se redujo a una especie de sabandija, sin olvidar, en cualquier caso, incluir un animal mayor, con aspecto de roedor, como el del friso, aunque de más difícil identificación.

Debe deducirse que el autor del friso de Vélez Blanco sabía bien el sentido que tenían estos animales, mientras que Jehan de Liège resolvió su introducción de forma apresurada; no creo que pueda admitirse que el autor del friso copiase el grabado de Jehan de Liège, sino que su modificación del grabado de Valvassori es original, mientras que la del Jehan de Liège parece una actuación puramente mecánica de traslado de algo que no se entiende bien.

En cualquier caso, es importante constatar que los grabados de Fontenoy son, realmente, los grabados de Jehan de Liège retocados, de modo que lo que conocemos por la versión de Fontenoy de 1580 puede identificarse como la supuesta “segunda versión” de los grabados de Valvassori, que se debe realmente a Jehan de Liège y nos ha llegado con retoques en la serie impresa de Fontenoy. En los restantes frisos hay otros añadidos que confirman el uso de la literatura hispánica por parte de su autor y también el conocimiento de fuentes iconográficas italianas distintas a las de Valvassori.

15 BÉRENCE, Fred, *Lucrecia Borgia: la hija de la perversión*, Buenos Aires, 1939, p. 221.

En el primer friso de Vélez Blanco, el “triumfo” que sigue al episodio del Nacimiento es el de la Lucha con el León de Nemea, en el que se muestra a Hércules de perfil, subido a horcajadas sobre el lomo del león al que mata rompiéndole las quijadas. En el grabado de Valvassori, Hércules se sitúa más de frente al espectador y está casi en pie; la posición en el friso puede explicarse por la necesidad de adaptarlo a un espacio de mucha menor altura. La diferencia más importante es la de el añadido en el friso de otros dos leones que yacen muertos a ambos lados de la escena; Blanc y Scaglia interpretan que se trata así de representar al león en lucha, en la agonía y muerto, pero esta idea no es compatible con lo que se observa en el friso y en la versión de Fontenoy, ya que los dos leones añadidos al grabado original están muertos en posiciones muy similares y forman un acompañamiento heráldico a la lucha central.

De nuevo el relato de la *General Estoria* aporta una explicación más coherente a este añadido; se dice en este caso que Hércules había matado al León del “Monte Partemio” y que éste le había proporcionado la piel con la que iría cubierto en sus empresas posteriores; para esta pelea se invoca la autoridad de Ovidio y se añade luego otra lucha con dos leones en la *selua Nemea*: *E fallamos que tres leones mato Ercules de esta guisa a manos. E el vno fue este del monte Partemio, e asi lo dize Ouidio; e los otros dos en la selua Nemea. E a los dos leones de Nemea tomolos Ercules en vn ora con las sendas manos por las gargantas; e alçolos a amos de tierra, e asi los touo fasta que los afogo*. Realmente, en la literatura antigua es Apolodoro (II, 4,10) el que se refiere a una Proeza de Hércules, previa a sus Doce Trabajos, en la que mató al león del monte Citerón y lo desolló para usar, desde ese momento, su piel como casco y armadura, pero no se conoce ninguna referencia antigua a dos leones contra los que luchara conjuntamente.

La acción de Hércules ahogando a un león con cada mano es la que se trasladó al antiguo escudo municipal de Cádiz¹⁶. En el friso, para adaptar el contenido del grabado de Valvassori a un relato en el que intervinieran tres leones se invirtió el orden de los dos combates descritos en la *General Estoria* y se situó a los dos leones de la *selua Nemea* muertos a los lados de la lucha individual con el león del monte Partemio, con lo que se hacían parcialmente compatibles la imagen y la narración. Esta reiteración de leones es una peculiaridad del relato alfonsino que no se corresponde ni con los textos antiguos ni con los italianos. Aldegrever resolvió la cuestión con la inclusión en el fondo de su grabado de otra imagen de Hércules en el acto de desollar un león junto a otro que yace muerto, lo que complica aún más la concordancia entre los relatos del mito y sus representaciones y pone de manifiesto como al grabador alemán también le debió desconcertar el modelo.

El friso y el grabado de la segunda serie, que debemos atribuir ahora a Jehan de Liège con retoques de Fontenoy, coinciden en la sustitución de los despojos de animales que cubren el suelo por los dos leones; es de notar que la cachiporra medieval que representa la clava de Hércules está colocada en el friso un poco más arriba y con

16 CORZO SÁNCHEZ, Ramón, “Hércules heráldico”, *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, p. 25 ss.

la misma inclinación que en el grabado de Valvassori, mientras que en el grabado de Fontenoy ocupa el mismo lugar que en el modelo pero con la inclinación inversa. Todo esto, hace pensar que en el friso tenemos la modificación directa del grabado original de Valvassori, mientras que en el segundo grabado de Jehan de Liège, retocado por Fontenoy, tenemos una versión que combina el grabado original y las adiciones del “maestro” de Vélez Blanco.

El primer friso se completa con el episodio de la lucha de Hércules y Caco. La escena representa a los dos personajes principales que combaten en la parte izquierda de la composición, tras la que se aprecia de nuevo a Caco, en tamaño mucho menor, que tira de las colas de los bueyes de *Geryon* para hacer que anden hacia atrás y sus huellas confundan a Hércules; sobre ellos está una vista de las murallas de Roma y a la izquierda el monte Aventino con la cueva en cuya entrada cuelgan las cabezas de los viajeros que Caco había asaltado y matado. En el extremo superior derecho del friso hay un arco ante el que se sitúa una mesa con un personaje sentado tras de ella y delante reaparece Hércules que dispara sus flechas a dos aves fabulosas con cabezas femeninas, que también están se representan agachadas delante de la mesa (Fig. 4). Tanto esta última escena como las cabezas colgadas sobre la cueva del Aventino no se encuentran en el grabado original de Valvassori pero sí aparecen en la versión de Fontenoy; las cabezas colgadas se incluyeron también en el grabado de Aldegrever.

Estos infelices decapitados, añadidos en la talla de los frisos, forman parte de los detalles singulares que la *General Estoria* contiene sobre la personalidad de Caco: *...e fallamos que tomava las cabeças de los omes que mataua e que las colgava de aquella puerta de aquella cueua do moraua e comia los cuerpos.*

La otra variación incluida en los frisos es el añadido en la parte superior derecha de las aves que G. Scaglia llama “pájaros diabólicos” mientras que M. Blanc las identifica correctamente como las Harpías y alude a su presencia en el texto de Enrique de Villena, aunque explica simplemente que se trata de las aves que raptaban a los recién nacidos y califica al personaje sentado ante el arco con un mercader a la puerta de la ciudad. En realidad, se trata de un episodio que en la mitología clásica no se relacionaba con Hércules, y que aparece en la recopilación de Bocaccio como el suceso de las “Harpías enviadas a la mesa del rey Fineo” y su persecución por los hijos de éste, Zeto y Calays, de acuerdo con el texto clásico de Apolodoro al que alude también Ovidio en el contexto del viaje de los Argonautas. En la *General Estoria* se introdujo el mismo episodio con Hércules como nuevo protagonista y de aquí debió tomarlo Villena, al igual que Pietro Bassi y Collucio Salutati. Por tanto, la modificación introducida en el friso es un nuevo añadido de un episodio bien conocido en España, y nada tiene que ver con el Ara Máxima del Foro Boario con la que propone identificar G. Scaglia a la mesa del rey Fineo. El precedente iconográfico de la escena, que no se documenta en el arte italiano, está en la obra del marqués de Villena, en la que se considera uno de los doce “trabajos” de Hércules; la xilografía de la edición de Zamora¹⁷, contiene

17 DE VILLENA, Enrique, *Los doze Trabajos de Hércules*, Zamora, 1483.

los mismos elementos que el friso en una sola escena en la que Hércules dirige sus flechas hacia las Harpías que atacan la mesa del rey Fineo (Fig. 5). La comparación entre el friso de Vélez Blanco y el grabado de la serie francesa permite observar que esta escena de las Harpías tiene un desarrollo espacial adecuado en el friso, mientras que en el grabado está reducida a un espacio mínimo. Aldegrever no lo incluyó en su réplica, por innecesario o por la falta de un lugar adecuado.

El segundo friso se inicia con el episodio del rapto de Cerbero. La lucha por apresar al perro de tres cabezas ocupa el primer plano de la parte derecha de la escena; a la izquierda están Teseo, Piritóo y un dragón; en la parte superior se observa una lucha de jinetes y a la izquierda de los dos guerreros un castillo en llamas entre cuyo almenado se aprecia el busto de un personaje femenino. El friso toma en cuenta, por tanto, la unión que había hecho la *General Estoria* y también el marqués de Villena, del secuestro de Cerbero con el descenso de Hércules al Infierno para rescatar a Prosérpina junto a Teseo y Piritóo, que se representan en pie al lado de Hércules en los grabados del libro de Villena. La lucha de los jinetes (debe ser el combate con el rey Eurito de la *General Estoria*) no se encuentra en el grabado de Valvassori ni está en él la figura femenina del castillo en llamas, que no se aprecia tampoco en la versión de Aldegrever, mientras que en la de Fontenoy puede que se trate de unos trazos confusos colocados sobre el almenado del castillo en llamas. Este personaje femenino debe ser Prosérpina y parece que sólo en el friso de Vélez Blanco se tuvo interés en explicar el objetivo de la presencia de Teseo y Piritóo junto a Hércules con su posición destacada en el castillo en llamas que debe representar el Infierno; en los grabados de las dos ediciones del libro de Villena, Prosérpina tiene también un papel preferente, ya que se la representa en pie como si fuera el personaje principal del episodio.

Se continúa el segundo friso con la lucha de Hércules contra los centauros en las bodas de Piritóo. No se conoce la versión original de Valvassori para este asunto, por lo que no es posible apreciar si en el friso de Vélez Blanco se introdujo algún elemento nuevo. El tema aparece tanto en la *General Estoria* como en los *Doze Trabajos* de Villena. Desde el punto de vista iconográfico, resulta de interés observar la similitud formal del grupo de la derecha con el de la lucha de Hércules contra Caco en forma de centauro que se conoce en la Puerta de la Rana de la catedral de Como y en las plaquetas de Moderno, muy distinto de lo que se observa en el grabado. Podría deducirse que el autor de los frisos tomó de sus propios conocimientos este grupo, más acorde con el espacio disponible y de mayor claridad que la vista de este mismo combate en el grabado lo que puede ser un indicio de las fuentes complementarias de información de los que disponía el artista.

La tercera escena del segundo de los frisos es la dedicada a las columnas de Calpe. Hércules camina hacia la izquierda llevando sobre los hombros las dos columnas que deberá colocar en el comienzo del Océano para indicar el límite de sus "Triunfos". Aquí el autor de los frisos de Vélez Blanco se permitió convertir en tortugas y conchas las sencillas piedras que aparecen sobre el terreno en el grabado de Valvassori y también en la versión de Fontenoy, con lo que se pone de manifiesto su interés naturalista que

está presente en los detalles descriptivos de toda la obra. Como fondo de la escena hay una ciudad ante la que están colocadas las dos columnas, que debe ser Cádiz, mientras que en la parte derecha se inserta una escena de bosque y mar en la que Hércules da caza al jabalí de Erymanthos y luego lo traslada en una embarcación hacia la ciudad.

El episodio del jabalí no está en el grabado de Valvassori, en el que se muestra una embarcación vacía y un cazador con un perro, pero sin ninguna presa, a la orilla del mar. M. Blanc y G. Scaglia interpretan la cacería del jabalí en el friso como el robo y traslado de los bueyes de *Geryon*, pero la fisonomía del jabalí se reconoce sin ninguna duda en el friso y también, con mucha más precisión en el grabado de Aldegrever, en el que Hércules desuella al jabalí en la orilla del mar a la que se aproxima la embarcación. En cualquier caso, el traslado de los bueyes de *Geryon* se efectuó por tierra en todas las versiones literarias, de modo que ninguna imagen antigua o moderna ha representado este asunto como un viaje naval. En la descripción de uno de los tapices conservados en el Alcázar de Segovia en 1503, se dice que en uno de ellos estaba Hércules *...peleando con vn puercos y esta en medio vna nao que lleua Hercoles e otra mucha gente e otras dos naos pequeñas e mas altas*¹⁸. Aunque no se conozca la procedencia de los tapices ni su fecha de ejecución, resulta significativo que la presencia de una imagen, que pueda ser similar a la incorporada al friso de Vélez Blanco, corresponda también a un contexto hispano.

En el tercer friso, el “Triunfo” de la derecha narra en tres episodios el robo de las manzanas en el Jardín de las Hespérides: en primer plano, a la derecha, Hércules ataca al dragón que custodia el Jardín; sobre él, a menor tamaño, Hércules toma las manzanas del árbol que se encuentra en el patio de un castillo; a la izquierda, Hércules soporta sobre los hombros la esfera celeste, mientras que Atlas señala la constelación que lleva el nombre del héroe, como si le explicara su destino. No se conoce ningún ejemplar del grabado original de Valvassori ni hay diferencias apreciables con los grabados de Aldegrever y Fontenoy si se exceptúa que, en el friso, la imagen de Atlas, sentada y con el grave aspecto de un anciano se aproxima mucho más al título de “sabio estrellero” que se le daba en las crónicas españolas. Aldegrever prefirió dividir esto asunto en dos grabados, uno con la lucha contra el dragón y otro con Atlas, por lo que hubo de eliminar de su serie la escena final de la autoinmolación en el monte Oeta.

En la parte central del tercer friso, Hércules se dispone a golpear con la clava a la Hydra de Lerna que está ante la boca de una cueva en la que se refugia un dragón. Los detalles de los grabados coinciden bien con el friso de Vélez Blanco, salvo en que los restos de cadáveres que aparecen bajo la Hydra en los grabados se han sustituido en el relieve por las cabezas ya cortadas a la Hydra, tal y como se ven en la primera edición de los *Doze Trabajos* del Enrique de Villena, lo que puede indicar el conocimiento directo de la obra de Villena por el autor de los frisos de Vélez Blanco. En el friso se añadió un dragón en la puerta de la cueva, que también aparece en el grabado francés;

18 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952, p. 76, n. 3.

sin embargo, en el friso se prefirió convertir la antorcha en una clava o cetro, como en otros pasajes. No conozco fuentes literarias que expliquen la aparición del segundo reptil monstruoso que no ha sido observado en los estudios de Blanc y de Scaglia.

Concluye el tercero de los frisos con la lucha de Hércules y Anteo (Fig. 6). En la parte derecha Hércules sostiene en alto al gigante mientras lo asfixia; detrás está de nuevo Hércules, a menor tamaño, intentando dominar a un caballo; a la izquierda vuelve a representarse a Hércules, en pie y de frente, sosteniendo la clava en la mano derecha y con el cuerpo de Anteo a sus pies; detrás hay dos personajes barbados en conversación y al fondo una ciudad amurallada. En el grabado de Valvassori (Fig. 7a) y en la versión de Jehan de Liège retocada por Fontenoy (Fig. 7b), Hércules está de espaldas y Anteo de frente, pero en el friso de Vélez Blanco, Hércules y Anteo se muestran de perfil y Anteo extiende los brazos en gesto de desesperación, mientras que en los grabados se apoya en los hombros de Hércules para separarse de él.

El friso de Vélez Blanco y los grabados de Aldegrevier y de Fontenoy añaden a lo dibujado por Valvassori el grupo de Hércules luchando con un caballo, lo que podría relacionarse con el interés de incluir una alusión al episodio de las Yeguas de Diómedes. En este caso, la escena más completa es la del grabado de Jehan de Liège retocado por Fontenoy, en la que además de Hércules en pie frente al caballo encabritado se observan en el suelo a un personaje tendido y la cabeza de otro caballo.

La posición de Anteo en el friso, con la contorsión muy forzada de la pierna izquierda y de los brazos, procede con toda claridad de las famosas obras de los hermanos Pollaiuolo en pintura y escultura; la versión más similar en relieve es la realizada por Tommaso y Giacomo Rodari para el pedestal de la edícula de Plinio el Viejo en la catedral de Como; en este caso, el autor de los frisos de Vélez Blanco adoptó un modelo distinto al del grabado de Valvassori, que se avenía mejor con el formato del friso, lo que confirma que el artista conocía también otros modelos de asuntos hercúleos en el arte lombardo; en las plaquetas de bronce del círculo de Moderno (Fig. 8^a y 8^b), el grupo está en la posición inversa, lo que demuestra que proceden de un grabado basado en la obra original que utilizaron directamente los Rodari y el “maestro de Vélez Blanco” y debe ser alguno de los atribuidos a Andrea Mantegna o a Giovanni de Brescia. Estas influencias iconográficas de los relieves de la catedral de Como y las plaquetas de Moderno, se aprecian también en las obras que realizaba en esas mismas fechas Michele Carlone para el cercano castillo de La Calahorra¹⁹; es ésta una vía de estudio que será necesario ampliar más adelante y para la que ya he señalado el posible conocimiento de los grabados de Valvassori por Carlone y el modo en que se intercambian las composiciones para representar los combates contra Caco y Anteo, aunque este asunto requiere un análisis más amplio de toda la influencia de los relieves

19 CORZO SÁNCHEZ, Ramón, “Sobre las fuentes iconográficas utilizadas por Michele Carlone en el castillo de La Calahorra. La catedral de Como y el Codex Escorialensis”, *Temas de Estética y Arte*, n° XXII, 2008, p. 65 ss.

lombardos, los grabados de la escuela de Mantegna y las plaquetas de Moderno en el Renacimiento español.

En cualquier caso, es conveniente recordar aquí que en los grabados y en las plaquetas, como ocurre en muchos otros episodios de las Proezas de Hércules representados en el Renacimiento a partir de los modelos de los sarcófagos romanos, es frecuente la presencia como tema de fondo del tronco seco en el que cuelga la piel del León de Nemea. El tronco seco está en el grabado de Valvassori, pero en el de Fontenoy es un árbol delgado y frondoso, en el que la cabeza del león se aloja en el estrecho margen que media entre el cuerpo de Hércules y el borde del grabado. En el friso de Vélez Blanco, el tronco aparece con todo su volumen y también rematado en ramas frondosas pero el despojo del león, cuya cabeza mira hacia el espectador es grande y destaca con toda claridad.

No es posible considerar que el autor del friso de Vélez Blanco pudiera copiar los detalles del tronco y la cabeza de la piel de león del grabado de Jehan de Liège que conocemos en la reimpresión de Fontenoy, ya que en éste son casi inapreciables; parece mucho más seguro que el “maestro” de Vélez Blanco conociera las versiones de este motivo en el arte renacentista italiano y lo tomara de ellas directamente, mientras que Jehan de Liège lo resolvió de forma mucho más sumaria, aunque transformó también las ramas secas del árbol de Valvassore en otras llenas de hojas, como si conociera algo similar a lo que vemos en el friso. La comparación con dos plaquetas de bronce (Figs. 8a y 8b), atribuidas a Moderno y a uno de sus seguidores²⁰, proporciona unos paralelos claros tanto para el grupo de Hércules y Anteo como para el árbol seco con la piel de león, aunque son sólo una muestra de las numerosas versiones del asunto en el grabado y la metalistería del Renacimiento italiano, que el autor de los frisos de Vélez Blanco debía conocer directamente.

En el cuarto friso los tres asuntos tenían una mayor unidad temática, puesto que se iniciaba con la lucha contra Aqueloo, seguía con el combate contra el centauro Nesso para rescatar a Deyanira y concluía con la autoinmolación de Hércules en el monte Oeta. Este orden de los tres episodios, que no corresponden a ninguno de los trabajos canónicos, es el mismo que se puede leer en las Metamorfosis de Ovidio; por desgracia, la parte correspondiente a las dos primeras escenas en el friso de Vélez Blanco sólo conserva la zona inferior que es suficiente para garantizar la coincidencia general con los grabados, pero no para comentar sus posibles modificaciones.

La tercera escena, de la que sólo se ha publicado una pequeña fotografía, contiene en el primer plano central a Hércules abrasado por la túnica envenenada y a la izquierda su cuerpo inerte tendido sobre la pira en llamas; en el centro se ve al fondo el castigo de Lichas, arrojado al mar y a la derecha un grupo de tres guerreros que asciende por el camino que, según se observa en el grabado, conduce a la montaña sobre la que hay un edificio con el rótulo “Sepultura di Hercule”, que no tuvo cabida en el friso.

²⁰ ROSSI, Francesco, *Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna*, Milán, 2006, n.º. 27 y 44.

El examen de los cuatro frisos de Vélez Blanco permite comprobar que su autor siguió con todo detalle los modelos de Valvassori con algunas incorporaciones que demuestran sus propios conocimientos literarios e iconográficos. No se ha identificado aún al autor de los frisos de Vélez Blanco para el que M. Blanc propone una relación con la obra de Rodrigo Alemán en las catedrales de Toledo y Plasencia a fines del siglo XV, como precedente, y con el desarrollo de la mejor escultura española en el primer cuarto del siglo XVI en la que intervinieron artistas italianos y flamencos. En cualquier caso, esta autora califica el estilo de los frisos de Vélez Blanco como “español”, y afirma que no sería posible, debido a su originalidad, relacionarlo con la actividad documentada de ningún artista de otras escuelas del Renacimiento europeo²¹, pero este argumento podría hacerse extensivo al arte español de esta época en el que tampoco existe un conjunto similar de relieves en madera en los que se pueda encontrarse el eco del trabajo monumental que se ejecutó entre 1508 y 1515 en el castillo de Vélez Blanco. En esta tarea debieron participar varios colaboradores del maestro principal, ya que, además de los cuatro frisos dedicados a Hércules, se realizaron los otros ocho con *Los Triunfos de César*, por lo que se debió contar con un equipo numeroso que ofrece, en cualquier caso, una clara unidad estilística marcada por un “maestro” principal.

Las dos cuestiones más claras que se plantean tras el análisis iconográfico son las relativas a las fuentes de información manejadas para las modificaciones de los grabados de Valvassori y a la forma en la que estas modificaciones pasaron a otras obras y a la reedición francesa de los grabados, que ahora podemos vincular al impresor Jehan de Liège, tras la localización en el Museo Británico de un ejemplar del primer grabado, en el que encontramos además la calificación de “Triunfos” para todo el conjunto.

El análisis del tratamiento iconográfico de las figuras complementarias introducidas en los frisos de Vélez Blanco y en los grabados de Jehan de Liège, demuestra que el “maestro” de Vélez Blanco conoció la serie original de Valvassori, de la que tomó detalles imperceptibles en la versión de Jehan de Liège, mientras que éste puede considerarse el autor de una nueva serie de grabados basada en la serie de Valvassori que utilizó unos ejemplares en los que se habían introducido las adiciones elaboradas para los frisos de Vélez Blanco.

El “maestro” de Vélez Blanco demuestra un buen conocimiento de la literatura hispana relacionada con Hércules, lo que explica la introducción en los frisos de ciertos detalles que aparecen destacados en la *General Estoria* de Alfonso X y se transmitieron ampliamente en la literatura peninsular, como en los *Doze Trabajos* de Enrique de Villena. También parece conocer las plaquetas de Moderno y las esculturas de la escuela lombarda. Con estos dos elementos, fuentes literarias hispanas y fuentes iconográficas del norte de Italia, podríamos pensar que el resultado obtenido en los frisos es el de la colaboración entre un artista formado en Italia y un buen conocedor de la literatura hispana.

21 BLANC, Monique, *Les frises oubliées de Vélez Blanco*, París, 1999, p. 100.

G. Scaglia propone a Pedro Mártir de Anglería como el erudito que, por su visita a Venecia como embajador en los años anteriores a la ejecución de los frisos y su relación con don Pedro Fajardo, pudo ser el adquirente de las colecciones de grabados de Jacobo de Estrasburgo y de Valvassori, así como quien recomendara su uso para los salones del castillo de Vélez Blanco.

De acuerdo con esta propuesta, debería considerarse la posibilidad de que haya sido el mismo Pedro Mártir quien señalara la conveniencia de introducir en la talla de los frisos las adiciones “hispanas” que se corresponden con su buen conocimiento de las fuentes adecuadas. El artista encargado de su ejecución, quizás un maestro italiano contratado al efecto, como había hecho el marqués de Zenete para el castillo de la Calahorra, pudo ir luego a Francia con los grabados modificados o cederlos a algún compañero francés que los utilizó, entre 1533 y 1534 en la decoración del trascoro de la catedral de Limoges²²; luego llegaron a manos de Jehan de Liège quien realizó una nueva edición y, a mediados del siglo XVI, la primera serie modificada o la de Jehan de Liège fue utilizada en Alemania tanto para los grabados de Aldegrever como para los relieves de Bremen²³; finalmente, los tacos de Jehan de Liège fueron retocados en los talleres franceses de Fontenoy, hacia 1580.

Estas son las conclusiones preliminares que puedo proponer como posible interpretación de la compleja relación entre los frisos de Vélez Blanco y sus modelos grabados; queda por estudiar con más detalle el modo en que los frisos o sus modelos de los grabados fueron conocidos y utilizados en otras obras españolas del siglo XVI, como los tondos barceloneses, o los relieves de la casa Salcedo de Segovia²⁴, y también debe profundizarse más, a través del estudio estilístico, en la identificación del autor de los frisos. Quizás un nuevo hallazgo documental ayude a solucionar algunos de estos problemas.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

22 CLOULAS-BROUSSEAU, Annie, “Le Jubé de la Cathédrale de Limoges”, *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, XC, 1963, pp. 101-188.

23 LENZ, Oskar, “Über die ikonographischen Zusammenhang und die literarische Grundlage einiger Herculeszyklen des 16. Jahrhunderts und zur deutung des Dürerstiches B73”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, I, 1924, pp. 82-103.

24 CORZO SÁNCHEZ, Ramón, “El hombre de las serpientes, Hércules y Laocoonte en el Renacimiento español”, *Temas de Estética y Arte*, n° XXIII, 2009, p. 118 ss.



Fig. 1. El Nacimiento de Hércules. Friso del castillo de Vélez Blanco. Museo Nacional de Artes Decorativas de París.

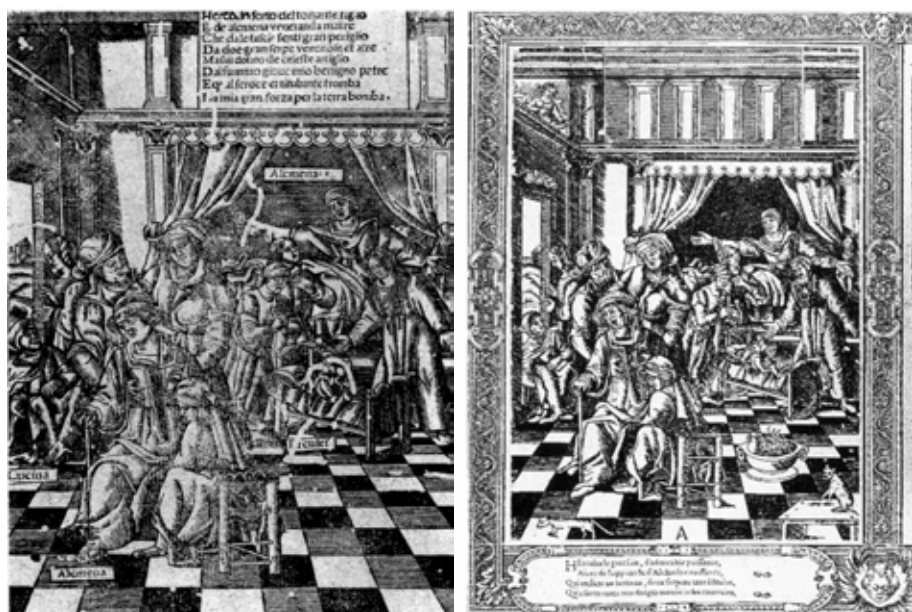


Fig. 2a. El Nacimiento de Hércules. Grabado de Giovanni Andrea Valvassori (c. 1506).

Fig. 2b. El Nacimiento de Hércules. Grabado de Fontenoy (c. 1580).



Fig. 3. El Nacimiento de Hércules. Grabado de Jehan de Liège (c. 1520).



Fig. 4. Hércules y las Harpías en la mesa del rey Fineo. Detalle de un friso del castillo de Vélez Blanco. Museo Nacional de Artes Decorativas de París.



Fig. 5. Hércules y las Harpías en la mesa del rey Fineo. Grabado de la obra de Enrique de Villena, *Los doze Trabajos de Hércules* (Zamora, 1483).



Fig. 6. Lucha de Hércules y Anteo. Friso del castillo de Vélez Blanco. Museo Nacional de Artes Decorativas de París.



Fig. 7a. Lucha de Hércules y Anteo. Grabado de Giovanni Andrea Valvassori (c. 1506).



Fig. 7b. Lucha de Hércules y Anteo. Grabado de Fontenoy (c. 1580).



Fig. 8a. Lucha de Hércules y Anteo. Plaqueta de Moderno (c. 1490).



Fig. 8b. Lucha de Hércules y Anteo. Plaqueta de Maestro de las Hazañas de Hércules (c. 1500).