

SOBRE LA IMAGEN DE *HERCULES GADITANUS*

Ramón Corzo Sánchez

Universidad de Sevilla

Resumen

Estudio técnico y estilístico de una figura de bronce encontrada en el *Herákleion* de Cádiz que puede ser identificado como una réplica de la figura monumental realizada por Mirón para el grupo con Zeus y Atenea del *Heraion* de Samos. El análisis de su iconografía puede mostrar la importancia de *Hercules Gaditanus* en la formación de la imagen antigua del héroe y en la definición de su personalidad política y religiosa.

Abstract

Technical and stylistic Study of a bronze figure found in the Herakleion of Cádiz which can be identified like a replic of the monumental figure made by Miron for the Group with Zeus and Athenea in Samos' Heraion. The study of his iconografie can show the importance of Hercules Gaditanus in conformation of the old image of hero and in definition of its political and religious personality.

El santuario dedicado a Hércules, que se asentaba en el extremo meridional de la antigua isla de Cádiz, se revela, cada día con más claridad, como un extraordinario crisol en el que confluyeron las culturas antiguas del Mediterráneo durante quince siglos. El análisis de las fuentes literarias y arqueológicas ofrecía ya, hace cuarenta años¹, base suficiente para dibujar un panorama rico y de gran trascendencia histórica, aunque la prudencia de A. García y Bellido le llevaba a considerar que un estudio definitivo del culto a Melkhart y a *Hercules Gaditanus* era una “empresa imposible”.

Bien es cierto que la acción del mar ha provocado la destrucción casi completa del paraje en el que se encontraba el templo², pero los hallazgos que se producen aún en las aguas que cubren su arrasados vestigios siguen proporcionando elementos importantes que permiten avanzar en el conocimiento de la iconografía y el carácter del personaje al que allí se rendía culto. En 1984,

una draga de extracción de áridos que trabajaba en el Caño de Sancti-Petri, removió un depósito de exvotos en el que había un buen número de figuras de bronce del tipo oriental que se denomina convencionalmente “smiting god”; a través de su estudio se puede comprender como la personalidad de Melkhart, la divinidad establecida en la fundación fenicia, adquirió allí otros rasgos que se deben en parte a la asimilación de cultos locales³.

Tanto el estudio de los bronce fenicios de Sancti-Petri, como la observación de los caracteres estilísticos de las terracotas encontradas en la Punta del Nao⁴, en el ámbito de la *Gadir* fenicia, permiten comprender que hasta el siglo VII a.C. los intercambios artísticos y culturales entre el Próximo Oriente y el *Herákleion*, tuvieron como vehículo esencial a los fenicios. La iconografía de los nuevos bronce fenicios de Sancti-Petri ofrece unos modelos de raíces egipcias y fenicias, que sólo en el siglo VI a.C. derivaron hacia formas del arcaísmo griego, como las del “Guerrero de Cádiz” conservado en el Museo del Louvre.

Del mismo modo, la divinidad gaditana no debió asumir todos los rasgos biográficos de *Heraklés* hasta esa época, en la que un griego del Mediterráneo central, Estesícoro de *Hímera*, redactó la Gerioneida y asoció definitivamente el *athlós* del robo del ganado con la Andalucía oceánica. También entonces se produjeron algunos contactos de los que han llegado claras referencias escritas, como el viaje de *Kolaios* de Samos a *Tartessós*, en el que se obtuvo un beneficio económico extraordinario⁵. *Kolaios* puede ser el nombre que representa al de otros muchos navegantes de fortuna, griegos de Jonia, que comenzaron a frecuentar una ruta en la que los fenicios eran ya visitantes habituales, según el testimonio que proporcionan los marfiles tartésicos y, más recientemente, las figuras de bronce del tipo de las de Sancti-Petri, que llegarían unidas a los lingotes de cobre y a la plata que constituía la riqueza fundamental de *Tartessós* y animaron estas arriesgadas expediciones.

El análisis de las fuentes escritas y los hallazgos arqueológicos demuestran que la presencia griega arcaica dejó huellas muy significativas en la Península Ibérica⁶, y es conveniente determinar también la influencia que tuvo el contacto directo de los tartesios con los griegos sobre la transformación de la propia cultura helénica. Esta cuestión la planteaba ya, hace cuarenta años el profesor Blanco en estos términos:

1. Antonio García y Bellido, “Hercules Gaditanus”, *AEspA*, XXXVI, 1963, p.70 ss.

2. Ramón Corzo Sánchez, “El templo de Hércules gaditano en época romana”, *Boletín del Museo de Cádiz*, V, 1991, p.37-47.

3. Ramón Corzo Sánchez, “Sobre las primeras imágenes y la personalidad originaria de *Hercules Gaditanus*”,

Spal, 13, 2004 (en prensa).

4. Ramón Corzo Sánchez, *Venus Marina Gaditana*, Sevilla, 1999.

5. Antonio García y Bellido, “Kolaíos de Samos, el “Colón” griego que descubrió España”, *Veinticinco estampas de la España antigua*, Madrid, 1967, p. 37 ss.

6. Pilar León, “Jonia e Ibería”, *Romula*, 2, 2003, p. 13 ss..

“...puede uno preguntarse si los préstamos occidentales en la formación del mito griego, ya fueran éstos por vía directa, ya por mediación de los fenicios, no son mucho más considerables de lo que por lo común se viene reconociendo”⁷.

El hallazgo en el santuario de *Hera* en Samos de una gran placa de bronce en forma de lúnula, en cuya superficie está grabada la escena de la lucha entre *Heraklés* y *Geryon*⁸ en un paisaje dominado por las siluetas de los dragos, árboles que en la Antigüedad sólo se atribuían a Cádiz⁹, ofrece un claro testimonio del conocimiento del paisaje gaditano por los jonios y de la forma en la que el mito heracleo adquirió algunos de sus rasgos definitivos en los relatos griegos.

El éxito de la *Gerioneida* de Estesícoro de *Hímera* como fuente de la pintura de vasos de figuras negras estuvo vinculado a una clara transformación de la personalidad de *Heraklés* en el pensamiento griego del siglo VI a.C. Era el momento de inicio de una expansión colonial que superaba los simples objetivos comerciales e implicaba la fundación de nuevas ciudades y la creación de regiones ocupadas por la población excedente que buscaba mejores tierras y menos amenazadas por el empuje de babilonios y persas, que ya habían terminado con la independencia y la prosperidad de los fenicios y se disponían a ocupar toda Jonia. En esos momentos, y, según sabemos ahora, con un buen conocimiento del paisaje andaluz como escenario de las hazañas de *Heraklés*, se entendía que la presencia del héroe en Occidente representaba la inauguración en estas tierras de una nueva época, liberada de los viejos seres monstruosos.

Para los griegos, *Heraklés* había sido hasta entonces uno de sus principales héroes mitológicos, pero, en estos momentos, pasó a convertirse, además, en símbolo de los nuevos objetivos políticos, de forma que su modo de actuar no podía ya presentarse como una mera demostración de vigor sobrehumano, sino que debía tener también una justificación ética¹⁰. El *Geryon* de Estesícoro era todavía un personaje muy humano, reflexivo y preocupado por las causas que le obligaban a tener que perecer a manos de un extranjero invasor. Entre los fragmentos rescatados del poema, hay un trozo del diálogo que *Geryon* mantuvo con su madre *Eritya*, en el que *Geryon* lamentaba la injusticia de tener que morir a manos de quien no era mejor descendiente de los dioses que él, hijo de *Posidón*, el dios del mar, y que no era odiado por su fisonomía sino envidiado por la riqueza de su ganado.

7. Antonio Blanco Freijeiro, “El problema de Tartessos”, *Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1961, p. 562.

8. Philip Brize, “Samos und Stesichoros. Zu einem früharchaischen Bronzeblech”, *AM*, 100, 1985, p. 53-90.

9. Ramón Corzo Sánchez, “El drago de Cádiz en un bronce samio del siglo VII a.C.”, *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, p. 27-42

10. G. Karl Galinsky, *The Herakles Theme*, Oxford, 1972.



Fig. 1. Frente y perfil del bronce de Sancti-Petri.

Esta personalidad trágica, dominada por el Destino como la de los héroes homéricos, fue sustituida en el siglo VI por la mera apariencia monstruosa de sus tres cuerpos que le caracterizaban como un ser ajeno al orden natural, que debía sucumbir para permitir que *Heraklés*, representante de la rectitud moral de la civilización superior de los griegos, impusiese una situación de armonía. Pisandro¹¹ fue el primero en construir una versión en la que *Heraklés* no era sino un instrumento para imponer el orden justo en un medio salvaje¹² y ésto legalizaba su comportamiento hasta poder ser reconocido como el más justo de los asesinos. Isócrates (*Phil*, 110) encontraba en Herakles al modelo de la justa lucha contra los bárbaros y al héroe que superaba a todos “en inteligencia y

11. Supplementum *Lyricis Graecis*, Oxford, 1974, p. 7-87.

12. B. Gentili, “Eracle “omicida giustissimo”. (Pisandro, Stesicoro e Pindaro)”, *Il mito greco, Quaderni Urbinati*

di Cultura Clásica, 1. 1977 (Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 1973), p. 299-306.



Fig.2. Espalda del bronce de Sancti-Petri.

en nobleza de ambición y de justicia”. Píndaro (fr. 10K), hizo de *Heraklés* un héroe ético que adquirió el papel de salvador de los hombres y purificador de todo lo salvaje¹³.

De este modo, el rey tartésico *Geryon* vino a cumplir una importante función ética en el pensamiento político griego y sirvió de base para iniciar la transformación de *Heraklés* en un modelo moral que se fue completando en los siglos posteriores con otras modificaciones que tienen también una dependencia directa con la vivencia andaluza del personaje.

El nuevo bronce de Sancti-Petri

Junto con el lote de bronce fenicios aparecidos en 1984 en Sancti-Petri, se encontró otra escultura de bronce, de estilo completamente distinto, que pasó varios años en manos de aficionados locales hasta que fue entregada hacia 1992 al Museo de Cádiz. En este caso, no hay ninguna

duda de que se trata de una representación de *Heraklés*, tanto por el tipo físico como por los frutos que sostiene en la mano izquierda, pero la calidad de la figura y sus rasgos iconográficos son verdaderamente excepcionales.

Esta imagen de *Heraklés* conserva todo el torso, la cabeza y el brazo izquierdo; el brazo derecho está roto por debajo del hombro y le falta también la pierna derecha completa, mientras que la izquierda está rota por encima de la rodilla (Fig. 1). El tipo físico es fornido, de musculatura muy desarrollada que se representa mediante grandes masas separadas por surcos muy marcados con los que se delimitan los pectorales, los intercostales, las caderas, la región abdominal y, por detrás, dos grandes paquetes dorsales y los glúteos separados

13. G. Karl Galinsky, *The Herakles Theme*, Oxford, 1972, p. 27 ss.

por un surco muy profundo (*Fig. 2*) que pone de mayor relieve la articulación segmentada de toda la constitución física; los hombros son también voluminosos y la musculatura del cuello es prominente con los esternocleidomastoideos muy destacados, así como las inserciones de los músculos trapecios en la nuca, casi como piezas simétricas, que expresan el interés del artista por convertir toda la superficie corporal en una estructura geometrizada de músculos bien proporcionados.



Fig. 3. Rostro del bronce de Sancti-Petri.

El brazo izquierdo de la figura, que es el único miembro que conserva completo, está doblado por el codo, con el antebrazo en horizontal y hacia delante y la mano entreabierta en cuya palma sostiene tres pequeñas manzanas. La parte conservada de la pierna izquierda queda recta hacia abajo, sin ninguna torsión y en la cadera del mismo lado se marca una leve inflexión que hace que aparezca un poco más alta que la derecha, por lo que la ponderación general de la figura debía hacerse con la pierna izquierda de sostén y la derecha exonerada, aunque es muy probable que los dos pies quedarían asentados firmemente en el suelo.

El rostro de Hércules (*Fig. 3*) le representa de edad madura, con el cabello y la barba rizados pero de poco volumen, resueltos a base de mechones pequeños y contrapuestos que se adhieren a la forma del cráneo. En la parte superior del occipital se ha dibujado un sencillo remolino que parece servir para dar la medida de los sucesivos anillos de rizos contrapuestos que cubren el resto de la cabeza; la frente aparece totalmente despejada y el rostro está en posición frontal, con la mirada fija hacia delante, sin ningún rictus o gesto que anime las facciones.

De otra parte, en el vientre de la figura se pueden leer las letras H G, grabadas a golpes cortos de cincel (*Fig. 5*), que deben transcribirse por *H(erculis) G(aditani)*, es decir, “de Hércules Gaditano”; la colocación de esta marca de propiedad del santuario sobre la escultura corresponde a un momento en que se temió su apropiación por alguien ajeno al *Herákleion*, ya fuera mientras se



Fig.4. Torso del bronce de Sancti-Petri.

encontraba colocada en su lugar o como previsión para que no fuera retirada de la *favissa*. Esta marca debe relacionarse con los avatares del tesoro del santuario que fue objeto de saqueos en varias ocasiones. Entre las noticias sobre expolios y traslados del tesoro del *Herákleion* puede recordarse el relato de la devolución por Julio César al *Herákleion* de su dinero y sus exvotos (*pecunia monumentaque*), que habían sido llevados por Varrón a Cádiz y puestos bajo la vigilancia de seis cohortes (BC, II, 21,4). En un acontecimiento de este tipo debió decidirse marcar algunas imágenes para hacer patente su pertenencia al patrimonio del templo.

En cuanto a su técnica de fabricación, el conjunto de la escultura es de bronce fundido a la cera perdida. El cuerpo y la cabeza de la figura están huecos a excepción del brazo izquierdo que es de bronce pleno; el muñón del brazo que sobresale bajo el hombro derecho es también macizo y la parte hueca del torso en la que se ensambla muestra un recorte ondulado, realizado en el momento de encastrar las dos piezas (Fig. 1). Los defectos de la superficie provocados por las burbujas de aire no eliminadas en el colado de la fundición, obligaron a realizar numerosas reparaciones a base de rebajar pequeños rectángulos en forma de cajillas en las zonas estropeadas, que se rellenaron con placas perfectamente ajustadas; parte de estos parches de restauración se han perdido y dejan al descubierto el vacío preparado para ser rellenado (Fig. 4).



Fig.5. La marca H G en el vientre del bronce de Sancti-Petri.



Fig.6a. Detalle de los ojos del bronce de Sancti-Petri.

De otra parte, los ojos están rellenos de incrustaciones de piedra y los labios y los pezones están formados por láminas de cobre; estos detalles no son frecuentes en las estatuillas de bronce de pequeño tamaño, que suelen ser macizas; bien es cierto que las dimensiones del nuevo bronce de Sancti-Petri, de estar completo, podían llegar a los treinta centímetros de altura, es decir, que superaba las medidas corrientes en las figuras menores de bronce, lo que le permite recibir todos estos refinamientos técnicos que no se encuentran habitualmente más que en bronce de tamaño igual o superior al natural¹⁴.

Los ojos están formados por unas pequeñas cápsulas de bronce, cuyos bordes externos estarían dentados para representar las pestañas, y que contienen la incrustación de piedra con la que se ha representado la córnea, en la que se ha recortado un círculo para alojar el iris, que sería de pasta vítrea y estaría revestido también de una funda de cobre; dentro del iris hay otra perforación circular que cala la córnea y debería contener la pupila, quizás de obsidiana (Fig. 6a). Tanto los iris como las pupilas de los ojos de la escultura de Sancti-Petri se han perdido, pero su estructura se conoce bien en algunas esculturas (Fig. 6b) e, incluso, en unos ojos sueltos conservados en el Metropolitan Museum de Nueva York¹⁵. Los labios y los pezones están hechos en láminas independientes de cobre que se han embutido en rebajes preparados al efecto en el molde y luego se han martilleado sus bordes para conseguir una total adhesión (Fig. 6c). Estas técnicas se descubrieron y pusieron en práctica en las grandes esculturas griegas de bronce del siglo V a.C., y son menos frecuentes en época helenística y romana¹⁶.

En estos aspectos técnicos, tienen también un gran interés las numerosas reparaciones realizadas con plaquitas encastradas en la superficie de la escultura (Fig. 4); se ha considerado que este tipo de parches se insertaban en los fallos provocados por burbujas de aire que habían quedado dentro del molde durante el proceso de fundición¹⁷ y que eran reparados inmediatamente en el propio taller.

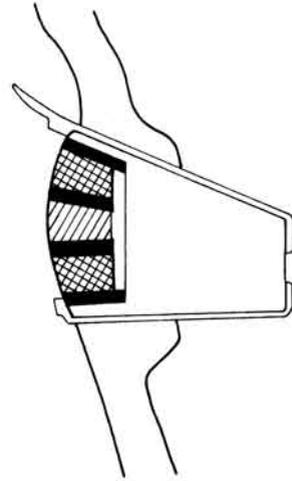


Fig. 6b. Esquema de la técnica de construcción de los ojos de las esculturas griegas de bronce (según P. C. Bol, *Antike Bronzetechnik*, fig. 106).

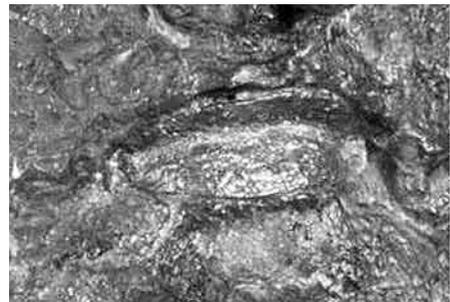


Fig. 6c. Detalle de los labios del bronce de Sancti-Petri.

14. E. Formigli, "La tecnica di costruzione delle statue di Riace", *Due Bronzi di Riace*, Roma, 1984, p. 107 ss.
 Denis Haynes, *The technique of greek bronze statuary*, Mainz am Rein, 1992, p. 106 ss.

15. J. Mertens, "Recent Acquisitions: a selection",

Bulletin of Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 8 ss.

16. Peter C. Bol, *Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, Munich, 1985, p. 148 ss.

17. Carol C. Mattusch, *Greek bronze statuary from the beginnings through the fifth century B.C.*, Londres, 1988.

Esta técnica de reparación mediante múltiples parches pequeños es común en obras griegas desde el siglo V a.C., como los bronce de Riace, en que se dan por centenares¹⁸. En nuestro bronce, las reparaciones son muy numerosas, de distintas dimensiones y en ocasiones, superpuestas, lo que unido a la existencia de los mismos parches en la tiara de uno de los bronce fenicios hallados en el mismo lote, indican que aquí se trata de un verdadero proceso de “conservación”, similar a lo observado en una escultura del Museo Arqueológico de Florencia, que es un vaciado de época romana de una escultura del siglo V a.C.¹⁹; ello implica la existencia en el *Herákleion* de un taller de bronceístas que tenía a su cargo la adecuada conservación de los exvotos del santuario.



Fig.7. *Hercules Gaditanus* en el reverso de un áureo de Adriano.

La imagen de *Hercules Gaditanus*

Como elemento de partida, hay que destacar que el tipo iconográfico del nuevo bronce de Sancti-Petri corresponde muy bien con la forma en que se representa a *Hercules Gaditanus* en las monedas de Adriano (Fig. 7), sin más atributos que las manzanas y la clava, y en actitud erguida, con la mirada hacia el frente, lo que revela que esta fisonomía sencilla, desprovista de otros atributos, permitía reconocer con claridad a la divinidad que recibía culto en Cádiz.

Desde el punto de vista iconográfico esta escultura forma parte de un amplio grupo de imágenes de Hércules en el que son rasgos comunes la posición en pie, con la mano izquierda extendida sosteniendo las manzanas del Jardín de las Hespérides y la derecha apoyada en la clava que descansa en el suelo; las variantes dependen de si se le representa joven o maduro, lo que se reconoce habitualmente por que lleve o no barba, y por la presencia y posición de la leonté, a veces colocada sobre la cabeza, otras recogida en el brazo izquierdo, y, con menos frecuencia, apoyada en un tronco o soporte lateral, aunque también puede eludirse por completo, tal y como ocurre en el nuevo bronce de Sancti-Petri y en la moneda de Hadriano; en otros casos, la mano



Fig. 8a. Hércules de la colección Salamanca (Museo Arqueológico Nacional).

izquierda no sostiene las manzanas sino el arco y la clava puede estar apoyada en el hombro o tener el extremo alojado bajo la axila²⁰. Las variantes son muy numerosas, debido a la combinación de distintos modelos en las abundantes versiones que se realizaron desde el siglo V a.C. hasta el fin de la Antigüedad.

El paralelo más cercano al nuevo bronce de Sancti-Petri puede encontrarse en dos pequeñas figuras romanas de bronce que corresponden, indudablemente, a un modelo común, con leves diferencias que sólo se deben al acabado y conservación de cada una de ellas.

La mejor conservada (Fig. 8a) se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid²¹, en el que ingresó dentro de la colección del marqués de Salamanca, por lo que puede ser de origen italiano. La otra (Fig. 8 b), pertenece a la colección de Heinrich Scheufelen de Oberlenningen²², procedente de la

18. D. Haynes, *op.cit.*, p. 99; E. Formigli, *op.cit.*, p. 133.

19. Carol C. Mattusch, "The bronze torso in Florence: An exact copy of a fifth century B.C. Greek Original", *AJA*, 82, 1978, p. 101-104.

20. Olga Palagia, "Herakles", *LIMC*, IV, 1988, p. 791 ss.

21. Raymond Thouvenot, *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid, I Bronzes grecs et romains*, París, 1927, n° 13, p. 12.

22. German Hafner, "Zwei meisterwerke der Vorklassik", *AA*, 67, 1952, col. 73-102.



Fig. 8b. *Hércules de Oberlennigen.*

formada por el príncipe Christian von Waldeck-Pirmont (1744-1796), y es muy probable que fuera adquirida en Roma; sólo se diferencia del ejemplar madrileño en la falta de la mano izquierda y de los dos pies; por lo demás, tienen exactamente las mismas dimensiones (12,5 cm. de altura) y una completa identidad de rasgos.

El ejemplar de Madrid no ha sido analizado con precisión, pero el de Oberlennigen se ha estudiado con mucha atención, tanto por su destacada calidad artística como por el interés iconográfico que ofrece para analizar los posibles cambios en el estilo de las obras más tardías de Mirón.

Estos bronce representan a Hércules con una ponderación muy marcada en la pierna derecha que le sirve de sostén y le provoca una notable elevación de la cadera correspondiente y la flexión contraria del torso; la cabeza está levemente vuelta a la derecha con la mirada al frente; el brazo derecho cae hacia

abajo aunque en ambos se ha perdido la mano correspondiente que, con toda probabilidad, se apoyaría en la clava; el brazo izquierdo está flexionado con la mano extendida hacia delante en la que sostiene las manzanas del Jardín de las Hespérides; Hafner supuso que el ejemplar de Oberlennigen debía completarse con el arco en la mano izquierda²³, como se supone para el tipo llamado de Boston/ Oxford²⁴, pero el bronce de Madrid demuestra con seguridad que el atributo que sostienen estas estatuillas en la mano izquierda extendida es el de las manzanas del Jardín de las Hespérides.

Dentro de las figuras de Hércules en bronce menores, estas estatuillas se aproximan mucho al tipo de la nueva de Sancti-Petri, por la representación del personaje con la barba poblada, que le caracteriza ya en edad madura, la posición frontal del cuerpo, aunque en las dos estatuillas se aprecia una cierta torsión de la cabeza hacia la derecha, así como por la ausencia de la leonté, que es muy frecuente en las figuras de Hércules, ya sea colocada sobre la cabeza o plegada sobre el brazo izquierdo. La ponderación de las estatuillas de Madrid y Oberlennigen es inversa y más acentuada que la del nuevo bronce de Sancti-

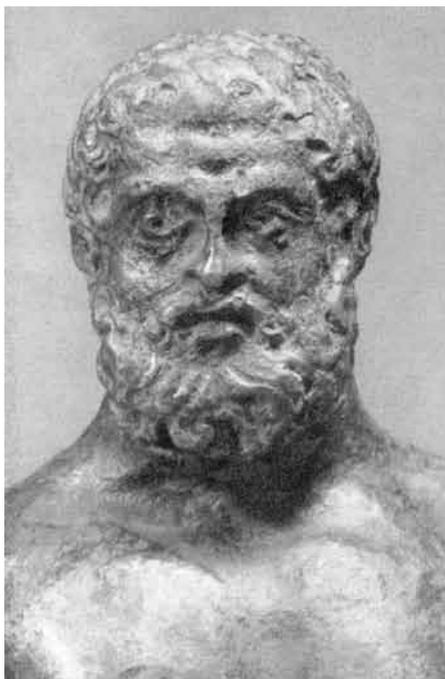


Fig. 9a. Rostro del bronce de Oberlennigen.



Fig. 9b. Cabeza de Heraklés de la Glyptoteca Ny Calsberg.

23. G. Hafner, *op. cit.*, col. 86.

24. Olga Palagia, "Herakles", *LIMC*, IV, 1988, p. 791.

Petri. La cabeza de las dos estatuillas es más voluminosa y redondeada en relación con el cuerpo, aunque coinciden con la de Sancti-Petri en el modo de trazar el cabello y la barba, muy ajustados a la forma del cráneo y organizado a base de rizos ganchudos (*Fig. 9a*), con cierta simetría a ambos lados de la frente y del centro de la barba. Para Hafner, estas facciones deben relacionarse con una cabeza de Copenhagen (*Fig. 9b*), en la que se reconoce la misma disposición del cabello y ya había sido asignada por F. Poulsen²⁵ a Mirón, lo que le permite a Hafner extender a otras obras la misma atribución y definir de un modo más preciso el estilo mironiano más tardío²⁶.

Buschor, incluyó el bronce de Oberlenningen entre las posibles versiones la estatua colosal de bronce realizada por Mirón para un grupo del santuario de Hera en Samos, que puede fecharse hacia el año 439 a.C.²⁷, en el que se representaba la apoteosis de *Heraklés* y su ingreso, acompañado por Atenea, en el



Fig.10. Zeus de Boston.

25. Frederik Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Calsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1951, n° 251, p. 189. Sascha Kansteiner, *Herakles. Die Darstellungen in der Großplastik der Antike*, Colonia, 2000, p. 86.

26. G. Hafner, *op. cit.*, col. 101 ss.

27. Ernst Buschor, "Gruppe des Myron", *AM*, 68, 1953, p. 61.



Fig. 11a. Hércules de Cherchel (Argelia).



Fig. 11b. Hércules de Oxford.

Olimpo, donde le acogía Zeus. Un estudio posterior de E. Berger²⁸, incluye un pequeño bronce romano de Júpiter conservado en el Museo de Boston (Fig. 10) entre las posibles réplicas de la figura de Zeus del grupo de Samos; su apariencia general es muy similar a la del Hércules de Oberlenningen lo que sería tanto una confirmación de la atribución a Mirón como un testimonio de la existencia de versiones romanas del grupo completo.

Buschor propuso la identificación del Hércules de Cherchel (Fig. 11a)²⁹ como la versión más cercana al original del *Heraklés* de Mirón para Samos, dentro del modelo común de las figuras del tipo Boston/Oxford (Fig. 11b), con las que se relaciona tradicionalmente. Sin embargo, según J. Dörig³⁰, el Hércules de Cherchel, estaría más próximo a los inicios del estilo severo y procedería de la figura realizada por Onatas de Egina para el monumento dedicado por los tasio en

28. Ernst Berger, "Zum samischen Zeus des Myron in Rom", *RM*, 76, 1969, n.º. 4, p. 70.

29. Stéphane Gsell, *Cherchel. Antique Iol-Caesarea*,

Alger, 1952, p. 84 ss.

30. Josef Dörig, *Onatas of Aegina*, (Monumenta Graeca et Romana, I), Leiden, 1977.

Olimpia, aunque a esta teoría se ha contrapuesto la posibilidad de que el Hércules de Cherchel deba sólo su relación con el estilo severo a la reelaboración dentro de una tendencia excesivamente clasicista³¹.

Aparte de las consideraciones estilísticas que puedan deducirse de las versiones romanas conocidas de ambos modelos, la clave para su identificación segura podría estar en los atributos correspondientes a cada uno de ellos. La figura de Onatas (Pausanias, XXV, 12), sostenía la clava en la mano derecha y el arco en la izquierda, mientras que la de Mirón, aunque no se conoce una descripción precisa, es más probable que sostuviera en la mano izquierda las manzanas del Jardín de las Hespérides, como corresponde al momento representado por el grupo de Samos, en el que *Heraklés* era acompañado por Atenea para que Zeus le recibiera en el Olimpo, tras superar todos sus trabajos.

Hafner, que no conoció el bronce de Madrid idéntico al de Oberlenningen, pensaba que el brazo izquierdo perdido de esta figurita debía complementarse según el modelo Boston/Oxford, y que las manzanas no aparecían en este tipo de imágenes de Hércules hasta el helenismo³². Sin embargo, el ejemplar idéntico de Madrid sí lleva las manzanas, al igual que el nuevo bronce de Sancti-Petri, de modo que, si se acepta la dependencia de estos bronces del modelo de Mirón para Samos, podrían diferenciarse con mayor seguridad del tipo Boston/Oxford, ya que la escultura de Oxford muestra claramente que la mano izquierda está cerrada sobre un objeto colocado verticalmente, que sería el arco, y este atributo estaría en relación más probable con el modelo de Onatas de Egina.

Como observa Hafner para el bronce de Oberlenningen³³, puede apreciarse en esta obra, y creo que también en el nuevo bronce de Sancti-Petri, el deseo de representar una agitación interior contenida que indicaría la preocupación de Mirón en sus últimas obras por asumir las nuevas corrientes de la escultura de su tiempo y superar las acusaciones de arcaísmo que le hacían sus contemporáneos.

En el caso del nuevo bronce de Sancti-Petri, la actitud excesivamente rígida de la figura, la mirada perdida y el tratamiento de la musculatura, podrían indicar una recreación del prototipo de Mirón, realizada ya dentro de un gusto clasicista, en el que interviene apreciablemente el conocimiento de modelos retratísticos del siglo IV, como el considerado de Esquilo³⁴, en los que no es ya tan apreciable la forma redondeada y compacta de la cabeza.

31. S. Kansteiner, *op. cit.*, p. 88.

32. G. Hafner, *op. cit.*, col. 86.

33. G. Hafner, *op. cit.*, col. 99.

34. G.M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Londres, 1965, vol 1, p. 121 ss., fig. 595-596.

Heraklés y las Hespérides

El análisis de los broncees de Sancti-Petri de época fenicia³⁵, y la observación de la placa arcaica de Samos con la lucha de *Heraklés* y Gerión ante los dragos gaditanos³⁶, ponen de relieve la importante vinculación que existió entre Cádiz y Samos en los siglos centrales del primer milenio antes de Cristo. Esta relación se refuerza por la aparición del nuevo bronce de tipo mironiano, que resulta ser a un tiempo una réplica de la figura colosal realizada por Mirón para el *Heraion* de Samos y el modelo utilizado para representar a *Hercules Gaditanus* en las acuñaciones hadrianéas.

En el grupo de Mirón para Samos, *Heraklés* extiende la mano izquierda con las manzanas del Jardín de las Hespérides para mostrarlas o entregarlas a Atenea, quien le ha ayudado a obtenerlas, tal y como se había expresado ya la misma escena en la serie de metopas del templo de Zeus de Olimpia y en el de *Hephaistós* de Atenas. En Olimpia es Atlas quien sostiene las manzanas mientras Atenea ayuda a *Heraklés* a sostener el globo terráqueo, pero en el *Hephaisteion* ya aparecía el propio *Heraklés* extendiendo el brazo con las manzanas hacia Atenea quien le entregaba a cambio la corona del triunfo y la inmortalidad, lo que otorga a este trabajo un carácter especial de culminación de toda la vida terrenal del héroe. Esta era también la escena desarrollada por el grupo de Samos en presencia de Zeus, quien acogía en el Olimpo a su hijo tras la superación de todas sus pruebas simbolizadas en las manzanas.

El caso es que, en la iconografía de la divinidad gaditana no encontramos indicios textuales ni materiales de esta escena y sí de otra similar en la que *Heraklés* está acompañado por dos figuras femeninas. Se trata de otro áureo acuñado por Hadriano, en cuyo reverso (*Fig. 12*) aparece Hércules con la actitud ya analizada de extender la mano izquierda con las manzanas y apoyarse con la derecha sobre la clava; a sus pies está una imagen recostada de una divinidad acuática, que debe ser una alusión al Océano y que también le acompaña en las acuñaciones que llevan el rótulo HERC(ules) GADIT(anus) (*Fig. 7*), al igual que la proa de nave situada a la derecha; a ambos lados de Hércules hay dos figuras femeninas vestidas con largas túnicas y con los brazos abiertos en señal de adoración; les envuelve una simulación arquitectónica formada por dos esbeltas columnas que sostienen un dintel con su tejadillo.

El grupo se ha puesto en relación con la representación de Hércules entre *Virtus* y *Voluptas*, un episodio de la vida del héroe cuyo primer testimonio

35. Ramón Corzo Sánchez, "Sobre las primeras imágenes y la personalidad originaria de *Hercules Gaditanus*", *Spal*, 13, 2004 (en prensa).

36. Ramón Corzo Sánchez, "El drago de Cádiz en un bronce samio del siglo VII a.C.", *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, p. 27-42.

literario es el relato de Pródico transmitido por Jenofonte en los *Memorabilia* (II,1,21) y que se hace corresponder con la ideología del propio Emperador: la abnegación demostrada por el héroe en su tarea de librar al mundo de todo tipo de monstruos y peligros, siguiendo el camino de la Virtud, sería similar al esfuerzo consciente y decidido de Hadriano por asegurar la paz y la felicidad del Imperio sin dejarse llevar hacia el camino del Placer³⁷. Esta interpretación, a pesar de su atractivo ideológico, puede resultar muy forzada como lectura primera y directa de la escena, puesto que no existe en las dos figuras femeninas ningún tipo de diferenciación que indique la contraposición de dos personalidades opuestas, y el suceso, narrado por Pródico, de la elección del camino en la vida de *Heraklés* tuvo lugar en su juventud, antes de emprender los trabajos y no al final de éstos. El ambiente oceánico y las manzanas que porta Hércules indican que sus acompañantes femeninos, en principio, deben ser dos de las Hespérides, como ya han indicado otros autores³⁸.



Fig. 12. Reverso de un áureo de Hadriano con *Hercules Gaditanus* y las Hespérides.

En el pensamiento griego de la segunda mitad del siglo V a.C. y en el arte de ese momento, se encuentran otros elementos coincidentes que pueden ayudar a la comprensión del tipo iconográfico gaditano. Un relieve conservado en la colección romana de Villa Albani³⁹ (Fig. 13a) contiene la representación de

37. Seth William Stevenson et al., *A Dictionary of Roman Coins, republican and imperial*, Londres, 1982, p. 456.

38. Antonio García y Bellido, "Hercules Gaditanus",

AEspA, XXXVI, 1963, p. 145.

39. Peter C. Bol, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, I, Berlín, 1989, n° 127, p. 398-404.

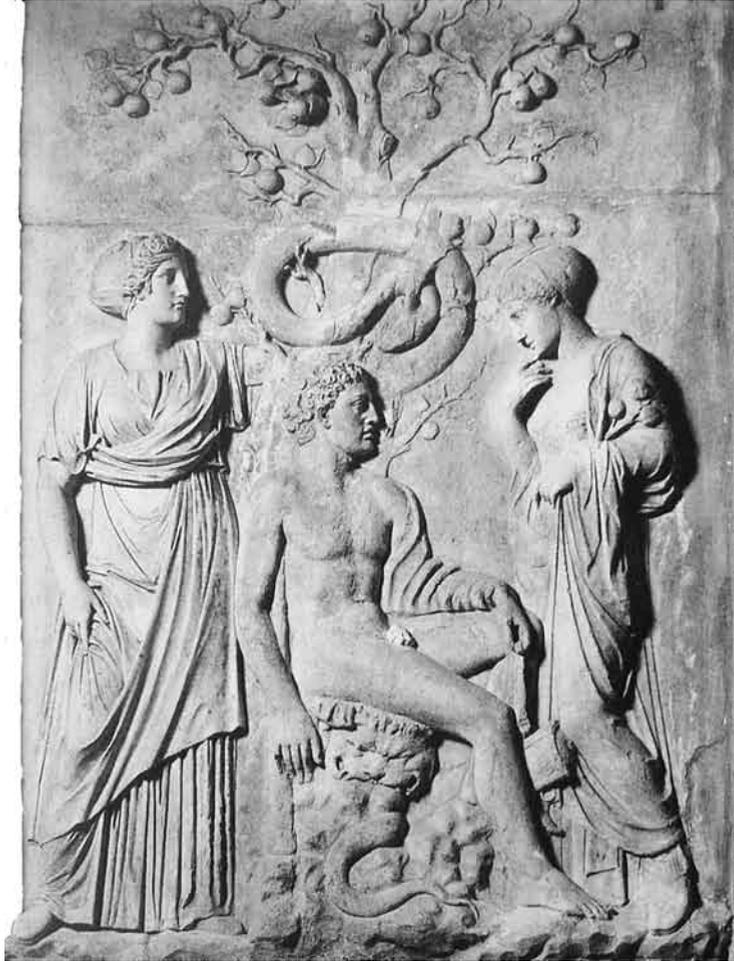


Fig. 13a. Heraklés y las Hespérides en el relieve Albani.

Heraklés joven sentado sobre una roca que está cubierta con la piel de león de Nemea y apoyado en la clava que se aloja en su axila derecha; junto al héroe hay un árbol de ramas cuajadas de frutos en cuyo tronco se enrosca una serpiente y, a ambos lados, dos figuras femeninas, una delante, que dirige su rostro hacia *Heraklés* y otra detrás, que extiende su brazo izquierdo hacia el árbol. En este caso, resulta claro que se trata de una imagen de *Heraklés* en el Jardín de las Hespérides, pero con un sentido de la narración del suceso distinto al que se recogía en la literatura y el arte anteriores, ya que *Heraklés* aparece aquí con apariencia juvenil, sin barba, y no lucha contra la serpiente o dragón que custodia las manzanas, ni se oculta de las Hespérides, sino que establece



Fig. 13b. El relieve Torlonia con Teseo, Piritoo y Heraklés en el Hades.

con ellas un diálogo cuya resolución deberá ser la obtención por el héroe de las manzanas doradas.

El relieve de Villa Albani forma parte de un importante grupo de obras áticas del siglo V a.C., de las que existen diversas copias y variantes y a las que se les denomina en conjunto “relieves de tres figuras”, ya que todas ofrecen una composición similar, siempre a base de tres personajes. El estudio esencial de estos relieves⁴⁰, con la identificación de la mayoría de las copias completas y de los fragmentos, estableció con seguridad que los

otros tres relieves que forman serie con el de *Heraklés* y las Hespérides son el de Piritoo con Teseo y *Heraklés* en el *Hades* (Fig. 13b), el de Eurídice con Orfeo y Hermes (Fig. 13c) y el de Medea y las Pelíades con el caldero (Fig. 13d).

La notable calidad de los relieves y sus numerosas copias garantizan que se trata de un conjunto bien conocido en el mundo antiguo y dotado de un



Fig. 13c. Relieve de Hermes, Eurídice y Orfeo.



Fig. 13d. Relieve de Medea y las Pelíades.

40. Heinz Götze, “Die Attischen dreifigurenreliefs”, *RM*, 53, 1938, p. 189-280.

prestigio especial; las excavaciones del Ágora de Atenas en las que se descubrió la planta del Altar de los Doce Dioses⁴¹, han permitido identificar el lugar que corresponde a estos relieves en los paneles que debían flanquear las dos entradas al recinto en el que se erigía el altar; las dimensiones conservadas en las ranuras del basamento tienen las mismas dimensiones que las copias completas de los relieves. Esta localización ha permitido formular una interpretación de los relieves acorde con la importancia del monumento, para lo que se pueden encontrar paralelos literarios en tragedias del siglo V a.C., que plantean los mismos asuntos como expresión de las dificultades para conseguir la eterna juventud y eludir el infierno.

El fracaso de las hijas de Pelías en el rejuvenecimiento de su padre se debió a su ingenuidad al creer que Medea iba a reparar mediante la magia el cuerpo descuartizado y cocido en el caldero. Eurídice no pudo ser rescatada del *Hades* por dejarse llevar de la curiosidad, una de las más peligrosas debilidades de los hombres. Pírrito quedó también en el *Hades* por su propia inconstancia, pero *Heraklés* consiguió, al menos, volver a salir de allí con Teseo, el mejor de los héroes atenienses. Por último, *Heraklés* había utilizado lo mejor de la inteligencia humana y de su constancia y vigor para obtener de las Hespérides el fruto que proporciona la eterna juventud y es el que ofrece el ejemplo ideal del triunfo sobre todas las dificultades y la consecución de la gloria y la inmortalidad.

Los vínculos de estos temas con las tragedias de la época son recíprocos, ya que la disposición común a todas las figuras de los relieves es de una clara actitud declamatoria, como actores que se colocasen en las poses adecuadas a sus papeles. El relieve de *Heraklés* y las Hespérides, que representa el éxito ideal de las empresas de los héroes, tendría como argumento literario una relación directa de *Heraklés* con las guardianas del Jardín, a las que enamoró, igual que Jasón a Medea, para conseguir que ellas mismas apaciguaran al dragón y le proporcionaran las manzanas.

El empleo de estos temas en el Altar de los Doce Dioses coincide con los momentos posteriores a la paz de Nikias (420-410 a.C.) y ofrece también la iconografía políticamente adecuada a la mentalidad ateniense del momento⁴²; se trata de una asociación intencionada y consciente de los héroes y sus empresas con el propio futuro político de la ciudad, de modo que los héroes dejaron su papel de simples intérpretes de los mitos locales, tal y como aparecerían en los monumentos de los Héroes Epónimos dedicados también en el

41. Thompson, "The Altar of Pity in the Athenian Agora", *Hesperia*, XXI, 1952, p. 47-82.

42. Evelyn B. Harrison, "Hesperides and Heroes: A Note on the three figure reliefs", *Hesperia*, 33, 1964, p. 76-82.

Ágora en los años precedentes, para convertirse en símbolos abstractos de la perfección y modelos del orden moral para las jóvenes generaciones; en este plano, Teseo se propone como modelo ateniense, pero *Heraklés* asume un papel integrador como modelo para todo el ámbito helénico, con lo que adquiere un papel definitivo de héroe nacional.

Esta interpretación moral y política de los relieves puede ampliarse con la aplicación de la historia de la “elección de Hércules” o “la encrucijada”, es decir, el relato ya aludido del sofista Pródico sobre la elección por el joven *Heraklés* entre *Areté* y *Kakia*, esto es, *Virtus* y *Voluptas* o la Virtud y el Placer. En esta línea, se podría ver en el relieve de Villa Albani una representación de *Heraklés* acompañado por *Hera* y *Aphrodite*, que representarían las dos opciones del dilema de Pródico⁴³. De este modo, se podría considerar reforzado el sentido moral del conjunto, ya que el triunfo de *Heraklés* no se debería sólo a su condición de héroe, hijo de Zeus y protegido por Atenea, sino a su propia decisión personal de seguir el camino de la Virtud, que le llevaría, finalmente, a obtener la inmortalidad, mientras que otros héroes o seres más débiles, como Piritoo o Eurídice, fueron incapaces de superar su condición humana y no pudieron escapar del *Hades*.

Se llegó de este modo a una transformación sustancial del mito heracleo por la interposición de un suceso nuevo entre la culminación de sus trabajos y la apoteosis. La literatura y el arte griegos del siglo VI y de la primera mitad del siglo V a.C., tanto en lo que ha llegado hasta nosotros como en lo que podemos deducir que existió por fuentes indirectas⁴⁴, consideraban que la muerte y autoinmolación de *Heraklés* eran una consecuencia directa de la propia sucesión de sus hazañas, en las que la relación con Deyanira y la malicia del centauro Nessos determinaban necesariamente un final trágico, ya presagiado por el oráculo de Delfos, por el que una de las víctimas de *Heraklés* se convertiría en su propio verdugo.

En cierto modo, el conjunto del relato antiguo, enmarcado en la accidentada biografía de un personaje, hijo de la unión ilegítima de Zeus y Alcmena, perseguido por la esposa de su padre desde la propia cuna y ayudado por Atenea, como personificación de la sabiduría, para superar todas las pruebas que Hera colocaba en su camino hasta conseguir ser reconocido por su padre y entrar en el Olimpo, era un auténtico folletín⁴⁵, tal y como definiríamos hoy

43. Hugo Meyer, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma, 1980, p. 134 ss.

44. Philip Holt, “Herakles’apotheosis in lost Greek literature and art”, *L’Antiquité Classique*, LXI, 1992, p. 38-59.

este tipo de literatura, y su éxito popular no requiere hacerlo acompañar de ningún sentido escatológico. Ya he referido como en el siglo VI a.C. el papel de *Heraklés* como héroe civilizador que liberaba al mundo de todo tipo de monstruos sirvió para convertirlo en símbolo y justificación ética de la supremacía griega sobre otros pueblos.

Sin embargo, en las tragedias del siglo V a.C., se aprecia el interés de la cultura griega por encontrar un sentido moral mejor definido en la actuación de *Heraklés*, que sirviera para explicar el éxito irrevocable de un comportamiento abnegado. Este propósito de explicación moral es el que se puede comprender en las obras de Sófocles y Eurípides⁴⁶, y el que llevará, finalmente, a los sofistas, representados por Pródico, a la introducción en el mito del episodio de la “elección de *Heraklés*” como un acto de libertad personal que puede servir de modelo a la actuación del resto de los hombres, y llevarles, como a *Heraklés*, a conseguir la inmortalidad⁴⁷.

Aunque la aplicación del relato de la elección de *Heraklés* al relieve de Villa Albani parezca excesiva, no hay que olvidar que, al igual que hoy nos resulta sugestivo identificar a las dos acompañantes de *Heraklés* como la personificación de las dos opciones morales, esta misma asociación de ideas debía ser patente para cualquier griego familiarizado con la ideología de los sofistas y la “humanización” de su comportamiento que le convirtió en referencia para el propio comportamiento de los hombres y abría la esperanza de que la inmortalidad podía estar al alcance de todo el que siguiera su misma elección.

En todo ello, tuvo que tener un papel importante la localización del suceso de la elección, que los relieves de tres figuras realizados para el Altar de los Doce Dioses del Ágora de Atenas remiten, indudablemente, al extremo Occidente, en las puertas del Océano, donde se encuentra la morada de las Hespérides y también al *Hades* en el que se produjo el rescate de Teseo. Esta idea se refuerza con la observación del tipo iconográfico utilizado en el relieve de Piritoo, Teseo y *Heraklés*; se encuentra aquí a Piritoo sentado, y Teseo ante él, que le mira en actitud reflexiva, mientras que *Heraklés*, situado a su espalda muestra en su mano izquierda las manzanas del Jardín de las Hespérides, que adquieren aquí el papel de símbolo de la redención ofrecida por *Heraklés*, que Piritoo no podrá alcanzar.

De este modo, *Heraklés* asume un mayor protagonismo en este relieve y, a través de él, se establece un enlace directo con el relieve en el que le acompañan

45. A. Schnapp, “Images et croyances en Grèce ancienne; représentations de l’apothéose d’Héraclès au VI^e siècle”, *Images et société en Grèce ancienne. L’iconographie comme méthode d’analyse*, Lausanne, 1987, p. 187-200.

46. Reiner Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford, 1988, p. 79 ss.

47. G. Karl Galinsky, *The Herakles Theme*, Oxford, 1972, p. 101 ss.

las Hespérides, de forma que ambos pueden considerarse complementarios: en el de las Hespérides se muestra a *Heraklés* en el momento de obtener las manzanas que le proporcionarán la inmortalidad y en el de Piritoo las exhibe como símbolo de que es él quien posee la capacidad para transmitir la salvación al resto de la Humanidad.

El tipo iconográfico de *Heraklés* en el relieve de Piritoo es el mismo ya estudiado en relación con el bronce de Sancti-Petri, es decir, con la ponderación sobre la pierna izquierda y la mano derecha apoyada en la clava, aunque con una mayor flexión hacia arriba del brazo izquierdo que se debe a la necesidad de acoplar la figura en el espacio del relieve. Sin embargo, *Heraklés* ha abandonado la fisonomía madura y el aspecto de cansancio que parece corresponder al héroe que ha culminado un gran número de empresas, al tiempo que pasa de mostrar las manzanas a Atenea, como hacía en el grupo de Samos y en la metopa del Hephaisteion, a mostrarlas a otro héroe. De este modo, *Heraklés* no exhibe las manzanas como prueba de su derecho para acceder a la inmortalidad sino que traslada esta acción fundamental del plano divino al humano y abre la posibilidad de intervenir, ya divinizado y rejuvenecido, en la vida de los hombres a los que puede ofrecer la participación en el mismo triunfo que el ha obtenido.

Si el áureo de Hadriano (Fig. 12) con *Hercules Gaditanus* y sus dos acompañantes femeninas tiene el mismo significado que el relieve de *Heraklés* con las Hespérides, podría deducirse que en el santuario de Cádiz se reconocía la misma importancia a este suceso que la que se le dio en el Altar de los Doce Dioses del Ágora de Atenas, pero además, en Cádiz se vería como un acontecimiento mucho más cercano, ya que la isla de las Hespérides formaba parte de la visión mítica más antigua de la propia isla de Cádiz. De otra parte, el fenómeno de la recuperación de la juventud por *Heraklés* es, precisamente, el rasgo esencial de la personalidad de Melkhart como divinidad que se somete anualmente a su autoinmolación en las llamas de las que renace para convertirse en símbolo de la regeneración de la naturaleza.

Los autores antiguos coincidían en afirmar que no había una imagen de culto en el *Herákleion*, aunque si existían múltiples exvotos como los ahora conocidos, y una representación de las hazañas de *Herákles* que no se ajustaba a la serie de los doce trabajos “canónicos”; esta anomalía y la comparación con otras series en los primitivos monumentos griegos lleva a suponer que su fecha de ejecución debe situarse hacia el año 500 a.C., siempre antes de la construcción del templo de Zeus de Olimpia en el 480-460, cuyas metopas sirvieron para establecer el ciclo de los *Dodekatloi*⁴⁸.

Los trabajos representados en el templo de Cádiz se encontraban en las puertas, de acuerdo con la descripción poética que hizo Silio Itálico (*Punicorum*, III, 32-44) y el más importante de ellos no era estrictamente un “trabajo”, sino el episodio de la autoinmolación de *Heraklés*, que Silio Itálico cita en último lugar con la indicación *inter quae* como si ocupara un lugar central entre todos los demás, y en el que se veía el alma de *Heraklés* ascender de entre las llamas hacia las estrellas. Este acto era el mismo de la cremación y *egersis* de Melkhart, que volvía a la vida rejuvenecido, tal y como Nonnos de Pannopolis (*Dyonisiaka*, XI, 358) indicaba explícitamente⁴⁹ que *Heraklés* consumía en las llamas su vejez para resurgir de ellas rejuvenecido como el ave Fénix⁵⁰.

El reconocimiento de *Hercules Gaditanus* como *Hercules Hespericus* que parece deducirse de su iconografía en las monedas y en la nueva figura de bronce, coincide, por tanto, con una dependencia específica del momento en el que *Heraklés* pierde las ataduras de la vejez para adquirir una juventud eterna y era en el *Herakleion* gaditano donde se situaba el lugar de la muerte del héroe, según la opinión general que Salustio (*BIug.*, XVII) decía haber recogido de los habitantes del Norte de África. Pomponio Mela (III, 46), el geógrafo nacido en la localidad de *Mellaria* de la costa gaditana y, por ello, un buen conocedor del templo gaditano, aseguraba que allí se conservaban los huesos de *Heraklés*, lo que Arnobio (*Adv.Nat.*, I, 36) intentaba conciliar con el mito griego indicando que se habían llevado los restos al *Herakleion* de Cádiz, después de la cremación en el monte *Oeta*.

El caso es que la imagen de *Heraklés* concebida por Mirón para el templo de Hera en Samos, con el atributo de las manzanas hespéricas como símbolo de su triunfo, y la escena de *Heraklés* rejuvenecido y acompañado por las propias Hespérides en su Jardín, concebida como ejemplo moral para los relieves del Altar de los Doce Dioses del Ágora de Atenas, podían tener un valor simbólico y representativo tanto en Samos como en Atenas, pero sólo en Cádiz llegaban a alcanzar el significado pleno de una imagen vinculada al lugar. En la Isla de las Hespérides, que podía ser la misma Isla de Cádiz en la Teogonía de Hesíodo y que era, en cualquier caso, un lugar en el Océano inmediato al estrecho de Gibraltar, y en el *Hades*, otro lugar occidental relacionado con el sur de la Península Ibérica, era donde *Heraklés* había interpretado el gesto de mostrar o entregar las manzanas, en el que se llegó a resumir todo el sentido de su existencia y su personalidad.

48. Antonio García y Bellido, “Hercules Gaditanus”, *AEspA*, XXXVI, 1963, p. 104.

49. Ju. B. Tsirkin, “The labours, death and resurrection of Melqart as depicted on the gates of the Gades/Herakleion”,

Rivista de Studi Fenici, 9, 1981, p. 23.

50. É. Lipi_ski, “La fête de l’ensevelissement et de la résurrection de Melqart”, *Actes de la XVIIe Rencontre Assyriologique Internationale*, Bruselas, 1970, p. 44.

El valor moral de la escena, desarrollado en los relatos teatrales necesitaría, inevitablemente, una comprensión de su localización, ya que la identificación y el reconocimiento del *topos* es el elemento de unidad de espacio que resulta imprescindible en la dramatización escénica que se ofrece en los relieves. En Samos, en Atenas y en Cádiz, encontramos la misma imagen y la misma explicación iconológica, pero en Samos y en Atenas, *Heraklés* no recibía un culto específico en relación con el mito hespérico ni sus imágenes estaban vinculadas a un santuario concreto, de modo, que los griegos que contemplaban estas imágenes, especialmente la ateniense, concebida con un sentido dramático que implica una ubicación escenográfica, no podían ignorar que el ambiente representado era el del *Herakleion* de Cádiz, y aquí fue quizás donde se mantuvo mejor la comprensión exacta de su imagen hasta el fin de la Antigüedad, basada en la coincidencia con el papel escatológico originario de Melkart.