

La alegoría de trasfondo mitológico en *Los Doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena¹

José Ramón del Canto Nieto²

Recibido: 16 de Julio de 2020 / Aceptado: 4 de Septiembre de 2020

Resumen. La figura heroica de Hércules y su transmisión mítica resultan prácticamente inabordable, pero hay dos aspectos clave que pueden al menos servir de guía para su comprensión: su doble condición de hombre y dios, y su tránsito entre la Naturaleza y la Cultura. En el presente artículo reflexionamos sobre cómo, en la tradición mítica, ambos aspectos llegan de manera alegórica hasta la Edad Media. Nos centramos muy especialmente en la obra literaria de Enrique de Villena, en el primer tercio del siglo XV, que adapta el mito según las categorías ideológicas de su época.

Palabras clave: Hércules, Naturaleza, Cultura, Alegoría, Edad Media, Agente daimónico, Carácter, Destino, Caballero Medieval.

[en] The allegory of mythological background in Enrique de Villena's *Los Doze trabajos de Hércules*

Abstract. The heroic figure of Hercules and its mythical transmission are practically unapproachable, but there are two key aspects that can at least serve us as a guide for his understanding: his double condition of man and god, and his transit between Nature and Culture. In the present article we reflect on how, in the mythical tradition, these aspects reached allegorically until the Middle Ages. We will focus especially on the literary work of Enrique de Villena, an author from the first third of the 15th century, who reinterpreted myth according to the ideological categories of his time.

Keywords: Hercules, Nature, Culture, Allegory, Middle Ages, Daimonic Agent, Character, Destiny, Medieval Knight.

Sumario. 1. Introducción. 2. La figura de Hércules y la tradición mítico-alegórica. 3. Hércules en la Edad Media. 4. *Los doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena. 5. Declaración alegórica. 6. La verdad. 7. Elementos de la alegoría. 8. El agente daimónico. 9. Hércules en el mundo de Enrique de Villena.

Cómo citar: del Canto Nieto, José Ramón (2021), La alegoría de trasfondo mitológico en *Los Doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 31, 193-216.

¹ El trabajo previo a la redacción de este artículo ha sido posible gracias a la participación de su autor en el Proyecto Nacional de Investigación PGC2018-093827-B-I00 (FEDER/AEI).

² I.E.S. Madina Mayurqa de Palma de Mallorca.
josdelcanto@yahoo.es

Abreviaturas

Citamos la obra de Villena (*EV*) conforme a la numeración de cada capítulo del libro (entre paréntesis) seguido de las iniciales mayúsculas de cada uno de sus apartados: H (Historia), I (Declaración Alegórica), V (Verdad) y A (Aplicación). Citamos la *General Estoria* de Alfonso X (*GE*), según la edición de A.G. Solalinde, Ll. A. Kasten y V. R.B. Oelschläger, Madrid, *CSIC*, 1961.

1. Introducción

El cometido que nos hemos trazado en este trabajo es modesto: queremos abordar el mito de Hércules desde el punto de vista de su interpretación alegórica en la Edad Media española, y de manera muy especial, en la obra titulada *Los doze trabajos de Hércules* (1417). Fue su autor un gran amante de las letras: Enrique de Aragón, conocido también como Enrique de Villena o (impropiamente), Marqués de Villena, nacido entre 1382 y 1384 de familia noble, descendiente tanto de la casa real de Aragón como de la de Castilla. Su vida transcurrió entre ambos reinos, y en su formación y posterior obra literaria se valió tanto del castellano como del catalán. Mantuvo contacto con la cultura provenzal y fue autor de un *Arte de trovar*, que dedicó al Marqués de Santillana. Fue un hombre políglota, de sólida formación humanística y prolífico escritor. Incluyó su vida más hacia las letras que hacia las armas o la política.

El primer tercio del siglo XV (Villena murió en 1434) ha sido llamado “Pórtico del Renacimiento”, y, en efecto, en la obra de nuestro autor pueden considerarse algunos atisbos prerrenacentistas (aunque en muchos aspectos se mantuvo anclado en el espíritu medieval, como veremos). Su obra no tiene como destinatario un ámbito eclesiástico o la Universidad, sino uno ‘civil’ (Morreale 1958: XXII). Se dirigía a una sociedad cada vez más cultivada “gracias al despertar de intereses que muestran la floración de textos en lengua romance de la más variada temática” (Cátedra & Cherchi 2007: 94). Autor de pretensiones científicas (siguiendo en esto a Alfonso X el Sabio, algunas de cuyas obras que no han llegado a nosotros sabemos que figuraban en su biblioteca privada), trató los más variados temas (bíblicos, astrológicos, sobre el protocolo de la nobleza, poética, etc.) y entre sus inquietudes no faltó su acercamiento a autores clásicos e italianos. Vertió al castellano la *Divina Comedia* de Dante y también es autor de una *Traducción y glosas de la Eneida*. Asimismo se interesó, como otros autores prerrenacentistas, por la mitología (García Teijeiro 2006). La obra objeto de nuestro estudio encara en concreto la mitología desde una perspectiva exegética³.

2. La figura de Hércules y la tradición mítico-alegórica

La figura de Hércules, el héroe griego por antonomasia, resultaba ya para los griegos más antiguos rica, variada y problemática. Para empezar, Hércules gozó (o sufrió) un

³ Un “ensayo medieval de exégesis mitológica” es precisamente como define *Los doze trabajos de Hércules* Margherita Morreale en el estudio preliminar de su excelente edición (1958: X-XXVI). En nuestro estudio, no obstante, seguimos la edición de Pedro M. Cátedra, *Enrique de Villena. Obras completas, I*, Madrid 1994: *Los doze trabajos de Hércules*, 1-111.

doble estatus conforme a su nacimiento y muerte, manifestado en su doble condición de héroe y dios. Bajo ambas consideraciones recibió un culto específico y diferente en Grecia (Kirk 1984:144-147). Esta dualidad impregnó su mito ya desde la Antigüedad, y puede decirse que sus secuelas literarias llegan hasta nuestros días⁴. En el mito de Hércules puede rastrearse otra doble dimensión de no menor importancia y quizá la más constitutiva del héroe: la que opone significativamente, en su figura y acciones, Naturaleza y Cultura, polaridad que convierte al héroe en una sugerente figura de mediación (Kirk 1984:167-170). En la segunda categoría podemos incluir aspectos como su autoría en las instituciones de juegos (García Romero 2019: 30 ss.), la presidencia de rituales de iniciación o sacrificios (Cuartero 1998), el establecimiento de oráculos, la fundación de manantiales termales con fines curativos o la fundación de ciudades (Stafford 2011: 156-162). Podría añadirse su astucia (μητις) en la realización de algunas de sus tareas. Su esposa Deyanira le arrastra, sin duda, hacia este ámbito. En su aspecto más conocido, libera a la Tierra (especialmente en el Peloponeso) de monstruos que amenazan a la humanidad. Pero en su reverso, el que comprende la Naturaleza (o si se quiere, en su dimensión opuesta a las leyes y convenciones humanas) podemos mencionar su condición de glotón (especialmente de carne cruda) y bebedor; su impaciencia, impulsividad e irreflexión, emociones que le llevan, por ejemplo, a matar de un golpe a su maestro de música, Lino⁵. Puede añadirse la violación de las reglas de hospitalidad o el ejercicio de una violencia desmedida⁶ y su entrega sin restricciones al sexo, pasiones todas ellas que lo acercan, sin duda, al reino de las bestias. No es superfluo en este sentido recordar, icónicamente⁷, su figura humana peluda, la piel de león con la que se viste y con la que se identifica⁸ o la maza que blande, no fabricada artificiosamente, sino desgajada de un árbol, etc. Otros episodios de índole trágica, como la muerte que ocasiona a su primera esposa Mégara y a sus hijos, delatan una falta de control del héroe sobre sí mismo. Algunos de estos rasgos a veces se solapan: Hércules puede luchar con fiereza animal contra las bestias favoreciendo al mismo tiempo a la humanidad. Se trata, en definitiva, de un héroe que media entre el orden y el desorden (Kirk 1984:195).

Siguiéndose la estela de su mito, estos dos aspectos mencionados han acabado configurando el símbolo de Hércules: el del héroe, casi divino, liberador de sí mismo y de la humanidad, y el del hombre víctima de sus propias debilidades. El primer aspecto resulta con mucho el vencedor. Así lo dice, desde un punto de vista psicoanalítico, Paul Diel (1976: 198):

Según la intención profunda del mito, Heracles no es solamente un símbolo de liberación individual; se convierte en el héroe purificador por excelencia. Gracias

⁴ El libro de Agatha Christie titulado *The Labours of Hercules* (1962) puede considerarse un caso de relato alegórico: por ejemplo, en su lucha contra un rumor invasivo y perjudicial que asolaba a una comunidad, su protagonista, el famoso detective Hercule Poirot, afirma: “El rumor es exactamente igual que la hidra de Lerna, que tenía nueve cabezas y no podía ser destruida, porque tan pronto se le cortaba una de ellas, nacían dos para reemplazarla”.

⁵ Cf. Apolodoro, 2. 4, 9, 2. Este aspecto, sin embargo, es sustituido por su contrario en Alfonso X el Sabio, quien dice que, de su maestro Lino, Hércules “aprendió muy bien; e començo a seer mucho entendido, e salir muy valiente, e ser mucho esforçado...” (GE. 2. CCCXCVI).

⁶ O ambas a la vez. Así actuó con su huésped Ífito, a quien acabó matando; cf. *Odisea* 21.22-30.

⁷ Sobre la iconografía de Hércules en la Edad Medieval, véase Pandiello 2012: 67-78.

⁸ Lucir esta prenda puede interpretarse también como un signo de victoria sobre la tentación perversa que representa el león; no hay que olvidar que es la piel de un león vencido, un trofeo (Diel 1976:197).

a su fuerza excepcional y ejemplar, extermina él mismo mayor número de monstruos (símbolos de los vicios) que cualquier otro héroe, llevando a cabo trabajos impuestos, figuración de la dificultad de su combate liberador.

En la tradición mítica -concluye Diel (1976:208-209)- Hércules “será el símbolo de la victoria (y de la dificultad de la victoria) del alma sobre sus debilidades”. Resulta difícil encontrar mejor imaginario para expresar alegóricamente la lucha entre el vicio y la virtud con victoria final de esta.

Nuestro propósito de tratar solo tangencialmente los relatos originales y las fuentes del mito para centrarnos, principalmente, en la evolución alegórica, invita a que dediquemos algunas palabras a la esencia de la relación mito-alegoría: la crítica del mito se asienta, tradicionalmente, en ‘patrones arquetípicos’ o ‘mitologemas’. El relato propiamente mítico aporta el aspecto profundo y fundamental; frente a éste, la ‘alegoría’ se convierte en un desdoblamiento que explica o modifica el relato. A veces, en los mitos, los poetas añaden elementos metafóricos o interpretan sus elementos de manera alegórica. Ambos aspectos pueden ser transmitidos entonces por la tradición, haciendo que el discurso, con el tiempo, pueda ampliarse, reducirse, modificarse o reinterpretarse (Fletcher 2002: 23-24). El alegorista acaba extrayendo de las entrañas del mito aquellos elementos que, dotados de valor, emprenderán una nueva vida en un discurso nuevo, guiado ahora por una finalidad determinada. La alegoría es una figura que puede traspasar los géneros literarios sin dejar de ser *-lato sensu-* un relato simbólico. Llamada en un primer momento ὑπόνοια (“sentido subyacente”) pasó, a partir de época clásica, a denominarse ἀλληγορία (de ἄλλος, “otro” y ἀγορεύω “hablar”) viniendo a significar, por decirlo con palabras de Alfonso X el Sabio, “decir uno e dar al a entender”⁹. En su vasta extensión, el concepto *alegoría* puede contener dos sentidos: puede referirse a la *expresión alegórica* inherente a un mito, y también a la *interpretación alegórica* ejercida secundariamente sobre él¹⁰. La potencialidad de la creación alegórica se asienta en un aspecto ambivalente de la lengua: su posibilidad tanto de revelar como de ocultar. Gracias a esta doble facultad, las palabras pueden decir algo que no parecen decir; o, dicho desde el otro lado, pueden no significar lo que dicen. La lengua crea tanto el mito como la expresión alegórica¹¹, pero mediante la interpretación, el proceso de desvelamiento y ocultación que propicia la lengua puede redoblar. Así lo dice Jean Pepin (1961: 47):

Pues, como si el enmascaramiento del lenguaje no fuera suficiente, se ha imaginado introducir la alegoría propiamente dicha, que es un disfraz del lenguaje claro, es decir, el disfraz del disfraz. La lengua se presenta así como una primera alegoría, y la alegoría como un lenguaje redoblado.

⁹ GE 2.1.262b 10.

¹⁰ En alemán, de hecho, para el primer concepto se reserva el término *Allegorie* y para el segundo *Allegorese* (Pepin 1961: 487-488).

¹¹ En la hermenéutica medieval, la palabra se consideraba no solo portadora de significado, sino también susceptible de interpretación. Cf. Niederehe (1987: 50-51) referido a Alfonso X el Sabio. Bajo este supuesto, Enrique de Villena escribe con la convicción de que es posible encontrar la verdad de un relato mítico bajo el velo de la alegoría “fermosamente segunt lo pusieron [los poetas] por palabras encubiertas” (7V).

En el principio -podría decirse- fue el mito; después nació la alegoría. En aquel se hallan las raíces; en esta las distintas ramas y hojas que nacen, crecen y se diversifican en el frondoso árbol de la Mitología.

En el mundo griego, la alegoría, entendida como interpretación mitológica, encontró su causa remota en las críticas que filósofos antiguos (Pitágoras, Jenófanes, Heráclito, etc.) hicieron de la conducta de algunos dioses y héroes (no precisamente un dechado de virtudes) según se reflejaba en los poemas de Homero y Hesíodo. Era aquel entonces el momento del descubrimiento de la razón. Más adelante, ya en plena época clásica¹², la crisis que había abierto el paulatino paso del mito al logos desembocó en un dilema: o se rechazaban los mitos por ser relatos absurdos, impúdicos o inmorales; o se extraía de ellos alguna otra significación. Mediante esta última disposición, los dioses míticos quedaban además salvaguardados: no se trataba ya de la mera crítica (como era el caso de algunos sofistas) sino que, alentados por la conciencia de que poetas de la talla de Homero y Hesíodo aportaban un legado cultural que no debía caer en el olvido, algunos autores fueron configurando un incipiente método exegético. Sus artífices se entregaron entonces con entusiasmo a la búsqueda de las claves que creían sentir latiendo en los mitos de manera velada. Nacieron así las reinterpretaciones, sobre todo las de aquellos relatos que contenían elementos fantásticos, como los intentos racionalistas de Paléfato¹³, o tentativas alegóricas como las de Heráclito el homérico¹⁴. Algunas interpretaciones eran de tipo físico (los dioses entendidos como elementos de la Naturaleza); otras, las que más nos interesan, de tipo moral. Otro método interpretativo significativo, en fin, fue el evemerismo, es decir, la suposición de que hombres destacados del pasado, con el tiempo, llegaron a ser considerados dioses¹⁵.

La interpretación alegórica también impregna el mito de Hércules (Alesso 2000). La encontramos presente ya en algunos sofistas. Para Herodoro de Heraclea¹⁶, por ejemplo, las tres manzanas del Jardín de las Hespérides representaban tres virtudes: la no irritación, el desapego del dinero y el desinterés de los placeres. Pródico de Ceos, el sofista de finales del siglo V y principios del IV a.C., trató alegóricamente el viejo tema de la elección de vida ante el doble camino disyuntivo que separa y enfrenta polarmente la maldad -κακία- envuelta en bella apariencia, y la ἀρετή -virtud- adornada con púdico ropaje al tiempo que representa un camino lleno de dificultades¹⁷. Según el sofista, Hércules, al comienzo de su vida adulta, prefirió el

¹² Sobre la 'alegoría' en esta época, véase Ramelli (2007).

¹³ Autor de la obra *Sobre fenómenos increíbles* (s. IV a.C.); véase Pepin (1961:149-150). Así racionaliza por ejemplo, como un malentendido, el episodio del Jardín de las Hespérides: estas eran hijas de Héspero, un varón milesio. Las manzanas eran en realidad ovejas (por confusión de la palabra μῆλον, con ambos significados), que Hércules se llevó tras matar a su pastor, de nombre Dragón.

¹⁴ Autor de *Las alegorías de Homero*, en época de Augusto. Para Heráclito, v.g., la bandada que dispersó Hércules, simboliza para los hombres las esperanzas traídas y llevadas por el viento (33.7). Sobre este autor, véase la introducción de E. Calderón Dorda a la traducción de M. A. Ozaeta, Madrid 1989, 9-28.

¹⁵ Este nombre se debe al iniciador del movimiento, Evémero (s. III a.C.); véase Pepin (1961: 147-149). Bajo un prisma evemerista, Cicerón dice, por ejemplo, que Hércules figura entre los dioses por los méritos que ejerció en la Tierra con los hombres (cf. *Tusc.* I, 32; 25-26). Y también: "La vida humana y la costumbre general adoptaron la práctica de conferir la divinización de renombre y gratitud a bienhechores distinguidos. Este es el origen de Hércules..." (*De Nat. Deo.* 2.24).

¹⁶ Herodoro, autor del siglo V-IV a.C., escribió un *Discurso sobre Heracles*, obra perdida.

¹⁷ Pródico ejerció una alegoría de los mitos tanto de tipo físico como moral. Véase Pepin (1961:103-104). Su testimonio acerca del tema del doble camino se encuentra en Jenofonte (*Mem.* 2.1.21-34); cf. Platón, *Sym.* 177 b. Pero se remonta, en última instancia, a Hesíodo, *Op.* 287-292. Fue consagrado por Pitágoras (cf. Persio,

segundo camino. Con los poetas trágicos entraba en juego, junto con la voluntad del héroe, la fuerza del destino. Señalemos en este sentido la inextricable relación de Hércules con el Hado y la imposición de trabajos -ἄλλα- y sufrimientos por parte de fuerzas exteriores a él (al margen de que el héroe los asumiera como propios, resultando de este modo un beneficio para la humanidad)¹⁸. El carácter especial y a veces excéntrico del hijo de Zeus y Alcmena fue también fuente de inspiración de autores de comedia (Stafford 2011:105-116). Los filósofos cínicos, por su parte, retomaron algunos aspectos del mito para adaptarlos, como modelos, a su género de vida: su figura errante, su disposición cosmopolita, solitaria y autosuficiente; su admirable desafío a la muerte, etc.¹⁹. A los cínicos les siguieron los estoicos, quienes pretendieron dotar al mito de un sentido edificante, de una significación espiritual o de una enseñanza moral. Los trabajos del héroe fueron vistos entonces como un proceso de perfeccionamiento recompensado a veces con una fama *post mortem*. Esta filosofía fue la que prevaleció principalmente en el tratamiento de la figura del héroe en la Edad Media, como veremos. La filosofía de Epícteto (segunda mitad del siglo I y primer tercio del II d.C) se parece, en muchos aspectos, a una concepción cristiana (Pepin 1961: 250-251). Para este filósofo estoico, Hércules representaba el esfuerzo individual. Otros filósofos de la misma tendencia admiraron no solo su fuerza física, sino también, y de manera prioritaria, el conocimiento filosófico que le otorgaron. Así, para Cornuto²⁰ Hércules representaba la razón en todos conforme a su potente naturaleza y generosidad²¹, y en un sentido parecido, el alegorista Heráclito, llamado el homérico dice:

No debe creerse que Heracles destacó entre los hombres de su tiempo por la fuerza física desbordante de la que estaba dotado: más bien hay que considerarlo como un personaje prudente, iniciado en los misterios de la ciencia celeste, y que iluminó la filosofía, que se hallaba como sumergida en una densa niebla, —opinión ésta en la que coinciden los más reputados estoicos²².

Con el advenimiento del cristianismo, algunos autores, en su lucha contra los paganos, se mostraron en un principio hostiles al método exegético (Stafford 2011: 202-206). A los cristianos les interesaba más el descrédito que emanaba de la ridiculización de los mitos paganos. Algunos de ellos, entre los siglos II a IV de nuestra era, censuraron del héroe aspectos considerados impúdicos o impropios de una naturaleza humana, como la lujuria sexual (especialmente molesto les resultaba el episodio de Ónfale; cf. Bouchard 2008: 89 ss.); otros, especialmente los apologistas, reforzados por los comentaristas de Virgilio, ahondaron especialmente en el evemismo. Pero, poco a poco, acabaron adoptando el método alegórico. Aceptaron entonces a los dioses de la Antigüedad, aunque no *per se* ni por un sentimiento gozoso

3.56-57; M. Capella 2.102; Isidoro, *Orig.* 1.3.7.) Esta tradición alegórico-moral llega hasta la Edad Media, por ejemplo la encontramos en Salutati, *De laboribus Herculis* 3.7, y de manera débil llega hasta el propio Villena; cf. *infra*, n.84.

¹⁸ En obras como *Las Traquinias* de Sófocles, el *Heracles* de Eurípides, y, ya en época romana, el *Hércules Furens* y el *Hércules en el Eta* de Séneca.

¹⁹ Temas tratados magistralmente por L. Gil (1980: 43-53).

²⁰ Autor de la época de Nerón. Cf. Pepin (1961: 156-159).

²¹ Cornuto, *The.* 62.

²² *Alegorías de Homero*, 33.1. Trad. de M.A. Ozaeta.

de su estética, sino por el moralismo que creían poder extraer de sus mitos con el fin de adaptarlos a su doctrina. En el caso concreto de Hércules, al sentirse los renacidos a la nueva fe incapaces de execrarlo del todo, acabaron por asimilarlo a la virtud, y llegaron incluso a identificar al héroe con Cristo en algunos aspectos a partir de claras concomitancias. Así lo dice M. Simón (1955: 63):

En el caso de Jesús, como en el de Hércules, el héroe, de linaje divino, escapa milagrosamente, nada más nacer, de un peligro mortal que le amenaza. En el umbral de la edad viril, experimenta la tentación y sale victorioso. Siendo un agente de ejecución en la tierra de la voluntad de su padre y de un plan divino, comienza entonces, por la salvación de toda la humanidad, una carrera jalonada de pruebas y sufrimientos. Dócil a la voluntad del padre, termina su vida terrestre por medio de una pasión que él acepta. Su madre, llorosa, es testigo de su muerte, a la que acompañan prodigios, y, lejos de consagrar su fracaso, no es sino el necesario preludio de su apoteosis. Vencedor del mal en este mundo, lo es también de los poderes infernales.

El método alegórico en la Antigüedad fue finalmente ampliado, generalizado y desarrollado por obra de filósofos neoplatónicos, como Plotino (s. III d.C.) o Macrobio (finales del IV), fuentes, como veremos, de Enrique de Villena.

3. Hércules en la Edad Media

Al igual que otros personajes míticos, tanto de la Antigüedad tardía como de la Edad Media Hércules acabó simbolizando la virtud y encarnando la verdad moral. Con la dedicación, por parte de comentaristas de talento, a la tarea de la interpretación de su mito, el método alegórico triunfó, y quedó definitivamente consagrado como forma de conocimiento. Por su gran influencia a lo largo del Medioevo, hemos de señalar, en primer lugar, al cristiano Fulgencio (s. V-VI d.C.), autor de una obra titulada *Mitología*, en tres libros, en los que interpreta los viejos mitos desde la alegoría física y moral. Es una fuente relevante de Enrique de Villena, como también lo son Boecio (s. V-VI d.C.), autor de la *Consolación de la Filosofía*, y San Isidoro (s. VI-VII d.C.), autor de las *Etimologías*. Dediquemos ahora unas breves palabras para precisar el concepto de etimología²³ en la Edad Media, época en la que gozó de un tratamiento singular: que las palabras resulten a veces irreconocibles, llevó a San Isidoro a intuir un carácter diacrónico en la lengua²⁴. Sin embargo, en época medieval la etimología se relacionaba tanto con el conocimiento del lenguaje como con la recreación poética. Un autor relevante en este ámbito, Pedro Elías (s. XII), acabó definiendo la etimología como *expositio alicuius vocabuli per aliud vocabulum*. Es evidente el parecido intrínseco de su definición con el concepto de alegoría. Pero este recurso no solo se utilizó como un artificio caprichoso o fantástico, sino apuntando a un claro fin. Así lo dice un importante crítico, Klinck (1970):

²³ Sobre este concepto, véase el reciente estudio de Nieto Ballester (2017).

²⁴ Isidoro (*Etym.* 1.29) establece incluso un conjunto de categorías de conocimiento; cf. Zamboni (1988: 42).

Semántica y retórica son [para la etimología medieval], de hecho, su fundamento; [pero] aun heredando técnicas y teorías de la tradición clásica, reelabora originalmente los datos, alejándose conscientemente de la visión pagana; convertida, por tanto, en metáfora y artificio retórico, *genus interpretationis*, termina fundiéndose en la actitud alegórica general que caracteriza a la Edad Media²⁵.

Algunas etimologías en la obra de Villena resultan certeras. Por ejemplo, la serpiente de la laguna de Lerna, por tener esta “muchas bocas que manavan agua” (...) “fue dicha Idra, que quiere decir agua en lengua griega²⁶”. Sierpe recibe este nombre porque “andava serpentivamente a bueltas e torçida” (7V), etc. Pero otras etimologías, quizá la mayoría, fueron inventadas y sometidas al sentido alegórico del relato: los Centauros fueron así llamados “porque eran çiento e porque corrién como aura, que quiere decir viento o aire movido²⁷”. No en vano, su madre era la diosa del aire.

El método alegórico, la racionalización y el evemerismo, por lo demás, acabaron aportando colateralmente insospechados efectos enriquecedores al mito. En primer lugar, incitaron a la investigación histórica acerca del lugar y época de nacimiento de los personajes míticos paganos, a veces para situarlos junto a personajes bíblicos (Seznec 1980: 89)²⁸. De esta manera acabaron incorporados a Crónicas e Historias. Por otra parte -y muy principalmente- fue esta la manera en que sobrevivieron los dioses antiguos, disfrazados bajo la alegoría, según la conocida tesis de Seznec (1980: 77) que con justicia tanta fortuna ha tenido.

La pretensión de explicar ideas abstractas²⁹ acaba en muchas ocasiones en una dimensión real: “Todo realismo -señala muy oportunamente Angus Fletcher-, en el sentido medieval, acaba desembocando en un antropomorfismo”, porque “la mente quiere ver esa idea viva, algo que solo puede conseguir personificándola. Esta es una poderosa razón del nacimiento de la alegoría” (Fletcher 2002: 26)³⁰. Cuando durante la Edad Media se utilizaron figuras míticas como las de Odiseo, Eneas o Hércules (para representar ideales cristianos como el vencimiento de las tentaciones, el poder imperial o el ideal caballeresco) “no se asumió -prosigue Fletcher- que profundizar en el significado arrastraba consigo al carácter humano con toda su variabilidad. Es así como el héroe recuperó algunas de las condiciones semi-divinas, pero también, su dimensión propiamente humana” (2002: 41). Este hecho resultará muy determinante en la tradición del mito de Hércules.

4. *Los Doze trabajos de Hércules de Enrique de Villena*

La obra fue escrita primeramente en catalán bajo el título *Los Dotze treballs de Hèrcules* en 1417, y ese mismo año la tradujo el propio Villena al castellano. Su autor no

²⁵ Klinck, R., *Die lateinische Etymologie des Mittelalters*, Múnich 1970; la cita está tomada de Zamboni (1988: 41-42).

²⁶ *EV* (7 V); cf. Isidoro, *Etym.* 11.3,34-35 y 12.4.23. De manera parecida en *GE* (2. CDI): “E dizen los griegos ydros por agua, e llamaron aquella serpiente Ydra por ende por que moraua en aquella lagunas”.

²⁷ *EV* (1V). De manera parecida leemos en la *GE* (2. CDIX): “E por que dezimos en latin aura por orage, e por orilla, e por ayre, ca por todo esto es aura, e gignere por engendrar, tomaron destas dos palabras e fizieron dende este nombre que dizen çentauros”. Esta etimología, no obstante, sigue siendo oscura (Kirk 1985:162-163).

²⁸ Algunos autores cristianos aplicaron después la alegoría a su propia tradición, la Biblia (Pepin 1961: 247-473).

²⁹ Sobre la tendencia común de griegos y romanos a “personificar abstracciones”, véase Simon (1955: 78) y en general, todo el cap. III del libro de Seznec (1980).

³⁰ Si la idea se encarna en un personaje humano, sería más correcto hablar de *tipificación*.

sigue en ella una exposición canónica de los Trabajos de Hércules, como pudiera ser la del mitógrafo Apolodoro, sino el orden asignado por Boecio en su *Consolación de la poesía* (al final del canto IV), acompañada de una introducción y una conclusión. Este es el orden (en nota a pie de página las fuentes que cita): 1: La doma de los centauros, donde narra la historia de Uxio (Ixión) y Juno³¹. 2: La muerte del león de Nemea³². 3: La victoria sobre las arpías (confundidas con las aves estinfálicas) que amenazaban la mesa del rey Fineo³³. 4: La toma de la manzana de oro del árbol del Jardín de las Hespérides custodiado por el dragón³⁴. 5: El viaje al Hades acompañando a Teseo y Pirítoos para defenderlos del can Cerbero³⁵. 6: Los caballos antropófagos de Diomedes³⁶. 7: La Hidra de Lerna³⁷. 8: La lucha contra Atheleo (Aqueloo)³⁸. 9: La lucha contra Anteo³⁹. 10: La lucha contra el ladrón Caco⁴⁰. 11: La muerte del jabalí de Calidón⁴¹ (confundido con el de Erimanto)⁴². 12: La sujeción del cielo a petición del rey Atlante⁴³.

Además de las fuentes clásicas, Fulgencio e Isidoro, Villena sigue de cerca (aunque sin citarlo) a Guido da Pisa, en cuya *Istoria fiorita*, compuesta entre 1321 y 1337, basa gran parte de su obra, eso sí, de forma embellecida y amplificada⁴⁴. El espíritu de exégesis que reinaba en la época quedó también plasmado en un autor coetáneo al que Villena no conoció, Coluccio Salutati, cuya obra en latín *De laboribus Herculis* presenta muchos parecidos con la de nuestro autor. Ambos siguen un gusto común y una estructura literaria aplicada a cada trabajo: historia, explicación (física o astral) y declaración alegórica⁴⁵. Salutati utiliza las mismas fuentes exegéticas que Villena para “abrir el velo” (*tegumentum aperire*) subyacente en las leyendas heredadas. Pero muestra un mayor conocimiento de las fuentes mitológicas, y manifiesta explícitamente su admiración por los grandes autores: Virgilio, Ovidio y Cicerón entre otros muchos⁴⁶. Salutati es deudor también de Bocaccio, de su *Genealogia deorum*, obra que le inspira un tratamiento mitológico-poético más cercano al espíritu del Renacimiento. En sus leyendas, el de Pisa intercala digresiones y problemas varios de interés humanístico⁴⁷. Villena, por su parte, vertebró su libro mediante

³¹ Ovidio, *Met.* 12.504-506 y 539-541; Fulgencio, *Mit.* 2.69, 1.136.

³² Boecio, *De cons.* 4.7.

³³ Virgilio, *Aen.* 3.209-218.

³⁴ Lucano 9.355-367, 10. 185-186; Aulo Gelio, *N.A.* 19.8; Suetonio, *Vit. Caes.* 2.85.2; Petrarca, *Rer. Mem.* 1.37. II; Juvenal, *Sat.* 7.210-213.

³⁵ Ovidio, *Met.* 5.438; Fulgencio, *Mit.* 1.38; Macrobio, *Som. Esc.* 1.10; Dante, *Div. Com.*; Isidoro, *Etym.* 17.3.19.

³⁶ Confunde al rey de Tracia con el Diomedes homérico.

³⁷ Isidoro, *Etym.* 2.3 y 34-35, 12. 4-25; Platón *Eut.* 297, citado por Pedro Coméstor.

³⁸ Ovidio, *Met.* 9.1-88.

³⁹ Lucano 4.593-653. Ovidio, *Met.* 9.91-100; Boecio, *De cons.* 4.3; *De Disc. Schol.* 2; Alano, *De plan nat.* 210-476 C; San Jerónimo, *Ep.* 53, a Paulino.

⁴⁰ Virgilio, *Aen.* 8.190-270; Ovidio, *Fast.* 1.547-582 y 643-650, 6.79-82.

⁴¹ Virgilio, *Aen.* 8.270; San Jerónimo, *Contra Jov.* 41; Boecio, 4.7; San Pablo, *Rom.* 7.18

⁴² Matado por Hércules en la Historia Nuda; pero por Atalanta y Meleagro (11V), este último “inflamado de los fechos que Hércules en quitar del mundo las nozibles fieras hizo”.

⁴³ Ptolomeo, *Alm.* Praef. 5; Ovidio, *Met.* 15.871-879; San Agustín, *Civ. Dei* 18.12; Séneca, *Her. Oet.* 1989-1997; Salomón, *Prov.* 31.10.

⁴⁴ Aunque M. Morreale presintió una hiperfuente en el texto de Villena, fue mérito de Paolo Cherchi su descubrimiento. Cf. Cátedra & Cherchi (2007: 115-131).

⁴⁵ *Primo recitabimus fabulam, deinde revelabimus naturaliter atque moraliter quid lateat sub harum involucro fictionum* (117,30): “En primer lugar, contaremos la leyenda, y después, revelaremos de modo natural y moral, lo que se esconda bajo el velo de estas ficciones”.

⁴⁶ Sobre las fuentes de Salutati, cf. Álvarez Morán (1976: 288-297).

⁴⁷ Cf. Morreale 1954: 97.

una estructura compuesta de cuatro elementos en cada uno de los doce capítulos de su obra. Los tres primeros coinciden esencialmente con los de la obra de Salutati. Han sido llamados: Historia Nuda, Declaración [de la alegoría] y Verdad. Pero, de manera novedosa con respecto a autores como Guido da Pisa y Salutati, añade también una Aplicación, más o menos alegórica, a los estados de la sociedad⁴⁸. Veamos con más detalle en qué consisten estos apartados; pero no sin antes hacer algunas consideraciones.

Hoy día, entendemos por Historia, en un sentido muy genérico, los relatos de sucesos del pasado que son ciertos en tanto que se pueden comprobar. Por su parte, los relatos de Ficción son aquellos de los que tenemos constancia de que son invenciones libres (por lo tanto, su única certidumbre es que aquello que cuentan no es cierto desde un punto de vista estrictamente histórico). Según Antonio Ruiz de Elvira (1988: 7 ss.), Mito (o Leyenda) es todo “relato de sucesos que son inciertos e improbables, pero sobre los cuales existe una tradición que los presenta como realmente acaecidos”. El Mito ocupa entonces un lugar neutro entre la Historia y la Ficción (o Novela): no puede comprobarse, en sentido estrictamente histórico, su verdad, pero tampoco se puede afirmar categóricamente su no certidumbre, en la medida en que no hay una constancia comprobable de que sean indudables productos de la ficción. El mayor o menor grado de verosimilitud (de la nada al todo) depende entonces de la mayor, menor o nula credibilidad del oyente o lector. Por lo demás, estas categorías, conceptualmente precisas, no son compartimentos estancos. Pueden difuminarse, mezclarse, cruzarse... o alejarse y acercarse de un extremo a otro hasta el punto de resultar a veces difícil de establecer una clara divisoria entre Historia, Mito y Ficción.

En la obra de Enrique de Villena, la Historia nuda es el relato mitológico recibido por tradición. Ahora bien, a la hora de establecer “la certidumbre del fecho cómo fue o pasó”, es importante tener en cuenta que Villena se deja guiar por cierto “ingenuo sentido” de la verosimilitud histórica (Morreale 1958: xix). La definición de ‘historia’ (e ‘istorial’) puede ir envuelta en nuestro autor en la, por él llamada, “ficción poética”⁴⁹. La línea que separa los conceptos Historia y Ficción poética puede resultar entonces muy tenue. Ya Macrobio, una fuente de Villena, distinguía dos sentidos al hablar de *fabula* (nombre que, según él, testimonia falsedad⁵⁰): aquel en el que los elementos ficticios se entretajan con meras mentiras de base (asunto que no ha de interesar al filósofo, sino solo a “las nodrizas en las cunas”), y otro -que es el que interesa- en que puede suponerse un fondo sólido de verdad, presentada, eso sí, por medio de invenciones e imaginaciones más o menos poéticas. Podría así distinguirse verdad en sentido histórico y verdad en sentido alegórico (algo, por otra parte, aplicable a los mitos en general). Ambas posibilidades son utilizadas y/o combinadas por Villena. En el episodio del León de Nemea, por ejemplo, dice del relato recibido:

⁴⁸ Son estos, conforme a los respectivos trabajos: estado de príncipe; prelado; caballero; religioso; ciudadano; mercader; labrador; menestral; maestro; discípulo; solitario; mujer.

⁴⁹ Así puede verse en (5D). A lo largo de su obra puede leerse: “poética ficción”, “ficción”, “figura” o “fingimiento” de los poetas, etc. Podemos constatar un reflejo de esta ambivalencia en español en la contraposición de los términos Historia y “una historia”, el último en un sentido próximo a leyenda (v.g: “eso sólo son historias”); cf. en inglés, con los términos *history* y *story*.

⁵⁰ Macrobio, *Som. Esc.* 1.2.7 ss. Este autor supone implícita una etimología relacionada con “hablar”, la que deriva de *fari* (por tanto de la raíz indoeuropea **bha*). Pero también la relaciona, erróneamente, con *falli*, étimo presente en palabras como *falsum* o *fallacia*. Cf. Varrón, *LL* 6.55.

“E la verdat de aqueste trabajo fue así como la istoria lo cuenta en el párrafo primero [La Historia Nuda] sin ficción poética o semejança metafórica alguna” (2V). Pero, en otras ocasiones dice: “Esta manera de fablar es fabulosa, ca non es semejable de verdat nin conforme a las obras de natura comunes e usadas” (1D)⁵¹. Entre ambas categorías caben estructuras híbridas, como “Historia poética” (10V); por ejemplo, hablando de Diomedes dice: “E ya sea esta metáfora fuese figurativamente puesta, non es sin real e verdadera istoria, que es tal” (6V). Por ello la Declaración Alegórica puede entenderse a veces como una extensión de la Historia Nuda, una verdad envuelta en ficción⁵². La alegoría, no obstante, incide primordialmente en la “moral significación”⁵³ y en la intención pedagógica. Volvamos a las palabras de Enrique de Villena: [...] “Istoria [...] fabulosamente contada por non semejable de verdat manera, por entinçion que d’ella fructo moral por allegoría salir pudiese d’esta guisa” (8 D), o bien, hablando del episodio de Nemea: “Aquesta istoria mençionaron los istoriales⁵⁴ a fin que por ella pudiesen por fermosas e cubiertas palabras reprehender los soberbios, que en la naturaleza del león son entendidos, e para esforçar los virtuosos a sobrar e domar la soberbia” (2D). Y, en fin, en el episodio de la Hidra de Lerna: “Alegoría fermosamente segunt lo pusieron por palabras encubiertas a fin de criar e acreçentar buenas costumbres” (7V), etc.

5. Declaración alegórica

Pasemos ahora a una descripción de los principales elementos alegóricos de la obra. En el primer trabajo se nos dice que Ixión se enamoró de Juno y “quiso con la dicha Juno carnalmente juntarse” (1H). Esta, además de diosa, como “mujer entendida”, fabricó entonces “una imagen fantástica”, un doble de sí misma en forma de nube, niebla o sombra para esquivar de esta manera la lujuria de Ixión. Juno representa alegóricamente la “vida activa que [a diferencia de la vida contemplativa] acata las temporales cosas e se ocupa de ellas”. Ixión, por el contrario, representa al “omne cobdiçioso, que non cura de virtud, poniendo toda su esperança en los temporales e fallaçedores bienes” (1D). La nube representa alegóricamente la poca firmeza y el engaño que esconde este tipo de vida. Muñoz Vargas (2009: 452) considera que la identificación entre Juno y la vida activa y sus frutos prefigura en la obra de Villena un rasgo renacentista. Por el contrario, la nube o sombra, al representar una corrup-

⁵¹ En otros pasajes dice: “Ficción en parte...parabólica e en parte fabulosa” (3D); “alegoría” (4D); “Fablar [...] fabuloso e ficción poética” (4V); “historia [...] fabulosamente contada por non semejable de verdat manera” (8D);...” ficción fabulosa poéticamente compuesta [que] se espone alegóricamente así” (12D), etc.

⁵² Así ocurre también en la *GE* de Alfonso X: “Sobre las razones de los mudamientos de las cosas que fabla Ouidio en el primero libro de su Libro, et assi se entienda otrossi de las otras mudaciones de que Ouidio dize en aquel libro el Mayor [*Las Metamorfosis*] departe frayre [uno de los redactores de la *GE*] que las razones dessos mudamientos que las unas se esponen segunt allegoria, que es decir uno e dar al a entender, las otras segunt las costumbres desas cosas de que son dichas las razones, las otras segunt la estoria; et por estas tres maneras –allegoria, costumbre, estoria- se esponen todos los mudamientos de que Ouidio fabla” (*GE* 2, 1.262 b10).

⁵³ Como puede apreciarse en expresiones como: “manera de fablar [...] fabulosa siguiendo el poético estilo a significacion e provecho moral (9 D);...alegoría o moral significacion (9V);...Esta historia introduxeron los poetas porque della que es en parte fabulosa pudiesen mostrar e sacar los especulativos material exemplo (11D); Alegórica e moral significacion de la tañida poesia (11V), etc.

⁵⁴ Fulgencio utiliza esta palabra como sinónima de *litteralis*. Para Monreale (1958: XXVII, n. 2), *istorialis*, en sentido específico, solía designar literalmente, ‘historia’ o ‘historial’. Pero añade que Villena emplea también la expresión *estorial* como sustantivo, en un sentido como el que hoy entendemos por *historiador*.

ción de esta, un mal sentido de la vida activa, un vicio, etc., expresaría una alegoría más acorde con el ideario medieval. En cualquier caso, de “este juntamiento empañóse aquella sombra o mentirosa figura por misterio e voluntad de la deesa” (1H) y nacieron cien seres semisalvajes -los centauros- representantes del vicio, a los que vencerá la virtud hercúlea.

Si pasamos a la segunda historia, veremos que la naturaleza del león de Nemea representa alegóricamente la soberbia (2D). En la siguiente leyenda, la del rey Fineo (símbolo de hombre virtuoso), las arpías, seres dañinos en forma de aves, representan cortesanas que devoran el patrimonio de los jóvenes (3V). Sus alas simbolizan la rapidez con la que los hombres caen en la tentación, las plumas esconden los tesoros del avaro y las uñas son las armas de la obstinación para guardar los bienes. Bajo esta forma ensucian el campo de bondad de los hombres. Simbolizan, pues, la avaricia y la codicia, y en general, el vicio de la rapacidad⁵⁵. La manzana de oro del Jardín de las Hespérides, plantada por Atlante, representa la Filosofía, y sus doncellas custodias, la Inteligencia, la Memoria y la Elocuencia (4D)⁵⁶. También caracterizado por el número tres por sus tres cabezas, el Can Çerbero “significa el tiempo, que todas las cosas come e desgasta” (5D), y sus cabezas representan el tiempo “pasado, presente e venidero”⁵⁷. Pero también se ofrece otra interpretación: Cerbero representaría la gula que atrapa a los hombres de tres maneras, la primera “en cualidat de viandas delicadas e preçiosas; la segunda, en quantitat superflua e desordenada; la terçera, en quantitat e calidat mezcladamente” (5D)⁵⁸. Las yeguas de Diomedes simbolizan la codicia de su cruel amo, que roba “todo omne sin diferençia, así estraño de su regno, como al súbdito e non extraño” (6V). Que las yeguas acaben devorando a su dueño expresaría alegóricamente cómo el abuso del poder puede acabar volviéndose contra el autor del abuso. La Hidra de Lerna representa los placeres de la carne, de tal manera que, si uno es arrancado, surgen tres (otra vez el número tres): pereza, gula y lujuria (7D). Hércules combate estos tres vicios con igual número de virtudes: la aspereza de vida, la abstinencia y el trabajo constante⁵⁹. El gigante Aqueloo representa (8D) las tentaciones que intentan apartar al hombre del bien mediante mutaciones y cambios de forma y estado. Otro gigante, Anteo, tipifica la lujuria (9D). El Centauro Caco, la disolución y la codicia (10D). El jabalí de Calidonia, el cuerpo ensuciado con el vicio, al que vence la perseverancia del héroe, ayudado por la lanza de la paciencia y la humildad que aporta Atalanta. Por último, el trabajo de sostener la bóveda del cielo que los gigantes intentaban echar abajo simboliza “las obras espirituales” a punto de desfallecer, pero que Hércules, hombre contemplativo y docto (especialmente en astrología) acabará enderezando (12N).

⁵⁵ Así también la *GE* (2. CDIII): “E por que biuien por robo, e dizen los griegos arpis por robar, dieronles este nombre arpias de aquesta palabra arpis. Onde arpia tanto quiere decir en el lenguaje de castilla commo furto”.

⁵⁶ Ya en Heráclito homérico (*Aleg. Hom.* 33.9-10) puede leerse una alegoría similar: “El mismo Cérbero, el de tres cabezas, al que Heracles sacó a la luz, simbolizaría, con toda seguridad, la filosofía que consta de tres partes, llamadas la lógica, la física y la ética. Estas nacen, como si dijéramos, de un solo tronco y se ramifican en tres cabezas distintas” (trad. M.A. Ozaeta).

⁵⁷ Fulgencio ya había aplicado un simbolismo parecido: (...) *fingitur tria habere capita pro tribus aetatibus, infantia, iuuentute, senectute, per quas introiuit mors in orbem* (Mit. 1.6).

⁵⁸ En la *GE* encontramos la siguiente etimología de Çerbero: “quiere decir tanto commo estas dos palauras griegas: creos varos; e en el nuestro lenguaje de Castilla dize tanto commo desgastador de las cosas biuas estas tres partes: la carne, e la sangre e los huesos” (*GE* 2. CDXXVII). La etimología se halla ya en Fulgencio: *Cerberus uero dicitur quasi creoboros, hoc est carnem uorans* (Mit. 1.6).

⁵⁹ También dice, con Platón (*Eut.* 297c2), que por hidra podía entenderse las infatigables réplicas de un sofista.

Algunas de las historias alegóricas están muy elaboradas, con notables aciertos poéticos; otras son más circunstanciales, artificiales o sin sustancia individualizadora; por ejemplo, el número tres puede referirse, como hemos dicho, tanto a las manzanas del Jardín de las Hespérides como a las cabezas de Cerbero, y pueden simbolizar tanto abstracciones de virtudes como de vicios. Otras alegorías, carecen, sin más, de originalidad (Menéndez y Pelayo 1994: 10). El héroe lucha denodadamente en un *agón* sin descanso contra todos estos seres mitológicos, representantes del vicio y del mal, y a tales seres aparta, estorba, pena, doma, contralla, impide y empacha (su osadía); pelea, batalla, derriba, aprieta, ahoga, extirpa y refrena (su vicioso atrevimiento); sobra, corrige, acaba y derrama (los “nozimientos del mundo”)... y a todos, sin excepción, vence.

6. La verdad

A la hora de aquilatar la verdad de los relatos mitológicos, Villena recurre a veces al expediente del Evemerismo. Cuando dice que la diosa Ceres era “fija del rey Saturno, segundo rey de Italia [...] y la primera persona que en la Grecia mostró sembrar e sembró trigo”, razón por la que “la gentilidat deificó esta Çeres” (5V)⁶⁰, podemos entender estas líneas en sí mismas como una definición de la doctrina de Evémero. En consonancia con el mito del rapto de Proserpina, Pluto es el otoño (5V)⁶¹. El recurso al evemerismo se combina con el de la racionalización hasta un punto rayano en la desmitificación. Porque Villena no solo tiende a humanizar a los dioses, sino que pretende también convertir a los seres mitológicos o a los monstruos que pululan en las leyendas en animales o fenómenos naturales. Así, el gigante⁶² Uxio (*i.e.* Ixión) es “un grant señor en la tierra de Grecia” (1V) y los centauros son los caballos de su ejército montados por jinetes, a los que el pueblo llano consideró seres híbridos (1V)⁶³. Atalante, rey de Libia, “fue omne de grant fuerça” (12H). Teseo y Pirítoo, dos humanos “provando entrar en el del dicho Orco castillo” (el Hades) (5V); Caco, “fijo de Vulcano”, el dios del fuego, era en realidad “omne sabidor mucho en la çiençia de los fuegos por diversas guisas, y también un ladrón” (10V). El afán racionalizador se manifiesta muy especialmente en los episodios que contienen metamorfosis míticas. Ateleo, “grant gigante” en la Historia Nuda, era un río (V8). Que mudara en serpiente sería alegoría de su sinuoso curso fluvial. Que a continuación se convirtiera en toro haría referencia, por sus cuernos, a dos brazos del río. Otro “grant gigante”, el africano Anteo, era “rey muy rico e poderoso” (9V), que, cuando se echaba en tierra, en realidad se retraía a sus fortalezas, donde, por la abundancia de viandas que allí comía, recuperaba sus fuerzas. El perro Çerbero era un “can... tan grande que la su cabeça era mayor que tres vegadas la de otro por grande que fuese. E por esso dizian que tenía tres cabeças”, y añade: “oy día ay d’estos tales canes en Albania” (5V). Por último, Atlas era en realidad un astrólogo que encomendó su trabajo a Hércules (12V).

⁶⁰ Cf. Isidoro, *Etym.* 17.3.19.

⁶¹ Cita a Fulgencio *Mit.* 20.1.7

⁶² Los gigantes sometidos por Hércules representan el caos, la ilegalidad y la barbarie, según puede deducirse del arte de los siglos VI y V a.C. Estos enemigos naturales del héroe personalizan las fuerzas de la Naturaleza frente a la Civilización y la Cultura (Kirk 1985: 195).

⁶³ Así ya Paléfato en *Sobre fenómenos increíbles* 1 y Heráclito homérico, *Aleg.* 5. Cf. Fulgencio, *Mit.* 2.14.

7. Elementos de la alegoría

Ensayamos ahora un intento de deconstrucción de la definición de alegoría que ofrece el gran crítico Angus Fletcher (2002:27), para aplicarla a nuestro propósito:

Podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente.

Empezaremos por la textura de imágenes (especialmente lugares y animales) que ofrece Villena y nos centraremos después en la acción, su agente y su conexión.

En muchos relatos alegóricos resulta de gran relevancia el elemento que ha sido llamado *paysage moralicé*. El héroe interactúa en armonía o violenta oposición con el medio físico que le envuelve (Fletcher 2002:16). Es conocido el tópico del *locus amoenus* alegórico medieval como lugar delicioso y encantador donde pueden translucirse las virtudes, por ejemplo, el prado que se describe al principio de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Pero no menos alegórico resulta un lugar donde tomen asiento los vicios, un lugar árido de la Naturaleza, desabrido y hostil, donde habiten las bestias y donde resulte difícil la vida para la Humanidad (o, si se quiere, donde pueda desarrollarse la Cultura). Se nos dice, por ejemplo, que Hércules confinó a los centauros “fuera echándolos e encogendo en las ásperas selvas del monte Pelias”; “una vez allí (...) por el su miedo escondidos en las oscuras cuevas del monte Ossee, non osando más tornar entre los omnes a quien daño fazían”, los centauros se dedicaron a cazar “bestias fieras en las esquivas espesuras e desabitadas de Rodope” (1H). La alegoría es clara: (...) “así son fuera echados los vicios e embiados a los desiertos e montes” (1D). Una vez confinados los centauros por parte de Hércules, vuelve la “azina” [oportunidad] “de virtuosamente e reposada beber a los que d’ ello avían propósito” (1V), es decir, retorna la Cultura. En el segundo trabajo, la montaña en que moraba el león era “grant selva o espessura de árboles antigua e espantable, esquiva e non abitada, áspera de peñas e foyada de cuevas, sombrosa e oscura, dicha Nemea, acompañada de fieras e salvajes bestias entre las cuales avía un león muy grande e bravo, gastador de los pobladores e de allí vecinos. Por miedo del cual los viandantes desamparavan los caminos que pasavan cerca de aquel lugar” (2H). Allí, los labradores con los bueyes mansos “non osaban revolver la dura tierra nin encomendar las simientes al labrado campo” (2H)⁶⁴. En estos terrenos ganados a la Civilización, los habitantes se encerraban “en fortalezas e casas altas” y los pastores abandonaban sus rebaños (2H). Era, en definitiva, una selva de vicios y tentaciones a las que venció la justicia de Hércules con su maza. Los lugares desiertos en que las arpías “se reçebtaron o ençerraron” por temor de Hércules (3H), es decir, las inhabitables Trofeas (3A), eran “islas desiertas en la mar de aqueste mundo, onde non nasçen frutos de buenas obras nin mora la compañía

⁶⁴ Cf. Virgilio, *Aen.* 8.295; Séneca, *Hercules Furens* 224 y *Hércules en el Eta* 1891.

de las virtudes” (3V). En la obra de Villena se muestra a veces, de manera evidente, un fuerte contraste de lugares contiguos: Libia es “seca y arenosa”, pero contiene el vergel del conocimiento, “cuyos árboles e frutos eran todos de oro, ençerrado de cerca muy artifiçiosa e fermosa” (4H). Una vez establecida la identificación del huerto con la virtud y el conocimiento, el autor entiende alegóricamente que sea un lugar propio para la vida del religioso, “seca e árida o arenosa, segúnt la tierra de Libia, por austeridad o aspereza de penitencia” (4A), pero dispuesta a producir maravillosos frutos mediante la virtud (4D). El capítulo quinto sitúa a la hija de la “deesa Çeres” en un llano de “Çeçilia” (Sicilia)... “con otras donzellas que eran en su compañía por los fermosos e eguales prados, cogendo de las flores que los guarnesçian” (5H); pero este *locus amoenus* se halla “al pie del Mongible [inframundo]” (5H). El lugar llamado Lerne, donde se escondía la hidra, era “paludoso e encharcado en manera de tremedal” (7H), donde no se podía labrar (7D). Después de que Hércules acabara con ella, se convirtió en tierra “libre, abitabile e bien poblada” (7V). La serpiente en que se convirtió Atheleo, estaba pintada de muchos colores “que a manera de prado de flores guarnesçido o de labores en paño de sirgo fermosas compone la piel de la engañosa sierpe, tincta de bivas e plazenteras de ver verduras, afalagando la vista” (8D). Anteo, por su parte, “avía por morada una grant cueva, cuyas anchuras e altura se estendían tanto que mas templo que cueva paresçia” (9H). Desde estas guaridas, Anteo “desviava de los marítimos puertos los mercaderes e mareantes” (9H). De manera parecida, el Rio Tíber, en cuyas orillas habitaba Caco, es lugar que goza de “abundancia de ciencia”, lugar de “abondosos pastos para engordar el su ganado [es decir] los verdeantes enxemplos que engordan e fartan las buenas dispusiçiones” (10A). El inmenso jabalí “dañaba las pequeñas poblaciones que en Calidonia quedadas eran” (11H). Como el jabalí, el cuerpo, “cuando se da a deleites sin embargo del spiritu, se falla así como en región desierta a su guisa, ençenegándose en las sensuales cosas” (11D). Atalante, en fin, era rey de Libia, “que es tierra arenosa e seca (...) non levando fructo nin flores de sçiençia...” (12D).

Pero el héroe también interactúa con las bestias -mitológicas o reales-, seres que alegorizan el vicio y el mal, constituyendo -podemos decir- un pequeño bestiario. Muy complejo, rico y ambivalente resulta en este sentido el simbolismo del león en la Edad Media (García García 2009: 33-46), un imaginario en muchos aspectos heredado de la Biblia. Recordemos el salmo: *Super aspidem et viperam gradieris, / conculcabis leonem et draconem*⁶⁵, versos donde el rey de los animales y los ofidios encarnan la prepotencia, el peligro y el mal⁶⁶ a los que acaba venciendo el valor y el bien, acciones que bien pueden aplicarse a Hércules, vencedor del león de Nemea y de varias serpientes, como aquella en que se había transformado el gigante Atheleo, a la que apretó y ahogó (8H); o a aquellas dos a las que estranguló, según el mito, estando aún en la cuna⁶⁷, o, en fin, a aquel dragón “grande de cuerpo e fiero en vista [que] estava enbuelto en aquel tronco de aquel árbol” del Jardín de las Hespérides (4H). En la Historia Nuda del primer trabajo⁶⁸, de la unión de Uxío (Ixión) y Juno, transformada en nube o sombra, nacieron cien centauros, que, “de la çinta arriba

⁶⁵ Salmo 91 (90) 13: “Pisarás sobre áspides y víboras / y pisarás al león y al dragón”.

⁶⁶ La imagen simbólica del león, no obstante, cambia a partir del *Fisiólogo* y San Isidoro. En Alfonso X (GE) puede simbolizar también braveza, mansedumbre, piedad, longevidad o astucia, es decir, virtudes de rey. Además su imagen gozaba de utilización política en el escudo real. Véase Gallardo (2018: 324-325).

⁶⁷ Cf. GE 2. CCCXCVI.

⁶⁸ Basada en Ovidio, *Met.* 12.504-506 y 539-541, 9.101 ss. Cf. GE II, 228a.

avían figura humana e usavan de cavalleriles armas, e de la çinta ayuso avían forma cavallar pelosa e la cola cresçida” (1H). Estas criaturas, híbridos de animal y hombre, que transitan simbólicamente entre la Naturaleza y la Cultura (Kirk 1985: 161-170), están muy presentes en el mito de Hércules⁶⁹. En Villena representan la soberbia, debido a su “osadía y fuerza”. En el capítulo tercero, las arpías, con “faz virginal [...] de fermosa donzella [...] aladas en el cuerpo e cubiertas de pluma” (hasta aquí recuerdan a las sirenas), “tienen los pies armados de agudas uñas [y] la boca amarilla por fambre. E por mucho que coman non se fartan” (3H). La hidra es “una sierpe de extraña figura... guarnida de muchas cabeças” que envenenaba y corrompía el aire de la región (7H). Por último, el Puerco montés, “mayor qu’el buey de Calidonia e mayor que el buey de Sciçilia”, destacaba hasta tal punto [...] que semejable nin tan grande en algúnt tiempo non se lee que fuese visto...” (11H).

8. El agente daimónico

Así es como denomina Fletcher (2002), tomando un término de la tradición griega, al personaje que lleva a cabo las acciones de la alegoría. ¿En qué consiste y qué beneficios pueden desprenderse de este tipo de agente? En primer lugar, puede manifestar a la par una naturaleza humana y otra que trasciende a esta. Recordemos que un daimon (δαίμων) en el antiguo mundo helénico era un ser intermedio entre la divinidad y los hombres, una especie de genio (ángel o demonio; así consideraron los cristianos a los dioses antiguos) en muchos aspectos parecido a un dios. La doble condición divina y humana del héroe siempre ha resultado una rica fuente de posibilidades de acción aplicables a los discursos alegóricos en distintos géneros literarios. Ya Plotino⁷⁰ había utilizado la doble naturaleza de Hércules para mostrar alegóricamente una concepción dual del alma: la que procede de la Inteligencia y que, tras su apoteosis, habita en el Olimpo junto a los dioses, y la procedente del Universo, cuya imagen reside en el Hades⁷¹. Clemente (s. II-III), por su parte, interpreta las hazañas de Hércules como una alegoría de la victoria de la Inteligencia sobre aquellas pasiones que hacen que los hombres se asemejen, por su forma de vida, a los animales⁷². Sin duda, la huella del personaje daimónico puede rastrearse en héroes como Eneas o Hércules, que, en tanto que hijos de dioses y mortales, manifiestan “un espíritu grande y poderoso que va más allá de las debilidades mundanas del hombre” (Fletcher 2002: 45 y n. 27).

En segundo lugar, el concepto de daimon es pertinente aplicado al personaje alegórico por entenderse que este actúa en una especie de estado de posesión (Fletcher 2002: 72). En efecto, el héroe “parece conducirse siguiendo ciertas fuerzas ocultas, privadas” o, “visto desde otro ángulo, parecería que no tiene control sobre su propio destino, sino que está controlado por alguna fuerza extraña, por algo ajeno al ámbito de su propio ego” (Fletcher 2002: 47). En estas palabras ronda la conocida sentencia de Heráclito de Éfeso que es conveniente recordar: ἦθος ἀνθρώπων δαίμων, que

⁶⁹ Kirk 1985: 161-170. Entre los centauros cercanos al ámbito de la Cultura, Villena señala a Quirón (1H).

⁷⁰ Cf. Plotino, *En.* 1.1.12.

⁷¹ Ya en la *Odisea* (11.601-608) dice su protagonista: “Después de ellos vi a Heracles el fuerte, mas solo su sombra (εἶδωλον), ya que él de los dioses al lado se goza en festines con su Heba de lindos tobillos, que el máximo Zeus engendrara con Hera inmortal de doradas sandalias” (trad. Pabón). Cf. Pepin (1961: 202).

⁷² Clemente, *Hom.* XVI 112, 21.

en traducción de Agustín García Calvo, reza así: “Su modo de ser es lo que es para un hombre su genio divino”⁷³. El concepto de *daimon*, como hemos apuntado, es una especie de ‘genio divino’; pero también puede referirse a la ‘divinidad privada que guía los pasos de cada uno’, es decir se trata de una entidad que, desde fuera, posee al individuo y le empuja a una acción. En este sentido, el *daimon* puede considerarse una figura próxima a la de destino (y de hecho, a veces se ha traducido así la sentencia de Heráclito, de manera abreviada y paremiológica: “El carácter [para el hombre] es destino”. Como quiera que la sentencia originaria puede leerse de principio a fin, o del fin al principio, García Calvo considera en su comentario dos posibilidades de interpretación del fragmento: “El modo de ser, es para el hombre algo como un genio divino, o bien, el modo de ser que un hombre tenga, eso es lo que es un genio divino”. Y añade en comentario: “con la primera lectura, aparentemente moralística, se exalta el valor del ἦθος en cuanto que se le atribuye el rango y poder de un *daímon*; con la segunda, más bien ateística, se amengua o anula el prestigio del *daímon* en cuanto que se le reduce a ser el *êthos* de cada hombre” (García Calvo 1985: 326).

El binomio *êthos-daímon* nos lleva a la cuestión de si Hércules obra conforme a la fuerza del destino o conforme a su carácter. Puede en principio decirse que como héroe trágico participa de los dos: el hijo de Zeus y Alcmena, en un arrebató de locura, mata a su mujer Mégara y a sus hijos. Esta atrocidad puede entenderse como un rasgo de su carácter excesivo, pero puede también entenderse que su trágica acción no se debe exclusivamente a la autonomía de su carácter, sino a una fuerza irresistible imperante sobre él, una fuerza que viene impuesta desde fuera, por la rencorosa Hera, la esposa de su padre. Su destino entonces -podría decirse- se cumple a través de su carácter. En este aspecto dual radica la esencia trágica del héroe, la que caracteriza al Hércules *furens*.

Trasladada la cuestión de la relación carácter-destino del ámbito trágico al literario, contamos con una aportación esclarecedora, la que aporta Rafael Sánchez Ferlosio (2004), quien parte de un lúcido ensayo de Walter Benjamin (y ambos de un aforismo de Nietzsche: “El que tiene carácter tiene también una experiencia que siempre vuelve”). Sánchez Ferlosio distingue ‘personaje de carácter’ (aquel que ejerce una serie de acciones yuxtapuestas, sin consecuencia determinante de unas sobre otras) de ‘personaje de destino’ (aquel que se mueve guiado por una fuerza exterior a él, por una finalidad dictada desde fuera). ¿A cuál pertenece el Hércules del mito? La tipificación del héroe -es preciso responder desde ahora- depende de las distintas lecturas del mito y de la evolución y transformación de su propia figura a lo largo del tiempo. La cuestión de si la realización de los trabajos de Hércules es anterior a la matanza de su esposa Mégara y sus hijos, o si es posterior (viniendo a ser sus trabajos entonces una expiación que ha de llevar a cabo el héroe bajo las órdenes impuestas por el rey Euristeo) para Kirk, sin embargo, no resulta relevante: en las acciones de Hércules, dice, “no encontraremos ninguna evolución consistente de carácter o de actitud moral. Es una mezcla de cualidades paradójicas, y estas son las principales razones de esta caprichosa ordenación de su vida” (Kirk 1984: 148). Desde este punto de vista, podría entenderse que Hércules sea un personaje de carácter. Pero también podría considerarse que en el mito siga latiendo, de principio a fin, la idea del destino del héroe como una forma de fortuna individual (τύχη) establecida de an-

⁷³ García Calvo (1985), frag. 118 = 119 D-K.

temano, en la que se dicta que llegará a ser un dios. La vinculación de nuestro héroe con el inexorable destino es en verdad antigua; puede apreciarse ya en la *Iliada*⁷⁴:

Yo aceptaré el destino [habla Aquiles] en el momento en que cumplirlo quieran Zeus y los demás dioses inmortales. Pues no, ni tan siquiera Heracles de coraje valeroso escapó al destino, él que, precisamente, queridísimo era para Zeus, el soberano dios hijo de Crono; pero a él el destino le domó y la aciaga cólera de Hera. De este modo también yo he de yacer luego que muera, si está ya preparado para mí un destino semejante.

Ahora bien, ya desde las fuentes clásicas se reparó también “en una relación de tipo casi precristiano” (Kirk 1985: 172) que consideraba una conexión entre una vida de esfuerzo personal y perfeccionamiento heroico con una divinización final. Dicho de otra manera: el carácter acaba revelando el destino, o, el destino acaba cumpliéndose aun a pesar del carácter de su héroe. Así podrían interpretarse las palabras del propio Hércules cuando en el *Filoctetes* de Sófocles dice⁷⁵:

Y, ante todo, yo te recordaré mi propia suerte (τὰς ἐμὰς τύχας), cómo después de arrostrar uno a uno tantos y tan duros trabajos (πόνους) he alcanzado el poder de los inmortales (ἀθάνατον ἀρετήν), como se puede ver.

En este punto conviene recordar que el nombre de Heracles habla, implícitamente, del tránsito que va de su nacimiento y la feroz persecución que en vida le profesa Hera, hasta su divinización, que es lo que cifraría su nombre (‘Gloria de Hera’⁷⁶): la reconciliación con su madrastra sellada al final de su vida con una boda concertada con la hija de Zeus y Hera, Hebe.

En tercer lugar, y no menos importante, el agente daimónico puede convertirse en un generador de personalidades secundarias que el protagonista distribuye y con las que él mismo interactúa. Es interesante recordar en este sentido, una vez más con Agustín García Calvo (1985: 327), que la palabra daímon pertenece a la misma raíz de los verbos *daínymi*, “dar parte (en manjares)” y *daío* “distribuir”, de modo que su significado sería

El repartidor (de bienes y males), es decir, el genio o hada de cualquier cuento, que tiene la virtud de conceder al protagonista (e.e. a la persona) las gracias o desdichas que merezca o que al dador le plazca (...) [en este sentido] solió usarse en griego con un valor general, casi como “divinidad”.

Las acciones de Hércules dan vida y sentido a los personajes secundarios articulados en torno a él como agente daimónico. Y por obra de Hércules cobran vida y sentido, en la misma medida que éste lo recibe por parte de ellos. Ya decía alegóricamente Epicteto en su Máxima 107:

⁷⁴ *Il.* 18.117-119 (trad. López Eire).

⁷⁵ Sófocles, *Phil.* 1418-1420.

⁷⁶ La etimología que se ofrece en la *GE* (2 CCCXCIII), además de no ser exacta, es pretenciosa. Propone la explicación del propio nombre de Hércules, como “ayuntado e compuesto destes dos nombres her e cleos, tanto quiere mostrar commo glorioso en batalla, o en valentía o en poder”.

¿Hubiera sido Hércules sin los leones, los jabalíes, los bandidos y demás monstruos de que libró la tierra? Y de no existir estos monstruos ¿de qué hubieran servido sus brazos nervudos, su fuerza, su valor, su paciencia a toda prueba y sus demás virtudes?

9. Hércules en el mundo de Enrique de Villena

En la España medieval, la figura mitológica de Hércules descuella en dos importantes obras (Jiménez Justicia 2012): la *General Estoria* de Alfonso X en el siglo XIII (Rico 1984; Arribas 2006) y *Los Doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena a principios del XV. El tratamiento que se haga de la interpretación del mito, dice Margherita Morreale (1958: 9), puede servir como criterio, como “piedra de toque para aquilatar la mentalidad de cada época”⁷⁷. Pues bien, estas dos obras reflejan, en lo esencial, un parecido espíritu medieval, aunque con algunas diferencias. Ambas presuponen una cierta historicidad, pero en la *GE* puede apreciarse un mayor empeño en presentar a los personajes míticos (bíblicos y paganos) como propiamente históricos, aun estando envueltos en el ropaje de la ficción. Ambos relatos están impregnados de un espíritu alegórico, racionalista o evemerista, si bien de manera más acusada en Villena. Ambos autores presentan un Hércules de corte estoico, un hombre extraordinario ávido de conocimientos y ejemplo de sabiduría y virtud. En ambos la etimología acude al rescate de sus interpretaciones alegóricas. Tanto uno como otro son selectivos en los motivos míticos que toman de la tradición a fin de acomodarlos a su ideología. Alfonso X se sirve de la figura de Hércules para justificar la Monarquía de España⁷⁸. Enrique de Villena, aun mencionando la figura de Gerión, no muestra excesivo interés en este aspecto, sino más bien -y en esto se ha querido ver un rasgo prerrenacentista- le interesa más la sociedad civil. Acorde con este espíritu, Villena presenta en cada trabajo del héroe, como modelo práctico, una aplicación adjunta a cada estamento de la sociedad. Le interesa cómo deben ser reyes y príncipes, pero también prelados, menestrales, etc., A su interpretación moral le sigue además, implícitamente, una crítica social⁷⁹.

La doble consideración conjunta del *êthos* y el *daimon* que emana de Heráclito resulta, como ya hemos apuntado, la piedra de toque para que una acción pueda considerarse trágica o no. Así lo dicen J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet (2002: 33):

Desde el momento en que dejamos de leerla tanto en un sentido como en otro (...) la fórmula pierde su carácter enigmático, su ambigüedad, y no hay ya conciencia trágica; porque para que haya tragedia, el texto debe poder significar dos cosas a

⁷⁷ Por su parte, Tate (1970: 32), dice que las figuras de la mitología clásica que ofrecen los historiadores medievales cambian: “Como sucede en la literatura de ficción, han sido elaboradas para reflejar necesidades espirituales de la época”.

⁷⁸ Este hecho -advierte Francisco Rico (1984: 120)- no es gratuito: “La conexión con el orbe clásico y mitológico era título de nobleza, fuente de legitimidad y forma de realizar la valía del país propio con el concierto de los pueblos, en lo antiguo igual que en lo moderno”. Sobre este aspecto, véase también, referido a Hércules y España, Tate (1970: 16-20).

⁷⁹ En efecto, “las divinidades mitológicas -dice Sez nec (1980: 85)- no simbolizan solo los vicios en general, sino los vicios de su tiempo, y sobre todo, los de los grandes -el clero y los príncipes. Plutón, por ejemplo, encarna al mal prelado; Marte y Neptuno, a los tiranos. Por el contrario, Saturno, Júpiter y Apolo representan si llega el caso a los eclesiásticos virtuosos, etc.”.

la vez: en el hombre es su carácter lo que se llama daimon; y a la inversa, en el hombre lo que se llama carácter es en realidad un daimon.

La consideración de Hércules en el mito como personaje de destino viene configurada tradicionalmente por dos motivos: la presencia e influencia en su vida y fortuna personal de la diosa Juno, y la apoteosis prefijada para el héroe. ¿Cómo se articulan estos componentes en la obra de Enrique de Villena? La presencia de Juno se presenta libre del rencor que hacia el hijo de su marido profesaba la diosa en el mito. Es más, una vez informado de que Uxío (Ixión) intentó “corromper la su madrastra Juno... a questo Ércules, por la divinidad de su madrastra Juno ayudado en este caso, sobró los çentauros...” (1H). Por otra parte, el Hércules de Villena no actúa impelido por las órdenes de Euristeo; al contrario, este rey es presentado como un aleccionador del pueblo y maestro del héroe. El Hércules de Villena no actúa forzado por nadie; actúa en la Tierra con plena voluntad, autonomía y libertad en la búsqueda de la virtud, y no obligado, ni por las órdenes de Euristeo ni por la fuerza del destino. Como consecuencia, queda desactivada en la obra de Villena la dimensión trágica del personaje.

En cuanto al otro aspecto que liga al héroe con el destino, el de la apoteosis *stricto sensu*, es evidente que no podía tener cabida en los parámetros del mundo medieval a no ser de forma alegórica. Villena tiene conocimiento (por hacer referencia a él en el último capítulo de su obra) de los versos finales del coro del *Hércules en el Eta* de Séneca, que dicen así:

Nunca el noble es conducido
a las sombras estigias. Virtud con valentía
y los hados crueles no podrán arrastraros
por los ríos leteos, sino que, al consumirse
vuestros días y llegar la última hora,
la gloria os abrirá camino hacia los dioses de allá arriba⁸⁰.

La apoteosis de Hércules se halla ya en la *Odisea*, y también en Hesíodo, Píndaro y Eurípides, entre otros autores (Ruiz de Elvira 1988: 255-256). Pero si reparamos en la expresión ‘dioses de allá arriba’ podemos constatar una cierta ambigüedad. También en Ovidio (autor al que Villena cita y sigue), tras quemarse en la pira la parte mortal del héroe, dice Júpiter, su padre: “cumplida su función en la tierra, yo lo recibiré en las regiones celestiales”⁸¹. Si en la Edad Media -podría decirse- hay Dios, no puede haber dioses. Por tanto, Villena deja claro que Hércules solo puede ser un dios en sentido figurado: “Otros entienden que esto espiritualmente entender se debe, tomando por Hércules Dios, que es domador de todos viçios e de todas bestiales costumbres” (12V) dice, y habla también de divinización en términos igualmente ambiguos, como con el concepto “estellificación” (12D)⁸². Es así como, en el cielo

⁸⁰ Séneca, *Her. Oet.* 1983-1988 (trad. J. Luque Moreno).

⁸¹ Ovidio, *Met.* 9.253-255: *defunctum terra, coelestibus oris/ accipiam*.

⁸² Bajo esta forma registra Cátedra (1994: 567) el concepto de ‘elevación de las estrellas’ a partir de la forma “estelificados” presente en 12D. Se refiere a la conversión en estrellas y colocación en el firmamento de una figura mítica convertida en constelación, lo que los griegos llamaron ‘catasterismo’. En el caso de Hércules, se trata en realidad de la Constelación “El Arrodillado”, cf. Eratóstenes, *Catasterismos* 4; Higino, *Astr.* 3.5. Sobre el término *estellificación* es interesante constatar que en la obra de Villena la construcción de cultismos con el

estrellado, brilla el honor de Hércules “en la figura del genuflexu (...) mostrando que corporalmente [los héroes] son muertos [pero] espiritualmente [siguen] vivos (...) serán por ende estelificados en el cielo e jamás non gostarán la segunda muerte, ca por la esperiencia virtuosa que Hércules ovo en los terrenales trabajos fue reputado digno e avido por suficiente a la celestial sustentación” (12D)⁸³. Los héroes que luchan por la virtud -dice nuestro autor- “estos atales son estelificados en el cielo, es a saber dexan perpetual memoria duradera tanto como el cielo rodeadera en su curso sobre los mortales e las almas de aquéllos serán en reposo” (12D). Esta inmortalidad, se parece más a la que se reserva a los héroes homéricos (una inmortalidad por la fama) que a una verdadera apoteosis en sentido mítico. Al elegir Hércules (y esto podría considerarse una reminiscencia del viejo tema de la elección ante dos caminos) el partido de la virtud frente al vicio, y tras haber convertido su vida en una lucha entre el bien y el mal⁸⁴, por el mérito de sus hazañas, como recompensa, adquiere no la divinización, sino “galardón en aqueste mundo e en el otro” (8A), al modo cristiano.

¿Cuáles son, entonces, las principales características de la figura de Hércules como personaje literario en la obra de Villena? Pues bien, el hijo de Zeus y Alcmena queda consagrado, ante todo, como una figura simbólica y ejemplarizante (“lumbre y espejo” en palabras del autor). En su obra no se hallan referencias a su prodigioso nacimiento. Sin embargo, siendo un hombre como es, sobre él pesa el imaginario de alguien que tiene por padre a un dios. Como héroe nacido de las cenizas de un dios, Hércules, tras un proceso de secularización pagana al que sigue una cristianización, acaba acercándose al ideal medieval del “zelador del bien común, virtuoso e provado caballero” (6H), exhibiendo “fervor de virtud” y “grandeza de corazón cavalleril” (1H). Como el andante Don Quijote, “abomina o aborrece las bestiales costumbres” y pugna por barrer del mundo los vicios arrancándolos de raíz allí donde nacen⁸⁵. Como caballero que es, exhibe un carácter enérgico y eficaz, y su poder, convertido ahora en una facultad puramente heroica, resulta invencible, reminiscencia del antiguo poder divino, llevado ahora a un nivel sobrehumano. Hércules acabará, por tanto, convertido en un modelo de caballero medieval⁸⁶. Al igual

sufijo *-ficus* es frecuente (Morreale 1954: 105-106). Jordi Pàmias, en su edición de Eratóstenes (*Catasterismes*, Barcelona 2004) traduce al catalán la acción y resultado de convertir seres mitológicos en constelaciones con la palabra *estel.lificació*, que toma de la tradición cultural catalana, en concreto, del *Curial e Güelfa* (cf. p. 19, n. 22). Pero es posible, a su vez, que el autor del *Curial* lo haya tomado de la versión catalana de la obra de Villena (Soler 2018: 233-249).

⁸³ Cf. *Hércules en el Eta* 1989-1996.

⁸⁴ A la bifurcación de estos dos caminos alude implícitamente Villena al hablar con esta imagen: “E aun les demuestra [Hércules] cómo en la virtuosa vida son dos cuernos: el derecho, que significa la vida contemplativa; e el izquierdo, que significa la vida activa...” (8D).

⁸⁵ Según Muñoz Vargas (2019: 446) en Villena estaría presente, en este aspecto, la huella de la cultura catalana, en concreto de Ramon Llull y su *Llibre de les Maravelles*, y especialmente el *Llibre de l'orde de cavalleria*. En efecto, podemos encontrar muchos paralelos; por ejemplo: “Oficio de caballero es mantener y defender la santa fe católica” (Llull, *Llibre de cavalleria*, parte II, 2); Villena, en su aplicación al estado de caballero (3A), considera como tarea propia de este su disposición “en el oficio de las armas por defendimiento de la fe cathólica”. En general, la tipificación del caballero en el discurso de Villena se ajusta a los ideales propuestos ya en 1275 por Llull: “Por los caballeros debe ser mantenida la justicia” (II, 8); “oficio de caballero es mantener la tierra, pues por el miedo que tienen las gentes a los caballeros dudan en destruir las tierras...” (II, 12); “Traidores, ladrones, salteadores deben ser perseguidos por los caballeros...” (II, 23); “oficio de caballero es mantener viudas, huérfanos, hombres desvalidos” (II, 19). Los ejemplos, tan en consonancia con el ideario del Hércules de Villena, podrían multiplicarse (la traducción de estos fragmentos es de L.A. de Cuenca, Madrid 2000).

⁸⁶ El editor de la edición de *Los doze trabajos de Hércules* que vio la luz en 1499 presenta en su portada al héroe griego luciendo coraza y yelmo, escudo y lanza: un “hecho y derecho caballero medieval”, dice Morreale (1954: 104).

que Don Quijote, concurre a las aventuras tras conocer la necesidad: “oyendo el daño que [los centauros] hacían (...) acorrió e ayudo al hermanamiento e daño que recibían” (1H)⁸⁷; otras acciones le son reclamadas: “Teseo y Piriteo rogaron al fuerte Ércules que quisiese con ellos descender [al Hades] defendiéndolos [de Cerbero] si menester fuese” (5H; cf. 5V). De esta manera, cuantos supieron que Hércules “contrallava e corregía por el mundo tales monstruosidades e maneras desaguisadas doquier que las sabia, invocaron o demandaron la su ayuda (6H) pues, amador del bien común e poblador del mundo, aparta (...) los fallecimientos e embargos”. También los habitantes del país de Diomedes invocaron o demandaron su ayuda, o los de Lerna. Muchos eran los menesterosos que le contaban sus amarguras desde el exilio o destierro⁸⁸. Hasta Atalante “embió por Hércules, del cual avía oído que era muy sciente e virtuoso” (12V). A todos los requerimientos que recibía, Hércules -nobleza obliga- “oído que los ovo, movido de animosidad piadosa e de piedat animosa, fue con ellos al dicho lugar, confiando en su virtud jamás non vençida con voluntad de sobrar” (7H).

Pero el ideario del caballero de Villena -y este sería otro rasgo prerrenacentista-presupone algo más que el uso de la fuerza. No le basta el mero saber leer y escribir (4V)⁸⁹. Su figura, más bien agreste en el mito, se convierte ahora en una exaltación de la cultura⁹⁰. Será Hércules quien en Libia rehabilite al rey Atalante, adelantado en todos los campos del saber (4V). Y una vez realizado el trabajo del Jardín de las Hespérides, presentará al rey Euristeo, “que era mucho inclinado al saber”, (...) la manzana de la filosofía. Fue con este espíritu con el que “alumbró aquella región que de antes por ignorancia era obscura e enriquesció los entendimientos de los moradores d’ella, que antes eran pobres de saber” (4V). Muerto Anteo, Libia, en fin, “fue reparada por Hércules antes de su partida en los estudios o en las costumbres, e tenida en sus libertades justa e pacíficamente” (9V). Se ha dicho, tradicionalmente, que en el libro de Villena se encuentra por primera vez “el elogio de las armas y las letras”.

El Hércules de Villena, en conclusión, puede entenderse como una figura esencialmente energética y virtuosa cuyas hazañas pretenden deleitar a los lectores con la apariencia de un poder immaculado y sobrehumano, el que emana de un antiguo dios, concentrado ahora en un hombre extraordinario. Sus trabajos, exentos de una dimensión trágica, quedan convertidos en una yuxtaposición de hechos que, a modo de historietas, dirige el autor hacia una psicomaquia ejemplar del bien contra el mal, convirtiéndose de este modo su protagonista y sus hazañas en “universal espejo e exemplo, enderesçando e guiando los que a ellos catan a virtuosas virtudes” (12A). Su carácter autónomo es presentado como su destino. En cuanto a la antigua ambivalencia Naturaleza/Cultura que impregna su figura, puede decirse que, ahora, la Cultura acaba imponiéndose a la Naturaleza. *Los doze trabajos de Hércules*, a caballo entre dos épocas significativas, el otoño de la Edad Media y el Prerrenacimiento, viene a ser -en palabras de Menéndez Pelayo (1944: 8-9)- “una tentativa de novela

⁸⁷ Así también acude por haber visto u oído los peligros, en 2H; 3V; 4V; 6V; 7H; 9H y 9V; 10H; 11H.

⁸⁸ Cf. 7H. También en *GE*: “E yéndose Ercules de Troya para Greçia, salieron a el los hombres buenos e las otras gentes de aquellas tierras como a aquel que fue su defensor, e que quebrantaua las soberbias, e vendaua los tuertos” (II CDV).

⁸⁹ Elogia, por ejemplo, a César también como autor (*Bell. Civ.* 10.185-186). Sobre este aspecto, véase Cátedra (1991).

⁹⁰ Así también en la *GE* del rey Sabio, donde ya no será quien mate a su maestro Lino, sino de quien aprenda el trívium; la ausencia de Anfitrión se debe a su viaje a Atenas a aprender, etc.

alegórico-mitológica: una construcción curiosa, aunque endeble de un renacimiento poco maduro, con muchos vestigios medioevales”.

Bibliografía

- Alesso, M. (2000), «Heracles o la trama inverosímil: Consideraciones sobre la interpretación alegórica», *Circe* 5: 11-23.
- Álvarez Morán, M^a C. (1976), «La tradición mitográfica en la *Genealogia deorum* y en el *De laboribus Herculis*», *CFC* 11: 219-298.
- Arribas, M^a L. (2006), «La figura de Hércules en la *General Estoria* de Alfonso X el sabio», en J.A. López Férez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones Clásicas: 101-121.
- Bouchard, I. (2008), *Hercule à la defense du christianisme: L'utilisation du mythe d'Hercule dans les ouvrages chrétiens entre le II^e et IV^e siècle*, Tesis de la Universidad de Laval, Québec.
- Cátedra, P.M. (1991), «Dictadores y humanistas en Enrique de Villena», en G. Serés (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura española*, Madrid, Crítica, vol. 1, primer suplemento.
- Cátedra, P.M. (1994), *Enrique de Villena. Obras completas I*, Prologo y edición, Madrid, Turner.
- Cátedra, P.M & Cherchi, P. (2007), *Los doce trabajos de Hércules*, Santander, Universidad de Cantabria.
- Cuartero, F. (1998), «Hèracles, fundador de sacrificis: l' heroi i les tres funcions», *Faventia* 20: 15-25.
- Diel, P. (1976), *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor (trad. M. Satz).
- Fletcher, A. (2020), *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal (trad. V. Carmona).
- Gallardo Luque, A. (2018), «Alfonso X el Sabio y el simbolismo del león: la relevancia del león dentro de la *General Estoria*», *Signa* 27: 323-341.
- García Calvo, A. (1985), *Razón Común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heraclito*, Zamora, Lucina.
- García García, F. de A. (2009), «El león», *Revista digital de Iconografía medieval*, 4: 33-46.
- García Romero, F. (2019), *El deporte en la Grecia antigua: aspectos sociopolíticos y culturales*, Madrid, Síntesis.
- García Teijeiro, M. (2006), «La mitología clásica en el marqués de Villena», en J.A. López Férez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones Clásicas: 197-204.
- Gil Fernández, L. (1980), «El cinismo y la remodelación de los arquetipos culturales griegos», *Revista de la Universidad Complutense* 1: 43-78.
- Jiménez Justicia, L. (2012), «Los doce trabajos de Hércules en la literatura medieval española», en N. Muñoz & J.A. Sánchez (ed.), *Homenaje a la profesora María Luisa Picklesimer*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Kirk, G.S. (1984), *La naturaleza de los Mitos Griegos*, Barcelona, Paidós, (trad. B. Mira).
- Kirk, G.S. (1985), *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Planeta (trad. T. de Lozoya).
- Menéndez y Pelayo, M. (1944), *Antología de poetas líricos castellanos*, en *Biblioteca Virtual de Polígrafos*, Fundación I. Larramendi, cap. IX.
- Morreale, M. (1958), *Los doce trabajos de Hércules de Enrique de Villena*, Edición, prólogo y notas, Madrid, Real Academia Española.

- Morreale, M. (1954), «Coluccio Salutati's *De laboribus Herculis* (1406) and Enrique de Villena's *Los doze trabajos de Hercules* (1417)», *Studies in Philology* 5: 95-106.
- Muñoz Vargas, A. (2009), *El mito de Ixión*, Madrid, Tesis Doctoral de la UNED.
- Niederehe, H-J. (1987), *Alfonso X el Sabio y la lingüística de su tiempo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Nieto Ballester, E. (2017), *Introducción a la etimología*, Madrid, Síntesis.
- Pàmias, J. (2004), *Eratòstenes. Catasterismes*. Barcelona, FBM.
- Pandiello, M. (2012), «Hércules», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4.8: 67-78.
- Pepin, J. (1961), *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París, Aubier.
- Ramelli, I. (2007), *Allegoristi dell'età classica. Opere e frammenti*, Milán, Bompiani.
- Rico, F. (1984), *Alfonso el Sabio y la General Estoria: Tres lecciones*, Barcelona, Ariel.
- Ruiz de Elvira, A. (1988), *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.
- Sánchez Ferlosio, R. (2005), «Carácter y destino», discurso en el acto de entrega del Premio Cervantes 2004, Madrid, Universidad de Alcalá-Ministerio de Cultura.
- Simon, M. (1955), *Hercule et le Christianisme*, Estrasburgo, Université de Strasbourg.
- Soler, A. (2018), «Enrique de Villena y *Curial e Güelfa*», *Revista de Literatura Medieval* 30: 233-249.
- Stafford, E. (2011), *Herakles*, Londres, Routledge.
- Szenec, J. (1980) [1983], *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- Tate, R. B. (1970), «Mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento», en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos: 13-32.
- Vernant, J-P. & Vidal-Naquet, P. (1983), *Mito y Tragedia en la Grecia antigua (Vol. I)*, Barcelona, Paidós (trad. M. Armiño).
- Zambroni, A. (1988), *La etimología*, Madrid, Gredos (trad. P. García Mouton).