

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ *

EL «MITO DE HÉRCULES» COMO ESPEJO DOCTRINAL. Representaciones del “Mito de Hércules” en la “Sala Nova” del “Palau de la Generalitat Valenciana”

RESUMEN

La llamada «Sala Nueva» del Palacio de la Generalidad Valenciana conserva un artesonado que es una obra espléndida de la escultura renacentista. Fue realizado por Genís Linares y sus colaboradores, entre los que está Gaspar Gregori.

El artesonado se completa con un corredor o galería, también de una gran riqueza escultórica.

En la obra se desarrolla un importante y culto programa sobre la problemática de la lucha del Bien contra el Mal; combate entre la Virtud y el Vicio en el que la Virtud termina triunfando siempre. Ese programa se desenvuelve en cuatro tiempos o ciclos: Antiguo o bíblico, Clásico, Medieval y Moderno.

En el ciclo Clásico hay que destacar varios temas mitológicos. Uno de los más importantes es el mito de Hércules, con diversos episodios de la vida del héroe. Para dichas escenas el autor del programa y los escultores que lo realizaron se apoyaron, entre otros autores, en Enrique de Villena, que escribió un libro llamado: «Los doce trabajos de Hércules», obra muy conocida en los ambientes cultos valencianos.

Todo el conjunto escultórico es como un ejemplo político o espejo moral destinado a los diputados valencianos que utilizaban la «Sala Nueva» para sus reuniones de gobierno. Con el programa político y moral que mostraba el conjunto escultórico se les recordaban sus deberes como gobernantes.

SUMMARY

The call «Room New» of the Palace of Valencian Generality conserves a coffered ceiling that it is a splendid work of the Renaissance sculpture. It was accomplished by Genís Linares and its collaborative, between those which is found Gaspar Gregori.

The coffered ceiling is completed with a corridor or gallery, also of a great wood carving wealth.

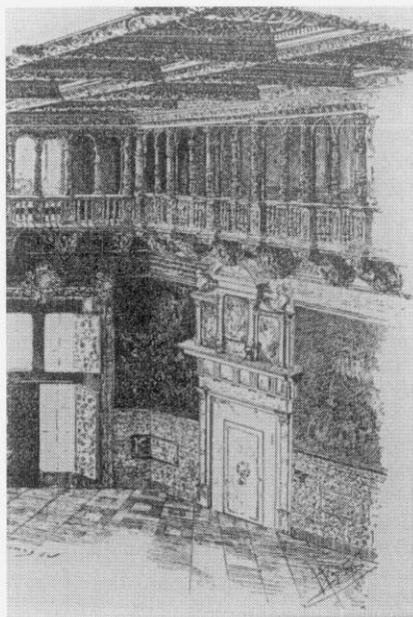
In the work is developed an important and erudite program on the problems of the struggle of the Well against the Evil; combat between the Virtue and the Vice in the one which the Virtue ends triumphing always. That program is unfolded in four times or cycles: Ancient or biblical, Classic, Medieval and Modern.

* Universitat de València

In the Classic cycle one must to emphasize several mythological topics. One of the most important is the myth of Hercules, with various episodes of the life of the hero. For such scenes the autor of the program and the sculptors that accomplished it were supported, between other autors in Enrique of Villena, that wrote a book called: «The twelve labours of Hercules», work very known in the erudite environment valencians.

All the joint wood carving is a political example and moral mirror intended for the valencian deputies that were using the «Room New» for its meetings of government. With the political and moral program that was showing the joint wood carving was them recalled its duties as governing.

La escultura ocupa un lugar fundamental dentro de la decoración de la “Sala Nova” del “Palau de la Generalitat Valenciana”. En el inventario que tenemos hecho de todos los temas iconográficos de dicha sala, tanto en plafones, como en ménsulas, columnas y elementos del corredor o galería, destacamos los mencionados plafones entre ménsulas por ser los elementos más visibles y “reconocibles” –hasta cierto punto– de dicha decoración. Al estudio que de los mismos hicimos (ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1992): El Palacio de la «Generalitat» de Valencia. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura) y que vamos a sintetizar ahora, añadiremos algún dato nuevo.



Lám. 1.- Tribuna de la “Sala Nova” (aspecto parcial). Valencia. Generalitat. Dibujo por Zapater, en Valencia, de Teodoro Llorente

Varias son las vías que confluyen en la representación iconográfica del “Mito de Hércules” en la “Sala Nova”. Una es la literaria, otra la política; juntas, hechas realidad plástica por **Genís Linares** y **Gaspar Gregori**, y sus ayudantes, nos ofrecen, en distintos puntos –siquiera sea desde un área parcial, pero formando parte de un conjunto, elementos de un programa simbólico, en tres tiempos, que hemos descrito en otras ocasiones pero que, sin embargo, conviene recordar.

La cubierta de la «Sala Nova» se comienza a finales de 1540, según acuerdo de los diputados encargándose de la obra **Genís Linares** (Generalitat. Obres. 1527-41. Sg. 2492. Archivo Reino Valencia –ARV–) (Lám.1).

El artesonado proyectado consta de veintidós casetones cuya superficie no cubre la total de la Sala.

Cada casetón inscribe en su interior un rombo; éste un octógono regular y dentro del octógono coloca **Linares**

un octógono estrellado del cual brota un florón. Los espacios alrededor del rombo central son triángulos que cobijan pequeños florones. Por último, las molduras de unión de los casetones están decoradas con hojas y zarcillos.

Su dependencia estilística del situado en la nueva sala dorada, en el piso inferior, es evidente, como creaciones de un mismo autor. Sin embargo, el mudejarismo –en general– se debilita en esta obra, aunque permanezca en los octógonos, –base de los florones–, y desaparece totalmente en las molduras de unión de los casetones, molduras que lucen hermosos elementos florales.

Acentúa **Genís Linares** su renacentismo vitruviano, filtrado a través del omnipresente **Diego de Sagredo**, con la colocación, aquí, de «cordones» y «dentellones», ya que en el de la sala dorada grande había colocado las cabecitas aladas que ofrece Sagredo en los arquivadas, presentado en su libro como ejemplo. Libro, por cierto, publicado en Toledo en 1526, en castellano, mientras que **Serlio** lo es en toscano, en 1537, Por otra parte, no hay un solo dibujo de Serlio al que este techo se parezca.

El 30 de marzo de 1543 pide Genís Linares, por encontrarse enfermo, que los diputados acepten a su hijo **Pere Linares** como adjunto a la obra que realizaba, petición que es atendida. Fallecido Genís, entre el 2 y el 11 de junio de 1543, cobra su viuda **Gracia Blasco** el trabajo realizado por su difunto marido, acordando, también, que se hiciera inventario de dicha faena; inventario que constituye no sólo un muy completo muestrario de la carpintería de talla de la época, sino una fuente de primera mano para el conocimiento de esa obra magna del artesanado valenciano que es el de la «Sala Nova».

Los diputados encargaron a los maestros de talla **Damiá Gonçalves** y **Luis Monyos** que vieran la obra hecha por Genís Linares y la tasaran, con objeto de pagar las deudas a su viuda y, de paso, saber en qué situación se encontraba la obra.

En 1548 se le pagan algunos atrasos y ordenan que:

...Li sien donades XI liures setse sous sis diners a compliment de aquelles LXVIII liures tres sous sis diners les quals per los senyors deputats ab provisio feta a deu de maig any MDXXXIII fonch provehit li fossen donades al dit son marit....per dos mostres que feu pera la obra que se havia de fer en la Sala nova de la casa de la deputacio... (Generalitat. Provisions. 18 julio 1548.Sg. 3006. ARV).

Con este dato se confirma la autoría formal del proyecto, mientras que las vinculaciones con otras obras parecen, también, claras.

En primer lugar hay que decir que no hace falta buscar modelos para esta obra alejados de la propia Valencia, cuando existía un fuerte rescoldo italiano en la misma «Generalitat», en la ciudad y fuera de ella. En la Casa se podían ver e imitar las pinturas «al romá» de los artistas Gurrea y Carcastillo y la decoración de la capilla por Monyos. Ya era suficiente; pero además existían otros dos viveiros de italianismo: el trasaltar de la Seo de Valencia –posiblemente de importación italiana– y el palacio del embajador **Vich**.

Fuera de la ciudad, en Oliva, el palacio de los condes, con su rica temática renacentista, es un motivo de referencia en la construcción de algunos elementos del «Palau de la Generalitat».

Después hay que mencionar la abundancia de motivos tomados de Sagredo y, en menor escala y tardíamente, de Serlio, con sus ejemplos de «Cielos llanos de madera con sus ornamentos» (Láms. LXXIIV y LXXIII).

Con ello y con no ser Genís Linares de ascendencia aragonesa, como se sostenía, queda nuestra obra desligada del renacimiento aragonés; si además de todo lo dicho se necesitara un hilo conductor para dicha obra no podría provenir de otro lugar que no fuera el foco oriolano.

En 1553 Pere Linares solicita que los diputados nombren adjunto de «fuster» a su hermano **Martí Linares** (Generalitat. Provisions. 16 diciembre 1553. Sg. 3011. ARV).

A partir de aquella fecha y conforme pasa el tiempo va adquiriendo Martí mayor protagonismo como «fuster» de la Casa, pues no sólo realiza trabajos de gran envergadura sino otros menores, aunque de gran precisión, que le acercan a un especialista en el trabajo de la madera, lo que se conocía como «fuster de talla».

En 1558 deciden los diputados acabar el artesonado de la «Sala Nova» (Generalitat. Provisions.. 20 mayo 1558. Sg. 3019. ARV) y, por consiguiente, Martí Linares interviene más activamente pues Pere había descargado casi todo el trabajo en su hermano.

Pero en 1563 el diputado **Baltasar Maschó** anuncia el fallecimiento de Martí y propone que un hijo de éste, llamado **Andreu Joan Linares** sea nombrado «fuster» en razón de la buena memoria dejada por su abuelo y padre. Al ser menor de edad nombran «fuster» provisional a Gaspar Gregori pero con la condición de que de su sueldo pague una cierta cantidad a Andreu. Nombran, también, tutor de Andreu y de sus hermanos a su tío Pere, especificando que la viuda de Martí: **Anna Peris de Linares** y otros colaboradores (Francisco Carret, los Monyos, Monserrat Foncia, Jacques) reciban ciertas cantidades no pagadas al difunto maestro (Generalitat. Provisions. 29 enero 1563. Sg. 3027. ARV).

También los diputados ordenan hacer inventario de lo trabajado por Martí que resultó ser la pared frontera con la casa de la ciudad (actual jardín de la «Generalitat») y la pared de «Cavallers», con todos sus elementos. A este trabajo hay que añadir determinadas piezas en las otras dos paredes.

Gaspar Gregori se hace cargo inmediatamente de la obra escultórica aplicándose a completar los elementos que faltaban, de tal manera que, finalizada su intervención podemos hablar de que la «obra de talla» de la «Sala Nova» se halla constituida por tres bloques de trabajo muy definidos.

El primero será el realizado en las fachadas de «Cavallers» y jardín de la «Generalitat». Esta obra, documentalmente, hay que atribuirse a Martí Linares y a su equipo.

El segundo será el de las paredes que miran a la «Batllia» y al patio interior de la «Generalitat», realizado por Gaspar Gregori.

El tercero es el revestimiento interior de los cuatro frentes y techo del corredor, obra, también, de Gregori, aunque sobre proyecto antiguo de Genís Linares.

Este corredor, tribuna o galería, apoya sobre unas robustas ménsulas. Está formado por una balaustrada sobre la que se alza la riquísima arquería, soporte de un arquivado o moldura que constituye la transición natural con el artesonado.

En el interior de la galería el muro de piedra se halla recubierto de paneles de madera, separados por pilastras de fuste estriado, rematadas por volutas jónicas.

Cada pilastra se enfrenta con un apoyo de la balaustrada y, así, cada seis de estos elementos encierran un espacio, que se cubre con un magnífico casetón de sección rectangular, cuyo centro se encuentra ocupado por un macero, flanqueado de tritones, grifos y niños tocando diversos instrumentos, o por los conocidos emblemas de los tres Brazos de la «Generalitat».

La galería o tribuna se compone de elementos modulares. Cada elemento modular comprende cinco columnas, tres de sección mayor y dos de sección menor. Detrás de las tres primeras se sitúan sendas pilastras de fuste estriado.

Los capiteles de las tres pilastras y las dos columnas menores sirven de arranque de cuatro arcos. Las cinco columnas apoyan sobre cinco zócalos, tres de sección mayor y resaltados porque sobre ellos descansan, también, las tres columnas grandes. Entre cada zócalo se sitúan cuatro balaustres. Los tres zócalos apoyan en sendas ménsulas que dejan entre sí dos espacios ocupados por dos tableros o plafones con decoración escultórica.

Un artesón enlaza ménsula con ménsula constituyendo parte del piso del corredor.

Las tres pilastras colocadas detrás de las columnas grandes se corresponden con otras tres situadas en los tableros de la pared constituyendo un conjunto arquivado en el que dos nuevas pilastras, de fuste acanalado, se oponen, sin enlazarse, a las dos columnas pequeñas de la balaustrada.

Las columnas grandes tienen capitel compuesto. Las primeras con abundante decoración en su tercio inferior y medio superior, y las pequeñas totalmente abalaustradas. Estudiadas una a una nos abren, de manera sorprendente, nuevos horizontes iconográficos que daremos a conocer.

Balaustres más delicados y estilizados son los de la barandilla. Los arcos, profusamente decorados, tienen la enjuta central ocupada con una carátula humana o fantástica. Las ménsulas, en forma de volutas, poseen su frente decorado con una enorme hoja de acanto; cada una de ellas soporta una variadísima temática humana, animal o fantástica.

La decoración de las caras laterales de las ménsulas es de gran belleza y los temas que aparecen y que hemos sistematizado, revelan que el mentor de la obra y los escultores a sus órdenes crearon un mundo plástico interesantísimo hasta en los lugares de más difícil contemplación.

Como ya hemos dicho, entre ménsula y ménsula se sitúan los plafones, que hemos analizado en otro lugar (ALDANA (1992). Vol. 1º. Págs. 238-252) y que, convenientemente estructurados responden, creemos, a tres temas fundamentales: 1) El tema del Combate; 2) El tema del Amor y 3) El tema de la Virtud. Los tres

temas también se relacionan entre sí y son como tres manifestaciones de un mismo pensamiento moral. Igualmente, desde una perspectiva temporal, los tres temas se desarrollan en cuatro tiempos: Antiguo o bíblico; Clásico; Medieval y Moderno.

El tema del combate tiene como fundamento el de la lucha o combate entre el Bien y el Mal, Virtud o Vicio —«Psicomachia»—, tema de vieja raigambre que aquí transcurre en tres tiempos históricos: Antiguo o bíblico, Clásico y Medieval.

El tiempo Clásico se reduce a cinco episodios de la leyenda de Hércules y a dos de la de Perseo (ambos héroes representan la Virtud y el Vicio se halla encarnado en Anteo, Fineo, el león de Nemea y dos dragones. La enseñanza que el contemplador deduce de estos episodios es que la Virtud termina triunfando sobre el Vicio).

La bibliografía antigua sobre Hércules es abundante y variadísima. Los escritores griegos, como es natural, fueron los primeros que se ocuparon del héroe; después lo hicieron los romanos (Apolodoro. Biblioteca. II, 4, 12; Diodoro Sículo. Biblioteca Histórica. 1^o, 24,4 y 4^o, 10,1; Servio. Comentario a Virgilio; Virgilio. Eneida. VI, 392 y VIII, 193; Elio. Obras. Historias varias. II,32; Pindaro. Istmicas. IV, 104; Dionisio de Halicarnaso. Antigüedades romanas. 1^o, 39-40; Estrabón. Geografía. V, 3,3; 4,6; Propercio. 1^o, 11,2 III, 18,4 y IV, 9,1; Ovidio. Fastii. 1^o, 153).

La bibliografía moderna es muy numerosa y obliga a hacer una pequeña selección (Brommer, F. (1979 y 1983): Herakles 1^o y 2^o. Darmstadt; Volkommer, R. (1988): Herakles in the Art of Classic Greece. Oxford; Uhlenbrok, J. P. (1986):

Herakles, passage of the hero through 1000 years of Classical Art. Exposition Bard College; Panofsky, E. (1930): Hercules am Scheidewege. Studien der Bibliothek Warburg. Leipzig; Tietze-Conrat, (1951): Notes on Hercules at the Crossroads. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 14, pp. 303-307) (Lám. 2).

Vamos a pasar revista a algunos bajorrelieves dedicados a narrar aspectos del mito de Hércules en el espacio arquitectónico que comentamos.

Hércules y el león de Nemea.

Es el primero de los doce trabajos ordenados a Hércules por su primo Erísteo. El león de Nemea era un monstruo, hijo de Ortos y Equidna y hermano de la esfinge de Tebas.

La diosa Hera colocó un león en la región de Nemea que tenía ate-



Lám. 2.- *Hércules y Onfalia rodeados de los doce trabajos.* Bajorrelieve romano. Nápoles. Museo Nacional

rorizados a sus habitantes. Vivía en una cueva con dos bocas y era invulnerable. Cerca del golfo Sarónico, Hércules arrancó una rama de olivo para hacerse una clava y ya, delante del monstruo le hostigó con flechas y le amenazó con la clava para obligarle a entrar en la cueva. Después tapó una salida y le esperó en la otra abalanzándose contra el león, al que finalmente degolló. Se colocó la piel encima y la cabeza de la fiera a manera de casco volviendo a Micenas para dar el trofeo a Erísteo. Zeus dió el nombre de León a una de las constelaciones para perpetuar la memoria del héroe.

Según los mitógrafos, las armas de Hércules representan la victoria o el aniquilamiento (la clava) y el símbolo solar (la piel del león). El nombre del héroe, dado por la famosa adivina Pitia, significa «la gloria de Hera». Hércules puede significar la fuerza combativa y el símbolo de la victoria y las dificultades para conseguirla.



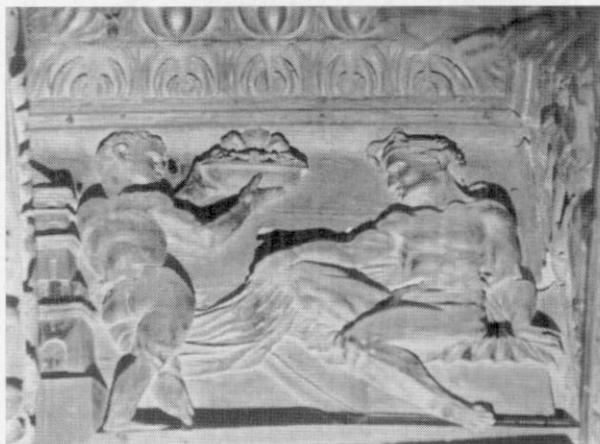
Lám. 3.- *Hércules y el león de Nemea*. Plafón en la tribuna de la "Sala Nova". Valencia. Generalitat

Ocupa este tema uno de los plafones de ángulo entre las ménsulas de la tribuna (Lám. 3). El héroe, desnudo, se enfrenta a la fiera con la espada teniendo como defensa un manto enrollado en su brazo izquierdo. El león, de imponente aspecto se halla erguido sobre sus cuartos traseros. El carcaj y las flechas aparecen en el suelo y toda la escena transcurre en un paisaje montañoso existiendo dos edificios lejanos a un lado y a otro de la composición. (GÖBEL, H. (1923-34): *Wandteppiche*, III, 1. Leipzig; PIGLER, A. (1974): *Barockthemen*. II, 117. Budapest; REINACH, S (1915): *Revue Archéologique*. 1, 133; ROBROT-DELONDRE, L. (1918): *Revue Archéologique*. 7(140) en cuyos autores se reseñan los autores antiguos como Hesiodo. Vid. Igualmente: GRIMAL, P. (1951): *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Pág. 191. P.U.F)

Hércules y Anteo. Forma parte este episodio de las llamadas aventuras secundarias de Hércules. Narra un aspecto particular del viaje del héroe a Libia en busca de las manzanas de oro. (HUNGER, H. (1959): *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*. Antaius. Wien; PICINELLI, F. (1695): *Mundus symbolicus*. Anteo. Köln; PIGLER (1974): II, 111; PÖSCHL, V (1964): *Bibliographie zur antiken Bildersprache*. Antaeus. Heidelberg; REINACH (1915): 1], 132; RIPA, C (1624): *Della novissima iconologia*. Combattimento della ragione con liáppetito. Padova. Hay edición española; ROBLOT-DELONDRE, L. (1918): *Revue archéologique*. 7, 140; SCHUBRING, P. (1915-1923): *Cassoni*. Anteus. Pág. 467)



Lám. 4.- *Hércules y Anteo*. Plafón en la tribuna de la "Sala Nova". Valencia. Generalitat



Lám. 5.- *Hércules y Euristeo*. Plafón en la tribuna de la "Sala Nova". Valencia. Generalitat

En el plafón (Lám. 4) se ve a Hércules levantando de la tierra al feroz Anteo, hijo de Poseidón y Gaia, que vivía en Libia. Hércules como único recurso para vencerle lo sostuvo en el aire y le mató con su abrazo. El episodio tiene lugar en un escenario en el cual aparece a la izquierda la torre de un castillo o palacio en cuyas almenas asoma la cabeza de una mujer. A la derecha hay otros guerreros y diversas armas tiradas por el suelo.

Hércules y Euristeo. En este bajorrelieve aparecen un hombre desnudo que presenta a otro un plato con tres manzanas y éste, también desnudo, apoyado en un diván las recibe. La escena tiene lugar a las puertas de un palacio situado a la izquierda (Lám. 5).

Describimos en otra ocasión esta escena como un episodio del dilatado trabajo de Hércules por recoger las manzanas de oro del jardín de las Hespérides.

En su largo peregrinaje hacia ese lugar liberó a Prometeo que le instó a que fuera Atlas quien le consiguiera las manzanas. Hércules acepta sostener un momento la bóveda celeste mientras aquel va a por los frutos. Cuando Atlas regresa quiere entregárselos a Euristeo pero Hércules le pide que vuelva a sostener la bóveda celeste mientras se coloca un almohadón sobre las espaldas. Una vez liberado cogió las manzanas y se las llevó a Euristeo. La figura de Euristeo encaja bien dentro del ciclo de Hércules ya que es descendiente de Perseo que figura entre los antepasados de aquel. Se ocupan de él numerosos autores clásicos.



Lám. 6.- *El centauro Neso y Deyanira.* Plafón lateral en la tribuna de la "Sala Nova". Valencia. Generalitat

Formando parte del mismo trabajo creemos que lo narrado en el plafón se ajusta más a la parte final del episodio. El personaje reclinado en el diván sería Euristeo y Hércules la figura de espaldas que sostiene el cuenco con las tres manzanas. Dado el temor que Euristeo sentía por Hércules le obligaba a permanecer, después de cada trabajo, fuera de la ciudad, es decir, de Micenas, aquí representada por una de sus torres.

El centauro Neso y Deyanira. En un plafón lateral de una ménsula de apoyo aparece una mujer desnuda (Lám. 6). Cabalga a un centauro que vuelve su cabeza hacia ella. La mujer mantiene en su mano derecha una túnica desplegada. El centauro es Neso y la mujer Deyanira. La túnica es la mágica tela que causó la muerte de Hércules. (Estos tres personajes mitológicos aparecen citados por Apolodoro (Hércules y Deyanira. Biblioteca II, 6,2 y Neso. Biblioteca II, 5,4; 7,6); Pausanias (Hércules y Deyanira. Graeciae Descriptio III, 21,8) e Hyginio (Fábulas 32 y 34. Fabulae). Para la Edad Media y comienzos del Renacimiento la fuente es Bocaccio que

nos narra la vida de Deyanira, la muerte de Hércules (Libro 9. 17, 544) y la vida de Neso (Libro 9, 31, 558) quien «por amar en demasía a Deyanira, fue muerto por Hércules»).

El episodio que comentamos se sitúa en los últimos años de la vida del héroe, en su trágico final y en la apoteosis. A ésta llega tras una serie de hechos que dieron forma literaria los poetas trágicos griegos sobre todo, y especialmente **Sófocles**.

El hilo conductor de todos ellos es el amor que Hércules siente por Deyanira con quien mantiene una fervorosa relación que se ve alterada por un luctuoso episodio. Entonces el héroe decide partir de Calidón, junto con su esposa Deyanira y su hijo Hylos. Junto al río Evenos tuvo lugar el encuentro con Neso cuya ocu-

pación consistía en transportar personas de una orilla a otra. Al pasar a Deyanira intentó violarla por lo cual fue muerto por Hércules de un flechazo. El centauro antes de morir dió a Deyanira una túnica que Hércules debía vestir y asegurarse Deyanira, por ese medio, de la fidelidad de su marido, pero al ponérsela, ya que era mágica, le causó la muerte falleciendo abrasado..

En nuestro plafón falta la figura de Hércules, pero los distintos elementos de la fábula sí se encuentran (Lám. 7).

Hércules y la hidra de Lerna.

En el fuste de una columna del corredor encontramos un guerrero que, protegido por su escudo, se enfrenta a un monstruo de múltiples cabezas.

Estamos ante uno de los trabajos de Hércules más clásicos y extraña un poco que no fuera colocado en lugar más visible. De todas formas algunos otros motivos iconográficos



Lám. 7.- *Hércules, Neso y Deyanira*. Miniatura en el manuscrito "Le Fatiche d'Ercole". Biblioteca Nacional. Madrid

tan importantes como éste se encuentran en lugares retirados dentro de la misma tribuna como si su contemplación fuera más un ejercicio intelectual para un grupo muy restringido y buen conocedor de la fábula antigua. Desde el punto de vista estético es una pieza de inferior calidad a otras situadas en el mismo entorno y, por supuesto, de los paneles o tableros entre ménsulas (Lám. 8).

Como el león de Nemea, la Hidra era hija de Echidna y Tifón. Representada en forma de serpiente con muchas cabezas, su aliento aniquilaba todo lo vivo existente a su alrededor (Lám. 9). Hércules la venció usando flechas encendidas. (Hesiodo. Teogonía. 313; Eurípides. Hércules furioso. 419; Diodoro Sículo, IV, 11,5;

Apolodoro II, 5,2; Virgilio, VI, 803; Ovidio IX, 69; GIACOMOTT, J. (1974): Catalogue des majoliques del musées nationaux. París. Hercule et l'hydre. Pag. 492; HENKEL-SCHÖNE, (1976). Emblemata. Stuttgart. 1646-1648; PIGLER (), II, 117; REINACH (1915) 1J, 133; ROBLOT-DELONDRE (1918) 7,140)



Lám. 8.- *Hércules y la Hidra de Lerna.*
Fuste de columna de la "Sala Nova". Valencia. Generalitat



Lám. 9.- *Hércules y la Hidra de Lerna.*
Tarracota etrusca. Museos Vaticanos. Roma

Hércules es protagonista de distintas historias, como hemos visto, pero indirectamente, en otras representaciones, aparecen personajes relacionados con él y también representados en la «Sala Nova». Así le encontramos enlazado con Pegaso; con Leda –a cuyo esposo ayudó a reconquistar el trono–; con Helios, hermano de Selene, amante de Endimión; con Perseo, en dos aspectos de su biografía altamente reveladores.

Hay en la presentación de los temas de la Sala un trasfondo de Los doce trabajos de Hércules, de Enrique de Villena, si bien el creador del programa de la «Sala Nova» recoge solamente tres trabajos: Hércules y el león de Nemea; Hércules y Anteo y Hércules y la Hidra de Lerna.

En el siglo xv el tema mitológico de Hércules fue uno de los que más éxito tuvo. Desde el punto de vista literario la vida de Hércules aparece en *De viris*

illustribus, de **Petrarca** y en la *Genealogie deorum gentilium*, De Bocaccio. Fue, también, muy conocido el libro *De laboribus Herculis*, de **Coluccio Salutati** (1383-91) así como el de **Pietro Andrea Deibassi** titulado *Le fatiche d'Ercole* (1420) del cual existe un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, con preciosas miniaturas (HIDALGO OGAYAR, J. (1994): *La iconografía de Hércules en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*. Vitoria. Págs. 117-123).

Ya hemos aludido a la obra de Enrique de Villena de la que se conocen incunables, el más antiguo el de Centenera, en Zamora (15 de enero de 1483) con once grabados de los Trabajos; también hay manuscritos como el realizado en la villa de Torralba en 1417 (MORREALE, M. (1958): *Los Doze trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena. Real Academia Española. Madrid)

Las fuentes del tratado de Villena son fundamentalmente Ovidio, Boecio, Virgilio, Lucano, San Jerónimo, Macrobio, Dante, Alano, Aulo Gelio, Suetonio, Petrarca, Juvenal, San Isidoro, Tolomeo, San Agustín, Séneca, San Pablo y Salomón (MORREALE (1958), XXVI-XXXV).

De cada uno de ellos extrae Villena los argumentos más esenciales para sus fines que pueden entenderse como la presentación «de la ejemplaridad humana universal de Hércules, sugerida por la tradición clásica y el pensamiento estoico», a los que añade «otra ejemplaridad más vital para su época, la del caballero defensor de la Iglesia, protector de la Justicia, socorro de los débiles y de los afligidos» (MORREALE (1958), XXIV y MORREALE (1954): *Un ensayo medieval de exégesis mitológica. Los doze trabajos de Hércules de Enrique de Villena. Revista de Literatura. Madrid. V, Págs. 21-34*)

Se conocen representaciones del mito en tapicerías flamencas y dado el carácter moralizador que se otorga a la actividad de Hércules no es extraño que aparezca en las sillerías de coro de algunas catedrales como Sevilla donde aparecen diez pasajes de su vida (MATEO GÓMEZ, I. (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro. Madrid. CSIC. Págs. 115-125*). El sentido moralizador de las acciones de Hércules «se intensifica y se cristianiza, sobre todo durante los siglos xv y xvi, como revelan los comentarios del Marqués de Villena y de Pérez de Moya» (MATEO (1979). Pág. 116).

La asimilación de las hazañas de Hércules al credo cristiano se hizo desde el punto de vista de equiparar sus hazañas redentoras a las de otros personajes bíblicos del Antiguo Testamento y para el Nuevo con el propio Cristo (CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^a (1967). *Iconografía Mariana y Hércules cristianizado en los textos de Paravicino. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Valladolid. Pág. 211*)

En la decoración de una sala de reuniones, como fue la «Sala Nova», en la que deliberaban los representantes de los grupos estamentales que componían la «Generalitat Valenciana», resulta evidente que las hazañas de Hércules forman parte de un programa general moral y político en el que ven implicados esos grupos de gobernantes y, por extensión, los gobernados. En la lucha de Hércules con el león de Nemea, según recuerda Villena, hay que entender cómo «...por ella pu-

diesen por hermosas e cubiertas palabras reprender los sobervios...e para esforzar los virtuosos a sobrar e domar la sobervia».

En la lucha con la Hidra de Lerna dice igualmente Villena cómo hay que huir de la ociosidad y de los vicios de la carne lo que en el mismo sentido corrobora el episodio de la lucha de Hércules con Anteo, que «...es la carne que es grant gigante en el mundo por las naturales inclinaciones que magnifican el cuerpo. Por eso es más peligroso que otro vicio e más grave de corregir» (Lám. 10).



Lám. 10.- Hércules y la Hidra de Lerna. Grabado en la obra "Los doce trabajos de Hércules", de Enrique Villena. Zamora. 1483

Para una sociedad como la valenciana de la época que vive un período de próspera demografía y esplendor económico y cultural (SANCHIS GUARNER, M. (1972): Esplendor flamígero de la València burguesa-1411-1521. La ciutat de València. Publicaciones del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Págs. 129-198) era muy importante el discurso moral que se desprendía tanto de Villena como de los restantes escritores contemporáneos y, por supuesto, antiguos especialmente para los diputados de la «Generalitat» por su dedicación a la gobernación del Reino.

