

ESCULTURA RENACENTISTA EN VALENCIA

EL SALON DE CORTES DEL PALACIO DE LA GENERALIDAD

Uno de los conjuntos más armoniosos y más llenos de carácter del Renacimiento hispánico quizá sea el Salón de Cortes —llamado en los documentos contemporáneos «Sala Nova»— del Palacio de la Generalidad del Reino de Valencia, hoy Diputación Provincial.

La decoración escultórica de dicho Salón es tema no suficientemente conocido (1), aunque sea de capital importancia para la historia del arte valenciano.

El Salón, o «Sala del Torreón», o «Sala Nova», como, a veces, se denomina, se encuentra situado en la planta noble del edificio de la Generalidad. El día 12 de febrero de 1518, en presencia de los diputados de la Casa, se verificó el replanteo del torreón, comenzándose las obras. Seis años más tarde, en 1524, se encontraban bastante adelantadas.

La obra se paralizó, por motivos económicos, durante quince años. En 1539 los diputados decidieron continuarla y, tras diversas vicisitudes, finalizaron los trabajos escultóricos en 1566, aunque los trabajos complementarios duraron algún tiempo más (2).

Esta Sala, la más suntuosa del Palacio, se adorna con un zócalo de azulejos sevillanos, así como con diversas pinturas murales que representan a los Jurados de Valencia y a los componentes de los brazos militar, eclesiástico y real. El resto de la decoración

es escultórico y lo constituyen el artesonado y la tribuna.

La composición de dicho artesonado está formada por cuadrados en los que se inscriben otros cuadrados y dentro de éstos, sendos octógonos. En el centro de cada octógono existe un florón que dibuja, en su base, un octógono estrellado. Todas las molduras de los veintidós tableros que componen el artesonado se encuentran decoradas con un finísimo trenzado de hojas y zarcillos.

El proyecto fue presentado a los diputados de la Generalidad por Ginés Linares, en 1540, abonándose el 12 de noviembre de dicho año doce libras para que diera comienzo a los trabajos, quedando obligada la Diputación a entregarle veinte libras al mes con la condición de que admitiera en su taller a cuatro aprendices cuyo nombre, por el momento, desconocemos.

El artesonado se concluyó en 1542 y en él, como en los restantes del Palacio, no dejan de observarse rasgos de mudejarismo, aunque aparezca una mayor adhesión a los modelos italianos, que ya habían dejado muestras de su purismo en el palacio valenciano, desgraciadamente derruido, del embajador Vich. Este purismo renacentista espesa y multiplica desordenadamente sus formas en el fenómeno plateresco.

Terminado el artesonado, inicia Linares la construcción de la tribuna o galería del Salón, cuyos bocetos había aprobado la Generalidad en 1540, pero en el mes de marzo de 1543 cae enfermo y a los pocos días fallece.

Su hijo Pedro Martín Linares, formado en el taller de su padre, solicitó continuar la obra, siguiendo los bocetos aprobados, autorización que le fue concedida.

(1) Los primeros análisis sobre dicho conjunto escultórico los publicamos en 1963 y 1965, respectivamente. Vid. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Artesonados*. Generalitat. Boletín de la Diputación Provincial de Valencia y de la Institución Alfonso el Magnánimo, núm. 2, pp. 21 a 24. Valencia, 1963.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., *El Salón de Cortes en el Palacio de la Generalidad*. "Levante". Valencia (21-5-1965 y 4-6-1965).

(2) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Valencia, 1909-1910, pp. 116-124.



Fig. 1.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes.

Dos años más tarde, en 1545, se paralizan de nuevo las obras, no reanudándose los trabajos hasta el 20 de mayo de 1558, en cuya fecha entran a colaborar con Pedro Martín los maestros entalladores Jerónimo Muñoz y un denominado Jacques en los documentos.

Fallecido Pedro Martín en 1562, o comienzos de 1563, y no terminada la obra, aunque sí muy avanzada, quedó al frente de la misma el pequeño Andrés Juan Linares, nieto del gran entallador Ginés, que tenía como regente al escultor y arquitecto Gaspar Gregori. Debido a la menor edad del muchacho, los diputados de la Generalidad determinaron que Gregori se hiciera cargo de los trabajos, realizados casi en un cincuenta por ciento.

Al finalizar el año 1564 ya se pudo armar toda la tribuna, terminándose totalmente el año 1566, incluyendo unas pequeñas modificaciones que se introdujeron en el arquitrabe (fig. 1).

La tribuna o galería corre por los cuatro frentes de la sala. Sobre unas robustas ménsulas apoya el piso de la galería, formada por una balaustrada sobre la que se alza la riquísima arquería, soportada por un arquitrabe o moldura de ovas que constituye la transición natural con el artesanado.

El sistema de logia abierta es de un subido poder decorativo, pero en este caso los primores de la talla de los elementos estructurales que la componen y la rica fantasía que en todos y en cada uno de ellos se pone de manifiesto hacen de la obra uno de los conjuntos más bellos del arte hispánico.

En el interior de la galería se halla un muro 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 en-



Fig. 2.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Cubierta de la Tribuna. Plafón con macero de la Generalidad y símbolos musicales.

cierran un espacio, que se cubre con un manífico casotón de sección rectangular cuyo centro se encuentra ocupado por un macero flanqueado de grifos, tritones y niños tocando diversos instrumentos (figura 2).

En otros paneles aparecen los emblemas de los tres brazos de la Generalidad, a saber: por el brazo militar, San Jorge matando al dragón; por el eclesiástico, la Virgen María, sedente, con el Niño en su regazo, y por el brazo real, el escudo de la ciudad.

Camón Aznar afirma (3) que en el segundo plateresco «la ornamentación se hace más plástica», se usa un claroscuro más potente «buscando la expresividad más intensa» y «los grutescos se tallan con gran energía, tratando de encontrar en ellos los aspectos más hirsutos y pasionales».

Sólo una imaginación poderosa es capaz de no repetir, a lo largo de un trabajo completo, como fue el de este Salón, los motivos decorativos sino en contadas ocasiones, creando un mundo fantástico y, a veces, alucinante, de tal forma que podríamos incluirlo sin desdoro en el estilo que Camón denomina plateresco aragonés, por desarrollarse en los antiguos territorios de la Corona de Aragón.

El proyecto decorativo es obra íntegra de Ginés Linares, como ya hemos dicho, siendo su hijo y Gaspar Gregori, junto con los demás artistas citados, meros ejecutores de aquél, aunque puede observarse, como no podía ser menos de ocurrir, la presencia de dos temperamentos de tallistas: uno, maciza sus figuras a la vez que en los rostros de aquéllas plasma una variada sinfonía de rictus doloridos y expresiones atormentadas; otro, las alarga con un canon más esbelto y facciones más dulces, equilibradas y serenas. También se distinguen uno y otro por su distinto concepto del claroscuro.

Pocos son, hasta el presente, los datos biográficos que conocemos de los dos artistas principales: Ginés Linares y Gaspar Gregori, y de los dos secundarios: Muñoz y Jacques.

Ginés Linares llega a la obra de la Generalidad ya formado. Se supone que debía tener cierto prestigio cuando, dejando aparte las excelencias de los bocetos, los diputados le encargaron la obra. Pudo haber nacido en Valencia o formarse aquí. Sólo conocemos su actividad de 1534 a 1543, así como que había casado con Gracia Blasco teniendo, al menos, un hijo que continuó el taller paterno (4).

No muchos más datos conocemos de la vida de Gaspar Gregori (5). Sabemos de su actividad como

(3) CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. "Summa Artis", vol. XVII. Espasa-Calpe, Madrid, 1959, pp. 135 y ss.

(4) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970, p. 202.

(5) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada*, p. 178.

escultor en la Generalidad durante los años 1563 a 1566, así como también su prestigio en Valencia, de donde creemos era natural, acrecentado, quizá, por los trabajos en la Generalidad, pues es interesante subrayar que en 1566, precisamente, se hacen las capitulaciones entre el Cabildo de la Catedral de Valencia, por una parte, y Gaspar Gregori y Miguel Porcar, cantero, para las galerías, conocidas desde entonces con el nombre de «obra nova», que habrían de unir la portada de los Apóstoles con el arco que pone en comunicación la Catedral con la Capilla de la Virgen de los Desamparados (6).

Respecto a Jerónimo Muñoz, además de su trabajo en la obra que nos ocupa (7), conocemos datos documentales de 1580 y su intervención en los Silos, ermita y dependencias, de Burjasot (8).

Del enigmático entallador Jacques no consta ninguna obra ni, por consiguiente, más datos documentales.

En los cuarenta y seis plafones rectangulares situados entre las ménsulas y en los casetones interiores de la galería es donde podemos deslindar, no sin cierta dificultad, los estilos de Linares y sus ayudantes y de Gregori y los suyos, si los tuvo.

Este último sería el escultor del equilibrio y la serenidad. Redondea las formas dotándolas de una encantadora placidez. Es el que mayor cantidad de obra realizó. Por su trabajo en la Generalidad puede adscribirse al círculo de los discípulos del gran escultor valenciano Damián Forment, cuyos influjos le llegaron, ya directa, ya indirectamente.

A Linares cabrían adscribirse aquellas tallas más hirsutas y doloridas, aquellas en las que parece remansarse el vendaval de Gabriel Joly. No obstante, en el cincuenta por ciento de obra que asignamos a Linares observamos la presencia de dos nuevos temperamentos de tallistas que, sin duda, deben atribuirse a Muñoz y Jacques.

Los balaustres de la galería se hallan inspirados en los dibujos de la obra de Diego de Sagredo (9) y las columnas de la misma son un fiel reflejo, con ligeras variantes, de las columnillas de la custodia de la Seo de Zaragoza, obra realizada en 1537 por Pedro Lamaison, según dibujos de Cosida y Damián Forment (10).

A juzgar por los documentos conservados, Ginés Linares, al fallecer, no sólo había dejado los dibujos de la obra totalmente terminados, sino piezas aisladas (11) y, desde luego, columnas, grandes y pequeñas, así como diversos balaustres (12). Los demás escultores completarían el resto de las que componen la tribuna.

Pedro Martín Linares, ayudado por varios operarios, continuó la obra de su padre y al fallecer ya se habían terminado los tramos que corresponden a

los actuales jardines de la Generalidad y a la calle de Caballeros (13), aunque a falta de algunos elementos que tuvo que completar Gaspar Gregori. Entre ellos se contaban los tableros del techo de la galería, con distintos personajes tañendo instrumentos musicales. No parecen adscribibles estas tallas a Gregori, a juzgar por la restante obra, que dice ser trabajo suyo, en los tramos de galería correspondientes a la calle de la Bailía y patio interior de la Generalidad (14).

Entre cada dos ménsulas de las que sostienen la galería se encuentra un tablero rectangular, con decoración escultórica. Existen cuarenta y seis tableros.

De ellos, a la muerte de Ginés Linares y según los documentos, no parece se hubiera realizado ninguno. Pero al fallecer Pedro Martín Linares se anuncian como acabados diecinueve, que corresponden a los tramos situados en la pared del jardín y en la de la calle de Caballeros (15). Con ello nos aparece Pedro Martín como principal ejecutor material de esta parte de la obra, aunque los bocetos fueran de su padre.

Los tableros de los restantes tramos de la tribuna, patio interior y calle de la Bailía, fueron obra de Gaspar Gregori (16).

(6) SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909, pp. 66 a 68.

El contrato aparece en el "Libre de Provisions" del notario Juan Alemany, en fecha 17 de julio de 1566.

Se trata de tres arcadas superpuestas en las que se emplea el orden dórico y jónico en las pilastras del primero y segundo cuerpos y el jónico en las columnas pareadas del tercero. Es obra muy bella despojada, en las tareas de represtinación de la Catedral, de todos los aditamentos que la enmascaraban.

(7) "Al honorable mestre Hierony Munyos, ymaginari, quinze lliures moneda real. MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*, pp. 116-124.

(8) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada*, p. 246.

(9) SAGREDO, DIEGO DE, *Medidas del romano*. Toledo, 1526. Edición facsimilar, debida al doctor Santiago Sebastián, publicada por la Academia de Historia del Valle de Cauca. Cali, Colombia, 1967, fols. 36-37-39.

(10) CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería*, página 513.

(11) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 20 de marzo de 1543.

(12) "Cinch colones ço es, tres grans y dos chiques, torne gades y entallades" y "Setze valaguts torne gats, entallats y asentats". MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 30 de marzo de 1543.

(13) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 10 de febrero de 1563.

(14) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 11 de diciembre de 1564.

(15) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 10 de febrero de 1563.

(16) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencias de 11 de diciembre de 1564, 25 de mayo y diciembre de 1565.



Fig. 3.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Hércules y el León de Nemea».

Tomando como punto de partida la puerta de ingreso a la Sala numeramos del uno al cuarenta y seis, en el sentido de las agujas del reloj, los citados plafones, cuya ordenación original, en el proyecto de Ginés Linares, no parece corresponder a la que se realizó al montar la galería. En la actualidad siguen este orden:

- Patio de la Generalidad (plafones 1 al 15);
- Calle de la Bailía (plafones 16 al 23);
- Jardín de la Generalidad (plafones 24 al 38); y
- Calle de Caballeros (plafones 39 al 46).

1. *Hércules y el León e Nemea* (fig. 3).
2. *Asunto bélico*.

Un caballero armado, seguido por infantes, uno de ellos llevando una bandera, se dirige hacia una zona montañosa y boscosa en donde se halla sentado un hombre.



Fig. 4.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «David lleva la cabeza de Goliath a Jerusalén».

Puede tratarse de un aspecto de la leyenda de San Jorge, es decir, su intervención en la batalla de Alcaraz en 1096, ayudando a los cristianos contra los sarracenos.

3. *Goliath*.
4. *David mata a Goliath*.
5. *David lleva la cabeza de Goliath a Jerusalén* (figura 4).
6. *Judit guarda en un saco la cabeza de Holofernes* (figura 5).

El tema de Judit y Holofernes comienza a desarrollarse en la Edad Media y sigue apareciendo en etapas artísticas posteriores (17). Hay que observar que en muchas ocasiones Judit se presenta como una antinomia de Eva.

7. *San Jorge*.

Un escudo y en su campo un caballero alanceando a un monstruo que tiene a sus pies. En lo alto, so-



Fig. 5.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Judit guarda en un saco la cabeza de Holofernes».

bre una roca, una figura femenina, de rodillas y con los brazos alzados en actitud de oración.

San Jorge matando al dragón es uno de los sellos de la Generalidad y con él se representa el brazo militar que, junto con el eclesiástico y el real, la constituían.

Desde sus orígenes, la Generalidad signó sus documentos con el triple sello, significando que para la validez de un acuerdo debía contarse, al menos, con el voto de un diputado de cada estamento.

(17) Como más antiguas representaciones —aunque el tema iconográfico no constituya el fin específico de este trabajo— hay que citar las del “Speculum humanae salvationis” de 1324 y la “Concordantia Caritatis” de 1351.

8. *La Virgen y el Niño.*

Representa el brazo eclesiástico de la Generalidad.

9. *Escudo del Reino de Valencia.*

Un escudo, con la barras del Reino en los ange, con ángeles tenantes a sus costados.

Representa el brazo ciudadano (ciudades y villas del Reino) de la Generalidad.

10. *La Prudencia.*

Una mujer pisando la cabeza de un dragón.

Parece corresponder a la figura de la Prudencia que, si bien aparece normalmente con la serpiente, que es su atributo típico, existe esta otra versión usada en diversas ocasiones (18).

Leonardo adscribe el dragón a la Prudencia, contraponiéndole al león como símbolo de la Fortaleza. Una versión, quizá la más antigua en este sentido, puede ser el relieve sobre la tumba de Clemente II en la Catedral de Bamberg (19).

11. *Medallón con busto femenino.*

Por los signos de identificación cabe pensar que se trata de la Caridad (20).

12. *San Jorge.*



Fig. 6.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Endimión dormido».

13. *Endimión (fig. 6).*

En la escena aparece Endimión como un joven de belleza eterna, gracias al profundo sueño que le concedió Zeus. El tema del amor de un dios por un mortal es común en arte desde la época clásica y sus versiones, interviniendo distintos personajes, aparecen en los sarcófagos con bastante frecuencia, pues «morir era ser amado por un dios y participar a través suyo de la felicidad eterna» (21). Se trataba, según el humanismo renacentista, de unirse a Dios por medio del sueño de la muerte.



Fig. 7.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Leda y el Cisne».

14. *Leda (fig. 7).*

Es preciso observar la relación de este tema con el de Endimión. En primer lugar, según la genealogía de los dioses, a través de la cadena Endimión-Demonice, se llega al rey Thestios, padre de varios hijos, entre ellos Leda. Esta, casada con Tyndaro, restituido por Hércules en su trono, enlaza, a su vez, con el ciclo del héroe griego. En segundo lugar, tanto el mito de Leda como los de Diana y Endimión son variaciones de ese amor de un dios por un mortal, como acabamos de analizar.

15. *Escena de lucha entre jinetes.*

Pudiera tratarse de una alusión a un combate marino de los muchos que sostuvo Poseidón. Entre sus descendientes están, por citar los más relacionados con Hércules, la Hidra de Lerna y el León de Nemea.

16. *Virgen de la Misericordia.*

La Virgen, de gran tamaño, centra la composición. Extiende su manto, bajo el que se refugian hombres y mujeres, enfermos y lisiados. Ellos a la derecha y ellas a la izquierda.

El tema es muy popular, en Occidente, desde fines de la Edad Media, aunque era conocido, desde más antiguo, en Oriente. Su difusión se vio favorecida por la extensión del culto a la Virgen promovido por las Ordenes monásticas, la labor de las Co-

(18) Aparece un dragón en los tarots llamados de Mantegna, inspirándose en ellos Durero para un dibujo que se conserva en el Louvre. Tervarent, G. de, *Attributs et Symboles dans l'Art Profane*. Droz. Ginebra, 1958, columnas 149-150.

(19) VAN MARLE, R., *Iconographie de l'Art Profane*. Hacker. New York, 1971, t. 2.º, p. 15.

(20) Tervarent, G. de, *Attributs*, pp. 196-197.

(21) WIND, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barral. Barcelona, 1972, p. 157.

fradías de penitentes y el terror experimentado por las poblaciones ante las epidemias de peste (22).

En la composición se distinguen dos elementos: la Virgen y los hombres y mujeres acogidos bajo su manto (23). La devoción a la Virgen de la Misericordia, unida, en ocasiones, a la de San Sebastián, es muy antigua en el Reino de Valencia y arranca, posiblemente, de la época de la conquista del territorio por Jaime I.



Fig. 8.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Perseo y Andrómeda».

17. *Perseo y Andrómeda* (fig. 8).

Perseo es un héroe que figura entre los antepasados de Hércules. Liberador de Andrómeda, que yacía amarrada a una roca, en Etiopía, fue, luego, su esposo. Está empujado por el destino que le obliga a realizar el asesinato de su propio padre: Acrisios, así como a rivalizar, por cuestión de su matrimonio, con Fineo.

Esta escena de la leyenda de Perseo se halla perfectamente desarrollada aquí, pues aparecen todos



Fig. 9.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «José y la mujer de Putifar».

los elementos que la constituyen: Pegaso, el caballo alado hijo de Poseidón; Andrómeda y Perseo, que figura entre los antepasados directos de Hércules; y Fineo, representado por la figura que duerme junto al árbol.

Es preciso hacer notar que el mito de Perseo se relaciona con la «Psicomaquia» y con el nacimiento y difusión de la leyenda cristiana de San Jorge.

18. *Ester y Asuero.*
19. *San Jorge.*
20. *La Virgen y el Niño.*
21. *Escudo del Reino de Valencia.*
22. *José y la mujer de Putifar* (fig. 9).

Se trata del tema del intento de seducción de José por la mujer del egipcio Putifar, narrado con toda meticulosidad. La representación más antigua parece ser del siglo XIV (24).

23. *La Virgen y el Niño.*
24. *Hércules y el león de Citerón.*
25. *La Adoración de los Reyes Magos.*
26. *Medallón con figura.*
27. *El Jardín de las Hespérides.*

El coger los frutos del Jardín de las Hespérides —las ninfas de la tarde— que, también, lo guardaban, fue uno de los trabajos de Hércules. El tema aparece ya definido en la Teología de Hesiodo y en el episodio general se incluyen hechos parciales: lucha contra Anteo, liberación de Prometeo, etc.

28. *Hermes.*

Se trata de Hermes con algunos de los elementos de su variada actividad. Así aparece como ayudante de Perseo, prestándole el casco, que le hace invisible; de Hércules, a quien entrega una espada y le ayuda en el infierno cuando éste intenta iniciar el combate contra el fantasma de Medusa, etc.

Hermes lleva aquí el cayado, que le diera Apolo, adornado con dos pequeñas alas.

También aparece una de las serpientes que se fijó a su cayado, cesando de combatir, junto con su rival, constituyendo el célebre caduceo (25).

(22) Esta escena aparece en el "Dialogus Miraculorum" de César d'Heisterbach, escrito en 1220 y la primera representación se encuentra en el "Speculum humanae Salvationis".

BROSSOLLET, J., *La Vierge au manteau protecteur contre les flèches de pestilence*. Médecine de France, núm. 218, 1971, pp. 15-20.

(23) REAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*. P. U. F. París, 1957, pp. 112-120.

(24) En "Concordantia Veteris et Novi Testamenti", recogido por MOLS DORF, W., *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*. Graz, Austria, 1968, p. XIII.

(25) El tema aparece en HOMERO, *Odisea XXV* (I y ss.), siendo posteriormente difundido por el "Poeticon Astronomicum". Libro II, cap. VII.

29. *Medallón con figura masculina barbada.*
30. *San Jorge.*
31. *La Virgen y el Niño* (fig. 10).



Fig. 10.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «La Virgen y el Niño».

32. *Escudo del Reino de Valencia.*
33. *Medallón con figura masculina barbada.*
34. *Medallón con figura.*



Fig. 11.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Apolo-Alejandro».

35. *Apolo-Alejandro* (fig. 11).

Un medallón ocupado por una cabeza de hombre. Rodea su rostro imberbe amplia y ondulada cabellera. De su cabeza brotan rayos. Un cayado rematado con un adorno parece constituir su emblema. El medallón se enriquece con una sarta de ovas.

Todos los atributos hacen pensar en Apolo, a quien se solía presentar como un dios bello, reconocible por sus largos y rizados cabellos. Los rayos que brotan de su cabeza son manifestación externa de su virilidad. El cayado hace alusión a su activi-

dad pastoril, que compartía con la adivinación y la música.

Sus relaciones con Hércules y Hermes son bien notorias y no siempre cordiales.

Para los relieves renacentistas de Apolo hay que buscar la inspiración en las monedas griegas, especialmente en las fechadas a partir del siglo v, en las que el dios aparece con toda su resplandeciente belleza (26).

La identidad de Apolo-Helios nos lleva a asociar su representación con la de Helios-Alejandro a quien podría, también, corresponder este plafón. La semejanza con algunas monedas griegas, especialmente de Rodas, es muy significativa (27).

36. *Medallón con figura masculina barbada.*
37. *Medallón con figura femenina.*
38. *Medallón con figura masculina barbada.*
39. *Medallón con figura.*
40. *Medallón con figura.*
41. *San Jorge.*
42. *La Virgen y el Niño.*

El mismo tema de plafones anteriores, aunque con mayor riqueza decorativa. El Niño, desnudo, muy mutilado, alza su brazo derecho. El trono es, de todos los que componen el conjunto, quizá el más rico. Se encuentra situado en una sala adornada con arcos de medio punto sostenidos por cariátides de inspiración serliana.

43. *Escudo del Reino de Valencia.*
44. *Perseo.*
45. *Hércules y Anteo.*
46. *Hércules en el Jardín de las Hespérides.*

* * *

Hemos enumerado todos los plafones (28) conforme al lugar que ahora ocupan en la Sala. Sin embargo, no estamos totalmente convencidos de que se haya respetado al montarlos la idea original si tenemos en cuenta, sobre todo, la serie de vicisitudes y demoras que sufrió el proyecto.

(26) La primera moneda con estas características es la de Rodas. A ésta siguen las de Anffpolis (en la que aparece con la sarta de ovas aludiendo, quizá, al collar que las diosas regalaron a Hera para que ésta permitiera el nacimiento de Apolo), Macedonia, Clazomene, Catania, Regio y Siracusa, como más representativas.

JENKINS, G. K. *Monnaies grecques*. Office du Livre. Friburgo. Suiza, 1972, pp. 75, 158, 205 y 241.

(27) Se trata de dos monedas de Rodas del 150-100 a. J. C., en las que aparece una cabeza de Helios y en los reversos los nombres de Antaios y Alejandro.

JENKINS, G. K., *Monnaies*, p. 304 (láms. 684-687).

(28) La correspondiente identificación iconográfica está realizada y constituye la base para la titulación que damos a cada uno de los plafones. Es evidente que, dada la extensión de este artículo, era imposible incluirla.

De todas maneras, es posible establecer una ordenación lógica de los plafones reagrupándolos por temas. Una vez logrado esto, tendremos que preguntarnos si los temas forman parte de un programa o carecen de toda conexión.

Esta reagrupación nos proporciona cuatro temas clave: A) Tema de la Generalidad; B) Tema clásico; C) Tema cristiano, y D) Tema triunfal.

A) Tema de la Generalidad

Lo constituyen los tres plafones: San Jorge, la Virgen con el Niño y el escudo del Reino de Valencia, situados, simétricamente, en cada uno de los cuatro lados de la Sala. Su función consiste en repetir el sello de la Generalidad —sus tres poderes—, subrayando no sólo la potestad del mecenas, sino a sus miembros recordarles sus deberes.

Si tuviéramos que ordenar estos doce plafones con arreglo a sus afinidades estilísticas, deberían situarse en distinta posición a la actual (29). También hay que hacer notar que los seis plafones así ordenados (lados del patio y calle de la Bailía), así como dos Vírgenes con el Niño y un San Jorge de los otros lados, serían de Gaspar Gregori; dos escudos del Reino, de Jerónimo Muñoz; un San Jorge (lado del jardín) de Jacques y el restante San Jorge de algún colaborador de los Linares.

B) Tema clásico

El tema clásico puede decirse que se centra en diversos aspectos del mito de Hércules y de personajes relacionados con este héroe griego. Así se nos presenta la lucha con el león de Citerón como una premonición de la lucha con el león de Nemea. Este plafón, junto con los dos del Jardín de las Hespérides, hacen referencia al ciclo de los doce trabajos, mientras que la lucha contra Anteo pertenece a las aventuras secundarias que lleva a cabo paralelamente a los doce trabajos.

Los personajes relacionados con Hércules son: Pegaso, amigo de Hermes, antepasado y liberador de Andrómeda cabalgando a Pegaso. Este era hijo de Poseidón, como lo era el león de Nemea, el cual había sido entregado a Hera por Selene, amante de Endimión. Uno de los descendientes de éste, llamado Thestios, fue padre de Leda, a cuyo esposo, Tyndaro, ayudó Hércules a reconquistar el trono. Helios, hermano de Selene, se relaciona con Apolo, rival de Hermes y de Hércules.

Como podemos comprobar, esta serie de plafones constituyen un núcleo de episodios muy relacionados entre sí, lo que demuestra que Ginés Linares conocía perfectamente la leyenda de Hércules, o que algún humanista trazó el esquema de los episodios que luego plasmó el escultor.

No tenemos, de momento, argumentos para determinar qué humanista pudo realizar tal labor, por

lo que habrá que pensar en la cultura personal de Ginés Linares que, cabe sospechar, debía ser bastante amplia.

Hay en la obra como un trasfondo de «Los doce trabajos de Hércules», de Enrique de Villena, sobre el que se montan dos textos fundamentales: los «Diálogos de Amor», de León Hebreo y «El Cortesano», de Castiglione.

León Hebreo hace referencia a Hércules (30) como hombre de fama eterna (31), cuya vida fue un continuo pelear —según los griegos— contra el mentiroso y el perjuro. A fin de cuentas, la lucha contra monstruos u otro tipo de seres culmina con diversas victorias, parte de la gran victoria sobre el mal. Representa, igualmente, Hércules el «símbolo de liberación y de búsqueda de la inmortalidad, mediante el esfuerzo heroico y supremo» (32) y su lucha, según la interpretación alquímica, es, en esencia, un combate espiritual —aunque se concrete en la conquista de las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides— para conseguir la inmortalidad (33). Puede ser también válida la interpretación de Piobb, quien considera a Hércules como un héroe solar identificando el signo zodiacal Leo con el León de Nemea.

No cabe la menor duda de que si sus trabajos se asimilan a los signos del Zodíaco nos encontramos en las raíces de un mito oriental, siendo el mismo Hércules un producto del pensamiento de Oriente (34), mito más tarde reelaborado por el pensamiento cristiano que lo convierte en héroe propio (35), añadiéndole una virtud, que perfecciona su fuerza corporal, como es la de la elocuencia, con la cual, tam-

(29) La ordenación que proponemos como más justa sería: lado mayor o pared junto al patio (núms. 7, 42 y 9); lado calle Bailía (núms. 19, 31, 21); lado jardines de la Generalidad (núms. 30, 20, 32) y lado calle de Caballeros (núms. 41, 8, 43).

(30) HEBREO, L., *Diálogos de amor*. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires, 1947.

Hay una edición en Zaragoza, por Micer Carlos Montesa, de 1502, que debió ser popular en los Estados de la Corona de Aragón. (MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas*. C. S. I. C. Madrid, 1962, t. 2.º, p. 13). Suponemos que ésta fue la edición usada y no la de Venecia de 1541.

(31) “Y dicen haberse casado con Hércules, porque los hombres excelentes y famosos en virtud se llaman Hércules, porque la fama de los tales hombres está siempre fresca y jamás muere ni se envejece. HEBREO, L., *Diálogos*, página 117.

(32) PÉREZ RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*. Técnos. Madrid, 1971, p. 238.

(33) CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1969, p. 248.

(34) LEVY, G. R., *The oriental origin of Herakles*. Journal of Hellenic Studies. Londres, 1934, pp. 40-53.

(35) JERABEK, R., *Herkules, Daniel oder Samson? Jahrbuch für Volkskunde*. Berlín, 1967, núm. 13, pp. 288-301.

bién, triunfa de sus enemigos. Es probable que este sentido, el cual pasará de la Edad Media al Renacimiento, fuera conocido por nuestro artista, ya que lo difunde Alciato en sus «Emblemata», cuya primera edición en castellano es de 1548-49. En Alciato hallamos esta dualidad fuerza-elocuencia al hablar de Hércules (36), cuyo éxito traspasa las fronteras del Renacimiento penetrando, con ímpetu y con el mismo sentido, en el Barroco, inclusive con una particular visión de un Hércules político encarnado por Gustavo Adolfo de Suecia (37).

Hércules se presenta como el modelo del hombre, vencedor y justo, que se adorna con los dones de Hermes y, entre ellos, con la rectitud de ingenio (38).

En el ciclo de Hércules, como hemos dicho, aparece Perseo, dotado, también, de virtudes dignas de ser imitadas, especialmente la prudencia, virtud cristiana que encontraremos representada en otro plafón de la Sala (39) y que, unida al específico carácter de su lucha contra el dragón, le van a insertar en el ciclo de la Psicomaquia y, lógicamente, con el tema de San Jorge.

Finalmente, Perseo, aunque sepamos que es un héroe propiamente griego (40), tiene, como Hércules, unos antecedentes orientales (41) y como hijo de Júpiter vencedor de las cosas corruptibles «despegándose de la mortalidad de ellas, voló en alto y quedó inmortal», subiendo al Cielo para unirse al Sumo Creador (42).

El ser hijo de Júpiter proporciona elevadas cualidades y, entre ellas, una consustancial con aquél: la inclinación hacia la amistad y el amor, que es sentimiento divino usado con Leda (43). Ella misma, como Endimión, empleados con alegoría, son variaciones sobre un mismo tema: el amor de un dios por un mortal que le lleva a la muerte y así participa de la felicidad eterna, clase de muerte «que fue llamada el beso» (44) y que Castiglione subraya al otorgar a éste un significado muy concreto (45). Esto lo encontramos activo en la obra que estamos analizando, la cual en lenguaje simbólico vendría a recordar que *el hombre vencedor de los peligros, defensor del oprimido, justo y prudente, es amado por el Creador que lo lleva junto a sí.*

C) Tema cristiano

Lo constituyen los episodios de David y Goliath, Judit, Ester y José, que configuran un núcleo dedicado al Antiguo Testamento; la Adoración de los Magos, al Nuevo Testamento y dos virtudes esenciales en todo hombre, y en especial en un gobernante: la Prudencia y la Caridad.

La fundamentación literaria es aquí, esencialmente, la Biblia en los aspectos, como es lógico, que podían subrayar el pensamiento del autor. También cabe pensar en el escritor valenciano Joan Roig de

Corella, cuya obra estaba lo suficientemente difundida para que afloraran, en la Generalidad, determinados aspectos.

El tema cristiano se desarrolla en cuatro tiempos. El primero lo constituye la historia de José, en quien la acusación de la mujer de Putifar prefigura el interrogatorio a Jesús por el Sumo Sacerdote (46). El contenido simbólico del tema ilustra la perpetua providencia de Dios sobre su pueblo (47).

(36) ALCIATO, *Emblemata*. Edición de Editora Nacional. Madrid, 1975, al cuidado de Manuel Montero Vallejo y Mario Soria.

Emblemas: "Que más puede la elocuencia que la fortaleza" y "Los trabajos de Hércules alegorizados", páginas 156 y 211.

(37) COUPE, W. A., *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*. Verlag Heitz, Baden-Baden, 1967, t. 2.º, lám. 40.

Igualmente una visión de conjunto sobre Hércules con un tratamiento exhaustivo del tema en: PANOFKY, E., *Herkules am Scheidewege*. Studien der Bibliothek Warburg XVIII. Berlín, 1930.

(38) "Su cetro es la rectitud de ingenio, que da en las ciencias, y la serpiente que lo rodea en el sutil discurso, que va en torno del recto ingenio, o el cetro es el entendimiento activo de la prudencia acerca de las virtudes morales; que la culebra, por su sagacidad, es señal de prudencia, y el cetro, por su derecho y firmeza, es señal de ciencia."

HEBREO, L., *Diálogos*, pp. 128-129.

(39) "Significa también moralmente Perseo el hombre prudente, hijo de Júpiter, dotado de sus virtudes, el cual matando al vicio bajo y terreno, significado por Gorgón, sube al Cielo de la virtud."

HEBREO, L., *Diálogos*, p. 96.

(40) WOODWARD, J. M., *Perseus. A study in Greek art and legend*. Cambridge, 1937.

(41) En el Palacio de Darío, en Persépolis, hay un bajorrelieve en el que el Rey lucha con el león, como Hércules (LURKER, M., *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*. Verlag Heitz, Baden-Baden, 1958, p. 37) y que puede estar tomado de una fuente asiria anterior. Esta filiación es cierta en el caso de Perseo (HOPKINS, C., *Assyrian elements in the Perseus. Gorgon story*. "American Journal of Archeology", XXXVIII, 1934, pp. 341-358).

(42) HEBREO, L., *Diálogos*, p. 96.

(43) HEBREO, L., *Diálogos*, p. 121.

(44) "Y así como hay muchas formas de muerte... ésta es la más calurosamente aprobada tanto por los sabios de la Antigüedad como por la autoridad de la Biblia: la de aquellos que... suspirando por Dios y deseando reunirse con El... son llevados a los cielos y liberados del cuerpo por una muerte que es el más profundo sueño... Esta clase de muerte fue llamada el beso por los teólogos simbólicos." WIND, E., *Misterios*, p. 157.

(45) "Dice Salomón en aquel su divino libro de los Cánticos: *Bésame con el beso de tu boca*, por mostrar deseo grande que su alma sea arrebatada por el amor divino a la contemplación de la hermosura celestial, de tal manera que juntándose con ella entrañablemente desampare al cuerpo."

CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*. Espasa-Calpe. Madrid, 1967, p. 220.

(46) MOLSDORF, W., *Christliche*, núm. 336.

(47) DHEILLY, J., *Diccionario bíblico*. Herder. Barcelona, 1970, p. 649.

El segundo es la historia de Judit, prototipo del ánimo fuerte y virtuoso (48) a través de una serie de correspondencias que, como los enemigos de Dios, sea cual sea su origen o manifestaciones, serán aniquilados. Entre las prefiguraciones de la figura de Judit, instrumento de Dios para vencer el mal, tenemos: la curación del hijo de la viuda cananea; María como antinomia de Eva y la derrota del Diablo por la participación en los dolores de su Hijo (49).

El tercero hace referencia a un pasaje de la historia de David, en la cual se prefiguran varios episodios de la vida de Cristo. Así, Goliath tienta a David como Satanás tentó a Jesús y ambos salieron triunfantes del combate (50). El Mesías, tras su descenso al Purgatorio, liberó las almas de los que allí padecían con un gesto singular, del mismo modo que David liberó a su pueblo de la presión psicológica a que le tenía sometido el ejército filisteo (51).

Finalmente, la Resurrección gloriosa de Cristo resultará la culminación de todo un proceso de cristalización y fijación en torno a la figura de David de un conjunto de datos sacados de Isaías, Ezequiel y Zacarías, de tal manera que «en adelante las promesas pasarán a través de la realeza davídica y Jesús será llamado hijo de David. Por ello ilustra el ideal de la monarquía teocrática» (52).

La triple vertiente de David y de Jesús como descendiente de Noé, antecesor de Jesús y éste Hijo de Dios e Hijo de David, y ambos Reyes, queda, en la actualidad, resumida en tres importantes tesis que definen, fielmente, el sentido bíblico de ambas figuras (53).

El cuarto tiempo viene a resultar la apoteosis de los otros tres en cuanto la Adoración de los Magos resulta un homenaje de las Naciones a Jahvé, que ha sido glorificado por el rey poderoso que sometió a todos los pueblos (54).

Los plafones de la Prudencia y de la Caridad ilustran dos cualidades que el gobernante ha de poseer en grado sumo. Ya, desde antiguo, aparecen fuertemente definidas en Alain de Lille, Vincent de Beauvais e Isidoro de Sevilla, y su personificación aparece en libros piadosos, que los reyes han de manejar (Biblia de Carlos el Calvo) o han de contemplar constantemente (Dormitorio del Rey en el Palacio de Westminster o tapicería de Felipe II de Saboya), puesto que forman parte del ciclo de la Psicomaquia (55).

El tema cristiano contenido en estos plafones vendrá a decir a quienes los contemplan que el Hombre-Rey, Hijo de Dios, prudente y caritativo, hace glorificar su Reino.

D) Tema triunfal

Los restantes plafones, como ocurre tantas veces en el Renacimiento, resulta difícil adscribirlos a uno

u otro personaje. Sin embargo, por los atuendos se pueden establecer dos conjuntos: uno formado por héroes y heroínas antiguos y otro por héroes y heroínas modernos.

Parece que las fuentes literarias, además del monetario clásico que pudo utilizarse, están en Castiglione (56) y en Roiç de Corella (57), y la intención del autor consiste en subrayar con ejemplos conocidos la tesis de la monarquía teocrática. Quizá tampoco anduviera alejado de un pensamiento muy difundido desde la Edad Media: el de las Cuatro Monarquías y sus Reyes, siendo Cristo, «cuya Segunda Venida marcará el comienzo del Quinto Reino o Reino Mesianico» (58), la culminación de todas ellas.

* * *

Conviene fijarnos ahora en el techo de la galería o tribuna alta, en la cual alternan representaciones de los tres brazos de la Generalidad con maceros de la misma rodeados de personajes tañendo instrumentos musicales.

La posición de los plafones coronando la Sala precisamente con motivos musicales hace pensar en el papel atribuido a la armonía musical correlacionada con la armonía pitagórica de las esferas celestes. Quizá en estos plafones está latiendo la doctrina del ideal platónico, conocido en Valencia gracias a la difusión de las doctrinas de Lull, para quien «la música es arte inventada para ordenar muchas voces concordantes en un solo canto, así como muchos principios para un solo fin» (59). En este caso, *las muchas voces del Reino se ordenan también musicalmente, bajo unos gobernantes, sabios y expertos, hacia un fin de riqueza y prosperidad agradable a los ojos de Dios.*

(48) ROIÇ DE CORELLA, J., *Triümf de les dones*, en "Obres completes. I. Obra profana". Introducción de Jordi Carbonell. Clàssics Albatros. Valencia, 1973, p. 77.

(49) MOLSDORF, W., *Christliche*, núms. 655, 853 y 965, respectivamente.

(50) MOLSDORF, W., *Christliche*, núm. 166.

(51) MOLSDORF, W., *Christliche*, núm. 496.

(52) DHEILLY, J., *Diccionario*, pp. 300-301.

(53) David como Rey, en STEGER, H., *David, Rex et Propheta*. Nürnberg, 1961. El Rey como hijo de Dios, en SCHLISSKE, W., *Gottessöhne und Gotteshon in Alten Testament*. Stuttgart, 1973.

La semejanza davidiana con el soberano cristiano, en PICKERING, F. P., *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*. Berlín, 1966.

(54) DHEILLY, J., *Diccionario*, p. 755.

(55) VAN MARLE, R., *Iconographie*. New York, 1971, tomo 2.º, pp. 1-109.

(56) CASTIGLIONE, B., *Cortésano*, pp. 104-119.

(57) ROIÇ DE CORELLA, J., *Triümf*, pp. 74-78.

(58) PANOFKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1976, p. 145.

(59) MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Ideas Estéticas*, t. 1.º, página 407.

Si nos fijamos en la decoración que tenía la Sala Nova en el tiempo que nos ocupa —posteriormente desvirtuaron su primitivo sentido simbólico las pinturas de sus paredes—, veremos que cualquiera de los cuatro lados de aquélla se estructuran en tres campos: cortinas con barras «de brocat d'or, que alternaven amb altres de seda roja», o sea las que constituían el escudo del Reino y que cubrían las paredes los días de juntas; plafones en la zona media y maceros con representaciones musicales en la zona tercera. Era, pues, natural que las cortinas no atrajesen la atención del que contemplaba las paredes, durante las deliberaciones de la Generalidad y que se

sintiera atraído hacia la zona media o zona de los plafones con sentido simbólico, que hemos ido desentrañando.

Cuando Ginés Linares proyectó la decoración de la Sala Nova quiso presentar a los diputados de la Generalidad, a semejanza de otros ilustres ejemplos europeos, un *memorial del buen gobierno que, en definitiva, conduce a la mayor gloria de Dios y a la instauración de esa Quinta Monarquía en la figura de Cristo*.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ