



## EL SALÓN DEL CIELO Y DE LA TIERRA DEL PALACIO DUCAL DE GANDÍA

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES / ESPAÑA

**E**l Palacio ducal es un noble y vetusto edificio de origen medieval, cuya historia comienza en el siglo XIV con los duques reales de Gandía, vástagos de la realeza de la Corona de Aragón. Pasó más tarde por momentos esplendorosos en la etapa de los Borja cuando esta familia se instaura en el ducado a fines del siglo XV, y tiene en la *Galería dorada* un gran exponente artístico que, aunque tardío en la opulenta historia de esta casa gandiense, es de indudable interés tanto en sus elementos formales —arquitectónicos, pictóricos y decorativos—, como en el papel que desempeña su retórica visual como exponente de la significación global del conjunto. El X duque borgiano de Gandía Pascual Francisco de Borja y Ponce de León (1653-1717), llevó a cabo una obra de ampliación del viejo palacio, queriendo añadir a éste una expresión más actual, acorde con el rango familiar y el gusto aristocrático del tiempo, incorporando todo un programa visual orientado a la glorificación dinástica. Era también un buen momento, ya que la casa ducal empezaba a recuperarse tras la crisis de la expulsión morisca, así como de la segunda Germanía. Además, el duque se había casado en 1669 con una noble dama de familia adinerada: Juana Fernández de Córdoba y Figueroa. Asimismo, la canonización de su más preclaro antepasado San Francisco de Borja, acaecida en 1671, que daba un timbre de gloria a la casa ducal, fue también un acontecimiento esencial que inspiró toda esta empresa. De la *Galería Dorada* en sus aspectos históricos y su concepto formal ya me he ocupado en anteriores ocasiones a propósito del estudio de otros salones de esta misma

galería<sup>1</sup>. No obstante, es obligado volver nuevamente sobre las nociones fundamentales, aunque sea a modo de resumen, a fin de que el lector pueda situarse en el objeto de estudio, que no es otro que el significado del *Salón del Cielo y de la Tierra*.

Las obras de la *Galería Dorada*, de acuerdo con Basilio Sebastián de Castellanos —visitador del palacio por encargo de los duques de Osuna, en quienes había recaído también el ducado de Gandía—, que a mediados del siglo XIX tuvo acceso directo a la documentación, fueron encargadas por el duque en 1702, y duraron entre 1703 y 1716, habiendo costado 9.290 libras, 6 sueldos y 8 dineros, un costo que a juicio de Castellanos, era bastante económico<sup>2</sup>. No consta en la memoria de Castellanos la dirección de las obras, pero se ha apuntado con cierta garantía la posibilidad de que estuvieran a cargo de Leonardo Julio Capuz, un personaje del mundo artístico valenciano que tenía un perfil profesional entre la arquitectura, la escultura y la talla, y a quien se hicieron una serie de pagos, entre 1724 y 1729, por las tareas de talla y escultura realizadas en esta obra<sup>3</sup>. El inicio de las obras del dorado de las tallas en el año 1713, según una tosca inscripción o *grafitti* encontrado detrás de un óvalo, puede significar, si no una conclusión total de las obras, sí al menos un hecho revelador de que la nueva galería podía ya estar a punto para incorporar la vida social de los duques<sup>4</sup>.

Gracias a la citada *Memoria* de Basilio S. Castellanos de Losada, ya no cabe ninguna duda sobre la autoría de los lienzos de los techos. La tradición había siempre mantenido a Gaspar de la Huerta como autor de estas



Fig.1 Distribución del espacio (de abajo hacia arriba): *Salón Heráldico*, *Salón ornamental*, *Salón de San Francisco de Borja*, *Salón de la Sagrada Familia*, *Salón del cielo y de la Tierra*.

pinturas, algo avalado por autores tan significados como Pascual Madoz o Teodoro Llorente, de quienes se hacen eco los PP. Solá y Cervós<sup>5</sup>. Castellanos nos da cuenta de algo más, como la datación de las pinturas del *Salón Heráldico* en 1711, las cuales tendrían, además, una autoría diferente: Romaguera, algo, por otra parte, muy coherente. Se trata del pintor Esteve Romaguera, quien se encargaría de dicho *Salón Heráldico* y, muy probablemente, también del *Salón Ornamental*, quedando los otros tres a cargo de Gaspar de la Huerta. Esteve Romaguera es un pintor prácticamente desconocido. Las fuentes impresas del siglo XVIII, como Orellana, no hablan de él, y parece ajustarse al perfil de un pintor decorador a quien probablemente se deba también la decoración exterior de la galería<sup>6</sup>. No obstante, si atendemos a los contenidos de la cenefa decorativa del *Salón Heráldico*, no podemos tampoco menospreciar a este artista como un simple decorador de escasa relevancia. Por otro lado, se sabe también que Esteve Romaguera era uno de los pintores del taller de Gaspar de la Huerta, y es también probable, como ha sugerido S. Montoya, que la obra entera de la *Galería Dorada* fuera encargada a dicho taller y Romaguera colaborara con un Gaspar de la Huerta ya anciano<sup>7</sup>. Gaspar de la Huerta Martínez ocupa, en cambio, un lugar de importancia en el panorama pictórico valenciano de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII. No sabemos cuándo habría empezado a trabajar Gaspar de la Huerta en Gandía, pero la fecha de su muerte (1714) nos da un límite<sup>8</sup>.

#### ASPECTOS FORMALES DEL SALÓN DEL CIELO Y DE LA TIERRA EN EL CONTEXTO DE LA GALERÍA DORADA

La *Galería Dorada* consta de cinco salones, articulados por medio de portadas transversales que los separan, al tiempo que los intercomunican, conformando un espacio único compartimentado de 38 x 5 m. Cada una de las caras o paramentos de dichas portadas transversales está compuesta y ornamentada de forma independiente en función del diseño de cada salón. La distribución del espacio (Fig. 1) se basa en un criterio modular: cuatro rectángulos de unos 10 x 5 m. —en medidas actuales—, donde el cuarto, al final, se subdivide en dos cuadrados de 5 x 5 m. Se da también la particularidad de haberse articulado con movilidad la estructura que separa los dos primeros salones, lo que permitía unificarlos y obtener así un espacio más amplio y útil, convirtiéndolo probablemente en un comedor o un salón amplio plurifuncional.



Fig. 2 Interior de la Galería Dorada: perspectiva de punto único o visión estática en sus elementos arquitectónicos.

El valor más destacable que desde el punto de vista arquitectónico tiene el conjunto es, como ha señalado Arciniega, la *perspectiva de punto único o visión estática*. Leonardo Julio Capuz se comprometió, incluso de forma vehemente en los tribunales –peritaciones, tasaciones–, en la defensa de este criterio compositivo<sup>9</sup>. La visión estática podemos entenderla como una manipulación artificial de la percepción, de manera que el conjunto resulta coherente a partir de un punto inmóvil. Este criterio no afectaba sólo a la arquitectura, sino también al conjunto de la decoración pictórica, y había sido puesto de manifiesto por el padre jesuita Andrea Pozzo<sup>10</sup>, lo que supuso una gran novedad en aquellos momentos. Aquí en Gandía el principio artificioso se fundamenta, principalmente, en dos recursos ópticos truculentos y complementarios: la compartimentación del último rectángulo modular en dos cuadrados –que aumenta, en falso, la impresión de profundidad– y, en segundo lugar, el aumento gradual de la iluminación. Esta galería, en definitiva, había sido concebida para dar una gran sensación de profundidad, como un diorama escenográfico (Fig. 2). *L'obra nova* no tiene precedentes inmediatos en el entorno cultural hispánico, convirtiéndose en un ejemplo único de cosmopolitismo.

La unidad y coherencia que presenta arquitectónicamente *l'obra nova* no tiene su correspondencia en la parte pictórica. El programa iconográfico marca significativamente diferentes ámbitos en todo el conjunto y es principalmente la temática pictórica del techo de cada salón –la decoración con programa iconográfico afecta también a otros elementos, como los solados cerámicos o los óvalos que coronan cada uno de los paramentos que conforman las portadas transversales– lo que puede darles nombre para individualizarlos: *Salón Heráldico*, *Salón Ornamental*, *Salón de San Francisco de Borja*, *Salón de la Sagrada Familia* y *Salón del Cielo y de la Tierra*.

Si valoramos formalmente toda esta decoración pictórica de la Galería Dorada, debemos tener en cuenta algunas observaciones. En primer lugar, una falta de unidad en todo el conjunto, lo cual podría responder a razones muy variadas, pero que se debió seguramente, entre otras posibles razones, a la funcionalidad que debió pretenderse cuando se planificó. En este sentido, debe tenerse en cuenta la existencia de dos ámbitos: un primer espacio, correspondiente a los salones *Heráldico* y *Ornamental*, los cuales podían convertirse en un espacio único gracias al abatimiento plegable de las jambas correspondientes a los paramentos transversales. Presentan estos salones una

decoración profana y ornamental, y se destinarían a acomodos múltiples —comedor, fiestas privadas, etc.—, deviniendo un espacio, digamos, “funcional”. El segundo ámbito presenta un carácter más noble u “honorífico”, e incluso íntimo, y ocupa los tres salones sucesivos siguientes: *Salón de San Francisco de Borja*; *de la Sagrada Familia* y *del Cielo y la Tierra*.

Otra observación interesante resulta de la orientación de las composiciones de los techos, o sea, la dirección desde/hacia donde se miran. En este sentido, las lecturas “arquitectónica” y “pictórica” no están en su óptima correspondencia, es decir, la visualización de los techos no va en la misma dirección que propone la arquitectura cuando atravesamos los diferentes salones desde su punto inicial —desde su entrada en la *Sala Verde*—. Así, de acuerdo con el principio apuntado de *perspectiva de punto único o visión estática*, cabría esperar que las pinturas de las salas fueran presentando sus contenidos ordenados en la visual del espectador mientras éste avanza atravesando los diferentes salones. Pero no es así, y ni siquiera la primera composición, la del *Salón Heráldico*, está concebida para ser apreciada en el sentido direccional indicado, sino justamente en el contrario.

Una tercera observación está también relacionada con dicho concepto de *perspectiva de punto único o visión estática*. Es evidente que éste es un concepto estilístico central en toda *l'obra nova*: rige la arquitectura, y no cabe duda que quiere estar presente también en las intenciones pictóricas de los lienzos de Gaspar de la Huerta. Lo que ocurre es que el pintor no lo ha conseguido plenamente. Por *visión estática*, en el ámbito pictórico, deberemos entender una proyección en trampantojo de los paramentos arquitectónicos, los cuales acogen personajes y escenas, incorporando incluso elementos celestes, prestando una verosimilitud a un espacio ilusorio, donde se confunden ópticamente elementos reales y “falsos” o pintados. La composición más grandiosa y paradigmática de ello es la bóveda de la iglesia de *San Ignacio* de Roma, obra del P. Pozzo. El engaño óptico, sólo es posible si el ojo permanece estáticamente en un punto inmóvil, donde convergen todas las líneas de la pirámide visual. Estas ideas están haciéndose presentes en los círculos artísticos más innovadores del momento y es evidente que todo este espíritu quiere estar ya presente a la *Galería Dorada*, si bien se demuestra de una manera aún inmadura. Así, el *Salón de San Francisco de Borja*, aunque dispone de una construcción perspectiva muy correcta, resulta muy extraña al visitante, ya que el punto de fuga de la proyección cónica, o de la *proyección esceno-gráfica*, como la denomina Palomino en su tratado<sup>11</sup>, está situado casi en el límite inferior del lienzo —supuesto punto

estático de visión—. Evidentemente es una construcción pictórica inadecuada al lugar que la exhibe, y es por eso que resulta mucho más bella cuando la vemos reproducida en una fotografía que mientras paseamos por la sala (Fig. 3). El pintor, no cabe duda, cuando compuso la pieza, pensaba más bien en un esquema que resultase correcto cuando era observado en vertical. En realidad, Gaspar de la Huerta no hizo otra cosa que un inmenso cuadro para ser contemplado colgado también en una inmensa pared, y donde el ojo del espectador estuviese a la altura del borde inferior.

No obstante, la organización es diferente en el *Salón de la Sagrada Familia*, que también es el que presenta el esquema perspectivo más coherente de todo el conjunto de la *Galería Dorada* [fig. 4]. El vértice de la pirámide visual está situado aproximadamente en la zona del Padre Eterno, desde donde la percepción de la perspectiva resulta coherente. El resultado es una composición donde los personajes se concentran en el tercio inferior del lienzo, dedicando un excesivo espacio pictórico a la representación atmosférica, a las nubes, algo que no va muy en la línea de lo que Huerta acostumbraba a hacer. Evidentemente, es el resultado del esfuerzo por ajustarse con rigor técnico a la cuestión de la perspectiva, una cosa realmente muy secundaria a lo largo de su trayectoria artística, donde predomina la volumetría de las figuras humanas, de acuerdo con la tradición valenciana del siglo XVII. Sin duda Huerta ha acertado aquí con una composición concebida para ser vista desde abajo, y probablemente sea por esta razón la composición más feliz —desde el punto de vista técnico—, de todo el conjunto de Gandía. No obstante, falla también un elemento básico: la integración con la arquitectura. Los elementos arquitectónicos donde se emplaza la *Sagrada Familia* no encajan en absoluto con las cornisas y los paramentos dorados de la sala. No cabe duda que eso era mucho pedir a un pintor provinciano que compondría las obras en su taller sin tener más condicionante que las medidas del ancho y del alto del lienzo, o a un arquitecto —Capuz—, que seguramente no tendría arte ni parte en el programa pictórico.

Todo esto nos introduce ya en el *Salón del Cielo y de la Tierra*, objeto principal de este estudio. El pintor ha construido aquí una visión panorámica circular donde la perspectiva ha resultado fácil de proyectar colocando el vértice de la pirámide en el centro del círculo. Ha procedido de una manera semejante a como Palomino la había hecho unos años antes en la cúpula de la *Basilica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*, obra que sin duda impactó en el panorama artístico valenciano de su tiempo, y concretamente en Huerta, haciéndose especialmente

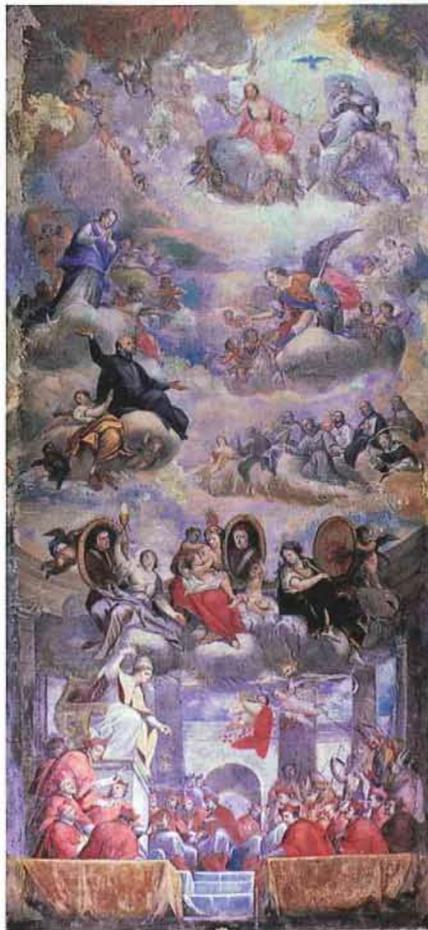


Fig. 3 Apotheosis de San Francisco de Borja, Gaspar de la Huerta, pintura del Salón de San Francisco de Borja.



Fig. 4 Sagrada familia, Gaspar de la Huerta, pintura del Salón de la Sagrada Familia.

patente en este salón. Huerta aquí ha pretendido imitar a Palomino, pero en una composición sobre un lienzo plano donde ha tenido también que montar en trampantojo una base arquitectónica la cual, en realidad, tampoco concuerda en absoluto con los paramentos murales de la sala, como continuidad de éstos.

En este último salón cabe hacer la última de las consideraciones estilísticas que estamos poniendo de relieve sobre la Galería dorada, y que acabamos de apuntar: la estela del paso de Antonio Palomino por Valencia, algo que dejó profundas huellas en el ámbito artístico valenciano. Gaspar de la Huerta es un pintor local que sabe, en virtud de su profesionalidad y de su talento, aprovechar la mejor herencia valenciana, desde los Ribalta hasta Espinosa, creando un estilo propio que gusta al público y encaja a la perfección con las demandas de su clientela, que fundamentalmente es eclesiástica. El impacto de Palomino a partir de sus intervenciones en Valencia, en especial en la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*<sup>12</sup>, fue muy apreciable ya que introduce en un estilo más internacional o "romano"; al menos unos valores estilísticos en la línea de lo que se hacía en Madrid, donde este pintor gozaba de gran prestigio, ya que era el pintor de la corte. Palomino es 10 años más joven que Gaspar de la Huerta y, a juzgar por cómo habla de él en sus *Vidas*<sup>13</sup>, cabe suponer que habrían establecido una buena relación. Resulta probable que mientras Palomino trabajaba en la cúpula de la *Basílica*, mantuviese algún trato con Huerta, el cual también había trabajado recientemente en este lugar, en el marco de la realización del primer camarín de la *Basílica*<sup>14</sup>. Huerta era un pintor de óleo sobre lienzo y nunca pintó al fresco, técnica que Palomino dominaba muy bien. Como Huerta no tenía experiencia en esta técnica, es comprensible que sus composiciones de Gandía sean en realidad unas gigantescas obras de caballete. Pero estas pinturas de la *Galería Dorada* le sirvieron de excusa para tratar de emular al pintor cordobés, algo especialmente visible en el *Salón del Cielo y de la Tierra*. Aquí Huerta ha hecho a modo de una miniatura en superficie llana, equivalente a lo que Palomino hizo en la cúpula. El esquema compositivo aplicado es muy semejante: una espiral ascendente donde se disponen las criaturas celestiales. No obstante, si comparamos detalles, resulta difícil establecer paralelismos de imitación muy concretos, como nos pone de relieve una comparación de la figura de Sansón en cada conjunto; ahora bien, es evidente que hay elementos formales compartidos, como el yelmo rematado con plumas bicolors o la posición de las piernas. Lo mismo podría decirse tratándose de representar gente de espaldas en el punto intermedio existente, en los cúmulos de personajes celestiales, entre el personaje

identificable y el que no lo es, incorporándose así éste a la multitud. Huerta, como pintor maduro que lo era en aquel momento, quizás hubiese querido no tanto imitar, sino emular a Palomino, pero a partir de los propios recursos en lo referente al repertorio de tipo figurativo. De todas formas, no debe pasar inadvertido un alto grado de intervención de taller, lo que devalúa en gran parte la figuración y, por lo tanto el resultado del conjunto. Veremos después, al analizar la iconografía, cómo se pueden aún establecer más puntos de coincidencia de esta pintura con la obra de la *Basílica*.

En conclusión, las pinturas de Gaspar de la Huerta en la *Galería Dorada*, aunque técnicamente son, en general, de buena calidad, aspiran a un grado de innovación que se basa, por una parte en el estilo de Palomino, por otra en la aplicación del concepto de la visión estática, el cual no tiene sentido sin adecuarse a la arquitectura o al espacio que las soporta. En este último sentido constatamos una falta real de unidad o coordinación entre arquitectura y decoración pictórica.

## SIGNIFICADO DEL SALÓN DEL CIELO Y DE LA TIERRA

Ya he anotado al principio que la Galería dorada presenta, desde el punto de vista iconográfico, una patente falta de unidad, no sólo por disponer de dos ámbitos —el "funcional", con una decoración profana y ornamental, y el "honorífico", con decoración religiosa—, sino también por el hecho de que cada uno de los salones funcione con una retórica visual absolutamente independiente. Así, dentro del ámbito "honorífico", el *Salón de San Francisco de Borja* celebra la santidad de este antepasado de los duques de Gandía tomando como eje la apoteosis del santo, el cual es recibido en el Cielo por la Trinidad con la corona de la gloria. Por su parte, el *Salón de la Sagrada Familia* expone la parentela terrestre de Cristo, bendecida por el Creador desde lo alto. En el *Salón del Cielo y de la Tierra*, se desarrolla una particular representación del cosmos en donde también se vuelve a repetir la misma apoteosis de San Francisco de Borja, pero aquí como un elemento más, si bien central e importante, dentro del conjunto visual, que no es otro que una representación conceptual y descriptiva del conjunto del cosmos, la cual toma la estructura de un diagrama visual, reuniendo sintéticamente la representación del Cielo, en el techo, y de la Tierra, en el solado cerámico.

El *Salón del Cielo y de la Tierra* es muy luminoso. Dispone de tres balcones, uno a cada lado, confiriendo

un remate espléndido a toda la edificación, la cual acaba abriéndose hacia los cuatro puntos cardinales. Esto es muy apropiado en el contexto de la significación global del conjunto de este salón. Dicha significación no es el producto de una hermenéutica erudita de nuestro tiempo, sino que es histórica, habiéndose mantenido a través de las sucesivas generaciones en el imaginario del Palacio Ducal. El concepto siempre ha pervivido en la memoria colectiva local, hasta el punto de denominar a esta sala como "la del Cielo y la Tierra". Lo expresa claramente, a mediados siglo XIX, Castellanos de Losada:

"Con relación a los asuntos que representa el cielo y suelo de este lindísimo y magnífico gabinete, llama el pueblo de Gandía a esta pieza el Cielo y la Tierra, denominación simbólica que la conviene"<sup>15</sup>.

El salón presenta una planta cuadrada, la cual, como hemos visto exhibe un Cielo abierto como un círculo inscrito en el cuadrado del lienzo, simulando una cúpula entre cuatro pechinas (Fig. 5). Este mismo plan tiene una correspondencia con el solado cerámico, el cual está organizado como un gran círculo que encaja en la superficie cuadrada, lo que permite situar elementos significantes importantes en los cuatro ángulos (Fig. 6). A partir de aquí vamos a tratar de comprender de qué modo están constituidos los discursos visuales de la Tierra, en el solado cerámico y del Cielo en el techo del salón.

La Tierra es significada tomando como eje semántico los cuatro elementos esenciales que constituyen el mundo físico: fuego, aire, agua y tierra, de acuerdo con la tradicional cosmovisión aristotélica. La estructura visual es un exponente de dicha cosmovisión, que entiende por lo terrestre todo el conjunto del mundo iluminado y animado bajo la influencia del Sol. Es el mundo real y sensible donde el hombre ejerce su eficaz acción y protagonismo, tanto para su comprensión racional como en su capacidad de dominio. La imagen solar centraliza esta composición diagramática, que implica, en cierto modo, la general aceptación de la teoría heliocéntrica que modernamente formulara Copérnico en el siglo XVI, pero que no sería aceptada por la Iglesia hasta 1835 por postularse que contradecía la Biblia<sup>16</sup>. El pavimento no presenta una representación en sentido ilusionista, ni tampoco cartográfico del mundo terrestre, pero la situación del Sol ocupando el centro geométrico, como una esfera que irradia sus rayos atravesando una barrera de nubes, hace pensar que los autores del programa visual del pavimento, darían por hecho que la Tierra con sus elementos, sus seres vivientes y la vida humana se desenvuelven en torno al Sol. Un pequeño detalle puede ser revelador de una

actitud abierta a los nuevos conceptos científicos y podría ser tomado como un símbolo en el sentido iconológico del término: una de las baldosas en forma de sector circular del disco solar presenta un ojo que no encaja con el resto. Revela posiblemente un arrepentimiento del artista, quien iniciaría su diseño de acuerdo con la costumbre de los ceramistas valencianos de representar la *cara* del astro con rasgos humanos, pero que alguien corregiría el plan sobre la marcha para hacer que el Sol se pareciera más a lo que realmente es: una masa de fuego.

A partir del Sol, el diagrama se estructura en forma de registros o bandas concéntricas separadas por ligeras hileras de nubes azules, conformándose diferentes ámbitos correspondientes a cada uno de los cuatro elementos terrestres. El primer nivel, el más cercano al Sol, corresponde al del *fuego*, y sucesivamente se disponen los correspondientes al *aire*, al *agua* y a la *tierra*, que ocupa el ámbito más exterior. Cada uno de estos ámbitos contiene objetos y seres en relación con el correspondiente elemento. En el ámbito correspondiente al fuego, entre un entramado de fondo con rayos de tormenta, observamos armas de fuego diversas como cañones y arcabuces, proyectiles, barriles de pólvora, objetos llameantes como antorchas y pebeteros, etc. En el ámbito del aire observamos todo tipo de seres alados cuyo ámbito vital es precisamente el aire. Se trata fundamentalmente de aves, constituyendo un buen muestrario tanto de aves domésticas y autóctonas, como de aves exóticas procedentes de países lejanos. También es posible observar insectos vistosos tales como mariposas y libélulas. En la esfera correspondiente al agua, advertimos peces de todas las variedades, desde el pez espada hasta la anguila, crustáceos marinos, y precisos animales de ámbito acuático como una tortuga y lo que podría ser una foca y una ballena. La fauna acuática representada presenta muchos rasgos caracterizadores, de modo que probablemente se debió seguir algún tratado o catálogo ilustrado de todas estas variedades. Así mismo, toman gran protagonismo diferentes navíos. Por último, el ámbito correspondiente a la tierra presenta una gran variedad de elementos de la superficie terrestre, sobre todo vegetales, animales y humanos. No cabe duda que es el registro más sobresaliente y vistoso. Ciertas plantas son perfectamente identificables, como las palmeras, otras en cambio no resultan fáciles, pero da la impresión de que se ha tratado de representar variedades concretas, probablemente inspiradas en algún tratado botánico. Los animales cuadrúpedos, en cambio sí resultan fácilmente identificables, hay leones, un ciervo, un caballo, etc. y alguno de naturaleza fantástica, como el caso de un dragón volador, que probablemente encontraríamos en algún tratado de fauna. También aparecen actividades



Fig. 5 *El Cielo*, Gaspar de la Huerta, pintura del *Salón del Cielo y de la Tierra*.



Fig. 6 *La Tierra*, cerámica del pavimento del *Salón del Cielo y de la Tierra*.



Fig. 7 Mascarón del fuego en el pavimento del Salón del Cielo y de la Tierra.

humanas, en especial las cinegéticas: cazadores con escopeta, o con armas arrojadizas. Los tipos humanos son también variados, pues tenemos desde el cazador europeo al nativo de alguna parte del mundo con indumentaria peculiar.

Cada uno de estos registros está conectado con un gran mascarón que va arrojando por su boca un torrente de objetos que desemboca en cada uno de los diferentes niveles: fuego, aire, agua y tierra (Fig. 7). En definitiva se trata de un gran diagrama retórico-visual del concepto aristotélico de la Tierra.

La organización constitutiva de este solado cerámico ha sido objeto de una interpretación tomando todo este programa como una gran composición visual conceptista y simbólica al mismo tiempo, a modo de desciframiento de *símbolos* con el auxilio de referentes de muy diversa índole, entre ellos la emblemática<sup>17</sup>. Sin pretender restar mérito al gran esfuerzo realizado en este sentido, en mi opinión deberían abrirse otras vías alternativas, puesto que el código de los recursos retóricos del *conceptismo* —la metáfora, la alegoría, la emblemática, etc.— puede resultar a veces no solamente insuficiente, incluso inadecuado para una comprensión del conjunto. No cabe duda que la emblemática y, en general, los recursos de la retórica



Fig. 8 Cazador. Detalle del pavimento.

visual, son algo propio de la mentalidad barroca para la organización de discursos visuales, pero también caben otras vías, como por ejemplo el deseo de presentar algo del mundo a modo de una *conceptual* descripción “científica” de éste<sup>18</sup>. Es bien sabido que el aristotelismo está en la base de la moderna revolución científica producida en Europa durante el siglo XVII. La observación del mundo y la clasificación de sus seres por género y especie es algo que se ha impuesto ya en el obrar de los hombres de ciencia. En este sentido, puede resultar plausible proponer que el autor de este singular programa icónico del pavimento pudiera inspirarse principalmente en repertorios zoológicos, botánicos, geográficos, etc. Esta vía, quizás, resolvería aspectos que no han quedado en absoluto claros por medio de la especulación en el *conceptismo* emblemático. Así por ejemplo, la escena que presenta una hoguera dentro de una tienda de campaña, a juzgar por las características humanas del individuo que aparece junto a ella, más bien parece una alusión a alguna forma de vida de un país lejano, que a un intrincado concepto emblemático o retórico. Algunos tipos humanos no tienen el aspecto europeo y parecen haber sido tomados de algún libro geográfico (Fig. 8). La emblemática, por otro lado, funciona siempre como un conjunto en donde

la palabra y la imagen se funden para significar el concepto, pero aquí en el conjunto de todo el pavimento, falta toda la vertiente textual de la palabra. Esto no quita que puedan existir algunas imágenes procedentes de repertorios retóricos, como podría ser el caso de la imagen del hombre que lucha con el león, lo que parece ser una representación del conocido episodio de la Historia de Sansón y que, como ha sabido ver Pérez Guillén<sup>19</sup>, deriva de una marca de impresor realizada por Johann von Essen, para Johann Quentel y Gerwin Calenius (Fig. 9).

Toda esta visión de la Tierra se completa con una bella representación del Cielo en el techo del salón. En el cénit de toda la representación celeste aparece la Virgen del Rosario. Está enmarcada en un *tondo*, orlado por una guirnalda de palma con cintas cruzadas, sostenida por una multitud de ángeles volando en una gran variedad de acciones. La figura de la Virgen deriva de un tipo creado por Jerónimo Jacinto de Espinosa muy divulgado en Valencia, donde hay que destacar el lienzo de la *Virgen de la Luz*, venerada antiguamente en el *Oratorio Parvo* o capilla interna de la casa de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia<sup>20</sup>.

Alrededor de este medallón central se despliega de forma cónica toda la bóveda celestial, presentándonos las diferentes criaturas celestiales en diferentes grados de lejanía, y siéndonos las más próximas aquellas que figuran en la periferia del círculo que hace de base. Ya hemos señalado la influencia de la obra de Palomino en la cúpula de la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, al tratar los aspectos formales y estilísticos. Nuevamente, debemos referirnos a esta influencia en lo que respeta a aspectos iconográficos.

Comienza esto a ser perceptible en el núcleo central de esta composición: la Gloria de San Francisco de Borja. El tema es la presentación de San Francisco de Borja por San Miguel ante la *Sedes Gratiae*, donde el Padre le acoge con los brazos abiertos en un gesto de bienvenida y el Hijo le entrega la corona de la gloria —sorprende que no aparezca en ningún lugar la paloma del Espíritu Santo— (Fig. 10). El Santo se nos muestra vestido como jesuita, llevando en la mano el atributo de la calavera coronada y teniendo debajo un ángel que ostenta un cilicio, alusivo a las penitencias. Con poca variación, es realmente una reiteración del tema central expuesto en la Sala de San Francisco de Borja, y una razón más para mantener que el conjunto pictórico de la *Galería Dorada* funciona en cada salón de forma independiente y no coordinada. Alrededor del Hijo son realzados los *arma Christi* —los instrumentos de la Pasión—, llevados por los ángeles: la cruz es sostenida por una mesnada de éstos, mientras el Hijo la toma con su brazo derecho; un ángel pequeño

lleva los clavos; otro, la corona de espinas; un ángel mancebo sostiene la columna de la flagelación según el modelo romano de *Santa Prassede*<sup>21</sup>; y otro mancebo lleva la lanza y la caña con la esponja. En realidad los *arma Christi* son unos atributos absolutamente impropios de una apoteosis celestial, o por lo menos un recurso innecesario. Normalmente, en las glorias de este tipo solamente se hace presente la Trinidad a ciclo abierto, la cual recibe al santo —o santos— en la gloria, en presencia de multitud de ángeles. ¿Qué ha pasado, pues, aquí en Gandía? La respuesta la podemos encontrar teniendo en cuenta la cúpula de la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, donde parece haberse inspirado el artista. Aquí, como tengo explicado en su lugar<sup>22</sup>, aparece el mismo Trono de Gracia con unos ángeles portadores de los *arma Christi*, pero esta presencia está muy justificada y es coherente con la tradición de las imágenes. Bien mirado, el tema de la *Basílica* no es una apoteosis, sino una escena en la que la Virgen actúa como intercesora ante de Dios. Palomino debió de hacer un esfuerzo para encajar este concepto y resolvió, sabiamente, ser coherente con la tradición y representar la típica escena de intercesión, propia del contexto del Juicio Final. En este contexto figuran no sólo la Virgen, sino también San Juan Bautista y están presentes los *arma Christi*, los cuales vienen a significar que la salvación es posible gracias a los méritos de Cristo. Es por esta razón que, aún dándole protagonismo a la Virgen —de los Desamparados—, Palomino ha dispuesto también, aunque de una manera más discreta, a san Juan Bautista y los *arma Christi*. El pintor de la *Basílica* supo encajar de una manera original este esquema con la Trinidad, en su forma de *Sedes Gratiae*. No hay duda de que Gaspar de la Huerta ha visto esto en Valencia, pero en el momento de componer el programa de Gandía no ha obrado correctamente, posiblemente por no haber entendido conceptualmente el programa de Palomino. También Huerta ha dispuesto a San Juan Bautista debajo de la Trinidad, pero aquí está como una pieza suelta o inconexa en el mecanismo, ya que falta al otro lado la Virgen, que, claro, era poco coherente tenerla que repetir cuando ya figuraba en el medallón central. Los *arma Christi* que Palomino colocó discretamente en la *Basílica*, seguramente por coherencia iconográfica, aquí son un añadido excesivamente destacado y razonablemente absurdo. Huerta, un pintor que ha demostrado en otras ocasiones ser brillante y hábil en el uso de los recursos retóricos, no ha estado aquí acertado. Posiblemente le ha faltado un buen asesoramiento. Puede esto resultar comprensible, ya que el entorno ducal no debería de ser tan exigente con la ortodoxia teológica sobre las fórmulas icónicas empleadas.



Fig. 9 *Combate de Sansón con el león*. Detalle del pavimento.



Fig. 10 *San Francisco de Borja presentado por San Miguel*. Detalle del Salón del Cielo y de la Tierra.

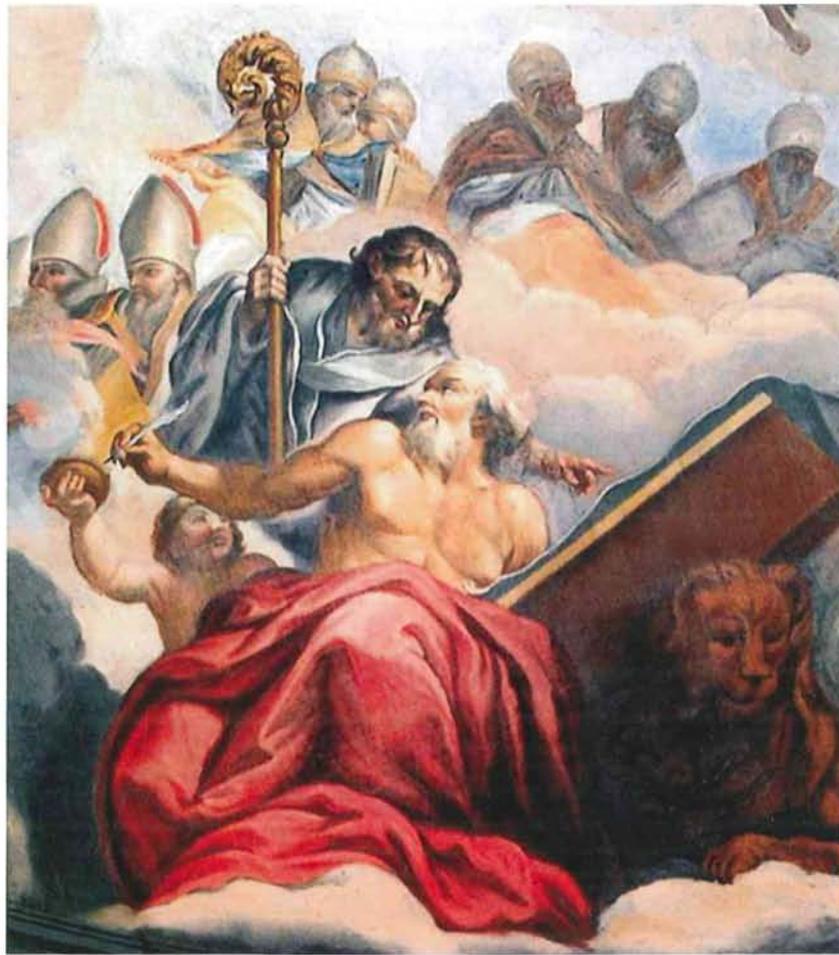


Fig. 11 San Jerónimo.  
Detalle del Salón del Cielo  
y de la Tierra.

Alrededor de este núcleo central se despliega toda la gloria del Cielo con sus criaturas: los ángeles y los santos, agrupados formando multitudes entre cúmulos de nubes. Son más próximas al espectador las que están situadas en la periferia del círculo, haciéndose más lejanas en la medida en que una trayectoria en espiral las adentra en torno al centro. Toda este despliegue requiere de unos recursos técnicos o compositivos que Huerta debió tomar, insistimos en esto, de Palomino en la cúpula de la Basílica. También aquí, Huerta ha debido definir muchas figuras complementarias, no identificables, con el objeto de dar expresión multitudinaria al conjunto. Huerta ha imitado a Palomino incluso a la hora de componer los grupos, pero a diferencia del pintor cordobés, ha tenido que resumir mucho por obvias diferencias de espacio y monumentalidad. Por otra parte, parece también que Huerta, como hemos constatado ya, ha obrado muy por libre, ya que seguramente no sería lo mismo cumplir con un encargo de la nobleza, que hacerlo para una iglesia o un convento, donde las exigencias conceptuales serían más rigurosas. Pasamos a detenernos en el detalle de todo esto.

En primer término, debajo de la Trinidad tenemos un coro de ángeles mancebos músicos. Es un grupo muy bello: uno está ocupado en un instrumento de cuerda, probablemente un laúd, mientras otros dos cantan de un libro y otro permanece un poco indolente con una trompeta a la mano. A la izquierda de este grupo vemos a san Juan Bautista, el cual se encuentra integrado en el grupo más amplio de los apóstoles, que son once y no todos resultan identificables. Con San Juan Bautista tenemos un grupo de tres, donde el que gesticula con un libro abierto podría ser San Mateo. Detrás, san Bartolomé empuña un gran cuchillo, San Andrés va encima de su cruz en aspa, san Juan Evangelista lleva el águila y, delante de él, San Pedro con las llaves predomina sobre todo el grupo.

Siguiendo por la izquierda en el sentido de las agujas del reloj, vemos a continuación a San Jerónimo como penitente, acompañado del león y con las ropas de cardenal que le tapan medio cuerpo (Fig. 11). Aparece en acto de escribir en un rollo, mientras otro personaje vestido con palia y báculo hace gesto de indicarle algo. La presencia de San Jerónimo aquí es muy destacada y solemne.

Es muy bello el detalle del ángel que le acerca el tintero para que el santo moje la pluma. Esta presencia tan destacada quizás se deba entender como un homenaje al *Real monasterio de San Jerónimo*, situado en el antiguo poblado de Cotalba. Esta comunidad fue fundada de acuerdo con la regla monástica de San Agustín, a quien podríamos identificar con el personaje con palio y báculo. En este contexto alusivo al Monasterio de San Jerónimo, podría cobrar significado el gesto retórico de San Agustín, el cual insinuaría dicha regla monástica. La ambigüedad, propia del lenguaje de las imágenes, podría hacer sugerir que san Jerónimo no está aquí ocupado en la revisión de la Escritura —cosa lógica—, sino más bien en la ordenación de la convivencia de la orden jerónima. De no ser éste San Agustín, podría tratarse del papa San Dámaso, quien le encargó la versión latina de las Escrituras. En este último caso, estaríamos ante un san Jerónimo que prepara la Vulgata. Sea quien sea este personaje, San Jerónimo está destacado en un sector donde hay eclesiásticos mitrados y revestidos con ornamentos litúrgicos: es el grupo de los Padres y Doctores de la Iglesia.

Más allá, corre otro sector con personalidades del Antiguo Testamento: patriarcas y profetas, formando dos grupos. En el primero, Isaac se nos muestra como un joven con sonrisa inocente, que lleva un haz de leña, y detrás de él, Abraham, su padre, mira al Cielo con preocupación, como si estuviese en los preparativos del sacrificio. A continuación, sentado y ataviado como un guerrero, tenemos a Sansón, considerado por los mitólogos como un héroe solar, ya que su nombre significa "pequeño sol" o bien "hombre del sol" (Fig. 12). Exhibe un sol en su escudo y una larga melena que sobresale del casco. Como se sabe, era en la cabellera donde residía el secreto de su colosal fuerza, como lo son los rayos en el sol<sup>23</sup>. El rey David, sin otro atributo que el arpa, completa el primer grupo de personajes veterotestamentarios. El segundo grupo (Fig. 13), situado sobre una nube contigua, está formado por Noé, con una rama de olivo en la mano y apoyado en la arca del diluvio. Moisés alza, con gesto alentado, las tablas de la ley, teniendo a su lado a Aarón, vestido con ropas sacerdotales. Un cuarto personaje, que dirige su atención a Moisés, no puede ser identificado por falta de atributos.

Un numeroso grupo de vírgenes es representado en el siguiente sector. Solamente podemos identificar unas

pocas, ya que la mayor parte no presenta atributos. Santa María Magdalena va como penitente, con cabellos largos y vestida ligeramente, llevando una cruz en la mano. Las Santas Justa y Rufina están representadas con un cántaro, una, y con unas púas de hierro, la otra, ya que eran vendedoras de cerámica y fueron martirizadas con este objeto. Seguramente serían devoción de la duquesa, ya que se trata de unas santas sevillanas con muy poca tradición en tierras valencianas. En medio de éstas, la que va coronada y lleva una gran bandera roja, quizás se trate de Santa Úrsula.

Por último, cerrando el círculo, tenemos otro grupo formado por San Jorge y Santa Cecilia. El primero es presentado con gran solemnidad: una inmensa capa roja, palma de martirio en la mano, un ángel portador del yelmo y el escudo abandonado más allá. Santa Cecilia lleva también su palma de martirio y abraza un órgano, el atributo que la identifica también como patrona de la música. Algunos grupos más lejanos nos presentan personajes relevantes. Hay que destacar aquella nube que nos muestra a San Antonio de Padua, San Francisco de Asís y San Carlos Borromeo entre otros. Adán y Eva son visibles también sobre la nube que hay encima de Moisés.

Y una última anotación para concluir esta breve aproximación al *Salón del cielo y de la Tierra*. No es otra que la toma en consideración, para compendiar un significado global del salón, algo que tiene también sentido de acuerdo con la tradición de los símbolos. A un nivel estrictamente simbólico —algo que no debe ser confundido con el aparato retórico, puesto que símbolo y metáfora o alegoría no son algo sinónimo—, el salón es un espacio que reproduce la tradicional forma simbólica del círculo inscrito en el cuadrado. Círculo y cuadrado son dos símbolos primordiales referentes, respectivamente, al Cielo y a la Tierra, que, en combinación y síntesis, denotan el cosmos<sup>24</sup>. Es esto una idea que goza de una tradición simbólica muy rica, en la que se inscriben conceptos tales como el *homo quadratus* de Vitruvio, una imagen que se asoció al discurso simbólico del cuerpo humano como un microcosmos, cuestión que gozó de una fecunda especulación filosófica, de la cual puede ser muestra la famosa figura de Leonardo da Vinci ilustrando el concepto. Creo que a nivel simbólico es ésta la única manera de poder vincular con fundamento este conjunto gandiense con la tradición cultural de los símbolos en un sentido antropológico.



Fig. 12 *Sansón*. Detalle del Salón del Cielo y de la Tierra.



Fig. 13 *Grupo de los patriarcas*. Detalle del Salón del Cielo y de la Tierra.

## NOTAS

- 1 GARCÍA MAHÍQUES, R., "L'emblemàtica al Saló Heràldic del Palau ducal de Gandia", en *Ars Longa* 14-15 (2005-2006), pp. 181-194. GARCÍA MAHÍQUES, R., "Retórica visual en torno a san Francisco de Borja en el Palacio Ducal de Gandia: La Galería Dorada", en prensa. Tengo la esperanza poder ofrecer en un futuro próximo una visión unitaria de todo el conjunto de la Galería dorada en una publicación que reúna todas las partes.
- 2 Cfr. la ed. de ARCINIEGA GARCÍA, L., *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*, Gandia, 2001, p. 182.
- 3 ARCINIEGA GARCÍA, L., *op. cit.*, pp. 87 y ss.
- 4 SOLÁ, J. M. Y CERVÓS, F., *El Palacio ducal de Gandia. Monografía histórica descriptiva*, Barcelona, 1904, p. 183, nos dan el texto de esta inscripción: "1713/ DIA 13 DE ENERO / DEL AÑO DEL SER. DE / 1713 / SEMPESÓ (sic) A DORAR ESTA SALA. / SEA PARA MÁS HONRA / Y GLORIA DE DIOS. / AMEN / JESÚS."
- 5 MADDOZ P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1848-1850, t. VIII, p. 298. LLORENTE, T., *Valencia*, Barcelona, 1887-1889, II, p. 689. SOLÁ, J. M. Y CERVÓS, F., *op. cit.*, pp. 171 y ss.
- 6 L. Arciniega ha apuntado esta posibilidad basándose en el hecho que, en el año 1730, éste cobrara 50 libras por las pinturas que realizó en *l'obra nova* del palacio (AHN, NOBLEZA, Osuna, legajo 1439, núm. 12). Ya antes, en 1723, había cobrado también 50 libras por su intervención en el interior. Cfr. ARCINIEGA, L., *op. cit.*, p. 86.
- 7 S. Montoya opina que todo el conjunto de la *Galería Dorada* es obra de Huerta y sus colaboradores. Cfr. MONTROYA BELENA, S., "Algunas pinturas de Gaspar de la Huerta Martínez (1645-1714) en la Comunidad Valenciana: Gandia, Caudiel y Segorbe", *Archivo de Arte Valenciano*, 2003, pp. 65-66.
- 8 Sabemos también que una gran cantidad: 436 libras y 16 sueldos, correspondiendo al coste de las pinturas de Gandia, fueron cobrados por su hija y el marido de ésta el 1728, muchos años después de la muerte del pintor. Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi, Victoriano Barberán, 9.848: 6 octubre de 1728. Cfr. ARCINIEGA, L., *op. cit.*, p. 86.
- 9 ARCINIEGA, L., *op. cit.*, pp. 89-90.
- 10 POZZI, A., *Perspectiva pictorum et architectorum, Andreae Putei e Societate Jesu. Pars Prima. In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad architecturam*. Romae, typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum custodem, 1693-1698. (Pars secunda, 1700). Hay que recordar la decoración pictórica de la bóveda de la iglesia de San Ignacio de Loyola de Roma, como el mejor ejemplo de este concepto de percepción visual.
- 11 Las ideas de Palomino sobre la perspectiva son tratadas en el libro III del *Museo Pictórico o Escala óptica*. Cfr., ed. Buenos Aires, Poseidón, t. I, pp. 269-395. Vid. especialmente el cap. segundo: "De la proyección scenográfica, ó perspectiva de cuerpos, y de todo aquello que comprende la delineación en la Pintura", pp. 282 y ss.
- 12 Sobre el fresco de Palomino en la cúpula de la *Basílica de la Virgen de los Desamparados*, vid. mi estudio: GARCÍA MAHÍQUES, R., "La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): el ámbito de la Gloria", *Archivo Español de Arte*, n.º 317, (2007), pp. 67-83, y "La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (II): el ámbito alegórico", *Archivo Español de Arte*, n.º 318, (2007), pp. 161-176.
- 13 Vid. PALOMINO, A., *Vidas*, en ed. de Nina Ayala Mallori, Madrid, Alianza ed., p. 389.
- 14 Sobre el antiguo programa iconográfico del primer camarín de la *Basílica*, vid. también mi estudio en GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología. Vol. 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009, en el cap. "El programa visual del primer camarín", pp. 296-313.
- 15 CASTELLANOS DE LOSADA, B.S., ed. cit., p. 187.
- 16 Como se sabe, el heliocentrismo fue formulado en la Antigüedad por Aristarco de Samos (310 a.c. - 230 a.c.), oponiéndose al geocentrismo imperante sostenido por Ptolomeo e Hiparco, más acorde una visión antropocéntrica del mundo. En el siglo XVI, la teoría heliocéntrica volvería a ser formulada por Nicolás Copérnico, quien la expuso en 1543 en su libro *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, habiendo empleado cálculos matemáticos para sustentar su hipótesis. A pesar de que este libro fue prohibido por la Iglesia Católica hasta 1835, dado que para las autoridades eclesásticas la teoría heliocéntrica contradecía la Biblia, estas ideas marcaron el comienzo de la revolución científica.
- 17 PÉREZ GUILLEN, I.V., *L'enigma dels quatre elements al Palau Borja de Gandia*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 1985.
- 18 No debe ser confundido el término *conceptista* con *conceptual*. La imagen conceptista corresponde al fenómeno barroco del *conceptismo*, es decir la organización de conceptos con el auxilio de ingeniosos artificios retóricos, como bien enseñó B. Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*, en donde cabe la metáfora, la alegoría, el emblema, etc. Por *conceptual*, fenómeno que puede incluso englobar al mismo *conceptismo* visual del Barroco, es algo más general y lo entenderíamos como una clase de imagen destinada a presentar visualmente argumentos abstractos mediante un diagrama visual o una representación no ajustada a coordenadas espacio-temporales precisas que sitúan el acontecimiento en un contexto narrativo. Así, el conjunto del pavimento de esta sala sería toda una imagen o diagrama *conceptual* de la Tierra, así como una imagen escultórica colocada en una hornacina, sobre un hombre vestido de pontifical y portando unas llaves es una imagen *conceptual* de san Pedro.
- 19 PEREZ GUILLEN, I.V., *op. cit.* p. 53. Creo que es más prudente identificar esta escena en relación con Sansón que con la lucha de Hércules con el león de Nemea, como hace este autor, puesto que está ausente todo atributo relativo al héroe griego, como la clava, mientras que la larga cabellera puede ser alusiva al personaje bíblico.
- 20 Actualmente se conserva en el camarín de la *Basílica de la Nuestra Señora de los Desamparados*. Vid. GARCÍA MAHÍQUES, R., "El cometido de la historia del Arte en la restauración de la colección pictórica de la Basílica: criterio metodológico", en *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*, Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats, 2001, p. 20. En este mismo volumen hay una buena reproducción en la p. 123. Otros ejemplos de este tipo iconográfico están reproducidos por PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, catálogo de la exposición, Valencia, 2000, en pp. 60 y p. 151.

- <sup>21</sup> Aún hoy se puede ver expuesta a la veneración, en la Basílica romana de *Santa Praxedis*, la reliquia de la columna de la flagelación. Se trata de un detalle interesante, ya que revela que el pintor debió haber seguido algún modelo romano en el conjunto de esta composición.
- <sup>22</sup> GARCÍA MAHÍQUES, R., "La cúpula de la *Basílica de la Virgen de los Desamparados* de Valencia (I): el ámbito de la Gloria", *Archivo Español de arte*, 317, (2007), pp. 67-83.
- <sup>23</sup> Cfr. REAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien* (tr. esp. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1996), t. 1, vol. 1, p. 279. Este personaje podría también ser identificado como Josué, un problema que también se presenta en la *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*. No obstante, creo más plausible identificarlo con Sansón, ya que Josué no tiene una tradición iconográfica definida, y son más los elementos que permiten identificarlo con el juez Sansón.
- <sup>24</sup> Cfr. CHAMPEAUX, G. y STROCKS, S., *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ed. Encuentro, 1984, en especial el capítulo 2 "Figuras simples", pp. 35 y ss.