

Evocar, reconstruir, tal vez soñar (Sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)

Juan Antonio Ramírez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

1. EQUIVOCO: EL TEMPLO CENTRALIZADO

La destrucción de la más grande maravilla de la nación judaica es descrita por Flavio Josefo como un resultado poco menos que casual de la guerra contra los romanos: «Aquí, entonces, un soldado, sin aguardar que alguno se lo mandase, y sin vergüenza de tal hecho, antes movido, parece, de furor e ímpetu... fue animado por uno de sus camaradas, y tomando el fuego... echólo a una ventana de oro, por donde había entrada y paso a las otras partes del templo, hacia la parte del septentrión. Levantándose la llama, levantóse con ella un llanto y clamoreo dignos ciertamente de tal destrucción y ruina»¹.

Nadie, ni el mismo Emperador, pudo detener la furia de la soldadesca. Saqueado ignominiosamente y arrasado por las llamas, desapareció para siempre el famoso Templo de Jerusalén. Esto sucedió en el mes de mayo del año 70 d. C. Con la ciudad conquistada, y una vez superada la sublevación de Bar Kokeba, los romanos erigieron en el emplazamiento del antiguo santuario sendas estatuas de Adriano el vencedor y de Júpiter Capitolino. A principios del siglo IV los peregrinos contemplaban en el antiguo solar del santuario una roca desnuda sobre la cual se lamentaban, desgarrando sus vestiduras, algunos judíos desconsolados².

Así fue como la fortuna de Jerusalén se eclipsó du-

rante algunos siglos. La fastuosa capital del antiguo imperio salomónico fue reducida a una condición provinciana, y ni siquiera los monumentos elevados en tiempos de Constantino consiguieron hacer de ella un centro significativo del mundo romano. Pero su importancia simbólica se incrementó bruscamente tras la conquista musulmana (638 d. C.) y la construcción, en la explanada del Templo, de la Cúpula de la Roca. Esta singular mezquita, de planta octogonal, fue levantada por artistas bizantinos en los años 691-692. Su forma centralizada se explica por ser un gigantesco relicario que encierra a la roca sobre la cual Abraham habría estado a punto de sacrificar a su hijo, y desde la que Mahoma ascendió al cielo³. Todos los visitantes medievales de Jerusalén, independientemente de su religión y al margen de los avatares políticos del lugar, se sintieron fascinados por aquella estructura gigantesca, destacando limpiamente en su inmensa explanada pavimentada de mármol. Nada similar podía verse en ningún otro lugar del mundo, de modo que existía alguna justificación para que se identificara la Cúpula de la Roca con el mítico Templo de Salomón que había ocupado en tiempos el mismo solar. Tampoco debe olvidarse que, si bien este santuario islámico no parece haber querido imitar la forma general del perdido Templo hierosolimitano, sí existe una conexión entre la decoración de ambos edificios.

El presente ensayo es un adelanto, sin las ilustraciones, del capítulo primero de la obra *Dios arquitecto* (Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón) que la Editorial Siruela de Madrid publicará próximamente. Este libro, con diversos ensayos de J. A. Ramírez (que es el coordinador de la edición), André Corboz, René Taylor, Antonio Martínez Ripoll, y Robert Jan van Pelt, acompañará a la primera edición española de la reconstrucción del Templo de Jerusalén que hicieron los jesuitas Jerónimo de Prado y J. B. Villalpando (Roma 1604).

¹ Flavio JOSEFO, *Guerra de los judíos y destrucción del templo y ciudad de Jerusalén*. Libro VII, X. Traducción de Juan Martín Cordero. Ed. Iberia, Madrid 1972, vol. II, p. 182.

² Así lo testimonia el peregrino de Burdeos el año 333: «Sunt ibi et statuæ duæ Adriani, est et non longe de statuæ lapis pertusus, ad quem veniunt Iudæi singulis annis et unguent et lamentat se cum gemitu et vestimenta sua scindunt et sic recedunt». Cfr. André PARROT, *El templo de Jerusalén*. Eds. Garriga, Barcelona 1962, pp. 79-80.

³ Más detalles sobre todo esto, con indicaciones bibliográficas, pueden encontrarse en Juan Antonio Ramírez, «La iglesia cristiana imita a un prototipo: el Templo de Salomón como edificio de planta central (algunos ejemplos medievales)». En *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Univ. de Málaga y Salamanca, Málaga 1983, pp. 58 y ss.

Priscilla Soucek ha señalado que las abundantes vides y palmas representadas por los artistas bizantinos que hicieron los mosaicos de la Cúpula de la Roca, parecen un intento de recrear los motivos similares atribuidos por las leyendas islámicas (y también la Biblia), al antiguo edificio salomónico⁴.

Aunque los judíos tenían plena conciencia de la destrucción del Templo (para ellos cualquier «restauración» habría significado la reconquista del lugar y la recuperación del poder político perdido), no es tan raro encontrar representaciones hebreas en las que, tal vez por influencia cristiana, el Templo aparece representado con la forma de la Cúpula de la Roca⁵. La confusión entre ambos edificios, o mejor, la identificación del edificio existente con el desaparecido santuario salomónico, fue general entre los musulmanes y cristianos. Cuando los cruzados tomaron Jerusalén (1099 d. C.) cristianizaron la mezquita centralizada, la cual pasó a llamarse «Templum Domini». El establecimiento sobre la misma explanada de la casa fundacional de los caballeros templarios (o «del Templo»), que ocuparon la adyacente mezquita de El-Aqsa, contribuyó todavía más a favorecer la creencia de que la gran estructura octogonal era el mismo Templo de Salomón⁶. Las descripciones de la ciudad que nos han dejado numerosos peregrinos demuestran de modo fehaciente lo ampliamente extendida que estaba esa confusión⁷. Este malentendido no se justifica bien si cotejamos las descripciones bíblicas del Templo, que aluden a un santuario prismático y longitudinal, con el centralizado que veían los peregrinos; pero no olvidemos que si eran pocos los que leían las Sagradas Escrituras, menos todavía podían interpretar «visualmente» sus descripciones arquitectónicas. Por otra parte, nada se dice en los textos sagrados canónicos de la destrucción del Templo, de modo que era imprescindible una cultura literaria complementaria para conocer lo que Flavio Josefo describió en griego con un detallismo estremecedor. Esto sólo sería posible con la llegada del humanismo, a fines del período medieval.

Así pues, durante el Reino Latino de Jerusalén, muchos visitantes cristianos de la ciudad veían una iglesia contemporánea, funcionando como tal, en el edificio del

Templo. La Nueva Iglesia, fundada por Cristo, sustituía a la vieja ley de un modo físico y literal. Este es un argumento más para explicarnos las numerosas réplicas del Templo como edificio centralizado que se hicieron desde la Alta Edad Media hasta fines del barroco.

Hubo copias más o menos literales que se apoyaban en dibujos plausibles procedentes de Jerusalén. Desde el siglo XV van a proliferar los grabados. Uno de los primeros fue el de Erhard Reuwich, realizado para el *Viaje de la Tierra Santa* que escribió Bernardo de Breidenbach⁸. La leyenda «Templum Salomonis» colocada sobre la mezquita poligonal se va a repetir después en decenas de vistas similares publicadas durante los tres siglos siguientes. Pero estas imágenes, bastante realistas, se divulgarán cuando aumente el conocimiento de la literatura antigua y cuando empiece a ponerse en cuestión la reconstrucción del Templo como un edificio centralizado. Ya hablaremos más adelante de las repercusiones de esta «clarificación». Ahora me importa señalar que la mayor parte de las iglesias medievales que imitan al pretendido Templo de Salomón, son recreaciones bastante libres del modelo.

Se ha señalado muchas veces la conexión salomónica de la Iglesia de Santa Sofía de Constantinopla. Georg Scheja demostró que existía una semejanza proporcional entre la basílica que mandó levantar Constantino y el Templo que se describe en la Biblia. Conocida es la expresión del Emperador al ver su iglesia terminada: «*Salomón, te he vencido*»⁹. Ahora bien, el elemento arquitectónico dominante es aquí una poderosa cúpula semiesférica. ¿Trataron los constructores de la Cúpula de la roca de reconstruir el Templo de Salomón a partir de la versión edificada en Constantinopla? Si así fuera, el primer malentendido con la forma del Templo no se habría originado en Jerusalén sino en la capital del imperio bizantino. De ambos prototipos (sin olvidar tampoco la rotonda del Santo Sepulcro) derivan, desde luego, muchas iglesias ortodoxas, con su peculiar forma centralizada y un ritual litúrgico que recuerda bastante al que se desarrollaba en el antiguo santuario hierosolimitano¹⁰.

⁴ Priscilla SOUCEK, «The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art». En Joseph GUTMANN (ed.), *The Temple of Solomon. Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*. Scholar Press, Missoula, Montana 1976, pp. 97-99.

⁵ Un buen ejemplo puede ser el Templo octogonal, miniado durante el siglo XV en el norte de Italia, que ilustra la Misná Torah de Frankfurt. Cfr. Belazel NARKISS, *Hebrew Illuminated Manuscripts*. Encyclopaedia Judaica, The Macmillan Company, Jerusalén 1969, p. 160.

⁶ Para la historia y la topografía hierosolimitana véase la obra, todavía válida, de Hugues VINCENT y F. M. ABEL, *Jerusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*. París 1922-26. Algunos levantamientos topográficos más modernos en ARIEH SHARON, *Planning Jerusalem. The Master Plan for the Old City of Jerusalem and its Environs*. McGraw-Hill Book Company, Jerusalén y Londres 1973. Cfr. también Th. A. BUSINK, *Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes*. 2 vols. E. J. Brill, Leiden 1970 y 1980.

⁷ Véanse algunas recopilaciones de estos viajes medievales: Titus Tobler & Augustus MOLINER, *Itinera Hierosolymitana et descriptiones Terrae Sanctae bellis sacris anteriora*. Ginebra 1880 y 1885; Titus TOBLER, *Descriptiones Terrae Sanctae ex saeculo VIII-IX-XII et XV*. Leipzig 1874; T. WRIGHT, *Early Travels in Palestine comprising the narratives of Arculf, Bernard, Saewulf, Sigurd, Benjamin of Tudela, Sir John Maundeville, De la Broquière and Maundrell*. Londres 1948; más reciente es la recopilación de Sabino de SANDOLI, *Itinera hierosolymitana cruce signatorum (saec. XII-XIII)*. Franciscan Printing Press, Jerusalén 1978. Algunos fragmentos significativos de estos viajeros, donde la Cúpula de la Roca es descrita como Templo de Salomón, pueden verse en J. A. RAMÍREZ, «La iglesia cristiana imita...» *Op. cit.*, pp. 58-66.

⁸ Se publicó por primera vez en Maguncia en 1486. Un facsímil de la excelente edición de Zaragoza de 1489, que contiene todos los grabados, fue publicado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Madrid 1974).

⁹ Cfr. Georg SCHEJA, «Hagia Sophia und Tempel Salomonis». *Istanbuler Mitteilungen*. Band 12, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1962.

¹⁰ Este tema necesita todavía clarificaciones. Parece que los arquitectos bizantinos trabajaron con esquemas geométricos estrellados, los cuales explicarían la similitud entre muchas construcciones religiosas centralizadas. Véase sobre esto John WILKINSON, «Architectural Procedures

Respecto al mundo cristiano de occidente, ha sido tradicional vincular las iglesias centralizadas de los templarios con el «Templum Domini». Aunque algunos autores, como Elie Lambert, hayan negado esta conexión¹¹, resulta difícil desvincular de los «modelos» orientales a los importantísimos templos circulares de París o Londres. Sin grandes alteraciones han llegado hasta nosotros algunas interesantes iglesias de la Península Ibérica. La de Tomar, tiene un edificio interior octogonal en torno al cual parece haberse construido más tarde el deambulatorio y un muro perimetral que multiplica las caras del polígono regular. La orden del Temple no fue desarticulada en Portugal y todos sus componentes pasaron a integrar la Orden de Cristo, que tanta importancia habría de tener en las exploraciones ultramarinas de aquel reino. Tomar parece haber sido un recordatorio de la perdida Jerusalén y un estímulo para intentar llegar a Oriente bordeando la costa africana y conectar con el mítico rey cristiano Preste Juan. Los infieles habrían podido ser así atacados por los flancos oriental y occidental, siendo factible entonces la recuperación de Tierra Santa. Resulta difícil precisar hasta qué punto estas fantasías mesiánicas, alentadas por los herederos de los templarios, fueron determinantes en la aventura oceánica peninsular, pero no quiero dejar de señalar que la esfera armilar de la Orden de Cristo es muy parecida a la que corona a Jaquín y Boaz, las dos columnas del Templo de Jerusalén, en muchas reconstrucciones del Renacimiento.

Aunque no es seguro que haya pertenecido a los templarios, parece imposible no conectar con Tomar a la coetánea iglesia de la Vera Cruz de Segovia. Muy orientales en su aspecto son también las capillas navarras de Eunate y de Torres del Río, cuyas formas poligonales evocan al Templum hierosolimitano. La primera tiene, además, un extraño pórtico perimetral, sin ninguna función aparente, y que sólo se explica si recordamos que la Cúpula de la Roca también tenía (y tiene todavía) unas arquerías exentas que eran identificadas con los pórticos de Salomón¹².

Parece que la arquitectura gótica no privilegió de manera especial las identificaciones con el Templo hieroso-

limitano. Contaron más otros referentes como la Jerusalén celestial o el Santo Sepulcro. Pero quiero llamar la atención sobre las cúpulas de cebolla de algunas torres y cimborrios tardogóticos en Flandes y en Europa Central¹³. Este motivo, que se encuentra también en el arte bizantino de la tercera edad de oro, adoptará variaciones fantasiosas a lo largo del barroco hasta constituirse en un signo inseparable del paisaje centroeuropeo. Yo creo que su verdadero origen está en las vistas realistas de Jerusalén a las que hemos aludido antes. A fines del período medieval la Mezquita de Omar-Templo de Salomón se cubría exteriormente con una cúpula bulbosa, muy distinta en su aspecto de la que vemos ahora. Al superponer algo similar sobre una catedral gótica o una iglesia parroquial, se aludía al modelo salomónico con el que se pretendía prestigiar el correspondiente santuario cristiano.

Es evidente que esta referencia puede haber sido muy vaga después de las primeras imitaciones conscientes, y no es descartable que se haya olvidado casi por completo en el transcurso de una generación. Debemos recordar, de todos modos, que la «copia» del supuesto Templo de Salomón podía fundirse con otros modelos centralizados, como veremos más adelante. Pero es difícil, dados los antecedentes medievales, que algunas iglesias renacentistas de planta central no tengan nada que ver con el Templo: la de Santa María della Croce en Crema (1490), octogonal por dentro y circular con cuatro capillas agregadas formando una cruz al exterior, parece fundir las formas (y los contenidos) del Santo Sepulcro y del Templum Domini hierosolimitanos. También podríamos recordar el octógono de la célebre Incoronata de Lodi (1488), antes de que estudiemos expresamente otros modelos renacentistas.

Sútiles alusiones salomónicas ha encontrado André Corboz en las Zitelle de Venecia (1581-85), cuyo proyecto se atribuye nada menos que a Andrea Palladio. La ciudad de la laguna mantuvo siempre un estrecho contacto comercial con el Mediterráneo oriental, y no parece una casualidad que sus pintores hayan ofrecido las imágenes más realistas de Jerusalén de toda la pintura renacentista¹⁴. Algo de esto podría explicar la peculiar disposi-

in Byzantine Palestine». *Levant*, XIII, 1981, pp. 156-172. Pero la identificación de muchos santuarios y obras concretas del mundo grecoruso con Jerusalén fue bastante explícita. Cfr. H. SCHAEFER, «Der Gottesmutter» «Schutzmantel» und «Entschlafen». Zur Geschichte und Deutung orthodoxer Patrozinien, speziell der russischen Kirche». En M. BARNATH (ed.), *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte. Festschrift Werner Philipp*. Berlín, Osteuropa Inst., Wiesbaden Harrassowitz, 1978, pp. 304-307; T. VJATCANINA, «O znacenii obrazca y drevnerusskoj architekture» (El papel del modelo en la arquitectura rusa antigua). *Arhitekturnoe Nasledstvo*, 32, Moscú 1984, pp. 26-31; A. V. Cernokov, «O dekore kupola Bol'sogo Siona 1486 g» (A propósito de la decoración de la cúpula del Gran Sión del año 1486). *Sovetskaja Archeologija*, num. 3, Moscú 1985, pp. 97-109.

¹¹ Elie LAMBERT, *L'architecture des Templiers*. Eds. A. et J. Picard, París 1955.

¹² Vid. más detalles en mi trabajo «La iglesia cristiana imita...» *Op. cit.*, pp. 93 y ss. La evocación hierosolimitana de las iglesias navarras podría venir reforzada por la participación de Navarra, única entre los reinos peninsulares, en las cruzadas a Tierra Santa. Cfr. A. de LIZARRA, *Los vascos y las cruzadas*. Ed. Vasca Ekin, Buenos Aires 1946.

¹³ Vid. Hans SCHINDLER, «Concerning the Origin of the Onion Dome and Onion Spires in Central European Architecture». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XL, num. 2, mayo 1981, pp. 138-142. Este autor olvida todo tipo de referencias hierosolimitanas, perdiendo la oportunidad de señalar el verdadero origen, según creemos, de estas formas arquitectónicas.

¹⁴ André CORBOZ, «Sur les Zitelle, le Temple et les façades à intersection». *Institut für Geschichte und Theorie der Architektur-Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*. Festschrift für Adolf Max Vogt herausgegeben von Katharina Medici-Mall. Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Stuttgart 1985, pp. 34-53. Sobre las representaciones pictóricas del Templo vid. Juan Antonio RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario (El Templo de Jerusalén en la pintura antigua)». En *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza, Madrid 1983, pp. 113-216.

ción de la Rotonda de Rovigo, cuya primera piedra se puso el 13 de octubre de 1594. Este edificio consta de un octógono regular exterior porticado y de otro interior cubierto con cúpula. La iglesia se levanta aislada y se accede a ella por unas escaleras laterales de catorce peldaños (¿alusión a los salmos graduales?). De la importante documentación publicada sobre este monumento se desprende el peso decisivo de los franciscanos en la adopción del proyecto y en el desarrollo de la obra¹⁵. Esta orden, como es sabido, era la única que tenía establecimientos permanentes en Jerusalén, y siempre estuvo muy interesada en la recreación simbólica y figurativa de los Santos Lugares; piénsese, por ejemplo, en los via crucis, promovidos intensamente en la Edad Moderna por iniciativa franciscana¹⁶. Por otra parte los documentos llaman siempre «Templo» a esta iglesia poligonal de Rovigo. Todo apunta a suponer en sus promotores un deseo de recrear el gran edificio hierosolimitano.

El campanario de Rovigo fue proyectado en 1655 por Baldassare Longhena¹⁷, el cual, por cierto, construyó a partir de 1630 el santuario veneciano de Santa María della Salute. El cuerpo principal de esta iglesia lo constituye un octógono con deambulatorio en cuyo centro se yergue una imponente cúpula realzada al exterior. Omitiremos describir ahora los inteligentes mecanismos utilizados por el arquitecto para conciliar la gran estructura central con un eje longitudinal, y recordaremos una vez más que sólo la Cúpula de la Roca pudo haber inspirado de manera convincente esta creación. Es verdad que solían asociarse con la Virgen iglesias más o menos circulares¹⁸ (la mencionada «rotonda» de Rovigo es otra confirmación), pero el origen de esta costumbre se explica en parte por los importantes episodios marianos ubicados en el Templo y sus alrededores (su educación con la subida «milagrosa» de la escalinata, presentación, hallazgo de Jesús, etc.)¹⁹. La Salute puede haber sido, por lo tanto, una de las más grandiosas recreaciones del Templo de Jerusalén como edificio poligonal que se ha visto en Occidente.

No faltan otros ejemplos de la época barroca, como la iglesia jesuítica de San Luis de Sevilla, construida entre 1699 y 1731 según planos de Leonardo de Figueroa. En el gran espacio cilíndrico interior hay unas imponentes columnas salomónicas, sin función tectónica alguna, complementadas por una cornisa ondulada en la lin-

terna. Esto sugiere algún conocimiento del «orden salomónico entero» de Fray Juan Ricci²⁰. Pero más explícita todavía es la decoración de la cúpula donde están representados, siguiendo las reconstrucciones visuales de Villalpando, los accesorios sagrados del antiguo Templo de Salomón: candelabro de los siete brazos, altar de los holocaustos (dos veces), aguamanil, mar de bronce, mesa con los panes de la proposición y arca de la alianza; junto a todo ello hay una exaltación de la Eucaristía que indica claramente el deseo de mostrar (de modo similar a como se habría hecho mucho antes en el «Templum Domini» de Jerusalén) cómo el dogma católico fundamental se apoya en la antigua ley²¹.

Hasta ahora hemos hablado de la Mezquita de Omar, como si su forma y su posición en el solar del Antiguo Templo de Jerusalén hubiesen sido los únicos elementos capaces de estimular muchas construcciones religiosas centralizadas. Esto puede ser engañoso. Ya hemos dicho que la «copia» arquitectónica ha funcionado siempre de un modo bastante vago. A veces nos encontramos con que edificios muy diferentes tuvieron significados similares, y tampoco escasean los casos en que formas idénticas han vehiculado contenidos distintos. La imagen del Templo de Jerusalén como edificio centralizado se ha visto favorecida además por consideraciones simbólicas y cartográficas, a todas las cuales hay que añadir la existencia de la rotonda del Santo Sepulcro, construida en tiempos de Constantino.

Respecto a lo primero, debe recordarse la enorme importancia de los santuarios centralizados en la época helenístico-romana. El círculo ha sido siempre símbolo de perfección, imagen del cielo. Parece lógico que se haya adoptado para representar una obra diseñada por el mismo Dios²².

Los mapas medievales de Jerusalén insistieron en representar a la ciudad en el centro geométrico de un mundo circular. Puede que en esto hayan influido algunas citas bíblicas como la siguiente: «*Esto dice el Señor Dios: esta es Jerusalén: en medio de las gentes la puse, y alrededor de ella las tierras*» (Ez. V, 5). La síntesis entre esto y los conocimientos cartográficos de la época, produjo el mapamundi estándar del período medieval: una «T» inscrita en un círculo representaba los mares que separaban Asia (arriba) de Africa (derecha) y Europa (izquierda). Esto tenía, a su vez, una exacta corresponden-

¹⁵ Cfr. los diferentes trabajos publicados en Marchi, Barbieri y otros, *La rotonda di Rovigo*. Neri Pozza Editore, Vicenza 1967.

¹⁶ Una buena iniciación al tema es la obra de Albert STORME, *La voie douloureuse*. Franciscan Printing Press, Jerusalén 1973.

¹⁷ Cfr. Francesco BARBIERI, «Francesco Zamberlan architetto de 'La Rotonda' de Rovigo». En Marchi y otros, *La rotonda de Rovigo*. *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁸ Vid. Staale Sinding-Larsen, «Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance». *Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, vol. II, L'Erma di Bretschneider, Roma 1965, pp. 203-252.

¹⁹ Vid. Juan Antonio RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario (el Templo de Jerusalén en la pintura antigua)». *Op. cit.*, especialmente pp. 144 y ss.

²⁰ Sobre todo esto véase J. A. RAMÍREZ, «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order». *Art History*, vol. IV, num. 2, junio 1981 (También en *Goya*, num. 160, 1981).

²¹ El programa iconográfico de esta iglesia es muy complejo y no se reduce solamente al ingrediente salomónico. Algunas interesantes precisiones han sido hechas por Santiago SEBASTIÁN, en *Contrarreforma y barroco*. Alianza, Madrid 1981, pp. 142-43. El estudio más completo es el de Rosario Camacho MARTÍNEZ, «La iglesia de S. Luis de los Franceses de Sevilla, imagen polivalente». *Cuadernos de arte e iconografía*. (Fundación Universitaria Española). Vol. II, num. 3, 1989, pp. 202-213.

²² Véase la obra clásica de L. HAUTECOEUR, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. Eds. A. et J. Picard, París, 1954.

cia con muchos planos de Jerusalén, representada también como un círculo dividido en tres sectores por una «T» más o menos rigurosa. En este caso, dos edificios de planta central, la Cúpula de la Roca y el Santo Sepulcro, se situaban en los extremos oriental y occidental de la ciudad. La explanada del Templo ocupaba en la ciudad el mismo lugar que ésta en los mapamundis, es decir, la parte alta de la «T». Todo parece, pues, un juego de círculos concéntricos, de modo que no puede extrañarnos tanto la imagen de esa Jerusalén ofrecida por Hartmann Schedel en 1493, que se estructura en torno a un imponente Templo de Salomón centralizado²³. Tan fuertemente arraigado estaba este esquema circular de la capital hebrea, que llegó a contaminar las representaciones de Jerusalén Celestial: frente a las explícitas indicaciones de los textos sagrados²⁴, el Apocalipsis de San Amad nos muestra una planta circular, con el cordero en el centro, y las doce puertas en grupos de tres formando una cruz.

En cuanto al Santo Sepulcro, debemos recordar que del santuario constantiniano sólo quedó en la época medieval, parcialmente modificada, la rotonda de la Anastasis. No podemos trazar ahora la historia de un monumento con tantas vicisitudes como éste²⁵. Lo que importa es señalar que el lugar fue siempre cristiano, y que en el interior del complejo arquitectónico se encierran sitios tan venerados como el Gólgota, el Sepulcro de Cristo y la gruta donde Santa Elena encontró la cruz. ¿Cómo no habría de suscitar este centro de peregrinación, el más importante de la cristiandad, deseos irrefrenables de imitación? Es abrumador el número de iglesias del Santo Sepulcro diseminadas por todo el mundo²⁶, pero más que enumerarlas lo que nos interesa ahora es señalar la extraordinaria frecuencia con la que adoptaron de forma consciente o inconsciente la forma de la Cúpula de la Roca-Templo de Salomón. La Anastasis tenía por fuera un perfil confuso; su cúpula abierta por la parte superior y encerrada en un tejado cónico, se parecía casi a una extraña torre²⁷. Es normal, pues, que el «Templum Domini» prestara su imagen nítida y perfecta a muchos «santos sepulcros» occidentales. Con la distancia y el tiempo los dos edificios míticos podían fundirse en

una única imagen arquitectónica que aludía de modo sintético a la Ciudad Santa.

Esto puede explicar muchas cosas de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, que ya hemos mencionado antes. Al organismo centralizado poligonal, influencia de la Mezquita de Jerusalén, se superpone una planta axial con tres ábsides hacia el este que recuerda el modo como, en el Santo Sepulcro hierosolimitano, se articulaban la Anastasis y una estructura románica basilical²⁸. La llamada «Hierusalem» de S. Stefano de Bolonia, parece presentar un caso similar, aunque el conjunto sea más complejo. Además del Santo Sepulcro, había aquí el deseo de evocar las iglesias del Monte de los Olivos, es decir, de sumar en un solo organismo arquitectónico todos los lugares que permitieran resucitar la liturgia hierosolimitana²⁹. ¿No es lógico aceptar entonces la influencia del pretendido Templo de Salomón sobre el organismo poligonal?

Una de las más interesantes recreaciones globales de Jerusalén ha sido sugerida por Eugenio Battisti a propósito del conjunto turinés compuesto por el Palacio Real, la Santa Sindone y San Lorenzo. Las numerosas referencias orientales en la obra de Guarino Guarini, y muy particularmente en esta última iglesia, se explicarían por el deseo de aludir a la Cúpula de la Roca. La Santa Sindone (1667-90) sí es claramente un nuevo Santo Sepulcro, y hasta su elevado remate cónico imitaría el perfil tradicional del monumento hierosolimitano. El Palacio, a su vez, jugaría el papel de una nueva Torre de David³⁰. La hipótesis es atrevida pero muy convincente: la forma interna de San Lorenzo (1668-87), cuadrada en la base con tres ámbitos octogonales superpuestos en catalejo, parece «más islámica» que el propio arte musulmán; hay en esta iglesia, además, un ámbito más reducido, donde se sitúa el altar mayor, que está cubierto con una cúpula cuyos nervios forman una estrella de seis puntas, el sello de Salomón; esto podría aludir figurativa y simbólicamente al Santa Sanctorum del antiguo Templo de Jerusalén. Guarini, cultísimo arquitecto, matemático, poeta y teólogo, no ignoraría las reconstrucciones «científicas» publicadas sobre el antiguo Templo, y particularmente la de Villalpando, de modo que

²³ Es interesante recordar en este contexto que la locución árabe «Bayt al-Muqaddas» o «Bay al-Maqdis» sirve para designar tanto el Templo como la ciudad de Jerusalén. Cfr. Priscilla Soucek, «The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art». Op. Cit. En cuanto a la vista de Schedel, podemos mencionar como precedente el mapa de Tierra Santa impreso por Magister Lucas Brandis de Schass en el *Rudimentum novitorum sive chronicarum historiarum epitome* (Lübeck 1475), que muestra a Jerusalén como una ciudad circular con tres murallas concéntricas. Véanse algunos de los primeros mapas de Palestina en *The Holy Land in Ancient Maps*. The Universitas Booksellers of Jerusalem, 1965.

²⁴ «Es de advertir que la ciudad es cuadrada, y tan larga como ancha...» Apoc. XXI, 16.

²⁵ Además de la bibliografía general sobre Jerusalén, véase Kedar KENAN, «Symbolic Meaning in Crusader Architecture. The Twelfth-Century Dome of the Holy Sepulcher Church in Jerusalem». *Cahiers Archéologiques*, 34, 1986, pp. 109-117.

²⁶ Richard Krautheimer trató este tema en su «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, pp. 1-33. Más específico es el librito de Damiano Neri, *Il S. Sepolcro riprodotto in Occidente*. Franciscan Printing Press, Jerusalén 1971.

²⁷ Para la imagen que se refleja en los sellos medievales vid. G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'orient latin*. Librairie orientaliste Paul Geuthner, París 1943.

²⁸ Vid. J. A. RAMÍREZ, «La iglesia cristiana...» Op. Cit., pp. 99-105.

²⁹ Cfr. D. NERI, *Il S. Sepolcro... Op. Cit.*, pp. 51-59. Vid. también: R. G. OUSTERHOUT, «The Church of Santo Stefano: a 'Jerusalem' in Bologna». *Gesta*, 20, 1981, num. 2, pp. 311-321; M. FANTI, «Sulla simbologia gerosolimitana del complesso di Santo Stefano di Bologna». *Carrobbio. Rivista di Studi Bolognesi*, 10, 1984, pp. 121-133.

³⁰ Eugenio BATTISTI, «Schemata nel Guarini». En AA.VV., *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*. Turín 1970, vol. II, pp. 107-177.

muy bien pudo haber incorporado a su evocación romántica y fantasmagórica algún elemento de la nueva «veracidad», como la estructura cúbica de base y el Santa Santorum en un eje longitudinal.

Así pues, esta iglesia turinesa de San Lorenzo muestra el conflicto latente entre dos imágenes del Templo que derivan, respectivamente, de las vistas de la Cúpula de la Roca, y de las reconstrucciones «académicas» ofrecidas por los teólogos y los arquitectos con preocupaciones escriturísticas. La primera es centralizada y se apoya en la fuerza inmensa de una poderosa tradición iconográfica; la segunda, prismática y longitudinal, tiene el prestigio creciente de la ciencia filológica y de la especulación matemática. A ello se añade un conocimiento más preciso de la topografía de Tierra Santa, con mediciones de las distancias y levantamiento de planos rigurosos de los edificios sagrados.

Esta tendencia alcanzó una especie de culminación con la obra del sacerdote holandés Christiaan Van Adrichem, conocido como Adrichomius. El reorientó el sentido de «peregrinación espiritual» que tenían los vía crucis anteriores proponiendo una restitución del camino de la pasión recorrido efectivamente por Jesús. Para ello ofreció una reconstrucción topográfica minuciosa de la Ciudad Santa en el libro *Jerusalem sicut Christi tempore floruit*; publicado por primera vez en Colonia en 1584, conoció un éxito sorprendente, llegando a reeditarse en muchos idiomas durante los dos siglos siguientes. No creo que todo esto deba separarse de la «composición de lugar» ignaciana que es, en el terreno espiritual, el equivalente de ese deseo verificador y positivista del humanismo que condujo a la ciencia moderna. No olvidemos que el levantamiento de planos de los venerables edificios de Tierra Santa había venido precedido por varias generaciones de arquitectos midiendo y dibujando las ruinas romanas. Con este espíritu publicó el franciscano Bernardino Amico, desde 1610, las diversas ediciones de su obra con los diseños rigurosos de los edificios sagrados³¹. Respecto al «templo nominato di Salomone» (la Cúpula de la Roca) Bernardino afirma que «este dibujo es un Templo, el cual habiendo sido edificado en el lugar donde estaba el de Salomón, ha usurpado su nombre, ya que del susodicho no queda el más mínimo resto, excepto la plaza, habiendo sido destruido y saqueado quince veces». Continúa señalando la diferencia formal entre ambos edificios: mientras el Templo de Salomón era «lungo e stretto», el existente es «sferico di dentro» y octogonal por fuera³².

Pero ¿cómo conciliar en situaciones concretas estos

dos prototipos? ¿No se siguieron imprimiendo acaso durante el Renacimiento y el Barroco vistas de Jerusalén con el «Templo de Salomón» centralizado? ¿No se continuó con esta tradición iconográfica en muchas representaciones pictóricas?³³ El conflicto fue resuelto de un modo singular por Galeazzo Alessi hacia 1565-69 cuando propuso para su Templo de Salomón, a construir en el Sacro Monte de Varallo, una forma longitudinal por dentro y octogonal al exterior³⁴. Otro intento similar puede haber estado en la iglesia romana de Santa María della Pace. En el proyecto de reconstrucción atribuido a J. Meleghino³⁵ encontramos, a lo largo de un eje longitudinal, tres espacios significativos: primero una nave rectangular, de proporciones similares a las del *hekal* o gran salón del Templo de Jerusalén, según se describe en la Biblia; a continuación figura un poderoso ámbito octogonal, probable alusión a la Cúpula de la Roca; finalmente, un gran cuadrado para el altar mayor, que bien puede reflejar las proporciones bíblicas del antiguo Santa Santorum. La síntesis entre el Templo de los «científicos» y el de la tradición iconográfica que se percibe en este dibujo, se refleja con relativa fidelidad en el resultado arquitectónico final.

Lo dicho hasta ahora sugiere que la idea del Templo como edificio centralizado ha tenido una importancia muy grande para la arquitectura occidental. Pero no es suficiente. Sabemos que durante el Renacimiento se privilegiaron las iglesias de planta circular o poligonal. Los teóricos del momento, a partir de Alberti, exaltaron estas formas como paradigmas de la perfección. El ejemplo de algunos templos circulares de la antigüedad, la filosofía neoplatónica y la teoría musical de origen pitagórico habrían favorecido, en definitiva, la aceptación de unas tipologías arquitectónicas que, sin embargo, resultaban «poco adecuadas» para los usos congregacionales del cristianismo, mejor avenidos con las estructuras longitudinales.

Esta es básicamente la explicación un tanto paganiante divulgada desde finales de los años cuarenta gracias a la obra de Rudolf Wittkower³⁶. Pero a todo eso debemos añadir por nuestra cuenta algunas consideraciones iconográficas de la tradición cristiana: la facilidad con la que Alberti y otros aceptaron la palabra *templum* para designar a las iglesias centralizadas, ¿no tendrá algo que ver con el *Templum Domini*, nombre tradicional de la Cúpula de la Roca? Para los cristianos del siglo XV un «templo» era una iglesia de planta central porque así lo era el Templo de Jerusalén. Parece que algunos teóricos renacentistas dieron justificación greco-

³¹ Cfr. Albert STORME, *La voie douloureuse. Op. Cit.*, p. 131. La edición de 1620 lleva el siguiente título: *Trattato delle piante & immagini de Sacri Edifizi di Terra santa disengate in Ierusalemme secondo le regole della prospettiva, & vera misura della lor grandezza dal R. P. F. Bernardino Amico da Gallipoli dell'ord. di S. Francesco de minori osservantj stampate in Roma e di nuovo ristampate dalli stesso autore in piu piccola forma, aggiuntoui la strada dolorosa, & altre figure.* Florencia 1620.

³² Bernardino AMICO, *Trattato... Op. Cit.*, p. 46.

³³ J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario...» En *Construcciones ilusorias. Op. Cit.* Vid especialmente pp. 158 y ss.

³⁴ Vid. J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar...» *Op. Cit.*, pp. 116-117 y 121.

³⁵ Vid. Wolfgang LOTZ, «Bramante and the Quattrocento Cloister». *Gesta*, vol. XII, 1973, fig. 15. El dibujo está en la Bibl. Vat. Lat. 11257, fol. 179.

³⁶ Rudolf WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres 1949. Ed. española publicada por la Editorial Nueva Visión, Buenos Aires 1958.

romana a concepciones de fuerte arraigo medieval, justo en el momento en que la investigación bíblica empezaba a poner seriamente en cuestión la idea del antiguo Templo judaico como edificio de planta central. Al hacerlo así prestaron al viejo prototipo las nuevas formas del humanismo: órdenes clásicos, bóvedas de cañón con casetones, cúpula semiesférica sobre tambor cilíndrico, etc. La Mezquita de Omar podía aparecer entonces como la visualización de un maravilloso ideal antiquizante en cuadros como los *Desposorios de la Virgen* pintados por Perugino (h. 1503) o por el joven Rafael (1504). La «alianza» que se representa en ambas pinturas ha sido comparada muchas veces con *La entrega de las llaves a San Pedro* de la Capilla Sixtina (Perugino, 1481). Testigo mudo de todas estas escenas es un poderoso edificio centralizado, con cúpula, y aislado en el centro de una gran plaza. Tal estructura parece ilustrar los conceptos de la iglesia ideal de Alberti, pero es la representación del Templo de Jerusalén³⁷.

Como vemos, hay en el viejo prototipo salomónico mucha capacidad para encarnar una poderosa carga simbólica. La presencia real de la divinidad en el Santa Santorum del Templo facilitó el que se adoptara el aspecto de un pequeño templete centralizado para los tabernáculos, elementos éstos que también recuerdan al Arca de la Alianza y al santuario portátil del éxodo³⁸. La exaltación de la eucaristía impulsada por la Contrarreforma, acentuó la importancia arquitectónica de esos pequeños templos de forma «*vel octangula vel rotunda*», como propuganaba San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones*³⁹.

Algunas sutiles traslaciones de sentido permiten que el conjunto de la Iglesia como institución pueda ser representada como un templo centralizado. El origen de esta convención iconográfica es complejo, pero no debemos olvidar en ningún caso que el Templum Domini de Jerusalén tenía hacia el exterior la siguiente inscripción: «*Bene fundata est domus Domini supra firmam petram*»⁴⁰. La «roca» de la cúpula musulmana, sobre la que se habría levantado antiguamente el Santa Santorum judaico, pasaba ahora a ser «Pedro», la «piedra» sobre la que Cristo prometía levantar su Iglesia⁴¹. Así es como un poderoso organismo centralizado era lo más adecuado para representar al Templo de Jerusalén y a la Nueva Iglesia. ¿Cómo extrañarnos de que Bramante y Miguel Ángel, entre otros, apostaran por un proyecto de

planta central para la nueva basílica de San Pedro? Una conocida medalla conmemorativa de Gregorio XIII presenta la otra cara del proyecto centralizado y la leyenda «*SVPER.HANC.PETRAM.ROMA*». Esta pieza es relativamente tardía (h. 1572-1585), pero muestra bien la larga pervivencia de la asimilación entre el Templo hierosolimitano, San Pedro como «heredero» de Cristo, la Iglesia y la basílica que se construía en Roma.

La identificación entre esta ciudad y Jerusalén fue fomentada conscientemente por los artistas y por los ideólogos papales. Numerosas pinturas muestran escenas localizadas en Tierra Santa con ingredientes topográficos inequívocamente romanos. En cuanto a los teólogos e historiadores, ha sido estudiada la aportación de personajes como Gilles de Viterbo, muy influyente en las cortes de Julio II, León X, y Clemente VII⁴². Este personaje estaba familiarizado con el pensamiento de Marsilio Ficino (a quien conoció durante el invierno de 1494-95) y con la interpretación de la cábala hecha por Pico della Mirandola. Diplomático experimentado, llevó una carrera eclesiástica ascendente, siendo nombrado prior general de los Agustinos en 1507, cardenal en 1517, y obispo de Viterbo en 1523. Además de sus actividades políticas y militares (en 1527 reclutó de su bolsillo una fuerza de 200 hombres para intentar rescatar al Papa de los horrores del saco de Roma), desplegó una imponente actividad intelectual. Su *Historia XX saeculorum* es una justificación de la actividad constructiva vaticana considerándola como la mejor prueba de que la Iglesia supera a la Sinagoga. Gilles relacionó el nombre de Roma con Edom, la tierra donde se estableció Esaú, y de esta manera consiguió ligar a la capital papal con el relato bíblico. Esta sería la ciudad santa por excelencia: mientras el Templo de Salomón no duró hasta el final de la octava edad, el Templo eterno de la Nueva Ley, la Basílica de San Pedro, estaba levantándose con mayor magnificencia. De ahí que denomine a Roma como la «*Sancta Latina Jerusalem*»⁴³.

Parece evidente, pues, que tanto el templete de San Pietro in Montorio como la basílica renacentista de San Pedro eran reproducciones simbólicas de ese Templo de Jerusalén donde está la «piedra» (roca) sobre la que se levanta la Iglesia. Esta idea habría venido favorecida por la asociación previa entre el Templo judaico (con las medidas bíblicas) y la Capilla Sixtina⁴⁴. El nuevo lenguaje arquitectónico del humanismo clásico, empleado en

³⁷ Vid. J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario...» *Op. Cit.*, pp. 158 y ss.

³⁸ Cfr. J. HANI, *Le symbolisme du temple chretien*. Ed. La Colombe, París 1962, p. 109. También J. A. RAMÍREZ, «Para leer a San Ivo alla Sapienza (la utopía semántica en el barroco)». En *Edificios y sueños... Op. Cit.*, pp. 215-220.

³⁹ Carlo BORROMEIO, *Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*. Milán 1577. Véanse las referencias oportunas en Sinding-Larsen, «Some functional...» *Op. Cit.*, p. 231.

⁴⁰ Cfr. la descripción, hacia 1165, de Johannes Wirzburgensis. En Tobler, *Descriptiones... Op. Cit.*, p. 127.

⁴¹ Mateo XVI, 13-19. La escena tiene lugar en Cesarea, pero sólo se habla de una promesa. Como estamos viendo, la tradición cristiana renacentista situó su cumplimiento, con la entrega de las llaves, en Jerusalén. La mención a Cristo como «piedra» fundacional aparece en los Hechos de los Apóstoles cuando Pedro dice: «*El (Cristo) es la piedra que vosotros, los constructores, habéis despreciado y que ha venido a ser la piedra angular*» (IV, 11).

⁴² John W. O'MALLEY, *Gilles of Viterbo on Church and Reform*. E. J. Brill, Leiden 1968, p. 9.

⁴³ O'MALLEY, *Op. Cit.*, pp. 122-23.

⁴⁴ E. Battisti aporta abundantes pruebas del salomonismo vaticano, y recuerda que la relación proporcional entre la longitud y la anchura de la Capilla Sixtina era idéntica a la del Templo (3 a 1). Pero hay más: si se acepta el valor del codo palestino de 0,67 m., el Templo de

ambos ejemplos centralizados romanos, sólo sirvió para remozar una tradición iconográfica de origen medieval. A ella se le sumaron inmediatamente otras connotaciones. Esto, unido al «formalismo» predominante entre los historiadores del arte, explica el persistente silenciamiento de su sentido original. No parece necesario insistir más para comprender que pocos malentendidos han sido tan fructíferos para la historia de la arquitectura como el que permitió confundir o asimilar al antiguo Templo de Salomón con el edificio de planta central construido en su lugar.

2. SINECDOQUE: LAS COLUMNAS «SALOMONICAS»

Además de la evocación global del Templo como una estructura centralizada hay que considerar otra, no menos frecuente, que consiste en «citar» algún elemento concreto perteneciente al mobiliario o al ornamento del antiguo santuario judaico. Eso bastó en muchas ocasiones para permitir la asimilación simbólica entre el edificio moderno y el prototipo perdido. Si ya San Agustín y Orígenes, entre otros, compararon al Templo de Salomón con la Iglesia como institución (cuyas piedras de construcción son los creyentes y cuyos cimientos son los apóstoles y profetas)⁴⁵, esta idea pudo extenderse hasta incluir a todas las iglesias concretas. Cada parte del Templo tendría así su equivalente en los edificios cristianos: el claustro conventual podía asimilarse al antiguo pórtico⁴⁶, el altar donde se celebra la misa equivaldría a la suma de las aras judaicas (holocaustos, perfumes y panes de la proposición)⁴⁷, y la pila bautismal al mar de bronce⁴⁸. Este elemento puede haber inspirado una pieza musulmana tan característica como la Fuente de los Leones en la Alhambra de Granada⁴⁹.

Pero ningún elemento suelto ha representado al conjunto del Templo con tanta eficacia y persistencia como las columnas. Esto se debe fundamentalmente a que los soportes, su forma y proporciones, han jugado un papel clave en toda la historia de la arquitectura. También es verdad que los textos bíblicos describen extensamente a Jaquín y Boaz, los dos pilares de bronce colocados ante la puerta del Templo de Salomón. Por si esto fuera poco, existían en la vieja basílica vaticana unas columnas torsas de mármol que procedían, según una venerable tradición, de los despojos del antiguo Templo hiero-

solimitano. Ahora bien, si todos estos factores coaligados podían justificar la atención a las columnas como ingredientes salomónicos, al ser conjuntados críticamente podían revelar contradicciones e incongruencias de difícil solución.

La forma de los órdenes clásicos fue codificada en el Renacimiento, a partir del texto de Vitruvio. El cuarto libro de Serlio (1537) y la *Regola* de Vignola (1562) fijaron en cinco el número de los órdenes; también ofrecieron la imagen visual de cada uno de ellos, estableciendo las medidas y las combinaciones permitidas entre los tipos de basamento, fuste, capitel y entablamento⁵⁰. Ahora bien, ni el toscano, dórico, jónico, corintio o compuesto, parecían servir bien para dar forma a Jaquín y Boaz, que habrían tenido, según el texto bíblico, una proporción mucho más achaparrada que ninguna de las columnas clásicas. Fue preciso el talento interpretativo de Villalpando y su voluntad de conciliar la Biblia con la cultura clásica, para que se encontrara una solución a este dilema. Por lo demás, ya veremos más adelante que esta conciliación estuvo lejos de ser aceptada unánimemente.

Los fustes torsos o salomónicos no aparecen descritos en la Biblia, ni tampoco en el tratado de Vitruvio. ¿Cómo integrarlos en el sistema de los órdenes? ¿Cómo hacerles jugar un papel en las reconstrucciones del Templo hierosolimitano? De nuevo, como hemos comprobado respecto a la estructura de planta central, los venerables restos existentes se contradecían con las reglas de la buena arquitectura sin justificarse claramente con las descripciones del texto sagrado. He aquí algunas razones para explicar la complejidad de las imitaciones del Templo a través de sus columnas.

Muy frecuente ha sido reproducir los dos pilares descritos a la entrada del Templo⁵¹. Parece que los primeros ejemplos debieron ser muy antiguos: ya Benjamín de Tudela afirmaba haberlos visto en la iglesia romana de San Juan de Letrán portando cada uno de ellos la inscripción «Salomón hijo de David»⁵². Las famosas columnas de la catedral de Würzburg con las inscripciones *Iachim* y *Booz* son un testimonio mucho más preciso y elocuente. Ahora se encuentran en el interior de la iglesia, frente a la capilla bautismal, pero sabemos que originalmente formaban parte del pórtico de poniente, antes de que éste fuera desmantelado a mediados del siglo XVII. Su forma «anudada» es muy extraña para la época en que se labraron (entre 1225 y 1255), y debemos

Salomón mediría 40,7 por 13,47 m., casi lo mismo que la capilla vaticana que mide 40,25 por 13,41 m. Cfr. «Il significato simbolico della capella Sistina». *Commentari*, VIII, abril-junio 1957, pp. 96-104.

⁴⁵ Titus BURKHARDT, *Principes et methodes de l'art sacré*. Dervy-Livres, París 1976, p. 70.

⁴⁶ Cfr. Wayne DYNES, «The Medieval Cloister as Portico of Solomon». *Gesta*, vol. XII, 1973, pp. 61-69.

⁴⁷ J. HANI, *Le symbolisme du Temple Chrétien*. París 1962, p. 109.

⁴⁸ Cfr. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París 1955. Vol. I, p. 210.

⁴⁹ Vid. Santiago SEBASTIÁN, *Mensaje del Arte Medieval*. Eds. Escudero, Córdoba 1978, p. 13. Parece que esta fuente procedía de un palacio anterior del visir judío Samuel Ibn Magrella, lo cual reforzaría su alusión al mar de bronce del Templo de Salomón. Cfr. Gonzalo M. BORRÁS, *La Alhambra y el Generalife*. Ed. Anaya, Madrid 1989, p. 85.

⁵⁰ Cfr. Erik FORSSMAN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*. Ed. Laterza, Roma-Bari, 1973. También J. A. RAMÍREZ, «El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la de la razón y el sueño de la libertad». En *Edificios y sueños. Op. Cit.*, pp. 123-182.

⁵¹ Sobre las fuentes bíblicas y talmúdicas concretas relativas a los distintos elementos del Templo de Jerusalén, véase en esta misma obra el trabajo de Robert Jan van Pelt.

⁵² Alex HORNE, *King Solomon's Temple in the Masonic Tradition*. The Aquarian Press, London 1972, p. 201.

atribuirla al intento de interpretar visualmente las descripciones de los dos pilares salomónicos que se encuentran en el texto sagrado, más que a la costumbre de anudar paños y colgarlos en las columnas durante ciertas festividades, como sugiere Walter Cahn⁵³.

Las dos columnas, aisladas y exentas, son dibujadas con toda precisión por algunos tratadistas y artistas del Renacimiento. A partir de la Biblia Latina de 1481 se populariza la imagen de unos fustes más o menos canónicos con un remate extraño que acabará pareciendo ya, en la obra de Vatablo, una verdadera esfera armilar. No era muy difícil identificarlos con las dos columnas de Hércules que adornaban el escudo del Emperador Carlos V con la famosa divisa «PLUS ULTRA». Este es un dato que conviene tener presente para explicarnos mejor la desmedida importancia de la cuestión salomónica en todas las empresas artísticas de la casa de Austria. También vendría a reforzar, por vía indirecta, la identificación con Jaquín y Boaz de los dos exóticos pilares que flanquean la puerta de entrada en el convento mexicano de Huejotzingo⁵⁴. Santiago Sebastián recuerda la enorme importancia del simbolismo bíblico en la cultura colonial hispanoamericana, sin olvidar mencionar el tratado sobre el Templo de Jerusalén escrito por Fray Andrés de San Miguel⁵⁵ ¿Influyó de algún modo en todo esto la tradición hierosolimitana de la portuguesa Orden de Cristo, heredera de los templarios? ¿Es una mera casualidad el papel jugado por los franciscanos (custodios de los Santos Lugares) en el descubrimiento y en la evangelización del Nuevo Mundo?

No parece irrelevante que las columnas emblemáticas de la monarquía hispánica sean salomónicas y estén coronadas por esferas en algunas representaciones⁵⁶. Así adquieren más sentido también los dos gigantescos pilares, plantados a ambos lados de un estrecho, que figuran en la portada de *Instauratio Magna* de Francis Bacon (1620). ¿No fue este mismo autor quien imaginó una «casa de Salomón», a modo de colegio de sabios, regulando la vida maravillosa de la Nueva Atlántida? Nótese que el «pórtico» tradicional del Océano Atlántico es el Estrecho de Gibraltar con los míticos montes Calpe y Abila. Otra demostración de que los pilares del «Plus Ultra» podían asociarse con los que fabricó Hiram, se encuentra en la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena (Fisher von Erlach, desde 1715). Hans Sedlmayr hizo notar la similitud entre las dos grandes imitaciones de la Columna Trajana existentes ante la entrada (con representaciones que exaltaban al santo patrón de la iglesia), y los pilares del Templo de Salomón que figuraban

en un grabado de Maarten van Heemskerck. Pero también señaló muy agudamente que representaban, además, a las columnas de Hércules, enfatizándose así las pretensiones austríacas en la Guerra de Sucesión española⁵⁷.

Esta superposición de un doble simbolismo, político y bíblico-religioso, puede equipararse a la que existe en la iglesia romana de San Ivo alla Sapienza. La obra empezó en 1643 y continuó hasta 1660, de modo que Borromini tuvo que readaptar los programas heráldicos a medida que se iban sucediendo en el solio pontificio Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII. Parece que todos los elementos de los escudos papales podían aprovecharse para aludir a valores morales o teológicos, y eso debió suceder también con los dos cilindros, remate de sendas escaleras de caracol a ambos lados de la fachada, que sostienen los «monti» de Alejandro VII. Además de atributo político, es probable su alusión a Jaquín y Boaz. Esto resulta más verosímil conociendo la dedicación de la iglesia a la sabiduría (virtud salomónica por excelencia) y las numerosas alusiones al Templo de Jerusalén que hay en la planta y en la decoración⁵⁸. Borromini conocía, sin duda alguna, el tratado de Villalpando, y bien pudo haber tomado de él la idea de las dos escaleras de caracol embutidas en la parte delantera del santuario; respecto a eso es interesante lo que escribió el jesuita cordobés: «...la escalera de caracol que es como una construcción pétreo semejante a una columna con unas gradas por las que se subía. Subiendo por estas gradas da la impresión de que vas rodeando una columna de piedra»⁵⁹. La libre reinterpretación de datos heterogéneos, a la que estaba bien acostumbrado Borromini, le habría llevado a fundir los cilindros huecos de su iglesia con los pilares prominentes representados por Heemskerck y otros ante la fachada del Templo judaico.

A los numerosos ejemplos de iglesias cristianas con esta famosa pareja de pilares, sumaremos los de algunas sinagogas. Las columnas de Santa María la Blanca, en Toledo, tienen unos insólitos capiteles con entrelazos; pese a la opinión en contra de Rachel Wischnitzer⁶⁰, bien pueden ilustrar, a su modo, la disposición de las granadas descritas para Jaquín y Boaz: «Y estaban rodeados (los capiteles) como de una red de cadenas entrelazadas entre sí con maravilloso artificio. Los dos capiteles de las columnas... (tenían) siete hileras de mallas o trenzas. Y para complemento de las columnas hizo dos órdenes de mallas o redes, que circuían y cubrían los capiteles asentados sobre pezones de granadas...» (III Reyes, VII, 17-18). El que haya en la España medieval otros

⁵³ Cfr. Walter CAHN, «Solomonic Elements in Romanesque Art». En J. GUTMANN (ed.), *The Temple of Solomon... Op. Cit.*, p. 51.

⁵⁴ Vid. Santiago SEBASTIÁN, «La significación salomónica del templo de Huejotzingo (Méjico). *Traza y Baza*, num. 2, 1973, pp. 77-88.

⁵⁵ *Loc. Cit.*, pp. 80-83.

⁵⁶ Por ejemplo en el mapa titulado «Aspecto simbólico del Mundo Hispánico» firmado por D. Vicente de Memije, y fechado en Manila en 1761 (British Library, K. Top. CXVIII.19).

⁵⁷ Vid. Hans SELDMAYR, *Epocas y obras artísticas*. Ed. Rialp, Madrid 1965, vol. II, pp. 170-182.

⁵⁸ Una discusión detallada de todo esto, con más indicaciones bibliográficas, puede verse en J. A. RAMÍREZ, «Para leer a San Ivo alla Sapienza (la utopía semántica en el barroco)». En *Edificios y sueños. Op. Cit.*, pp. 183-266.

⁵⁹ J. B. VILLALPANDO, *In Ezechielem explanationes...* Vol. II, libro IV, cap. 21. Todas las citas de Villalpando utilizadas en este trabajo proceden de la traducción realizada por José Luis Oliver para la edición de la Editorial Siruela a la cual acompaña este volumen.

⁶⁰ Rachel WISCHNITZER, *The Architecture of the European Synagogue*. The Jewish Publication Society of America, Filadelfia 1964, p. 24.

capiteles más o menos similares a los de esta sinagoga no excluye, en nuestra opinión, el posible simbolismo bíblico de los mismos. Desde luego, no hay ninguna duda de que las dos columnas interiores de la sinagoga de Worms, levantada en el siglo XII, aluden a los dos pilares del Templo de Salomón: una inscripción en hebreo, situada en la columna más próxima a la bimah, parafraseaba el fragmento bíblico donde se describe la construcción de Hiram⁶¹. Esto da pie para interpretar de la misma manera otras parejas de columnas interiores, como las de la sinagoga Altneuschul de Praga (construida a principios del siglo XIV), o las de la vieja sinagoga de Kazimierz, en Polonia.

Esa tradición continuó dentro del mundo judaico, adquiriendo mucha fuerza en el siglo pasado. No me cabe ninguna duda de que las extrañas e inútiles torres, más o menos cilíndricas, existentes en muchas sinagogas eclécticas, intentan evocar, fantaseándolos, los pilares del antiguo Templo. Recuérdense, a título de ejemplo, las de la antigua sinagoga de Oranienburgerstrasse de Berlín (1866), o las de Florencia (1882), Danzig (1887), etc.⁶². Lo mismo sucede en Estados Unidos con casos tan significativos como los de la Central Synagogue de Nueva York (1872) o la de Plum Street en Cincinnati (1848). La segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX constituyen un período rico en invenciones fantásticas, incrementadas (más que refrenadas) por un conocimiento preciso de la arquitectura de las antiguas culturas orientales. Ni que decir tiene: la búsqueda de una arquitectura específicamente «judaica» para un pueblo «en el exilio», estimuló la utilización del Templo como una cantera ideal de donde entresacar elementos y modelos aplicables a las necesidades contemporáneas⁶³. En este sentido, Jaquín y Boaz son sólo los ingredientes más llamativos a la hora de estimular un revivalismo templario muy complejo que continúa todavía activo en algunos sectores del judaísmo.

Estos últimos desarrollos pudieron haberse visto estimulados también con el ejemplo de las logias masónicas. La simbología de tales edificios, así como de muchos de sus rituales, conecta de lleno con el salomonismo. Toda logia es una imagen del mundo, un microcosmos, y lo es porque reproduce la estructura, la forma o/y los elementos del antiguo Templo de Jerusalén: el pavimento, la orientación, las puertas, e incluso el recorrido de los neófitos se conectan con sus equivalentes en el san-

tuario hierosolimitano⁶⁴. Ya se sabe que la masonería ha mantenido el mito de que el primer cuerpo operativo de masones se habría constituido en Jerusalén durante la construcción del Templo. Esta idea se encuentra ya en la primera de las *Old Charges*, de hacia 1410, y es recogida en los catecismos masónicos de 1696, 1723, 1724, 1730, etc.⁶⁵.

Desde principios del siglo XVIII se mencionan expresamente a Jaquín y Boaz, los dos pilares que representan «fuerza» y «estabilidad». Será difícil, a partir de entonces, encontrar una logia, real o en representación esquemática, que no posea su réplica de este elemento arquitectónico. En cuanto a su forma concreta y dimensiones, debe reconocerse la extraordinaria libertad interpretativa de que hicieron gala los ilustradores y arquitectos que trabajaron para los masones. Parece que influyeron mucho, en un primer momento, las reconstrucciones del Templo de Samuel Lee (1659) y John Bunyan (1688). También fascinaron los dos modelos del santuario hebreo exhibidos en Londres en 1675 y en 1725: el primero era el de Jacob Judah Leon, mientras que el segundo, terminado por Gerhard Schott en 1694, materializaba con gran fidelidad los planos de Villalpando⁶⁶. Pero ninguna de estas reconstrucciones eruditas servía para las logias contemporáneas, de modo que se eligió, como en muchas iglesias y sinagogas, una evocación emblemática del Templo que se limitaba, casi siempre, a los míticos pilares⁶⁷. Ciertas imágenes de los tratados de arquitectura, ilustraciones de la Biblia, pinturas donde figuraba el Templo y fantasías varias, se fundieron con las distintas versiones de los teólogos para fecundar un repertorio de variaciones en torno a la pareja de columnas realmente prodigioso.

Respecto a las columnas torsas, existe una extensa literatura para informarnos acerca de su origen y vicisitudes, de modo que suponemos desde hace mucho que los supuestos despojos del Templo de Jerusalén, traídos a Roma por Santa Elena, son restos helenísticos de algún edificio «oriental». Esto llevó a Busiri Vici a especular con la posibilidad de que tales columnas procedieran efectivamente del Templo de Herodes, que debía ser de estilo greco-romano⁶⁸. Sea como fuere, lo importante es que el altar de la antigua basílica vaticana estaba construido con estas reliquias, indicando así desde la época paleocristiana cómo la Nueva Iglesia se levantaba sobre el antiguo Templo. Numerosos fustes retorci-

⁶¹ R. WISCHNITZER, *The Architecture... Op. Cit.*, pp. 45-48.

⁶² Vid. reproducciones elocuentes en Geoffrey WIGODER, *The Story of the Synagogue. A Diaspora Museum Book*. Weidenfeld and Nicolson, Londres 1986, pp. 166 y ss.

⁶³ Sobre las sinagogas americanas véase Rachel WISCHNITZER, *Synagogue Architecture in the United States*. The Jewish Publication Society of America, Filadelfia 1955.

⁶⁴ Cfr. René GUÉNON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Eudeba, Buenos Aires 1969, pp. 175-76. También Alex HORNE, *King Solomon's Temple in the Masonic Tradition*. The Aquarian Press, Londres 1972, pp. 48 y 139.

⁶⁵ Cfr. HORNE, *King Solomon's Temple... Op. Cit.*, pp. 29-30 y 117-18.

⁶⁶ Cfr. HORNE, *King Solomon's Temple... Op. Cit.* Sobre el modelo de Schott, vid. Hans REUTHLER, «Das Modell des Salomonischen Tempels im Museum für Hamburgische Geschichte». *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, v. 19, 1980, pp. 161-198.

⁶⁷ Vid. Erich J. LINDNER, *Die königliche Kunst im Bild. Ikonographie der Freimaurerei*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1976.

⁶⁸ Andrea BUSIRI VICI, *La «Colonna Santa» del Tempio di Gerusalemme ed il sarcofago di Probo Anicio prefetto di Roma. Notizie storiche con documenti e disegni*. Roma 1888, p. 21. Véase también A. BAIRD, «La colonna Santa». *Burlington Magazine*, XXIV, 1913, num. CXXIX, pp. 128-29.

dos del período medieval pueden considerarse, en consecuencia, como variaciones de este prestigioso modelo arquitectónico.

El deseo de resucitar la cultura clásica, con el redescubrimiento de los órdenes, despertó el interés de los arquitectos y humanistas del Renacimiento por las extrañas columnas vaticanas. En los distintos proyectos para el nuevo San Pedro estaba siempre latente el problema de la reutilización de las columnas torsas, en relación con la tumba venerable (que Julio II no quiso tocar) de los apóstoles Pedro y Pablo. De ahí que las referencias a estos fustes sean muy numerosas: Filarete, Alberti y Luca Pacioli, los mencionan en sus tratados respectivos; Vignola en su *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) da instrucciones para dibujarlos correctamente⁶⁹. En la difusión de estas columnas jugó también un gran papel el cartón de Rafael representando la curación del parálisis en el pórtico del Templo (h. 1515-17) que aparece con los susodichos fustes torsos⁷⁰. Sería tedioso enumerar exhaustivamente a todos los tratadistas renacentistas y barrocos que se ocupan de las columnas salomónicas. Tras la construcción del Baldaquino de San Pedro, la arquitectura «real» se llena de réplicas de estos fustes bronceos vaticanos, alcanzándose una especie de paroxismo salomónico en el barroco centroeuropeo y en ciertos momentos del barroco hispánico.

Aunque el nombre otorgado a estas columnas alude al Templo prestigioso de Salomón, no podemos afirmar que quienes las emplearon tuvieron siempre plena conciencia de su origen. En muchos rincones apartados y para obras menores, la columna salomónica, ejecutada por artesanos tan habilidosos como incultos, debió convertirse en algo de empleo formulario y obligado. Esta «sinécdoque» del Templo de Jerusalén entró, como tantas otras veces, en el dominio de lo inconsciente.

Una vez dicho esto, conviene retomar un asunto de gran importancia para la historia de la arquitectura como es el de la dificultad de integrar el salomonismo en el sistema canónico de los cinco órdenes. ¿Es el fuste torso una mera variante formal? ¿De cuál de ellos? ¿Constituye, por el contrario, un elemento de «otro orden» diferente? Si se responde afirmativamente a cualquiera de estas preguntas la lógica interna del sistema queda en entredicho. ¿Y cómo minimizar, en caso contrario, el valor de unos despojos que procedían del Templo diseñado por Dios? Es obvio que todo esto cuestionaba el conjunto de normas arquitectónicas que había codificado trabajosamente la cultura renacentista. Los problemas suscitados por las columnas salomónicas constituían una verdadera bomba de relojería colocada en el centro del sistema clásico, mucho antes de que sus limitaciones y

contradicciones internas le llevaran, en la época contemporánea, a una virtual disolución⁷¹.

En este contexto resulta interesante comprobar cómo los tratadistas barrocos que revelan con mayor agudeza las insuficiencias del clasicismo, son también los que se toman más en serio la importancia del arquetipo salomónico. Fray Juan Ricci creyó necesario trasladar a las basas, capiteles y entablamentos las «ondulaciones» de los fustes torsos, a fin de restituir la forma completa de un «orden salomónico entero». Eso debió influir en Guarino Guarini que quiso salvar el sistema de una virtual ampliación infinita del número de órdenes, dividiendo en tres subespecies a cada uno de los tres primordiales; así es como el invento de Ricci pasaba a denominarse «orden corintio tercero»⁷². Caramuel, por su parte, llegaba a reconocer once órdenes, dos de los cuales tenían algo que ver con la problemática salomónica. Y nadie como este autor, en todo el Antiguo Régimen, evidenció de modo tan palpable la naturaleza arbitraria de los principios del clasicismo renacentista: al desarrollarlos de un modo heterodoxo, pero absolutamente consecuente, puso al descubierto la falacia de su pretendida racionalidad⁷³. No era fácil digerir esta lección a finales del siglo XVII, y por eso mismo Caramuel fue proscrito de la lista de los grandes tratadistas hasta su recientísima rehabilitación.

3. DELIRIO OBJETIVO: VILLALPANDO

Creo que con lo dicho hasta ahora se insinúa el importante papel jugado por los tratados sobre el Templo de Jerusalén en la evolución de la teoría arquitectónica. La forma y la estructura «verdaderas» del edificio diseñado por Dios eran ahora desveladas con procedimientos «científicos» ¿Cabe algo más seductor para los herederos del humanismo renacentista? En el capítulo tercero de esta obra se habla extensamente de esta cuestión, de modo que ahora sólo nos corresponde recordar sumariamente la posición central de Villalpando en todos los debates sobre el Templo habidos desde el Renacimiento a la Ilustración: él recoge lo esencial de la cultura clásica para fundirla de un modo original con la tradición bíblica y cristiana. Su obra, en este aspecto, culminó los esfuerzos de varias generaciones anteriores, y mantuvo intacta su fascinación hasta el siglo XIX.

Los tres volúmenes de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani* están fechados en Roma en 1596 (vol. I) y 1604 (vols. II y III). Aun-

⁶⁹ Para toda esta cuestión vid. Hans-Wolfgang Schmidt, *Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500 bis 1800*. HochschulVerlag, Stuttgart 1978; también J. A. RAMÍREZ, «El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad». En *Edificios y sueños. Op. Cit.*, pp. 123-182.

⁷⁰ Mas ejemplos pictóricos en J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar...» *Op. Cit.*, pp. 139 y ss.

⁷¹ Esta idea ya la expresé con anterioridad. Vid. J. A. RAMÍREZ, «El sistema de los órdenes...» *Op. Cit.*, pp. 149-158.

⁷² Cfr. J. A. RAMÍREZ, «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order». *Op. Cit.*

⁷³ Sobre este autor véase Antonio Bonet CORREA, «Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del barroco». Estudio introductorio a la edición facsimilar de la *Arquitectura civil recta y oblicua*. Ed. Turner, Madrid 1984.

que hoy sabemos que la impresión de este conjunto fue muy azarosa, y que los años de las portadas no responden exactamente a la verdad⁷⁴, puede aceptarse en líneas generales la idea de que el comentario de Prado y Villalpando era conocido ya por unos pocos iniciados en la última década del siglo XVI, antes de irrumpir como una bomba en los ambientes artísticos y religiosos tras su publicación completa en 1606. No fue fácil sacarlo a la luz pública: desde 1590 (año en que Villalpando fue enviado a Roma para imprimir la obra) hasta que la empresa se culminó, pasaron más de tres lustros, un tiempo suficiente para que el autor pudiera conocer a fondo las intrigas de la política vaticana, los vaivenes internos de la Compañía de Jesús, las acechanzas de los espías y la incompetencia burocrática. Sufrió, por encima de todo, los obstáculos doctrinales puestos por diferentes sectores de la Iglesia, y tal vez haya sido esa la causa de que el padre Jerónimo de Prado fuera agregado pronto a la empresa. Un pulso de poder debió abrirse por un tiempo entre los propios jesuitas: puesto que Villalpando gozaba de la confianza de Felipe II, Prado podría haber sido el «hombre de la Compañía», impuesto por ésta para vigilar, en alguna medida, al criado del rey de España.

No es seguro, sin embargo, que Villalpando fuese consciente de la naturaleza «política» de su misión. Pese a las zancadillas de Prado, lo menciona siempre de un modo elogioso, aunque en contextos que dejan entrever el carácter providencial de su temprano fallecimiento. Está claro que se considera un instrumento elegido por Dios para desvelar al mundo los maravillosos secretos, ocultos hasta entonces, del antiguo Templo hierosolimitano⁷⁵. Cree tan evidentes y fiables sus descubrimientos que no imagina en sus adversarios otras motivaciones diferentes a la envidia, la mala fe, el resentimiento o la enajenación mental. Para rebatir totalmente sus argumentos, recarga el texto con referencias eruditas, haciéndolo prolijo, casi mareante. Como buen teólogo se sirve de todas las fuentes que puedan confirmar sus tesis, utilizando ampliamente el probabilismo o principio de no contradicción. Un ejemplo de ello nos lo ofrece cuando trata de demostrar que el Templo de Herodes no tuvo la gloria del de Salomón: los estudiosos contrarios a su opinión se acogen a que San Jerónimo no afirmó tal cosa, pero Villalpando alega que tampoco afirmó expresamente lo contrario (libro V, cap. 70).

Su estilo de estudioso escolástico es seco y desabrido, aunque a veces subyace el aliento de un buen literato prebarroco, como ocurre con la magistral enumeración de iniquidades e insultos dirigidos a Herodes (lib. V, cap. 71). También descubrimos sorprendidos los ribetes de un verdadero poeta del desengaño que nos hace pensar en D. Miguel de Mañara: «*Es vergonzoso sobrevivir más tiempo que los hijos* —dice hablando de Noé—, *es fas-*

tidioso querer agotar los sinsabores de esta vida cuando escuchamos las calamidades tan angustiosas de los seres más queridos. ¿Quién es capaz de tener un espíritu tan íntegro para soportar paciente los vaivenes de las iglesias, o para soportar con ánimo las vicisitudes de los tiempos presentes?» (libro V, cap. 28).

Leyendo a Villalpando uno cree descubrir a un hombre agradecido al Rey y a su maestro Herrera, orgulloso por ser capaz de desvelar un hallazgo sorprendente, susceptible, tal vez demasiado puntilloso, pero bien dispuesto para aceptar el mandato de sus superiores. Sin embargo, para ser un jesuita que había estudiado en la corte de Felipe II y pasó tanto tiempo en aquella Roma bulliosa y cosmopolita, parece demasiado desconectado de la realidad política contemporánea. Al caracterizar a Salomón como un monarca ideal resalta su absoluta dedicación a la construcción del Templo, a diferencia de otros reyes de la antigüedad a los que considera caprichosos y venales por haberse empeñado en levantar «*termas, anfiteatros, pórticos, en abrir grutas o cuevas, en horadar montes, allanar valles, hacer brotar fuentes, desviar el curso de los ríos, impresionantes obras de arquitectura que rivalizan con el impresionante mar*» (libro V, cap. 45) ¿Qué aprendió Villalpando de su entorno? ¿No sabía que para su Rey y para Herrera estas empresas no eran en absoluto censurables? ¿No era ineludible a fines del siglo XVI dedicar recursos para mejorar la infraestructura de todos los reinos cristianos? Nada revela mejor que esto el carácter «reaccionario» de Villalpando y los aires delirantes de su empresa.

En realidad, todo indica que la reconstrucción del jesuita cordobés fue considerada por Felipe II de un modo diferente a como la veía su propio autor. Dejando al lado momentáneamente la cuestión polémica de si en el diseño inicial del Monasterio de El Escorial existió una intención salomónica⁷⁶, sí parece evidente al menos el deseo del Monarca de utilizar la obra de Villalpando como una justificación a posteriori del monasterio-palacio que se había construido a los pies del Guadarrama. También Herrera tenía sus propias razones para promocionar el trabajo de su discípulo: desde 1583 se preocupó por asegurarse la exclusiva en la difusión de las imágenes impresas de El Escorial. Obtuvo para ello un generoso privilegio real y contrató los servicios del grabador flamenco Pedro Perret. El resultado fue un curioso librito titulado *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, puesto a la venta en 1589, y que contenía 10 estampas (una de ellas con dos grabados) con un texto muy sencillo de Herrera describiendo cada una de las estancias del Monasterio⁷⁷. Nunca hasta entonces se había difundido un edificio de forma tan espléndida. Pues bien, creemos que las vistas de El Escorial que mandó grabar Herrera fueron el aliciente inmediato para que se

⁷⁴ Véanse los ensayos de René Taylor, J. A. Ramírez y A. Martínez Ripoll en la segunda parte de este mismo volumen.

⁷⁵ Su trabajo habría sido incentivado «*por la gracia divina y por los ánimos de nuestros padres*». V. II, cap. 11.

⁷⁶ Sobre esta cuestión véanse los estudios de René Taylor y J. A. Ramírez incluidos en la segunda parte de este libro.

⁷⁷ Cfr. la edición de las *Estampas...* de Luis Cervera Vera (Madrid, 2 vol., 1954). Un estado de la cuestión muy ajustado, con bibliografía exhaustiva y datos inéditos, en el catálogo *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Cultura, Madrid 1985, pp. 230-259.

publicaran las imágenes equivalentes del Templo de Salomón que había elaborado Villalpando.

Varios indicios confirmaban esta impresión. A la semejanza general entre ambos edificios, debe agregarse una manera equivalente de presentarlos. Herrera elaboró en 1584 una memoria exhaustiva del Monasterio, acompañada de 23 dibujos, con la solicitud del privilegio de estampación para las Indias. Los originales se han perdido, y sabemos que, por obvias razones técnicas, el arquitecto redujo su proyecto a la mitad. ¿Hasta qué punto coincidían con los diferentes dibujos del Templo publicados por Villalpando? Es sorprendente, en todo caso, que exista un paralelismo tan grande entre ambas series: las dos plantas generales de Herrera se corresponden con otras tantas de Villalpando, que se vio obligado a añadir otra más para mostrar los enormes cimientos del Templo; las tres secciones del Monasterio dan cuenta también de la Iglesia, por lo que deben equipararse a las láminas IV, VII y XV mandadas grabar por el jesuita; el sexto y el séptimo diseño equivalen a las láminas XII y XIV (y en menor medida a las IV, V y VI); finalmente, las tres imágenes del sagrario más la de la custodia del Monasterio son como el compendio de las ocho primeras representaciones que dedica Villalpando al Santuario del Templo propiamente dicho.

No estamos ante un paralelismo absoluto, pero es difícil no aceptar que ambas series de dibujos originales proceden del mismo «taller». Aunque Villalpando vaya exhumado personalmente las trazas del perdido Templo salomónico, Herrera parece el verdadero inspirador de sus procedimientos de diseño. Si hemos de creer al jesuita, tanto el Rey como Herrera expresaron su admiración por la belleza de esas formas «divinas». Felipe II habría exclamado: «*Oh extraño edificio, oh extraordinario, único e inaudito edificio*» (libro II, cap. 20); de su maestro dice que cuando vio las láminas «*confesaba ingenuamente que algo de la sabiduría divina se escondía y se filtraba en la misma distribución de la arquitectura*» (libro I, cap. 7). Parece claro que Herrera debió ver en la impresión del tratado de Villalpando la mejor justificación teórica de su posición como arquitecto. Si aceptamos esta hipótesis estamos autorizados a leer el comentario a la profecía de Ezequiel como una coherente y completa exposición de la poética herreriana, de modo que el mejor arquitecto de la España imperial habría logrado publicar su doctrina en el tratado más extraño y hermoso de toda nuestra historia. No debemos olvidar que Herrera apoyó constantemente a su discípulo; también estuvo presente en la entrevista de Villalpando con el Rey, en 1590, que se tradujo en el envío a Roma del jesuita para publicar la obra con el apoyo oficial de la corona. También sabemos que el primer cálculo del coste se hizo comparando los diseños del Templo con las láminas de El Escorial que hizo grabar Herrera⁷⁸.

Esta conexión se hace más patente si tenemos en cuenta que la primera idea no era publicar los tres inmensos volúmenes, sino un sencillo opúsculo literario que da-

ría breves explicaciones a las excelentes láminas del Templo. En los documentos oficiales se habla siempre de ellas. En cuanto al texto, el propio Villalpando confirma que vino a Roma con el resumen «*que ofrecimos al Rey Católico Felipe II, mi Señor, en el año 1590*» (libro V, cap. 60). Quizá fuera ese opúsculo el que figura en el inventario de los libros de Herrera ¿Se parecía mucho al manuscrito de Jerónimo de Prado? ¿Era, de hecho, el mismo texto? Es imposible por ahora responder con exactitud a esas preguntas, pero dado que las láminas del Templo estaban preparadas en 1590, lo que se hizo en Roma fue aumentar desmesuradamente el aparato erudito a fin de «justificar» de modo irrefutable los diseños que había aprobado Felipe II. La obra, pues, en su primera fase, era de naturaleza fundamentalmente visual. Secundaba, en este aspecto, los gustos del Rey, que se deleitaba sobremedida contemplando trazas de arquitectura, tal como el propio Villalpando lo confirma: «*Sucedía que todos estos jueces de su arte y de su actividad, le proporcionaban al Rey unos diseños exactísimos de diversos templos y edificios, y no sólo de edificios que existían, sino incluso de edificios simplemente ideados y pensados para lograr la admiración del Rey... Yo mismo —añade más adelante—, en presencia del mismo arquitecto real, revolví sus arcos e incluso sus estancias llenas hasta los topes con tales esquemas*» (libro II, cap. 20).

El paralelismo entre las láminas de El Escorial y las del Templo de Salomón tiene muchas lecturas: la más fácil es suponer que así se presentaba al Rey Católico como un nuevo Salomón. También podemos aceptar que al exhibir las diferencias entre los dos edificios (algo mucho más palpable al emplear para ambos el mismo sistema de representación), se acentuara la «prudencia» de Felipe II. En cualquier caso, es muy interesante comprobar que el séptimo diseño de Herrera (la famosa vista en perspectiva del Monasterio) no tiene su equivalencia en Villalpando. Existe, es cierto, una vista del Templo en la lámina de Jerusalén publicada en el tercer volumen, pero es tan pequeña y tan esquemática que no puede compararse con la magnífica representación de Herrera. Esta ausencia sugiere bien la diferencia que media entre la imagen simuladora de lo existente y la verdad estructural de lo mental. También indica muchas cosas acerca de la formación de Villalpando y de su concepción de la arquitectura.

Un pasaje muy significativo nos informa de las dificultades del jesuita para elaborar una representación similar a la del séptimo diseño: «*Y entre las numerosas descripciones del Templo que presento, con frecuencia me he esforzado en proponer una única perspectiva de todo el edificio y lo he conseguido, pero muchas veces también desistí de este empeño, vencido por la dificultad de tal perspectiva y por el mucho tiempo que me exigía; aunque no he podido plasmar la perspectiva de todo el Templo, sí he hecho la perspectiva de la parte más noble y más importante, la del Santa Santorum*». El arquitecto teólogo afirma no perder la esperanza de poder hacer esa

⁷⁸ Véase mi ensayo sobre los aspectos económicos en la segunda parte de esta obra.

vista en perspectiva, una vez terminada su obra (libro II, cap. 9).

Esto revela, desde luego, menor competencia como dibujante de la que estábamos dispuestos a atribuirle, pues, si bien es complicado hacer una perspectiva científica de todo el Templo, la dificultad no parece tan grande para un artista habilidoso, capaz de elaborar «a ojo» casi todos los detalles. Pero tal vez haya razones más profundas: Villalpando es básicamente un matemático; su orgullosa confesión de incompetencia respecto al arte ilusionista por excelencia («Yo, que jamás he aprendido pintura ni conozco a ningún pintor de mi familia...» [libro II, cap. 3]) evidencia una desconfianza neoplatónica por los datos que proporcionan los serenos.⁷⁹ Es muy clara la artificiosa contraposición que establece entre la pintura y la arquitectura: aquélla no aportaría nada a los edificios «si no es una elegante composición de sus adornos»; la arquitectura, en cambio, «se puede mantener sin los adornos de un pintor, exactamente igual que un hombre sin su barba» (libro II, cap. 1). Al decir esto se afirma claramente la primacía de la estructura frente al ornamento: la verdadera belleza residiría en la proporción armónica de las partes, en la organización de la «osamenta» ¿No parece concordar todo ello con la desnudez de El Escorial?

Pero debemos ser cautos frente a estas declaraciones de Villalpando. Ya que tanta importancia concedió a los grabados y a su belleza, algún valor debía dar a la apariencia visual. Creo que esta contradicción se resuelve teniendo en cuenta que un tratado tan complejo como el suyo cumplía muchas misiones a la vez: ante los artistas proclamaba la naturaleza intelectual (es decir, «noble») de la arquitectura; de cara a los eruditos bíblicos, en cambio, invertía el énfasis y afirmaba rotundamente la necesidad de una teología visual.

Me parece obvio que esto enlaza con la composición de lugar, tan cara a los seguidores de San Ignacio: «mi intención —afirma Villalpando en el prólogo al lector del volumen II— fue clarificar todo lo que es objeto de una aprehensión sensorial para, a partir de estos datos, descubrir otros elementos más divinos». Hay una sintonía con la doctrina contrarreformista de las imágenes que eran consideradas como un estímulo para la piedad: viendo los diseños del suntuoso Templo de Salomón, piensa Villalpando, los fieles se verán compelidos a admirar y alabar más a Dios. Por eso las reconstrucciones del Templo anteriores a él (Ricardo de San Víctor, Nicolás de Lira, Arias Montano...), con pobres grabados, mostrando edificios de escasa envergadura, le parecen indignas de la grandeza de Dios.

Todo ello creaba una dificultad: la «composición de lugar» servía para «ver» con realismo las escenas evan-

géticas en un marco determinado. Este estaba muy condicionado por las tradiciones iconográficas, de modo que debemos interpretar el verismo ignaciano recurriendo a la noción actual de la verosimilitud. Escenas como la expulsión de los mercaderes del Templo, la presentación de María, Jesús discutiendo con los doctores, etc., se desarrollaban en escenarios convencionales, aceptables, útiles desde el punto de vista piadoso ¿Cuál sería el efecto al reinsertar estos temas en un nuevo marco del Templo «científico», al estilo del que proponía Villalpando? ¿No podía la supuesta verdad chocar con la idea convencional del lugar y destruir así la verosimilitud? Este conflicto explica que el Templo que figura en las diferentes escenas de Jerónimo Nadal⁸⁰ no sea siempre igual ni coincida nunca con el de su correigionario Villalpando. Este asunto, olvidado por los estudiosos, pudo también alimentar más de lo que imaginamos las reticencias sobre la reconstrucción de nuestro jesuita cordobés.

El tratado de Villalpando da pie para que la teología se independice eventualmente de la piedad. El asunto es paradójico y muy complejo. Podemos empezar a exponerlo recordando que la base de su argumentación se resumiría en una especie de silogismo: en la profecía de Ezequiel está contenida la descripción del Templo de Jerusalén; tal edificio representa a la Iglesia; no es posible comprender a Ezequiel sin la ayuda del dibujo arquitectónico; luego las representaciones arquitectónicas son esenciales para entender el sentido final de la Revelación. En esta línea teórica se muestra inflexible y vehemente. Insiste una y otra vez en que no se puede comprender al Profeta «sin unos dibujos o diseños» (libro II, cap. 14). Le parece «tan necesario el dibujo de la misma fábrica para degustar el apreciado fruto de su interior, para construir la alegoría de la Iglesia, como para entender la profecía de esta visión» (libro I, cap. 14). Arremete contra quienes le reprochan el lujo excesivo de su obra diciendo que todos los grabados que publica son estrictamente necesarios para apreciar la fábrica divina (libro II, cap. 14). Esto es muy importante porque da a entender que los planos del Templo de Salomón, elaborados por Dios, debieron ser forzosamente los que él ofrece a sus lectores. Así es como un modo convencional de mostrar un edificio adquiriría justificación ultraterrena, y exaltaba, por vía indirecta, la serie «similar» de planos utilizada por Herrera para divulgar El Escorial.

Ya vemos que la posición intelectual de Villalpando era delicada. Frente a quienes propugnaban el empleo de la imagen sensible para estimular la piedad del vulgo, podía aparecer como un intelectual radicalmente elitista, sospechoso de racionalismo y herejía; en cambio, frente a los teólogos tradicionales, herederos de la cultura del «verbo», se arriesgaba propugnando el valor

⁷⁹ Esto confirma la participación de artistas italianos y flamencos en el diseño de las figuras de la obra, y no sólo en la apertura de las planchas. Hasta los dibujos de arquitectura, elaborados por el propio Villalpando, debieron ser retocados por sus colaboradores. A propósito del mar de bronce, por ejemplo, afirma que fue dibujado «hace ya tiempo por encargo expreso nuestro» (libro V, cap. 38).

⁸⁰ Cfr. la edición facsímil de las *Imágenes de la historia evangélica* del P. Jerónimo Nadal, S. I. (Amberes 1596), con un estudio introductorio de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos («Las Imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma»). Eds. El Albir, Barcelona 1975.

inexcusable de la imagen para acceder a la comprensión de la Sagrada Escritura. Esta es la razón por la que los debates sobre el Templo ocupan un puesto esencial, tanto en la génesis y desarrollo de la cultura visual de la Contrarreforma, como en el origen del racionalismo científico moderno. La doble misión del dibujo, como palanca para provocar emociones o como instrumento científico, está presente sin decantarse con claridad en la obra de Villalpando.

La introducción de la arquitectura en el ámbito de la teología tiene, además, otras consecuencias extraordinarias. Un propósito expreso de nuestro jesuita es enseñar a los estudiosos de la Biblia los rudimentos teóricos y los principales desarrollos prácticos del arte arquitectónico. La razón es obvia: dado el desconocimiento entre los teólogos de asuntos como proporción, órdenes, sistemas de representación, etc., es necesario informarles para que puedan comprender de qué está hablando Ezequiel y por qué es «indiscutible» la reconstrucción de Villalpando. El comentario se convierte así en un tratado de arquitectura para teólogos montado en torno a la explicación de un «caso ejemplar». Ahora bien, como el Templo de Jerusalén fue diseñado por el mismo Dios, resulta difícil no proponer su forma, estructura o decoración como un modelo para los profesionales: «No niego —dice— que también los arquitectos pueden aprender la verdadera arquitectura a partir de estas fábricas y olvidarse de los muchísimos engaños y sombras de su propio arte» (libro I, cap. 14). En otros lugares es más explícito: «Si se observa con atención todo este edificio (el Templo de Jerusalén), se pueden aprender las reglas de la arquitectura mucho más a fondo y mucho mejor que si se examinan todas las construcciones o monumentos antiguos, o si se ojean y releen los libros de arquitectura. En efecto, este sagrado edificio, como tantas veces hemos dicho... es el origen y la fuente de todas las normas arquitectónicas que se encuentran plasmadas en los libros de arquitectura. Cualquier detalle que tenga de bueno un edificio, sin duda que ha sido tomado y robado furtivamente de este edificio» (libro V, cap. 60).

Como Villalpando profesaba una gran devoción por el tratado de Vitruvio, tales afirmaciones no se comprenderían si olvidáramos que, para él, toda la buena arquitectura clásica deriva de la que Dios estableció para su Templo. Con ello se cristianizaban definitivamente las formas de la antigüedad, motejadas con frecuencia de «paganas»⁸¹. El proceso, sin embargo, no deja de tener una cierta ambigüedad. «La arquitectura sagrada —afirma— constituye el origen de la arquitectura, y la profana es como una copia, o mejor aún, como una sombra de la arquitectura sagrada» (libro V, cap. 3). A veces no encuentra el modo de conciliar lo que dice la Biblia con lo que propone el tratadista romano, y entonces se inclina abiertamente por lo primero: «Yo sé muy bien que Vitruvio atribuye una proporción muy distinta entre la puerta y las jambas —dice en una ocasión—, pero la autoridad divina del texto sagrado nos revela que esta

proporción es la más hermosa y la más perfecta» (libro IV, cap. 46). Dicho de otra manera, Vitruvio no era la Biblia y, en consecuencia, era discutible. La ruptura con la ortodoxia clasicista que estallará en el barroco de la generación siguiente, se abre camino aquí con una sólida armadura teológica.

El asunto de las columnas es, en este contexto, particularmente interesante. Villalpando atribuye a Jaquín y Boaz la misma forma y dimensiones que a todas las de mármol existentes en la planta baja del Templo (libro V, cap. 5). Al dibujarlas nos muestra un «orden divino» con raro capitel compuesto, ornado con hojas de palma, y un entablamento con reminiscencias del dórico. De aquí se derivarían los cinco órdenes clásicos, los cuales, lógicamente, no podrían igualar en perfección al que diseñó el mismo Dios (libro V, cap. 60). La semilla de la confusión quedaba abonada: ¿Debían seguir empleándose los otros órdenes cuando el más perfecto de todos había sido por fin revelado? ¿Se debía añadir éste, simplemente, al repertorio? ¿Por qué se olvidó el jesuita de comentar las columnas «salomónicas» del Vaticano? Parece, pues, que la conciliación del cristianismo y la arquitectura clásica era más ilusoria que real: la puesta en entredicho del clasicismo sólo podía conducir a una puesta en cuestión de cualquier autoridad.

Lo que sí está clara es una cierta divinización del arquitecto, el único profesional a quien muestra dotado para comprender «la obra» divina. Villalpando dice que «Dios considera como cualidades o adornos primordiales del arquitecto, la grandeza de ánimo, la sabiduría, la inteligencia y la ciencia» (libro II, cap. 2). No menciona sus hipotéticas habilidades manuales, pues ya hemos visto antes el desdén con el que trata al arte «mecánico» de la pintura. Este tratado acentúa, por consiguiente, la dimensión especulativa de la arquitectura. Al valorar por encima de todo el diseño (Dios habría entregado los planos dejando a los hombres la ejecución del proyecto), hace una defensa apologética del arquitecto en tanto que alumbrador de ideas. La separación moderna entre constructores y tracistas está clara en Villalpando. También es ésta otra manera de justificar el comportamiento «inventivo» de su maestro, el hidalgo Juan de Herrera, al tiempo que, indirectamente, eleva la categoría de algunos ilustres diletantes como el propio Rey de España, gran aficionado a la arquitectura considerada como juego estético e intelectual.

Lo dicho es sólo una pálida muestra de las muchas cosas interesantes que hay en el tratado de Villalpando. Podría hablarse de las consideraciones sobre la orfebrería desgranadas cuando describe los adornos del Templo (altares, mesa de los panes de la proposición, candelabro, etc.); también podríamos aludir al modo como plantea la cuestión de la estandarización del diseño a propósito de las partes del edificio sagrado que la Escritura no menciona porque son idénticas a otras descritas con mayor cuidado; tampoco sería ocioso examinar el preanuncio de sistemas constructivos concretos, como la bóveda en-

⁸¹ Cfr. John ONIANS, «The Last Judgement of Renaissance Architecture». *Journal of the Royal Society of Arts*, Oct. 1980, pp. 701-720.

camonada que, pese a su desarrollo en España durante la generación siguiente, parece tener un curioso origen en la techumbre del Santo que Villalpando «cuelga» de las grandes vigas arquitrabadas (libro V, cap. 14).

Bastante sorprendente podrá parecer a algunos considerar a este jesuita, tan típico de la Contrarreforma, como un adelantado del ecumenismo. Es verdad que afirma, por encima de todo, la autoridad máxima de la Vulgata, y que para él la visión de Ezequiel encierra los misterios de la Iglesia Católica Romana. «*Siempre he pensado —escribió— que bajo la apariencia o símbolo del Templo debemos entender la verdad y la realidad de Cristo*». Pero la cuestión del Templo era importante también para los judíos y para los protestantes. Aunque cada grupo religioso se acercara al tema por razones diferentes, no cabe duda de que las fuentes de estudio eran comunes a todos ellos. Esto permitía alternar discrepancias y concordancias con los rivales de otra religión. Villalpando ataca con dureza a los judíos, pero menciona constantemente las investigaciones de algunos rabinos. También defiende la necesidad de estudiar con ellos la lengua hebrea, «*como si tuviéramos que aprender el hebreo a partir de los galos o de los italianos, y no a partir de los mismos hebreos*» (libro IV, cap. 76). No debe olvidarse, por otra parte, que las polémicas más agrias las mantiene con antagonistas católicos, como Arias Montano. Cabe incluso lanzar la hipótesis de que haya sido el criptojudasmo latente en la España del Siglo de Oro, el que estimuló de un modo semi inconsciente la enorme floración de estudios sobre el Templo. Villalpando no surge por azar en Sefarad, y su obra está acompañada por un coro sorprendente de estudiosos entre los cuales destacan Arias Montano, Judah León y Caramuel. ¿Son tan enemigos como parece? ¿No acepta el judío Judah León muchas cosas de Villalpando? ¿No concede más crédito Caramuel al sefardita que a su correligionario de la Compañía de Jesús?

Pero no todo se explica por ese contexto. Villalpando hizo coincidir muchas cosas aparentemente incompatibles: aparte de la ya comentada conciliación entre la cultura clásica y la bíblica, debe resaltarse un esfuerzo notable por aunar el sentido histórico de la Sagrada Escritura con el alegórico; esto no es misticismo irracional sino todo lo contrario. También resulta inaudita su pretensión de que el Templo de Ezequiel asuma la representación de los distintos templos que se sucedieron en el solar del santuario hierosolimitano. Como para Villalpando las sucesivas restauraciones del Templo conservaron la misma estructura básica, los planos que proporciona contienen algo así como la imagen latente del de Salomón y de todos los demás. Con esto nos acercamos a una idea que me parece fundamental: la reconstrucción de este jesuita constituye el mayor «delirio objetivo» de toda la historia de la arquitectura. Nunca antes ni después de él se ha justificado la forma de un edificio fantástico con

tal cúmulo de pruebas eruditas, ni se ha ofrecido su imagen con tanto detallismo y minuciosidad.

El edificio que nos restituye, no sólo es una prodigiosa entidad económica sino una república perfecta en sí misma, un ingente falansterio religioso del que dependían más de 38.000 levitas y sus familias (libro I, cap. 9). Villalpando indica las funciones de cada estancia, discute sobre las armas y ropajes de los jinetes, el peso de cada elemento metálico, su valor, etc. Al averiguar todos los costes pretende dar una base fiscal a la edificación del Templo de Salomón, de modo que la suya se presenta como una reconstrucción orgánica, histórica y políticamente fundamentada. En cuanto a la forma y decoración, nada, según él, se podía cambiar: «*Para nosotros es muy cierto que cualquier parte está perfectamente unida y trabada con todas las demás y con todo el edificio en su conjunto, de modo que si se mueve una parte, concluiremos que se mueven muchas más partes e incluso todo el edificio, por no decir que todo él se destruye*» (libro V, cap. 35).

Villalpando parte de una insólita teoría de la visión profética que enlaza con la tradición jesuítica de la «composición viendo el lugar»⁸², pero la supera al proponer de alguna manera la tactilidad. «*Es tan singular esta visión —dice— que nos hace ver cada una de las partes... de tal manera que parece una verdadera visión corpórea*» (libro II, cap. IV). También afirma haber conseguido con su obra «*una auténtica y sólida fábrica del Templo, con la ayuda de Dios*» (libro III, cap. 29)⁸³. Al leer esto es imposible no pensar en el vehemente deseo de materialización concreta del delirio que animó mucho más tarde al método paranoico crítico de Dalí. La obra de Villalpando muestra que la ciencia, lejos de limitar los desvaríos de la imaginación, puede dispararlos, multiplicando sus efectos hasta conseguir que éstos se adentren en la esfera indiscutible del arte. Hace mucho, en efecto, que esta reconstrucción dejó de ser considerada «válida» por los arqueólogos, pero permanece como una cumbre insuperable del pensamiento arquitectónico.

4. MATERIALIZACION: DE BORROMINI A LE CORBUSIER

Hacia 1606 se ponen a la venta los tres volúmenes del comentario a la profecía de Ezequiel firmados por Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando. Su éxito es enorme, y no hay biblioteca de mediana importancia que no adquiera la terna completa de la obra. El Templo que allí se reconstruía fascinó de tal modo a los lectores, que ya no sería posible en el futuro imaginarlo sin contar con este ilustre precedente.

Muy interesante es comprobar cómo la «voluntad de materialización» expresada por el jesuita cordobés es

⁸² Cfr. San Ignacio de LOYOLA, *Obras completas*. BAC, Madrid 1963, p. 209.

⁸³ En otro momento, criticando algunas cosas que San Jerónimo interpreta místicamente, dice: «*Nosotros debemos pasar de la imagen a la realidad, de la sombra a lo corpóreo, de la metáfora a la verdad*» (libro IV, cap. 12).

asumida por sus seguidores e imitadores, contaminando también de un modo indeleble a los críticos de su trabajo. La huella del séptimo diseño de Herrera, adaptada al Templo, se detecta en un grabado holandés de 1587, donde un edificio, muy similar al propuesto por Villalpando, aparece representado en perspectiva⁸⁴. El enorme basamento tiene tres arcos entre contrafuertes prismáticos, una manera de facilitar la representación, ya que las concavidades imaginadas por el jesuita eran difíciles de mostrar en perspectiva. ¿Tuvo este basamento la culpa de que Villalpando no llegara a publicar su propia vista de pájaro, al modo de Herrera con El Escorial? La torpe representación que figura en la imagen de Jerusalén del tercer volumen, así nos lo hace pensar.

Estos problemas los tiene también Jaacob Judah León, cuya vista general del Templo es más desafortunada en el enorme basamento, imitación de Villalpando, que en el resto de su reconstrucción. Caramuel, como sabemos, se limitó a copiar esta lámina, sin mejorarla en ningún sentido. Todo parece indicar que la primera perspectiva auténtica del Templo restituido por el jesuita español fue publicada por el grabador alemán Melchior Küsel en 1679, y no deja de ser interesante que la susodicha vista general carezca del problemático basamento⁸⁵. ¿No se ha acentuado así la similitud entre este Templo de Jerusalén y El Escorial del séptimo diseño? En todo caso, tampoco el grabado de Johann Ulrich Kraus (hacia 1700) muestra cómo solucionar la vista en perspectiva de los contrafuertes curvos, ya que, volviendo a la idea del grabado holandés de 1587, los ha sustituido por inmensos pilares prismáticos⁸⁶. Será preciso esperar a Fischer von Erlach (1721) para encontrar una imagen completa, hermosa y convincente, del edificio restituido por Villalpando; esa vista, sin embargo, no es frontal sino escorzada⁸⁷. Toda esta historia demuestra, en realidad, que el punto de fuga único de la perspectiva centralizada hacía casi imposible la representación del prototipo salomónico establecido por el alumno de Herrera. He aquí un motivo más para desconfiar de la pintura y para exigir de modo más o menos perentorio una efectiva materialización.

A propósito de esto, recordemos que Villalpando hizo enviar al Rey de España una maqueta de la ciudad de Jerusalén, incluyendo la «representación tridimensional» del Templo. Debía ser un juguete primoroso y a Felipe II le encantó⁸⁸. Lo interesante es que la visión profética ya existía, así, en el mundo material. El modelo de su propio Templo construido por Jaacob Judah León continuaría esta corriente jesuítica que aspiraba a la máxima concretización del ensueño arquitectónico. La con-

templación de esas maquetas podía ser en sí misma un interesante reclamo comercial, y eso llevó a Gerhard Schott, cofundador de la ópera de Hamburgo, a encarar un modelo gigante del Templo según los planos de Villalpando. Aún sin terminar fue exhibido en 1692 con ocasión de la representación de la ópera de Johann Georg Conradi *Die Zerstörung Jerusalem*⁸⁹. Esta maqueta, que se conserva actualmente en el Museo de Historia de Hamburgo, culmina la larga serie de «vistas» y modelos del Templo que estimuló la pasión de objetivación mostrada por Villalpando.

Y aunque, obviamente, no era posible reconstruir ese Templo a escala natural, no escasean los intentos de aludir a él en la arquitectura real. La sinagoga portuguesa de Amsterdam (1671-75) puede ser un ejemplo. La obra fue costeada por ricos sefardíes, entre los que se encontraba Mozes Curiel, agente financiero del Rey de Portugal. El edificio, alto y rectangular, se levantaba en un patio, como el antiguo santuario judaico en el atrio de los sacerdotes. Pero lo más interesante eran unos grandes contrafuertes curvos, que daban a la sinagoga el extraño aspecto de una fortaleza, y que eran, en realidad, una réplica del enorme basamento dibujado por Villalpando y asumido como «verdadero» en el modelo del Templo ejecutado por el sefardita Jaacob Judah León (1642)⁹⁰.

El prototipo hierosolimitano sedujo también por su riqueza: la posesión del oro caracterizaba a Salomón, y Villalpando fue muy explícito al conectar la sabiduría, el favor divino y la riqueza material: «*En efecto, no hay nada que conduzca mejor a adquirir riquezas y a aumentarlas hasta lo increíble, que la sabiduría*» (libro V, cap. 46). Esto le lleva a elogiar a Felipe II, principal beneficiario de la enorme afluencia de metales preciosos que llegaba de las Indias. Pero esta riqueza salomónica era visible, manifestando ante todos la increíble gloria divina. Así, en aquella edad bíblica «*brillaban por el oro casi todos los artesonados de las casas, los templos de los dioses, los divanes para recostarse en los templos, las carrozas de los príncipes, los adornos de los caballos, las armas de guerra de los soldados, los vestidos, vasos, mesas, coronas...*» (libro V, cap. 55). Es indudable que tanto el esplendor del barroco romano, como la apoteosis del dorado en los retablos del mundo hispánico, tienen en Villalpando una justificación teológica seria y prestigiosa. Su reconstrucción del Templo marca, de hecho, el final de la época austera y prestigiosa. Su reconstrucción del Templo marca, de hecho, el final de la época austera y desornamentada de la Compañía de Jesús, para

⁸⁴ El grabado está en el Israel Museum de Jerusalén. Cfr. reproducción en la *Encyclopaedia Judaica*. Keter Publishing House, Jerusalén 1972, vol. 15, p. 982.

⁸⁵ Melchior KYSEL (Küsel), *Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti...* Augustae Vind 1679, Teil 2. Cfr. sobre esto Hans REUTHLER, «Das Modell des Salomonischen Tempels im Museum für Hamburgische Geschichte». *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, v. 19, 1980, p. 173.

⁸⁶ La vista fue publicada hacia 1700 en su *Historischen Bilderbibel*. Cfr. Hans REUTHLER, «Das Modell...» *Op. Cit.* pp. 173-74.

⁸⁷ Johann Bernhard Fischer von ERLACH, *Entwurf einer Historischen Architektur*. Viena 1721, p. 11.

⁸⁸ Cfr. más detalles y referencias precisas en los ensayos de René Taylor y Juan Antonio Ramírez publicados en esta misma obra.

⁸⁹ Vid. Hans REUTHLER, «Das Modell...» *Op. Cit.*, pp. 161-198.

⁹⁰ Cfr. Rachel WISCHNITZER, *The Architecture of the European Synagogue*. *Op. Cit.* pp. 90-97.

abrir las puertas al lujo desbordante y elocuente del barroco pleno.

Las crónicas religiosas hispanoamericanas están plagadas, desde luego, de alusiones salomónicas. Cada nueva fundación eclesiástica es, casi, un nuevo Templo; el oro de los retablos se compara, invariablemente, al de Salomón⁹¹. También las grandes catedrales son equiparadas al Templo de Jerusalén, como ocurrió en la de México cuando fue consagrada en 1668⁹². Cabría preguntarse, además, por la influencia del edificio hierosolimitano en esa tipología de catedral hispánica rectangular, con torres en las esquinas, insólita desde la perspectiva de la tradición europea medieval. El proyecto de Herrera para la catedral de Valladolid fue determinante en la consagración definitiva de ese esquema⁹³, y ya hemos hablado bastante de la participación más que probable de este arquitecto en los diseños del Templo publicados por Villalpando.

Sea como fuere, lo cierto es que podría reescribirse toda la historia del barroco español e hispanoamericano tomando como hilo conductor la idea del Templo de Jerusalén. Este era un tópico tan arraigado y prestigioso que Antonio Ponz, al defender la eliminación de los grandes retablos de madera dorada, creyó imprescindible apoyar sus tesis «ilustradas» recurriendo nuevamente al tópico tradicional: «*ni pueden agrandar a Dios estos disparates (retablos); porque ya se sabe que en aquel famoso Templo de Jerusalén no quiso sino la bella arquitectura, la hermosa proporción, y la grandiosidad; y nada dexó al arbitrio de los hombres sino que la misma Magestad de Dios se dignó enseñarla, y prescribir las reglas, haciendo de Arquitecto en una Iglesia, que no era más que figura de la venidera, destinada por mansion y perpetua morada del mismo Dios*»⁹⁴. Es evidente que ha leído a Villalpando y se ha olvidado de los importantes pasajes que hablan de la Gloria, los mismos, precisamente, que justificaron las máquinas doradas que tanto le disgustaban.

Lo que acabamos de decir significa, ni más ni menos, que la inmensa obra erudita de Prado y Villalpando fue tomada como una buena cantera de ideas y sugerencias. Su reconstrucción pareció tan hermosa que se hacía casi irrefutable, cierto, pero las tradiciones salomónicas eran numerosas, ya lo hemos visto, y resultaban difíciles de conciliar. El resultado práctico es que los tres tomos de los jesuitas españoles reavivaron todas las manifestaciones del salomonismo tradicional, las pusieron de moda, y contribuyeron a refundirlas y a dinamizarlas de

un modo tal que habría escandalizado, si lo hubiesen visto, a sus mentes escolares. El barroco romano está lleno de hojas de palma, y no siempre es posible atribuirlos al martirio. De Borromini hemos hablado más atrás. Este arquitecto conoció la obra de Villalpando como lo prueban, de modo incontestable, los losanges con granadas que diseñó en el altar mayor de la iglesia romana de San Juan de los Florentinos: se trata de una copia simplificada del entablamento de Jaquín y Boaz tal como lo presenta el jesuita cordobés.

Borromini debió formar su peculiar lenguaje simbólico mientras trabajó para Bernini en el diseño del Baldaquino de San Pedro. No podemos relatar aquí la historia azarosa de este monumento⁹⁵, pero todo parece indicar que la idea de las cuatro columnas salomónicas de bronce se le debió ocurrir a Urbano VIII a partir de un proyecto preliminar de Maderna, y que tal vez debamos atribuir en realidad a su pariente y fiel ayudante Borromini. El baldaquino, con Cristo resucitado en el remate (sustituido luego por una cruz), era un nuevo Santo Sepulcro-Templum Domini, otra representación integral de Jerusalén. Nada más alejado, pues, de la reconstrucción científica del Templo que había hecho Villalpando. Y sin embargo, ¿habría tenido suficiente fuerza el impulso salomónico sin el tratado que nos ocupa? ¿De dónde habría procedido la coartada intelectual para esa apoteosis de la gloria y la riqueza triunfantes que vemos en el baldaquino y en la Catedral de Pedro? Las columnas salomónicas son de bronce dorado, una importante innovación que no se habría producido, seguramente, sin el prestigio mítico de Jaquín y Boaz. También sería interesante estudiar minuciosamente las medidas de estas columnas y compararlas con las que ofrecen Prado y Villalpando en su reconstrucción: los dieciocho codos de los jesuitas vienen a corresponder con los nueve metros de los fustes fundidos por Bernini. Si se confirmara esta tesis quedaría explicada la verdadera razón, más simbólica que óptica, del tamaño final de este monumento.

La influencia de Villalpando puede detectarse también en la Columnata de San Pedro, empezada en 1656. Al comparar esta gran obra de Bernini con la lámina XIII del jesuita, vemos que existe una similitud entre ambas concepciones: el atrio de los sacerdotes estaba «abierto» para que el pueblo de Israel pudiera ver desde fuera los sacrificios (libro III, cap. 36). Villalpando lo representó con una doble hilera interior de columnas, un claro modelo para Bernini. La cancela que marca la separación entre la zona del altar y el espacio donde se sitúa

⁹¹ Cfr. Manuel González GALVÁN, «El oro en el barroco». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. (UAM, México), vol. XL, num. 45, 1976, pp. 73-96.

⁹² Cfr. Isidro Sariñana, *Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México* (1668). Ed. de Francisco de la Maza. Suplemento 2 del num. 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México 1968, p. 46.

⁹³ Sobre los avatares del proyecto de Herrera para la catedral de Valladolid, véase Agustín Bustamante García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Institución Cultural Simancas, Valladolid 1983, pp. 113 y ss.

⁹⁴ Antonio Ponz, *Viage de España*. Vol. I. Madrid 1787, pp. 200-201.

⁹⁵ Entre la inmensa bibliografía existente sobre el tema destacan los siguientes trabajos: Heinrich Thelen, *Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltar-Architektur von St. Peter in Rom*. Gebr. Mann Verlag, Berlín 1967; Irving Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*. New York University Press, 1968; Hans KAUFFMANN, «Berninis Tabernakel». *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. VI, 1955, pp. 222-242; Oskar POLLAK, «Ausgewählte Akten zur Geschichte der röm. Peterskirche (1535/1621)». *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. XXXVI, 1915, pp. 21-117.

el santuario propiamente dicho, equivaldría, en la libre traducción berniniana, a la separación entre las plazas «curva» y «recta». La conexión salomónica de este conjunto se acentúa indirectamente si tenemos en cuenta la polémica entre Bernini y Caramuel a propósito de los numerosos elementos oblicuos de la columnata⁹⁶. ¿No justificaba el benedictino madrileño la arquitectura oblicua por su empleo en el Templo de Jerusalén?

También la gran iglesia romana de San Carlo al Corso tiene sobre los arcos de las naves laterales unas inscripciones latinas que aluden al Templo de Jerusalén. Por lo demás, como recordó Anthony Blunt, numerosas construcciones del barroco meridional italiano exhiben «citas» salomónicas⁹⁷. El tratado de Prado y Villalpando actuó aquí, al igual que en Roma, más como un aliciente intelectual que como un modelo visual.

En cuanto al mundo centroeuropeo, ya se ha señalado cómo el modelo hierosolimitano reconstruido por los jesuitas españoles pudo haber influido en algunos grandes monasterios: el proyecto de Göttweig, el más utópico de todos ellos, está más cerca del Templo que de El Escorial. Las mismas estructuras se pueden detectar en obras de distinto carácter como los Inválidos de Budapest (Salomon Kleiner, 1740), aunque aquí la connotación salomónica ya contaba con el antecedente del gran edificio «similar» mandado construir en París por Luis XIV⁹⁸.

Todo esto nos conduce a algunos grandes palacios de los siglos XVII y XVIII. La multiplicación de patios y la hermosa superposición de órdenes que vemos en el Templo del jesuita se anticipó, desde luego, a la erección generalizada de residencias reales imponentes. André Corboz ha mostrado las conexiones salomónicas en el Palacio del Louvre, enfatizando el precedente bíblico de las dos columnas pareadas y su repercusión en la célebre columnata de Perrault⁹⁹. Mayor proximidad con la planta del Templo se aprecia, como ya hemos dicho, en el conjunto de Los Inválidos (1670-77): no sólo se multiplican los «atrios» en un edificio compacto sino que la posición de la Iglesia en el conjunto es muy similar a la del santuario en el edificio judaico.

Otra fundación borbónica de una importancia considerable es el Palacio Real de Madrid. Aunque no se puede decir que la motivación primordial al erigirlo fuese ha-

cer un nuevo Templo, no debe desdeñarse el estímulo de Villalpando y de El Escorial sumándose a las reconocidas influencias de París y Turín. Obsérvese que en todos los «modelos» mencionados existe una conexión salomónica. El fraile benedictino Martín de Sarmiento la explicitó para la obra madrileña al escribir un informe sobre el programa iconográfico que habría de tener el Palacio Real. Comparó a David y Salomón con Felipe V y Fernando VI. Este último, rey pacífico, cuyo nombre «gótico» significaría lo mismo que el hebreo Salomón, estaba destinado a acabar lo que no pudo ver su guerrero padre. Sarmiento no olvidó establecer un paralelismo funcional entre el Palacio contemporáneo y el antiguo Templo, pues la presencia de la capilla en el primero equivalía a la del santuario en el segundo¹⁰⁰. Parece evidente que aquí hay una justificación bíblica para todos los ingentes palacios reales, donde nunca falta la iglesia.

El de Caserta (Luigi Vanvitelli, desde 1751), mandado construir por el futuro rey Carlos III de España, se parece bastante al prototipo de Villalpando: aparte de la multiplicación de los patios y de la disposición general, estaba previsto en el proyecto original levantar unas torres en las cuatro esquinas y una cúpula sobre tambor octogonal en el cruce de los tramos centrales¹⁰¹. Aislado en una llanura, lejos de la populosa Nápoles, es una ingente materialización de otro «delirio objetivo». Quizá nos ayude a entenderlo recordar que los borbones napolitanos se consideraban herederos, al igual que la rama española, del prestigioso título de reyes de Jerusalén.

No hubo ya en el futuro muchas más obras de ese tipo. El pensamiento ilustrado intentó fundamentar la arquitectura en el estudio de la naturaleza y en las leyes de la razón. Lodoli, Laugier o Milizia no se interesaron por la forma y la estructura de las hipotéticas obras que Dios pudo haber diseñado en un remoto pasado. Los edificios eran cosa de los hombres, y a ellos correspondía elaborar las normas que permitieran levantarlos con hermosura y solidez. Es cierto que las imágenes precedentes del antiguo Templo (Villalpando, Lamy...) condicionaron la poética de lo sublime arquitectónico, tal como ésta se manifestó en Boullée o en Ledoux, pero la influencia del arquetipo salomónico era ya meramente subliminal. No es que desapareciera del todo: un sansimoniano como Emile Barrault aún podía comparar el templo de

⁹⁶ Vid. Angela Guildoni MARINO, «Il colonnato di Piazza San Pietro: dall'architettura obliqua di Caramuel al classicismo berniniano». *Palladio*, XXIII, 1973, pp. 102 y ss.; también Antonio Bonet CORREA, «Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del barroco». Estudio introductorio a la edición facsímil de la *Arquitectura civil recta y oblicua*. Ed. Turner, Madrid 1984, vol. I, pp. XXX-XXXI.

⁹⁷ Cfr. Anthony BLUNT, «The Temple of Solomon with Special Reference to South Italian Baroque Art». *Kunsthistorischen Forschungen Otto Pächt zu seinem 70 Geburtstag*. Residenz Verlag, Salzburgo 1972, pp. 258-265.

⁹⁸ Vid. Gregor Martin LECHNER OSB, «Villalpandos Tempelrekonstruktion in Beziehung zu barocker Klosterarchitektur». *Festschrift Wolfgang Braunfels*. Herausgegeben von Friedrich Piel und Jörg Traeger. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1977, pp. 223-237.

⁹⁹ André CORBOZ, «Il Louvre come Palazzo di Salomone». En *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*. A cargo de G. Spagnesi y M. Fagiolo. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, pp. 563-598.

¹⁰⁰ El texto de Sarmiento fue publicado por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes en los siglos XVII y XVIII*. Col. Bibliófilos gallegos III, Santiago de Compostela 1956, pp. 202 y ss. Para una lectura iconográfica completa del Palacio Real de Madrid véase F. J. de la PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real de Madrid*. Valladolid 1975; también Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco*. *Op. Cit.*, pp. 374-395.

¹⁰¹ Véanse todos los pormenores del proyecto en la espléndida colección de estampas (que recuerda a las series ya comentadas de Herrera y Villalpando) elaboradas por Vanvitelli y publicadas con el título *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle Sacre Reali Maestà di Carlo Re delle due Sicilie e di Gerus. Infante di Spagna duca di Parma e di Piacenza Gran Principe Ereditario di Toscana e di Maria Amalia di Sassonia regina*. Nápoles 1756.

su secta, que se construía en 1832, con el antiguo santuario hierosolimitano¹⁰²; pero no se pretendía emular explícitamente ni su forma ni su función. Por lo demás, no olvidamos que muchas sinagogas, logias masónicas, iglesias y templos de mormones continuaron imitando, a lo largo de los siglos XIX y XX, ciertos estilemas del perdido Templo. Pero no podríamos afirmar que esos edificios han marcado decisivamente la historia de la arquitectura contemporánea.

El Templo de Jerusalén se convirtió en un modelo «residual» que corría el riesgo, no sólo de ser gravemente descontextualizado, sino el de no ser reconocido en absoluto ni por los usuarios ni por los críticos más autorizados. Un buen ejemplo es el del Larkin Building construido en Buffalo por Frank Lloyd Wright en 1904-5. Se trataba de la sede de una compañía de ventas por correo, y todos los historiadores han señalado la desnudez de las superficies y la limpieza volumétrica como prueba del hipotético influjo de la arquitectura industrial americana¹⁰³. Pero es imposible explicarse con esos referentes su extraña forma alargada, con un patio central rodeado por cuatro pisos de galerías a través de las cuales penetra la iluminación natural. En cambio, su similitud con algunas reconstrucciones del Templo (desde la de Vatablo en el siglo XVI, hasta las del siglo XIX, como la de Melchior de Vogüé o la de Perrot y Chipiez), es bastante notable. Así adquieren más sentido esas galerías que envolvían el patio, y los dos grandes pilonos, coronados por esferas, que había en la fachada delantera: se trataba, nuevamente, de aludir a Jaquín y Boaz. Desde

el punto de vista formal el edificio Larkin era claramente un nuevo Templo, y sorprende que nadie parezca haberse dado cuenta. ¿Fue consciente Wright de sus fuentes de inspiración? El que casi al mismo tiempo estuviera diseñando el Unity Temple de Oak Park nos hace suponer que el arquitecto estudiara la forma de los edificios religiosos más prestigiosos. Sintomático de los nuevos tiempos es que los elementos del Templo de Salomón no se hayan empleado en la iglesia sino en el edificio industrial ¿Es esto ironía o el resultado de una aguda reflexión histórica y social?

También Le Corbusier se interesó por el arquetipo hierosolimitano. Un croquis a mano alzada del Tabernáculo israelita fue publicado por el arquitecto al menos en un par de ocasiones¹⁰⁴. Se ha dicho, además, que el proyecto del Mundaneum de Ginebra (1929) estaba inspirado por la reconstrucción del «Templo y ciudadela del rey Salomón» que Hemle y Corbett publicaron en *Pencil Points* en 1925¹⁰⁵. Pero si tenemos en cuenta la enorme producción de esta figura capital de la vanguardia arquitectónica y si consideramos la variedad de sus fuentes de inspiración, reconoceremos que el Templo fue para él un punto de referencia absolutamente marginal. El modelo ideal de Le Corbusier era la máquina. Los transatlánticos, los automóviles y los aeroplanos parecían ahora mucho más fascinantes que el perdido edificio hierosolimitano. Lo que un inconsciente soldado de las tropas del Emperador Tito inició al arrojar la antorcha incendiaria, lo completó, muchos siglos después, el impacto del motor de explosión.

¹⁰² Cfr. Ann Lorenz VAN ZANTEN, «The Palace and the Temple: two Utopian Architectural Visions of the 1830 s.» *Art History*, vol. 2, num. 2, junio 1979, pp. 189-90.

¹⁰³ Véase, por ejemplo, la clásica monografía de Henry-Russell HITCHCOCK, *Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941* (1942). Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1982, pp. 98-100 y figs. 92-99.

¹⁰⁴ Vid. el artículo de Le CORBUSIER «Les tracés régulateurs». *L'Esprit Nouveau*, num. 5, pp. 263 y ss.; también aparece en la *Oeuvre complète*, vol. I (1910-29), p. 21.

¹⁰⁵ Cfr. William J. R. CURTIS, *Le Corbusier: Ideas y formas*. Hermann Blume, Madrid 1987, p. 89.