

Arquitecturas del Escorial y la senda de lo salomónico en España

David GARCÍA LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

Todavía permanece en discusión si en la ideación del Monasterio del Escorial se encontraba presente su planteamiento como remedo del Templo de Salomón o si la identificación con éste fue una asimilación posterior, más cercana a la recreación literaria y apologética. Lo cierto es que, ya desde el siglo XVI, los comentaristas del edificio y del propio reinado de Felipe II no dejaron de señalar, con profusión, a la construcción filipina como equivalente del ejemplo bíblico, en paralelo a la asimilación del propio Habsburgo con Salomón, símbolo de sabiduría y templanza.

Desde la Edad Media, la equiparación del monarca con el modelo del sabio Salomón fue lugar común, mucho más si se trataba de un rey constructor. De la misma forma habían abundado las alegorías al Templo de Salomón en la construcción de numerosos edificios religiosos. Eran, así, presentados como exponentes recuperadores del alto contenido simbólico que el edificio bíblico continuaba manteniendo.

Sin embargo, la idea rectora con la que se conforma El Escorial parece haber estado en los móviles funerarios y dinásticos que se reflejan en la carta de fundación de 1565¹. Los primeros elementos salomónicos del edificio parecen adiciones más tardías, y no surgen hasta 1576 ó 1577, cuando la fachada de la basílica pierda el carácter desornamentado del resto del edificio y se sustituyan los geométricos obeliscos diseñados por Herrera² por el programa escultórico concebido por Arias Montano con las esculturas de seis reyes de Judá³. El cambio era, así,

1. CHECA CREMADES, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid 1992, p. 202; una interpretación proclive a la presencia de lo salomónico y bíblico desde la idea generatriz del monasterio, en MARÍAS FRANCO, F., *El largo siglo XVI*, Madrid 1989, pp. 536 y ss.; TAYLOR, R., *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid 1992, pp. 47 y ss, donde se recoge bibliografía anterior del autor.

2. KUBLER, G., *La obra del Escorial*, Madrid 1987, pp. 69-70.

3. SIGÜENZA, J. de., *La fundación del Monasterio de El Escorial*, cd. Aguilar, Madrid 1988, p. 308.

elocuente desde el proyecto previo de mausoleo y la máscara salomónica que se le aplica entonces, quizá para lograr la equiparación de Felipe II a los reyes bíblicos con su obra⁴. Éstos formaban parte de la familia de David y, como tales, eran citados en el árbol genealógico de Cristo en el Evangelio de Mateo (I, 1-16), habiendo participado todos ellos en la construcción o restauración del Templo de Salomón⁵.

Asimismo, es evidente que el modelo primigenio y persistente a lo largo de toda la construcción se encontraba en la arquitectura de la Antigüedad clásica, desde la traza universal hasta el método de trabajo aplicado por Herrera en los tajos⁶. Incluso la elección del arquitecto, Juan Bautista de Toledo, un artista español que había trabajado en la cuna de la arquitectura clásica, se contemplaba como la importación necesaria de ésta en el territorio hispano por un ambiente filipino que insistía en la regeneración definitiva de la arquitectura en nuestro país, fundamentalmente a través las enseñanzas de Vitruvio⁷. De este modo entendía Juan de Arfe y Villafañe a El Escorial como el fruto más elevado de implantación de la arquitectura antigua en España, que superaba los anteriores yerros para competir con la Antigüedad misma⁸.

Todo ello no obvia el profundo interés por lo salomónico que rodeó a Felipe desde su juventud. La repetida adscripción de Carlos V con el rey bíblico David⁹ —no hay que olvidar que la Corte Ducal de Borgoña se consideraba a sí misma, a fines del siglo xv, como «Trono de Salomón»¹⁰— fue aprovechada por la propaganda imperial para asignar a Felipe II el papel de Nuevo Salomón ya desde las tempranas

4. BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La octava maravilla del mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid 1994, p. 637-640.

5. VON DER OSTEN SACKEN, C., *El Escorial. Estudio iconológico*, Madrid 1984, p. 130.

6. BUSTAMANTE GARCÍA, A., o.c. p. 642.

7. MARÍAS FRANCO, F.-BUSTAMANTE GARCÍA, A., «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1985-1986, pp. 115-219.

8. ARFE, J. de, *De Varia Commesuracion para la arquitectura y la escultura*, Sevilla, 1585-1587, libr. IV, 3v. : «que no solo yguala con toda la antigüedad, pero en este solo templo podría ser excedida».

9. F. CHECA CREMADES: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987, pp. 151-154.

10. SANTUCCI, M., «Jerusalem, Rome et Constantinople dans l'oeuvre de Moli-net», en *Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la Ville au Moyen Age*, París 1986, p. 139.

nas fechas de su *Felicissimo Viaje*. Calvete de Estrella relata así el recibimiento ofrecido al príncipe por las sucesivas ciudades flamencas que visitó, engalanadas con arquitecturas efímeras, donde se identificaba a Felipe con Salomón y todas las virtudes a él asociadas¹¹. A partir de aquí, la asociación de Felipe —que ostentaba el título de Rey de Jerusalén— con el monarca bíblico será constante, y se desarrollará en todo tipo de formatos, desde pinturas¹² a emblemas¹³; incluso para llegar a considerar su coleccionismo en el monasterio como remedo de lo salomónico¹⁴.

Los medios hispanos del siglo XVI vivieron un florecer de estudios destinados al Templo de Salomón: la recopilación de Alfonso de Madrigal el Tostado, Pedro Mexía (1545) o Francisco de Monzón (1544), el jerónimo portugués Héctor Pino (1568), el jesuita español Francisco de Ribera (1593), o el también jesuita portugués Sebastián Barradas (1599-1609), editaron estudios que abordaban, desde diversos puntos de vista, las diferentes descripciones del santuario hierosolimitano y sus múltiples significados místicos y simbólicos. Además, Felipe II financió los más logrados intentos literarios de reconstrucción del Templo de Salomón. El proyecto de Biblia Regia, para el que Plantino solicitó el apoyo del monarca hispano, llevó a Amberes a Arias Montano como supervisor de la obra. La exégesis de éste sobre el Templo de Salomón buscó un anclaje histórico que se expresó, también, en el aparato visual con el que lo acompañó¹⁵. Muy distinta de la opción humanista de Montano fue la elucubración de Prado y Villalpando, que lograba un edificio legendario aunando las diferentes construcciones, desde las visionarias de Ezequiel hasta el relato bíblico de la obra de Salomón, y la descripción de Josefo del

11. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., «Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial», en *Literatura e imagen en El Escorial*. Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial 1996, pp. 721-749.

12. Por ejemplo la realizada por Lucas de Heere: «Felipe II como Salomón y la visita de la reina de Saba», en *Cat. Exp. Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del Rey*, Valladolid 1998-1999, n.º 78.

13. HOROZCO, S. de, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, I, 34: «El gran Filipo de Austria, que segundo, / Fue de su nombre, y en valor primero, / Señor Rey y Monarca deste mundo, / Vn Sabio Salomon David guerrero.»

14. GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., «Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial: El Templo de Salomón como "Kunstkammer" del rey-sacerdote», en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial 2001, pp. 445-465.

15. HÄNSEL, S., *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, Huelva 1999.

templo de Herodes. Unas contradicciones que no dejarían de plantear controversias entre los implicados: las críticas de Villalpando a la «pobreza» de la reconstrucción de Montano, o las impugnaciones más o menos veladas de los seguidores de éste, Céspedes y Sigüenza, sobre el proyecto de los jesuitas¹⁶.

La dualidad de elección entre Antigüedad clásica y erudición bíblica se mantendrá en un proceso inestable y cambiante durante buena parte de la construcción del Escorial, haciendo que a partir de los años setenta, como hemos visto, el interés por el salomonismo consiga manifestarse de forma tangible en el edificio mismo. La propia educación de Felipe II había conocido esa duplicidad de intereses entre tratadística arquitectónica renacentista¹⁷, difusora de los modelos de los antiguos romanos, y el acercamiento al Templo de Jerusalén. La compra filipina de las ediciones de los tratados de Vitruvio o Durero caminaba en paralelo con las de Flavio Josefo, Ricardo de San Víctor, Nicolás de Lyra o Vatable, sobre las construcciones del templo judío¹⁸. Una dualidad entre las dos antigüedades posibles, que también tendría su reflejo en los comentaristas del Escorial, que utilizarían ambas vías para elogiarlo, tanto como Nuevo Templo de Salomón como Octava Maravilla del Mundo¹⁹. La una y la otra tan presentes como para que ya en los años noventa del siglo XVI los visitantes del edificio las recogieran a su paso por el monasterio. Así, uno de los autores que han dejado uno de los relatos más completos de su paso por nuestro país, el viajero Diego de Cuelvis, elogiaba en 1599 su paso por San Lorenzo, pues «pareció al Templo que fundó el Sabio Salomon en Hierusalem y se puede bien contar por el octavo Milagro del mundo»²⁰.

Hay que tener en cuenta, además, las consecuencias emanadas de las conclusiones del Concilio de Trento y su repercusión en el arte en

16. MARTÍNEZ RIPOLL, A., «La controversia sobre la reconstrucción del Templo de Salomón entre Arias Montano y los jesuitas Prado y Villalpando», en *Fe y sabiduría: La Biblioteca. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1986, pp. 53-73.

17. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «En torno a Felipe II y la Arquitectura», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, CSIC, Madrid 1987, pp. 107-125.

18. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., o.c., pp. 728-734.

19. SÁENZ DE MIERA, J., *De obra insigne y heroica a octava maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid 2001.

20. «THESORO chorographico de las Espannas por el Señor Diego Cuelbis», Biblioteca Nacional de Madrid: Mss. 18472, fol. 65v.

general y en la arquitectura en particular. El reconocimiento de la arquitectura de la Antigüedad clásica como la que más y mejor se adecuaba, por medio de la razón, al ejemplo de la naturaleza, se contraponía, a la vez, a la desconfianza creciente que el ejemplo de la cultura pagana representaba para muchas mentalidades del universo contrarreformista. La necesidad de cristianizar la arquitectura antigua tal y como había representado el ejemplo de Serlio no parecía suficiente tras los resultados del Concilio de Trento, pues su propuesta, heredera directa de los tiempos de confianza renacentista de Bramante, estaba mucho más cerca de la *concordatio* entre Antigüedad y cristianismo, buscada por los círculos de Julio II o León X, y que ya provocaron la indignación de Lutero o Erasmo²¹, que de las soluciones más radicales propugnadas desde la Contrarreforma. La posición de Felipe II como rey archirreformista y la construcción del Escorial como lugar ejemplar de su política religiosa y de extremada vigilancia por el *decorum* cristiano, no podían estar ausentes de estas controversias. La llamada a convertirse en Nuevo Templo de Salomón debía ser una solución tan perfecta como la propia arquitectura del templo bíblico.

No es extraño, por lo tanto, que la obra de Prado y Villalpando, con su intento de reconstrucción monumental del Templo, recreación de una suerte de arquitectura excelsa sancionada por Dios, gozara así del decidido apoyo filipino en los últimos años de su reinado. Además, la estructuración de sus imágenes estaba directamente relacionada con las que había hecho publicar Herrera²²—del que Villalpando se declaró discípulo—, con lo que las analogías del edificio bíblico y la obra del Escorial se unían, irremediabilmente, en la obra de los jesuitas; no sólo por medio del discurso escrito, sino también por el visual. Lo que no podía dejar de satisfacer al monarca hispano. Su apuesta por la imagen estaba en sintonía con las pretensiones contrarreformistas de acentuar lo sensorial para el adoctrinamiento de los fieles, y enlazaba con la composición de lugar ignaciana²³. Desde su prólogo, Villalpando piensa que al ver los diseños de su suntuosa reconstrucción del templo, los fieles se verán compelidos a admirar a Dios, y, de este modo, rechaza enérgicamente las anteriores reconstrucciones (Ricardo de San Victor, Nicolás de Lira, Arias Monta-

21. TAFURI, M., «Erasmo y Roma», en *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid 1995, pp. 200-206.

22. RAMÍREZ, J. A., «Evocar, reconstruir, tal vez soñar (el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)», en *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid 1994, pp. 29 y ss.

23. *Ibid.*, p. 31.

no...) con pobres grabados y edificios indignos de la gloria de Dios que le habían precedido²⁴. En cambio, su creación se convertía, a la vez, en un tratado de arquitectura para teólogos –gracias al que podrían comprender visual y arquitectónicamente la profecía de Ezequiel– y un modelo para los profesionales de la arquitectura pues enseñaba, de manera «científica», un edificio directamente diseñado por Dios:

«No niego –dice Villalpando– 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 [...]. 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.»²⁵

El estricto vitruvianismo planteado desde los ámbitos escurialenses será básico en los postulados de Villalpando, que seguirá venerando al autor romano y forzando una nueva discusión sobre los órdenes arquitectónicos, en búsqueda de un orden perfecto del que pudiese partir la tradición vitruviana. Villalpando dibuja la columna salomónica de manera totalmente alejada a lo que había supuesto la columna torsa, pues no puede entender un alejamiento tan desmedido de lo que son los órdenes clásicos. De este modo, lleva a cabo una inspiración, especie de orden compuesto pero sustituyendo el acanto corintio por representativas hojas de palma como modelo iconográfico, para montarlo con un adintelamiento de similitudes dóricas. Quizá tuviera en cuenta para su recreación las columnas hierosolimitanas que Serlio había reproducido en su *Libro extraordinario* de 1551, en la que las míticas Jachin y Boaz aparecen como dos columnas de fuste recto, aunque con adorno de entrelazo, y con una especie de corintio en su capitel.

Villalpando teorizaba, por lo tanto, una arquitectura clásica que contaba con un precedente divino. La revelación no podía contradecir

24. *Ibid.*, pp. 31-32.

25. VILLALPANDO: libro I, cap. 14. Y libro V, cap. 60. Citado en *Ibid.* p. 33.

a la razón y la arquitectura vitruviana se demostraba como la única «razonable», con lo que debía ser, a la vez, la única arquitectura posible de la revelación divina²⁶. Vitruvio se convierte de este modo en seguidor del espíritu divino que creó el diseño expresado en la obra salomónica. Se superaba, así, el conflicto planteado por Carlo Borromeo, con su desconfianza hacia los órdenes arquitectónicos de los paganos²⁷, puesto que éstos se han transformado, con esta nueva visión, en sucesores de una ordenación anterior llevada a cabo directamente por Dios.

La repercusión de la obra de Prado y Villalpando fue enorme en toda Europa²⁸, y especialmente bienvenida por Fréart de Chambray. En Francia, el tema salomónico fue utilizado frecuentemente como comparación política y arquitectónica durante el siglo xvii. Bossuet señala a Salomón como ejemplo de soberano piadoso, parafraseando el libro de Crónicas (2 Cro 2, 4-5)²⁹, y, en sentido estrictamente arquitectónico, el anterior proyecto de De l'Orme de hacer un orden salomónico en el libro primero de su tratado, que nunca llegó a concretarse³⁰, fue seguido por las resonancias hierosolimitanas que se adjudicaron a un edificio tan emblemático como el Louvre y a su célebre columnata de Perrault³¹, cuyo interés sobre el tema –ejecución de las planchas de la traducción de Maimónides– pudieron llegar a influir en la configuración de la Capilla Real de Versalles³². Roland Fréart de Chambray, en su *Parallèle*, compara y critica las normas establecidas por Vitruvio y por otros arquitectos «modernos», convirtiéndose en un auténtico recetario de órdenes³³ para que los archi-

26. RYKWERT, J., *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona 1974, p. 153.

27. BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia. De 1450 a 1600*, Madrid 1992, p. 124; C. BORROMEO: «Instrucciones fabricae ecclesiasticae», en *Trattati d'arte del Cinquecento...* o.c. vol. III, p. 11 y p. 430 nota n.º 2; ed. castellana de la Universidad de México 1985, p. 113.

28. TAYLOR, R., «El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas», en *Academia*, 1952, pp. 411-473.

29. BOSSUET: *Política sacada de las Sacadas Escrituras*, ed. Tecnos, VIII, Madrid 1974, p. 5.

30. YKWERT, J. R., *La casa de Adán...* o.c., p. 156.

31. CORBOZ, A., «Il Louvre come Palazzo di Salomone», en (dirs. G. Spagnesi-M. FAGIOLO) *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Roma 1984, pp. 563-598.

32. MILLER, N., «An encomium to Louis XIV and Versailles: Maillet's Les Figures du Temple et du Palais de Salomon», en *Architecture*, I (1993) 24-36.

33. YKWERT, J. R., *Los primeros modernos*, Barcelona 1982, p. 15.

tectos pudieran elegir, de una manera ecléctica, el más conveniente a sus necesidades. El ofrecido por Villalpando es reproducido en uno de sus grabados y elogiado para convertirse en el verdadero orden salomónico del Templo de Jerusalén³⁴. Como Villalpando, Fréart de Chambray no contempla la arquitectura del Templo de Jerusalén sino como una suerte de arquitectura clásica, que de nuevo apoya las tesis vitruvianas, sin tener en cuenta los ejemplos torsos de San Pedro.

De modo muy diferente se expresarán los escritos conservados de un personaje de tan amplio espectro de curiosidades, saberes y habilidades como el cordobés Pablo de Céspedes (1548?-1608): pintor, autor erudito y tratadista artístico³⁵. En sus años romanos, Baglione nos lo presenta como un artista de «talento», en compañía de otros pintores doctos, como Federico Zuccaro, que debe renunciar a los pinceles para retornar a España y desempeñar una función eclesiástica³⁶. Entre su círculo de amistades españolas se encontrarán de nuevo, los artistas ilustrados como Pacheco, quien lo incluiría en su *Libro de retratos*, y nos transmitiría en su *Arte* los pocos fragmentos que conservamos de su teoría artística³⁷. De nuevo nos encontramos con un personaje tan interesado por la Antigüedad clásica como por el Templo de Salomón, la cultura grecorromana y la hebrea —igualmente a uno de sus más admirados maestros, Arias Montano, «patrón mio»³⁸—, capaz de llegar a «demostrar» el origen de la Catedral de Córdoba como templo clásico con relaciones con lo hierosolimitano. Su interés por el edificio hierosolimitano también es singular³⁹. Su visión sobre la columna salomónica sigue el intento riguroso de cristianización de los órdenes que venimos comentando, pero aunque vuelva a hacer referencia al Templo de Salomón para conseguir un antecedente que supere a los planteamientos de la Antigüe-

34. FRÉART DE CHAMBRAY, R., *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, París 1650, pp. 51 y 59.

35. BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo xvii*, Madrid 1985, pp. 43-45; RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada 1993.

36. BAGLIONE, G., *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1649, p. 30.

37. BROWN, J., o.c., pp. 57-62.

38. CÉSPEDES, P. de, «Discurso sobre el templo de Salomón», incluido en CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, t. V, p. 275.

39. RUBIO LAPAZ, J., o.c., pp. 216-231.

dad clásica, tal y como haría Villalpando, su resolución será radicalmente diferente a la afirmada por el jesuita.

Céspedes hace un repaso erudito a toda la problemática de la columna salomónica y se muestra conocedor de la gran variedad de propuestas y tradiciones. Crítico con Vitruvio («perdóneme Vitruvio») —una postura que quizá se aceró por su desacuerdo con las propuestas de Villalpando⁴⁰—, no considera adecuada su explicación del origen del orden corintio, lo que suponía un descrédito especialmente grave por considerarse contemporáneamente la forma suprema de la arquitectura y la más adecuada para utilizarse en las construcciones religiosas⁴¹. Derivando sobre el origen de los órdenes, Céspedes cita a la Sagrada Escritura como fuente arquitectónica, ya que considera fehaciente su relato sobre la construcción del templo salomónico, y cree que éste es inicio del arte de construir: «como allá comenzó la arquitectura»⁴². La Antigüedad pagana tiene, por lo tanto el antecedente bíblico y la arquitectura grecorromana debe ser, aunque admirada, corregida con el estudio de los precedentes cuando, como en el caso de Vitruvio, no los habían llegado a conocer. Así Céspedes se involucra, de lleno, en el estudio del Templo de Jerusalén, dejando anotaciones y bosquejos gráficos —«en la traza que yo tengo forjada», llega a apuntar⁴³— sobre sus investigaciones. Pues quiere llevar a cabo su trabajo a partir de los textos y remediar los errores de aquellos contemporáneos que «an torzido el sentido i viciada la buena architettura»⁴⁴.

40. MARTÍNEZ RIPOLL, A.. «Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid. CSIC, 1987, pp. 135-156.

41. FORSSMAN, E., *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao 1983, p. 172.

42. CÉSPEDES, P. de, o.c., p. 319.

43. «Borradores de Pablo de Céspedes sobre comentarios, anotaciones y dibujos acerca del Templo de Jerusalén», reproducido en RUBIO LAPAZ, J., o.c. p. 445.

44. *Ibid.* p. 449; el párrafo no tiene desperdicio: «Aunque la diversidad de las declaraciones de los doctores son en gran manera diferentes i el testo de la Sagrada Escritura difícil en extremo, mi parecer no es de contradzeirlos, digo las declaraciones de los doctores, sino de esponerlas i ajustarlas con la buena escritura como doctores, mas al architeto toca demostrarlo con buena demostración del arte i así pienso an hecho gravísimos herros los que en estos días por declarar a su modo el testo de la Santa Escritura an torzido el sentido i viciada la buena architettura por tirarla o arrastrarla a sus pareceres i disemos.»

Siguiendo su *Discurso sobre el Templo de Salomón*, el recorrido por la evolución de las formas arquitectónicas le lleva a hablar del empleo de las palmas vegetales para la construcción, que posteriormente se petrifican convirtiéndose en columnas propiamente dichas, acercándose, así, a lo diseñado por Dietterlin⁴⁵. Los ejemplos contemplados por Céspedes en San Pedro le proporcionan la secuencia para imaginar la magnificencia del templo: «son tan hermosamente labradas, que arguyen el cuerpo de la obra, haber sido edificio insigne»⁴⁶. El descuido de Vitruvio no es subsanado, según Céspedes, hasta que Vignola incluya, por fin en imagen, la columna torsa en su tratado —aunque ya Alberti y Filarete la hubiesen comentado—, recogiendo la tradición de los ejemplares conservados en San Pedro. Céspedes no adscribe las columnas torsas que pudo admirar en Roma a Constantino, como es habitual, sino a los despojos de Jerusalén llegados a Roma tras la conquista de Tito, seguramente por seguir el texto de Flavio Josefo. Sabemos que este tipo de columna fue utilizada en la tardía Antigüedad romana, y se conocen ejemplos en ciudades como Timgad, Dal at Il Mudik o Afrosias, pero el motivo iconográfico utilizado por Rafael y propagado por el Renacimiento partía de la leyenda de la Columna Santa de San Pedro⁴⁷, considerada, tradicionalmente, como el lugar donde se apoyó Cristo en su prédica, y que, por ello, conservaba propiedades taumatúrgicas⁴⁸.

La columna torsa sería utilizada, habitualmente, para representar el templo hierosilimitano, pero fue la recepción de Rafael de este modelo y su utilización en la famosísima serie de tapices de los Hechos de los Apóstoles la que la impulsó definitivamente como recurso en la pintura renacentista italiana. El antiguo altar mayor de San Pedro contaba con una estructura de este tipo de columnas, en lo que sería una repetición de esquemas paleocristianos de este tipo⁴⁹, que conocemos a partir de medallas y marfiles. Varias medallas del siglo IV muestran una obra similar sobre la pretendida tumba de San Pedro, con un tipo de columnas torcidas rodeando un enclave⁵⁰; una

45. RAMÍREZ, J. A., *Edificios y sueños*, Ed. Madrid 1991, p. 125.

46. CÉSPEDES, P. de, o.c., p. 320.

47. BAIRD, J., «La Colonna Santa», en *The Burlington Magazine*, 1913, pp. 128-131.

48. BAZIN, G., «La colonne salomonique», en *L'Oeil*, 1981, pp. 56-63.

49. STAPLEFORD, R., «Constantinian politics and the atrium church», en *Art and architecture in the service of politics*, Cambridge, Mass., 1978, pp. 2-19.

50. ROSSI, G. B. de, «Le medaglie di devozione dei primi sei e sette secoli della chiesa», en *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1869, figs. 40 y 41, n.º 8.

tradición que sería aprovechada con enorme éxito a raíz del *baldachino* berniniano⁵¹.

Ya en la Sala de Constantino del Vaticano, realizada bajo la dirección de Giulio Romano y siguiendo seguramente diseños del mismo Rafael, la *Donación de Roma* muestra, en su fondo, el altar del antiguo San Pedro con columnas salomónicas. Un motivo que se haría frecuente en el discípulo de Rafael y que llevaría, con él, hacia el norte ya como recurrente esquema ornamental en el ambiente abierto a las novedades de la Mantua de Federico II Gonzaga. A través del propio Giulio, y después de su discípulo Cristóforo Sorte⁵²—tal y como explica éste en su *Osservazioni nella pittura*⁵³—, se convertiría en un motivo cada vez más utilizado en la pintura veneciana⁵⁴. Una ornamentación especialmente querida por Veronés, quien no olvidaría su significación al decorar la *Sala dell'Olimpo* de la Villa Maser, con columnas salomónicas que enmarcan a la figura del techo: la *Sapienza Divina*.

También en Bolonia, algunos artistas del círculo de Vignola se hicieron especialistas entusiastas en este tipo de arquitecturas fingidas prolongando la altura aparente de los techos. El mismo Vignola, Ottaviano Mascherino, Pellegrino Tibaldi y Tommaso Laurenti llevaron a cabo esquemas de este tipo⁵⁵. No será extraño, por lo tanto, que en este ambiente de profusión por las arquitecturas pintadas, en las que la columna salomónica era de tal modo utilizada, la *Regola* de Vignola se refiera a la creación de la columna torsa. Será este tratado, cuya edición *princeps* está datada en 1562⁵⁶, el que, como

51. LAVIN, I., *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, Londres 1980, fig. 5; ÍDEM: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, Nueva York, 1968; gV. VERCELLONI: «La comunicazione di una colonna tortile», en *La fabbrica, la critica, la storia: scritti in onore di Carlo Perogalli*, Milán 1993, pp. 313-324.

52. BORA, G., «Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana», en *Giulio Romano: atti del Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, Mantua 1989, pp. 275-284.

53. SORTE, C., «Osservazioni nella pittura», en P. BAROCCHI: *Tratati d'arte del Cinquecento*, I, Bari 1960, pp. 297-298 y III, Bari 1962, pp. 605-606.

54. SCHULZ, J., *Venetian painted Ceilings of the Renaissance*, Los Ángeles 1968.

55. SJÖSTROM, E., *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*. Estocolmo 1978, pp. 41-45.

56. La primera edición fue impresa sin el lugar de la edición ni la fecha, y conocemos ésta por una carta del hijo del Vignola, Giacinto, a Ottavio Farnese, duque de Parma y Piacenza, el 12 de junio de 1562, en RONCHINI, A., «I due Vignola», en

apuntaba Céspedes, dará la primera formulación canónica para dicha columna. En su lámina XXXI, Jacopo Barozzi muestra las medidas del fuste torso e incluye la leyenda que lo remite a los comentados ejemplos de San Pedro: «Disegnate queste colonne diritte e volendolo far torte a similitudine di quelle che sono in Roma nella chiesa de S. Pietro devesi far la la pianta come si vede...»⁵⁷ Lo que en la versión de Patricio Caxés, el pintor de Arezzo venido a El Escorial, en la temprana primera traducción del texto italiano, se convertirá en columnas «... tuertas asemejanza de aquellas que estan en Roma...»⁵⁸.

Así se conformaba una línea duradera que llegaría hasta El Escorial, convirtiéndose, en este caso, en arquitectura pintada a partir de los frescos de Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Pintor e ingeniero, ayudante de Perino del Vaga en las decoraciones del *Castel de Sant'Angelo* para Pablo III Farnese, trabajó después en Milán para Carlo Borromeo, donde llegaría a ser nombrado arquitecto de la fábrica del *Duomo*, para posteriormente ser requerido por Felipe II para trabajar en El Escorial. Si primeramente se le había solicitado desde la corte española como ingeniero, sería más tarde su labor de fresquista lo que encajaría con los intereses filipinos, una vez que se demostró que la *maniera* de Federico Zuccaro (1540/1541-1609) no agradaba al monarca hispano⁵⁹. Tibaldi estaba muy relacionado con Carlo Borromeo, y se dedicó a una expresión artística rigurosamente simplificada y muy influida por las ideas de la Contrarreforma y el «misticismo de la razón», raíz misma de los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola; por lo que se aplicaba, en palabras de los Ca-

Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi e parmensi, III, 1865, p. 381. Para los problemas de la primera edición vignolesca M. WALCHER CASOTTI: «Le edizioni della Regola», en BAROZZI DA VIGNOLA, G., *Regola delli cinque d'architettura*, en *Tratatti di architettura*, vol. V, 2.ª ed., Milán, Il Polifilo, 1985, pp. 527-577; THOENES, C.: «La Regola delli cinque ordini del Vignola», en *Actas del coloquio de Tours, 1981: Les Traités d'architecture de la Renaissance*, París 1988, pp. 269-279; TUTTLE, R. J.: «On Vignola's rule of the five orders of architecture», en HART-P. HICKS, V.: *Paper Palaces*, 1998, pp. 199-218.

57. BAROZZI DA VIGNOLA, G., *Regola delli cinque ordini... o.c.*, p. 526, tb. en la plancha XXXI.

58. *Regla de las cinco ordenes de architectvura de Iacome de Vignola agora traduzido de Toscano en Romance por Patrizio Caxesi ... en Madrid... 1593*, facsímil de Albatros Ediciones, Valencia 1985, con una introducción de Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos, p. XXXI.

59. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Los pintores manieristas italianos de El Escorial», en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid 1993, pp. 13-16.

raci, la definición de ser un «Miguel Ángel reformado»⁶⁰. Se ha resaltado que tanto Zuccaro, como Luca Cambiaso (1527-1596) y Tibaldi, los tres principales fresquistas utilizados por Felipe II para la decoración del Escorial, estaban relacionados con los ambientes italianos más proclives al gobierno español, ya fuese en Milán o en la órbita romana de los Farnese. Fue en este ambiente manierista italiano, y a su concreta interpretación de una cultura y una imagen de la Antigüedad cristianizada, donde el Rey Prudente buscó unas formas que se adaptaran al ideal contrarreformista y que debían plasmarse en el monasterio de San Lorenzo⁶¹.

En los frescos de Tibaldi para el claustro grande o patio de los Evangelistas se encuentra un ciclo decorativo de una clara utilidad procesional, donde es posible seguir una historia completa de la Redención⁶². En ellos volvemos a encontrar una nueva arquitectura pintada con la columna salomónica⁶³. Como se hizo habitual en la de pintura italiana⁶⁴, Tibaldi señala el interior de estas construcciones con columnas torsas que se convierten, así, en secuencias del templo salomónico, monumentales columnas torsas que se muestran en los interiores arquitectónicos de las representaciones de Cristo y La Virgen.

Por los años ochenta se suele fechar la llegada al Escorial de otra de las arquitecturas salomónicas. Esta vez entre los dibujos de Francisco de Holanda, que consiguió Felipe II y que se conservan todavía en la biblioteca de San Lorenzo⁶⁵: el diseño de la Columna Santa realizado en Roma. El interés del portugués por la temática bíblica, representado en otros manuscritos escurialenses como en el *De aetibus mundi imagines*⁶⁶, llega hasta su tratado teórico⁶⁷. Aunque es

60. BÉGUIN, S.-DI GIAMPAOLO, M., «Pellegrino Tibaldi y los frescos del sagrario y el claustro», en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid 1994, pp. 141-169.

61. CHECA CREMADES, F., o.c., p. 327.

62. *Ibid.*, p. 355.

63. GIAMPAOLO (ed.), M. di, *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid, 1995.

64. SCHOLZ-HANSEL, M., «Las obras de Pellegrino Tibaldi en El Escorial: un resumen original del arte italiano de su tiempo», en *Imafronte*, 1992-1993, pp. 389-401.

65. FELICIDADE ALVES, J. de, «Introducción» a la edición de *Álbum dos Desenhos das Antighalhas de Francisco de Holanda*, Lisboa, 1989, pp. 2-3.

66. Por ejemplo con *El juicio de Salomón* (fol. 30r.) o *La reconstrucción del Templo* (fol. 35 r.). DESWARTE-ROSA, S., *Les «De aetibus mundi imagines» de Francisco de Holanda*, París 1983, pp. 108 y 139.

67. IDEM, «Prisca pictura et Antigua Novitas», en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid 1993, pp. 117-131.

escaso nuestro conocimiento de la difusión entre nuestros artistas, tanto de sus diseños como del *De la pintura antigua* —a pesar de que ya, en 1563, se poseía la traducción castellana del también portugués Manuel Denis⁶⁸—, en el capítulo dedicado a tratar sobre el conocimiento que el pintor debe poseer de la arquitectura —«De la pintura arquitecta»—, Holanda hace referencia explícita a la columna salomónica conservada en San Pedro:

«Hay también colunas que son torcidas y estriadas y cubiertas de escultura, las cuales trujo a Roma Constantino del templo de Salomón; una de ellas es famosísima, porque en ella solía Nuestro Salvador arrimarse muchas veces para predicar y tiene grande virtud contra los espíritus malos.»⁶⁹

Pero el portugués no se quedó ahí, sino que, además de la fuente literaria, añadió la visual. De este modo, en los dibujos aludidos del llamado *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial, y realizado entre 1538 y 1540⁷⁰, en su folio 5r., se encuentra su diseño de la Columna Santa, con Cristo apoyado en ella exponiendo su doctrina a dos fieles. En el dibujo, Holanda refleja la cartela latina con el texto que fue incorporado al colocar la columna en la capilla de la *Pietà* durante el siglo xv⁷¹. El diseño de Holanda, tomado directamente del ejemplar de San Pedro, no puede estar más cercano al utilizado por Rafael, con dos franjas de estrias retorcidas y otras dos de relieves escultóricos con verduras y *putti*, mientras que el capitel vuelve a ser una especie

68. HOLANDA, F. de, *De la pintura antiga* (1548), versión castellana de Manuel Denis (1563), que fue editada por Elias Tormo, Madrid 1921; la edición crítica en portugués con comentarios en castellano de Ángel González, Lisboa, Imprensa Nacional 1983.

69. HOLANDA, F. de, o.c., ed. E. Tormo, p. 129.

70. *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, Pintor Português (...1538-1540...)*. Publicados, con notas de Estudio y Preliminares el Prof. E. Tormo de la Universidad de Madrid, Académico de la Historia y de Bellas Artes, y correspondiente de la Academia de Bellas artes de Lisboa, Madrid 1940. Una edición más moderna, *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, con Introducción y notas de J. Da Felicidade Alves, o.c.

71. El texto latino dice así: «Haec est illa columna in qua Dns Noater Jehsus Xristos, appodiatus dum populo praedicabat et Deo Patri preces in templo Salomonis effundebat adherendo stabat: auae una cum aliis undecim hic circumstantibus in Triumphum basilicae Beati Petri locata fuit. Demones expellit, et ab immundis spiritibus vexatos reddit.»

de simbiosis de jónico y corintio. Además, Holanda sigue la leyenda sin base histórica posible, pero que había servido para crear una poderosa imagen que entroncaba con las exégesis de los teólogos medievales, para los que Salomón se contemplaba como una prefiguración de Cristo, tal y como se utilizó en el arte medieval⁷².

El gran éxito del *baldacchino* berniniano será definitivo para la exportación de la columna salomónica y del tipo de altar mismo también a España⁷³. Parece que la idea de la erección de un *baldacchino* había sido ya concebida antes de la llegada de Bernini a las obras de San Pedro, como demostraría el dibujo de Carlo Maderno en la Albertina de Viena, en el que las columnas torsas están ya claramente presentes⁷⁴. Tampoco hay que descartar la posible autoría de Borromini en el diseño del propio *baldacchino* berniniano, por lo menos en sus primeras ideaciones⁷⁵. Otras obras efímeras, como la erigida durante la celebración de la canonización de San Carlo Borromeo en el mismo Vaticano, siguen ese mismo esquema⁷⁶, demostrando que la idea de emulación del altar del antiguo San Pedro llevaba ya algunos años gestándose⁷⁷. Y no es extraño puesto que en los ambientes romanos, el tema salomónico no había dejado de estar presente en fechas anteriores⁷⁸. De forma visual se plasmaría en los frescos realizados por Vasari —asesorado por Paolo Giovio⁷⁹— para la *Sala dei Cento Giorni*, en el actual Palacio de la Cancillería de Roma, en

72. RÉAU, L., «Iconografía de la Biblia, I. Antiguo Testamento» t 1, en *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona 1996, p. 336.

73. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La huella de Bernini en España», en H. HIBBARD: *Bernini*, Bilbao 1982, pp. VII-XXX.

74. MAGNUSON, T., *Rome in the Age of Bernini*, Uppsala 1982, vol. I, p. 256.

75. THELEN, H., *Die Entstehungsgeschichte der Hochaltararchitektur von St. Peter in Rom*, Berlin, 1967; KIRWIN, C. «Bernini's Baldacchino Reconsidered», en *Römisches Jahrbuch*, XIX, 1981, p. 141.

76. *Ibid.* p. 258.

77. LAVIN, I., *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, Londres 1980, fig. n° 5; ÍDEM: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, Nueva York 1968.

78. BATTISTI, E., «Roma apocalíptica y Rey Salomón», en *Renacimiento... o.c.*, pp. 57-72; para seguir el proceso de lo salomónico como modelo independiente de lo romano desde la Edad Media en BLUNT, A., «The Temple of Solomon with Special Reference to South Italian Baroque Art», en *Kunsthistorische Forschungen Otto Pacht zu ehren*, Salzburgo 1972, pp. 258-265, y MANIERI ELIA, M., *Barocco lecce*, Milán 1989, pp. 97 y ss.

79. ROBERTSON, C., «Paolo Giovio and the *invenzioni* for the Sala dei Cento Giorni», en *Paolo Giovio: il Rinascimento e la Memoria*, Actas, Como 1985, pp. 225-237.

1546. Patrocinados por Alessandro Farnese⁸⁰, se trataba de glorificar a su homónimo tío, Pablo III, como perfecto legislador, servidor de la Iglesia, pacificador del mundo y patrón de las artes. Además, obtiene el *status* de la sabiduría al parangonarse con el rey bíblico, pues la construcción del nuevo San Pedro se modela en los frescos como Nuevo Templo de Salomón.

A pesar de que las recreaciones del Templo de Jerusalén en la pintura española de mediados de finales del siglo xv y la primera mitad del xvi se muestran ajenas a la tradición de las columnas torsas⁸¹ —a diferencia de las que reproduce, por ejemplo, Jean Fouquet (h. 1420-1477/81) en Francia, al ilustrar *Les Antiquités Judaïques* de la Biblioteca Nacional de París entre 1470 y 1476—⁸², la llegada de estampas italianas, y sobre todo flamencas, además de ejemplos pictóricos como los reseñados de Tibaldi, familiarizarán su uso a los artistas españoles. A finales del siglo xvi su utilización es especialmente perceptible en Sevilla, donde se encuentra en el trabajo de iluminadores⁸³ y, sobre todo, la gran obra del Sagrario del altar mayor de la Catedral de Sevilla, obra del platero Francisco de Alfaro, de hacia 1593-1597⁸⁴, aunque fuera sustituido en el siglo xvii⁸⁵.

Será en los retablos donde estas formas adquirirían el mayor desarrollo en los años siguientes. En Andalucía sería la obra del jesuita

80. ROBERTSON, C., «*Il gran cardinale*» Alessandro Farnese Patron of the Arts., Yale University Press 1992, pp. 55 y ss.

81. ÁVILA, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, pp. 51 y ss.; sobre el tema KRINSKI, C., «Representations of the Temple of Jerusalem before 1500», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1970, pp. 1-19; ROSENAU, H., *Vision of the Temple. The image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*, Londres 1979.

82. LOMBARDI, S., *Jean Fouquet*, Florencia, p. 181.

83. Por ejemplo, en la miniatura de una ejecutoria de hidalguía de especial calidad, fechada en Granada en 1590, en la que se reproduce una *Circuncisión del Niño*, encontramos al sacerdote hebreo que ejecuta el rito delante de unas delirantes columnas salomónicas. *Carta Executoria de hidalguía a pedimento de Juan de Orive Apallúa, vezino de la ciudad de Sevilla*, 14 de abril de 1590, Granada, fol. 2r., conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 19043, en Cat. Exp. *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Museo del Prado, 2000, pp. 188-191, cat. 37.

84. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo xvii», en *Boletín de Bellas Artes de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, 1935, pp. 3-25 (p. 6, nota n.º 1).

85. BAIRD JR, J. A., *Los retablos del siglo xviii en el sur de España, Portugal y México*, México 1987, p. 34.

Francisco Díaz de Ribero (1592-1670) —quien llegaría a perfeccionar una curiosa máquina para cortar las hélices de este tipo de columnas— en el retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, de entre 1630 y 1633⁸⁶, cuyas columnas torsas se alejan del ejemplo romano, al contar incluso con una vuelta más que la dibujada por Vignola. En Compostela también se dio el ejemplo temprano del retablo para la Capilla de las Reliquias de la catedral, que se contrata en 1625 con Bernardo de Cabrera⁸⁷, con «quatro Colunas principales que señala la dha traça an de ser aculebradas y entorchadas, conforme están dibujadas las dos de dha traça y an de ser ystriadas y entorchadas»⁸⁸. Las columnas se conservan separadamente, y podemos comprobar que su formulación tiene ya seis vueltas, como había diseñado Vignola.

Aunque se ha establecido que será en la segunda mitad del siglo XVII en la que la retablistica madrileña acogerá lo que se puede denominar plenas «formas barrocas»⁸⁹, ya la presencia de Alonso Cano se haría fundamental en la renovación del retablo madrileño⁹⁰, como demuestran los dibujos conservados que incorporan elementos de gran trascendencia en la concepción de otros artífices⁹¹. Asimismo, las obras del maestro Pedro de la Torre demostrarán una evidente evolución en cuanto a la concepción del retablo, desde formas más eclécticas hasta su definitiva barroquización⁹². Será con la realización del retablo mayor de la iglesia del Hospital del Buen Suceso, ya concluido en la temprana fecha de 1637, cuando este artífice haga aparecer una nueva tipología del mismo, introduciendo, a su vez, la construcción de un camarín y la columna salomónica⁹³. Aunque el retablo se ha perdido, poseemos varias descripciones contemporá-

86. BONET CORREA, A., *Andalucía barroca*, Barcelona 1984, p. 48.

87. GARCÍA IGLESIAS, J. M., «Bernardo Cabrera, arquitecto-entallador del Barroco gallego», en *Estudios de Historia del Arte en Honor del Prof. Dr. D. Ramón Otero Núñez*, Santiago de Compostela 1993, pp. 201-213.

88. Citado en OTERO NÚÑEZ, R., «Las primeras columnas salomónicas en España», en *Boletín de la Universidad Compostelana*, n.º 63, pp. 5-12.

89. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Retablos madrileños del siglo XVII», en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid 1995, pp. 59-75.

90. Desde las palabras de Díaz del Valle en 1656, en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 476-477.

91. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, pp. 321-331.

92. TOVAR MARTÍN, V., «El arquitecto-ensamblador madrileño Pedro de la Torre», en *Archivo Español de Arte*, 183 (1973) 261-297 (p. 270).

93. *Ibid.* pp. 270-272.

neas que nos informan de cómo se conformaba la obra⁹⁴, con un camarín compuesto de ocho columnas salomónicas unido al retablo. El relato más rico y detallado es el que se produce en una mención de cuentas del propio Hospital:

«...es un gigante de ensamblaje y un monstruo culto de oro. Sobre ocho pedestales hazen peso ocho colunas tuberculosas que solas hubieren merecido el nombre de salomónicas por la frondosa contextura de unas parras doradas que enlazándose con vago error se enmaridan con el labrado leño; mil abrazos les dan sus pámpnaos y le fecundan con racimos tan propios que pudiera hacer el arte vendimia y querer exprimirlos.»⁹⁵

El fuerte impacto que produjo esta obra se observa por las referencias que a él se refieren, ya que sirvió de ejemplo para el encargo de otras columnas similares en otras obras: «...seis columnas salomónicas conforme a la traza y arte ... el modo de los del buen Suceso.»⁹⁶

Pero lo más interesante, como ha sugerido Martín González, es que éste y otros documentos nos llevan a creer en la existencia de una polémica sobre la formulación de la columna salomónica⁹⁷, una vez que ésta ha hecho su eclosión en la figuración de la retabística hispana. Así, en el contrato para realizar la Capilla de la Cruz de la Catedral de Palencia, se especifica que las columnas salomónicas debían hacerse de cinco vueltas, porque así lo había compuesto Pedro de la Torre, «el mayor maestro que ha tenido España»⁹⁸. Suponemos que las columnas salomónicas del retablo del Buen Suceso constaban de cinco vueltas, no sólo por esta información documental, sino porque poseemos, además, un grabado⁹⁹ de un retablo cola-

94. RUIZ DE ALTABE: *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso*, Madrid 1641, recogido en VILLAMIL, E. F., «La iglesia del Hospital Real de la Corte o del Buen Suceso», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1928, pp. 385-417.

95. Citado en TOVAR MARTÍN, V., «El arquitecto...», *o.c.*, p. 271.

96. GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. II. Escultores*, Valladolid, 1941, p. 300.

97. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Tipología...» *o.c.* p. 324.

98. GARCÍA CUESTA, T., «El retablo de la Inmaculada de la catedral de Palencia y noticias de los Sedano», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XVIII, (1962) 181-208.

99. Catálogo de la exposición *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1990, lám. n.º 153.

teral para la imagen de San Antonio de Padua —seguramente obra también del retablista madrileño—, formado por dos columnas salomónicas de las susodichas cinco vueltas ¹⁰⁰.

Los dibujos contemporáneos también nos informan de lo extendido del uso de la columna salomónica. En este sentido es espectacular el que se conserva en la Biblioteca Nacional, atribuido al madrileño Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671), fechado entre 1545 y 1555, y diseñado para el retablo baldaquino de San Isidro ¹⁰¹. Aunque la idea general proviene, sin duda del *baldachino* berninés, las columnas no repiten la formulación del polifacético artista italiano, sino que sus fustes siguen las seis vueltas canonizadas por Vignola. También en un proyecto de decoración teatral de Francisco Ricci, hermano de Juan, fechado en la segunda mitad del siglo XVII ¹⁰², encontramos un entramado perspectívico poblado de columnas torsas. Ya se ha apuntado en alguna ocasión la similitud del arco del fondo de este dibujo con el diseño de fray Juan en el folio 42 de su tratado ¹⁰³, lo que ha servido para especular con la difusión manuscrita del mismo. También Lázaro de Goiti dibujó, en 1646, la columna torsa en sus tratados manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid ¹⁰⁴, donde también se encuentran dos diseños de su rival Alonso Cano (1601-1667). Uno de ellos muestra un vano con columna salomónica, también de seis vueltas ¹⁰⁵, fechado hacia la última etapa del artis-

100. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Tipología...», o.c., p. 325.

101. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., en el catálogo de la exposición *El dibujo español del Siglo de Oro*, Madrid 1980, n.º 154, p. 80, lám. LXXI; *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991, n.º 84, pp. 64-65; Catálogo de la exposición *El arte en la época de Calderón*, Madrid 1981-1982, n.º 119, p. 143.

102. *El dibujo español...*, o.c., n.º 232, p. 105, lám. LXXVIII; *Dibujos de arquitectura...*, o.c., n.º 93, p. 74; *El arte en la época de Calderón ... o. cit.* n.º 110, p. 138.

103. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Los fondos arquitectónicos de la pintura del Siglo de Oro», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid 1991, pp. 223-241; opina que el fondo del dibujo de la Biblioteca Nacional «está calcado» del que figura en el tratado (p. 225). Aunque la similitud es mucha, se diferencian en que el primero no sigue el «orden salomónico entero», estructurando una cornisa y un tímpano rectos y no ondulados, como dibuja fray Juan en su *Pintura Sabia*.

104. SUÁREZ QUEVEDO, D., *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII*, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 712.

105. *El dibujo español...* o.c., n.º 41, p. 45, lám. LXVI; *Dibujos de arquitectura...* o.c. n.º 65, pp. 46-47.

ta granadino, entre 1650 y 1667¹⁰⁶. En otro ejemplo del mismo Cano, y de la misma época, nos encontramos, sin embargo con una columna torsa de tan sólo cuatro vueltas¹⁰⁷, demostrando la versatilidad e inventiva, la búsqueda de nuevos caminos y novedades que desarrolló este artista hasta el final de sus días¹⁰⁸. Tampoco debemos olvidar los dibujos italianos que circularon tempranamente en nuestro país, como los interesantísimos diseños del tratado de Giovanni Battista Montano (1534-1621), conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se presentan varios ejemplos de columnas torsas¹⁰⁹.

También durante el siglo XVIII la presencia de la columna salomónica en la pintura española se hizo muy frecuente¹¹⁰. El flamenco Juan de la Corte¹¹¹, el granadino Juan de Sevilla (1643-1695), o el valenciano Vicente Salvador Gómez (1637-1680)¹¹², demuestran la variedad de fechas y geografías hasta donde se extendían la utilización de esta figuración. Asimismo, ocurría con las grandes decoraciones al fresco que gozarían de gran fama en la segunda mitad del siglo. El grandioso ejemplo que significa la decoración de la escalera de las Descalzas Reales de Madrid¹¹³, ya fuesen Mitelli y Colonna los autores, o artistas de la «escuela madrileña»¹¹⁴. De parecida suntuosidad es el ejemplo de la iglesia madrileña de San Antonio de los

106. TOVAR MARTÍN, V., en la ficha del catálogo *Dibujos de arquitectura... o.c.*, p. 47.

107. *Dibujos de arquitectura... o.c.*, n.º GR8, pp. 327-328.

108. MARIAS, F., «Alonso Cano y la columna salomónica», en *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid 1999, pp. 291-321.

109. RODRÍGUEZ RUIZ, D., «Los órdenes de arquitectura de Giovanni Battista Montano», en *Dibujos de arquitectura... o.c.*, pp. 143-146.

110. TORRE RUIZ, M. F., «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, t. I, pp. 724-737.

111. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., -PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII... o.c.*, pp. 349-368; A. MARTÍNEZ RIPOLL: «Juan de la Corte, un pintor flamenco en el Madrid de Calderón», en *Goya*, 161-162 (1980-1981) 312-321.

112. GUTIÉRREZ PASTOR, I., «La conversión de San Pablo», en J. GÁLLEGO: *Tres siglos de pintura española*, Madrid 1997, pp. 102-105.

113. GARCÍA SANZ, I. -VICTORIA TRIVIÑO, M., *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid 1993, pp. 97 y ss.

114. E. LAFUENTE FERRARI: *Breve historia de la pintura española*, Madrid 1946, p. 359; para su posterior adscripción a Claudio Coello del Rompimiento de Gloria y los detalles arquitectónicos, RUIZ ALCÓN, T., *Monasterio de las Descalzas Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid 1987, p. 36.

Portugueses, donde volvemos a encontrar un gran espacio fingido por medio de arquitecturas salomónicas¹¹⁵.

Pero esta rica floración formalista no impidió la teorización de lo salomónico. Heredero de la tradición anterior, fray Juan Ricci¹¹⁶ se volcó en la especulación, tanto sobre la columna salomónica como sobre el propio Templo y el origen de la arquitectura¹¹⁷. En el primer tema, su interés por la formulación de la columna torsa se basó en la estampa vignolesca, desde la que dio forma a un orden salomónico entero que viniera a resolver las dudas y meditaciones anteriores sobre el orden perfecto proveniente del templo bíblico. Ricci recoge la tradición vitruviana y renacentista de los órdenes arquitectónicos y su significación alegórica para someterlos al camino de perfeccionamiento, que desemboca en el orden salomónico y el compuesto salomónico que aplica a Cristo y a la Virgen:

«Del Salomónico sólo se an visto las colunas, mas para que corresponda todo el nombre hize este arco triunfal dedicado a Cristo Señor Nuestro, como al principal Salomón...»¹¹⁸

Cristo es el Nuevo Salomón, y como tal debe estar presente en el orden con que le dedica el nuevo *baldachino* de San Pedro, que debía sustituir al de Bernini¹¹⁹. Sus escritos —parte de los cuales también se encuentran en la Biblioteca del Escorial— hacen hincapié en la perfección alcanzada en el Templo de Salomón, donde tiene inicio la arquitectura, en una línea que demuestra su conocimiento de las especulaciones de Céspedes —a las que debió tener acceso a través de doña Teresa Sarmiento de la Cerda¹²⁰—, como cuando declara «Del

115. GUTIÉRREZ PASTOR, I.-ARRANZ ÓTERO, J. L., «La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. xi, 1999, pp. 211-249.

116. TORMO, E.-LAFUENTE, E., *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, Madrid 1930.

117. GARCÍA LÓPEZ, D., «Pintura y teoría de las artes en el siglo xvii español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, conmemoración y nuevas aportaciones», en *Anales de Historia del Arte*, 2000, pp. 101-147.

118. RICCI, J., *La Pintura Sabia*, Fundación Lázaro-Galdiano de Madrid, fol. 41v.

119. Así señala en su diseño del *baldachino* de San Pedro: «demostrara esta obra entera Salomónica, porq(ue) no fuera mejor la primera del Templo de Salomón», en *Manuscrito de la Abadía de Montecassino*, n.º 590, fol. 19.

120. RAMÍREZ, J. A., *Edificios...*, o.c., p. 126.

Templo de Salomón se originó todo, que estos [los órdenes vitruvianos] son juguetes que se han añadido o por mejor decir degenerado»¹²¹. Pero su fecunda especulación sobre el Templo de Salomón no se quedó tan sólo en los escritos o en los magníficos diseños de *La Pintura Sabia* (1660-62), sino que el benedictino llegó a diseñar la estructura del templo y sus antecedentes –Arca de Noé, Tienda del desierto, Arca de la Alianza– siguiendo el ejemplo que el más reconocido de los exégetas medievales había realizado, el franciscano Nicolás de Lyra¹²².

La reflexión de Ricci pudo resultar especialmente atractiva para autores como Guarini y Caramuel, en lo que suponía de proceso de ampliación del sistema de los órdenes arquitectónicos¹²³. La reconstrucción del Templo de Jerusalén de Caramuel va a partir visualmente, en su lámina A, del ejemplo de Villalpando, hasta llegar a la H, en la que se sigue la traza del Escorial de Juan de Herrera, vinculando así, una vez más, estos dos edificios, y realizando una formulación esencialmente especulativa que en ocasiones llega hasta lo utópico¹²⁴, a pesar de que siempre trate de buscar un refrendo experimental para sus teorías. Así hace, por ejemplo, cuando describe el orden que designa como «tyrio» del Templo de Salomón. Su propuesta viene a incidir en una concepción de la arquitectura perfecta que se remonta mucho antes de los ejemplos de la Antigüedad clásica, a Salomón y su arquitecto Hiram:

«Llegó esta ciencia [la arquitectura] a conseguir adorno y perfeccion en el siglo de Salomon...»¹²⁵

121 RICCI, J., *Imagen o espejo de las obras de Dios*, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, fol. 344; ZARCO CUEVAS, F., «Un manuscrito inédito y desconocido, del P. Fr. Juan Andrés Rizzi, en la Biblioteca de El Escorial», en *Revista Española de Arte*, 1932, pp. 138-149.

122. GARCÍA LÓPEZ, D., «La Pintura Sabia y los manuscritos italianos de fray Juan Ricci. A vueltas con lo salomónico», en *Goya*, 2002, pp. 27-38; sobre la obra de Lyra, MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Exégesis escrita y explanación dibujada de la arquitectura bíblica en N. de Lyra», en *Dios arquitecto... o.c.*, pp. 87-89.

123. RAMÍREZ, J. A., «Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el “orden salomónico entero”», en *Goya*, 1981, pp. 202-211.

124. BONET CORREA, A., «Juan de Caramuel y Lobokwitz, polígrafo paradigmático del Barroco», como Introducción a la edición de J. DE CARAMUEL: *Arquitectura civil recta y oblicua*, ed. facsímil, Madrid, Turner 1984, pp. VII-XXXII (p. XXI).

125. CARAMUEL, J., o.c., t. II, p. 48.

Por todo ello, va a adelantarse de nuevo a Vitruvio para seguir las propuestas de la Santa Escritura, la única fiable en su propuesta «cientifista»:

«Es menester saber, que en cuestiones, que dependen de el hecho, no se admitten discursos, sino seguras relaciones: assi, que para saber las medidas de los muros y Colunas del Templo, no se deber recurrir a las Especulaciones de Vitruvio, sino a lo que nos refieren las Historias. Y como la Sagrada es infalible, y las mide en diversos lugares, propondre los que por ser mas claros, nos podran dirigir y ayudar.»¹²⁶

Su propuesta para crear las míticas Jachin y Boaz sigue una cuidadosa exégesis que le lleva a crear unas gruesas columnas con capiteles formados por cestas de frutos. Después admite que las columnas del templo debían poseer acanaladuras tal y como describía Flavio Josefo¹²⁷. Sólo después de explicar la diversidad de órdenes que llega a admitir —y aceptando que el gusto debe jugar en la elección de uno u otro¹²⁸—, se permite Caramuel dibujar una columna torsa, haciéndolo en dos ocasiones: recuperando la figura diseñada en la *Regola*, de Vignola (IV, lám. VII), y creando un detalle de una creación propia (III, lám. LIX).

Los amplios intereses de Caramuel y el carácter erudito que siempre acompañó a sus prolíficos estudios resumen buena parte de lo que se había teorizado y especulado durante los años anteriores y que ya hemos tratado aquí, pues su *Arquitectura civil, recta y obliqua*, sancionaba desde su título la asimilación entre Templo de Salomón y El Escorial, en un proceso que había recorrido ya un siglo el año de su publicación en Vigevano en 1678.

126. *Ibid.* p. 49.

127. *Ibid.* p. 128.

128. *Ibid.* p. 89: «... ha de seguir el Architecto el gusto, y parecer del Principe, y como unos gustan de obras macizas y seguras, otro de delicadas, hermosas, y curiosas, no se puede dar otra Regla, que sea segura y cierta, sino solo dezir, *stat pro ratione voluntas*».

