

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

Estudio sobre la Columna Salomónica



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A

MARIA FAUSTINA TORRE RUIZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A MIS PADRES CON AGRADECIMIENTO Y CARIÑO.

A LA MEMORIA DE MI HERMANO MARIO.

A TODAS AQUELLAS PERSONAS
QUE ME ALENTARON EN LA E-
LABORACION DE ESTA TESIS.



I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION	
CAPITULO I -Búsqueda postridentina de un arte gra- to a Dios	9
CAPITULO II -Las doce columnas helicoidales del Se- pulcro de San Pedro	19
CAPITULO III -Las columnas del Templo de Salomón.	67
CAPITULO IV -La columna salomónica en la obra de Ra- fael.	77
CAPITULO V -Lorenzo Bernini y el Baldaquino de San Pedro. Su secuela: el Barroco Salomóni- co.	97
CAPITULO VI -El teórico del Orden Salomónico: Fray - Juan Ricci.	123
CAPITULO VII -Consideraciones sobre el vocablo salomó- nico.	147
APENDICE -Diez interpretaciones de la columna sa- lomónica en el arte de la Nueva España.	159
CONCLUSIONES	201
BIBLIOGRAFIA	207
LISTA DE ILUSTRACIONES	213

INTRODUCCION

El presente estudio tiene como finalidad ahondar en la historia de uno de los soportes arquitectónicos que gozó de enorme éxito en el arte barroco: la columna salomónica. De todos es sabido la gran profusión que alcanzó dicha columna tanto en el arte del continente europeo como en el Nuevo Mundo; sin embargo, sus orígenes permanecían bastante oscuros. La idea más generalizada es que la columna salomónica barroca se popularizó a partir de la construcción del soberbio baldaquino ejecutado por Bernini sobre el sepulcro de San Pedro en la Basílica Vaticana. Hasta aquí todo iba bien, pero al preguntarnos acerca de la fuente que inspiró a dicho artista barroco, encontramos que casi todas las diversas publicaciones que tratan sobre este tema no ofrecen informes suficientes. Sin preocuparse mayormente por esclarecer el origen del modelo de Bernini, la mayoría de los autores consultados nos dicen que las columnas berninescas derivan de una columna conservada hasta hace pocos años en la Capilla de la Piedad, en el Vaticano, la cual durante varios siglos gozó de especial veneración por reputársele un origen sagrado: según la tradición había pertenecido al templo de Salomón y en ella se había recargado Jesu -- cristo al predicar. Sin embargo, como se verá adelante, al em-

peñarnos en profundizar más sobre este punto nos encontramos - con que el origen de las grandes salomónicas berninescas es mucho más complejo de lo que se había pensado hasta ahora.

Al iniciar este trabajo nuestra finalidad era otra, si - bien íntimamente ligada con este tema; tratábamos de realizar un estudio sobre las portadas salomónicas de la Ciudad de México. Para ello creímos necesario hacer una revisión, si bien somera, del origen de la columna helicoidal para situar dichas obras novohispanas dentro de una de las modalidades más bellas y abundantes del barroco: la etapa o fase calificada como Ba--rroco Salomónico. Al adentrarnos en la investigación nos encontramos, como hemos dicho, con una serie de datos esparcidos a-quí y allá, inconexos, fragmentarios o bien disímbolos. Ante - esta confusión nos propusimos aclararlos, ahondarlos, darles - cohesión, hasta donde nos fuera posible, para establecer los - aspectos más sobresalientes de la historia de la columna salo-mónica. He aquí el origen de la presente tesis.

Nuestro estudio no pretende ser exhaustivo ni mucho menos, pero sí establecer la enorme importancia que posee la columna cuyo fuste no se mantiene dentro de la rígida línea recta, pa-rra soportar el peso del entablamento y del frontón, sino que - caprichosamente se retuerce, como desafiando la ley de la gra-vedad.

A través de estas páginas esperamos haber aclarado cuál - es el modelo artístico que guió a Bernini. Las columnas que le

inspiraron desde la Alta Edad Media se conservan en el Vaticano y según parece proceden de los finales de la antigüedad clásica. Puede decirse que su uso fue ininterrumpido a lo largo del medioevo y hasta el barroco, aunque con una serie de variantes en sus formas, de las cuales no nos será posible ocuparnos en este trabajo.

Según se sabe la columna helicoidal cubre el siglo XVII y buena parte del XVIII y llegó a ser, como atinadamente señala Diego Angulo en su libro sobre el arte hispanoamericano: "el típico soporte barroco". Podemos pues, decir que la columna salomónica representa por antonomasia el tipo de apoyo del arte barroco europeo y latinoamericano.

El primer capítulo del trabajo nos introduce en la búsqueda que surgió a raíz del Concilio de Trento por hacer un arte que no fuese pagano, la solución la dan las Sagradas Escrituras en la descripción del templo de Salomón. Surge así una "corriente salomónica" que culmina con el baldaquino de Bernini.

En el capítulo segundo se hace el estudio de las columnas que originaron el barroco salomónico, y que esperamos sea una aportación que contribuya a aclarar los oscuros orígenes de dicho estilo.

En el capítulo tercero nos remontamos a dar una imagen de las columnas del templo hebreo para tratar de aclarar la o las posibles relaciones entre los apoyos que lucía dicho edificio y las columnas conservadas en el Vaticano, atribuidas por si--

glos como integrantes de tal construcción.

En el capítulo cuarto nos ocupamos de indagar las obras del genio renacentista: Rafael, que lucen la columna espiral. Las obras que tratan sobre este asunto generalmente pasan por alto un tapiz que es importante para nuestro estudio: La presentación de Jesús en el Templo. Incluimos su reproducción, quizá por primera vez en México.

En el capítulo quinto analizamos detalladamente el baldaquino de Bernini y añadimos una serie de obras que ostentan la columna derivada de dicho ciborio.

El sexto capítulo está dedicado a fray Juan Ricci, fraile español que en la segunda mitad del siglo XVII inventó nada menos que un orden arquitectónico en el cual no solamente ondula la columna, sino todos los elementos arquitectónicos.

En el capítulo séptimo nos detenemos en una serie de consideraciones acerca de los términos que sirven para señalar la columna espiral y algunas salvedades al respecto.

Por último, presentamos un apéndice dedicado a algunas de las innumerables interpretaciones que alcanzó la columna salomónica en el arte virreinal de México. Con ello concluimos esta tesis sobre la columna salomónica, columna plasmada de simbolismo, de historia exótica, que fue adoptada con cariño y respeto por un arte profundamente religioso: el barroco, que acompañó el fuste de pámpanos y chorreantes racimos de uvas, símbolo preclaro de la sangre del Salvador.

Esperamos mediante este estudio haber contribuido al conocimiento del Barroco Salomónico, pero sobre todo haber puesto las bases histórico-artísticas para entender mejor el desarrollo de esta modalidad en México.

Antes de iniciar nuestro breve estudio deseamos hacer patente nuestro profundo agradecimiento a la Maestra Elisa Vargas Lugo, ya que sin su consejo y paciencia no nos habría sido posible llevar a cabo este trabajo.

. . .

Hemos creído conveniente ilustrar con algunas láminas este trabajo para lograr una mejor comprensión del texto. Los estupendos dibujos de las columnas salomónicas se deben al Sr. Alfonso Pineda, a quién agradecemos ampliamente su colaboración.

La erudición sobre la columna salo
mónica "...: es necesaria para en--
tender el movimiento barroco como
idea y no simplemente como forma".

Francisco de la Maza.

CAPITULO I

BUSQUEDA POSTRIDENTINA DE UN ARTE GRATO A DIOS

La crisis religiosa del siglo XVI iniciada por Lutero (1517), provocó una revisión de la herencia espiritual de la Edad Media. Considerada en conjunto, la Reforma representa una ruptura con esa herencia. Los luteranos decidieron quedarse con la Biblia como única fuente del saber; rechazando la jerarquía de la Iglesia, el celibato de los clérigos, las oraciones por los muertos, la intercesión de la Virgen María y de los santos.

La respuesta a la Reforma la dio la Contrarreforma. La regeneración de la Iglesia era ya inaplazable. El Concilio de Trento (1545-1563), en lugar de provocar una ruptura con el pasado se inclinó por un cambio moderado. La vida cristiana se renovó mediante la afirmación y la refutación de los puntos atacados por los protestantes. La Contrarreforma defendió lo que el protestantismo atacaba: proclamó con vehemencia la práctica de los Sacramentos, sobre todo el de la Eucaristía; una profunda devoción a María y la invocación personal de los santos. Se reafirmó el culto hacia sus imágenes y reliquias como respuesta a las disposiciones protestantes. Sobre este particular Werner Weisbach asienta: "Bajo la autoridad del Concilio"

de Trento se da por decidido que las imágenes procuran grandes bienes al devoto. Los milagros de los santos deben representarse como ejemplo y para emulación" (1). Asimismo mantenía la validez de las obras de misericordia y las oraciones por los difuntos. Debe quedar patente que tanto para los hombres de la Reforma como para los de la Contrarreforma el problema religioso era capital; su más honda preocupación era la interpretación de la fe y la salvación eterna del hombre (2).

El concilio postridentino no opinó sobre conceptos ni disposiciones en materia de arte de manera directa. Únicamente dos de sus decretos tienen alguna relación con los asuntos artístico-religiosos: el estatuto que ordenó la desaparición de imágenes inmodestas y profanas de las iglesias, como respuesta a los ataques protestantes; y el que ratificaba el culto a las imágenes y a las reliquias. En cuanto a este último, se impulsó la veneración a los santos porque se creía que mediante ésta se revivían los hechos que habían glorificado a los diferentes santos que dichas imágenes representaban. Por lo tanto se constituían en un ejemplo digno de ser imitado por un buen cristiano. Asimismo, la razón de rendir culto a las reliquias (3) tenía por objeto incitar a la imitación de las virtudes del santo y obtener su intercesión ante Dios. Desde los primeros tiempos del cristianismo la Iglesia admitió este culto, y una prueba de ello lo constituye el hecho de haberse levantado altares sobre los sepulcros de los mártires. El Concilio de Trento al ratificar tal veneración respecto a las imágenes y

reliquias trataba de atraer gente por medio del culto, de peregrinaciones y de ofrendas; la promesa de milagros servía de acicate y se aseguraba de esta manera la presencia y participación en la vida religiosa de vastas multitudes.

. . .

A partir del Concilio de Trento se hizo un enorme esfuerzo por desechar todo aquéllo que presentase gusto por la antigüedad clásica, ya que en ella veían una expresión pecaminosa y peligrosa para la pureza espiritual que buscaban. La inspiración pagana patente en el arte renacentista molestaba ya bastante para mediados del siglo XVI a algunos miembros de la Iglesia Católica. Así el deseo de cubrir desnudeces se manifestó, entre otros casos, en la orden de vestir las esculturas que adornaban la tumba de Paulo III (cosa que se ejecutó hasta 1594-1595). Un claro ejemplo de esta actitud ante obras consideradas como poco religiosas lo constituye la actitud del papa Paulo IV. Este exigía que las representaciones comunes que se hacían sobre el tema de la Pasión, se hiciesen con mayor seriedad; también hizo retirar de la iglesia de Santa María la Mayor un cuadro de la Virgen del Parto (4). Pero donde el espíritu de este pontífice se acusa en forma determinante es en el hecho de ordenar cubrir "... las vergüenzas de las figuras más impúdicas..." que uno de los genios del Renacimiento, Miguel Angel, había pintado en el fresco del Juicio

Final en la Capilla Sixtina. El artista encargado de realizar tal trabajo fue Daniele da Volterra, a quien le recayó por esto el nombre de "Il Braghettone" o "el Braguetero". Esta labor fue completada tiempo después, durante el pontificado de Pío V, por el pintor Girolamo da Fano (5).

La repulsa postridentina en contra del paganismo y sus efectos en el campo del arte está acertadamente señalada por Francisco de la Maza en su valioso libro Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía; en él, asevera el autor que existía una firme voluntad "... por crear una nueva arquitectura que no fuera la clásica" (6).

Para la segunda mitad del siglo XVI San Carlos Borromeo afirmaba que donde estuvo Zeus estaba Cristo y donde Venus la Virgen María. Reprobó el arte clásico en su obra Instructionum fabricae, escrita en 1572, opinando que había que olvidar la arquitectura greco-romana; aceptaba únicamente la columna clásica por la estabilidad que ofrecía (7).

La renovada actitud artístico-religiosa desechaba todo aquello que presentase gusto por el paganismo clásico; había que recurrir, por tanto, a algo que no tuviese nexos ni con lo clásico pagano -reflejado en el arte del Renacimiento-, ni con su antecedente inmediato, el gótico, ya que éste se había extendido y producido sus mejores frutos precisamente en aquellos países donde la semilla del protestantismo había germinado: Alemania, Inglaterra, Francia. Esa búsqueda artístico-religiosa dio afortunadamente con el hallazgo bíblico de la noti--

cia del Templo de Salomón. Como se recordará, este templo fue el primero construido en Jerusalén, por dicho rey hebreo y destruido más o menos hacia 588 A.C. por las fuerzas al mando de Nabucodonosor. Pero la Biblia conservó la información de que dicho edificio fue inspirado por Dios y así el Templo de Salomón, como obra de inspiración divina y realización humana, vino a resolver el problema artístico de la Contrarreforma. El arte hebreo se mostraba a los ojos de los católicos como la más sabia solución a su problema: "La Edad Media jamás se fijó en esto, atenta primero a sus transformaciones romanas y después a sus creaciones góticas. Pero después de la tragedia de Witemberg, Roma tenía que hacer algo diferente, algo nuevo y a la vez antiguo, pero no antiguo pagano..." (8).

A partir de la segunda mitad del siglo XVI y durante gran parte del siglo XVII, numerosos tratadistas se ocuparon de hacer la reconstrucción teórica del Templo de Salomón. Leyendo y releendo la Sagrada Biblia aquellos hombres se preocuparon por recrear dicho edificio. De la Maza en la obra anteriormente citada ofrece copiosa información acerca de los tratadistas que estudiaron el edificio levantado por el rey Salomón. En 1593 el teólogo Benito Arias Montano presenta la reconstrucción de dicho templo mediante dibujos y planos en su obra Antiquitatum Iudaicarum. En el siglo XVII tres miembros de la Compañía de Jesús -que tan íntimamente estuvo ligada al Concilio de Trento-, muestran su preocupación por el templo hebreo. En 1604 Juan Bautista de Villalpando publica De postrema Ezechie-

lis prophetae visione. Este jesuita propene cambiar la hoja de acanto que compone los capiteles corintios, por hojas de azucena, tal como se indica en el Libro de los Reyes. En 1613, de Juan de Pineda, se imprime De rebus Salomonis regis libri octo, y cuatro años más tarde, en 1617, aparece Compendio del rico aparato y hermosa arquitectura del Templo de Salomón, de Martín Esteban (9).

Según de la Maza, el Monasterio de El Escorial está relacionado artísticamente con el Templo de Salomón. Este autor afirma que los arquitectos de tan magna obra, Juan de Toledo y Juan de Herrera, lo tuvieron presente a través de la lectura de las Santas Escrituras. Esta opinión la comparte también Manuel González Galván en un artículo sobre los retablos salomónicos de México, cuando afirma que Fray José de Sigüenza, cronista de dicho monasterio, lo denominó 'Otro templo de Salomón' (10). Nosotros, en este trabajo, no intentamos establecer las posibles relaciones formales entre uno y otro edificio, sino sólo mencionar estas noticias para darnos cuenta de la importancia que cobró dicha tradición artístico-religiosa.

Fue al teólogo y humanista Arias Montano -al cual hemos mencionado precisamente en cuanto a su relación con la reconstrucción imaginaria del templo hebreo-, representar mediante esculturas, simbólicamente, en el Patio de los Reyes de El Escorial, justamente a los monarcas bíblicos relacionados con la construcción o restauración del Templo de Jerusalén. Así aparecen de izquierda a derecha: Josefát, Ezequías, David, Salomón,

Josías y Manasés, lo cual indica, en verdad, una gran preocupación por establecer una relación concreta con el texto bíblico.

Esta "fiebre salomónica" tendría uno de sus máximos exponentes en la realización, de 1624 a 1633, del colosal baldaquino de bronce colocado en el corazón mismo del mundo católico: sobre el sepulcro del Apóstol San Pedro. Al utilizar en su estructura columnas helicoidales, Bernini se inspiró en las doce que componían el antiguo ciborio de la basílica constantiniana y que según piadosa tradición -que databa de la Edad Media-, habían pertenecido al Templo de Salomón. Una de estas columnas -la llamada Santa-, se encontraba hasta hace poco en la Capilla de la Piedad en el Vaticano, y a lo largo de los siglos había recibido especial veneración por creerse que Cristo se apoyaba en ella cuando predicaba en el legendario Templo. Ocho columnas más fueron colocadas por Bernini en los nichos-balcones que se encuentran en los cuatro machones que sostienen la cúpula de la Basílica de San Pedro. Otras dos están en la Capilla del Santo Sacramento del mismo templo y la última de ellas se halla perdida o destruida. De todas ellas nos ocuparemos extensamente en el capítulo siguiente.

Bernini al emplear la columna espiral en el monumental baldaquino de San Pedro aunaba al prestigio bíblico novedosas cualidades plásticas: una ductilidad envidiable propicia para la ornamentación, renglón tan buscado, amado y propiciado por el barroco. El espíritu postridentino de rendir culto a las re

liquias se cumplía con creces al tener presente el recuerdo de las columnas "bíblicas" sobre la tumba del Príncipe de los Apóstoles. El acto de Bernini de utilizar columnas tan íntimamente ligadas al pasado religioso cobraba una significación artístico-religiosa-estética y el acto se hacía aun más revolucionario: para ejecutarlas se había fundido el bronce que existía en uno de los edificios más caros de la Roma pagana: el Panteón. El espíritu postridentino de acabar con los resabios de paganismo parecía cumplirse cabalmente. La gente lloró de emoción ante esa drástica actitud de clara ruptura con su pasado romano.

La columna helicoidal en su paradoja de "novedad antigua" es fiel reflejo de esta idea de Bonet Correa: "Quizás lo que mejor define al barroco es su preocupación por la novedad y la sorpresa, por el fasto y el lujo exornativo que causa admiración y asombro a los espectadores"(11). Importantísimo aquí es el hecho de señalar que precisamente una de las modalidades de este estilo y que tuvo una enorme difusión, fue la llamada etapa del Barroco Salomónico, que nació al ser concluido el baldaquino en 1633 y colocado en el corazón del cristianismo. En la Basílica de San Pedro se ponía el ejemplo formal que serviría de modelo para todo el arte barroco del mundo católico (12).

La semilla salomónica estaba plantada y los frutos no tardaron en darse. En Europa, principalmente en España, y en el Nuevo Mundo las columnas salomónicas en fachadas, retablos, torres, púlpitos, silleras de coro, se multiplicaron a lo largo

de todo el siglo XVII y buena parte del XVIII.

El deseo postridentino de hallar un arte grato a los ojos divinos tuvo en la llamada columna salomónica una de sus mejores expresiones, ya que era una forma "inspirada" por Dios mismo: qué mejor manera de manifestar el triunfo sobre el paganismo renacentista y el mundo protestante, en los recintos sagrados, que acogiendo tan señalado, adecuado y bello soporte.

Aclaración: las notas de pie de página aparecen en forma abreviada. Las fichas completas de las obras correspondientes se hallan en la bibliografía que incluimos al final del presente trabajo.

NOTAS

- (1) Werner Weisbach, El Barroco, Arte de la Contrarreforma, p. 81.
- (2) Ibidem., p. 24.
- (3) Debemos recordar que las reliquias pueden ser tanto los - cuerpos -o parte de ellos- de los santos, así como objetos que tuvieron conexión con ellos.
- (4) Weisbach, op.cit., p. 58.
- (5) John Addington Symonds, Vida de Miguel Angel, p. 275.
- (6) Francisco de la Maza, Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía, p. 42.
- (7) Ibidem., p. 41.
- (8) Ibidem., p. 42.
- (9) Ibidem. Sobre este particular -bibliografía del siglo XVII referente al Templo de Salomón- el Dr. de la Maza menciona el libro de René C. Taylor: El Padre Villalpando y sus ideas estéticas.
- (10) Manuel González Galván, "Barroco Salomónico" en Artes de México, No. 106, p. 28.
- (11) Antonio Bonet Correa y Víctor Manuel Villegas, El Barroco en España y en México, p. 237.
- (12) Manuel González Galván, "Modalidades del Barroco Mexicano" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M., No. 30, p. 53.

CAPITULO II

LAS DOCE COLUMNAS HELICOIDALES DEL SEPULCRO DE SAN PEDRO.

A partir del Concilio de Trento el arte de los países católicos, como se ha dicho, trató de encontrar nuevos derroteros. Se ha visto cómo y porqué la descripción bíblica del Templo de Salomón primero, y después la columna con fuste en espiral -al ser relacionada con aquél-, cobraron enorme importan-cia artística. También se dijo como dicha importancia se acre-centó después de 1633 en que quedó terminado el baldaquino de Bernini, ya dentro de pleno período barroco, cuando la corriente artística puso los ojos en las doce columnas retorcidas de la vieja Basílica Vaticana. La forma peculiar del fuste de esas doce columnas constituía en sí misma motivo suficiente para llamar la atención. Si a esto añadimos que desde la Baja - Edad Media se les rendía especial veneración por creerse que provenían del Templo de Salomón, veremos que está plenamente justificado el interés que lograron despertar. El Renacimiento y sobre todo el Barroco las adoptaron con enorme gusto, llegando la columna salomónica a ser uno de los soportes más característicos y utilizado con mayor profusión en el arte de los si-glos XVII y XVIII.

A lo largo del presente capítulo habremos de ver la histo

ría tan extraña que acompañó a las columnas de la basílica -
constantiniana colocadas sobre el sepulcro de San Pedro, pero
antes de ello haremos un breve resumen sobre la historia de la
tumba del Príncipe de los Apóstoles, desde su origen hasta el
siglo IV en que el emperador Constantino levantó una basílica
alrededor de dicho sepulcro.

Durante siglos se pensó que la iglesia de Constantino fue
construida en parte sobre los muros del circo de Calígula y Ne-
rón, el lugar tradicional en donde San Pedro sufrió el marti-
rio. Esto fue categóricamente desmentido durante las excavacio-
nes que se llevaron al cabo bajo la basílica de San Pedro, rea-
lizadas por encargo del papa Pío XII, e iniciadas en 1940. -
Unos muros que se creía eran del circo ya ~~ya~~ habían sido vis-
tos en el siglo XVI durante la construcción de la actual basí-
lica, fueron identificados como pertenecientes a la construc-
ción ordenada por Constantino debido a la técnica empleada en
su ejecución (1). El circo de Calígula debió estar próximo a -
la basílica, hacia el sur (2); entre éste y la iglesia existía
un camino, seguramente la Vía Cornelia que servía como punto -
de referencia a los peregrinos que iban a visitar la tumba de
dicho apóstol, en los primeros siglos del cristianismo.

Desde hace mucho tiempo se sabía que debajo de la iglesia
de San Pedro se encontraban sepulturas paganas, es decir, que
la tumba de San Pedro no estaba aislada, sino que se hallaba -
la llamada necrópolis vaticana. Dicha tumba debió permane-
re durante su primer siglo recubierta por una sencillísima es

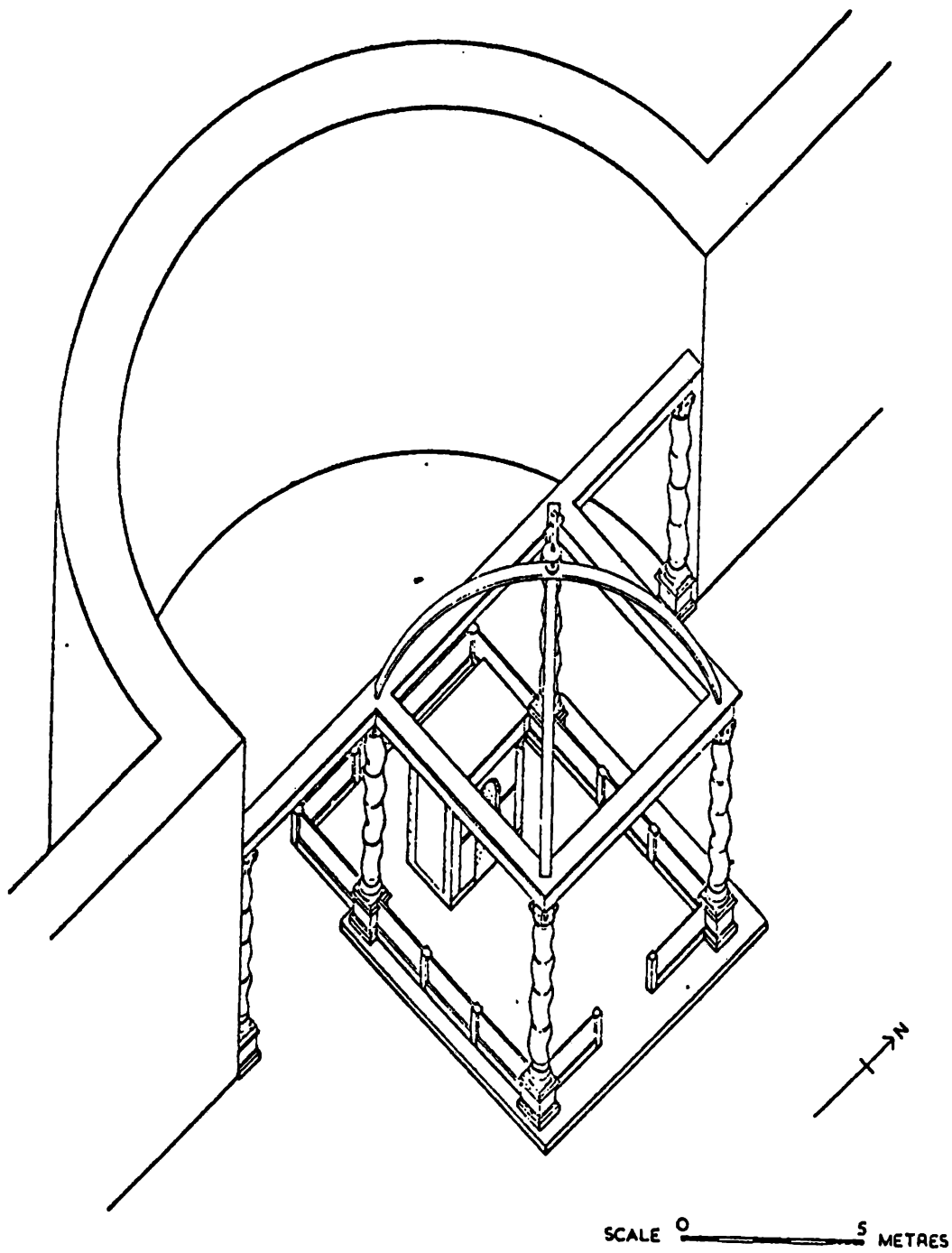
estructura : un prisma triangular logrado a base de losas de pie
dra. Hacia el año 160 D.C. se levantó el primer monumento que
señalaba la tumba. Este fue ordenado por el papa Aniceto, y -
constaba de "...tres nichos colocados uno sobre otro, de los -
cuales uno, bajo tierra, quedaba invisible. Los dos de arriba
estaban separados por una placa de piedra a manera de mensa, -
que por delante descansaba sobre dos columnas de mármol" (3).
Este monumento es conocido como el "trofeo de Aniceto" (4).

El siglo IV fue particularmente significativo para los -
cristianos, ya que Constantino mediante el Edicto de Milán, -
concedía a los cristianos el libre ejercicio de su religión, a
demás, claro está, de quedar prohibidas las persecuciones en su
contra. Dicho emperador asimismo se hizo bautizar por el papa
Silvestre y deseoso de que el sepulcro del Príncipe de los A--
póstoles tuviese un marco adecuado mandó construir, probable--
mente en el año 332, una espaciosa basílica de cinco naves; --
quiso que en el vértice del crucero estuviese como foco princi
pal la tumba de San Pedro. La obra implicaba serias dificulta-
des, una de ellas la constituía el terreno que debido a su in-
clinación no era adecuado para una edificación de tal magnitud
(recordemos que era la colina Vaticana). Una vez vencido este
obstáculo el edificio fue construido.

En la basílica existía un elemento particularmente impor-
tante para nuestro estudio: el ciborio (5) construido por Cons
tantino en honor de San Pedro y que se levantó sobre su precia
da tumba. Hoy en día sabemos como era este ciborio (figura 1)

gracias a las excavaciones realizadas bajo el actual altar mayor de la basílica. Su reconstrucción está basada en la localización de las huellas donde estuvieron las columnas que sostuvieron dicho ciborio y, sobre todo, en la representación de la "Confesión" (6) que ostenta una cajita de marfil de los primeros años del siglo V, hallada en el pasado siglo, en Samagher (cerca de Pola), en Yugoslavia. En dicha caja aparece el baldaquino formado mediante cuatro columnas de fuste retorcido; éstas sostienen dos nervaduras en cuyo vértice pende una lámpara. A eje con las columnas de atrás aparecen dos soportes más. Para la identificación de dicha estructura fueron decisivas - las columnas espirales adornadas con ramajes de vid y amorcillos, conservadas actualmente en la Basílica de San Pedro. Las excavaciones que descubrieron el pavimento de mármol y la cimentación de las columnas del ciborio, así como la presencia de dichas columnas espirales en la basílica, confirmaron la autenticidad de la representación (7).

Contrariamente a lo que se ha supuesto, la tumba no se hallaba entonces sepultada bajo el altar mayor, si no que se encontraba en la superficie del ciborio, sobre un pavimento cuadrangular de mármol que estaba elevado respecto al resto del piso de dicha iglesia constantiniana. El monumento constaba de un dosel que se levantaba sobre una especie de casa-sepulcro rectangular; éste era sostenido por cuatro de las seis columnae vitineae que Constantino llevó de Grecia para adornarlo. Esta afirmación la contiene el Liber Pontificalis en el párra-



1. La "Confesión" de Constantino (reconstrucción).
Dibujo reproducido del artículo "The shrine of
St. Peter and its twelve spiral columns" de -
J.B. Ward Perkins.

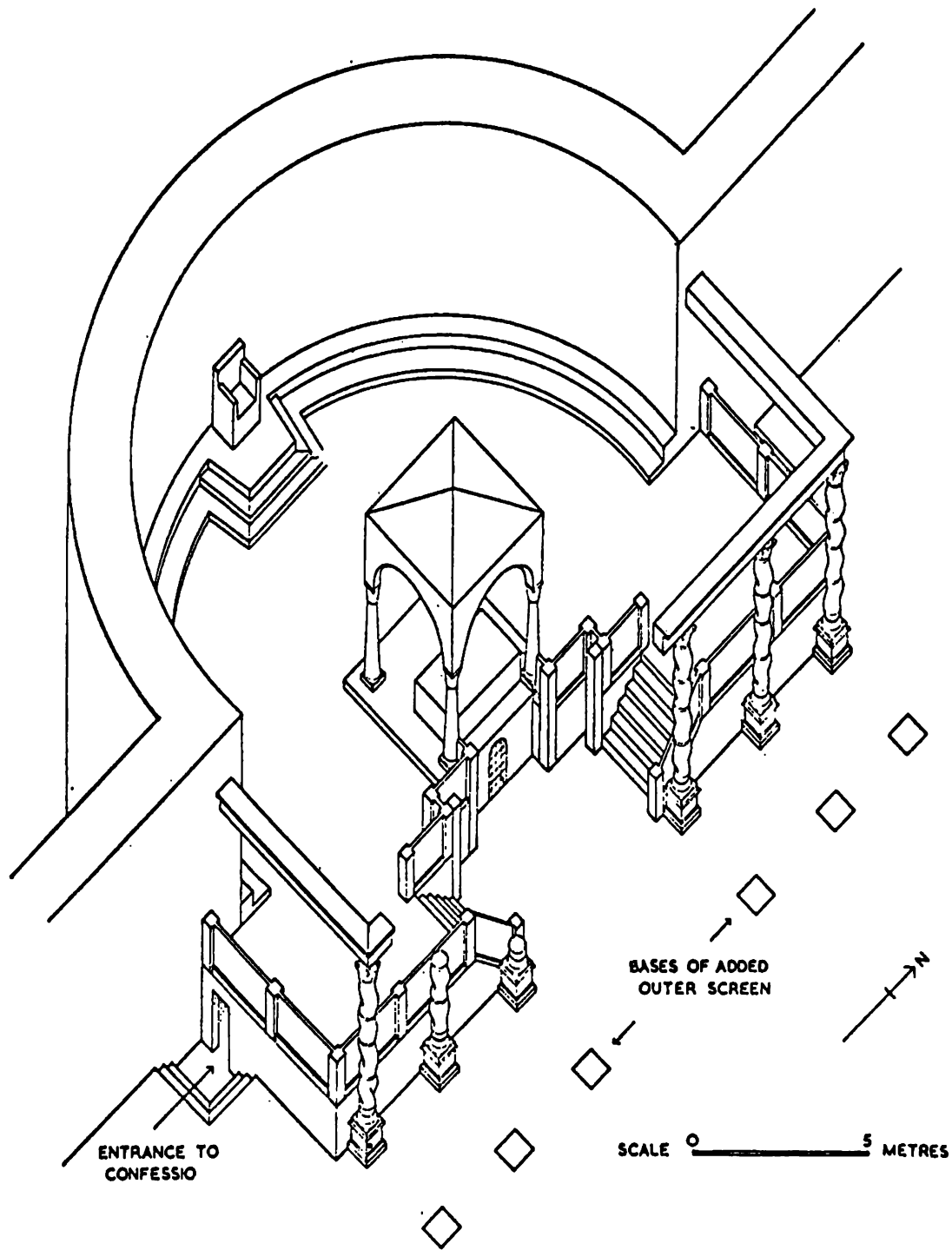
fo que transcribimos a continuación: 'Augustus Constantinus... sic inclusit corpus beati Petri apostoli et recondit; et exornavit supra columnis porphyreticis et alias columnas quas de Grecias perduxit' (8).

En el ciborio constantiniano, como ya hemos dicho, había seis columnas salomónicas; las cuatro que sostenían el dosel - en el centro del conjunto, estaban unidas entre sí por pequeñas barandas de mármol. El par restante se encontraba colocado a eje con las columnas posteriores del ciborio, una a cada lado de éste, cerrando así el ábside. Los restos de los pedestales de mármol encontrados demuestran esta disposición. Encima de los capiteles corría un entablamento que sobre la tumba formaba un cuadrángulo, de cuyas esquinas se elevaban cuatro nervaduras -posiblemente de metal-. Estas nervaduras curvas -semejantes a las de las bóvedas góticas-, se unían en el centro, para soportar una lámpara de oro (9), debajo de la cual se debió colocar una mesa-altar portátil para celebrar misa (10).

La "Confesión" de Constantino no permitía celebrar oficios encima de la tumba de San Pedro y para que ello fuera posible se realizaron cambios arquitectónicos en el siglo sexto. El papa Pelagio II inició las obras que fueron terminadas por su sucesor Gregorio el Grande (figura 2). El piso del ábside - fue elevado cerca de metro y medio y las cuatro columnas de detrás fueron movidas hacia adelante, siendo colocadas en una misma hilera con las dos delanteras del ciborio y todas sostenían una trabe revestida de plata. Al sobre elevado presbite--

rio se subía por dos escaleras colocadas en los extremos del altar, el cual se levantaba sobre la tumba. Esta se hallaba cubierta por un dosel sostenido por cuatro columnas rectas de pórfido. En las recientes excavaciones, repetimos, fueron encontradas las huellas de los lugares que ocuparon las bases de las seis columnas constantinianas en el pavimento. A ellas Gregorio III (731-741) añadió otras seis similares que fueron obsequiadas por el Exarca bizantino de Rávena Eutychio (11). Estas columnas fueron colocadas inmediatamente frente a las otras para formar una columnata exterior. Ambos juegos de columnas permanecieron así colocados durante la Edad Media. La columnata exterior (el regalo del Exarca) fue desmantelada hasta 1507 para dar lugar al muro del lado este de la estructura fijada por Bramante, para proteger el altar y el sepulcro de San Pedro durante la construcción de la actual Basílica. Las columnas obsequiadas por Constantino permanecieron en su lugar hasta 1592, año en que a su vez fue desmantelada la columnata interior (12). Una imagen de como debió ser este monumento aparece en uno de los frescos de la Sala de Constantino, de las Estancias de Rafael en el Vaticano. Se trata de la escena que representa la Donación de Roma al Papa por Constantino (13), que fue pintado a la muerte del de Urbino por Julio Romano y Rafael del Colle.

De aquellas doce columnas, once se pueden localizar hoy en día pues una se encuentra perdida o destruida (14). Esta formaba parte de la columnata exterior junto con las siguien-



2. La "Confesión" de Gregorio Magno (reconstrucción).
 Dibujo reproducido del artículo "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns" de J.B. Ward Perkins.

tes: dos estuvieron un tiempo contra la fachada interior de la basílica constantiniana (parte de la nave que quedó en uso durante la construcción de la actual iglesia), a la entrada de la Capilla de Juan VII; después fueron trasladadas por Urbano VIII, en el siglo XVII, a su actual lugar, o sea, en el altar de San Francisco de la capilla vaticana del Santo Sacramento. Otras dos fueron colocadas por Bernini para decorar la galería de Longinos, en el machón noreste que sostiene la cúpula de Miguel Angel; la otra es la muy conocida y famosa Colonna Santa (15).

En cuanto a las seis columnas de la hilera interior, éstas fueron colocadas por Bernini para decorar los restantes tres nichos-balcones de los machones que sostienen la cúpula de San Pedro. Esos nichos guardan junto con el de Longinos cuatro de las más preciadas reliquias que posee la Basílica: un trozo de la Cruz en que murió Cristo, el lienzo con que le fue enjugada su faz en el camino al Calvario, la lanza que le fue introducida en el costado y el cráneo de San Andrés (16). En la parte inferior de dichas galerías aparecen enormes esculturas relacionadas con lo anterior, ellas representan a Santa Elena, San Andrés, la Verónica y San Longinos.

La identificación de estas columnas está basada en el hecho de que la llamada Santa y las de la Capilla del Santo Sacramento, fueron utilizadas (antes de que la columnata interior fuera desmantelada), en otras partes de la basílica vaticana durante el siglo XVI. Posteriormente habremos de ver que

dentro de las doce columnas espirales se pueden distinguir tres grupos, es decir, que no todas las columnas son iguales en su ornamentación y profundidad del relieve. Partiendo de esta base es lógico suponer que las seis que integran el llamado Grupo I y son homogéneas, constituyan el regalo del emperador Constantino a la Basílica de San Pedro (17).

Aspecto formal de las columnas.

Las once columnas conservadas en el Vaticano tienen la particularidad de ser cada una de una pieza. Fueron ejecutadas en mármol griego de grano fino y translúcido. Su altura es de 4.75 metros, es decir, de tamaño monumental. Todas están divididas en el fuste mediante secciones alternadas de estrías helicoidales y otras con roleos de vid y amercillos. Pero lo que llama la atención es la forma peculiar del fuste; éste no es el clásico -la caña recta-, sino que se retuerce en sinuosa espiral. Aquí radica la importancia de ellas, pues son las únicas de tamaño colosal, cuyo fuste se mueve en un rítmico ser-pentear, que se conservan hasta nuestros días y que provienen de la Antigüedad.

Como se ha dicho anteriormente, las columnas del ciborio de la basílica constantiniana no son idénticas. Ward Perkins - en su valiosísimo artículo "The Shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", del cual hemos extraído estas utilísimas noticias, establece que ha encontrado una serie de características formales dentro de ellas que lo han llevado a diferen

ciarlas en tres grupos. Así que para proceder al estudio formal de dichas columnas nos basaremos estrictamente en lo que dice al respecto el citado autor, debido a que, hasta donde hemos podido averiguar, es el único que se ha ocupado de ello, y, además con bastante acierto:

"Grupo I (seis columnas de la columnata interior; ahora en las galerías de los Santos Elena, Verónica y Andrés). Las columnas de este juego, que forman tres pares simétricos, son en general de la misma forma que las del juego del Grupo II, cuya decoración es más realista. El fuste de cada una está dividido en cuatro zonas de las que la primera y tercera están a canaladas espiralmente, y la segunda y la cuarta esculpidas en alto relieve con ramas de vid esparcidas, muy naturalistas, y putti desnudos y alados. Cada zona está dividida de la siguiente mediante un rosario o funículo, y cada una se eleva de un a nillo, o de un doble anillo de hojas de acanto alternadas con hojas en forma de lengua aplastada. Un similar, pero más alto anillo, doble, de hojas de acanto, se encorva desde la punta para formar la parte inferior del capitel compuesto. Al fondo de las hojas aparece el tambor acanalado espiralmente. El ábaco y las volutas del capitel y la parte final de las zonas estriadas están enriquecidas con delicados follajes; existe la misma abundancia de adornos en las bases; no hay dos completamente iguales. Los capiteles y muchas de las figuras de las secciones ornamentadas con volutas de vid han sido restauradas, pero suficientes restos originales han permanecido sin tocar -

para ilustrar la calidad del acabado original (18)."

"Grupo II (tres columnas de la columnata exterior; una en la Capilla de la Piedad, dos en la galería de Longinos). Las columnas de este juego son muy similares a las del juego I, pero su diferencia consiste en los siguientes detalles: a) la zona superior decorada del fuste es algo más alta que el resto y está esculpida con un modelo más formal y acentuado de roleos y no aparecen figuras humanas; b) salvo el anillo inferior, que es doble, los anillos de hojas son simples y muy variados en caracteres; c) las estrías del tambor del capitel son verticales, no espirales; d) el adorno del capitel difiere en algunos detalles (por ejemplo: la añadidura del pequeño cimacio sobre el ábaco), y las divisiones entre las estrías del fuste están surcadas terminando en el tope en una pequeña hoja. Hay una diferencia adicional en el carácter del relieve de los paneles de roleos de vid. En el Grupo I el relieve es muy promuciado, con los tallos y hojas frecuentemente adheridos por puntos a la superficie. En el Grupo II el tratamiento del relieve es más variable, en algunos lugares despegado de la superficie, pero en otro lugar emergiendo de ella, dando en conjunto efectos más suaves, en contraste con las fuertes líneas y altos relieves de la zona superior decorada. La parte inferior de la Colonna Santa ha sido dañada terriblemente por los cazadores de recuerdos de la Edad Media, pero el otro par. está en buenas condiciones, y, salvo los capiteles, no parecen haber sido retauradas."

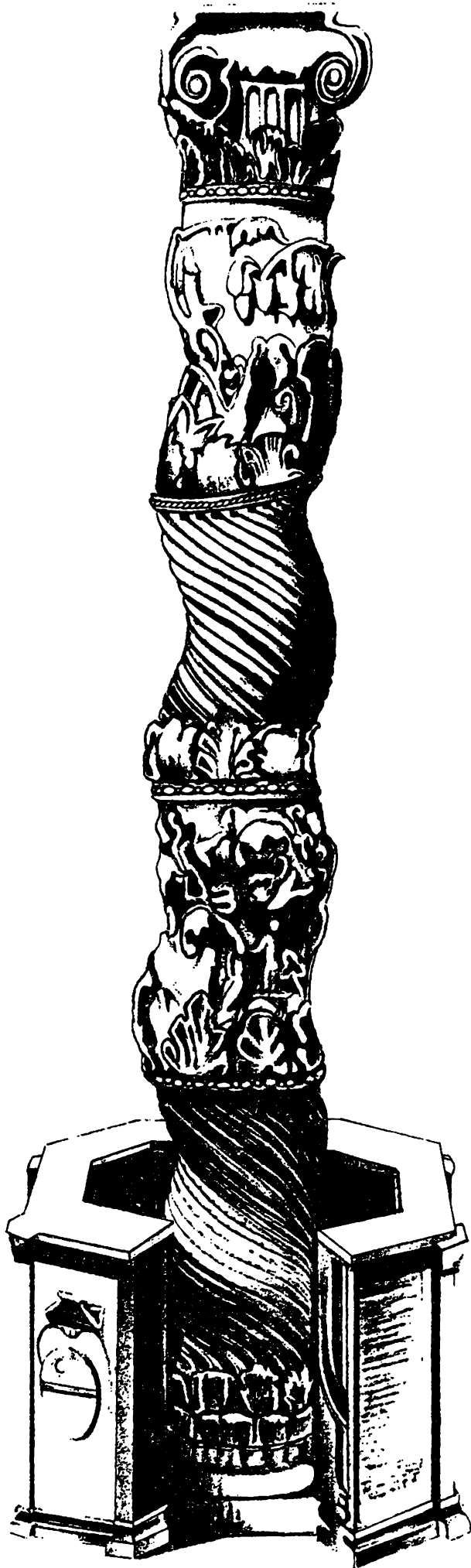
"Grupo III (un par de columnas en la Capilla del Santo Sacramento). Originalmente de la misma forma general como los Grupos I y II, este par ha sido hábilmente acortado removiendo la zona superior acanalada, y el tratamiento de la talla difiere marcadamente del de los otros dos juegos de columnas. Las bases son planas (la de la izquierda es una restauración del siglo XVII), el estriado de la zona restante es mas bien horizontal, y los roleos -en los cuales ramitas de vid alternan con ramas de otras plantas con hojas más lisas, muescas y cortadas-, es bastante diferente en calidad. El anillo de hojas de acanto es alto y elegante y los tallos de los roleos recorren libremente sobre la superficie del panel para formar un denso tipo de follaje en las ramas, en las que juegan un sinnúmero de pequeñas criaturas: ardillas, ratas, ratones, pájaros, culebras, gusanos, saltamontes y lagartos. El relieve es bajo, en ningún lado separado de la superficie, y depende para sus efectos no en contrastes de luz y sombra, sino en la graduación de la superficie modelada suavemente y en la delicadeza del detalle. Los capiteles están mal proporcionados al tamaño del fuste y difieren tan marcadamente en detalle a los de los juegos I y II, que parece, en general, talmente que han sido acortados y completamente reesculpidos en el siglo XVII" (19).

La columna "Santa"

La columna Santa (figura 3) ha sido la "predilecta" den-

tro de la historiografía del arte, tejiéndose alrededor suyo las más dispares versiones. Esto en gran parte se debe a que esta columna recibió desde la Baja Edad Media especial veneración por creerse que en ella se apoyaba Jesucristo cuando discutía con los doctores en el Templo de Jerusalén. ¿Pero por qué esta columna y no otra de las doce?. Lo ignoramos. En las fuentes consultadas para realizar el presente trabajo no hemos encontrado nada especial sobre ello. Lo único particular que se sabe de ella es que en 1438, cuando todavía se encontraba situada en la hilera exterior, le fue colocada en torno una baranda octagonal de mármol para protegerla, pues los amantes de reliquias habían estropeado sensiblemente la parte inferior del fuste, arrancándole pedazos. En una de la caras de la baranda aparece la siguiente inscripción que describe su relación con Cristo y, además, ensalza los poderes milagrosos de dicha columna:

'H(a)ec e(st) illa colu(m)na.in qua(m) d(omi)n(u)s
n(oste)r YH'VS XPS appodiatu(s) dum populo predicabat
et deo p(at)ri p(re)ces i(n) templo effundebat . adhe-
rendo stabat qu(a)e una cu(m) aliis undeci(m) hic cir-
cu(m)stantibus de Salomonis templo in triumphum hui(us)
basilic(a)e . hic locata fuit: demones expellit et ab
inmuidis (sic) spiritibus vexatos liberos reddit . et
multa miracula cotidie facit; p(er) reverendissim(um)
p(a)trem et d(omi)num Card(inalem) de Ursinis ornata:
anno domin(i) MCCCCXXXVIII.' (20).



3. La Columna Santa.

El escudo de armas del Cardenal Orsini aparece en otra cara de la baranda. (21)

Ward Perkins afirma ignorar desde cuándo nació la leyenda que atribuye la procedencia hebrea a las columnas de San Pedro. Cree que fue después del siglo XII. Nos informa que no figura en ninguna de las primeras versiones de la Mirabilia y que Petrus Mallius quien escribió bajo el reinado de Alejandro III - (1159-1181), declara que las columnas proceden del Templo de Apolo en Troya (22).

La columna Santa a partir del siglo XVI fue removida de lugar varias veces. Se encontraba hasta hace pocos años en la Capilla de la Piedad rodeada de dicha baranda marmórea, mas en la actualidad ignoramos dónde se encuentre.

. . .

Sobre el posible origen de las columnas del Sepulcro de San Pedro.

Uno de los puntos que mayor interés nos ha despertado al realizar el presente trabajo, ha sido el encontrar la procedencia original de las columnas de la vieja Basílica Vaticana. Sobre este particular la mayor parte de los libros de arte se concretan a transmitir que: "según la tradición proceden del Templo de Salomón..." y hasta allí; pero es claro que estilísticamente pertenecen al arte greco-romano y no al hebreo. Cada elemento que las compone: base, fuste, capitel, habla por sí -

mismo de su estricta dependencia con el arte clásico. Las molduras que componen la base; las hojas de acanto que adornan el tímpano, las zonas intermedias y el capitel; los enriquecimientos que adornan las molduras que separan entre sí las secciones de la caña (rosarios y funículos); el clarísimo capitel compuesto con sus hojas de acanto con las puntas dobladas y las volutas del orden jónico. Como si esto fuera insuficiente tenemos además el tema clásico del simbolismo de Dionisio, en el que se mezclan ramas de vid, amorcillos alados o sin alas, y diversas figuras de animalillos que habitan los bosques, todo ello conjugado para exaltar los atributos del dios Dionisio, deidad no solo del vino, sino también de la alegría de vivir.

Ward Perkins tiene una hipótesis acerca del origen de dichas columnas. Cree que éste puede ser localizado en el Imperio Romano de Oriente. El autor se basa para afirmar esto en la declaración del Liber Pontificalis acerca de que el emperador Constantino llevó las columnas de Grecia. Esta información es bastante explícita en el texto. Esto, claro está, es en cuanto a las columnas del Grupo I que son las más antiguas en la Basílica Vaticana. Perkins dice que si se acepta la procedencia griega de estas columnas, puede aceptarse como una presunción razonable que las otras seis componentes del monumento levantado sobre la tumba de San Pedro, hayan venido también de alguna ciudad del Imperio Romano de Oriente; es decir, que las seis columnas obsequiadas en el siglo VIII por el Exarca bizantino de Rávena deben haber provenido también de la misma re-

gión. Continúa informándonos dicho autor, que es imposible indicar el lugar exacto de donde proceden, sin embargo, más adelante se verá como algunos hallazgos arqueológicos vienen a afirmar la tesis de Perkins. Este punto, declara nuestro autor, es extremadamente difícil de resolver satisfactoriamente, debido a que el material existente -bien sea de Grecia o de Asia Menor-, que sirva para establecer comparaciones, es sumamente escaso (23).

Otro aspecto muy importante relacionado con las columnas vaticanas es la fecha en que fueron ejecutadas. Este punto al igual que el anterior presenta también dificultades por los pocos ejemplos que procedentes de la Antigüedad han llegado hasta nuestros días.

Parece ser que durante el siglo II D.C. hubo una creciente tendencia dentro del Imperio Romano de Oriente, por una es cultura decorativa, alejada de las definidas tradiciones del -clasicismo académico, encaminada hacia un estilo profundamente ilusionista y en el cual tuvieron un papel determinante los -juegos de luz y sombra. Los juegos de columnas conservadas en San Pedro encajan perfectamente dentro de esta voluntad artística (24).

Las columnas más antiguas son, en opinión de Perkins, el par que está en la Capilla del Santo Sacramento y forman parte de las regaladas por el Exarca de Rávena. (Recordemos que son las catalogadas dentro del Grupo III). Estas según el autor -que comentamos pueden pertenecer a una fecha anterior a la mi-

tad del siglo II D.C. y corresponder así a la época de Flavio. Los otros juegos (I y II) deben ser más o menos contemporáneos entre sí, si bien existen detalles como los paneles de roleos de vid y las molduras de las bases que hacen considerar a las del Grupo I, unos años anteriores a las del Grupo II. En ambos grupos contrasta el fino modelado de las figuras individuales con el follaje profundo, el cual obtiene juego de luz y sombra gracias a la combinación del tallado del relieve. Ambos juegos pueden fecharse con alguna seguridad, asienta Perkins, en los primeros años del siglo III D.C. (25).

. . .

Por otra parte, Perkins nos da la noticia de la existencia de un par de columnas similares a las de San Pedro, que permanecieron en la iglesia de Santa Clara, en Nápoles, hasta que fueron destruidas por el fuego en 1943 (26). Debido a que son las únicas, hasta donde sabemos, que constitúan un grupo homogéneo (-tamaño monumental, fuste en espiral, roleos de vid y figuras-) con las de la basílica constantiniana, creemos importante mencionárlas en el presente estudio.

Dichas columnas proceden del castillo de Federico II -conocido como Castel del Monte-, o del vecino convento benedictino de Santa María del Monte, ambos cercanos a Andria, en Apulia. Este último fue un distrito que mantenía estrecho contacto político y cultural con Grecia y Constantinopla en los tiem

pos del Imperio (27). En un libro escrito en el siglo XVI, en 1587, se las describe como procedentes del Templo de Salomón, indudablemente por su parecido con las más conocidas de San Pedro (28). Las columnas de Santa Clara, admitiendo un vasto margen de error según Perkins, pueden datar de 300 D.C., recordando que el material comparativo es realmente escaso para justificar cualquier intento de fijar una fecha precisa (29). A continuación resumimos la descripción que de ellas ofrece el citado autor. Estas columnas difieren de las de San Pedro en que el fuste fue esculpido separadamente del capitel y de la base, y que, en vez de capitel había una pequeña quinta zona decorada con estrías espirales. Hay una semejanza superficial con las columnas del Grupo II vaticanas: en el tratamiento del ángulo de las estrías y en la poca profundidad del relieve de los paneles de roleos de vid; pero en ambas el tratamiento en general del relieve y el motivo ornamental (-putti sin alas, desnudos o cubiertos, recogiendo la vendimia en grandes canastas-) son bastante diferentes. El relieve es plano y uniforme y cubre casi todo el campo, por lo que es la superficie del trabajo de los roleos, más que el plano del fondo, lo que hace resaltar la forma del fuste de la columna (30).

Sobre el origen de la columna salomónica en general.

Ward Perkins afirma que aún queda por discutirse su hipótesis acerca del origen de las columnas de San Pedro y Santa Clara, que como hemos visto, él sitúa en el Imperio Romano de

Oriente, cosa que concuerda con los descubrimientos de la arqueología. Para ilustrar este punto, analiza la cuestión bajo dos aspectos formales: columnas cuyos fustes se mueven en espiral, y columnas o pilastras ornamentadas con roleos de vid -- (31).

Sobre el primer grupo, es decir, acerca de las columnas -cuyas cañas se retuerzan en espiral, -diferenciándola de aquéllas en que únicamente hay estrías helicoidales en el fuste -recto-, indica Perkins que la forma no era desconocida en tiempos anteriores al Imperio, aunque nunca llegó a ser de uso común. Los ejemplos supervivientes son todos de dimensiones modestas. No resulta imposible que en alguna ocasión hayan podido servir como elementos estructurales en la fantástica arquitectura de jardín (32).

En cuanto al uso de roleos vitíneos (mezclados con amorcillos, animales y figuras de la vendimia), éstos alcanzaron su popularidad, como elementos decorativos, bajo el Imperio y en las postrimerías de la Antigüedad. Primero fueron utilizados como símbolos del dios Dionisio y luego, al nacer el Cristianismo, como representaciones de la vendimia del Señor y también como símbolos de la Eucaristía: de la mismísima sangre de Cristo.

En el arte tiene una larga historia la representación simbólica de la vendimia. Ya en la época helenística (33) hubo signos de ello, sin embargo, fue hasta la época imperial en que dicho motivo predominó, y los tallos y hojas de vid juga--



4. Columna romana con bandas helicoidales estriadas, rinceos vitíneos, - figuras de la vendimia y amorcillos.

ron un papel predominante en los diseños. A pesar de que los ejemplos supervivientes de la parte oriental del Imperio consti-
tuyen un material irregular y disparejo, considera Perkins, -
que es suficiente para mostrar que hubo una continuidad en su
uso, al menos desde el siglo II hasta el VI D.C. Añade además,
que el anillo de hojas de acanto el imóscapo y en las seccio--
nes intermedias, es una característica netamente del Imperio -
Romano de Oriente. En el Occidente los roleos vitíneos con fi-
guras son una introducción relativamente tardía al repertorio
artístico; fue hasta el siglo tercero en que dicho motivo lle-
gó a ser de uso común en Italia, y aún entonces algunos de los
más finos ejemplos fueron importados del mundo de habla griega.
Concluye Perkins este tema afirmando que la cuna original del
motivo fue el Imperio de Oriente y nos recuerda asimismo la de-
claración bien explícita del Liber Pontificalis acerca de que
Constantino llevó las columnas de Grecia (34).

Tiene una importancia muy especial dentro de nuestro estu-
dio, señalar la forma tan singular en que fue logrado el sin--
cretismo entre el tema pagano del simbolismo de Dionisio y la
adopción del tema de la vid hecha por el cristianismo en cuan-
to a su significado como la vendimia del Señor y la propia san-
gre del Salvador. Cristo mismo anuncia la nueva relación que -
El ha creado entre Dios y el hombre:

"Yo soy la verdadera vid y mi padre el viñador. Todo sar-
miento que en mí no lleve fruto, lo cortará y todo el -
que dé fruto, lo podará para que dé más fruto. Vosotros

ya estáis limpios, por la palabra que os he hablado; permaneced en mí y yo en vosotros. Como el sarmiento no puede dar fruto de sí mismo si no permaneciere en la vid, - tampoco vosotros, si no permaneciereis en mí. Yo soy la vid. Vosotros los sarmientos. El que no permanece en mí y yo en él, ese da mucho fruto, porque sin mí no podéis hacer nada. El que no permanece en mí, es echado fuera, como el sarmiento, y se seca; y los amontonan y los arrojan al fuego para que ardan. Si permanecéis en mí y mis palabras permanecen en vosotros, pedid lo que quisiéreis, y se os dará. En esto será glorificado mi Padre, en que - deis mucho fruto, y así seréis discípulos míos. Como el Padre me amó yo también os he amado; permaneced en mi amor. Si guardareis mis preceptos, permaneceréis en mi amor, como yo guardé los preceptos de mi Padre y permanezco en su amor. Esto os lo digo para que yo me goce en vosotros y vuestro gozo sea cumplido" (35).

Los artistas cristianos acogieron complacidos la relación Cristo-vendimia-vid eucarística, que en el barroco alcanzó una difusión enorme. Para ello la columna espiral se prestaba magníficamente, pues su fuste peculiar ofrece el campo indicado - para enredarle los racimos de uvas. Si la celebración de la - Santa Misa renueva la inmolación de Cristo, qué mejor que colocar en el recinto sagrado, es decir, en los retablos que respaldan el altar la columna salomónica portando las vides eucarísticas que asocian el sacrificio de Jesús ante su Santísimo

Padre, el cual la víspera de morir -durante la Última Cena-, - rodeado de los Apóstoles tomó el cáliz y habiendo dado gracias les dijo: "Bebed de él todos, que ésta es mi sangre del Nuevo Testamento, que será derramada por muchos para remisión de los pecados. Yo os digo que no beberé más de este fruto de la vid hasta el día en que lo beba con vosotros nuevo en el reino de mi Padre" (36). ¡Qué papel tan digno se le encomienda así a la columna "salomónico-eucarística": simbolizar nada menos que la sangre de Cristo Redentor!

. . .

Las columnas vitíneas de la antigua basílica vaticana atraieron a lo largo de la Edad Media la admiración de peregrinos y artistas. El éxito de su peculiar fuste no se hizo esperar y en torno a ellas surgió una innumerable variedad de interpretaciones, en las cuales la imaginación de los artistas no encontró límites. Durante largos siglos, desde el Románico hasta el Barroco, la columna salomónica figuró en diferentes campos del arte. Fachadas, torres, cúpulas, claustros, fuentes, retablos, sillería de coro, púlpitos, obras de ebanistería, monumentos funerarios, candelabros, pinturas, adoptaron las columnas retorcidas, ejecutadas en los más diversos materiales, con enorme profusión y variedad. El hacer un análisis de los objetos que la ostentan amerita un profundo, dilatado y necesario-trabajo que, desde luego, queda fuera de los propósitos -

del presente estudio. Sin embargo haremos una breve reseña, - con ejemplos escogidos al azar, de obras que ostentan la columna salomónica a partir del siglo XI hasta el XVI (37).

Del Románico data una obra maestra de la eboraria. Se trata del arca labrada entre 1067 y 1076 para guardar los restos de San Félix en el monasterio de la Cogolla, de Suso; las placas se hallan actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Presenta una serie de figuras, una de ellas dentro de un nicho enmarcado mediante columnas retorcidas, cuyas vueltas en espiral están resaltadas mediante una moldura que se prolonga a lo largo del fuste. En el claustro de la catedral (1174-1189) de Monreale, Sicilia, aparecen columnas gemelas de fuste en tirabuzón. Bellos ejemplos se encuentran en Santiago de Compostela en el Pórtico de la Gloria (1188) del Maestro Mateo y en el Pórtico de Platerías.

Del siglo XIII, ya dentro del Gótico, proceden de la Catedral de Chartres columnas con hojas de acanto en el nacimiento del fuste, el cual se retuerce muy poco, logrando un efecto de espiral ascensional vertical. Roma tiene magníficos ejemplos - en los claustros de San Juan de Letrán y de San Pablo Extramuros. Del primero, obra de los Vassalletto (1215-32) sus arcos - superpuestos están sostenidos por columnas combinadas de dos en dos incrustadas de mosaico (cosmatescas). Algunas están logradas a base de dos cañas que se entrelazan; en otras la espiral muy marcada se acentúa mediante acanaladuras. El claustro de San Pablo, terminado antes de 1214, es obra en gran parte -

→ Pietro Vassalletto. Este claustro es riquísimo en cuanto a variantes de fustes salomónicos; unos entrelazados como en San Juan de Letrán, en otros la caña se mueve vertiginosamente y - tanto los senos como las gargantas van marcadamente acanalados; en algunos más el perfil pierde casi su sinuosidad debido a la pretada espiral. Asimismo aparecen columnas pareadas en el belísimo claustro de la Catedral de Palermo, en Sicilia, incrusadas con mosaicos de influencia bizantina. Por último, del siglo XIII mencionaremos la "Fontana Maggiore", de Perugia, obra de Nicola y Giovanni Pisano; en el tazón inferior aparecen relieves enmarcados por columnas espirales pareadas.

Del siglo XIV procede el arca marmórea de Santa Eulalia, en la cripta de la Catedral de Barcelona; ostenta ocho columnas con fustes de diversa forma, dos de ellos en espiral, lorada ésta mediante dos cañas entrelazadas, una con tres vueltas, la otra con cuatro. En la iglesia de Orsanmichele, Florencia, el tabernáculo es sostenido por columnas torzas, es obra del Orcagna (1349-59), pertenece al gótico florido. En los ánulos de dicho ciborio columnas espirales sirven de pedestales imágenes. Es interesante también el campanario de Giotto, en lorencia, iniciado en 1359 por Francesco Talenti; en los tres anos del cubo lucen las cañas retorcidas.

La columna salomónica figura un buen número de pinturas, enmarcando generalmente nichos en los cuales aparecen figuras individuales de santos, o bien escenas de la historia sagrada. Emplos de esto los tenemos en la representación de San Luis

rey de Francia y San Luis de Anjou (Capilla de San Luis. Basílica inferior de Asís), obra de Simone Martini. Del mismo pintor y Lippo Memmi es la Tabla de la Anunciación, de 1333, en la Galería de los Uffizi en Florencia. En ambas el fuste de la columna da muchas vueltas en espiral, marcándose las gargantas mediante una acanaladura. Es importante aquí señalar que es regla general que el fuste aparezca sin adornos -excepto la moldura lisa-, es decir, que el tema eucarístico de las vides, o cualquier otro motivo vegetal está ausente. Merece mencionarse también el fresco que pintó T. Gaddi sobre la "Alegoría filosófica de la religión católica," para la Capilla de los Españoles, Florencia.

En el siglo XV los ejemplos continuaron multiplicándose. En esta época la columna salomónica continúa mostrando el fuste alto y delgadísimo, carente de ornamentación y por tanto - muy diferente de las columnas de San Pedro, tanto en arquitectura como en pintura. De esta manera aparece enmarcando la "Madona de la Estrella", de Fray Angélico, en la Galería de los Uffizi; las columnillas aparecen sosteniendo un arco conopial. De Gentile da Fabriano es la "Adoración de los Reyes Magos", - obra pintada en 1423, que se encuentra también en la Galería Uffizi. En ella aparece el mismo tipo de columnilla al que nos acabamos de referir. En cuanto al empleo del fuste en espiral en marcos arquitectónicos, se localiza un ejemplo importante - en la puerta de la Carta del Palacio Ducal de Venecia. En esta obra del gótico florido, de Giovanni y Bartolomeo Bon de 1438,

se destaca la ventana del triforio en la cual lucen cuatro columnas con las espiras apretadas. Perteneciente también al Renacimiento es la muy conocida "fuente de Proserpina", de Piero Ligorio, en la Villa d'Este, en Tívoli. Producto del viaje de Jean Fouquet a Roma son las miniaturas de las Antigüedades Judías de Josefo, que datan de 1443; de éstas mencionaremos la escena que representa a Herodes entrando a caballo en el Templo de Jerusalén; a ambos lados del altar se encuentran dos filas de columnas salomónicas, de tres en fondo, tal y como son las de la Basílica de San Pedro, pero con los amercillos aumentados en proporción con respecto a las del Vaticano.

En España, y dentro del arte plateresco, figura también la columna de fuste retorcido en tirabuzón, pero generalmente con un tratamiento peculiar en la caña. En ésta la espiral da escasas vueltas, de esta manera el perfil del fuste permanece en algunas ocasiones casi recto, y lo único que da la impresión del movimiento característico de la salomónica son las vueltas casi "verticales" de la espiral. Columnas de este tipo pueden encontrarse en el estupendo claustro de San Gregorio, en Valladolid, obra de Gil de Siloé y en el claustro de Bellpuig, en Lérida. Importantes también para nuestro estudio son las Lonjas de Valencia y de Mallorca.

La columna salomónica no pasó inadvertida en la obra de una de las máximas figuras del Renacimiento: Rafael de Urbino, el cual la utilizó como fondo pictórico en dos cartones para tapicería (38); ellos son: La curación del paralítico y La pre-

sentación de Jesús en el Templo, También aparecen en una de las Estancias vaticanas que él decoró, o sea en la llamada Sala de Constantino. En esta obra Rafael reprodujo casi fielmente el modelo de las colonne sante de San Pedro. A partir de Rafael la columna salomónica al estilo de las de la basílica constantiniana fue utilizada en fondos arquitectónicos por artistas de la talla de Rubens, Veronés y Rembrandt, entre otros. Sin embargo, como hemos anticipado la mejor difusión de los fustes helicoidales llegaría, concretamente, a partir de 1633 año en que Juan Lorenzo Bernini, como veremos en capítulo posterior, concluyó el soberbio baldaquino sobre la tumba del Príncipe de los Apóstoles. Las cuatro colosales columnas de bronce que lo integran están inspiradas en el Grupo III de las conservadas en el Vaticano. Fue hasta entonces cuando la columna adquirió, podemos decir, un rotundo éxito; desde entonces su expansión no quedaría reducida al Viejo Mundo, sino que tuvo repercusión en el Nuevo Mundo ¡y en qué forma! (39).

Ha sido el objeto de la reseña precedente, establecer una visión, aunque somera, del enorme éxito que a través de los siglos alcanzaron las doce columnas espirales de San Pedro. Juzgamos que para ello se conjugaron varios factores que unidos explican, aunque sea en parte, dicho éxito. Ellos son a saber: a) la forma tan poco usual del fuste, es decir, novedoso, pleno de movimiento, en claro contraste con la rigidez de las columnas clásicas; b) la decoración a base de roleos de vid y amercillos que fueron admirablemente adoptados por el arte

cristiano transformándolos en las uvas sacramentales y en angelillos; c) su relación artístico-religiosa con el Templo de Salomón les aseguró una especialísima veneración, máxime que en una de ellas recaía un culto especial por tomarse como aquella en la cual el Señor se apoyaba en sus sermones (40); d) el ocupar un lugar sumamente venerado por todos los cristianos: sobre el sepulcro de aquel que mereció oír estas palabras de Cristo: TU ERES PEDRO Y SOBRE ESTA PIEDRA EDIFICARE MI IGLESIA.

Algunas confusiones y errores que se han dicho sobre las columnas del Sepulcro de San Pedro.

Alrededor de las columnas conservadas en la basílica vaticana, y cuya importancia ha quedado manifiesta, se han tejido una serie de noticias de diversa índole. A lo largo de la investigación pudimos darnos cuenta de que la historia de dichas columnas se ha visto acompañada de las relaciones más dispares, por ejemplo:

- a) La mayoría de los historiadores de Arte al referirse a la columna salomónica, en la etapa barroca claro está, afirman que deriva de una conservada en el Vaticano -la llamada Santa-, cuando en realidad se trata de doce (el hecho de que una se encuentre perdida o destruida no tiene importancia);
- b) La procedencia de esta columna, como parte del Templo de Salomón, es una opinión muy socorrida, sin embargo sobre este particular no se ha profundizado; se han concretado a dar esta referencia como definitiva, pero nada más, en la mayor

ría de los casos ni se admite ni se niega, ni se han emitido juicios aclaratorios.

- c) Al hacerse referencia sobre el posible origen de la o las columnas se hace sin la debida rigurosidad histórica, es decir, no se informa acerca de las fuentes originarias de donde se tomó la información. Hasta donde hemos podido averiguar, Ward Perkins es el único autor que ofrece sobre el particular un material documentado, amplio, lógico, fundamentado en hipótesis muy razonables.
- d) Sobre el resto del grupo de columnas vitíneas, es decir, todas menos la llamada Santa, ha recaído el olvido, invenciones o bien confusiones, por ejemplo: el afirmar que las colocadas en los nichos-balcones de los machones que sostienen la cúpula de Miguel Angel son de menor tamaño que la Santa. Esto seguramente obedece a que al ser vistas desde el pavimento de la basílica, la distancia modificando la perspectiva hace que luzcan más pequeñas (41).

Creemos que a través de todo lo expuesto hasta aquí, queda manifiesta la enorme importancia que dentro de la Historia del Arte, han tenido las doce columnas que durante siglos se levantaron formando un soberbio pórtico sobre la tumba del apóstol San Pedro. Fueron la fuente generadora de innumerables obras que adoptaron la columna salomónica. Cada época y región que la empleó le confirió una forma peculiar. Este punto es sumamente interesante, y su estudio es muy necesario para la historia del arte, pero obviamente excede los límites propuestos

en el presente trabajo. Queda sin embargo anotado esperando - que no pase mucho tiempo para que alguien lo amplíe o matize o lleve al cabo.

La columna salomónica encontró campo fertilísimo para su propagación dentro del barroco; es dentro de este período en el cual alcanzará un enorme número de interpretaciones formales en su fuste, siendo las vides eucarísticas el motivo ornamental más socorrido por los artistas de los siglos XVII y XVIII. El lugar que ocupa la peculiar forma de las columnas de San Pedro dentro del barroco queda reflejado en estas frases de González Galván:

"Para el barroco lo importante es que este fuste respondió simbólica y formalmente a su búsqueda de estructuraciones arquitectónicas distorsionadas y movidas, sugestivas religiosamente y con crédito tradicional tan importante como el de las formas greco-romanas. El interés que en el fuste helicoidal puso el estilo, se debe a que no sólo es un apoyo ornamentado o enriquecido en sus perfiles, sino que sugiere aligeramiento e imponderabilidad de los entablamentos y cargas que recibe. Produciendo psicológicamente la sensación de un impulso siempre ascensional, cosa muy satisfactoria para el barroco" (42).

NOTAS

- (1) Engelberto Kirschbaum, et al., La Tumba de San Pedro y las Catacumbas Romanas. Los Monumentos y las Inscripciones, p. 21.
- (2) James Lees-Milne, San Pedro de Roma. Historia de la Basílica, p. 65.
- (3) Kirschbaum, op.cit., p. 39.
- (4) Lees-Milne, op. cit., p. 70. Dicho autor nos informa acerca la acepción del vocablo "trofeo" que nos interesa lo siguiente: "...el significado de la palabra griega tropaion no es el lugar del martirio, ni tampoco lugar de enterramiento, sino monumento, exactamente monumento triunfal, y en este contexto significa la victoria del alma alada sobre las tinieblas."
- (5) El término ciborio es sinónimo de baldaquino. A partir del siglo IV se extendió la costumbre de dignificar la mesa del altar levantando encima de ella un remate en forma de cúpula sostenida por cuatro columnas. Asimismo se le denominó ciborium porque adoptaba la forma de una copa invertida, que es precisamente lo que significa la palabra griega correspondiente. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, VII-335.
- (6) Con el vocablo "Confesión" se identificó en un principio el sitio donde había sido sepultado algún mártir. Esta palabra proviene del latín martyr-yris, tomada a su vez del griego martys-yros, que significa testigo. El mártir era aquel que había dado testimonio, declaración o confesión de la fe cristiana y por eso había sido sacrificado. En los primeros siglos del Cristianismo los nuevos cristianos debían hacer su confesión de fe sobre la tumba de un mártir. Cuando se introdujo la costumbre de levantar altares sobre la tumba de los mártires a estos altares se les llamó "Confesiones". Esta palabra también se utiliza cuando se hace referencia al ciborio o monumento levantado sobre el sepulcro de algún mártir.
- (7) Kirschbaum, op. cit., p. 32. En esta obra aparece reproducida dicha cajita en la lámina número 18; es curioso anotar que las columnas representadas del ciborio muestran el fuste dividido en tres zonas en lugar de cuatro, la primera y tercera ornamentadas con figuras y la del medio con estrías helicoidales.
- (8) Juzgamos sumamente importante manifestar aquí la gran uti-

lidad que ha tenido para realizar el presente capítulo el artículo de J.B. Ward Perkins "The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns" en Journal of Roman Studies, - 42. Parte de las notas anteriores están extraídas de este artículo excelente por varios conceptos. Existen pocos objetos que hayan influido más en la historia del arte barroco que estas columnas espirales, y sin embargo han estado acompañadas de referencias infundamentadas, contradictorias, o bien falsas. Ward Perkins ofrece un concienzudo estudio, lógico, fundamentado y completo hasta donde es posible llegar debido a la escasez de datos de la época de ejecución de dichos soportes y de ejemplos similares que han llegado hasta nuestros días. Por todo lo anteriormente expuesto hacemos patente aquí, una vez más, la importancia que ha tenido para nosotros el citado artículo.

El texto en latín transcrito en el contexto lo hemos tomado de la nota 9; Perkins utilizó la edición de Louis Duchesne del Liber Pontificalis.

- (9) Perkins, op. cit., p.22.
- (10) Kirschbaum, op. cit., p.33.
- (11) Perkins, op. cit., nota 16, Apud Lib. Pont, 194: 'hic concessas sibi columnas VI onichinas volutiles ab Eutychio exarcho, duxit eas in ecclesiam beati Petri apostoli, quas statuit erga presbiterium ante confessionem, tres a dextris et tres a sinistris, juxta alias antiquas sex filopares. Super quas posuit trabes et vestivit argento mundissimo'.
- Kirschbaum en la página 35 incluye el dibujo del pórtico-columnata como quedó al añadir Gregorio III las columnas obsequiadas por el Exarca, sin embargo él no menciona, de dónde provenían las colocadas en la hilera exterior.
- (12) Perkins, op. cit., p.24. Posteriormente habremos de ver en qué está basada la identificación de las columnas.
- (13) Véase en el capítulo IV la lámina 7.
- (14) Sobre el paradero de la columna perdida o destruida tenemos un testimonio de la primera mitad del siglo pasado; se trata de la obra de: Erasmo Pistolesi, Il Vaticano, Descritto ed Illustrato da... En la nota número I del primer volumen haciendo referencia a la llamada columna Santa, nos informa, al final, de la columna aludida: "La suddetta colonna era del numero di quelle dodici spirali ornate e figurate, le quali circondavano l'altar maggiore dell'antico tempio detto Sancta Sanctorum, otto delle quali furono sotto di Urbano VIII fatte collocare alla ringhiera de' piloni da Lorenzo Bernini: due altre fiancheggiano l'altare della deposizione del Caravaggio nella capella del Sacramento: - una è quella santa contemplata da noi, e l'altra fu altro-

ve destinata da Paolo V insiememente al bassorilievo rappresentate la statua equestre di Segismondo Malatesta, - che ornava il sepolcro erettogli dal Pontefice Sisto IV nel luogo dove di presente è la statua di san Pietro d'Alcantera."

- (15) Perkins, op. cit., p. 24.
- (16) Dicho cráneo fue devuelto a los griegos por el papa Paulo VI en 1965. Lees-Milne, op. cit., p. 257, nota 1.
- (17) Perkins, op. cit., p. 24, nota 22.
- (18) Sobre este particular Lees-Milne, op. cit., p. 254, nos comunica: "Miradas con prismáticos, el adorno de estrías y vidios se ve muy gastado y roto y se hacen patentes cicatrices de innumerables incidentes de pasadas violencias, incluidos, desde luego, las sacrílegas depredaciones de los sarracenos en el 854 y el 'saco' de las fuerzas imperiales a las órdenes del Condestable de Borbón en 1528."

- (19) A continuación transcribimos el texto en inglés del original de Perkins, op. cit., p. 25-26, del cual únicamente hemos suprimido las referencias del autor hacia las fotografías con las cuales ilustró el citado artículo.

"St. Peter's set I (six columns, from the inner screen; now in the galleries of SS. Helena, Veronica and Andrew). The columns of this set, which form three symmetrical pairs, are of the same general form as those of the more accessible and readily illustrated set 2. The shaft of each is divided into four zones, of which the first and third are spirally fluted, and the second and fourth carved in high relief with a spreading, naturalistic vine scroll peopled with naked, winged putti. Each zone is divided from the next by a bead-and-reel or by a cable moulding, and each rises from a single or a double ring of acanthus leaves, or of acanthus leaves alternate with plain tongue-shaped leaves. A similar, but taller, double ring of acanthus leaves springs from the topmost zone to form the lower part of the composite capital, the drum of which, above and behind the upper ring of leaves, is spirally fluted. The abacus and volutes of the capital and the tops of some of the fluted zones are enriched with delicate rinceaux; and there is the same abundance of ornament on the bases. No two of these are exactly alike. The capitals and many of the figures in the vine scroll panels have been restored; but enough remains untouched to illustrate the quality of the original workmanship.

St. Peter's, set 2 (three columns, from the outer screen; one in the Chapel of the Pietà, two in the gallery of Longinus); The columns of this set are very similar

to those of set I, but differ consistently in the following details: (a) the upper decorated zone of the shaft is rather taller than the rest and is carved with a more formal, heavily accented pattern of looped scrollwork, without figures; (b) except for the bottom ring, which is double, the rings of leaves are single and very varied in character; (c) the fluting on the drum of the capital is vertical, not spiral; (d) the ornament on the capital differs in detail (e.g. the addition of a tiny kymation on the abacus), and the divisions between the flutes on the shaft are grooved, ending at the top in a small leaf. There is a further difference in the character of the relief of the vine scroll panels. In set I, the relief is very high, with the stems and leaves often attached by points only to the background surface. In set 2, the scale of relief is more varied, in places detached from the surface, but elsewhere emerging from it, giving an altogether softer effect, in contrast to the hard lines and high relief of the upper decorated zone. The lower part of the 'Colonna Santa' has been badly damaged by medieval souvenir-hunters, but the other pair is in good condition and, except for the capitals, does not seem to have been restored.

St. Peter's, set 3 (a pair of columns in the chapel of the Holy Sacrament); Although originally of the same general form as the columns of sets I and 2, this pair has been skilfully shortened by the removal of the upper fluted zone from each, and the detailed treatment differs markedly from that of the other two sets. The bases are plain (that on the left is a seventeenth-century restoration), the fluting of the surviving fluted zone is more nearly horizontal, and the scrollwork, in which sprays of vine alternate with sprays of another plant with smoother, notched leaves, is quite different in quality. The ring of acanthus leaves is tall and elegant, and the stems of the scrolls wander freely over the surface of the panel to form a dense pattern of foliage, in the branches of which play a host of tiny creatures-squirrels, rats, mice, birds, snakes, snails, grasshoppers, lizards. The relief is low, nowhere detached from the surface, and relies for its effect, not on contrasts of light and shade, but on the gradation of the gently modelled surfaces and on the delicacy of the detail. The capitals are so ill proportioned to the size of the shaft, and they differ so markedly in detail from those of sets I and 2, that it seems on the whole likely that they were cut back and completely recarved in the seventeenth century."

(20) Ibidem., p. 24, nota 19.

(21) Ibidem., p. 24.

- (22) Ibidem., Apud en R. Valentini y G. Zucchetti, Codice topografico della citta di Roma, III. (Fonti per la Storia - d'Italia, 90), Rome, 1946, p. 3-65,384.
- (23) Ibidem., p. 27.
- (24) Ibidem., p. 30.
- (25) Ibidem.
- (26) Ibidem., p. 26.
- (27) Ibidem., p. 27.
- (28) Ibidem.
- (29) Ibidem., p. 31.
- (30) Ibidem., p. 26-27.

(31) Incluimos en el presente capítulo el dibujo de una columna romana (figura 4) que ofrece en rasgos generales las características de las columnas salomónicas de San Pedro. El fuste está dividido en cinco secciones, en las cuales se alternan dos tipos ornamentales: estrías helicoidales; ramajes de vid y amorcillos. La columna que aludimos mantiene el fuste recto, aunque el efecto visual que producen las estrías emparenta este soporte con las columnas vaticanas.

El dibujo está tomado de la Enciclopedia Universal - Ilustrada Europeo-Americana, XIV.-426; al pie del cual se lee: "Columna de fuste estriado y rodeado de una banda helicoidal." En el contexto el párrafo alusivo a dicho grabado nos informa acerca de esta columna romana: "En la época de la decadencia, las estrías de las columnas adoptan disposiciones particulares, desarrollándose á veces en forma de curvas helicoidales (volutiles columnae)."

El término volutil proviene del verbo voluto, as, are, que significa: echar a rodar, dar vueltas, hacer girar, voltear, enrollar. Como se puede apreciar el significado concuerda perfectamente con la representación plástica de las columnas vaticanas y de la que hemos hecho especial referencia en la presente nota.

(32) Sobre este punto (-fustes contorneados en espiral-) Perkins, op.cit., p. 27-28, asienta que los ejemplos sobrevivientes parecen haber sido pedestales decorativos exentos, cita únicamente tres ejemplos: a) una columnilla de mármol (altura 1.01 m.) conservada en la Galería Borghese, en Roma, cuya fecha se remonta a fines del primero o principios del siglo II D.C.; b) una columnilla similar que se conserva, o conservaba, en el conjunto de fuentes, o

sea, en el llamado Templo de Diana en Nimes; c) una tercera exhibida en el Museo Nacional Romano (altura 1.15 m.). El fuste muestra la particularidad de que además del movimiento en espiral está adornado con relieves de vides entrelazadas y roleos de hiedra, sobresaliendo entre el follaje una máscara de Sileno -el tutor y compañero de Dionisio-, y otros atributos del dios del Vino. También Perkins señala que, hasta donde él se ha enterado, no hay ningún ejemplo existente, fuera del de San Pedro que sea de tamaño monumental (4.75 m.) y que seguramente fue utilizado en un conjunto arquitectónico.

- (33) Ibidem., p. 28. En la nota número 36 del citado artículo se menciona una estela de mármol procedente de Pérgamo, -conservada en otro tiempo en Berlín.
- (34) Perkins, op.cit., p. 28-30, nos informa que los roleos vitíneos llenos de pequeños animales, fueron conocidos en la parte occidental del Imperio desde el siglo II D.C. En Italia existe el ejemplo de la Villa de Adriano en la que aparecen en pilastras decorativas, soportes de mesas, etc. → pero debemos recordar que su uso se generalizó hasta el siglo tercero. Su empleo fue restringido en superficies de columnas, el único ejemplo encontrado por Perkins es una columnilla (¿del siglo III?), en el Museo de Ostia. En otros lugares de Occidente los relieves dionisiacos parecen ser desconocidos, salvo en la Galia, donde se dieron con mayor profusión. Estos ejemplos datan del segundo o principios del tercer siglo, aunque los hay de las postimerías de la antigüedad, como en la destruida iglesia del siglo V de La Daurade en Tolosa. Resulta poco probable que Italia, donde los roleos vitíneos fueron introducidos relativamente tarde y nunca tuvieron popularidad, -haya sido la fuente de las ricas series galo-romanas. Seguramente la Galia aprovechó sus contactos con el Mediterráneo Oriental -que influyeron en su historia y cultura-, y así el motivo es muy posible que haya sido introducido directamente de la parte oriental del Imperio y no de Roma en donde no era de uso común.

En cuanto al material existente procedente del Imperio Romano de Oriente, Perkins enumera entre otros ejemplos: a) una pilastra de 4.78 m. de altura, actualmente en el Museo de Estambul; data de la mitad o fines del segundo siglo de nuestra era. Es de forma rectangular, redonda al frente para formar una media columna, estando esta última ornamentada con un medallón formado por roleos de vid, el cual brota de un cáliz de acantos; no hay figuras humanas; b) fragmentos de columnas de mármol también en el Museo de Estambul, de fines del período clásico. Entre las volutas de vid aparecen figuras de hombres y animales; uno de estos grupos representa el bautismo de Cristo, otro representa un pastor con su perro y un campesino

cavando; c) asimismo se tienen noticias de otras dos columnas, hoy perdidas o destruidas procedentes de Constantinopla. De una de ellas quedaban restos del fuste tallado en bajo relieve profundo con un roleo vitíneo y pequeños animales de caza. La otra presentaba ramajes de vid en los cuales se mezclan comadrejas y caracoles de tamaño natural; hay también dos máscaras y un tazón con uvas, en el cual tres hombres exprimen el zumo de las uvas; d) una columna con pámpanos y amorcillos vista en Rodosto, en el Mar de Mármara.

- (35) Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales Por Eloiño Nácar Fuster y Alberto Colunga, Juan 15:1-11.
- (36) Mateo, 26:26-29.
- (37) Perkins, op.cit., p. 31-32, menciona dos pares de columnas procedentes de la tardía antigüedad derivadas de las de San Pedro. Un par se halla en la iglesia de Santa Trinidad del Monte, en Roma, y el otro en el templo de San Carlos, en Cave di Palestrina, cerca de Roma. Ambos pares seguramente pertenecieron a columnatas del presbiterio, de las que la Alta Edad Media ha dejado muchos fragmentos desmembrados en las iglesias de la Italia Central.
- (38) En el capítulo IV nos ocupamos particularmente de dichas obras de Rafael.
- (39) Perkins, op.cit., p.32. El autor en su valioso artículo no concede importancia al hecho de que es a Bernini a quien corresponde el éxito obtenido por la columna salomónica, dentro de la etapa barroca, durante más de siglo y medio. Se concreta a externar lo siguiente: "...and the columns of set 3, already truncated, served as models for Bernini's great bronze canopy over the high altar in St. Peter's."
- (40) En el capítulo siguiente manifestamos no sólo la procedencia equívoca de las columnas, como ya se ha visto, sino también el hecho de confundir el templo que construyó Salomón con el levantado por Herodes y que fue en el que Cristo predicó.
- (41) A continuación incluimos una serie de párrafos entresacados de obras en las cuales se hace referencia, en una u otra manera, a las columnas vitíneas de la vieja basílica vaticana. Se observará que constituyen una serie de noticias falsas, fragmentadas o distorsionadas que han contribuido, sin querer, claro está, a crear un mar de confusiones en torno a las citadas columnas.

Diego Angulo Ifiguez, Historia del Arte, II-227. En torno al baldaquín de Juan Lorenzo Bernini manifiesta este au-

tor: "Donde lanza el manifiesto del nuevo estilo arquitectónico es en el baldaquino (1633), que en el crucero de San Pedro de Roma cubre el altar situado sobre la tumba del apóstol. Es un templete sobre cuatro columnas de fustes contorneados en espiral, inspiradas en la que se supone en esta época procedente del templo de Salomón. De ahí el nombre de salomónica con que también se conoce este tipo de columna. Con el prestigio del viejo templo de Jerusalén, y respondiendo al gusto por el movimiento ondulado del barroco, Bernini no duda en copiarla en lugar tan preminente de la primera iglesia del mundo cristiano. Y es que el barroquismo del arte helenístico que realmente creara aquella columna venía, al cabo de los siglos, a coincidir con el de la etapa seiscentista del arte europeo."

Gian Giulio Argan, La Arquitectura Barroca en Italia, p. 16. Refiriéndose también al baldaquino de Bernini asienta Argan: "En la base de la concepción berniniana hay todavía un motivo histórico-alegórico: el eco de las columnas helicoidales salomónicas del antiguo presbiterio, que evocaban a su vez el templo de Salomón..."

Germain Bazin, "El Barroco Ibérico y el Nuevo Mundo" en René Huyghe, El Arte y el Hombre, III-182. Acerca de la columna salomónica en los retablos barrocos españoles apunta: "Símbolo eucarístico, heredero del viejo tema pagano de la sacra vitis, deriva esta forma de las famosa colonne sante; monumentos paleocristianos procedentes del antiguo San Pedro, con las que Bernini había decorado las tribunas del nuevo y que desde la Edad Media pasaban por ser reliquias del templo de Salomón."

Carlos Flores Marini, Santiago Tianguistenco, p. 36. Este autor nos informa que "Al levantar Lorenzo Bernini, el broncineo baldaquino de San Pedro en Roma (1624-1633), inspirándose en una columna existente en el Vaticano y que se dice perteneció al templo de Salomón, se va a reavivar el empleo de la helicoides... Si bien antes de la creación del baldaquino la columna salomónica se emplea en todos los estilos antecesores del Barroco, su interpretación obedece más a la imaginación que al antecedente judaico..."

A. García y Bellido, "Estudios del Barroco Español. Avances para una Monografía de los Churrigueros", en Archivo Español de Arte y Arqueología. No. 13, p. 24. Este autor tiene aciertos en cuanto al material comparativo, pero cae también en los errores comunes e inclusive yerra en forma clarísima: "El conocimiento y el empleo de la columna salomónica es, como se sabe, antiquísimo. La columna salomónica propiamente dicha la conocieron los romanos."

Basta recordar las de los Museos Borghese, Vaticano y de las Termas, alguna del siglo I d.C., con pámpanos y vides, esculpidas en piedra. Más conocida y célebre, y mayor que todas, es la de la Basílica de San Pedro (quizá del siglo IV), que sirvió de modelo a las de Rafael y Bernini y madre de todas las posteriores, la cual se trajo de Oriente, se decía del templo de Salomón, de donde tomó su nombre. Posteriormente se añadió a ella una réplica para formar pareja."

Manuel González Galván, "Modalidades del Barroco Mexicano", p. 52. Sobre el particular se refiere solamente a una columna, es decir, la Santa: "En San Pedro de Roma se conserva una columna helicóide enviada como regalo al Pontífice por un sultán en la segunda mitad del siglo XV. Esta columna se supuso pertenecía al templo levantado por Salomón, y se la recibió con veneración por creerse, en consecuencia, que el mismo Cristo predicaba cerca de ella. En realidad es una columna de algún palacio de Jerusalén construido por el helenista y romanizado Herodes Agripa, en el siglo primero después de Cristo."

Manuel González Galván, "Barroco Salomónico" en Artes de México, No. 106, p.28. En el presente artículo expresa - González Galván: "... Bernini ha concluido el gran baldaquino de bronce sobre la tumba de San Pedro, inspirándose para sus cuatro columnas, en las que desde tiempo inmemorial se conservan en el Vaticano, junto con otras ocho de menor tamaño, que sostenían el antiguo ciborio sobre la tumba del Apóstol y las que el propio Constantino llevó a Roma de Oriente para la construcción de la primitiva Basílica.

"Estas columnas y sobre todo la de mayor dimensión, actualmente en la Capilla de la Piedad del propio Vaticano, fueron apreciadas como reliquias, provenientes del Templo de Salomón y por tanto, de inspiración divina, por eso también, al ser revaloradas en lo religioso y arquitectónico, Bernini las exalta en escala colosal al erigir el Baldaquino..."

Pál Kelemen, Baroque and Rococo in Latin America, I-269. Aquí nos encontramos aciertos y simple transmisión de datos, sin ir más allá, como es la tónica general: "The salomonic (sic) or twisted column has its ancestry in classical Greece as well as in the Near East. The term derives from the sacred column in St. Peter's, Rome, which according to legend came from Solomon's temple but really is Roman."

Francisco de la Maza, Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía, p. 43. Hablando sobre el revolucionario acto de Bernini al utilizar las columnas espirales, nuestro autor

lo alaba por "... no dudar en poner la columna salomónica en el corazón de Roma, en el sepulcro del Apóstol, al crear el soberbio baldaquino de 1629, copiando y transformando, en magnitudes heroicas, la columna que se cree del templo de Salomón, conservada en el Vaticano." En esa misma página el maestro De la Maza en una nota post-scriptum añade: "No fue sólo la columna que hoy está en la capilla de La Piedad de Miguel Angel de la actual Basílica de San Pedro, sino las ocho, más pequeñas, que Bernini colocó en los nichos-balcones de las pilastras que sostienen la cúpula, columnas que pertenecieron al primitivo ciborio o 'confesión' de la Basílica constantiniana y que el propio Constantino llevó a Roma de Oriente y están claramente representadas en la caja de marfil, del siglo V, llamada de Samagher..."

Francisco de la Maza, El Churrigueresco en la Ciudad de México, p. 7. En esta obra el Dr. De la Maza amplía su información sobre la Santa: "La columna salomónica barroca se inspira en la que conserva en San Pedro, de Roma, que se creyó durante siglos como del templo de Salomón, regalada al Papa por el Sultán Bayaceto. Es una columna, ciertamente, de origen oriental, por ondular y torcer su fuste en tirabuzón, pero es ya helenística por su capitel jónico. En la edad barroca la usó por primera vez Lorenzo Bernini, en el baldaquino de San Pedro, en 1624."

José Pijoán, Summa Artis. Historia General del Arte, XVI-154. En cuanto al monumento que existía sobre el sepulcro de San Pedro, anterior al de Bernini, expresa Pijoán: "El lugar, en el mismísimo crucero de la gigantesca Basílica, estaba cubierto con un humilde pabellón de cuatro columnas romanas del género que llamamos salomónico, esto es, retorcidas en espiral. Eran de mármol. Se conservan dibujos de aquel insignificante monumento que fue sustituido por el baldaquino actual metálico. Bernini reprodujo el esquema del antiguo pabellón de cuatro columnas con fuste retorcido, pero en tal escala que la idea primitiva queda olvidada."

Erasmus Pistolesi, Il Vaticano, Descritto ed Illustrato da..., I-73. Refiriéndose a la Capilla de la Piedad, expresa: "Ivi esiste una colonna vitinea o spirale detta - santa, e secondo la pia ed antica tradizione vuolsi tratta dal tempio di Gerusalemme sulla quale si sostenne il Salvatore quando prediava nel tempio. Altri poi opinano, e di questi il numero è maggiore, che ivi si appoggiasse - allorchè disputò coi dottori; sebbene Atanasio e di parere che il gran Constantino facessela con altre trasportare dalla Grecia".

42) "Modalidades del Barroco Mexicano", p. 53.

CAPITULO III

LAS COLUMNAS DEL TEMPLO DE SALOMON.

La imagen legendaria del Templo de Salomón cobró gran importancia según hemos visto, después del Concilio de Trento da do el afán por hallar nuevos caminos artísticos arraigados en la tradición hebreo cristiana. Juzgamos oportuno, por lo tanto, tener presente la información bíblica sobre dicho templo, con el fin de encontrar algún fundamento (en caso de que exista), o algún dato que nos explique la relación histórico-artística entre las columnas del templo hebreo y las columnas denominadas salomónicas existentes en la Basílica de San Pedro.

El texto fundamental que debemos tener presente para este estudio es la Sagrada Biblia. En el Libro I de los Reyes, capítulos V a VIII está la descripción detallada del templo y de los objetos que contenía. En los capítulos III y IV del Libro II de Crónicas o Paralipómenos también figura dicha relación (1).

Los trabajos del rey Salomón empezaron en el cuarto año de su reinado (1013 A.C.). Siglos después, hacia 588 A.C., los caldeos al mando de Nabucodonosor hicieron sucumbir Jerusalén y el templo después de saqueado fue quemado.

En el Libro de Ezequiel, capítulos XL al XLIII, dicho pro

feta nos trasmite la imagen del templo judaico producto de una visión que el Señor le manifestó en Babilonia, lugar en que se encontraba -al igual que el resto del pueblo judío- a causa de la cautividad que sufrían todos los hebreos después de haber sido vencidos en su amada Jerusalén por las fuerzas de Nabucodonosor.

Años más tarde, los judíos -libertados por Ciro- restauraron el templo bajo el reinado de Zorobabel, terminándolo en 516 A.C. De este edificio se tienen muy pocas descripciones; en Esdras, capítulos III al VI se le menciona escuetamente. En conjunto debió ser sumamente parecido al construido por Salomón (2).

La última transformación se llevó al cabo durante el mandato de Herodes el Grande y el cambio fue radical. Dicho gobernante quiso superar al rey Salomón en la magnificencia de las obras, las cuales se iniciaron en 18 A.C. Según el historiador Puig y Cadafalch, Herodes: "Únicamente ordenó respetar y enclavar en sus construcciones el pórtico oriental llamado de Salomón y el hermoso muro que lo sostenía: éste es el único fragmento del templo anterior que parece haberse conservado; lo restante fue destruido para renacer rejuvenecido y agrandado" (3).

Las obras de Herodes, abarcaron buen número de años, hasta que el templo fue concluido; esto ocurrió durante el gobierno de Agripa en 64 D.C. En él, nos dice Puig y Cadafalch: "... se reunían el arte de Grecia y el de Roma con las últimas

tradiciones del arte asiático..." Consistía dicha construcción en un edificio rodeado de pórticos (4). Este es el templo en el cual predicó Jesucristo y en cumplimiento de las profecías desapareció ante el fuego encendido por los legionarios de Tito en el año 70.

Así pues, fueron tres los períodos del templo de Jerusalén: el de Salomón (1013 A.C.), el de Zorobabel (536 A.C.) y el de Herodes el Grande (18 A.C.).

. . .

Ahora bien, es necesario volver a hablar del primer templo. Según el relato del Libro I de los Reyes, el rey David se ocupó únicamente de obtener los materiales necesarios reuniendo maderas, piedras, oro, plata y bronce. Confió la erección de tan magna obra -de encargo divino- a su sucesor Salomón, por que Dios mismo le dijo a David: "Salomón, tu hijo, edificará mi casa y mis atrios, porque yo le he elegido por hijo y yo seré padre para él" (5).

Salomón, deseoso de construir a Jehová un templo de gran magnificencia y no habiendo en Israel persona capaz de ejecutar obras de la importancia del proyecto, se dirigió a los fenicios, que gozaban fama de hábiles constructores y grandes artífices. El rey hebreo concertó alianza con el rey de Tiro y éste le envió al hijo de una viuda de Neftalí, el maestro Hiram "lleno de sabiduría, de entendimiento y de conocimiento pa

ra hacer toda suerte de obras de bronce" (6).

De las obras que ejecutó para el templo tienen especial interés para nuestro estudio las columnas que se colocaron en el pórtico del santuario, de las cuales el mismo texto bíblico contiene minuciosa descripción al narrarnos la obra hecha por el artífice fenicio quien:

"Fundió dos columnas de bronce. Tenía cada una dieciocho codos (7) de alto, y un hilo de doce codos era el que podía rodear a cada una de las columnas. No eran macizas, sino huecas; el grueso de sus paredes era de cuatro dedos. Fundió capiteles de bronce para encima de las columnas, de cinco codos de alto el uno y de cinco codos de alto el otro. Hizo para los capiteles de encima de las columnas reticulados y trenzados, de trenzas a modo de cadenas, uno para cada capitel. Hizo granadas todo en derredor del reticulado y el trenzado en dos filas, y para cubrir el capitel que estaba sobre una de las columnas hizo lo mismo que para el capitel de la otra. Los capiteles eran - por arriba de forma de flor de loto y tenía cada uno cuatro codos. Había en cada capitel sobre las columnas doscientas granadas, alrededor de dos órdenes en lo alto de cada capitel, junto al trenzado. Alzó la primera al lado de la derecha, y la - llamó Jaquín; luego la del lado de la izquierda, y la llamó - Boaz. Así terminó la obra de las columnas." (8)

Por la transcripción anterior podemos deducir la colosal altura de las columnas, pues los fustes alcanzaban casi los - nueve metros y medio, y si a esto añadimos la altura de los ca

piteles tenemos la respetable altura de ¡doce metros! De todo lo anterior se infiere que no existe una clara relación formal entre las columnas que debió tener el Templo de Salomón y las solumnas vitíneas conservadas en el Vaticano y que sirvieron a Bernini de inspiración para la realización del monumental baldaquino y que contribuyó a la difusión de los fustes en espiral en el barroco.

Aunque en el texto bíblico no se menciona que el fuste se moviese en forma de tirabuzón -característica de la columnas salomónica-, el hilo que podía rodearlas -según se asienta en las Sagradas Escrituras- en movimiento ascensional, nos recuerda algunos soportes de la época barroca -por cierto considerados también como salomónicos, por su semejanza formal con estas columnas-, en cuyos fustes rectos se enroscan guías de flores, figuras vegetales estilizadas, ramas de vid, etc., que producen la impresión del movimiento en espiral.

Es conveniente anotar que en el siglo XIX varios historiadores del arte se preocuparon por la reconstrucción teórica del templo hierosolimitano, entre ellos citaremos dos. Uno es Bernardo Stade que publicó Geschichte des Volkes Israel, (9) - en el cual en la reconstrucción del mencionado edificio dibuja el fuste de las columnas Jaquín y Boaz completamente liso, sin adorno de ninguna especie. El otro es el francés Chipiez en Histoire de l' Art dans l' antiquité (10) y en su interpretación de las columnas presenta el fuste ornamentado mediante molduras verticales que lo rodean, y entre moldura y moldura -

círculos concéntricos.

Por lo que se desprende de lo anterior, casi seguramente las columnas del Templo de Salomón fueron muy diferentes -formalmente hablando-, de las que actualmente llamamos salomónicas y cuya característica principal es su fuste en espiral. Según las palabras bíblicas las columnas Jaquín y Boaz eran de fuste recto. Cómo y cuándo se estableció la creencia de que las colonne sante de fuste helicoidal eran del templo hebreo ya lo hemos visto en el capítulo anterior.

. . .

Sin embargo, juzgamos importante señalar dos similitudes que encontramos entre las columnas del Templo de Salomón, descritas en la Biblia, y las ejecutadas por Bernini en el baldaquino de San Pedro. En ambas la altura alcanzó proporciones colosales, como si se pretendiese contribuir mediante tal magnitud a proclamar la magnificencia del Señor al que fueron dedicadas las dos obras. El otro símil lo constituye el material escogido para su realización: el bronce.

Por todo lo expuesto en el presente capítulo, asentamos - que no existe fundamento histórico ni artístico para relacionar las formas de los llamadas columnae vitineae salomónicas y las del templo construido por el rey Salomón, reconstruido por Zorobabel y recreado casi íntegramente por Herodes. Este último edificio debió desaparecer totalmente hacia el año 70 D.C.,

cuando los romanos al mando de Tito destruyeron Jerusalén. Actualmente se levantó sobre el lugar que ocupó dicho templo la Cúpula de la Roca o Mezquita de Omar, construida en 691 por el califa omeya Abd-el-Melek.

Por otra parte, el análisis formal de las columnas helicoidales del ciborio de la basílica constantiniana, nos reveló que por sus características artísticas quedan emparentadas con el arte greco-romano y no con el hebreo que debió informar a dicho templo.

En el capítulo anterior ya hemos visto cómo las columnas retorcidas de la vieja basílica vaticana al ser consideradas desde la Edad Media como procedentes del Templo de Salomón merecieron una especialísima veneración de parte de los fieles, máxime que en una de ellas el propio Jesucristo se apoyaba durante sus prédicas; pero sobre este punto creemos conveniente hacer una aclaración. Al hacerse referencia a la procedencia de las doce columnas o de la más conocida -la llamada Santa-, se dice indistintamente que proceden del Templo de Salomón o del Templo de Jerusalén (11) incurriéndose en un error en cuanto a lo primero, pues el edificio que conoció Jesucristo fue el edificado por Herodes, o sea, el tercer gran templo construido en Jerusalén y no, claro está, el levantado alrededor de un mil años antes por el rey hebreo, del cual en la época de Jesús no quedaba nada, tan solo su descripción en el Antiguo Testamento (12).

La tradición medieval acerca del origen judaico de las co

lumnas de San Pedro, alcanzó enorme éxito debido seguramente - al prestigio de un personaje como lo fue Salomón, el cual fue "hombre de gran saber".

Pese a no existir vínculo formal alguno entre las columnas retorcidas existentes en la Basílica de San Pedro y las - que debieron figurar en el templo hebreo, la importancia de la tradición medieval, como ya hemos anotado, que las relaciona - es capital para la historia del arte barroco, puesto que toda una etapa de éste ha sido llamada salomónica. Por este hecho - dicha relación histórico-artística, si bien hipotética, se justifica plenamente, máxime que dicha modalidad fue "tan sabiamente lograda que el mismo bíblico rey se sentiría complacido con el término" (13).

NOTAS

- (1) A continuación transcribimos la descripción del Templo de Salomón que contiene dicho libro:

"Comenzó, pues, Salomón a edificar la casa en Jerusa-- lén, en el monte Moria, que había sido mostrado a Da-- vid, su padre, en el lugar que David había dispuesto - en la era de Ornán, jebuseo. Comenzó la edificación a dos días del mes segundo del año cuarto de su reinado. He aquí el plano seguido por Salomón para la construc-- ción de la casa de Yavé: el largo era de sesenta codos, según la medida antigua; el ancho, de veinte codos. El vestíbulo (ulam), que iba delante, tenía un largo, co-- rrespondiente al ancho de la casa, de veinte codos, y su anchura era de diez codos, y ciento veinte de alto; lo recubrió interiormente de oro puro. Revistió la par-- te mayor de la casa (hecal) de madera de ciprés, y la recubrió de oro puro, haciendo grabar en ella palmas y cadenetas que se enlazaban unas con otras. Hizo el pa-- vimento del templo de mármoles preciosos y de gran be-- lleza. El oro de que recubrió los artesonados, las vi-- gas, las pilastras, los muros y las puertas eran de lo más fino. Hizo también cincelar querubines sobre los - muros. Hizo también la casa del Santísimo (debir), cu-- yo largo, que correspondía a la anchura de la casa, - era de veinte codos, y su ancho, igualmente de veinte codos; y lo recubrió todo de oro, que venía a pesar - seiscientos talentos. Hizo también de oro los clavos, cada uno de los cuales pesaba cincuenta ciclos de oro. También los techos estaban revestidos de oro. Hizo tam-- bién para la casa del Santísimo dos querubines talla-- dos, que cubrió de oro. El largo de las alas de los - querubines era de veinte codos, y la una tocaba el mu-- ro de la casa y la otra llegaba hasta el ala del otro querubín; y de igual modo las del otro querubín, de - cinco codos de largo, tocaba la una al muro y la otra a la del otro querubín. Las alas de ambos querubines + estaban desplegadas y tenían en todo veinte codos de - largo. Estaban en pie y con los rostros vueltos a la - entrada de la casa. Hizo también el velo, de jacinto, de púrpura, de escarlata y de lino, en el cual hizo di-- bujar querubines. Hizo además, ante la puerta del tem-- plo, dos columnas de treinta y cinco codos de altura, con sus capiteles, cada uno de los cuales tenía cinco codos de alto. Hizo también en ellos cadenetas, como - las del santuario (debir). Y las puso en los capiteles, y con ellas se enlazaron cien granadas. Alzó las colum-- nas en el vestíbulo del templo, la una a la derecha y la otra a la izquierda. A la que estaba a la derecha la llamó Jaquín y a la de la izquierda Boaz. "II Paralipó-

menos, 3:1-17.

- (2) José Puig y Cadafalch, Historia General del Arte. Escrita e Ilustrada en vista de los Monumentos y de las Mejores - Obras Publicadas hasta el Día, II-33.
- (3) Ibidem., p. 37.
- (4) Ibidem., p. 51. El libro de Melchior de Vogue: Le temple de Jerusalem, 1864, que seguramente nos hubiese sido útil, no nos fue posible consultarlo.
- (5) I Paralipómenos, 28:6.
- (6) I Reyes, 7:14.
- (7) El codo al que se refiere la Biblia es el codo real egipcio de 52.5 cm.
- (8) I Reyes, 7:15-22.
- (9) El dibujo viene reproducido en el capítulo dedicado al arte hebreo en la ya citada obra de Puig y Cadafalch.
- (10) Ibidem.
- (11) En las obras referentes a dicho tema se emplea con mayor profusión el primer término.
- (12) Esta aclaración se descartaría si se aceptase como sinónimos Templo de Salomón y Templo de Jerusalén.
- (13) Manuel González Galván, "Barroco Salomónico", en Artes de México, No. 106, p. 28.

CAPITULO IV

LA COLUMNA SALOMONICA EN LA OBRA DE RAFAEL.

La columna salomónica no pasó, desde luego, inadvertida - para los artistas del Renacimiento y le tocó en suerte ser introducida, como elemento decorativo, en la obra de uno de los grandes genios de este período: Rafael Sanzio, el cual la incluyó en un par de cartones para tapicería y en uno de los frescos de la Sala de Constantino, en el Vaticano.

Con la subida al solio pontificio de León X las artes recibieron un gran estímulo. Humanista y mecenas supo rodearse de eruditos y el impulso que dio a la cultura está patente en la obra vaticana de Rafael.

Para nuestro estudio habremos de remontarnos a 1515. Para ese año había otra empresa artística que preocupaba más al pontífice y al pintor que el mural de la Estancia del Borgo. El arte de Rafael iba a hacer su entrada en la Capilla Sixtina, allí donde habían trabajado los pintores más célebres del cuatrocientos (Perugino, Pinturicchio y Boticelli), en aquellos frescos con escenas de la vida de Cristo y de Moisés - a lo largo de los muros-, y en la que a últimas fechas, nada menos que Miguel Angel, había decorado la bóveda (1508-1512).

La parte inferior de las paredes de la capilla, por deba-

jo de las pinturas del siglo XV, quedaba aún libre. Se trataba ahora de adornar aquellos espacios mediante enormes y suntuosos tapices que habrían de ser tejidos en Flandes. Era ésta la obra que le tocaría realizar a Rafael; dibujar los cartones para los tapices que serían colgados en esos espacios. La obra no desmerecería ante la de Miguel Angel pues al ingenio del artista acompañaría el esplendor de los materiales: seda, oro y lana finísima.

Los cartones de Rafael.

El 15 de junio de 1515 Sanzio recibió un primer pago de trescientos ducados y el 20 de diciembre un segundo de ciento treinta y cuatro. La suma total debía ser de mil escudos o más (1).

La serie destinada a decorar la Sixtina debería estar inspirada en los Hechos de los Apóstoles. Se ilustraría en ella el origen de la Iglesia y su inicial expansión por el mundo pagano. Otra serie, destinada seguramente a decorar algún aposento del palacio vaticano, versaría sobre la Vida de Cristo.

La lista completa de los cartones encargados a Rafael fue la siguiente:

1. San Pablo predica en Atenas
2. La muerte de Ananías
3. El castigo del mago Elimás
4. Jesús entrega las llaves a San Pedro
5. El sacrificio de Listra

6. La curación del paralítico
7. La pesca milagrosa
8. La conversión de Saulo
9. La Natividad
10. La adoración de los Magos
11. La cena de Emaús
12. 13. 14. La matanza de los Niños Inocentes
15. La presentación en el Templo
16. El descenso al Limbo
17. La Resurrección
18. La Ascensión
19. No me toques
20. La venida del Espíritu Santo
21. La lapidación de San Esteban
22. San Pablo en prisión o El Terremoto
23. 24. Putti jugando
25. La Justicia (2)



Los cartones eran auténticas pinturas de grandes dimensiones: 4m. de altura por una longitud de 5 a 7m. Se les envió a la ciudad de Arrás, en Flandes, donde fueron ejecutados los tapices en los célebres talleres de Pieter van Aelst con admirable destreza, colaborando en el trabajo Bernardo van Orlay y Michele Cosis (3).

Los cartones se quedaron en Flandes y a la muerte de León X no fueron reclamados por su sucesor Adriano VI, ya que el ar-

te no le interesaba. Por esta causa una larga serie de vicisitudes acompañó en lo futuro al conjunto de cartones. Por diver-
sas causas su número disminuyó hasta quedar reducido a siete,
perteneciendo todos a la serie Hechos de los Apóstoles (4).

Van Aelst siguiendo la costumbre de la época sacó de -
ellos varias series y las prestó a otros talleres; así encon--
traremos tapices copiados de los cartones de Rafael en Berlín,
Viena, Mantua y en el Palacio de la Granja en Madrid.

Largo tiempo correría hasta que en el siglo siguiente Ru-
bens descubrió aquellos siete cartones en los talleres de los
herederos de van Aelst y dolido del estado en que se encontra-
ban aconsejó a Carlos I de Inglaterra su adquisición. De esta
manera pasaron a la Corona británica exhibiéndose en la actua-
lidad en el Museo Victoria y Alberto, de Londres (5).

. . .

Los tapices.

Los tapices llegaron a Roma en diversas partidas. En 1515
el primer tapiz estaba ya terminado y fue visto en el taller -
de van Aelst por el cardenal Luis de Aragón. Por fin, en 1519
llegaron a Roma los primeros tapices produciendo una fuerte im-
presión; de ellos Vasari expresó: "Esta obra fué realizada tan
milagrosamente, que causa maravilla verla, si se piensa cómo -
fué posible ter los cabellos y las barbas y dar morbidez a -
las carnes con el hilo. Es obra más bien del milagro que del -

artificio humano, porque hay allí aguas, animales, edificios - tan bien hechos, que no parecen tejidos sino realmente trazados con pincel" (6). Al papa le costaron, entre diseño y tejido, 1600 ducados de oro cada uno (7).

Los tapices, en número de siete, fueron exhibidos por primera vez el 26 de diciembre, de dicho año, festividad de San Esteban. En el lado de la Epístola, a la derecha del altar mayor, se colgaron los que representaban escenas de la vida de San Pablo. En el lado del Evangelio los relacionados con la vida de San Pedro y la Lapidación de San Esteban (8). Se les exhibía únicamente en las grandes solemnidades, especialmente el día de Corpus Christi.

Los tapices encargados por León X corrieron una suerte similar a la de los cartones. En 1527, en el "saco" de Roma, la soldadesca los sustrajo y pasaron a Francia. Los adquirió el Condestable de Montmorency el cual los retornó al Vaticano. En 1789, en una revolución local romana, fueron robados nuevamente y los compraron unos judíos con la esperanza de extraer el oro que había en la trama. Deteriorados, fueron comprados por Pío VII quien los hizo colocar en los aposentos de Pío V y Nicolás V, conocidos como las Stanze degli Arazzi (9). Actualmente son exhibidos en la Sala VIII (dedicada a Rafael) de la Pinacoteca Vaticana y son diez únicamente.

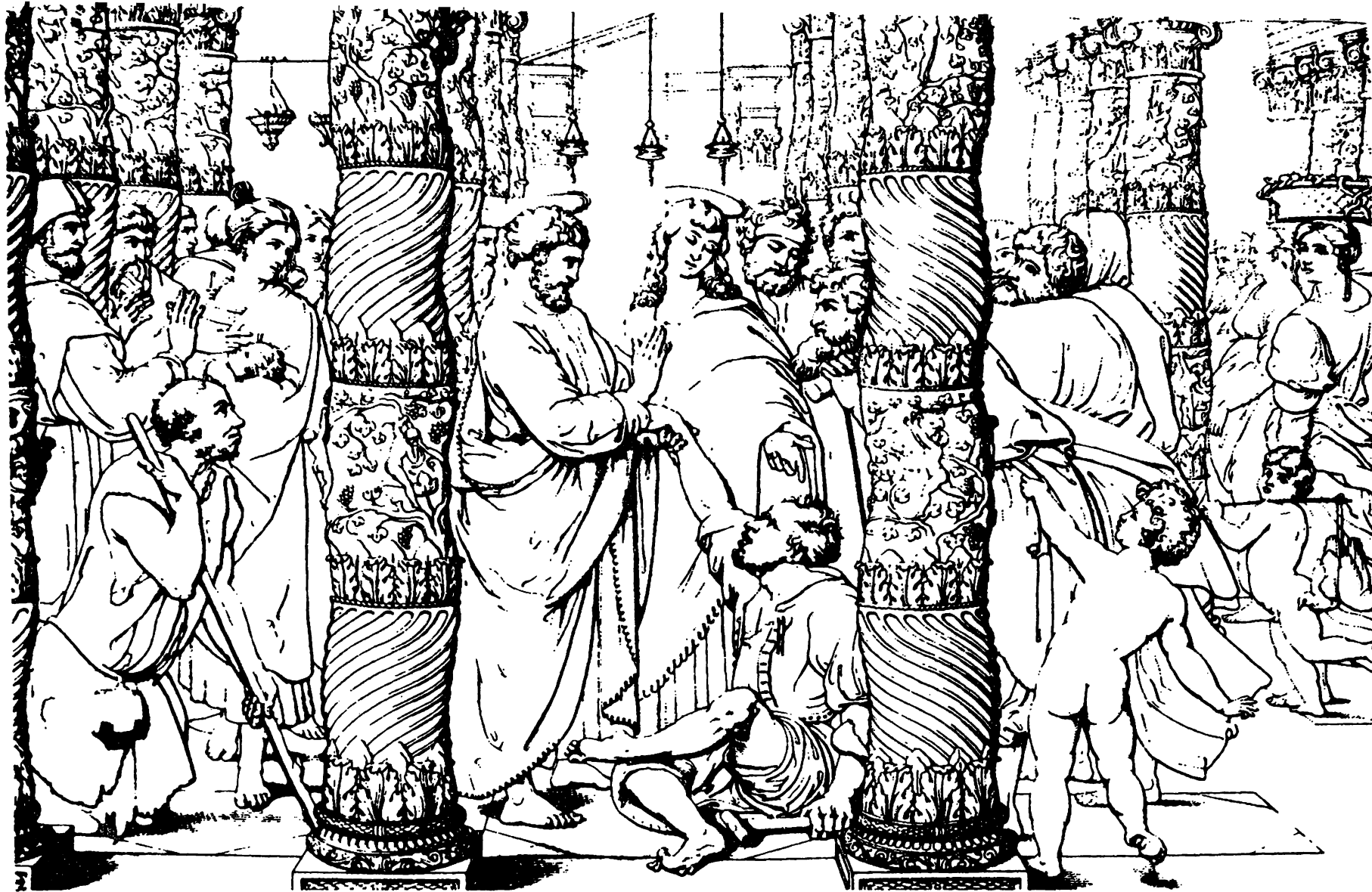
En estos tapices Rafael muestra su ingenio no solamente en la colocación de los personajes y sus expresiones psicológicas, sino también constituyen un magnífico exponente de compo-

sición pictórica. La participación de este artista renacentista en los cartones se redujo a la composición, pues la creación de otras obras de arte le impidió dedicarse más a los tapices. Contó con la ayuda de colaboradores como Penni, Giovanni de Urdine y Julio Romano.

De la copiosa lista de tapices (10) interesan para nuestro estudio solamente dos. El primero pertenece a la serie Hechos de los Apóstoles y el otro al de la Vida de Cristo.

En La curación del paralítico (11) la escena (figura 5) se desarrolla cuando los apóstoles Pedro y Juan suben por la puerta del templo de Jerusalén llamada Hermosa a la oración de la hora nona. En ella se hallaba un paralítico de nacimiento el cual les pidió limosna. San Pedro contestándole que no tenía oro le tomó la mano y el lisiado incorporándose comenzó a caminar.

En la arquitectura que sirve de marco a la escena, Rafael aprovecha como modelo las columnas de la basílica constantiniana que tan bien conocía haciéndolas crecer en proporciones 'elefantiásicas' (12). Colocadas de cuatro en fondo, dan grandeza a la composición y con ellas se trata de dar idea del recinto sagrado donde San Pedro opera el milagro; pero procedamos a su estudio. Sobre el plinto descansa la basa ática con motivos diferentes de adorno tanto en los toros como en la escocia. El fuste está formado por cuatro secciones siendo iguales la primera y tercera y la segunda y la cuarta. La primera presenta hojas de acanto en el nacimiento y estrías helicoidales. Una -



5. Rafael: La curación del paralítico.
Dibujo de Camillo Guerra.

moldura -funículo en este caso- separa las secciones entre sí. En la segunda -y cuarta- se logra la decoración nuevamente con las hojas de acanto y sinuosas ramas de vid entre las que juguetean graciosos angelillos y amorcillos. Remata un capitel -de orden compuesto en el que se dejan ver unas estrías en el tambor inclinadas hacia la derecha, sobre las que van las tradicionales hojas de acanto con las puntas dobladas hacia abajo.

Según podemos observar en la ilustración del tapiz que hizo Camillo Guerra, el tratamiento de la talla ofrece diversos planos. En las ramas de vid el relieve es el más bajo, el menos pronunciado; éste se acusa en las carnosas hojas de acanto. Pero donde el relieve alcanza su máxima expresión es en la representación de los amorcillos; algunos (como en la segunda hilera de columnas, de izquierda a derecha) están casi exentos, dan la impresión que van a salirse del fuste. En las columnas de este tapiz el tratamiento dado a las formas es de tradición renacentista, es decir, naturalismo y clasicismo conjuntamente.

El otro tapiz es el conocido como La presentación de Jesús en el Templo (13). María y José con el Niño Jesús (figura 6), aparecen ante el sacerdote, varias personas presencian la escena. Sus ricos ropajes no desmerecen ante la composición arquitectónica formada por nueve columnas enormes; al fondo se aprecia una puerta cerrando así el recinto donde tiene lugar el acontecimiento. Los soportes en esta ocasión son también helicoidales y al estar en un plano más cercano lucen mucho mayo

res. Ausente el plinto, los fustes de estas columnas se apoyan en una basa formada por escocia y toro con sobria ornamentación. A diferencia de las del tapiz anteriormente descrito estas columnas presentan cinco secciones asimétricas. La primera y la tercera muestran únicamente estrías helicoidales bastante anchas. Las secciones son divididas por anillos ornamentados mediante funículos. Las partes ornamentadas del fuste corresponden a la segunda, cuarta y quinta secciones, las cuales presentan en su parte inferior hojas de acanto -con tratamiento distinto al del tapiz anterior-, y el mismo tema eucarístico de las ramas de vid con los angelillos juguetones -aquí de mayor tamaño-, colocados curiosamente entre el remaje de los pámpanos. Debido a la altura 'elefantiásica' de las columnas y para no romper las proporciones del ámbito arquitectónico los capiteles no se dejan ver.

Es indudable que Rafael tuvo presente las columnas de la vieja basílica constantiniana cuando diseñó los cartones para los tapices. La influencia es notable sobre todo en La curación del paralítico. La forma de seccionar el fuste (en cuatro ramos) con estrías que recalcan el movimiento helicoidal en la primera y tercera parte y putti entre motivos vegetales coincide exactamente con las conservadas en el Vaticano. En cuanto al tratamiento de las formas sí hallamos que el de Urbino se apartó del modelo al hacer la garganta menos pronunciada, el perfil menos sinuoso, las curvas se antojan más abiertas. Fuera de esto la semejanza es muy grande: divisiones del fuste,



6. Rafael: La presentación en el templo.
Dibujo de Camillo Guerra.

hojas de acanto, estrías helicoidales, amocillos, vides y capitel en rasgos generales coinciden. Se puede afirmar, por tanto, que Rafael Sanzio reprodujo en sus cartones las formas de las columnas vitineas de los grupos I y II (14) de la vieja Basilica Vaticana.

Resulta muy significativo que Rafael utilizara la columna salomónica en un par de escenas que históricamente tuvieron lugar en el Templo de Jerusalén, tan íntimamente ligado a Salomón (15). Seguramente que tuvo en cuenta la piadosa tradición existente acerca del origen de las columnas y que no haya duda en escogerlas para hacer más "verídica" su composición. Tradición bíblica y arte renacentista quedaban así conjugados espléndidamente (16).

Habíamos dicho al principio que la columna salomónica fue empleada también como elemento decorativo en Las Estancias, recinto situado en el piso superior del palacio de Nicolás III, escogido como habitación por Julio II (1503-1513), quien no gustaba de habitar en donde había morado Alejandro VI. De oeste a este, se suceden la Estancia del Incendio del Borgo (1514-1517), la de la Signatura (1508-1511), la de Heliodoro (1511-1514) y la Sala de Constantino (1520-1524).

La cuarta Sala del Palacio Vaticano fue encargada a Rafael por el sucesor de Julio II, León X, en 1517, época en la cual los tapices estaban siendo tejidos en Flandes. Así pues el maestro hizo los cartones para las pinturas de la Sala de Constantino, pero ésta fue pintada por sus discípulos debido a que la

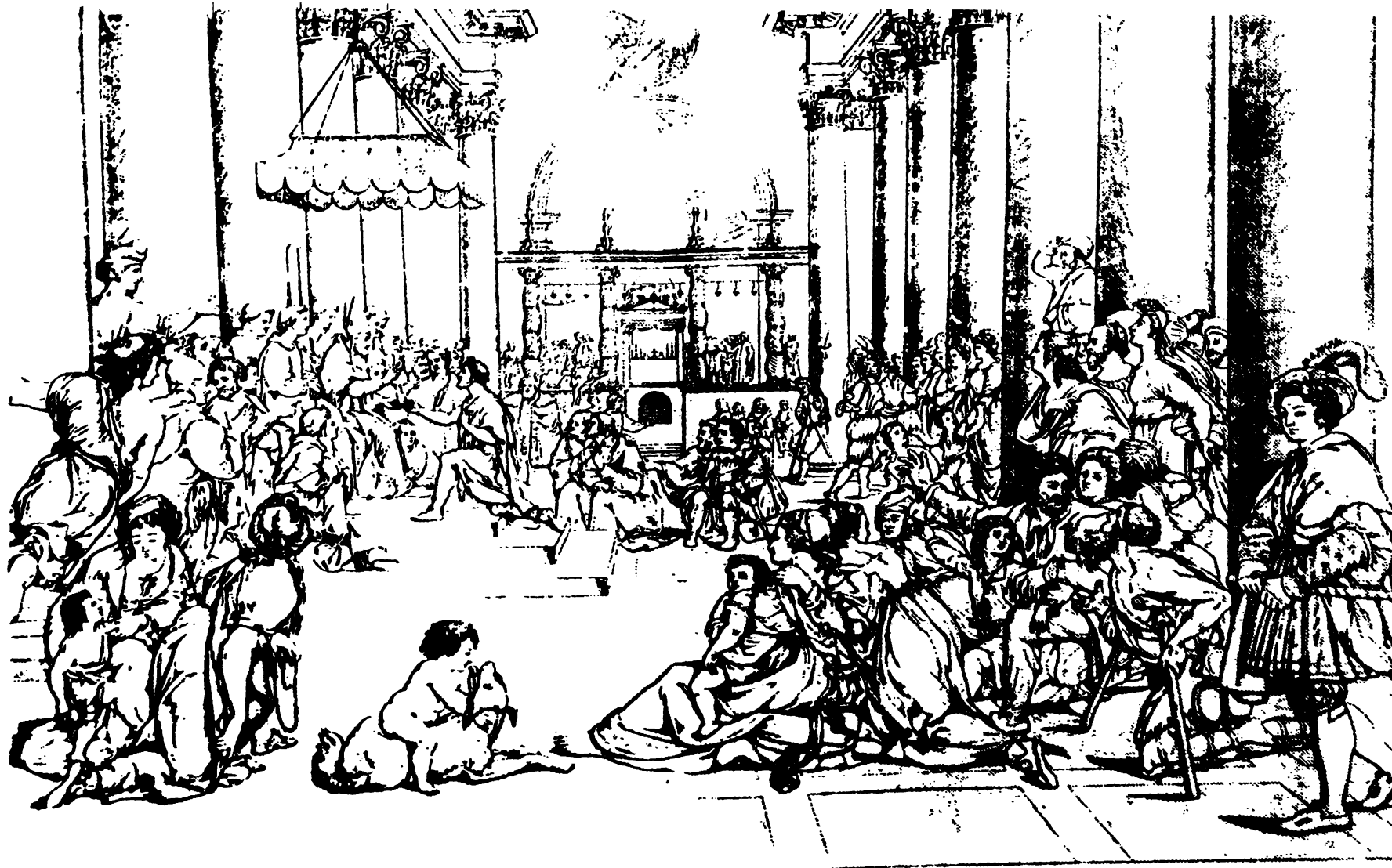
uerte lo sorprendió al 6 de abril de 1520. Los trabajos termi
aron durante el papado de Clemente VII y fueron ejecutados -
rincipalmente por Rafael del Colle, bajo la dirección de Ju--
io Romano (17).

Los frescos principales simulan tapices colgados en las -
aredes. Los temas tratados son el Bautismo de Constantino, la
visión de la Cruz, la Batalla del Puente Milvio y la Donación
de Roma al Papa. En 1585 el techo de vigas fue sustituido por
una bóveda fingida y esto provocó un falseamiento en el efecto
logrado por los frescos.

De los temas realizados hay uno que reviste especial inte
és para nosotros, el de la donación que de Roma hizo Constan-
tino al hombre que le bautizó, el Papa Silvestre I. La acción
figura 7) se desarrolla en medio del templo Vaticano, el cons
ruído precisamente por el emperador, el cual ofrece el Papa -
na estatuilla de la diosa Roma que simboliza la soberanía tem
oral. Al fondo aparece el antiguo ciborio del que se alcanzan
ver cuatro columnas y son las mismas de las que se hizo opor
una descripción y estudio en el capítulo referente a la basí-
lica constantiniana.

A través de las páginas anteriores se ha visto como uno -
de los artistas más notables del Renacimiento utilizó las mag-
níficas columnas orientales en parte tan importante de su obra
como lo fueron los tapices y sus frescos de las Estancias vati
anas.

Inspirándose en aquéllos soportes marmóreos quizá por su



7. Rafael: La donación de Roma al papa por Constantino.
Dibujo de Camillo Guerra.

forma novedosa y por su calidad representativa de la tradición religiosa no intentó modificarlos y los presentó tal cual.

. . .

El gusto por representar el fuste helicoidal tal como aparece en las columnas orientales de la Basílica Vaticana, fue introducido en la pintura renacentista, seguramente, por Rafael. A partir de la segunda mitad del siglo XVI habrá varios artistas que adoptarán la columna salomónica como fondo pictórico en sus composiciones, inspirados directamente en las ejecutadas por Rafael en los tapices y en la Sala de Constantino. Con algunas variantes el fuste retorcido aparece en la obra de algunos pintores, entre los cuales mencionaremos los siguientes: Antoine Caron de Beauvais, y dos genios de la pintura, tales como Rubens y Pablo Veronés. Del primero la columna helicoidal se encuentra en el cuadro titulado "Augusto y la Sibila de Tibur". De Rubens encontramos dos pinturas que lucen salomónicas: "La Familia Gonzaga adorando a la Santísima Trinidad" (1604-1606), exhibida actualmente en la Pinacoteca de Brera, en Milán, en las que dichos apoyos aparecen con la gallardía y esplendor que las caracteriza. Del Veronés debemos anotar el "Triunfo de Venecia", fresco pintado en el techo del Palacio Ducal de dicha ciudad, en el cual aparecen varias salomónicas, con el mismo tratamiento formal que las del Vaticano.

NOTAS

- 1) Liana Bortolon, Rafael, p. 70.
- 2) Erasmo Pistolessi, Il Vaticano, Descritto ed Illustrato da..., VII-13.
- 3) Ibidem., VII-13.
- 4) Son los primeros siete de la lista.
- 5) Después de la ejecución de Carlos I fueron vendidos, pero Cromwell los retuvo mediante el pago de 300 libras esterlinas y los regaló a la nación. Durante el gobierno de Carlos II estuvieron a punto de salir rumbo a Francia, pero lo impidió el Conde de Danby, tesorero del reino. El descuido nuevamente los acompañó y cortados en tiras -para el fácil uso de los tapiceros-, fueron encontrados en el sótano de una casa durante la búsqueda ordenada por Guillermo III a fines del siglo XVIII. El rey los hizo encolar en tela y restaurar por Guillermo Cooke y fueron colocados en una galería construida exprofeso en el palacio de Hampton Court hasta 1713 en que pasaron a Buckingham House; después de otros traslados fueron instalados en 1865 en lugar donde se exponen hoy en día. Pierluigi de Vecchi, La Obra Pictórica Completa de Rafael, p. 113. E. Pistolessi, op.cit., VII-12.
- 6) G. Vasari, Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, p. 266.
- 7) L. Bortolon, op. cit., p. 70
- 8) Raphael, Compilador L. Goldscheider, p. 19.
- 9) Estancia de los Tapices.
- 10) Vid supra, la lista completa.
- 1) Juzgamos oportuno mencionar la meritoria obra realizada por Camillo Guerra al ilustrar la obra sobre el Vaticano de Erasmo Pistolessi, citada anteriormente. Precisamente los excelentes grabados de Guerra -que hemos reproducido en el presente capítulo- nos han servido de base para describir los bocetos de Rafael. Deseamos asentar también que nos hubiese resultado muy útil para el presente estudio, el siguiente libro que no nos fue posible consultar: Eugène Müntz. Les tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux Museés. Collections de l'Europe. Etude historique et critique. Paris, J. Rothschild, 1897.

- 2) Giovanni Stepanow, Rafael, p. XLII.
- 3) Este boceto de Rafael es muy poco conocido. La mayoría de los historiadores del arte hacen referencia únicamente a la serie de tapices de Rafael inspirados en los Hechos de los Apóstoles, olvidando la otra serie, o sea, sobre la Vida de Cristo. Así pues, creemos que dicho boceto La presentación de Jesús en el Templo se publica en el presente trabajo, por primera vez en México.
- 4) Las columnas de Rafael del tapiz La curación del paralítico coinciden -en particular- con las del grupo I conservadas en San Pedro en el tratamiento dado a las estrías de los capiteles. En cuanto al naturalismo logrado en el tratamiento de la talla de los ramajes de vid y amorcillos -en ambos tapices- relaciona a dichas columnas con las del Grupo II.
- 5) Ambas escenas se desarrollaron en el templo judaico edificado por Herodes, claro está, y no en el levantado por Salomón; ya hemos aclarado esto debidamente en el capítulo III.
- 6) El día 27 de enero del año en curso apareció en el periódico "Excelsior" la siguiente nota alusiva a los tapices de Rafael, en la que se manifiesta que estas magníficas obras renacentistas son nuevamente "noticia de actualidad":
Tapices de Rafael para Osaka, Japón.
 Roma, 27 de enero. (ANSA)
 "Cinco grandes tapices dibujados por Rafael que representan escenas inspiradas en los actos de los apóstoles, han sido enviados hoy a Japón donde serán expuestos en el pabellón de la Santa Sede de la exposición mundial, que se inaugurará próximamente en Osaka."
- 17) E. Pistolesi, op. cit, VII-63.

CAPITULO V

LORENZO BERNINI Y EL BALDAQUINO DE SAN PEDRO. SU SECUELA: EL BARROCO SALOMONICO.

La basílica constantiniana de San Pedro después de doce - siglos de erigida amenazaba ruina y se pensó en derrumbarla. - El papa Nicolas V (1447-1455) fue el primero en querer derrumbar la basílica de cinco naves y con tal propósito encargó a - León Bautista Alberti los planos del futuro edificio, pero tal proyecto no llegó a realizarse.

Sería hasta los inicios del siglo siguiente cuando el deseo de erigir una nueva basílica fructificó. Se deseaba construir otra más moderna, de dimensiones colosales, que junto - con el lujo y riquezas atestiguase la perennidad de la Iglesia Católica. Julio II (1503-1513) en 1505, convocó a un concurso de proyectos en el cual el presentado por Bramante fue el escogido. Este arquitecto había realizado con anterioridad en Roma el templete de San Pedro in Montorio y un claustro de la iglesia de Santa María de la Paz, que bien hablaban de sus cualidades y genio para emprender una obra de la categoría que le confiaría más tarde Julio II (1).

El proyecto consistía en levantar sobre una planta de - cruz griega cinco cúpulas. Se colocó la primera piedra de la -

nueva basílica el 18 de abril de 1506 (2).

La planta sufriría después diversas modificaciones debido a la muerte de Bramante y a la de su continuador, Rafael de Urbino, el cual estuvo auxiliado por Antonio de Sangallo.

Las obras fueron continuadas por otro de los genios del Renacimiento, Miguel Angel, el cual no deseaba tal cargo pues la labor arquitectónica no le agradaba tanto como la escultórica. Sin embargo, acató las órdenes recibidas de Paulo III (1534-1549) y prosiguió la construcción de la basílica aproximadamente hacia 1546. Simplificó la planta quitando detalles como pórticos y aberturas y lo más importante que hizo consistió en trazar la gigantesca cúpula, que al paso del tiempo serviría como punto clave para identificar al templo máximo del mundo cristiano (3). La basílica quedaría concluida hasta el siglo siguiente (1620) en que Carlos Maderna terminó las naves y realizó íntegramente la fachada.

Ahora restaba la decoración del interior y había que cubrir con un baldaquino la Confesión que se levantaba sobre el sepulcro del Príncipe de los Apóstoles, motivo principal de haber erigido tan magna obra. La estructura medieval del ciborio tenía que ir en armonía con los nuevos gustos. Ya Martín Ferrabosco había propuesto a Paulo V (1605-1612) volver a utilizar para dicha obra todas las antiguas columnas de la construcción constantiniana. Su proyecto consistía en colocarlas en un largo plano horizontal, a manera de loggia, pero esto habría destruido dentro del templo la grandiosidad espacial, lograda me-

diante la luminosa cúpula de Miguel Angel (4). Afortunadamente tal proyecto no se realizó.

Pero transcurrirían aún algunos años para dar comienzo al baldaquino. En 1623 resultó elegido papa el cardenal Maffeo - Barberini, el cual tomó el nombre de Urbano VIII (1623-1644). Este pontífice al año siguiente de su nombramiento encargó la realización del ciborio a un joven escultor que contaba apenas con 25 años: Juan Lorenzo Bernini, que tenía ante sí un gran - incentivo para demostrar su genio y su arte en la ejecución - del trabajo en bronce más gigantesco, jamás hecho en el mundo cristiano (5).

La obra se inició en 1624 y se tardó nueve años para ser realizada. La cantidad de bronce que se necesitaba era enorme y se obtuvo principalmente del pronaos del Panteón Romano y de Venecia y Livorno, alcanzando los 63,000 Kg., el peso del total (6). La crítica de la época (y nosotros también) censuró - el hecho de haber arrancado el bronce de edificio tan señalado, perteneciente al glorioso pasado romano. Esta crítica fue muy cruel con el pontífice Urbano VIII -el antiguo cardenal Barberini- y haciéndose alusión a su patronímico, corría la siguiente frase: Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini (7).

Bernini contó con la colaboración de otro genio del arte barroco, Borromini, el cual participó a partir de 1630 fecha - en que la labor de las columnas estaba terminada. Así que la - participación de este fue como auxiliar y dibujante en la parte relativa al remate (8).

La fecha escogida para la inauguración de la colosal obra fue el 29 de junio de 1633 (9) festividad precisamente de San Pedro, mártir sobre cuyo sepulcro se yergue el espléndido baldaquino.

El problema arquitectónico había sido difícil de resolver satisfactoriamente. Había que evitar que el monumento impidiera la visibilidad del ábside y para lograr tal efecto Bernini... "Substituyó el ciborio o tabernáculo tradicional, estructura arquitectónica fija, por la idea de un baldaquino concebido como si estuviera hecho de madera y tela, es decir, como un elemento móvil y portátil" (10). Se lograba así dar la solución espacial y litúrgica que se requería.

El baldaquino consiste en un templete sostenido por cuatro colosales columnas helicoidales que sostienen una especie de doselete, alcanzando todo ello una altura total de 29 metros. La escala se mostraba de esta manera acorde con el ambiente espacial gigantesco creado por Miguel Ángel.

Ningún detalle se dejó al azar. El baldaquino no impide, sino al contrario, ayuda a hacer resaltar la majestuosidad de esta obra del mismo Bernini. Nos referimos a la silla o trono pontifical conocida como "Cátedra de San Pedro", relicario que se halla colocado en el ábside de la basílica.

Del excelente libro de James Lees-Milne sobre la Basílica de San Pedro hemos extraído el siguiente párrafo que inicia nuestra descripción del baldaquino: "Las cuatro columnas descansan sobre plintos forrados de mármol blanco adornados con -

cuarterones de verde antique. Los plintos lucen los escudos de armas de abejas de Urbano, sobre siete de ellos fue esculpido el rostro de una de las sobrinas del papa durante diferentes meses de su embarazo. Ansiedad, miedo, angustia, éxtasis y demás expresiones apropiadas tienen su representación. Finalmente, la cabecita de un niño recién nacido aparece en el plinto octavo" (11). A continuación se desplantan las espléndidas columnas salomónicas ejecutadas en bronce macizo. La base de los apoyos es ática y se apoya en el plinto. El fuste se halla dividido en tres partes mediante anillos; la primera presenta largas y carnosas hojas de acanto en bajo relieve en el imóscapo, sobre las cuales se inician profundas estífas helicoidales, que suben y cubren totalmente este primer tramo del fuste. El segundo tercio, ofrece nuevamente en su inicio, el motivo vegetal de las hojas de acanto y a continuación, brotan en libre armonía de movimiento, follajes logrados a base de ramas de olivo, las cuales giran envolviendo la superficie de las columnas. Lees-Milne señala que: "Entre las hojas, unos amorcillos juegan y consiguen, intrépidos, enjambres de abejas, el blasón del papa Barberini. Al escultor flamenco Duquesnoy se le debe el aire seglar de los amorcillos cuyos cuerpecillos rechonchos y redondeados tienen un toque de vida" (12). El tercer tercio es igual a éste, sólo que se adelgaza al llegar al capitel. En cuanto al tratamiento de estas formas ornamentales, por una parte, las ramas de olivo presentan un relieve bastante bajo, se "posan" suavemente en la superficie; las abejas poseen ma--

or volumen. Estas últimas, los ramos y los anillos que separan los tercios, aparecen cubiertos de lámina de oro, logrando un efecto decorativo estupendo. Si en estos motivos, el relieve adquiere bastante importancia, ésta se acrecienta en las figuras de los angelillos (13), los cuales dan la impresión de que, volando alrededor de las columnas fueron atraídos por el collaraje y las abejas, y de que al acercarse a ellas quedaron prehendidos en la sinuosa superficie, sobre la que proyectan un juego de luz y sombras. En ellos se optó por conservar el color original del bronce. En el centro de las volutas que forman los capiteles compuestos de dichas columnas se encuentra la representación del astro rey. Como ya hemos mencionado anteriormente, Bernini se inspiró para realizar estos soportes en las dos columnas conservadas en la capilla vaticana del Santo Sacramento y que habían formado parte de la columnata instalada en la primitiva basílica ante la Confesión.

Entre los capiteles y el entablamento lucen resaltos en cuyas caras rectangulares brillan otros soles dorados. El entablamento ofrece una composición sui generis. Solamente sobre los resaltos presenta los elementos tradicionales: arquitrabe, friso, y cornisa. Entre medio, el espacio que correspondería al friso está formado por guardamalletas que dan la impresión de un cortinaje. Aquí el bronce ya no es macizo, sino que tal vez para aligerarlo se empleó madera revestida con láminas de metal (14).

En el sofito del majestuoso baldaquino está representada

la "Santa Paloma con alas desplegadas rodeada de un nimbo de rayos de gloria" (15). A continuación cuatro enormes volutas invertidas nacen de cada uno de los ángulos superiores del ciborio, las cuales se unen en un vértice que sirve de base al símbolo más preclaro del cristianismo: la Cruz. Enormes ángeles en los ángulos y otros más pequeños y traviesos sobre el friso de las guardamalletas, complementan la parte escultórica de tan grandiosa obra, que se impone precisamente por la novedad de sus elementos arquitectónicos, cuyas "líneas se elevan en un movimiento de espiral hacia el cénit, al encuentro y más allá de la cúpula, y se lanzan en dirección a un punto del infinito" (16).

En el interior de la basílica el baldaquino con su "novedad salomónica" vino a contrastar sensiblemente con el resto de la arquitectura, especialmente con las pilastras estriadas clasicistas que sostienen la cúpula de Miguel Angel.

El lugar primigéneo que ocupaban las columnas salomónicas no quedó reducido al baldaquino. Muy cerca de él, en las logias de los cuatro grandes pilares que sostienen la cúpula - obra iniciada según proyecto del propio Bernini en 1633-, fueron colocadas ocho de las columnas vitíneas de la primitiva basílica. Estas sostienen frontones cóncavos que rematan el tabernáculo y encuadran la superficie en la que ángeles en relieve de mármol sostienen reliquias.

Engelberto Kirschbaum, profundo conocedor del desarrollo artístico que tuvo lugar sobre el sepulcro del Príncipe de los

Apóstoles, desde su humilde origen hasta el espléndido baldaquino que luce en nuestros días expresa: "Cuando el espectador hoy, desde el fondo de la Confesión, levanta la mirada hacia la luminosa cúpula de Miguel Angel, queda envuelto en una sinfonía de formas que con mágica fuerza lo elevan a las alturas. Aquí la fe y el espíritu han creado algo único, un monumento sepulcral, que sigue siendo el de San Pedro, de inaudita grandeza y beldad" (17).

El historiador de arte Pijoán asienta que algunos puristas de la arquitectura juzgaron extravagante a Bernini por la forma del baldaquino y "...se deplora hasta el empleo de columnas salomónicas, sin tener en cuenta que así eran las del monumento primitivo y que aquella forma de soporte retorcido se empleó ya en la época clásica" (18).

Después del Concilio de Trento la Iglesia Católica empezó a recobrar seguridad en sí misma, y esta seguridad encontró apoyo, en el aspecto externo, en el arte barroco que con su variedad de formas, movimiento y colorido contribuía a plasmar plásticamente el nuevo estado anímico de la Iglesia.

Rasgos tan característicos de la expresión barroca como son la pasión, el movimiento, la fuerza, la agitación, el impulso, el gusto por la línea curva, etc., los posee la columna salomónica y con creces. En el estrangulamiento que sucesivamente se da a lo largo de su fuste ofrece ocasión para colocar uno de los símbolos más caros al cristianismo como es la vid. El afán ascensional tan peculiar de la columna espiral se pres

ta a que las ramas de vid se le enrosquen y sean presentadas - al Señor como la ofrenda más preciada que se le puede hacer: - la de la sangre de su unigénito Hijo.

El fuste retorcido de la columna salomónica respondía a - "...una necesidad interna insuperable, [que] empujaba a los - hombres del Barroco a expresarse en eterno movimiento, y que - esto sólo podría lograrse mediante la línea curva, retorciéndola, haciendo con ella artificios simbólicos de un estado espi- ritual en lucha consigo mismo" (19).

Por otra parte, la columna salomónica con su ondular rít- mico, cadencioso, posee un factor representativo tanto de la - pintura como de la escultura y de la arquitectura barrocas: la sensualidad (20).

La visión óptica, así como el tacto participan activamen- te en el ánimo del espectador que se siente atraído ante la di námica torsión del fuste, el cual logra despertar diversas emo ciones por su energía, vitalidad, impulso ascensional, ritmo - envolvente, que inclinan a "...participar al sujeto todo, me-- diante estas sensaciones, de un estremecimiento placentero" - (21). Así, el sensualismo artístico (apetencia, anhelo de emo- ciones sensuales) que Weisbach asienta como rasgo esencial del barroco está magníficamente plasmado en la columna helicoidal.

El soporte salomónico -como ya habíamos anotado y certera mente apunta Francisco de la Maza en su obra dedicada a los re tablos de la Nueva España-, ofrece "... en la segmentación de cuerpos la posibilidad de colocar una ornamentación, ya sea pa

ra presentar un símbolo -las uvas como recuerdo del vino sacramental o las flores como una ofrenda- o simplemente para llenar una visión insatisfecha. Hundir o resaltar el espacio fue el problema que solucionó el Barroco; primero con la columna salomónica, después con la pilastra estípite" (22).

En la obra de Bernini posterior al baldaquino, la columna salomónica no vuelve a aparecer más: "Haciéndonos ver que para cada problema existe una solución específica sin tratar de estereotipar los elementos empleados..." (23). Pero esto no importa, porque la semilla que este artista plantó en el corazón de la basílica vaticana fructificó y se expandió tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo y llegó a ser elemento de importancia capital para uno de los estilos artísticos más ricos en color y movimiento: el barroco. Es más, una de las etapas de este arte, que cubrió fachadas, torres, retablos, púlpitos, etc., y que se produjo desde la segunda década del siglo XVII hasta bien entrado el XVIII ha sido llamada Barroco Salomónico (24).

La columna salomónica en algunos países europeos.

Parece ser que la columna espiral no tuvo tanta aceptación en Italia como en España e Hispanoamérica. Ejemplos aislados se encuentran en la iglesia de San Lorenzo, en Turín, en cuyo altar mayor se yerguen cuatro esbeltas columnas salomónicas de seis vueltas; o los retablos de buena factura en la Iglesia de San Ignacio (1695-1699), en Roma. Se la encuentra también en Sicilia, en la Capilla del Crucifijo (1688) de la

Catedral de Monreale.

La inspiración directa en Bernini está clarísima en el baldaquino de la iglesia de Val-de-Grâce en París. En Isle sur Sorgue (Vaucluse) se halla un retablo en cuya parte central aparece un cuadro de grandes dimensiones con el tema de la Asunción flanqueado mediante un par de columnas retorcidas, cuyo primer tercio ostenta estrías helicoidales y el resto del fuste con decoración de tipo vegetal.

En la región de Flandes existe un buen ejemplo en el monumento del Arzobispo Gruesen (1669), realizado por Luc Faydherbe -el cual hizo su aprendizaje en el taller de Rubens, salvador de una parte de los cartones de Rafael-, en la iglesia de Saint-Rombant de Malinas. Carentes de adornos en este caso, las columnas muestran un fuste de espirales muy "puras", muy simétricas.

En Alemania, inspiradas en el baldaquino de Bernini aparecen en el presbiterio de la iglesia de San Juan Nepomuceno, en Munich. En el primer tercio, las estrías helicoidales de estas obras tienen un tratamiento diferente a las de San Pedro; el resto del fuste tiene decoración a base de pámpanos. Otro ejemplo es el altar dedicado a San Jorge en la iglesia de Wetenburg. Está integrado por cuatro columnas espirales carentes de ornamentación; el tabernáculo también está decorado con columnillas torzas. Estos dos retablos son obra de los hermanos Asam. Bello retablo salomónico se halla en Theatinerkirche, Munich; en el altar mayor lucen cuatro soportes espirales suma

mente ornamentados en las gargantas, las que lucen collares de decoración de tejido vegetal. En la iglesia de Parish en Schönkirchen, cerca de Kiel, tenemos el retablo (1653) de Hans Gudeverdt, el Joven; la escena escultórica principal está enmarcada por dos columnas adornadas con enormes racimos de uvas de marcado alto relieve. La iglesia abacial de Obermarchtal, en Suabia posee columnas salomónicas excelentes en el altar mayor y retablos colocados junto al coro.

En Rusia la columna helicoidal también hizo su aparición, la encontramos en el Monasterio de la Trinidad, en Zagorsk. Los fustes con el primer tercio recto (como en Santa Teresa la Antigua de la Ciudad de México), aparecen en el exterior del oratorio octogonal.

En la arquitectura de Inglaterra de la época de los Estuardo, las columnas retorcidas de la basílica constantiniana las encontramos reproducidas en la chimenea de Carlos II en la Ham House; el fuste está dividido en tres partes, el primero y el tercero con profundas estrías espirales y el central con marcados altos relieves que representan carnosas vides entre las cuales aparece un amorcillo. En la portada de St. Mary's, Oxford, dos columnas con seis vueltas en espiral, carentes de ornamentación, flanquean el arco de ingreso.

En Portugal está el riquísimo interior de la capilla de Sao Pedro de Miragaia, en Oporto, ejecutado hacia 1730. Otro ejemplo excelente es el altar mayor de Sao Bento de Vitória (1704), en el que cuatro enormes columnas espirales sustentan

un arco, en cuyo arranque está el tabernáculo también con columnillas salomónicas con decoración vegetal.

La salomónica en España.

En España e Hispanoamérica halló la modalidad salomónica uno de los campos más propicios para su desarrollo. Los ejemplos se multiplicaron tanto en la Península como desde la Nueva España hasta el Virreinato de la Plata. Retablos y fachadas fueron acaparados por el apoyo salomónico desde mediados del - siglo XVII hasta casi finalizar el XVIII.

Con respecto a la Península Ibérica hemos encontrado las columnas helicoidales en el sagrario, realizado en plata, del altar mayor de la catedral sevillana, obra de orfebre Francisco Alfaro "...que la cincelaba en 1594, inspiradas en la vignolesca de siete espiras... ejemplo prematuro, que no deja hue--llas inmediatas..." (25).

En el siglo XVII las primeras en antigüedad parecen ser - las de la capilla de Las Reliquias (1625) de la catedral de - Santiago de Compostela del "...entallador Bernardo Cabrera, - muy anteriores a las del baldaquino de San Pedro en Roma -obra de Bernini-, de las cuales se derivan todas las columnas tor--sas europeas, incluidas las españolas e hispanoamericanas" - (26).

La columna espiral en Andalucía aparece en 1630 en el re--tablo mayor de la iglesia de la Compañía de Granada, obra del jesuita Francisco Díaz de Rivero y en 1637 en el hoy desapare-

cido retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera (27).

El retablo de la iglesia del Hospital de la Caridad (1670) de Bernardo Simón de Pineda, compuesto por cuatro enormes columnas salomónicas cubiertas de hojarasca; es ... "una escena escultórica totalmente teatral en la que hay una perspectiva con un punto de vista hacia el fondo, que da la sensación de profundidad que busca el barroco..." (28). Veintitrés años más tarde hace el espléndido retablo mayor de San Esteban de Salamanca, de 30 metros de altura, de José Benito de Churriguera. Sus soportes ofrecen el fuste adornado con ramajes y carnosas uvas. En el tabernáculo se repiten las columnas espirales y están presentes sus famosísimos estípites.

Volviendo nuevamente a la región andaluza hallamos la importantísima iglesia del Noviciado de Sevilla, dedicada a San Luis Rey de Francia (1699-1730), de Leonardo de Figueroa, arquitecto que gustó de la columna retorcida. Aquí la espiral triunfa plenamente en el interior y se vuelca también al exterior. En el segundo cuerpo de la fachada las columnas presentan el primer tercio cilíndrico totalmente adornado; el resto del fuste se retuerce decorándose únicamente en las gargantas. En la cornisa interior de la hermosa cúpula barroca, Figueroa no tuvo inconveniente en rizarla. Este ilustre arquitecto tal parece que quiso plasmar en esta iglesia sevillana algunos de los principios del benedictino fray Juan Ricci (29) en cuanto a la creación de un "Orden salomónico entero", en el cual ondularían todos los elementos arquitectónicos. Así, a los ante

ormente descritos debemos añadir la bellísima espadaña (de -
n Luis Rey) en la que se mueven en sinuosas y bellas eses la
ornisa y el frontón roto; éste último ostenta en su oquedad -
a relieve rematado por un frontoncillo cerrado, que ondula in
egramente. Concluimos nuestra breve reseña de fustes salomónini
os en la región andaluza dedicándonos a las sillerías de coro.
ntre los variados ejemplos anotamos la de la Cartuja de Sevi-
a, obra de Juan de Valencia y Agustín Perea; las cañas sinuoo
as giran carentes de ornamentación. De Juan Francisco Morales
n la sillería de la iglesia de San Pedro (1725) en Arcos de -
a Frontera; los fustes retorcidos figuran también en el faciso
ol.

En Madrid los antecedentes parecen ser los cartones encaro
ados a Rubens (1628) por Isabel Clara Eugenia, para tejer -
nos tapices destinados al convento de las Descalzas Reales en
de las columnas berninescas fueron reproducidas (30). No es -
e extrañar que la columna salomónica aparezca en la obra pico
órica de Rubens, pues además de haber salvado unos bocetos de
rafael en que ésta aparece -como ya sabemos-, en su primer viao
e a Italia, de 1600 a 1608, pintó el cuadro de Santa Elena, -
n el cual reprodujo las columnas vaticanas, obra fechada en -
602.

El pintor y arquitecto Francisco de Herrera el Mozo es al
arecer el que introdujo en Madrid en espacios arquitectónicos,
a columna salomónica en 1665 en las pinturas de la cúpula de
a iglesia de Atocha y en 1674 realizó el retablo de la igle--

sía de Montserrat (31).

En la región de Cataluña destaca la portada de la iglesia de Caldas de Montbuy (1689-1701), cuyo vano de entrada está - flanqueado por grupos de tres columnas helicoidales con abundantes y carnosos racimos de uvas.

Para terminar esta breve reseña de ejemplos salomónicos - en España mencionaremos el retablo del monasterio de Las Huelgas, en Burgos. Cuatro enormes columnas ofrece el ábside, en - cuyas seis vueltas del fuste se enroscan las vides eucarísti-- cas tan amadas por el barroco español.

La salomónica en el Nuevo Mundo.

En el Nuevo Mundo la semilla plantada por Bernini en la - Basílica de San Pedro germinó y llegó a fructificar en forma - asombrosa. Portadas, torres, cúpulas, cancelos, retablos, púl- pitos, sillerías de coro, etc., fueron invadidos por el rítmi- co serpentear salomónico. Tanto en las colonias españolas, co- mo en Brasil el fuste retorcido llegó a ser del agrado de ar- quitectos, entalladores y fieles que se sentían agusto con el giro de la espiral.

En la Nueva España las columnas salomónicas aparecen tem- pranamente. En el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla (1646-1649), -apena) trece años después de que se hizo el balda- quino de San Pedro-, realizadas en alabastro. En número de - ocho presentan molduras lisas que enmarcan las gargantas. De-- lante del retablo se yergue el Sagrario compuesto por seis co-

lumnas, espirales también. Esta obra es casi seguramente la primera donde aparecen salomónicas.

El soporte salomónico irrumpió por primera vez, hasta donde hoy podemos saber, en el exterior, en las portadas principales de la Catedral de México (1672). Destaca en gran plan dentro de la modalidad del barroco salomónico la iglesia de San Agustín, en la Ciudad de México, hoy Biblioteca Nacional. En ambas el fuste ofrece ornamentación exclusivamente en las gargantas. En cambio, un ejemplo rico en decoración, lo tenemos en la iglesia de Santa Mónica, en Guadalajara, en la cual la acumulación de ornamentación es la tónica característica. Otro ejemplo interesante es, también en Guadalajara, San Sebastián. La Catedral, San Francisco y Loreto, en, San Luis Potosí. Santo Domingo, en San Cristóbal Las Casas, Chiapas.

En México el fuste espiral se encuentra con mayor profusión en retablos; aunque debemos asentar que no se puede hacer un juicio certero sobre las fachadas salomónicas. Durante el siglo XVIII el gusto por la pilastra estípíte llegó a imperar de tal modo que muchas de ellas deben haber desaparecido, modificadas o sustituídas por pilastras estípítes, variedad que tuvo gran éxito y que se ha considerado como el estilo nacional. Seguramente que muchas obras fueron presa de la piqueta para dejar el lugar al estilo "moderno" (32). El "canto del cisne" en cuanto a columnas salomónicas en fachadas, lo dio la iglesia de Santiago Tianguistenco, Edo. de México. Esta parroquia empezada a construir en 1755 se terminó en 1797. Presenta en -

la portada principal, en el primer cuerpo, gigantescas columnas salomónicas, en medio de dos tritóstilas, que muestra en su primer tercio estrías helicoidales. El resto de las vueltas - tiene el fuste liso carente de adornos. Si a dichas columnas - se les hubiese puesto ornamentación de tipo vegetal después - del primer tercio, sería este el ejemplo más parecido al baldaquino de Bernini realizado en la Nueva España con una diferencia de 130 años aproximadamente...

Los ejemplos que continuamos citando han sido seleccionados al azar ya que desgraciadamente no hemos podido ocuparnos en esta ocasión del desarrollo de la columna salomónica en la Nueva España. Así, en cuanto a retablos salomónicos en la Nueva España, las obras que se han salvado de la destrucción son bastantes. Entre los más importantes se encuentran: el del convento agustino de Meztitlán, Hgo.; los de San Francisco en - Tlaxcala; el retablo mayor de la Parroquia de Ozumba, Edo. de México y los de Amecameca y Tlalmanalco; bellísimo también el de Yauhuitlán, Oax. Todos ellos en madera dorada, cuyos apoyos salomónicos van en armonía con esculturas y pinturas colocadas en los intercolumnios. Para terminar esta reseña de fustes espirales en México juzgamos importante el mencionar el único retablo ejecutado todo en alabastro y que se conserva, sin modificaciones e íntegro, hasta nuestros días: el de San José Chiapa, en el Estado de Puebla. Realizado en 1769 consta de ocho - columnas salomónicas que atraen la atención tanto por su talla como por la suavidad de las formas y la blandura que aparenta

el material en que fueron hechas. Los capiteles de orden corintio fueron dorados lográndose con ello un bello contraste entre el verde pálido, el blanco lechoso de los fustes y el dorado de los capiteles. En el tabernáculo también hay columnillas espirales.

En el resto del Nuevo Mundo la libre inspiración sigue siendo la tónica imperante. Una y mil variedades se dan en los fustes retorcidos. La imaginación del ejecutante de retablo, fachada o púlpito, sin trabas copió, recreó o inventó en formas ingeniosas diversos tipos de ornamentación; jugando con líneas geométricas en algunos momentos se olvidó de las tradicionales vides eucarísticas.

La columna salomónica apareció en el siglo XVII en Guatemala en las portadas de la iglesia y del convento de la Merced, en Antigua. Aquí el fuste es cilíndrico y el "aire salomónico" está dado con la guía de ramas de vid que se enroscan en la caña. Es importante señalar que en la región guatemalteca existen columnas retóricas en las cuales en lugar de ir el capitel común (corintio o el compuesto), se prefirió el dórico o el jónico, como sucede en el pórtico del atrio de San Francisco, también en Antigua. Los ejemplos salomónicos siguieron cundiendo en el siglo siguiente: Jocotenango, Camotan, y como ejemplo de arquitectura civil en la que se colocaron los fustes helicoidales está la bellísima Casa de los Leones, en Antigua.

En Suramérica apareció la columna espiral quizá por primera vez, según asienta Diego Angulo (33), en la iglesia del Sa-

grario en Bogotá. Fue terminada esta obra en 1689; en ella los soportes salomónicos se encuentran en el segundo cuerpo y en el remate de la portada. Las espiras del fuste dan cuatro vueltas, y no fueron decoradas.

En la región boliviana la tenemos en la fachada de San Francisco, en La Paz. Como ejemplo bellísimo está la iglesia de San Lorenzo en uno de los rincones argentíferos más ricos de las colonias españolas en el Nuevo Mundo: Potosí. Construida de 1728 a 1744 ofrece todo el imafrente cubierto de ornamentación. El vano de la puerta está flanqueado por columnas salomónicas de cuatro vueltas; íntegramente ornamentadas con diversos tipos vegetales y máscaras. El fuste se continúa mediante una cariátide que culmina en el capitel. En el nicho que se encuentra sobre la puerta, se halla repetido el mismo tipo de columnas.

En cuanto a interiores, en el Paraguay está el retablo de la sacristía de la iglesia parroquial de Yaguarón. Continuando la ruta hacia el sur existen también columnas helicoidales en la Argentina. Se encuentran más de ellas, flanqueando la puerta del convento de San Bernardo, en Salta. Dentro de la arquitectura civil las tenemos en la Casa del Congreso de Tucumán - en donde se declaró la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Cercanas al vano de la puerta las salomónicas de este edificio muestran siete vueltas anchas y bajas, dando una sensación de pesantez.

En el Brasil esta modalidad barroca tampoco dejó lagunas.

Al igual que en Portugal se dio con mayor profusión en retablos, como los de primer orden de la iglesia jesuítica de Embú, en los alrededores de Sao Paulo, o los ricos altares de San Bento (1669-1717), en Río de Janeiro.

Hemos dejado a propósito, como colofón de esta reseña, los lugares en que se dio la variedad más rica en cuanto a tratamiento de formas y decoración: Perú y Ecuador. En estos dos países existió una "fiebre salomónica" que no cedió ante la moda del estípite. La columna helicoidal no solamente acaparó fachadas y retablos, sino también cancelos y pulpitos bellísimos.

En Lima se encuentran dos de los ejemplos mejores que el barroco salomónico dejó en Suramérica: las exuberantes fachadas de San Agustín y de la Merced. Bellos exponentes también lo son las iglesias de San Antonio y de Belén en Cajamarca. En Cuzco existe un tipo sui generis de columna salomónica en la fachada de la iglesia de Jesús y María. Las espiras dan la impresión de geométricos anillos sobrepuestos, dando un efecto de tornillo. Merece mencionarse especialmente el sin par pulpito de San Blas de la ciudad de Cuzco.

Pero donde la inspiración berniniana llega a su máximo esplendor es en la ciudad de Quito. El triunfo y la apoteosis del fuste a la manera de Bernini está patente en el imponente de la iglesia de la Compañía construída de 1722 a 1765. Sobre enormes zócalos se levantan grupos de tres columnas flanqueando la puerta principal. De enormes proporciones estas salomónicas muestran el fuste dividido en tres tercios separados me-

diante anillos. El primero y el tercero son iguales y presentan decoración de tipo vegetal en las gargantas. El segundo tercio tiene estrías helicoidales que corren con simetría. Los fustes culminan con capiteles compuestos. Juzgamos que este es el ejemplo hispanoamericano más parecido a las columnas del baldaquino de Bernini. En el interior de la iglesia el desenfreno del barroco salomónico se vuelca tanto en los retablos de la nave como el del ábside, el púlpito y en el cancel, todo ello de excelente factura. Con más de un siglo de diferencia del baldaquino de la Basílica de San Pedro, la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito nos ofrece uno de los "ambientes salomónicos" mejor logrado del arte barroco en el mundo.

Un renglón importante dentro de la modalidad salomónica en Perú y Ecuador lo constituye el gran número de púlpitos magníficamente tallados en madera, como el realizado por el escultor Juan Bautista Menacho para la iglesia de Guápulo en Quito; las columnas espirales con el fuste completamente ornamentado aparecen tanto en el pasamanos del púlpito como en la base que sostiene el torna voz.

Para finalizar mencionaremos un ejemplo de barroco salomónico en Asia, concretamente en la lejana colonia que España poseía en ese continente: Filipinas. Se trata de un retablo del siglo XVII existente en la iglesia de San Agustín, en Manila. Este presenta un solo cuerpo y remate; en el primero cuatro columnas espirales enmarcan un alto relieve. Los fustes pintados de blanco ostentan decoración de tipo vegetal y graciosos que-

rubines aparecen en el imóscapo. En el remate figuran también dos columnas salomónicas. Hay bastantes representaciones salomónicas en Filipinas.

Mediante la breve reseña hasta aquí expuesta, de algunas obras escogidas del barroco salomónico, se ha tratado de dar una idea de la enorme importancia que dentro de la historia del arte tiene el baidaquino construido por Bernini sobre la tumba del Príncipe de los Apóstoles. El revivió el gusto por el fuste espiral que llegó a ser como lo califica Angulo Iñiguez el "típico soporte barroco". El barroco, tan amante de la línea curva encontró en la columna salomónica el elemento ideal para lograr todo género de artificios.

NOTAS

- (1) José Pijoán, Historia del Arte, III-147.
- (2) Ibidem., III-149.
- (3) Ibidem., III-150-151.
- (4) Paolo Portoghesi, Roma Barocca. Storia di una Civiltà -- Architettonica, p. 85-86.
- (5) Pijoán, Summa Artis, XVI-154.
- (6) Enciclopedia Universal..., VIII-370.
- (7) Victor Lucien Tapié, Baroque et Classicisme, p. 97.
- (8) Paolo Portoghesi, op. cit., p. 96.
- (9) Maurizio Calvesi, Los Tesoros del Vaticano. La Basílica de San Pedro..., p. 191.
- (10) Ibidem., p. 192-193.
- (11) James Lees-Milne, San Pedro de Roma. Historia de la Basílica, p. 252.
- (12) Ibidem.
- (13) Es importante señalar un retablo novohispano de fines del siglo XVII, o principios del XVIII, en el cual aparecen angelillos en bulto, como los que aparecen en el baldaquino de Bernini, sólo que aquí todos están de frente. Nos referimos al colateral izquierdo del crucero de la iglesia de Santa María Tonantzintla, Pue. En él las columnas tritóstilo-salomónicas del primer cuerpo ostentan además de los angelillos, uvas y flores.
- (14) M. Calvesi, op. cit., p. 191.
- (15) Lees-Milne, op. cit., p. 252.
- (16) M. Calvesi, op. cit., p. 193.
- (17) Engelberto Kirschbaum, La Tumba de San Pedro y las Catacumbas Romanas, p. 56.
- (18) Pijoán, Summa Artis, XVI-155.

- (19) Francisco de la Maza, Los Retablos Dorados de la Nueva España, p. 31.
- (20) Werner Weisbach, El Barroco, Arte de la Contrarreforma, - p. 85.
- (21) Ibidem.
- (22) F. de la Maza, Los Retablos..., p. 31.
- (23) C. Flores Marini, Santiago Tianguistenco, p. 36.
- (24) M. González Galván, "Modalidades del Barroco Mexicano", - p. 52-54.
- (25) Antonio Sancho Corbacho, Arquitectura Barroca Sevillana - del Siglo XVIII, p. 21
- (26) Antonio Bonet Correa y Victor Manuel Villegas, El Barroco en España y en México, p. 227.
- (27) Ibidem., p. 226.
- (28) Ibidem., p. 95.
- (29) En el Capítulo VI del presente trabajo nos dedicamos especialmente a la obra de Ricci, creador del "Orden Salomónico Entero".
- (30) Alberto Tamayo, Las Iglesias Barrocas Madrileñas, p. 39.
- (31) Ibidem.
- (32) En la Ciudad de México podemos citar entre los ejemplos de obras destruidas que ostentaban columnas salomónicas: la portada de la iglesia de San Francisco y también la torre-campanario del templo del Espíritu Santo.
- (33) Diego Angulo Iñiguez, Historia del Arte Hispánicoamericano, II-91.

CAPITULO VI

EL TEORICO DEL ORDEN SALOMONICO: FRAY JUAN RICCI.

El gusto por las formas ondulantes que de manera tan terminante logró revivir Bernini en su baldaquino, alcanzó un eco por él insospechado en la imaginación y plasmación -mediante - el dibujo y la palabra escrita-, dentro de la obra de un tratadista y pintor italo-español: el fraile benedictino Juan Ricci

Alrededor de treinta años después de concluido el eíborio berninesco el Padre Ricci llevó al cabo en dos tratados un completísimo estudio sobre lo salomónico. Se trata de su Pintura Sabia y el Brebe tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero. Su innegable mérito estriba en que no se quedó solamente en la columna como Bernini y la casi totalidad de -- los artistas barrocos, sino que su ingenio fue mucho más allá, creando nada menos que un nuevo orden arquitectónico llamado - por él mismo el "Orden Salomónico Entero", en el cual ondulan impetuosamente pedestales, fustes, capiteles, entablamentos, - frontones, arcos, impostas, estribos, etc.

Fray Juan Andrés Ricci de Guevara nació en Madrid en 1600. Su padre fue el pintor italiano Antonio Ricci y su madre Habrie la de Chaves, madrileña. En el año 1627 vistió el hábito benedictino en el Monasterio de Montserrat. Fray Juan además de -

tratadista de arte fue buen pintor -al igual que su hermano - Francisco- y precisamente, para enseñar objetivamente la pintura a su alumna Doña Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar y de Mandas, escribió Pintura Sabia en latín, que más tarde tradujo al castellano para su discípula. En 1662 se trasladó a Roma, en donde escribió su Brebe tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero. Después de haber llevado una vida activa, dedicada de lleno al arte falleció el insigne benedictino en 1681.

Los escritos sobre arquitectura de Fray Juan Andrés corrieron una tristísima suerte, ya que no fueron conocidos sino hasta 1930 en que fueron publicados en Madrid en dos volúmenes con excelentes estudios sobre la vida y la obra del padre Ricci debidos a Elías Tormo y Monzó, Enrique Lafuente Ferrari y Celestino Gusi (1). El manuscrito de la Pintura Sabia era propiedad de don Félix Boix de Madrid y el del Brebe Tratado... forma parte del Ms. V-580 de la Abadía de Monte Casino.

El primero en dar noticias sobre la obra del P. Ricci fue Palomino de Castro en su obra El Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, 1715; a dicho autor la Duquesa de Béjar le mostró el manuscrito de Pintura Sabia. A partir de él varios autores entre otros Ponz y Jovellanos hicieron referencias de Fray Juan, pero haciendo hincapié únicamente sobre su obra pictórica (2).

Una de las primeras obras del P. Ricci fue un "epitaphio salomónico". En este edículo adosado, asienta el crítico de ar

te Tormo y Monzó: "... las pilastras no son de superficie plana, sino curva ondulada, sucesivamente cóncava y convexa..." - (3). Ricci lo denominó "salomónico" debido a que pretendió "...ser inventor de todo un orden salomónico, aplicando en todas las líneas y superficies, horizontales o perpendiculares, un ondulado en algún modo similar al de la llamada columna salomónica..." (4).

La única obra arquitectónica que construyó el benedictino, hacia 1653, fue la portada del Monasterio de San Bartolomé de Medina del Campo, de "vigoroso almohadillado y macizos ancones" (5). En la lámina XXIII de la edición de Pintura Sabia hecha por Lafuente Ferrai, Ricci ofrece la descripción de esta fachada y menciona claramente el citado "epitaphio" al alabar su propia pericia por ocultar las juntas, y al respecto nos comunica: "...la disimulación de las juntas, que es una de las más hermosas partes de la arquitectura... Mas en esta portada [la de San Bartolomé] y en un epitaphio salomónico de la dedicación del templo de S. Sebastián (primero a Nuestra Señora) a Nuestro Padre Santo Domingo de Sylos, 13 años después de su muerte, que está en su claustro baxo; no se ha de hallar junta ya que en este por los cortes, ya en esta portada, por los cortes y almoado" (6).

Francisco de la Maza dedica en su, ya indispensable, libro Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía, un par de páginas al teórico del salomonismo arquitectónico. De él hemos tomado el siguiente párrafo que inicia nuestro pequeño estudio -

sobre La Pintura Sabia:

"El manuscrito es una obra de arte. Rizzi era buen dibujante, a pesar de su desigualdad, fantasioso y libre. Desde la portada se nos presenta como un artista a la vez que un pensador. La Pintura Sabia es una joven matrona que señala un modelo: Cristo y la Virgen, en un lienzo que apoya en sus rodillas. La acompañan otras doncellas: la Matemática, la Metafísica y la Sacra Teología. El marco de la portada es aún clásico, pero las jambas están formadas por otras doncellas desnudas que prolongan sus piernas y las entrelazan 'salomónicamente', barroquismo que tiene antecedentes viejos en la Italia del siglo XVI" (7).

Comienza Ricci su Pintura con un compendio sobre geometría, luego perspectiva y descripción de los diferentes órdenes arquitectónicos a los que agregó dos: el sexto universal o salomónico y el séptimo, compuesto con elementos tomados de los otros seis (8). Pretendía así crear "...un orden armónico o ideal, que comprendiera todos los otros y expresara las armonías básicas del universo" (9). El sexto lo dedicó a las virtudes de Jesucristo y de la Virgen y el séptimo a la concepción de María. Concluye el manuscrito con un ensayo sobre anatomía, con dibujos de primer orden, que llaman la atención debido a la mentalidad de la época en que fueron escritos y, máxime, por la profesión de quién los ejecutó.

Pero ya es hora de que nos adentremos en el salomónico 'ricciniano', como acertadamente lo calificó Tormo. Para ello

I

nos hemos propuesto dar una imagen de cada uno de los elementos estructurales que componen el orden salomónico, aprovechando las descripciones del autor y nuestras propias observaciones. Antes de iniciar esta interesante tarea debemos aclarar - que para que resultase la exposición más coherente hemos cambiado el orden en que aparecen las láminas en la obra, presentando aquí dichos elementos de la base hacia la parte superior de las estructuras. En lo referente a la Pintura Sabia hemos extraído el texto de la parte paleografiada por Lafuente Ferrai. En cuanto al Brebe Tratado... hemos desligado las abreviaturas y modernizado la acentuación para lograr una mejor comprensión.

Elementos estructurales del Orden Salomónico ricciniano.

PEDESTAL

Iniciaremos nuestro recorrido por el interesantísimo salomónico "ricciniano" con dos tipos de pedestal de la invención del fraile benedictino. En la lámina XLIV de la edición de Lafuente Ferrai (a la cual hemos recurrido para el presente estudio), aparece el primero de ellos. Veamos lo que nos dice el padre Ricci al respecto:

"El pedestal Salomónico, aunque hasta ahora no se ha visto se conoce tener relación a su columna: tiene 7 módulos con basa y las espirales pueden ser más o menos bolteadas..."

En dicho pedestal el plinto presenta ondulaciones al -

igual que las demás molduras. Son tres líneas cóncavas y tres convexas: la cornisa tiene forma cuadrangular, pero también ondula.

En la lámina XLVI Ricci ofrece otro ejemplo de pedestal, que ofrece las siguientes características: el zócalo es básicamente igual al de la lámina XLIV y la diferencia radica en el tratamiento que presenta el dado, ya que las molduras -tanto las cóncavas (cuatro) como las convexas (tres)-, ondulan en sí mismas y además en sentido vertical. En el pedestal anterior aparecen las cavidades lisas, aquí, en cambio, las curvas -cuatro cóncavas y tres convexas-, con sus ondulaciones horizontales combinadas con las ondulaciones verticales aumentan el movimiento del pedestal, poniendo de manifiesto la exaltación anhelada por el "espíritu ricciniano". Por lo demás, las proporciones guardadas en ambos pedestales son idénticas.

BASA

El fraile Ricci presenta un solo ejemplo de ella, en la lámina XXXVII de su tratado, diciéndonos:

"Esta basa Attircurga Salomónica, parece más para el Salomónico, y aunque asta aora no se a visto, la pongo por que siga en todo al dicho orden, que tampoco tenía más de las colunas y así le dejó cumplido..."

Es decir que Ricci quiso "completar" la obra del mismo Dios. En esta basa el plinto aparece con siete ondulaciones,

cuatro cóncavas y tres convexas; igualmente ondulan los toros y la escocia, sin ostentar adornos.

FUSTE

En la lámina XXXIX aparece el dibujo del fuste de la columna salomónica hecho por Ricci. El fuste de seis vueltas en espiral de las que cuelgan escurridizos racimos de uvas, que dan la impresión de que "chorrean" a lo largo de la caña. El Padre Ricci como teórico de arquitectura tuvo presente al tratadista de arte Vignola, al cual alude en algunos párrafos. En cuanto a la modulación de la columna nos informa:

"La coluna Salomónica se forma como en la siguiente demostración se delinea por la misma proporción que la Corintia y Jónica, con distinción que la Jónica tiene 16 módulos y $1/3$. La Corintia 16 módulos y $2/3$ y la Salomónica 17 módulos".

En la lámina XLI aparece el trazado del fuste salomónico mediante detallado dibujo geométrico.

CAPITEL

En el Fol. 37, el benedictino hace unos comentarios acerca del capitel compuesto que adoptó como complemento de su orden salomónico.

Transcribimos el texto debido a que está íntimamente relacionado con nuestras "pesquisas salomónicas"

"Aunque Viñola pone este capitel para el Compósito y con propiedad porque tiene Jónico y Corintio (pero no se a de quedar en sólo compuesto de de (sic) dos, sino a de servir al compuesto de todos los órdenes como demostraré) le pongo ahora el Salomónico, más intentaré, como e dado Salomónico entero, darle capitel y basa que sean más propiamente Salomónicos y totalmente entero el orden Salomónico".

"Haciendo sumo aprecio de todo lo antiguo como residuo del templo de Salomón, cuya traza fué de Dios, de manu Domini, e puesto este capitel como le hallé y [he] añadido el ponerle en perspectiva, cosa que la estimará el entendido, por servir no sólo a la Arquitectura, sino a la Pintura: y para que sirva a la talla del bulto pongo esta planta y montea como la pone Viñola porque no quede noticia que no se dé aunque en epitome".

Fray Juan dedicó gran interés a este elemento arquitectónico, y a la utilísima lámina anterior debemos añadir otra más. En ella "enmienda" la obra inspirada por Dios al ondular ciertos elementos del capitel para que fuese "más propiamente Salomónico", así pues, en la lámina XLVII dedicada exclusivamente al capitel expresó:

"Este capitel, más propiamente Salomónico, da complemento al orden mismo con su pedestal antecedente. Y lo demás en la coluna y cornisa precedentes Salomónicas se conoce, y a este capitel sólo le varío del precedente [el compuesto] en el tondino sumoscapo y cimacio, poniéndole también en pers-

pectiva para que diferencie del modo de la Arquitectura y lleve eso de más y pueda así más propinquamente servir a - la Pintura".

El capitel "ricciniano" presenta las siguientes novedosas características: El sumóscapo ondula, de él nacen carnosas hojas de acanto en profundo alto relieve, con las puntas enroscadas. Las volutas, éstas sin ondular, presentan en el vértice - donde nacen un adorno logrado a base de una sucesión de cuentas y husos; sobre esto aparecen tres grandes ovas a las cuales remata un follaje. Termina la obra del capitel una moldura ondulante, ornamentada con ovas.

ENTABLAMIENTO

El entablamento "ricciniano" tiene, claro está, la tónica de lo salomónico: el ondular perpetuo. Ricci una vez más se muestra como un artista cuidadoso y amigo de hacer sugerencias al "entendido", para que la obra que adopte el orden salomónico resulte todavía mejor si se adorna como él lo sugiere. Leamos lo que nos informa al respecto en la lámina XLV:

"Aunque no se a visto esta superior parte Salomónica, la pongo para que tan superiores colunas tubiesen orden entero Salomónico, haciendo con espirales el corintio o el compuesto, como se ve en esta demostración, advirtiéndole que si es para edificios seculares, se pongan adornos que ostenten en los capiteles y frisos la familia del príncipe o sus inclinaciones, y si se dedica en templos sea con insineas que -

den noti[ci]a del Santo a quien se dedica. Y me pareció no echar modellones en la cornisa porque mientras más menudas fueren las corcholas, ojas, óvalos y otros adornos, mejor se acomodan con la espiral, como se conoce en la coluna - que con un sarmiento que la ciñe con sus ojas y racimos, - guarda las espirales con gracia (que aun en poner parra tu vieron propiedad los antiguos por ser planta que pueda alcanzar sin embarazo al capitel). Si se pusieren modellones guarden los medios a las colunas y a las espirales. Y si - las molduras fuesen llanas o lisas sin labor, no serán - fuera de propósito. La planta del capitel se a de formar - como el corintio. La perspectiva ya queda dicha en las precedentes con un punto A".

El entablamento muestra, por lo tanto, las siguientes características: el arquitrabe hacia la mitad de su área, ostenta una moldura decorada sencillamente; el resto de la superficie carece de más adorno, pero, eso sí, sin faltar la consabida ondulación. El friso se halla ornamentado con bajo relieves que representan amorcillos , águilas , etc., todo ello entre motivos vegetales estilizados; también se mueve sinuosamente. Por último, remata la cornisa compuesta a base de varias molduras, algunas con escasa ornamentación y otras sin - ella, sobre la superficie curvada suavemente.

A través de la lectura anterior hemos podido darnos cuenta del tipo de ornamentación sugerida y el papel tan singular que juegan los racimos de uvas como motivo ornamental, ya que

debido a que la parra es una planta trepadora se presta estu--
pendamente para enroscarse en el retorcido fuste.

ARCOS TRIUNFALES

El ilustre fraile completó su visión sobre el nuevo orden arquitectónico por él inventado con un par de arcos triunfales. El primero de ellos aparece en la lámina XL y lo dedicó a la - Santísima Virgen y a sus padres. Sobre este arco no aparece - texto en la valiosísima edición preparada por Lafuente Ferrari; pero vayamos a su descripción. El arco de medio punto aparece moldurado, -aunque sin ondulación-, es flanqueado por columnas salomónicas pareadas, de seis vueltas con las vides eucarísticas. Se levantan sobre pedestales almohadillados al igual que los recios estribos. En los intercolumnios se encuentran, en - el de la izquierda, la imagen de Santa Ana y en el de la derecha San Joaquín. Al centro del arco la imagen de María es sostenida por un pedestal idéntico al que sostiene las columnas. Es rematado por un frontón curvo y roto. En ese espacio fue colocado un medallón con una leyenda en latín, que es sostenido por un par de angelillos. Las cartelas con leyendas aparecen - con profusión, destacando la que está sobre la vigorosa clave que aparece guardada por otro par de angelillos.

En este arco triunfal el único elemento salomónico son - las cuatro columnas. Ricci no volcó en esta composición su gusto por las líneas y los volúmenes ondulantes.

El otro arco está dedicado a Cristo. En este sí surgen mu

chos elementos con las ondulaciones tan caras a fray Juan Andrés, quien por cierto en las frases que escribió anexas al di bujo, muestra un legítimo orgullo ante la importancia que re-- presenta el haber creado algo original y bello:

"Del Salomónico sólo se han visto las columnas, mas para que corresponda todo el nombre hice este arco triunfal dedicado a Cristo Señor Nuestro, como al principal Salomón... Y con esto va dedicado el orden con propiedad y con algún ynge- -nio".

El dibujo lleva el número XLIII y en él ondulan en rítmico serpentear basas, columnas, entablamento, frontón, estribos, - impostas, e inclusive el extradós del arco. El pedestal presen ta cuatro ondulaciones cóncavas y tres convexas, con leyendas en latín en su cara anterior. Solo el plinto no participa del "espíritu ricciniano" y se mantiene recto en medio de la fuer- te ondulación de todas las partes. La estructura de este arco varía del anterior. Este aparece en dos planos; en el primero está el arco flanqueado por una columna salomónica de cada la- do. Un poco atrás, y unidas por el mismo entablamento, encon-- tramos otro par de columnas.

Las columnas -de seis vueltas en espiral- con los racimos de uvas, idénticas a todas las descritas en este capítulo, son rematadas por capiteles con hojas de acanto y lo que parecen - ser caulículos. El frontón roto ondulante presenta en el vérti- ce unos angelillos que detienen una cartela con una leyenda en la que se alude al rey Salomón; otros angelitos se apoyan en -

las líneas inclinadas del frontón. En las enjutas del arco lucen risueños querubines. El único elemento que no ondula es la clave.

En el centro del vano se ve sobre un pedestal ondulante - la figura de Cristo, el cual sostiene una cruz en la mano derecha. En el plano posterior aparece en el lado izquierdo una imagen de San Pablo con su inseparable espada, a la derecha la de San Pedro con las llaves.

A través de las descripciones de Ricci y de las nuestras hemos querido mostrar cómo la rica imaginación del fraile concibió el "Orden Salomónico entero".

. . .

Ahora habremos de referirnos al otro manuscrito del padre Ricci, o sea, el Brebe Tratado de Arquitectura acerca de Orden Salomónico Entero. Recordamos que fue terminado en 1663, cuando el fraile radicaba en Italia y el manuscrito original se encuentra en la Abadía de Montecasino.

Este Epítome de Arquitectura está dedicado al papa Alejandro VII y a la reina Cristina de Suecia. Al primero se entiende claramente que le haya dedicado su trabajo, pues era quien ocupaba el solio pontificio cuando fue escrita dicha obra. Pero ¿qué relación podía existir entre la soberana sueca y nuestro tratadista de arte? La razón de tan singular dedicatoria es la siguiente: La reina Cristina (1626-1689), después de ha-

ber gobernado sabiamente, abdicó al trono para dedicarse a -
otros menesteres más de su agrado. En diciembre del mismo año
de 1654 en que abdicó, abjuró del protestantismo e ingresó al
catolicismo, atrayéndole esta decisión la enemistad de sus an-
tiguos súbditos. En compensación se llenó de amigos españoles
e italianos. Se trasladó a Roma siendo recibida en audiencia -
por el papa Alejandro VII, el cual la confirmó, tomando a par-
tir de entonces el nombre de Cristina Alejandra. En 1656 fue a
Francia. Años después tornó a Roma en donde murió. Fue enterra-
da en la Basílica de San Pedro (10). Por los datos biográficos
señalados es fácil deducir que la medida tomada por la reina -
sueca de abrazar el catolicismo agradó sobremanera al papa; a
más de cien años de la ruptura de católicos y protestantes el
que una soberana abjurase del protestantismo era un "triunfo"
y por eso tenía que ser bien acogida. Creemos que esta es, se-
guramente, la razón por la cual el padre Ricci incluyó a di-
cha soberana en la dedicatoria de su Brebe Tratado.

La primera lámina de la edición de Lafuente Ferrari dedi-
cada al Brebe Tratado lleva el número CLIX. En ella aparece la
Reina Cristina Alejandra en posición sedente, y a sus pies una
esfera decorada con estrellas; circunscrita en otra más peque-
ña en la que se haya representado el mapa de Euro-Asia-Africa.

La lámina CLX es sumamente importante, pues es la portada
del Epítome de Arquitectura, el cual copiamos literalmente a -
continuación:

EPITOME ARQVITECTURAE DE ORDINE
SALOMONICO
INTEGRO
PER

P.M.D. IOANEM ANDREAM RIC-
CIUM PRAEDICATOREM MAIOREM,
ET FILIUM REGII COEN^o BII/SAN-
CTAE MARIAE DE MONTE SERRATO
ALMAE CONGREGATIONIS BENEDI-
CTINAE HISPANIAE ATQUE ANGLIAE

BRFBE TRATADO DE ARQUITECTU-
RA ACERCA DEL ORDEN SALOMO-
NICO ENTERO.

"No sola la Coluna, de que solamente an
usado asta aora, sino también el Pedestal,
Basa, Architave, Friso, Cornisa.y Capitel,
de que no an usado asta aora, com-
ponem el Orden, ó forman el Orden
cumplidamente para que sin mistión de
otros órdenes se llame meramente
Salomónico, porque misto es Compósito,
y no Salomónico. Y como los demás
órdenes se dan enteros en su especie

atoma, así el Salomónico se debe dar
entero en la suya".

A continuación, lámina CLXI, el papa Alejandro VII en posición sedente también, muestra en la mano derecha un par de llaves y en la izquierda una espada y una hoja de palma. Apoya los pies en una esfera idéntica a la de la lámina dedicada a la reina sueca; pero aquí la esfera es de menor tamaño. Dos angelillos sostienen la tiara papal sobre la cabeza del pontífice. Hay varias leyendas, todas en latín. En los ángulos inferiores del grabado un par de angelillos sostienen unos medallones; el de la izquierda presenta montes superpuestos coronados por una estrella, el de la derecha muestra un roble. Estos dibujos corresponden al escudo personal del papa. Esta representación va acompañada de las siguientes leyendas:

"Requievit Arca super Montes"

"Stella Matutina"

"Hercules Robore"

En la siguiente lámina, la número CLXII, se ofrece el final del Epítome. La parte superior, más o menos hasta la mitad, contiene el texto en latín; su traducción en lengua castellana ocupa el espacio restante, el cual dice a la letra:

"Del Orden Salomónico (Santísimo Padre) solo la columna a -
permanecido desde la destrucción del Templo, y así desde esa
misma ruyna tomó la etymología de su nombre Salomónico, lo
qual prueba la misma columna: mas antes se ... (?) Compósito

evidentemente, porque solo consta de la Coluna Salomónica, y las demás partes que la corresponden quedaron demolidas. Y así consiguientemente trato del Orden Salomónico entero como se ve en las siguientes demostraciones, en el qual - observé la modulación Corintia con la basa Atica, ó Aticurga, como en otro tratado más difuso traté en España. Porque el Compósito propiamente, se compone de todos los órdenes, y impropriamente, según diversas conuinaciones, particulares: como el Orden Dórico con Iónico, ó el Dórico con el Corintio, y así haciendo mixtión por todos, se varía el Compuesto. Con propiedad según esto se dedica al que es Salomón Divino, el Orden Salomónico, que fue infundido de Dios. Perdona pues, los defectos, Santísimo Padre y goze de salud y vida, que iguale a la de San Pedro. Roma.

Año de Cristo Señor Nuestro: 1663

Acuérdate Señor (porque estás en tu Reyno) de tu Congregación (que es mi Religión Benedictina) la qual posees desde el principio (desde que comenzó a ... (?) la Iglesia) desde el año del Señor de 400. Da pues, no como a ella, sino como Alexandro."

Rúbrica.

El mérito que tiene la obra del fraile Ricci como hemos podido deducir de todo lo anterior no merece discusión, todo lo contrario; posee un valor de primerísimo orden dentro la - historia del arte barroco. El no sólo fijó su atención en el

oporte salomónico, sino que fue más allá creando con la línea curva todo un orden arquitectónico. Pero su labor no concluyó con ello, sino que la proyectó aún más. Concedor de la obra realizada por Bernini en el baldaquino levantado sobre la tumba del Príncipe de los Apóstoles se propuso corregir al genio barroco, precisamente en su colosal ciborio. Realizó una serie de proyectos tendientes a mejorar la obra del propio Bernini (11). Su pasión por el orden arquitectónico que él creó lo llevó a querer transmitir el "espíritu salomónico" a todos los elementos componentes del baldaquino y también a la verja que lo rodea. Su idea consistía en hacer de las líneas sinuosas el arco debido que encerraría tan amada y valiosa reliquia: los restos de San Pedro.

Son tres las láminas que poseemos sobre este proyecto de reforma del baldaquino de Bernini: la primera está dedicada al pedestal (adornado en el dado con el escudo de Alejandro VII) y las cuatro enormes columnas, la segunda al entablamento y la última al baldaquino entero rodeado de la verja (12). Según el texto todo debía ondular -claro está-, hasta el "...balaustrado también Salomónico, para que así se termine el Coro con hermosura, y uniformidad, como lo ve el entendido en la materia."

El ilustre benedictino consciente del valor que poseía su proyecto, deseoso de su realización, aconsejó diligente al pontífice Alejandro: "Si fuera yo poderoso, Santísimo Padre, no lo haría con líneas, sino con oro y piedras preciosas, demostrara esta obra entera Salomónica, porque no fuera mejor la primera

el Templo de Salomón". Celoso de su obra, quiso que ésta no -
esmereciera ante el templo judaico, sino que compitiera en -
tanto a magnificencia utilizando metal y piedras preciosas. -
Menuda obra que habría resultado si Alejandro VII hubiese ac-
cedido a los deseos de fray Juan! El baldaquino "ricciniano" -
hubiera sido la "apoteosis" de lo salomónico: dimensiones colo-
rales, movimiento "apabullante" ya que las líneas ondulantes -
se apoderarían de todo el conjunto arquitectónico, y como si -
esto fuera todavía insuficiente, emplear los mejores y más be-
llos materiales para obra tan señalada.

. . .

El valor que encierra la obra de fray Juan Ricci, como ya
hemos señalado, es indiscutible. Se propuso dar un nuevo orden
arquitectónico y lo logró; no quiso que fuera una miscelánea -
de los otros existentes y así hizo ondular rabiosamente todos
los elementos, desde los pedestales hasta los frontones, sin -
dejar descansar siquiera los estribos.

Ricci, al igual que los fieles del siglo XVII, creía que
"...sólo la columna ha permanecido desde la destrucción del Tem-
plo [de Salomón] ... y las demás partes que la corresponden -
quedaron demolidas." Su orden lo dedica al rey bíblico, y va -
más allá al expresar, con todo entusiasmo, que fue Dios mismo
el autor de la columna salomónica, es decir, le confiere a la
línea espiral el aliento del propio Dios. Por eso nos dice: -

"Con propiedad según esto, se dedica al que es Salomón divino, el Orden Salomónico, que fue infundido de Dios". Ninguna otra columna o elemento arquitectónico, que sepamos, se "atribuye" a Dios mismo, es decir, que las formas ondulantes eran las que debían ejecutarse para mostrar un arte grato a los ojos del Señor. Así podemos decir que Ricci otorgaba un sentido divino al orden creado por él, y, además, se convertía en co-partícipe - de Dios, "complementando" la sola "Coluna" con todo el marco - arquitectónico que debía acompañarla.

Fray Juan estaba consciente de la procedencia hierosolimí tana de la columna espiral; si el Templo de Salomón había sido del agrado divino, qué mejor que imitarlo en la única parte - que se había salvado de él. La columna salomónica se convertía en el soporte ideal para hacer un arte no solo religioso sino también bello, y su fuste tenía que ir rodeado de las vides eu carísticas pues "...en poner parra tuvieron propiedad los anti guos por ser planta que pueda alcanzar sin embarazo el capi - tel".

Es verdaderamente lamentable que los manuscritos del pa dre Ricci no se hayan difundido en su tiempo. Siendo el movi miento la nota característica de lo salomónico, el barroco hu biera tenido en este benedictino uno de sus más populares tra tadistas. Francisco de la Maza, sobre este particular comentó: "De haberse conocido su manuscrito, estoy seguro que hubiera - prendido de maravilla en América"...;Y nosotros también!

Aunque el "Orden Salomónico entero" del Padre Ricci no se

conoció en la Nueva España, la idea de ondular algunos elementos arquitectónicos se llevó a cabo magníficamente en algunas obras como en la portada de la Capilla del Sagrario de la iglesia de Regina, en la Ciudad de México. En ella las formas ondulantes se manifiestan en las pilastras, cornisa, frontón, y también en los remates a manera de llamas, sobre los cuales se elevan el Sol y la Luna. En San Lázaro, también en la Ciudad de México, la cornisa ondula al igual que las molduras que encuadran los nichos del segundo cuerpo y en la cornisa del tambor de la cúpula y del muro del ábside. En la iglesia de Santa Prisca de Taxco hallamos las mismas líneas curvas en el cornisamiento del Cuadrante y del Bautisterio.

NOTAS

- (1) Elías Tormo y Monzó, La Vida y Obra de Fray Juan Ricci, Escritor de Arte y Pintor de la Escuela de Madrid por... Biografía del Pintor por Celestino Gusi. Textos y Juicio Críticos sobre Fray Juan Ricci con el Tratado de la Pintura - Sabia del P. Ricci. Ed. preparada por Enrique Lafuente Ferrari, 2v., Madrid, Grafts. Marinas, 1930.
- (2) Para consultar sobre textos acerca del Padre Ricci véase - la Biografía del Pintor por Celestino Gusi en la edición mencionada.
- (3) Tormo y Monzó, op. cit., I-27.
- (4) Ibidem.
- (5) George Kubler, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, - (Ars Hispaniae, 14), p. 82.
- (6) Esta transcripción es de Lafuente Ferrari. Pertenece al - Fol. 26 v°.
- (7) Francisco de la Maza, Cartas Barrocas..., p. 44.
- (8) Kubler, op. cit., p. 82-85. Este autor al referirse a las ideas del P. Ricci acerca de los órdenes arquitectónicos - nos comunica que, según el fraile benedictino: "El orden dórico corresponde a las deidades valientes o bizarras: - Cristo, San Lorenzo, San Esteban. El jónico, la cualidad - de los santos que contrajeron matrimonio, cual Santa Ana y Santa Isabel. El corintio es apropiado para los personajes sacros vírgenes: Cristo y la Virgen María. Por combinación de los órdenes, sutiles refinamientos del simbolismo pueden ser obtenidos: un fuste toscano con volutas jónicas expresaba el sentimiento de las santas, arrepintiéndose en - eremítica soledad, como Magdalena y María Egipciaca. Una - combinación de follaje corintio con almohadillado nos hablaría de las virtudes de las vírgenes martirizadas: Santa Catalina o Santa Inés. El orden compuesto era apropiado, - por su integración del corintio y el jónico, para la Virgen y Cristo".
- (9) Ibidem., p. 85.
- (10) Enciclopedia Universal..., XVI-345-347.
- (11) Ricci hizo también un proyecto para reformar la fuente de Bernini que se halla en la plaza de la Rotonda, de Roma, -

El dibujo correspondiente aparece en la lámina CLXVIII de la edición de Lafuente Ferrari.

(12) Son las láminas CLXIII, CLXV y CLXVI, respectivamente.

CAPITULO VII

CONSIDERACIONES SOBRE EL VOCABLO SALOMONICO

El adjetivo salomónico (1) como es obvio no sirve solamente para calificar lo relativo al rey hebreo del mismo nombre, sino también para identificar un tipo especial de soporte: la columna salomónica, que es aquella "...que tiene el fuste con un abultamiento helicoidal de sección semicircular" (2).

Juzgamos oportuno hacer notar el hecho curioso de que únicamente en lengua castellana la columna es llamada salomónica. En otros idiomas, como igualmente sucede en el español, al hacerse referencia a ella se utilizan los adjetivos que aluden a su movimiento; pero ni en italiano, ni en portugués, ni en francés, ni en alemán, ni en inglés, el vocablo salomónico es utilizado para denominar tal soporte (3). Los términos que hemos registrado, aparecen en la lista siguiente:

<u>colonna tortile</u>	en italiano
<u>coluna cccleada</u>	en portugués
<u>colonne torse</u> (4)	en francés
<u>gewunden Sattle</u>	en alemán
<u>twisted column</u>	en inglés.

A su vez, en el idioma castellano hemos encontrado siete palabras diferentes para identificar la columna que es objeto

de nuestro estudio, y ellas son, a continuación:

salomónica

berninesca

espiral

helicoidal

torza

entorchada

báquica

El término más común y generalizado dentro de la historio
grafia del arte, tanto en España como en Hispanoamérica, es el
primero. Este es, como hemos visto, un término simbólico y pro
viene del personaje íntimamente ligado con los orígenes legen-
darios de la columna, o sea, el rey Salomón. El segundo térmi-
no, alude claramente al arquitecto y escultor Bernini. Los cu
atro siguientes hacen referencia a la forma del fuste de la co-
lumna. Creemos conveniente poner aquí la definición de cada --
término, y como se verá, todos ellos, excepto el último, alu-
den al aspecto geométrico que presenta dicho sostén:

espiral. "adj. Perteneiente a la espira. Línea curva que da
indefinidamente vueltas alrededor de un punto, ale-
jándose de él más en cada una de las vueltas."

helicoidal. "(De helicoides) adj. En figura de hélice."

helicoides. "(Del gr. helix-ikos, espiral y eidós, forma). Su-
perficie alabeada engendrada por una recta que se

mueve apoyándose en una hélice y en el eje del cilindro que la contiene, con el cual forma constantemente un mismo ángulo."

torza. Este vocablo (5) no figura en el Diccionario de la lengua de la Real Academia Española y tampoco en la Enciclopedia del Idioma de Martín Alonso (6), obra a la cual hemos recurrido para las presentes definiciones. Sin embargo, aparece el siguiente término al cual indudablemente los historiadores del arte deben referirse:

torzal. "(De torcer) m. Cordoncillo delgado de seda, hecho de varias hebras torcidas, que se emplea para coser y bordar./fig. Unión de varias cosas que hacen como hebra, torcidas y dobladas unas con otras."

entorchado. "Cuerda o hilo de seda cubierto con otro hilo de seda, plata u oro, retorcido alrededor.//adj. Díc. de la columna cuyo fuste está contorneado en espiral."

báquico-ca. "adj. Concerniente o relativo a Baco."

Este vocablo es utilizado especialmente por Diego Angulo Iñiguez en su Historia del Arte Hispanoamericano (7), y su empleo queda reducido exclusivamente para cuando el fuste aparece decorado mediante representaciones de vides.

De todos los términos anteriormente señalados, y que sirven para referirse a las columnas en espiral, el que se ha generalizado y gustado más en el idioma castellano es el primero, o sea, el vocablo: salomónico. ¿Por qué únicamente en español se ha utilizado? Creemos que la respuesta obedece, con seguridad, a que en España la tradición bíblica entre las clases cultas fue muy fuerte; sobre todo después del Concilio de Trento en que el afán de encontrar un arte grato a Dios halló su mejor apoyo en la descripción que del Templo de Salomón contienen las Sagradas Escrituras. Ya hemos tratado con anterioridad este punto, por lo que solamente diremos que España, país profundamente católico, mostró enorme interés en las columnas colocadas en el ciborio levantado sobre el sepulcro de San Pedro por Constantino. Una en especial, la llamada Santa, recibió singular veneración, como ya hemos explicado en un capítulo anterior, por creerse que Jesucristo se apoyaba en ella cuando predicaba o discutía con los doctores en el templo hebreo. De esto se infiere que al ser relacionadas artísticamente esas doce columnas espirales conservadas en San Pedro con las del templo levantado por el rey Salomón, no dudase el mundo español en adoptarlas, gustarlas y llamarlas salomónicas.

No es posible saber con exactitud cuándo se empezó a llamar salomónicas a las columnas en espiral. Pero según hemos podido averiguar fue bien poco después de la terminación del Baldaquino de San Pedro por Bernini en 1633.

En el año de 1625 en España Bernardo Carbrera realizó un

retablo para la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela. De él conservamos la descripción de la época y en la parte referente a sus columnas espirales, la palabra salomónica aun no figuraba. En el texto alusivo al retablo se lee:

'quatro colunas principales que señala la dha traça an de ser aculebradas y entorchadas, conforme están dibujadas las dos dha traça y an de ser ystriadas yentorchadas'. (8)

En cambio años más tarde, en 1637 cuando ya el baldaquino estaba terminado, encontramos con que dicho término ya se empleaba al referirse a una obra andaluza. En esta fecha el escultor José de Arce fue contratado para ejecutar la obra de escultura del retablo mayor de la Cartuja de Jerez, que fue destruido en el siglo XIX. De él se conserva su descripción, según nos refiere Antonio Sancho Corbacho (9) en la Historia de Xerez, del P. Esteban Rallón, "escrita precisamente en el XVII y cuyo original manuscrito se conserva en la iglesia Colegial de aquella ciudad. En él se dice que el retablo tenía -- " 'ocho columnas salomónicas pareadas' en el primer cuerpo". Esta referencia nos está indicando que quizá sea la primera vez que fue empleado el término columnas salomónicas en la península.

Una prueba más de que el vocablo al que venimos refiriéndonos se aplicaba con profusión en España, ya desde el siglo XVII, la encontramos en el manuscrito del benedictino italo-español fray Juan Ricci que tiene por título: Brebe Tratado de -

Arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero, fechado en - 1663, del cual en el capítulo precedente hicimos el correspondiente estudio. En el referido manuscrito el padre Ricci declara categóricamente: "...solo la columna a permanecido desde la destrucción del Templo y así desde esa misma ruina tomó la etymología de su nombre salomónico..." (10).

Para terminar esta breve exposición que ha tenido como - fin primordial establecer el uso y origen del vocablo salomónico en España, mencionaremos el hecho de que al arquitecto y ensamblador Bernardo Simón de Pineda el 11 de julio de 1676 se - le abonaron 300 reales por la "hechura de un modelo de columna salomónica, liquidándose también en ese año importantes partidas de ladrillos salomónicos" (11).

. . .

En cuanto al uso del término salomónico en Hispanoamérica, hemos encontrado que además de proceder de España, como es lógico, su uso se estableció también, desde el mismísimo siglo - XVII. Concretamente, en el caso de México, poseemos la valiosa descripción del retablo del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla, ejecutado de 1646 a 1649, y que sepamos, es la primera obra de la Nueva España en que se emplearon las columnas salomónicas. La descripción a que nos referimos la hace el Ilmo. Obispo de Puebla, don Juan de Palafox y Mendoza quien mandó construir el retablo. Acerca de los soportes que nos intere

n, expresó: 'Las columnas y pilastras son de jaspe finísimo, e se halla a cinco leguas de la Puebla, y algunas de ellas - más de tres varas de alto, unas estriadas y otras tortuosas, se llaman salomónicas, que hacen admirable vista...' (12)

La importancia que para el desarrollo del arte barroco - unto en España como en Hispanoamérica, tuvieron las columnas el ciborio de la basílica constantiniana se hace patente una vez más en la siguiente referencia, también del mismo retablo de la catedral poblana, y que aparece en la biografía que del obispo Palafox hizo el padre González Rosende: "El insigne retablo se sustenta sobre columnas de finísimo y transparente jaspe, de labor salomónica, por imitar las que tenía en pie - quel antiguo templo, envidia de la gentilidad y maravilla del orbe..." (13)

Por todo lo expuesto en el presente capítulo, creemos haber hecho un poco de luz acerca del por qué y desde cuándo en la lengua castellana se utilizó el adjetivo salomónico para identificar el soporte helicoidal, que fue tan amado, gustado y popularizado por el barroco. Hemos visto que su empleo no fue resultado del azar, sino que el vocablo está fundamentado en una tradición histórico-artístico-religiosa, basada en la lectura de las escrituras del Antiguo Testamento, concretamente en la relación del Templo de Salomón, y concretamente en las colonne sante conservadas en la Basílica de San Pedro, en Roma, que desde la Edad Media fueron atribuidas al templo hebreo. El fán postridentino de hallar un arte grato a Dios tuvo en la -

columna salomónica su mejor expresión.

. . .

A continuación hacemos un somero análisis de los siete vo cablos, ya apuntados, que denominan, en castellano, a la colum na salomónica. Nos hemos preguntado cuál de todos los términos sería el más correcto y creemos que hay dos que se pueden usar con mayor propiedad. Ellos son: helicoidal y salomónico. El primero se justifica porque geoméricamente el movimiento que describe el fuste de la columna corresponde a lo que es un helicoide; el segundo por la larga tradición histórico-religiosa que respalda a dicho vocablo y que ha quedado patente a lo largo de nuestro estudio. Además el término salomónico ha venido a ser en español sinónimo de helicoidal aunque no resulte del todo propio -dentro del arte, claro está-; verbigracia, el Dr. de la Maza al describir la fachada de la Casa de Moneda de San Luis Potosí, señala la existencia de "cuatro pináculos torcidos en forma salomónica..." (14)

En cuanto al resto de los términos debemos hacer algunas observaciones:

a) espiral; es término correcto, aunque su significado no resulta tan concreto como el de helicoide, pues existen varios tipos de espiral. Sin embargo, se le utiliza indistintamente junto con la palabra helicoidal, dándoseles también la calidad de sinónimos.

- b) torza; esta palabra indica retorcimiento, lo cual constituye la característica fundamental del fuste objeto de nuestro estudio; por lo tanto, también lo consideramos correcto.
- c) entorchada; muchas columnas consideradas salomónicas, merecen con toda propiedad llamarse columnas entorchadas, o salomónicas entorchadas, pues su fuste recto, lleva enredadas guías florales o de vides u otros motivos decorativos, lográndose el mismo efecto visual, de movimiento ondulante, que produce el fuste propiamente salomónico.
- d) berninesca; su empleo debe quedar reducido a los ejemplos que sigan fielmente las formas de las columnas del baldaquino de Bernini, que por cierto son escasísimos.
- e) báquica; éste término es empleado especialmente por Diego Angulo en su Historia del Arte Hispanoamericano, como ya anotamos. Juzgamos confuso el empleo de este término aunque se use únicamente cuando aparezcan pámpanos y racimos de uvas en los fustes salomónicos del período barroco, por que debemos recordar ante todo, que en el barroco simbolizan la sangre de Cristo y no, claro está, el culto a Baco (Dionisio), deidad pagana del vino.

En suma, por los comentarios que anteceden, los términos más propios para referirse a esta modalidad de columnas nos parecen: salomónico y helicoidal. Admitimos que son también correctos los términos espiral, torza y entorchada. Eliminamos definitivamente berninesca y báquica.

NOTAS

- (1) El término salomónico puede ser también adjetivo sustantivado (lo salomónico), pero su uso suele ser menos común que como adjetivo.
- (2) Dora Ware y Betty Beatty, Diccionario Manual Ilustrado de Arquitectura con los Términos más Comunes Empleados en la Construcción, p. 38.
- (3) En inglés hemos encontrado un par de autores que utilizan el término salomónico al hacer referencia al soporte helicoidal. Ellos son George Kubler y Pál Kelemen. El primero en Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800, p. 21, anota: Solomonic pilasters y también half-Solomonic' columns, al aludir el claustro de San Luis en Sevilla. Lo mismo ocurre en cuanto al Patio de Dalmases, en Barcelona, el cual posee: Solomonic columns. Kelemen en su libro Baroque and Rococo in Latin America, I-269, nos informa que: "The salomonic column appeared in Latin America in mid-seventeenth century..." (nótese que la palabra salomonic aparece con a en la primera sílaba, como en castellano). Es indudable que el empleo del vocablo salomonic se debe a la estrecha relación que tienen ambos autores con el arte tanto de España como de Hispanoamérica.
- (4) En italiano y francés se aplica también el término espi--ral; en contadas ocasiones: vitineas y vitéennes, respectivamente.
- (5) La palabra torza aparece en el artículo de Manuel González Galván, "Barroco Salomónico", p. 28-31. Es el único texto consultado por nosotros en el cual se utiliza la z, pues resulta curioso señalar que este término se halla escrito con s en lugar de z en numerosos libros escritos originalmente en castellano o traducidos a este idioma y, además, sin la l final. La palabra torsa se encuentra, (en cuenta) entre otras obras, en las siguientes: A. Bonet Correa, El Barroco en España y en México, p. 11; Jacques Vanuxem, "Del Barroco Romano al Rococó Germánico" en René Huyghe, El Arte y el Hombre, III-160; A. Sancho Corbacho, Arquitectura Barroca Sevillana del Siglo XVIII, p. 21.
- (6) Martín Alonso, Enciclopedia del Idioma. Diccionario Histórico y Moderno de la Lengua Española. Siglos XII al XX...
- (7) Dicho autor emplea este término a lo largo del tercer volumen de su Historia del Arte Hispanoamericano.

-) R. Otero Tuñez, Las primeras columnas Salomónicas de España. Separata No. 63 del Boletín de la Universidad Compostelana: Santiago de Compostela, 1955, p. 8. Citado por C. Flores Marini, Santiago Tianguistenco, p. 38.
-) A. Sancho Corbacho, op. cit., p. 21.
-) Fray Juan Ricci, Breve Tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero, Ed. de Enrique Lafuente Ferrari, lám. CLXII.
-) Sancho Corbacho, op. cit., p. 65. Apud en Archivo general del Arzobispado: Archivo de la Colegial del Salvador. Libro de cuentas de dicho año.
-) Documento publicado por Mariano Cuevas en Historia de la Iglesia en México, t. III-cap.II. Citado por Francisco de la Maza, El Alabastro en el Arte Colonial de México, p. 32.
-) F. de la Maza, Loc. cit.
-) Francisco de la Maza, El Arte Colonial en San Luis Potosí, p. 22.



A P E N D I C E

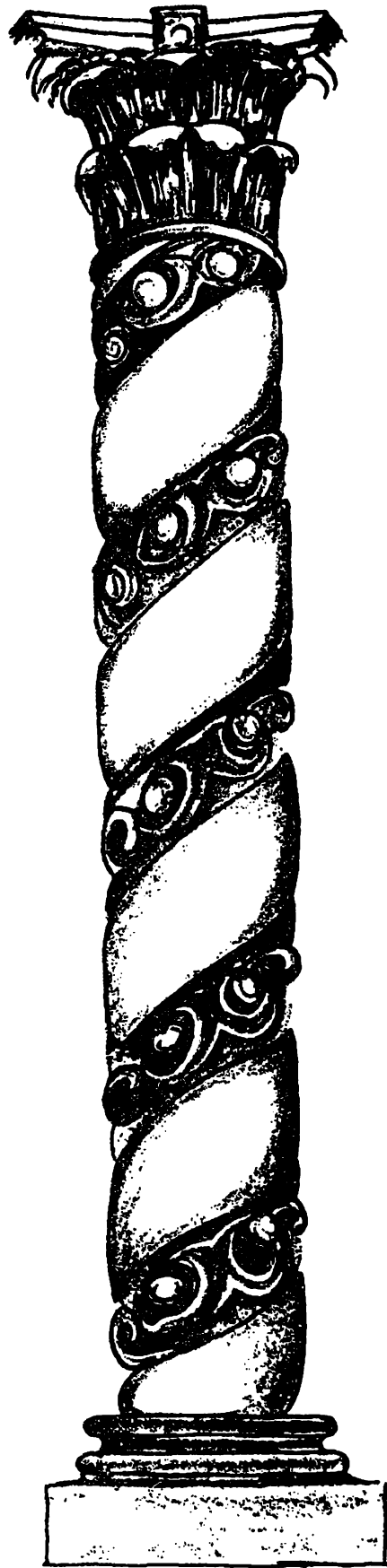
DIEZ INTERPRETACIONES DE LA COLUMNA SALOMONICA
EN EL ARTE DE LA NUEVA ESPANA.

A lo largo del presente estudio hemos tratado de dar una idea de la enorme importancia que posee la columna salomónica en la Historia del Arte. El uso, el gusto, el éxito de los fustes helicoidales ocupa un señalado lugar dentro del arte barroco. Y precisamente este estilo artístico tuvo uno de sus mejores exponentes en la Nueva España; por eso hemos decidido incluir en nuestro trabajo un capítulo dedicado a destacar algunas de las múltiples interpretaciones formales que alcanzó el más típico de los soportes usados en la etapa barroca: la columna salomónica. Son diez los ejemplos escogidos al azar y corresponden a labores ejecutadas tanto en piedra como en argamasa o madera dorada, bien sea en fachadas o retablos. Vayamos pues, a nuestro breve recorrido por el barroco salomónico de la Nueva España.

Catedral de México.

La columna salomónica aparece empleada en la arquitectura exterior de la Nueva España quizá por primera vez (1) en la fachada meridional (la principal) de la Catedral Metropolitana; ésta presenta tres arcos de ingreso que corresponden a las tres naves, cada una con su respectiva portada. En la principal, o sea, la del centro, aparece una inscripción fechada en 1672, en el ático que corona el primer cuerpo. Los fustes obje

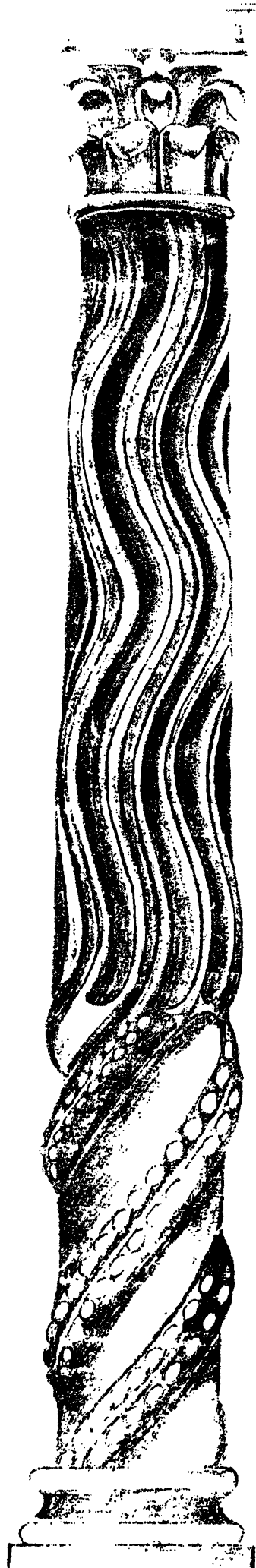
to de nuestro estudio (figura I) se encuentran en las fachadas contiguas, es decir, las laterales en el segundo cuerpo. Al hacerse referencia a ellas siempre se las designa como columnas, no siéndolo en realidad, ya que están adosadas a la pared más o menos en la mitad de circunferencia, así que por lo tanto son semicolumnas o pilastras. Aparecen en forma pareada enmarcando un bello relieve y se desplantan de vigorosos pedestales. La basa es ática y carece de adorno, a continuación las medias cañas dan cinco vueltas en espiral con los senos y gargantas muy marcados, es decir, con la torsión característica de el helicoide. La ornamentación aparece únicamente en la parte cóncava y está lograda a base de un motivo vegetal simplificado geométricamente. Es interesante señalar que las semicolumnas de la portada izquierda tienen los motivos ornamentales muy bien conservados, en contraste con las de la portada del lado derecho, que se hallan bastante estropeados; además de esto se puede pensar en que fueron esculpidas por canteros diferentes, pues la calidad de la talla es superior en las pilastras de lado izquierdo. Rematan las semicolumnas bellos capiteles de orden corintio, con sus hojas de acanto muy bien talladas (2). Por otra parte, en las fachadas oriente (1688) y poniente (1689) existen semicolumnas salomónicas en tercer cuerpo; en ellas el helicoide da mayor número de vueltas por lo que resultan menos esbeltas y menos sinuosas que las del imafronte.



I. Portada principal de la
Catedral de México.
1672.

Retablo de la Virgen del Carmen, San Bernardino de Siena, Xochimilco, D.F.

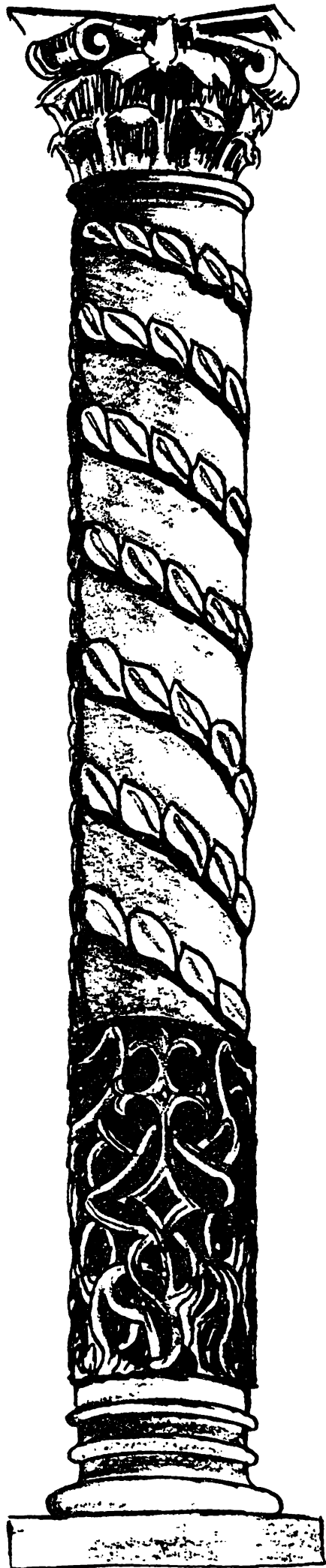
Entre los edificios conventuales que la orden de los franciscanos levantó en la Nueva España destaca en gran plan el de San Bernardino de Siena, en Xochimilco, construido en 1535 (3). El templo conserva buen número de retablos, entre ellos el altar mayor de primer orden, del siglo XVI. Del siglo XVII está iglesia posee uno importante para nosotros; se trata del dedicado a la Virgen del Carmen. Consta de un cuerpo y remate. El primero ofrece tres calles delimitadas por cuatro columnas salomónicas (figura II); en los intercolumnios aparecen nichos vacíos y en la parte central una pintura que representa a la Virgen acompañada de San Francisco y Santo Domingo ante las almas del Purgatorio; en la parte inferior aparece la fecha de 1680. Las columnas son tritóstilas con el primer tercio salomónico y el resto del fuste con estrías móviles. El primer tercio da tres vueltas en helicoide y ostenta una especie de guía de cuñas y un festón geométrico y continuo. El resto de la caña está decorado mediante estrías ondulantes ascendentes, las cuales tienen su nacimiento muy bien logrado, pues no se nota un cambio brusco, al pasar del tirabuzón de la parte baja a las líneas ondulantes, demostrándose así la buena factura de este retablo. El capitel es corintio, orden utilizado generalmente para rematar las columnas de orden salomónico.



II. Retablo de la Virgen del
Carmen, San Bernardino -
de Siena. Xochimilco,
D.F. 1680.

Iglesia de Santa Teresa la Antigua, Ciudad de México.

Del convento de monjas carmelitas resta en nuestros días únicamente lo que fue la iglesia, construida entre 1678-1684 - (4). De ella nos dice Diego Angulo que "ofrece dos de las perlas (1684) más bellas del barroco mejicano del siglo XVII. En sus columnas salomónicas los senos se reducen a su mínima expresión, casi desaparecen; sus cañas se nos muestran fundamentalmente cilíndricas, como obedeciendo a esa tendencia que será tan constante en el barroco mejicano dieciochesco. Así, mientras en el cuerpo bajo el cordón decorativo se limita a rehundir la superficie de la caña, que en realidad tiene muy poco de helicoidal, en el alto, el proceso es tan completo que la columna conserva incólume su forma cilíndrica, y el cordón como en el estilo de Enrique II, se limita a trepar por él, contentándose con evocar el soporte salomónico" (5). En este caso, al igual que en la Catedral de México, no se trata de columnas exentas, sino con la mitad del volumen fuera del muro y por tanto son semicolumnas. El ejemplo que ilustra nuestra descripción (figura III) se encuentra en el segundo cuerpo de ambas fachadas, es decir, hay una semicolumna a cada lado de los vanos de las ventanas. Al igual que la anteriormente descrita de Xochimilco es tritóstila, con su primer tercio invadido completamente por relieves -siempre de la misma altura- de formas geométricas finamente logrados. A continuación surge una guía lograda a base hojas que se enrosca en el fuste cilíndrico, -



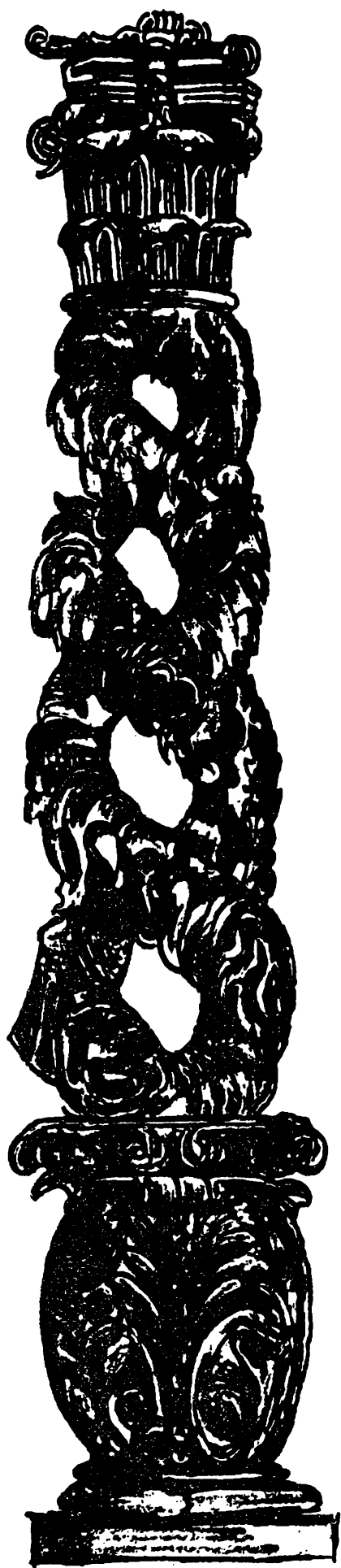
III. Fachada de la iglesia
de Santa Teresa la An-
tigua. Ciudad de Méxi-
co. 1678-1684.

in practicar ninguna incisión en él; por tanto se puede decir con toda propiedad que se trata de una semicolumna carolílica o entorchada. El capitel es corintio, con las puntas de las hojas dobladas muy marcadamente. Estas semicolumnas de fuste recto con una guía de tipo vegetal enredada, juzgamos que pueden ser consideradas como salomónicas, ya que (aparte de estar así catalogadas en la historiografía del arte novo-hispano), aunque la caña permanece lisa, estática, sí existe el elemento esencial de lo salomónico: el helicoides, logrado en este caso mediante la cinta de hojas. No creemos que sea elemento indispensable la torsión del fuste para que una columna pueda ser calificada como salomónica. Bien puede serlo una como el ejemplo presente en el que el movimiento salomónico no radica precisamente en la caña, sino en el elemento ornamental. Y, podemos añadir que, quizá sea necesario clasificar este tipo de columna o pilastra, en la cual el fuste no ondula, como salomónica-entorchada o bien, salomónica-corolítica. Es importante señalar que este tipo de salomónica gustó mucho y se llevó a la práctica con enorme profusión en el barroco de la Nueva España. La fachada de Santa Teresa la Antigua es importante dentro el barroco salomónico de la Ciudad de México ya que es donde se usaron por primera vez los fustes salomónicos en los dos cuerpos.

establo de San José. Amecameca, Edo. de Méx.

El convento franciscano fundado en 1562 en el pintoresco

pueblecillo de Amecameca conserva en el interior de su templo un retablo de excelente factura, colocado en la nave. Obra de la segunda mitad del siglo XVII, consta de dos cuerpos, tres calles y remate. Las columnas salomónicas aparecen en ambos - cuerpos sirviendo de marco a bellos relieves relacionados con pasajes de la vida de San José. En dicho retablo existen dos - interpretaciones de soportes helicoidales; los del segundo - cuerpo mantienen la pureza de la forma característica de la sa lomónica con finísimos relieves de uvas eucarísticas. Hemos es cogido las columnas del cuerpo bajo (figura IV) por el pecu--- liar tratamiento dado al fuste: el alma de la columna ha desaparecido, es decir, la audacia ha llegado al punto de quitar - el núcleo de la caña. El primer tercio muestra una forma bulbo sa, sin oquedad, íntegramente ornamentada con enormes hojas an gulosas, en cuya nervadura central descansa una cuenta de re-- dondas perlas; dos vigorosas molduras salientes, a manera de - puntas de hojas dobladas sirven para separar el bulbo del res- to del fuste, que nace de este bello "macetón" cual planta tre- padora en forma de dos tallos que se entrelazan en cuatro pun- tos para morir en el fino capitel de orden corintio. La decora ción cubre toda la superficie, con motivos vegetales con una - llamativa estilización, entre los cuales, de ven en vez, se es capan frutos que recuerdan la granada. Las columnas de este re- tablo realmente desdícen la función que les es inherente: ser soportes, al desafiar las leyes de resistencia de los materia- les con su núcleo hueco. La rica fantasía de los artistas ba--



IV. Retablo de San José.
Templo conventual de
Amecameca, Edo. de -
Méx. Siglo XVII.

rocos dio de sí tanto que podía hacerse una lista ilimitada de soportes de las mas audaces formas. Otros ejemplos bellísimos que lucen el mismo atrevimiento formal en su apoyo, son dos colaterales: uno es San Bernardino, Xochimilco, dedicado a la Pasión de Cristo, y el otro, el que ocupa el testero de la Capilla de la Tercera Orden en la iglesia de San Francisco, Tlaxcala, en los cuales "...dos especies de guirnaldas o serpientes fitomorfas, siguen el giro helicoidal, una frente a la otra como en hechizada danza, columnas cadúceas para un mercurio barroco..." (6).

Iglesia de La Merced. Atlixco, Pue.

El convento mercedario de Atlixco, fundado en los primeros años del siglo XVII, conserva su templo que tiene dos fachadas, ambas realizadas en argamasa. La que nos interesa es la principal. En el primer cuerpo un arco trilobulado señala el acceso a la casa de Dios. Este se halla flanqueado por semicolumnas salomónicas, las cuales, con diferente interpretación, también vemos en el segundo cuerpo. Veámos pues, cómo son las primeras (figura V): sobre la basa ática nace la caña de seis vueltas plena de ornamentación lograda a base de roleos y granadas. Los senos estan acaparados exclusivamente por los roleos, de los cuales cuelgan ramas que se desprenden de los frutos, que aparecen únicamente en las gargantas. El capitel, como en todas las columnas ilustradas en este capítulo, es corintio. Los motivos ornamentales encierran un gran dinamismo en



V. Portada de la iglesia
del convento de La -
Merced. Atlixco, Pue.
Siglo XVII.

la talla, la cual se acentuó más en las espiras de los roleos. Esta iglesia de los Mercedarios constituye uno de los mejores exponentes del barroco ejecutado en argamasa en la Nueva España, en cuya estructura la columna típica de la arquitectura del seiscientos juega principalísimo papel.

Iglesia de San Francisco. Guadalajara, Jal.

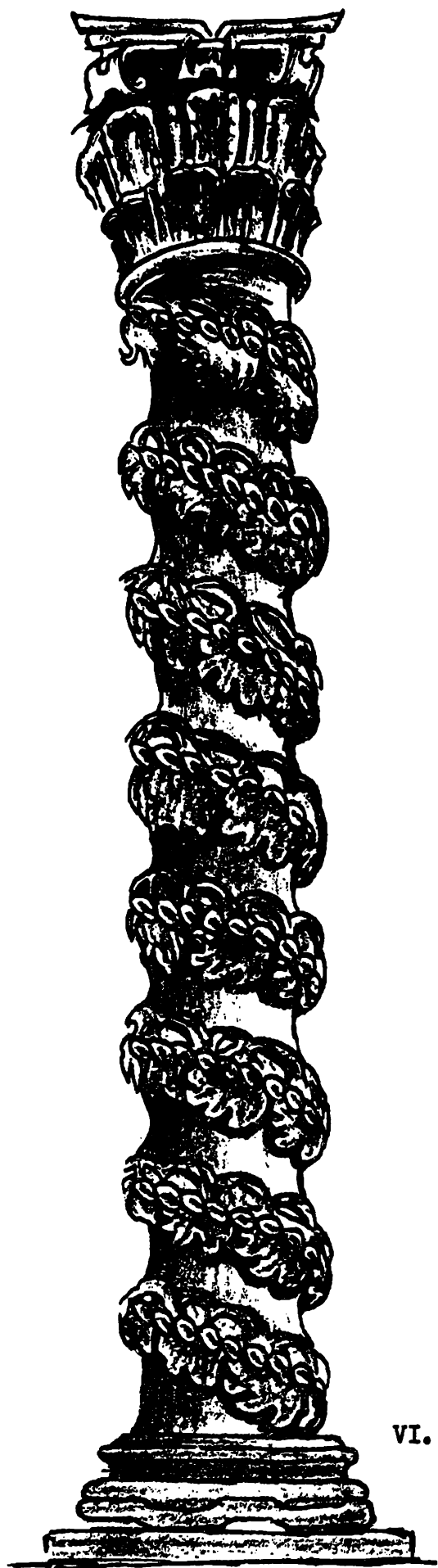
La iglesia del convento de San Francisco fue empezada a reformar en 1684, dándose fin a esta labor en 1692 (7). De su portada la maestra Elisa Vargas Lugo nos ofrece pormenorizada e interesante descripción: "Es muy hermosa la fachada principal, cuya composición admira por la calidad de sus proporciones; está formada por un gran arco de medio punto, dentro del cual se acomodan, con geométrica medida seis columnas salomónicas de helicoides perfectos. Tiene tres cuerpos: el primero alberga la puerta, también de medio punto, flanqueada por dos columnas salomónicas de cada lado; en el segundo cuerpo se encuentra la ventana del coro, cuadrada y también flanqueada por dos columnas salomónicas de cada lado; en las entrecalles de ambos cuerpos hay nichos con imágenes sobre hermosas peanas. Los nichos del primer cuerpo tienen debajo de sus peanas sendos vanos rectangulares. En el tercer cuerpo un nicho, con la imagen de la Purísima Concepción, limitado por otras dos salomónicas, completa la composición. Pocos ejemplos de barroco salomónico tan puros como esta fachada de San Francisco. En ella las columnas salomónicas de ocho vueltas se destacan y lucen -

como en pocas ocasiones, gracias también a la discretísima ornamentación de las enjutas, pedestales y jambas que van cubiertos de relieves casi diminutos, que sólo se engruesan en el tercer cuerpo" (8). Únicamente restó señalar a la autora los seis pináculos salomónicos que lucen sobre el arco de medio punto y que rematan y enfatizan, el gusto por las formas espirales que priva en esta fachada.

En este caso particular el fuste de las medias cañas (figura VI) presenta la pureza del helicoide, que no se pierde gracias al discreto motivo decorativo que aparece únicamente en la parte convexa y está logrado mediante grandes hojas, muy redondas, a las que se sobrepuso una especie de perlas cadenas. Nuevamente encontramos capiteles corintios en estas.

Capilla de los Angeles. Catedral de México.

Los retablos originales de esta bellísima capilla concluida hacia 1665, fueron destruidos por el fuego en 1711. Los actuales fueron pagados por el benefactor queretano presbítero Juan Caballero y Osio, fueron ejecutados de 1713 a 1715 y tienen la particularidad de constituir el conjunto más armónico de todas las capillas de la Catedral Metropolitana, ya que todos ostentan columnas salomónicas. El ejemplo que ilustramos (figura VII) pertenece al retablo mayor, en el cual aparecen esculturas que representan los siete arcángeles, al centro aparece San Miguel. Completan la belleza de estos retablos pinturas de Juan Correa.



VI. Fachada del Templo de San
Francisco, Guadalajara,
Jal. 1692.



VII. Retablo Mayor de la Capilla de los Angeles.
Catedral de México.
1713 - 1715.

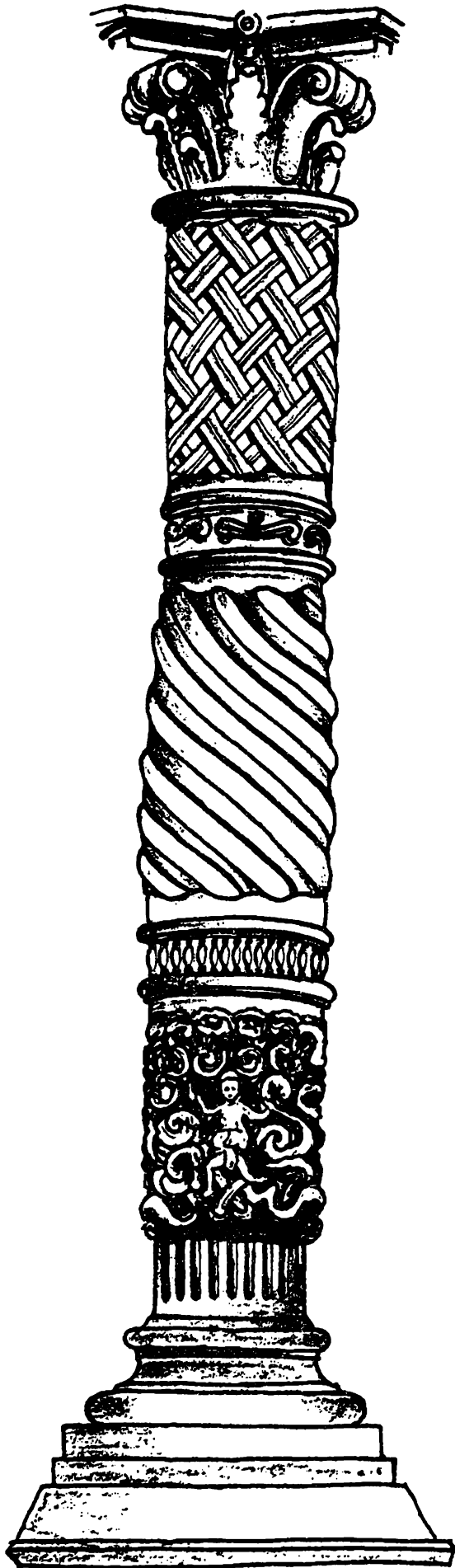
La columna objeto de nuestro estudio presenta su fuste dividido en tercios. El primero mantiene el perfil en línea rec-
ta y se halla ornamentado finamente mediante hojas que se cur-
van y lo que podría ser una estilización de la flor de lis en
la parte inferior. Los dos tercios superiores están separados
por medio de un vigoroso anillo liso; en este comienzan los gi-
ros del helicoide de dos vueltas con marcadas líneas semicircu-
lares que se adaptan estupendamente a las partes convexas de -
la caña. En el último tercio el helicoide casi se pierde debi-
do a la profusión de la ornamentación de palmas utilizadas. Es
te tipo de Salomónicas son a las que se refiere Diego Angulo -
Iníiguez, cuando dice que el exceso de la decoración provoca un
"proceso desvirtuador de su verdadera y única naturaleza" (9).
La talla muy fina, se manifiesta en los caulículos y hojas del
capitel corintio. A la belleza que encierran los retablos de -
esta capilla dedicada a los Angeles, se auna el resplandor del
dorado de las formas que juega tan primigéneo lugar. Las si- -
guientes frases de Manuel González Galván se pueden, con toda
justicia, aplicar a estos retablos salomónicos: "Todo este her-
vor plástico y fervor religioso se ven aglutinados y envueltos
totalmente por el oro, lo que les otorga a los retablos ese -
fascinante aspecto de ascua, de brillante chisporroteo, de ig-
nición perenne. Si el gótico, con sus vitrales logró encerrar
el arco iris dentro de las iglesias, el barroco, con sus reta-
blos refulgentes aprisionó los rayos de sol" (10).

Santuario de Guadalupe, Zacatecas, Zac.

Esta construcción que posee una desbordada imaginación en sus elementos ornamentales, fue estrenada en 1721 (11). El vano de entrada está flanqueado por dos soportes a cada lado, con nichos entremedio. Las columnas (figura VIII) no son salomónicas, pero hemos juzgado interesante incluirlas en este apéndice ya que constituyen un bello y excepcional ejemplo en el que la forma espiral se combina estupendamente con otros elementos ornamentales en éstas columnas tritóstilas. El primer tercio está adornado mediante un profuso follaje que se abre en la parte central para dar cabida a la figura de un niño en actitud de caminar. Dos anillos con pequeños rectángulos verticales, marcan la separación del siguiente tercio que ofrece vigorosas estrías espirales con dos grosores alternados. Por último, nuevamente dos anillos con relieves en forma de eses acostadas y rica labor de petatillo acapara la última zona de la vistosa caña.

Iglesia de Santa Mónica, Guadalajara, Jal.

El convento de monjas de Santa Mónica (1720-1733) (12) cuenta con unas estupendas fachadas pertenecientes al barroco salomónico. Columnas pareadas enmarcan la puerta de medio punto en el primer cuerpo y la composición se repite en la ventana del segundo cuerpo, cuyas columnas muestran relieves de tipo geométrico en su primer tercio recto y el resto en retorcido tirabuzón que mantiene el mismo perfil que en el primer ter

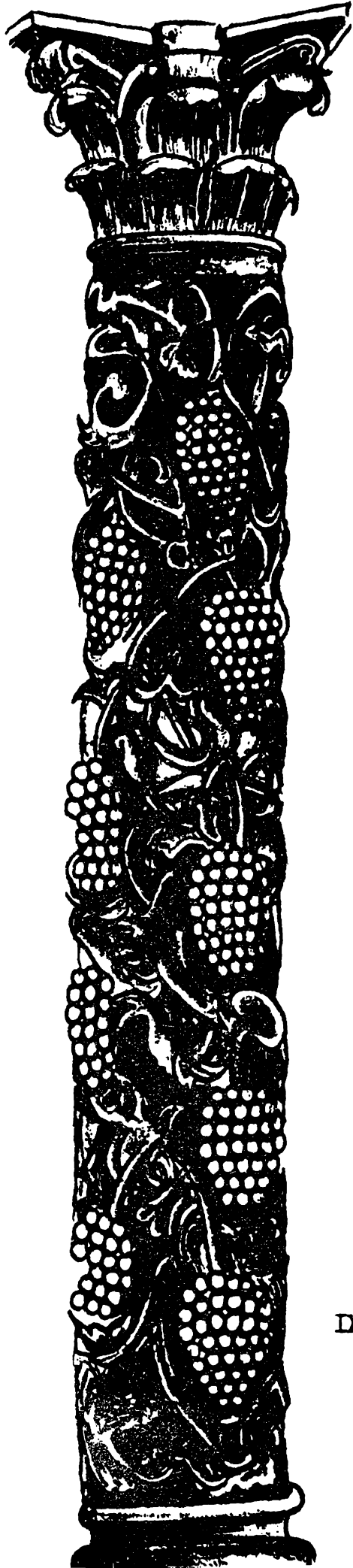


VIII. Portada del Santuario de Guadalupe.
Zacatecas, Zac.
1720.

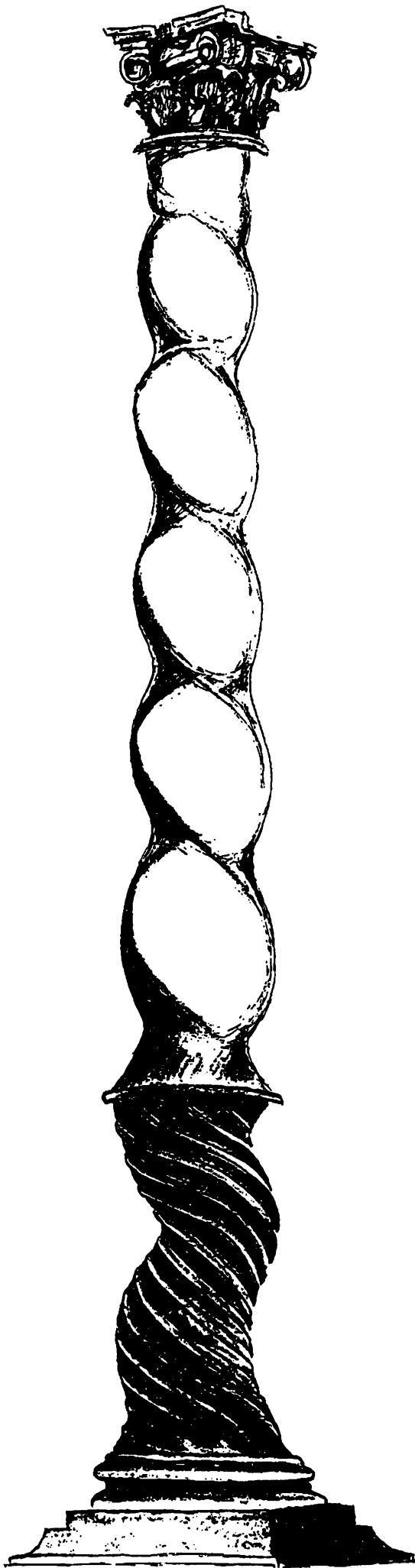
cio. Nosotros hemos escogido la espléndida interpretación de la columna salomónica (figura IX) que aparece en el primer cuerpo. De una basa ática nace la caña que da seis vueltas en espiral, en cuyas gargantas se enroscan los tallos de parra que dejan caer sus grandes y abundantes racimos de uvas de diversos tamaños, pero no fueron colocados al azar, sino que justamente al centro del fuste corre una fila en línea vertical, y así un carnosos racimo pende del seno y descansa en la hendidura de fuste, obteniéndose así un bello efecto. La calidad de los relieves es de primer orden, además de que no es en un sólo plano, sino que en ocasiones se adhiere a la caña y en otras dado su voluminosidad da la impresión de que está separado. La abundancia de las uvas sacramentales talladas en piedra, parece ser un preludio del Santo Sacrificio que tendrá lugar en el interior del templo al ser revivida la Pasión de Cristo durante la celebración de la Misa. A estas portadas de Santa Mónica se puede aplicar el siguiente concepto de Manuel González Galván, pues en ellas: "... hay una preeminencia de la vida eucarística que se impone, más que como abundante decoración, como reiterada alusión a la sangre redentora de Cristo. Así el símbolo se complementa, pues si la columna salomónica, por su origen, representa el Antiguo Testamento, éste esperaba florecer y cumplirse con la presencia del Redentor, o sea, el Nuevo Testamento, que no niega al antiguo sino que sobre él se apoya" (13).

Iglesia de Santiago Tianguistenco, Edo. de Méx.

La portada principal de este imponente edificio (1755- - 1797) (14) cuenta con dos cuerpos, que ostentan como carácter prominente un impulso ascensional. La puerta se abre mediante un arco de medio punto, a cuyos lados se yergue un grupo de tres columnas exentas, dos de ellas tritóstilas y la del medio salomónica (figura X). Esta última sobresale desde su base que gira 45 grados en relación con los otros soportes. La columna salomónica ofrece su primer tercio con estrías helicoidales profundas, como las del Baldaquino de la Basílica de San Pedro. El resto de la caña, dividida mediante un anillo liso, continúa el sinuoso retorcimiento de helicoides perfectos que se estrangulan al llegar al capitel. La superficie se dejó lucir en todo su esplendor, pues los consabidos motivos vegetales se dejaron a un lado; de haberse enroscado pámpanos y vides tendríamos el único ejemplo novohispano de columnas salomónicas a la manera de Bernini. La proporción estética de la columna quedó a salvo con el enmarcamiento mediante estrías en el primer tercio, "...pues sin este enmarcamiento del primer tercio, la salomónica hubiera resultado débil y demasiado esbelta, en vez de lograr esa maciza esbeltez que le da elegancia al conjunto" (15). Los caulículos del capitel se enroscan vigorosamente, dando así digno colofón al soporte salomónico, que por cierto fue hecho a "destiempo", es decir, que por la fecha en que fue construida la iglesia el furor de los



IX. Portada del Templo de Santa Mónica. Guadalajara, Jal. 1720-1733.



X. Fachada principal
del templo de San-
tiago Tianguistenco,
Edo. de México.
1755-1797.

fustes espirales había cedido su paso al estípite, y, más aún, el arte se había decidido a buscar retorno a la verticalidad de los fustes. Santiago Tianguistenco presenta semejanzas formales, tanto en el uso tardío de la columna salomónica, así como en otros detalles, con la majestuosa iglesia de Santa Prisca, en Taxco.

Con este ejemplo ponemos digno colofón a nuestro corto, - pero sustancioso paseo, por la secuela que produjo el baldaquino de Bernini en las portadas y retablos barrocos de la Nueva España.

. . .

Juzgamos importante señalar un "pariente cercano" de la columna salomónica. Se trata de la pilastra ondulada, también conocida como pilastra salomónica. Como señala atinadamente - Diego Angulo, ésta resulta la "versión plana" de la columna helicoidal (16), y añade: "...para que ese movimiento ondulante sea más sensible acostumbran ser estriadas" (17).

Dentro de esta modalidad citamos la portada de la iglesia de San Juan de Dios (1729), en la Ciudad de México, obra de Miguel Custodio Durán. La pilastra salomónica -moldurada en todo su contorno- aparece en número de seis en el primer cuerpo; en el segundo hay dos únicamente, flanqueando un nicho. En este cuerpo existen varios remates ondulantes a manera de grandes llamas. Las pilastras salomónicas aparecen también en la torre-

campanario. La bella portada está rematada por cuatro pináculos, a los cuales se les debería haber transmitido la esencia de lo salomónico: la ondulación, el retorcimiento. Asimismo hallamos estupendas pilastras ondulantes en las fachadas de la iglesia de Regina Coeli (1731) y en la portada de la Capilla del Sagrario (1733), del mismo templo. En ambas la vibración es más patente debido a las profundas estrías ondulantes que cubren por completo la superficie. En Cuautitlán, Edo. de México, tenemos también otro ejemplo de pilastras salomónicas, así como en las aristas del tambor ochavado de la cúpula del templo de Santiago Tianguistenco, pilastras que por cierto ostentan voluminoso capitel, que con su redondez, mejor dicho con su convexidad, parecen querer estar a "tono" con la ondulación del salomónico.

NOTAS

- (1) Diego Angulo Iniguez, Historia del Arte Hispanoamericano, II-8
- (2) Es interesante señalar que sobre el entablamento que corona el segundo cuerpo (de estas portadas laterales meridionales), a eje con las columnas salomónicas, aparecen un par de angelillos abrazando un elegante jarrón, el cual luce estrías helicoidales, reiterándose así el gusto por la forma peculiar de lo salomónico.
- (3) Diego Angulo, op. cit., II-234.
- (4) Ibidem., II-14.
- (5) Ibidem.
- (6) Manuel González Galván, "Barroco Salomónico," p. 30.
- (7) Elisa Vargas Lugo, Las Portadas Religiosas de México, p. - 137. Apud en José Cornejo Franco, Guadalajara, México, - 1959, 2a. ed., p. XXV.
- (8) Ibidem., p. 137-138.
- (9) Diego Angulo, op. cit., III-870.
- (10) M. González Galván, op. cit., p. 30.
- (11) Diego Angulo, op. cit., II-792.
- (12) Ibidem., II-724.
- (13) M. González Galván, op. cit., p. 30.
- (14) Carlos Flores Marini, Santiago Tianguistenco, p. 21.
- (15) Ibidem., p. 32.
- (16) Diego Angulo, op. cit., II-537.
- (17) Ibidem.

CONCLUSIONES

- 1.- Después del Concilio de Trento por lo que toca al aspecto artístico contrarreformista, los tratadistas católicos estaban deseosos de apartarse del paganismo clásico. Así encontraron la solución adecuada a sus preocupaciones artísticas adoptando las formas derivadas de la reconstrucción imaginaria de un edificio supuestamente inspirado por Dios mismo: el Templo de Salomón.
- 2.- En la segunda década del siglo XVII Lorenzo Bernini realizó el colosal baldaquino sobre el sepulcro del Apóstol San Pedro en la basílica vaticana. Para la ejecución de las cuatro enormes columnas que lo sostienen, el artista se inspiró en las doce que constituían el monumento que había precedido al baldaquino berninesco. Las doce columnas de forma helicoidal de la vieja basílica vaticana, se reputaban como pertenecientes al templo edificado por el rey Salomón. El origen sagrado pues, de dichas columnas satisfacía con creces el deseo postridentino de crear un arte verdaderamente católico.
- 3.- El hecho de relacionar las columnas de San Pedro como procedentes del Templo de Salomón nació en la Baja Edad Media, pero ignoramos por qué se les otorgó semejante origen. La lectura de los textos bíblicos no indica ninguna relación histórico-artística entre las columnas que debió tener el templo hebreo y las conservadas en el Vaticano.

- 4.- El arte barroco seiscentista halló en la columna helicoidal el soporte adecuado a sus necesidades estéticas: un fuste pleno de movimiento, cuyo retorcimiento propiciaba la riqueza ornamental que constituye una de las características por ^Nautonomasia del barroco. Así pues, del baldaquino concluido en 1633 nacería una de las modalidades artísticas que con mayor abundancia ha florecido en el mundo: el Barroco Salomónico.
- 5.- La historia de las columnas helicoidales que inspiraron a Bernini ha sido bastante confusa hasta ahora. A través de la Historia del Arte encontramos una serie de referencias escasas, incompletas y hasta falsas. Las informaciones, casi en su totalidad, se refieren a la columna Santa, como si se tratase de un elemento aislado. La verdad es que esta columna forma parte de un conjunto de doce, que es lo que deseamos asentar aquí definitivamente.
- 6.- La docena de columnas salomónicas destinadas para adornar la tumba de San Pedro llegaron al Vaticano en dos partidas. La primera fue llevada en el siglo IV, según el Liber Pontificalis, por el emperador Constantino el Grande, el cual las trajo de Grecia. Hoy día sabemos cómo era la estructura del ciborio que integraron las seis columnas constantinianas, gracias a la cajita llamada de Samagher y a los resultados de las excavaciones llevadas a cabo debajo de la actual Basílica de San Pedro, a partir de 1940. En el siglo VI se hicieron cambios arquitectónicos en la

Confesión de Constantino; el piso del ábside fue considera
blemente elevado por lo que la disposición de las columnas
tuvo que cambiar: se las colocó en línea horizontal. Dos -
siglos después el papa Gregorio III añadió seis columnas -
obsequiadas por el Exarca Bizantino de Rávena; éstas fue--
ron situadas frente a las otras, constituyendo una especie
de pórtico.

- 7.- Las doce columnas espirales de la basílica constantiniana
no son idénticas. Presentan diferencias en la talla de los
relieves y en los motivos ornamentales, aunque a rasgos ge
nerales puede decirse que son casi iguales, ya que todas -
presentan las siguientes características: a) el fuste ondu
lante dividido en cuatro zonas, de las que la primera y -
tercera están acanaladas espiralmente y la segunda y cuar-
ta esculpidas en alto relieve con roleos de vid y amorci--
llos; b) hojas de acanto en el imóscapo y secciones inter-
medias; c) el tambor acanalado; d) el capitel compuesto.
- 8.- Lo más extraño en la historia de estas columnas estriba en
el hecho de que son las únicas en su tipo, procedentes de
la Antigüedad, que se conservan hasta nuestros días. Ade--
más con toda seguridad, dado su gran tamaño, fueron utiliza--
das originalmente en un marco arquitectónico.
- 9.- La procedencia de estas columnas debe situarse en el Impe-
rio Romano de Oriente, pues la declaración de Liber Ponti-
ficalis de que -las regaladas por Constantino-, vinieron -
de Grecia es muy explícita. respecto a las otras seis se -

puede aplicar la misma hipótesis ya que fueron regaladas por el Exarca Bizantino de Rávena y estos gobernantes recordaremos que eran enviados por los emperadores de Oriente a Italia a fin de cuidar de las provincias sujetas a ellos.

En cuanto a la fecha de ejecución ésta debió ser entre los siglos II y III de nuestra era. Por otra parte, las columnas conservadas hasta 1943 en la iglesia de Santa Clara, en Nápoles, y que formaban un conjunto homogéneo con las de San Pedro procedían de Apulia, un distrito que siempre mantuvo contacto con Grecia y Constantinopla.

10.- Los ejemplos de fustes helicoidales y pequeño tamaño, procedentes de la Antigüedad, son escasísimos. El uso de relieves de roleos de vid y de amercillos para ornamentarlos fue relativamente más abundante durante el Imperio Romano debido a que el simbolismo de Dionisio fue adoptado por el Cristianismo para significar la sangre de Jesucristo.

11.- Durante el Románico y el Gótico la columna salomónica no siguió el modelo conservado en San Pedro; los fustes se adelgazaron considerablemente, desapareciendo el adorno de las vides eucarísticas. Fue hasta la época del Renacimiento cuando las columnas de la Confesión de San Pedro fueron copiadas fielmente, tal como aparecen en las miniaturas que para las Antigüedades Judías de Josefo, realizó Jean Fouquet. Sin embargo, el mejor ejemplo lo hallamos -

en dos cartones para tapicería de Rafael: La curación del paralítico y La presentación en el Templo.

- 12.- La columna salomónica fue durante el barroco del siglo - XVII el soporte más gustado, llegando a ser el símbolo - del arte del seiscientos. Pese a ser el baldaquino de Ber- nini la fuente de la cual dimana el Barroco Salomónico, - sus columnas fueron poco imitadas; es decir, el fuste di- vidido en tres zonas, una de ellas estriada, separadas en tre sí mediante anillos lisos y las hojas de acanto en el imóscapo, raras veces se encuentra. Esto carece de impor- tancia ante la enorme producción salomónica que llenó el mundo de ejemplos a cual más variados y bellos.
- 13.- El término salomónico para designar la columna helicoidal es empleado únicamente en castellano. España, país profun- damente religioso, acogió gustosa la columna retorcida en el período barroco generalizándose el uso del vocablo sa- lomónico desde el siglo XVII. En el Nuevo Mundo, como era lógico, las colonias hispanas adoptaron el mismo término.
- 14.- En el idioma castellano se cuenta con varios vocablos pa- ra identificar la columna que ostenta secciones bulbosas a manera de helicoide a lo largo de la caña. Juzgamos que la mayoría son correctos, aunque a nuestro parecer dos - son los más propios: salomónica y helicoidal.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, MARTIN. Enciclopedia del Idioma. Diccionario Histórico y Moderno de la Lengua Española (Siglos XII al XX). Etimológico, Tecnológico, Regional e Hispánicoamericano. 3v. Madrid, Ediciones Aguilar, 1958.
- ANGULO INIGUEZ, DIEGO. Historia del Arte Hispanoamericano. 3v., Barcelona, Salvat Editores, 1950, 11s.
- _____. Historia del Arte. 2v., Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1953.
- ARGAN, GIULIO CARLO. La Arquitectura Barroca en Italia. Trad. Víctor Magno Boyé. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1960, 124 p., 11s.
- BAZIN, GERMAIN. "El Barroco Ibérico y el Nuevo Mundo" en Huyghe, René, El Arte y el Hombre. 3v, París, Librairie Larousse, 1965-1967, III-176-188.
- BONET CORREA, ANTONIO Y VILLEGAS, VICTOR MANUEL. El Barroco en España y en México. Prol. de George Kubler y René Taylor. México, Librería de Manuel Porrúa, 1967, 244 p., 11s.
- BORTOLON, LIANA. Rafael México, Coedición Mondadori-Novaro, - 1967, 75p., 11s. (Los Grandes de Todos los Tiempos, 11).
- CALVESI, MAURIZIO. Los Tesoros del Vaticano. La Basílica de San Pedro. Los Museos y Galerías del Vaticano. El Tesoro de San Pedro. Las Grutas y la Necrópolis. Los Palacios del Vaticano. Introd. de Deoclecio Redig de Campos. Trad. de R. Santos Torroella. Lausana, SKIRA, 1962, xv-202p., 11s.
- Enciclopedia Universale dell' Arte. 15v. Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazioni Culturale, 1967.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. 70v., - supls., Barcelona, Espasa-Calpe, 1905.
- FERGUSON, GEORGE WELLS. Signos y Símbolos en el arte cristiano. Trad. de Carlos Peralta. Rev. Técnica José Edmundo Clemente, Buenos Aires, Emecé, 1956, 282p., 11s.
- FLORES MARINI, CARLOS. Santiago Tianguistenco. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965, 88p., 11s. (Departamento de Monumentos Coloniales, 17).

- GARCIA Y BELLIDO, A. "Estudios del Barroco Español. Avances para una Monografía de los Churrigueras" en Archivo Español de Arte y Arqueología. Directores M. Gómez Moreno y E. Tormo y Monzó, Publicación cuatrimestral de las Secciones de Arqueología y de Arte del Centro de Estudios Históricos, No. 13, enero-abril de 1929, p. 21-87.
- GAYTAN, CARLOS. Diccionario Mitológico. 1a. ed., 4a. impresión, México, Editorial Diana, 1970, 239p. (Colección Moderna, 30).
- GONZALEZ GALVAN, MANUEL. "Modalidades del Barroco Mexicano" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, - No. 30. México, U.N.A.M., 1961.
- _____. "Barroco Salomónico" en Artes de México, México, No. - 106, Año XV, 2a. época, 1968.
- HAUTECOEUR, LOUIS. Historia del Arte. Trad. de José Manuel Pita Andrade. 4v., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, ils.
- KELEMEN, PAL. Baroque and Rococo in Latin America. 2v., 2a. - ed., New York, Dover Publications, 1967, ils.
- KIRSCHBAUM, ENGELBERTO. et. al. La Tumba de San Pedro y las Catacumbas Romanas. Los Monumentos y las Inscripciones. Madrid, La Editorial Católica, 1954, 603p., ils. (Biblioteca de Autores Cristianos, 125)
- KUBLER, GEORGE. Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII. Trad. de Juan Eduardo Cirlot. Madrid, Plus Ultra, 379p., - ils. (Ars Hispaniae, 14).
- KUBLER, GEORGE Y SORIA, MARTIN. Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800. Great Britain, Penguin Books, 1959, 348p., ils, planos.
- LEES-MILNE, JAMES. San Pedro de Roma. Historia de la Basílica. Trad. María Luisa Borrás, Barcelona, Editorial Noguer, 1967, 327p., ils., planos. (El Mensaje de la Historia, 3).
- MARTINELLI, VALENTINO. Bernini. [s.l.] , Arnoldo Mondadori Editore, 1953, 177p., ils.
- MAZA, FRANCISCO DE LA. Los Retablos Dorados de Nueva España. - México, Ediciones Mexicanas, 1950, 43p., ils. (Enciclopedia mexicana de Arte, 9).

- MAZA, FRANCISCO DE LA. Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., 1963, 187p., ils. (Estudios de Arte y Estética, 8).
- _____. El Alabastro en el Arte Colonial de México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966., 102., ils. (Departamento de Monumentos Coloniales, - 18).
- _____. El Churrigüeresco en la Ciudad de México. México, - Fondo de Cultura Económica, 1969, 68p., ils. (Presen-
cia de México, 9).
- _____. El Arte Colonial en San Luis Potosí. México, Institu-
to de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M., 1969,
86p., ils.
- MICHELETTI, EMMA. Rubens. París, Librairie Larousse, 1966, 13
p., ils. (Les Plus Grands Peintres).
- MÜNTZ, EUGENE. Raphaël, Biographie Critique Illustrée de Vingt-
quatre Reproductions Hors Texte. Paris, Henri Laurens,
Edit., [s.f.] , 126p., ils.
- PIJCAN, JOSE. Summa Artis. Historia General del Arte. 23v., Ma-
drid, Espasa-Calpe, 1957, ils., planos.
- _____. Historia del Arte. 4v., 7a. ed., Barcelona, Salvat -
Editores, 1963, ils.
- PISTOLESI, ERASMO. Il Vaticano, Descritto ed Illustrato da... -
Dibujos de Camillo Guerra, 8v. Roma., Tip. della -
Società Editrice, 1829-1838, ils.
- PORTOGHESI, PAOLO. Roma Barocca. Storia di una Civiltà Archi-
tettonica. Roma, Carlo Bestetti, Edizioni d' Arte,
1966, ils.
- PUIG Y CADAVALCH, JOSE. Historia General del Arte. Escrita e -
ilustrada en vista de los Monumentos y de las Mejo-
res Obras Publicadas hasta el Día. 3v., Barcelona, -
Montaner y Simón, Editores, 1901, ils, mapas, planos.
- Raphael. Compilador L. Goldscheider. London, George Allen and
Unwin, 1941, 28 p., ils. (Phaidon Edition).
- Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por
Eloínc Nácar Fuster y Alberto Colunga. Prol. de Gae-
tano Cicognani, 7a. ed., Madrid, La Editorial Católi-
ca, 1957, xxv-1409p., ils. (Biblioteca de Autores -
Cristianos, 1)

- SANCHO CORBACHO, ANTONIO. Arquitectura Barroca Sevillana del Siglo XVIII. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1952, 366p., ils.
- STEPANOW, GIOVANNI. Rafael. Trad. de Francisco Payarols. Rev. Técnica Juan Petit. Barcelona, Ed. Labor, 1958, LIX-176p., ils.
- SYMONDS, JOHN ADDINGTON. El Renacimiento en Italia. Trad. de Wenceslao Roces, 2v., México, Fondo de Cultura Económica, 1957, ils. (Sección de Obras de Historia.)
- _____ . Vida de Miguel Angel. Trad. de Wenceslao Roces, 2a. ed., México, Ed. Grijalbo, 1959, 433p., ils. (Biografías Grandesa).
- TAMAYO, ALBERTO. Las Iglesias Barrocas Madrileñas. Madrid, Tall. Sucesores de J. Sánchez Ocaña, 1946, 311p., ils.
- TAPIE, VICTOR LUCIEN. Baroque et Classicisme. Paris, Librairie Plon, 1961, 330p., ils. (Civilisations d'hier et d'aujourd'hui).
- _____ . El Barroco. Trad. de Mariana Payró de Bonfanti. Rev. Técnica Julio Payró. Buenos Aires, EUDEBA, 1963, 149p. (Lectores de Eudeba).
- TORMO Y MONZO, ELIAS. La Vida y la Obra de Fray Juan Ricci. Juan Ricci, Escritor de Arte y Pintor de la Escuela de Madrid por ... Biografía del Pintor por Celestino Gusi. Textos y Juicio Críticos sobre Fray Juan Ricci con el Tratado de la Pintura Sabia del P. Ricci. Ed. preparada por Enrique Lafuente Ferrari. 2v., Madrid, Grafts. Marinas, 1930, ils.
- TOUSSAINT, MANUEL. La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su Historia, su Tesoro, su Arte. México, Comisión Diocesana de Orden y Docoro, 1948, 358p., ils., planos.
- VARGAS LUGO, ELISA. Las Portadas Religiosas de México. México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M. 1969, 349p., ils. (Estudios y Fuentes del Arte en México, 27)
- VASARI, G. Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos. Trad. Selección, Est. preliminar y notas de Julio E. Payró, México, W.M. Jackson Inc., Editores, 1968, 347p. (Clásicos Jackson, 12).

- VECCHI, PIERLUIGI DE. La Obra Pictórica Completa de Rafael. Introd. de Michele Prisco. Trad. de Francisco J. Alcántara. Barcelona, Editorial Noguer, 1968, 125p., ils. (Clásicos del Arte, 5).
- VINOLA, J.B. DE. Tratado Práctico Elemental de Arquitectura ó Estudio de los Cinco Ordenes. Compuesto, dibujado y ordenado por J. A. Lévell. París, Casa Editorail Garnier Hnos., [s.d.] , 21p., ils.
- WARD PERKINS, JOHN B. "The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns" en Journal of Roman Studies, 42, London, 1952, p. 21-33.
- WARE, DORA Y BEATTY, BETTY. Diccionario Manuel Ilustrado de Arquitectura con los Términos más Comunes Empleados en la Construcción. Versión española de Joaquín Gili y Manuel Company. 3a. ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1963, 156p., ils.
- WEISBACH, WERNER. El Barroco, Arte de la Contrarreforma. Trad. y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1942, 345p., ils.

LISTA DE ILUSTRACIONES.

1. La "Confesión" constantiniana de San Pedro (reconstrucción). El dibujo aparece en el artículo de J.B. Ward Perkins, "The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns", en Journal of Roman Studies, 42, London, 1952, p. 23.
2. La "Confesión" de San Pedro. En esta reconstrucción se aprecian los cambios arquitectónicos ordenados por Gregorio Magno (siglo VII), asimismo puede apreciarse la disposición de las seis columnas obsequiadas en el siglo VIII. El dibujo - fue tomado de la p. 25 del citado artículo de Ward Perkins.
3. La columna Santa. Integrante del grupo de doce que a manera de pórtico se colocó ante el sepulcro de San Pedro en la basílica vaticana. Durante siglos recibió especial veneración por creerse que en ella se apoyaba Cristo cuando predicaba - en el templo hebreo. Dibujo realizado por el Sr. Alfonso Pineda.
4. Columna romana de la época de la decadencia con bandas helicoidales estriadas, ramajes de vid y amorcillos. El dibujo - aparece en la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, XIV-426. Fue copiado por el Sr. Alfonso Pineda.
5. La curación del paralítico. Tapiz de Rafael. Dibujo de Camillo Guerra que aparece en obra de Erasmo Pistolessi, Il Vaticano, Descritto ed Illustrato da..., t. VII-lám. III.
6. La presentación en el Templo. Tapiz de Rafael. Dibujo de Camillo Guerra en E. Pistolessi, Il Vaticano..., t. VII-lám. - XVII.
7. La donación de Constantino. Fresco de Rafael. Sala de Constantino, Palacio Vaticano. Dibujo de Camillo Guerra en E. - Pistolessi, Il Vaticano..., t. VII-lám. LVII.

Apéndice.

NOTA: Los siguientes dibujos fueron realizados por el Sr. Alfonso Pineda.

I. Portada principal de la Catedral de México.

II. Retablo de la Virgen del Carmen, San Bernardino de Siena. Kochimilco, D.F.

- III. Fachada de la iglesia de Santa Teresa la Antigua. Ciudad de México.
- IV. Retablo de San José. Templo conventual de Amecameca, Edo. de Méx.
- V. Portada de la iglesia del convento de La Merced. Atlixco, Pue.
- VI. Fachada del templo de San Francisco. Guadalajara, Jal.
- VII. Retablo Mayor de la Capilla de los Angeles. Catedral de - México.
- VIII. Portada del Santuario de Guadalupe. Zacatecas, Zac.
- IX. Portada del templo de Santa Mónica. Guadalajara, Jal.
- X. Fachada principal del templo de Santiago Tianguistenco. Edo. de Méx.