

LA CABECERA DE LA CATEDRAL DE GRANADA Y LA IMAGEN DEL «TEMPLO DE JERUSALÉN»

Pedro A. Galera Andreu

RESUMEN

El trabajo aborda la configuración de la cabecera de la catedral de Granada como volumen exterior cuya imagen, dentro del tejido urbano de la ciudad, juega un papel de referencia al Templo de Jerusalén, en tanto que imagen estereotipada de la Ciudad Santa, de acuerdo con la tradición medieval de representación de Jerusalén en estampas y pinturas.

Se presta especial atención a las representaciones gráficas de Granada (S. XVI y XVII) y al desarrollo arquitectónico de los cimborrios españoles de principios del S. XVI, de forma especial a los de Aragón, así como a la valoración hierosimilitana en la política y en la ideología de los monarcas españoles, tanto los Reyes Católicos como Carlos V.

SUMMARY

This article is devoted to the study of the sanctuary of Granada cathedral, especially its external volume and shape. It plays an important part in the architecture of the town and offers a stereotyped image of the Holy City, as is also seen in representations of Jerusalem in medieval pictures and prints.

Special attention is paid to the graphic scenes of Granada (16th and 17th centuries) and to the architectonic development of Spanish cupulas of the 16th century, especially to those in Aragon. We also examine the hierosolymitan political and ideological valuation of the Spanish monarchs, both the Catholic Kings and Charls 5th.

La catedral de Granada ha gozado desde los inicios de su construcción de la estima que los amantes de la arquitectura le dispensaron, bien fuera por parte del Poder mismo que la auspiciaba: «Uno de los mejores y solemnes edificios que hay en la Christiandad», escribiría Felipe II¹; o por el lado de los arquitectos que en ella buscaron inspiración: «De todo el reino concurren a él (Templo) maestros y otras personas a visitar y deprender para hacer otras obras», que diría Francisco del Castillo en 1577². A este interés no podía por menos que corresponder la historiografía artística moderna con brillantes análisis arquitectónicos y de interpretación significativa, sobre todo a partir del estudio de E. Rosenthal³.

Ateniéndonos al último aspecto, que interesa aquí, el profesor norteamericano ha sostenido que la catedral

granadina jugó con la imagen referencial del Santo Sepulcro de Jerusalén, si bien como «copia renacentista», siguiendo la corriente de libre interpretación que el Medioevo había establecido imbricada en otros significados funerarios y de exaltación eucarística, que en última instancia supondrían un triunfo de la Fe cristiana en el contexto de la victoria de los Reyes Católicos sobre el Islam⁴.

Esta propuesta de un gran modelo que asume todo el complejo significativo ha sido criticada por A. Bustamante y F. Marías⁵, para quienes habría que distinguir dos realidades especiales: La Rotonda y la Basílica, con sendos modelos diferenciados; para la primera, el Panteón de Roma, puesto que ambos autores no dudan de que se trata por encima de todo de la capilla funeraria del Emperador y que por decisión de Carlos V se varía el plan inicial de toda la iglesia pensando descansar eternamente en ella; y para la segunda, la catedral de Toledo, adaptada al «modo romano». Posteriormente F. Marías, insistiendo en esta dualidad, ha propuesto una interpretación de los dos espacios como «unidad y concordia de la Iglesia y el Imperio, la *Universitas Christiana*, en el inicio de unos nuevos tiempos cuya capital simbólica —Nueva Jerusalén— habría sido Granada vestida de antiguo y de moderno»⁶.

Sin embargo, cuanto se ha escrito se basa en una mirada fundamentalmente «hacia adentro», a la valoración del espacio interior, de su articulación y de su ornato; mientras que si apenas se ha meditado sobre su imagen externa, quizá por presentarse la Rotonda, desde un punto de vista arquitectónico, contradictoria en su pesada configuración externa, teñida de medievalismo. Por eso me parece que no ha merecido especial atención, exculpada por el pie forzado de una girola gótica perteneciente al primer proyecto, y sobre todo pienso que no se ha valorado el impacto visual, salvo alguna excepción⁷, que hoy, y mucho más en los siglos pasados, tuvo para propios y extraños en Granada. Bastaría, no obstante, pensar en la atracción que supuso para Velázquez, si se acepta de pleno la atribución del conocido dibujo de la Biblioteca Nacional, o el papel que juega en las Vistas» de la ciudad que nos legaron las estampas de Hoefnagel y los dibujos de Van der Wyngaerde, para intuir un preciso valor iconográfico en el conjunto urbano.

La *rotundidad*, en el sentido literal, con que emerge el volumen, escalonándose en planos decrecientes señalados por las cubiertas de perfil cónico, es la primera nota llamativa por cuanto denota una voluntad afirmativa respecto al mismo templo y a la trama del caserío en la que se inscribe y sobre la que destaca. Ese carácter sígnico, que a mediados del S. XVI hubo de ser aún mayor, se aprecia en todo su alcance en las estampas de Hoefnagel para el *Civitates Orbis Terrarum*⁸, tanto la que fue tomada desde el oeste (fig. 1), que sitúa la cabecera de la catedral casi en línea con la Alhambra, estableciéndose entre ambos monumentos un diálogo harto elocuente, como la vista desde el sur donde se destaca la Rotonda en el perfil de la ciudad sobre el fondo del cielo. Por su parte, Wyndergaerde, en su dibujo de Granada de 1567⁹, tomado desde el oeste, con su rigor topográfico ya sabido funde el volumen de la cabecera contra el caserío circundante, pero la diferencia de aquél por su envergadura respecto del resto que queda justamente apreciada en la escala del dibujo (fig. 2).

La potencia de este edificio cristiano, contemplada en la secuencia paisajística urbana, trae enseguida a la memoria del estudioso, al igual que al viajero culto o al forastero aficionado a las estampas de aquella época, la familiaridad de un signo, que circulando durante la Edad Media por todo Occidente en pintura, miniaturas y grabados aludían de forma genérica y estereotipada a la Anástasis o al Templo de Jerusalén.

Las dos observaciones realizadas remiten a un contexto medieval, lo que puede resultar paradójico para una catedral considerada emblemática respecto a la introducción de la arquitectura clásica en España, pero que —como trataré de demostrar— sin duda era ante todo emblema de la «Nueva Jerusalén» rescatada al Islam. Aunque la cubierta cónica que cubre la cúpula en sintonía con la cubierta de la girola no sea ajena a

la arquitectura romana, desde el templo de Vesta en el Foro Boario hasta el Mausoleo de Santa Constanza o Santo Stefano Rotondo, los contrafuertes que rodean el cilindro emergente no sólo enmascaran la superficie curvilínea sino que técnica y formalmente remiten al cimborrio de la arquitectura medieval hispana y, recordémoslo, *Zimborio* es la denominación constante en los documentos de la época para designar el espacio de la Capilla Mayor o Rotonda, eso sí, en clara diferenciación con el resto del templo¹⁰.

Los originales y tempranos cimborrios del románico tardío de Salamanca y Zamora se han convertido en obligado recuerdo para la crítica al referirse al caso granadino, si bien la diferente concepción espacial elimina cualquier concomitancia¹¹. Tampoco en lo exterior se aprecian muchos paralelismos formales, aunque podrían compartir análogo simbolismo hierosilimitano. En cambio los cimborrios del gótico último, tan brillantes como espectaculares, permiten establecer, en cuanto imagen externa sobre todo, un enlace con el de Granada. Esto se aprecia particularmente en el grupo de los cimborrios del Reino de Aragón, de forma más señera con el de la Seo de Zaragoza, terminado hacia 1521, hecho por Juan Botero sobre trazas, al parecer, de Enrique Egas¹²; el cuerpo de luces del tambor octogonal y la linterna, igualmente iluminada, se traduce por fuera en un volumen poligonal con grandes ventanales entre contrafuertes y doble cubierta escalonada muy similar en su conjunto al de Siloe, especialmente cuando se contempla el dibujo que sobre Zaragoza hiciera Van der Wyngaerde (fig.3)¹³.

Este cimborrio zaragozano, donde se combinan formas góticas con ornamentación mudéjar, resultó de indudable atractivo en su época, como lo demuestra la construcción de otros tantos en las principales catedrales de la región (Teruel, Tarazona). Curiosamente tampoco faltan notas de color en la linterna granadina, alternancia de placas verdes y blancas, o las tejas vidriadas de los mismos colores en los caballetes de las cubiertas, pero es la configuración externa la que aproxima a ambas estructuras en un punto de encuentro que no es otro que la evocación circular o de organismo centralizado que se percibe en la Seo y, por contra, la apariencia poligonal con que se reviste el «zimborrio» de Siloe, dando como resultado en los dos casos una impronta monumental, tanto en su sentido literal de «memoria» como en la acepción de elemento destacado. Visualmente, se traduce en un volumen compacto y pesado donde el goticismo básico de uno y la estructura clásica del otro se desdibujan hasta acercarse aparentemente más a soluciones románicas.

La clave, a mi entender, de este parentesco estriba en que ambas estructuras remiten, o juegan, con la imagen puesta en circulación por vía artística del «Templum Domini» o bien del «Templum Salomonis»¹⁵, pura metonimia al fin de la misma Jerusalén. La Ciudad Santa de la cristiandad ejerció en Occidente durante la Edad Media una atracción preferente sobre cualquier otra, aumentada por la distancia geográfica y las circunstancias históricas de estar en manos de los musulmanes. La fantástica descripción apocalíptica de la Jerusalén Celestial, tan presente en los textos e iluminaciones del Alto Medioevo, fue cediendo, a partir de las Cruzadas y de los testimonios de los peregrinos a Tierra Santa, ante una representación más real de la Jerusalén terrenal, aunque siempre muy distante de la auténtica fisonomía, pero que mantuvo viva en la conciencia medieval el modelo de una ciudad ideal¹⁶. Entre aquellos elementos que pudieran aportar datos de verosimilitud a esa imagen urbana en realidad casi sólo figuraban los templos: El que levantara Salomón (reconstruido después por Zorobabel y Herodes), el Santo Sepulcro y la Torre de David, fundamentalmente¹⁷.

De todos ellos, el Templo por antonomasia, denominado unas veces «Templum Domini» y otras «Templum Salomonis», no responde en su representación al tipo de planta rectangular con que la arqueología y los comentaristas nos lo ilustran¹⁸, sino a una estructura centralizada de prominente cúpula, a menudo con perfil bulboso, que se corresponde más con la Mezquita de la Roca. Así se puede ver en la preciosa vista de Jerusalén incluida en el *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breidenbach, grabada por E. Reuwich,

cuya edición castellana se publicó precisamente en Zaragoza¹⁹. También en la pintura flamenca a partir del S. XIV se hace insustituible de todas las Jerusalenes que sirven de fondo a los temas de Pasión, como la *Crucifixión* de Van der Weyden del Kunsthistorisches Museum de Viena o el mismo tema del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina, del Museo del Prado, ambas con la cúpula bulbosa para significar el Templo; o la *Crucifixión* de las miniaturas de las *Horas de Milán* del Museo Cívico de Turín, donde las estructuras poligonales que aparecen de fondo son, a juicio de M. Meiss, reminiscencias de la Mezquita de la Roca en cuanto que «exóticos edificios» que caracterizan a Jerusalén²⁰.

La imprecisión en el reconocimiento de la Mezquita y por ende la ambivalente designación que recibió en las descripciones topográficas (*Templum Domini*, *Templum Salomonis*) debieron forjar en la conciencia medieval de Occidente la idea, como ha observado Krinsky, de que semejante estructura arquitectónica no era cristiana, pero era «antigua» y era «santa»²¹. A esta ambigua concepción vino a unirse la importancia significativa que tuvo el Santo Sepulcro para esta misma sociedad, tan obsesionada por el culto a las reliquias, que había hecho de éstas y de la estructura arquitectónica que las albergaba, el *Martyrium*, uno de los más fecundos motivos de innovación tipológica en el templo. La forma del Santo Sepulcro, vagamente conocida, pero comúnmente reconocida como planta central, bien pudiera haber sido solapada por la figura del exótico «*Templum*»²².

Si un volumen poligonal rematado por una cúpula bulbosa o similar podía aludir a espacios sagrados tan diversos resulta claro que, por extensión, implicara en sí misma a toda la Ciudad Santa. Se convertía así para la mentalidad medieval, desde el punto de vista de la representación²³, en el símbolo de Jerusalén. De esta manera se hace comprensible la sistemática aparición del edificio exótico en medio de un núcleo urbano concreto y cercano a la realidad del pintor en la Baja Edad Media. Pero no era necesario que aflorara siempre el rasgo orientalista de la cúpula de la Roca, también la forma compacta de un domo con pocas aberturas coronando un volumen cilíndrico o poligonal podía cumplir idéntica función significativa; en parte, por el valor asignado a la forma románica en los países nórdicos de símbolo de Judea-Oriente-Antiguo Testamento²⁴, y en parte porque un edificio de tales características formales es más asimilable a Roma a través del Panteón. Al fin y al cabo la asimilación entre las dos ciudades estaba firmemente arraigada en el pensamiento cristiano, sobre todo en Italia, donde Joaquín de Flora y Dante Alighieri las habían enlazado en virtud de que Jerusalén había visto el nacimiento del «Sol de Justicia», Cristo, mientras que Roma había recibido el brillo de la Iglesia cristiana²⁵. En este último caso la forma resultante se equiparaba a los volúmenes románicos, la mejor síntesis estilística hasta entonces en arquitectura entre Oriente y Roma.

El Románico, como estilo, era desde la perspectiva del gótico tanto un retorno a la Antigüedad como una búsqueda de «robustez» y «estabilidad»; una fruición estética que Panofsky presuponía en los Van Eyck y en Brunelleschi previamente al establecimiento de un preciso código iconográfico²⁶. Así, al lado de los ejemplos de pintura citados más arriba donde Jerusalén era significada con elementos orientales o exóticos, pueden colocarse otros en los que el perfil del Templo se romaniza; tal es el caso de la *Presentación de la Virgen*, del Monasterio de El Escorial, atribuida a Vrancke van der Stock²⁷, presidida por una iglesia cuya cabecera es una rotonda de corte románica anexa a un cuerpo basilical gótico; la *Piedad* de Van der Weyden, de la Capilla Real de Granada, en cuyo fondo aparece un fragmento de ciudad en la que se destaca una estructura cupulada de factura a lo «antiguo», y, por último, de comienzos del S. XVI, una magnífica miniatura de la Biblia de Matías Calvino, que representa al rey David orando con la Ciudad Santa al fondo, destaca de ésta en primer plano una Rotonda con una nave de girola cuya imagen es de las más cercanas a la de Granada²⁸.

Es en esta línea, al margen del hipotético interés que Siloe o la arquitectura de nuestro Quinientos pudiera

haber tenido por el Románico, sobre todo en un plano teórico²⁹, es como me parece que puede entenderse, en la primera y más directa lectura, la cabecera de la catedral: la plasmación de una imagen de la Jerusalén terrenal en virtud de esa «parte» esencial que es el Templo, aun cuando Este con su forma circular pueda de una manera ambigua aludir tanto al legendario edificio que levantara Salomón como a la Anástasis del Santo Sepulcro.

Por otro lado, nuestro país contaba con un breve, pero preciso, catálogo de obras de raigambre hierosilimitana: La Vera Cruz de Segovia, acaso el de más concomitancia formal; Eunate y Torres del Río, en Navarra, aun cuando en todos ellos su origen y significación no estén bien precisados³⁰. Aparte, fundaciones conventuales bajo la advocación del Santo Sepulcro que datan del s. XIII existen en Zaragoza y Calatayud³¹, pese a que hoy nada de lo que queda de ellos contenga estructuras centralizadas.

Mas sin necesidad de recurrir a esa tradición constructiva y fundacional, el recuerdo de Jerusalén estuvo presente, pienso, desde el primer proyecto de catedral para Granada como símbolo inseparable del hecho histórico trascendental que supuso incorporar el último bastión islámico en Occidente a la Fe cristiana y que como tal fue entendido en Europa. Sirva si no de referencia el *Diario Florentino* de Luca Landucci, cuando recoge que el día 5 de Enero de 1492 los españoles acuartelados en Florencia hicieron fiestas y fuegos artificiales al conocer la noticia de la conquista de Granada. Y añade: Esto no sólo era algo beneficioso y glorioso para España, sino también para todos nosotros y todos los cristianos y la Santa Iglesia. El pueblo bueno y creyente lo consideró una gran adquisición para la Fe de Cristo y *el primer paso para rescatar el Levante y Jerusalén de los infieles*³². Resulta claro que el cronista italiano continúa la idea de «Cruzada» con que la mentalidad europea venía contemplando la lucha entre cristianos y musulmanes en la Península Ibérica y que llevó, incluso, a que a fines del S. XIII en el sur de Francia se fundaran dos bastidas con el nombre de la ciudad andaluza: Granada-sur-Garonne y Granada-sur-Adour, quizá como «el sueño aun inaccesible pero presente en todos los espíritus», según ha señalado J. Heers³³.



Velázquez. Catedral de Granada. Dibujo (B.N. Madrid).



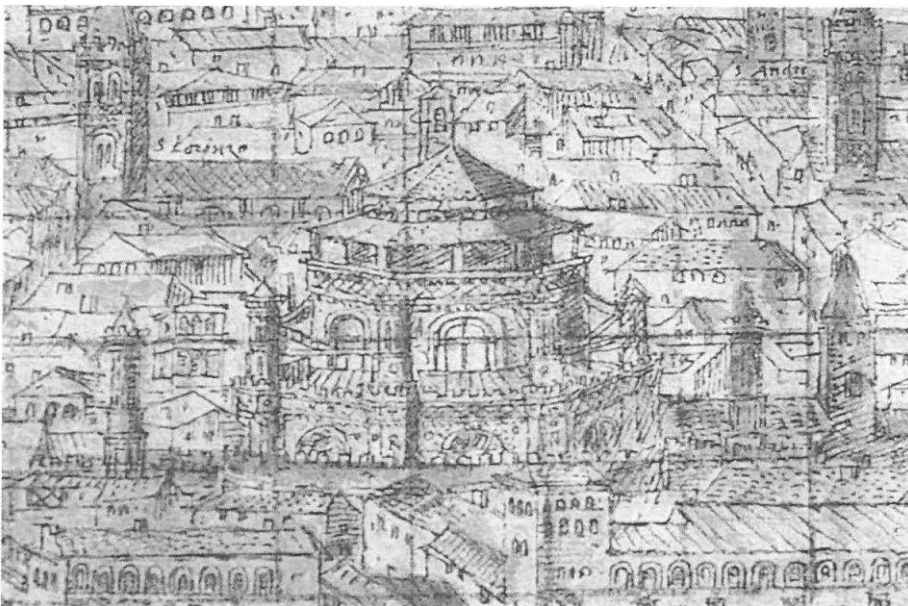
J. Hoefnagel "Granada". (*Civitates Orbis Terrarum*).



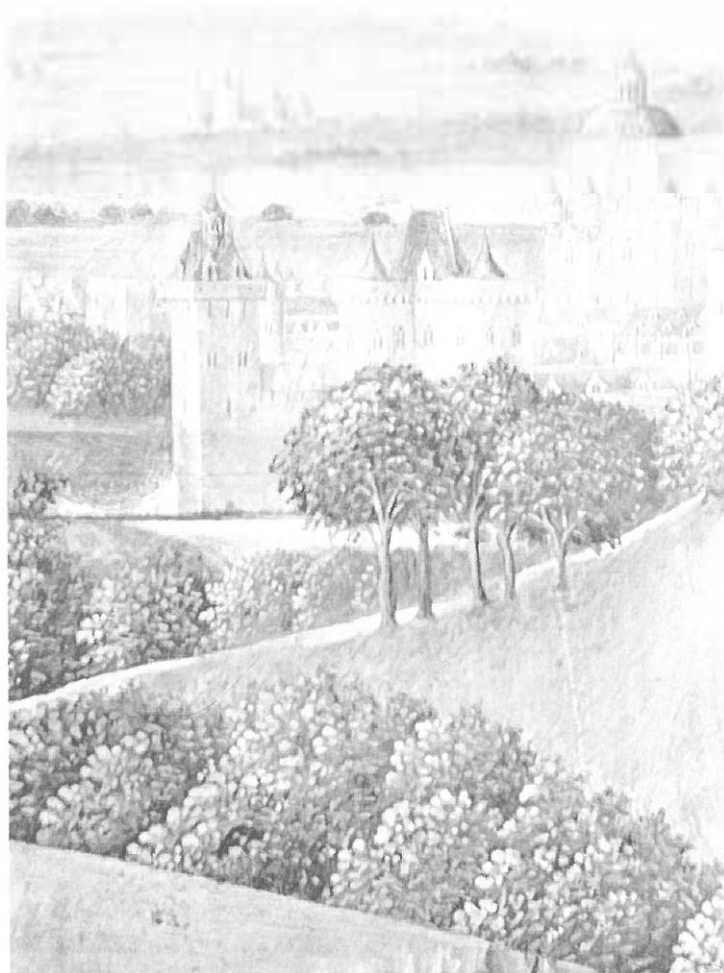
J. Hoefnagel "Granada desde el sur". (*Civitates Orbis Terrarum*).



A. Wynder Gaerde "Granada" (Viena 34). 1567.



A. Wynder Gaerde. "Zaragoza". (Viena 10). 1563.



Van Der Weyden. "La Piedad" (Detalle) Capilla Real. Granada.

En cuanto al desarrollo de esta idea hierosilimitana en los monarcas españoles, Rosenthal puso ya de manifiesto la condición de Rey de Jerusalén que tenía Fernando el Católico tras obtener el título de Sicilia y Nápoles, que entronca con la tradición devocional por los Santos Lugares del Reino de Aragón, ya evidenciada, y después por el empeño de la Orden Franciscana con el poderoso Francisco Jiménez de Cisneros al frente de la Archidiócesis de Toledo en recuperar Tierra Santa³⁴. A su vez, el comitente principal de la catedral, Carlos V, continuó esta misma idea subrayada por su campaña africanista en el Mediterráneo. Además la meta de Jerusalén podía estar en pocas cabezas tan presente como en la del

Emperador, que había nacido en uno de los territorios, acaso el que más, obsesionado por recordar la peregrinación a la Ciudad Santa y que en consecuencia había reproducido su venerada arquitectura: Gante, el lugar natal de Carlos, tenía un Santo Sepulcro y Brujas, sin duda, la mejor aproximación en una villa occidental de una Jerusalén reproducida³⁵. Pero, sobre todo, era la Corte Ducal de Borgoña la que se contemplaba a sí misma a fines del S. XV como «Trono de Salomón...la Fuerte Ilión, el templo de Marte y Capitolio romano»³⁶, asumiendo toda la Historia Universal bajo su Corona a través de las dos ciudades míticas del Medioevo: Roma y Jerusalén.

En conclusión, más que la particular estimación de Rosenthal sobre el modelo del Santo Sepulcro o la amplia y teórica propuesta de «Universitas Christiana» simbolizada en una Nueva Jerusalén», de F. Marías, para la catedral de Granada, pienso que Siloe logró reproducir una imagen por medio de los volúmenes de la cabecera fácilmente asimilable para quienes estaban familiarizados con la tradición visiva de una Jerusalén terrenal, Ciudad Santa, tal y como se había formulado a través de la representación gráfica e incluso arquitectónica, que llegaba hasta el primer cuarto del S. XVI. Por otra parte, su conocimiento y dominio del clasicismo romano pudo hacer que conjugara modelos, técnicas y significados «antiguos» y «modernos», que en última instancia reafirmaría la idea de teólogos y humanistas que vieron en la Ciudad de Oriente el antetipo de la gran ciudad de Occidente, Roma, y en Granada la síntesis de ambas.

NOTAS

1. Real Provisión de Felipe II (17-X-1561) al Corregidor de Granada. Cit. por ROSENTHAL, E. *The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renaissance* Princeton, 1961, p. 187. (Ed. Castellana, Granada, Universidad 1990).

2. Memorial de las Oposiciones a Maestro Mayor de la catedral de Granada de 1577. Cit. por GÓMEZ MORENO, Manuel *Las Águilas del Renacimiento*, Madrid, 1941, p. 106.

3. ROSENTHAL, Earl *The Cathedral...* BUSTAMANTE, Agustín; MARÍAS, Fernando «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula de la España del Renacimiento». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1982; pp. 103-115. NIETO ALCAIDE, Víctor, *Las vidrieras de la catedral de Granada*, Granada, 1973. PITA ANDRADE, José Manuel *Capilla Real y Catedral de Granada*, León, Everest, 1978.

4. ROSENTHAL, Earl *The Cathedral...* pp. 148 y ss. y en la «Conclusión», pp. 166-168.

5. BUSTAMANTE, Agustín; MARÍAS, Fernando *The Cathedral...* Particularmente pp. 109-110.

6. MARÍAS, Fernando *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989. p. 396.

7. PITA ANDRADE, José Manuel, *Capilla Real...*, «Surgido (el templo) en medio de una abigarrada trama urbana, sólo a distancia, desde los altos del Albaicín o de la Alhambra, adquiere toda su prestancia...Y ahora, desde lejos, la visión del templo resulta cercenada por los edificios hechos después de 1960...Si Velázquez volviera hoy a Granada, no podría abarcar sin estorbos el testero de la Catedral y mostrarlo, como lo hizo en 1648, emergiendo vigorosamente en un entorno urbano donde se amalgamaban construcciones musulmanas y cristianas». p. 37.

8. BRAUN, Georges, *Civitates Orbis Terrarum*, Amberes, 1572, sobre las estampas de Joris Hoefnagle.

9. HAVERKAMP-BEGEMAN, E. «The spanish views of Anton Van der Wyngaerde». *Master Drawings*, 7; 1969, pp. y sobre todo KAGAN, Richard *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986.
10. En la carta citada anteriormente de Felipe II, Vid. Nota 1, o en el parecer del Dr. Fonseca (1565) sobre la unión de la capilla Real a la catedral: ...«quanto al sitio que los cuerpos reales se pasasen al cimborrio de la iglesia...» (ROSENTHAL, E. *The Cathedral...* p. 189) Y también en las oposiciones a Maestro Mayor (1577), donde Francisco del Castillo llama «Zimborrio» al Panteón de Roma.
11. ROSENTHAL, Earl, *Ibid.*, p. 74, Nota 78. Tb. BUSTAMANTE, Agustín; MARÍAS, Fernando, *The Cathedral...* p. 112, si bien son más receptivos a los posibles préstamos técnicos que la bóveda gallonada románica pudiera hacerle a Siloe, así como a la presencia de vanos.
12. LACARRA, Mari Carmen «Catedral del Salvador o La Seo». en *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza, 1982, p. 112. Rosenthal cita también este cimborrio, junto a otros del gótico flamígero, sólo por la disposición de las ventanas, pero sin mayor vinculación con Granada (*The Cathedral...* p. 74, Nota 81).
13. KAGAN, Richard, *Ciudades...*,
14. Una valoración de todos estos cimborrios, síntesis de arte gótico y tradición islámica, como aportación original hispana está en LAMBERT, Elie «La première Renaissance espagnoles et ses cimborios», en *Etudes Médiévales*, París, 1956. T.III, pp. 235-245. E. ROSENTHAL, por su parte, ve en ellos sólo una «vaga reminiscencia» en la disposición de los ventanales (Vid. Nota 12). A. Bustamante y F. Marías resaltan el simbolismo funerario del octógono en el caso de las Capillas, referido al modelo de la Anástasis y citan entre otras la de S. Ildefonso y Santiago, en la catedral de Toledo; Presentación y de los Condestables, en la de Burgos; la de los Vélez, en la Catedral de Murcia; la de S. Francisco, en Avila y la de S. Andrés, en la iglesia del mismo nombre en Jaén. (*The Cathedral...* p. 104, Nota 6).
15. KRINSKY, Catherine «Representations of the Temple of Jerusalem before 1500», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1970, p. 5, Nota 19, proporciona una relación de autores medievales divididos entre los que identifican el «templum Domini» con la Mezquita de la Roca o la mezquita al-Aqsa y los que lo hacen como «Templum Salomonis» exclusivamente con la Mezquita de la Roca.
16. ROSENAU, Helen *La ciudad ideal*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 40-51. Tb. ROBIN, F. «Jerusalem dans la peinture franco-flamande (XIII-XVème siècles). Abstractions, fantaisies et réalités», en *Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la Ville. Au Moyen Age*, París, Sorbonne, 1986, pp. 33-64.
17. Sobre el templo o los templos de Jerusalén la bibliografía es muy abundante. Aparte de un clásico como PARROT, A. *El templo de Salomón*, Barcelona, 1962, más próximo al interés de este artículo es el trabajo citado de C.H. KRINSKY, con amplia referencia bibliográfica y tb. RAMÍREZ, Juan Antonio *Edificios y Sueños*, Málaga, Universidad y Colegio de Arquitectos, 1983. (En especial el cap. «La iglesia cristiana imita a un prototipo: El Templo de Salomón como edificio de Planta Central», pp. 47-121) y *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, (Cap. V).
18. Como tal estructura rematada por una cúpula en la cabecera lo dibuja Nicolás DE LYRA (1272-1349), el más brillante comentarista del Templo, quien por su origen judío pudo conocer fuentes hebreas para su pormenorizada descripción. Cf. KRINSKY, C.H. *Representations...*, p. 18. Tb. la edición y estudio del Ms 332/14F149 de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, a cargo de LAGUNA PAUL, Teresa *Postillae in vetus et Novum testamentum de Nicolas de Lyra*, Sevilla, 1979.
19. BREYDENBACH, Bernard, *Viaje de la Tierra Santa* (Mainz, 1486), Zaragoza, 1498.
20. MEISS, Meillard, «Highlands in the Lowlands: Jan Van eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition», en *the Painter's Choice. Problems in the interpretation of Renaissance Art*, New York, Harper & Row, 1976, p. 41. El artículo incluye un «postscriptum» al original, publicado en *Gazette des Beaux Arts* LVII, 1961, pp. 273-314.
21. KRINSKY, Catherine Op. Cit. p. 5. Esta concepción debía conducir, en consecuencia, a identificar el monumen-

to islámico con la tradición judía y más abstractamente con la Ley veterotestamentaria y, así, como tal símbolo, la pintura flamenca desde el S. XIV lo incorpora dialécticamente enfrentado al Nuevo Testamento, representado por la estructura gótica. Románico versus Gótico sería, pues, la confrontación simbólica de dos momentos históricos de la Iglesia. Sobre este particular, Cf. PANOFKY, Erwin *Renacimientos y Renacimiento en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 240-241 y sobre todo, del mismo autor: *Early Netherlandish painting*, London, 1971, Cap. V, en especial pp. 133-140.

22. Para J.A. Ramírez el hecho de que bastantes iglesias de planta centralizada se denominen o aludan al santo Sepulcro (caso de Torres del Río, en Navarra, o Vera Cruz de Segovia) no quita el que su forma se «haya contaminado» de la Mezquita de la Roca. «La confusión entre los dos edificios —escribe— no sólo era fácil sino que a veces se tiene la impresión de que los arquitectos han tratado de hacer casi conscientemente una nueva iglesia del Santo Sepulcro con la forma (el significante) del Templo de Salomón». RAMÍREZ, J.A. *Edificios...*, p. 55.

23. como ya señaló R. Krautheimer, «el arquitecto de una copia medieval no trataba de imitar el prototipo en su apariencia; trataba de reproducirlo *typice y figuraliter*, como recuerdo de un lugar y, simultáneamente, como un símbolo de la salvación prometida». KRAUTHEIMER, Richard «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, p. 17 (Trad. y cit. de RAMÍREZ, J.A. *Edificios...*, p. 51).

24. Vid. Nota 21.

25. BONGIORNO, Laurine Mack, «The theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel». *Art Bulletin*, L, 1; 1968, p. 11, Nota 5.

26. PANOFKY, Erwin *Renacimiento...* p. 241.

27. BERMEJO, ELISA, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, T.I. Madrid, C.S.I.C., 1980, fig. 128.

28. HEVESEY, A. de. *La bibliothèque du roi Matthias Corvin*, París, 1923, pp. 29-31. Lam. XXIII; D'ANCONA, Paolo, *Miniatura fiorentina*, Florencia, 1914. T.I, p. 49; Lam. LXXXI. ALEXANDER, Jonathan, G.G. *Italian Renaissance Illuminations*, New York, Braziller ed. 1977, p. 46; Lam. 4. La Biblia fue encargada en Florencia, dado su condición de humanista y su matrimonio, en segundas nupcias, con Beatriz de Aragón en 1476, hija de Ferrante rey de Nápoles. Sobre el ambiente artístico y cultural de Matías Corvino en Budapest, Cf. BALOGH, Jan. «Mattia Corvino ed il primo Rinascimento Ungherese», *Actes du XXII Congrès International D'Histoire de L' Art*, Budapest, 1969, pp. 611-621.

29. BUSTAMANTE, Agustín; MARIAS, Fernando *The Cathedral...* p. 112.

30. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios...*, pp. 99-120. Independientemente de que en algunos casos se pueda tratar de arquitectura de los Caballeros del Temple o en otros de capillas funerarias, el autor ve en ellos una reconstrucción ideal del Templo de Jerusalén. Cf. LAMBERT, Elie. *L' Architecture des Templiers*. París, 1955.

31. RINCÓN, Wifredo. «Patronazgo real y eclesiástico para el monasterio del Santo Sepulcro». *Seminario de Arte Aragonés XXXIII*, 1981; pp. 209-216. ALVARO MATEO, María Isabel; BORRAS, G. «Convento del Santo sepulcro» en *Guía histórico-artística de Zaragoza*, pp. 185-187.

32. *A Florentine Diary from 1450 to 1516 by Luca Landucci continued by an anonymous writer till 1542 with notes by Iodoco del Badia*. Trad. y ed. de A. DE ROSEN JERVIS, London, 1927 (Reprinted, New York, Arno Press 1969), p. 52. (El subrayado es mío).

33. HEERS, Jacques. «Bourgs et faubourgs en Occident: les pèlerinages et dévotions au Saint-Sépulcre», en *Jerusalem, Rome, Constantinople. L' Image et le mythe de la ville au Moyen Age*, p. 206.

34. ROSENTHAL, Earl, *The Cathedral...*, p. 164.

35. HEERS, Jacques, Op. Cit. pp. 212-213. Los promotores fueron los miembros de la familia Adorno, quienes construyeron un barrio en torno al templo, denominado siempre como «Jerusalem», que constaba de Biblioteca, Hospital para transeúntes y doce casas para pobres viudas. Cf. el Catálogo de la Exposición: *Adornes en Jerusalem*. Bruges, 1983.

36. SANTUCCI, M. «Jerusalem, Rome et Constantinople dans l'oeuvre de Molinet» en *Jerusalem, Rome...* p. 139.