

PLANIMETRÍA, SIMBOLISMO Y FORMAS PRIMORDIALES. EL *TEMPLUM*,
CONSTANTE FIGURATIVA PARA LA EMBLEMÁTICA.

Juan Antonio Sánchez López

El círculo es el concepto más elemental de la imaginación humana. Desde fechas muy tempranas su figura permanece asociada al sentido del equilibrio, dominio y control sobre todos los elementos, debido a su perfecta simetría y, por otra parte, a la sugestiva sensación de infinitud motivada por las ilimitadas posibilidades de trazar radios desde su centro.

Las alusiones a la cúpula y al templo circular como *microcosmos* tienen su raíz en el pensamiento griego anterior a Platón; época en la que el círculo y la esfera se revisten de especial significación especulativa y filosófica. Empédocles, por ejemplo, admite una especial organización del Cosmos donde el universo es gobernado, por encima de hombres y de los mismos dioses, por una deidad suprema *Sphairos*, la cual, lejos de ceñirse a una norma representativa antropomórfica, adopta la forma esférica tan familiar a la mente griega, por el sentido de perfección implícito de su capacidad extraordinaria de limitación espacial.

De ahí que a diferencia del hombre, en *Sphairos* predomine una armonía plena que, lejos de las múltiples imperfecciones presentadas por el cuerpo humano, y siguiendo las palabras del propio Empédocles, resultan de una admirable uniformidad:

(...) *pues de su torso no brota ningún par de ramas; ni pies, ni rodillas, de veloz movimiento, ni partes genitales. Era una esfera, por todas partes igual a sí misma*¹.

Así mismo, la esfera concentra en su seno el perpetuo lance dialéctico, eternamente regenerado, entre Amor y Odio, por lo cual se halla en conexión con revisiones posteriores de dicha antinomia y, en concreto, parece prefigurar el *Ser* de Parménides. En efecto, la rigidez de un ser único, íntegro y esférico verifica, a juicio de Míguez, la tendencia alternativa unificadora entendida como colaboración ineludible y repetida cíclicamente a la obra de Redención universal².

En el *Timeo*, Platón admite la capacidad totalizadora de la esfera como reflejo del Cosmos. En consecuencia, la cabeza, órgano rector del hombre y residencia de su capacidad inteligible, ha sido creada por los dioses a imagen y semejanza de esta

¹ MÍGUEZ, J.M.: "Introducción a Platón", en PLATÓN: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 11-39.

² *Ibidem*, p. 29.

entidad divina al igual que la cúpula será, en el templo, “cabeza” visible y dominante de su universo interior:

*Dijimos había dos revoluciones divinas. Así pues, imitando la figura del Todo que es esférica, los dioses han puesto éstas revoluciones en un cuerpo esférico. Es lo que nosotros llamamos actualmente la cabeza, que es la parte más divina y la que en nosotros manda a todas las demás. A la cabeza los dioses le han unido, sometido y dado como servidor, el cuerpo entero y así han procurado que la cabeza participara en todos los movimientos que pudieran darse.*³

La creación del alma participa, del mismo modo, de un movimiento circular que nació de la voluntad del *Demiurgo* como expresión tangible del *omphalos*, en el cual convergen los componentes espiritual y material del ser humano. La maduración mental de estas ideas sería, de esta manera, el punto de partida para que Vitrubio, entre otros, elaborase su famosa representación del cuerpo humano inscrito en el círculo y el cuadrado, tan admirada e imitada en los siglos posteriores al cuestionarse la posición ocupada por el hombre dentro del orden natural y cósmico:

*Una vez había sido llevada a cabo la construcción del alma a gusto de su autor, extendió éste enseguida en el interior de ella todo lo que es corporal y haciendo coincidir el punto medio del cuerpo y el punto medio del Alma, los armonizó. Así el Alma difundida en todas direcciones, desde el punto medio hasta los extremos del cielo, rodeándolo en círculo por la parte de fuera y girando circularmente en ella misma sobre sí misma, comenzó con un comienzo divino su vida inextinguible y razonable para toda la duración de los tiempos. De esta manera nacieron, por una parte, el cuerpo visible del Cielo y, por otra parte, invisible, pero partícipe del cálculo y armonía, el Alma, la más bella de las realidades producidas por el mejor de los seres inteligibles que existen eternamente*⁴.

Círculo y esfera esbozarán toda una ley final conclusiva destinada a triunfar con éxito absoluto una vez aplicada a la praxis arquitectónica y plasmarse en la idea de la cúpula como *caelum* o imagen cóncava del firmamento con las especulaciones astrológicas, místicas, arcanas y psicológicas que de ahí se derivan⁵.

Así, la manifiesta intencionalidad misteriosa mantenida por edículo desde los *thóloi* de la época clásica no se olvidaría con la superposición de la cultura cristiana.

³ “Timeo o de la Naturaleza”, en *Obras Completas*, p. 1160.

⁴ *Ibidem*, p. 1154 y VITRUBIO POLIÓN, M.: *Los Diez Libros de Arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 1987, p. 59.

⁵ HAUTECOUR, L.: *Mistique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, 2 vols., París, Ed. Picard, 1954.

Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...

Más bien al contrario, se vería fomentada con su conversión en recordatorio martirial o memorial funerario, pese a la célebre reprobación de Tertuliano al autointerrogarse: *¿qué tiene que ver Roma con Jerusalén?*. En la Edad Media el sustrato clásico sufrió la contaminación de las formas arquitectónicas bizantinas y paleocristianas conservando, con todo, una relación de equivalencia primordial: el círculo es al cuadrado lo que la bóveda celeste a la superficie de la Tierra recortada por el Horizonte, con los puntos cardinales en sus ángulos y esquinas.

La *Anástasis* de la Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén responde al modelo de templo conmemorativo de planta central o *martyrium* que permite rastrear el tipo del *heroon* imperial romano a través de una serie de ensayos constructivos patentizados en soluciones parciales, ya adoptadas en determinados espacios de las termas, los mausoleos de la época constantiniana y precedentes tan relevantes como la serie de templos centralizados semejantes al de Vesta en Tívoli y la Sibila. Al incuestionable prestigio del esquema arquitectónico analizado vino a sumarse la confusión provocada por los cruzados a raíz de la identificación equívoca de la Mezquita de la Roca con el bíblico *Templo de Jerusalén*, vocación salomónica ésta insistentemente plasmada en las edificaciones religiosas de los templarios⁶.

No obstante, y a pesar de que las necesidades congregacionales del recinto eclesiástico motivaron la paulatina imposición de los esquemas basilicales sobre los centralizados, la estructura tectónica del templo medieval tampoco se resiste al atractivo del simbolismo planimétrico circular. Su pervivencia se intuye merced a la morfología y funcionalidad de la girola, la cual surge en la cabecera de la iglesia como prolongación de los muros de las naves, en aras de facilitar la contemplación y veneración públicas de las reliquias, vestigios sagrados y objetos expuestos sobre el altar que acarrea, a su vez, la necesidad de despejar la circulación y el trasiego de las masas de público atraídas hacia el santuario. La imposición de este hemicírculo tectónico que dignifica y, a la vez, separa a modo barrera física el altar del contacto directo con el gentío implica, de hecho, la recuperación de ese espacio acotado nuevamente a través del círculo, con todas las implicaciones como *centrum* que el resultado trae consigo.

La presencia de los *ciboria* de planta cuadrada sobre el altar jugaría un importante papel en el proceso descrito. Salvo las divergencias estilísticas impuestas por la evolución del gusto y la fluctuación de las modas, la Edad Media acaba consagrando una tipología de *altar-baldaquino* de honda repercusión posterior, cuya pureza estructural e integridad primitivas aún se constatan a través de los *ciboria* medievales de San Juan de Duero (Soria), de las basílicas de Castel Sant'Elia y Santa Cristina de Bolsena en la provincia de Viterbo, San Niccolò di Bari, y los romanos de San Pablo Extramuros y Santa Cecilia in Trastévere estos dos últimos labrados

⁶ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A.: *Edificios y Sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Málaga, Colegio de Arquitectos-Universidades de Salamanca y Málaga, 1983, pp. 43-121.

por Arnolfo di Cambio en 1285 y 1293, respectivamente. De hecho, este elemento litúrgico terminará avalando explícitamente un conjunto de vinculaciones cosmogónicas y celestes, en tanto en cuanto su estructura intenta evocar la *imago mundi* diseñada por el Dios-Arquitecto del Universo⁷. A las connotaciones regias y celestes se sumaría el simbolismo de naturaleza memorial y mortuoria, resultado de la transferencia de los emblemas honoríficos paganos a la figura de Cristo y los martires. Ello convierte al *ciborium* en el hito señalizador del *temenos* o espacio sagrado reservado a la presencia sacramental de Cristo, del mismo modo que la *cella* del templo clásico cumplía funciones de sagrario de la estatua del dios⁸.

De hecho, el *Naiskos* del templo de *Apolo Delphinios* o *Dydimaion* de Mileto constituía un auténtico “tabernáculo” o edículo de exiguas proporciones que custodiaba la estatua de bronce dorado de Apolo llevando un cervatillo en la palma de la mano, copia de la cual se considera el *Apolo de Piombino* (S. VI a.C.) del Louvre. La sacralidad del *Naiskos*, enclavado en uno de los ángulos del recinto, debió ser tan inmensa que se conservó desplazado del eje del edificio en las sucesivas remodelaciones del complejo sagrado, con vistas a no incurrir en lo que debía considerarse una “profanación” de aquel primer recinto sacralizado por la morada del simulacro del dios. Con todo, éste no es el único caso donde el significado del *centrum* concretizado en una estructura arquitectónica rebasa las fronteras geográficas y culturales del Occidente cristiano, valga como ejemplo la imagen “arquitectónica” del Cosmos y del Paraíso Terrenal materializada en el templo erigido por el emperador sasánida Cosroes II para custodiar la reliquia de la Vera-Cruz obtenida como trofeo de guerra en su conquista de Jerusalén: el *Takt-i-Taqdis* o *Trono de los Arcos*. Su gran espacio diáfano se cubría con una cúpula revestida de piedras azules en representación del cielo, sobre la cual se habían dispuestos piedras preciosas incrustadas que figuraban las constelaciones y un mecanismo giratorio que facilitaba las observaciones astrológicas⁹. Posteriormente, el *Takt-i-Taqdis* se identificó con el mítico *Templo del Grial*, el cáliz de la Última Cena, entendido como el agente simbólico de la renovación espiritual que conduce a la unión con la Divinidad. La ubicación del Grial bajo la bóveda del Zodiaco señalizaba el centro del Mundo, sobre el cual despuntaba el cáliz como testimonio y vestigio terreno de un estado de existencia ideal.

El Renacimiento y el Barroco rescataron las connotaciones microcósmicas del *templum*. Ello sin detrimento de su probada efectividad como recordatorio martirial, enclave físico del milagro e hito sacralizador del espacio urbano, en su calidad de

⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía Medieval*, San Sebastián, Etor-Argiitaletxea, 1988, p. 492 y *Mensaje del Arte medieval*, Córdoba, Ed. Escudero, 1978, pp. 49-50.

⁸ GUERRA, M.: *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el arte Románico*, Madrid, FUE, 1986, pp. 336-337 y SANCHEZ LOPEZ, J.A.: *Historia de una Utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, Universidad, 1995, pp. 22-23.

⁹ MATTHEWS, J.: *El Santo Grial*, Madrid, Debate, 1988, pp. 22-25, 82-83.

Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...

“morada” o “escaparate” de simulacros u objetos sagrados que se presentan cercanos y, a la vez, inaccesibles al espectador inmersos en la penumbra que les proporciona su espacio “privado”. Piénsese, por ejemplo, en los templos-cella de *San Pietro in Montorio* (1502) alzado por Bramante sobre el orificio del Janículo en el que se hundió la Cruz de San Pedro y *San Giovanni in Oleo* (1658) reconstruido por Borromini en el lugar de la Porta Latina donde San Juan Evangelista sufrió el martirio de ser sumergido en aceite hirviendo. En ambos se gesta un habitáculo interno para un culto ocasional, restringido y destinado a ser contemplado desde el exterior, pues la capacidad física de la *cella* limita a los celebrantes y acólitos el número de los asistentes “admitidos”. Desde el punto de vista arquitectónico, los *templa* constituyen una compacta y contundente respuesta intelectual a un *conchetto* de tipo espiritual. No en balde, la independencia física de este género de edificios contribuye a subrayar el trasfondo cosmogónico inherente al sentido de lo absoluto que impregna su planimetría. En consecuencia, su estructura configura una apuesta decidida a favor de una arquitectura tan literalmente “acabada” que su fábrica no admitirá añadidos, improvisaciones, fragmentaciones ni modificación alguna sin que en el proceso resulte destruida desde una perspectiva estética y orgánica.

Ese sentido de perfección y homogeneidad hará resurgir con renovadas fuerzas el carácter iniciático del círculo y la esfera, presente ya desde la gestación del esquema helénicorromano del templo centralizado. Precisamente, de ese mismo *templum* recreado incesantemente a través de una larga cadena de realizaciones y construcciones “antiguas” y “modernas”, reproducido por la pintura y la escultura como fondo y telón escénico de la historia cercana, convertido en fabulosa y utópica maqueta del edificio soñado por las microarquitecturas suntuarias y revalorizado como estereotipo visual e imagen simbólica de la mano de la literatura emblemática, objetivo este último del presente trabajo.

Multiplicidad y unidad de una imagen simbólica.

La interacción y la simbiosis entre un cuerpo icónico y un alma verbal constituyen la esencia del emblema. Asentados los fundamentos de la cultura simbólica del Quinientos, la retórica consagra su poder de iniciativa a la hora de infundir contenidos específicos y teorizar el manejo de lo icónico¹⁰. En el proceso resultará de vital importancia la constante apelación a la memoria del sujeto, con vistas a provocar en él reacciones instantáneas frente a la capacidad estimulante de determinadas imágenes visuales. En el caso de la idea y concepto del *templum* el lenguaje simbólico no podía hallar mejor cauce expresivo que el proporcionado por los

¹⁰ FLOR, F.R. de la: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 13-15.

organismos de planta centralizada. Ciertamente su perfección platónica, la sabia orquestación de sus volúmenes geométricos y su sincrónica articulación estructural constituían una imagen difícil de olvidar, canalizada gráficamente a través de las recreaciones contenidas en los libros de emblemas. Pese a su libre inspiración y a su pretendido aire fantástico, los *templa* literarios no pueden resistirse a la fascinación ejercida por una serie de modelos paradigmáticos, a veces sospechosamente concretos y reales, los cuales forman parte del laborioso proceso experimental llevado a cabo por los arquitectos del Renacimiento a propósito del tema. De esta manera, va engrosándose una memoria artificial, articulada en función de una auténtica enciclopedia sensual dispuesta para consumo de una interioridad activa y, como tal, proclive a oscurecer, modificar o renovar la referencia conceptual del símbolo sin inmutar apenas la apariencia formal, externa y “visible”, que le permite perpetuarse a través del tiempo en la memoria colectiva¹¹. Por esta razón no siempre los *templa* literarios se subordinan al puro servilismo de la mimesis formal y/o la recreación de paradigmas conocidos, sino que ellos mismos encierran una potencialidad intrínseca para erigirse *per se* en estereotipos visuales. De hecho, las evocaciones y variaciones morfológicas operadas por la literatura emblemática sobre la imagen del *templum*, no constituyen únicamente la base de un catálogo iconográfico susceptible incluso de llegar a ser tomado en cuenta como fuente de inspiración. También representan un material de trabajo desde el cual es plausible plantear, en ocasiones, la revisión y hasta la crítica de patrones de reconocido prestigio. Favorece esta premisa la dicotomía que nos hace percibir el *templum* emblemático a modo de imagen dialéctica. De hecho, su impronta de verosimilitud e innegable corporeidad responde a las mencionadas filiaciones con la arquitectura real. Si bien, aquélla acaba mitigándose y confluye con su naturaleza alternativa como imagen mental y construcción ilusoria generada por la inventiva, más o menos versátil y ocurrente, del ilustrador. En cualquier caso, la presencia del *tempietto* en los libros de emblemas acaba entendiéndose como una persistente metáfora visual, asimilada en correspondencia unívoca con el vocablo *templum* del que acaba siendo sinónimo, y traducción plástica. O lo que es lo mismo, la respuesta automática, procedente de un contexto referencial arquitectónico, a la rápida reacción psicológica que una instantánea asociación de ideas entre significante y significado produce en la mente del ilustrador y, por extensión, en la del receptor de la imagen por él evocada.

Tras la aceptación universal del triunfo de la fundamentación platónica de la forma circular, no habría de transcurrir demasiado sin que la emblemática católica intentase apropiársela. Su objetivo: incluirla en un *corpus* discursivo que suministra al lector un repertorio de reflexiones específicas en torno a los vicios y virtudes que afectan al sujeto lo que supone tanto como decir toda una etiología del obrar mundano.

¹¹ FLOR, F.R. de la: “La imagen leída: retórica, Arte de la Memoria y sistema de representación”, *Lecturas de Historia del Arte II*, Vitoria-Gasteiz, Ephaite Instituto de Estudios Iconográficos, 1990, pp. 102-115.

Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...

Las *Empresas morales* (1581) de Juan de Borja apelan, de este modo, al laconismo figurativo del círculo absoluto, fundamento planimétrico y cósmico del *templum*, para presentarlo como reflejo de la benignidad y del conocimiento divinos, cuyo significado hermético fue ofrecido a los hombres en el *Libro de las Criaturas*:

(...) para que por el rastro dellas, hallassen a su Criador y por las perfecciones dellas viniessen en conocimiento de las perfecciones de Dios, y haviéndose aprovechado deste libro los antiguos philótophos, antes de la venida de Christo nuestro Señor al mundo, dixeron, que la bondad estava en el centro, y la hermosura en la circunferencia, dando a entender, que Dios es, como el puncto indivisible del centro del círculo, y todas las criaturas, como líneas, que proceden del centro a la circunferencia; y assí toda la hermosura, y perfección de las criaturas, son rayos, que nos alumbran, y enseñan la summa bondad, y hermosura que en Dios ay...¹²

Si Borja se limita a transcribir, sin más, el misticismo del simbolismo circular otras obras despliegan figuraciones iconográficas de mayor complejidad, en consonancia con la adaptación experimentada por el mensaje, una vez amoldado al servicio de intereses programáticos específicos. Cuanto más en un tratado de corte ejemplarizante como las *Empresas Sacras* (1682) de Francisco Núñez de Cepeda, dirigidas al colegio episcopal postridentino. La Empresa VII, titulada *Colligit umbram* hace suya la orientación teleológica y/o conductual de la época, proyectada hacia Dios, recurriendo de nuevo a la "integridad" de las formas primordiales. La expresión gráfica del asunto sitúa un obelisco en el espacio diáfano de un bosque. La superficie del suelo se inunda de sombras concéntricas procedentes de la reverberación de los rayos del sol sobre la esfera ubicada en la cúspide del monumento. La base argumental la facilita un relato de Plinio alusivo al ingenio de Manlio Matemático, quien dispuso un artificio semejante en el Campo de Marte a modo de reloj solar. Al tiempo que el obelisco recogía reflejada su propia sombra aumentaba ópticamente la longitud de su vertical. El tratarse de un fenómeno físico propiciado por la conjunción de cuerpos geométricos no obsta para que el emblemista proceda a transferirlo en clave alegórica en beneficio de sus disquisiciones morales sobre las virtudes del eclesiástico, pues *cuando la intención sube recta, como la aguja, y tiene por remate el orbe de la divinidad, las sombras todas se desvanecen y las buenas obras despiden de sí nuevos resplandores*¹³.

La tipología del *templum* emblemático tiende a la uniformidad conceptual, salvo mínimas variaciones estructurales, decorativas u ornamentales impuestas por la fantasía del ilustrador. La tónica dominante se inclina a favor del edículo de planta

¹² BORJA, J. de: *Empresas Morales*, Madrid, FUE, 1981, pp. 382-383.

¹³ GARCÍA MAHIQUES, R.: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Ed. Tuero, 1988, pp. 55-56.

circular y *cella* cilíndrica con cúpula hemiesférica sobre tambor de esbeltez y airosidad variables según los casos, siendo bastante más infrecuente su coronamiento a base de cupulín y linterna. En cuanto a los soportes se prefieren las pilastras cajeadas sobre las medias columnas adosadas, al igual que acontece con la primacía del toscano sobre el corintio y otros órdenes. En ocasiones se aprovechan los espacios vacíos entre los soportes que ciñen el paramento externo de la *cella* para horadar distintos ventanales y vanos. Asimismo, el acceso al *templum* puede magnificarse con la inclusión de frontones triangulares u hornacinas y la ligera elevación del conjunto sobre gradas o un exiguo plinto.

Al modelo descrito responden los *templa* de los Emblemas XXII de Andrea Alciato, *Custodiendas Virgines*; XCVI de Juan de Solórzano, *Orandum & operandum*; así como los que figuran en el frontispicio y Emblema IX *Arborem cum sene concludere in rorida domo, & comedens de fructu eius fiet iuuenis* de la *Atalanta fugiens* (1618) de Michael Maier. Las estrechas analogías formales no obstruyen los valores connotativos y polisémicos que todos ellos aportan a la idea del *templum*, merced al contexto circunstancial que informa los respectivos emblemas donde aparecen. En Alciato la forma compacta del santuario centralizado guarda celosamente en la intimidad de su clausura el secreto de algo arcano y precioso, cuyo símil alegórico se encuentra en la cautela que ha de adornar a la doncella personificada en Palas Atenea, para preservar intacta la virginidad. Dado que, según confiesa el emblemista, *el amor tiende sus lazos por doquier* sitúa a ambos-tempos y diosa- bajo la custodia del mítico reptil Erictonios¹⁴.

La apertura del templo de Jano es el espejo moral aducido por Solórzano al postular la conveniencia de que el príncipe confíe a Dios sus iniciativas, proyectos y acciones, con la certeza puesta en el triunfo que sólo podrá garantizarle la firmeza de sus convicciones y creencias religiosas¹⁵. La acción supeditada a la fuerza de la oración hacen causa común ante la presencia de la divinidad en el edificio. De ahí la elección del asunto, concebido a modo de episodio narrativo *all'antica*. En el libro VII de la *Eneida* Virgilio reseña la existencia en el templo de dos puertas consagradas a Marte cerradas por barras de hierro y cien cerrojos de bronce. La vigilancia perpetua de Jano sobre ellas evitaba que la guerra inundara el mundo de mortandad y sangre, razón por la cual permanecían cuidadosamente selladas en tiempo de paz. Verificada la declaración de guerra por el Senado, el cónsul procedía a abrirlas y proclamaba el estado de excepción coreado por la juventud romana y el son de los clarines¹⁶.

En realidad, el templo de Jano era un pequeño edículo cuadrado con un gran vano en la fachada principal y tejado a cuatro pendientes, en cuyo vértice despuntaba

¹⁴ SEBASTIÁN LOPEZ, S.: *Alciato. Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, pp. 53-54.

¹⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Ed. Tuero, 1987, pp. 109-110.

¹⁶ VIRGILIO MARÓN, P.: *La Eneida*, Barcelona, Planeta, 1982, pp. 269-270 y RUIZ DE ELVIRA, A.: *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 105-106.

Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...

el rostro, cuatro veces repetido, del Jano cuadriforme. Como tal edificación cúbica lo efigian Acchilles Bochius en su *Symbolicarum Quaestionum de universo genere...* (1555), Guillermo de Choul en *Los discursos de la religión...* (1579) y Piero Valeriano en la *Hieroglyphica* (1625), mientras que Joannes Sambucus contrapone el templo rectangular clásico al edificio circular en sus disquisiciones acerca de *Phisycæ et Meta phisycæ Differentia*, insertas en su *Emblemata* (1599)¹⁷. Dejando rienda suelta a la fantasía el ilustrador de Solórzano recrea el templo de Jano como un elegante y esbelto templete períptero de dos cuerpos, la cornisa rematada de pináculos y una hornacina abierta en el frontis. Ahí se aloja el busto bifronte del dios, cuyas dos caras, todo un tópico de la literatura emblemática, ilustran la idea de la prudencia del hombre que ha de prevenir el futuro sin perder de vista la noción del pasado para obrar con sabiduría en el presente¹⁸.

De la obra de Michael Maier se infieren sendas acepciones semánticas del *templum*, sin detrimento de la uniformidad tipológica. En el frontispicio, el Templo de Cibeles es el escenario donde Hipómenes y Atalanta satisfacen su desenfrenado deseo sexual después de la carrera ganada por aquél, valiéndose de la oscuridad de la cámara central. Según refiere Ovidio, la profanación no había de quedar impune, pues la diosa venga la ofensa recibida convirtiendo a los amantes en leones¹⁹. Con la alteración del registro iconográfico este “Templo del Amor” se torna de modo automático dentro del Emblema IX en el “recipiente” encargado de operar la transmutación del Arte²⁰. El espacio recóndito del edículo no encubre esta vez un suceso escabroso o inconfesable, sino que sus características formales configuran el escenario mismo del prodigio alquímico: el anciano que rejuvenecerá y recobrará las fuerzas perdidas alimentándose de los frutos de la Panacea o Medicina Universal y “sudando” en la *cella* la humedad superflua y corruptora de la Materia.

Otras opciones planimétricas del *templum* icónico muestran una correlación estilística aún más acusada con los objetivos del texto emblemático. Inspirada en las *Odas* de Horacio, la Empresa III de Núñez de Cepeda, *Ferunt summos fulmina*, muestra un cielo tormentoso desde el que un rayo descarga su ira sobre una roca y la cúpula de un templo centralizado de cruz griega con sus cuatro pórticos orientados hacia los puntos cardinales. Durante los años finales del XV y principios del XVI este diseño no dejó de interesar a arquitectos y pintores alternado con la iglesia octogonal. Tanto Brunelleschi en *Santa María de los Angeles* de Florencia como Alberti en *San Sebastián* de Mantua ensayaron ambas posibilidades. Leonardo tampoco permaneció insensible al tema al plantear reiterados esbozos de templos or-

¹⁷ PRAZ, M.: *Imágenes del Barroco (Estudios de Emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989, p. 32 y LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ, R.: “Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano, una iconografía al servicio del poder”, *Boletín de Arte*, nº 15, Málaga, Universidad, 1994, pp. 33-55.

¹⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Alciato*, pp. 49-50.

¹⁹ OVIDIO NASÓN, P.: *Las Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 193-195 (lib. X, 9-10).

²⁰ KLOSSOWSKI DE ROLA, S.: *El Juego Aéreo. 533 grabados alquímicos del siglo XVII*, Madrid, Siruela, 1988, pp. 73,79 y 101-102.

denados por cúpulas, cuya gravedad compensaba mediante ábsides adosados a los lados del polígono adoptado como estructura dominante.

En realidad ninguna otra acepción tipológica del *templum* podía ilustrar de manera más explícita el simbolismo de la Empresa analizada: la *ekklesía* o asamblea global de los creyentes, asentada sobre la cruz de la Pasión redentora de Cristo, se resiente de los ataques sufridos por el pastor en su calidad de cúpula y “cabeza” visible de la comunidad de fieles, pues:

Como es propio de las nubes abortar la cólera de sus rayos sobre los montes, así lo es de las tempestades que levanta la envidia, fulminar su veneno contra los más encumbrados. Con mayor sutileza penetra a lo más vivo del alma el fuego que despiden las lenguas, que el que centellean los rayos. Quien se levanta al trono de la Iglesia, no sube a ser adorado del pueblo, sino a ser perseguido de la malignidad, y a tolerar con modesto sufrimiento las injurias²¹.

Además de retomar la analogía platónica cabeza-cúpula, de nuevo se ponen a prueba los valores ideológicos de expresiones abstractas como el círculo, la esfera y los radios de la cruz griega. Punto y aparte en *Ferunt summos fulmina* son las palmas sostenidas por los *putti* de la cartela en unión del símbolo náutico de la *Navicella* o Nave de la Iglesia. El marco ornamental complementa, así, el discurso alegórico de la Empresa al hacer referencia a la Victoria de la Iglesia Triunfante sobre sus enemigos, valiéndose de la imagen de la embarcación que culmina su travesía por el mar tempestuoso de la vida, cuando arriba felizmente al puerto celeste. Ello ha sido posible gracias a la pericia del experto timonel, esto es del pastor-vicario de Cristo iluminado por la Gracia del Espíritu Santo. Por su parte, Solórzano recoge en el Emblema *Portae ad Principes plures* la metáfora aúlica del monarca como fuente de la liberalidad, de la cual manan los dones para sus súbditos y hacia la que conducen numerosas puertas alusivas a los ministros que hacen posible el buen gobierno²². Su traducción plástica imagina el manantial bajo la sombra de un templete presidido por una imagen de la Virgen con el Niño en sus brazos, en referencia al pasaje evangélico de San Juan donde Cristo afirma ser la puerta de salvación²³. La posición central y mayor elevación del edículo le permite mantener su hegemonía arquitectónica, volumétrica y, por supuesto, jerárquica, respecto a las dos crujías laterales adosadas a ambos costados decoradas con ventanales, frontones triangulares y balaustradas.

Menos clásico y convencional se revela el dibujante de la misma obra al interpretar el misterioso templo de Consus, dios de los campos y los silos, de lo

²¹ GARCÍA MAHIQUES, R., *op. cit.*, pp. 42-43.

²² GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a: *op. cit.*, pp. 173-174.

²³ *Juan* 10, 7-9.

oculto, lo velado, lo subterráneo y de los consejos secretos, lo que favoreció su identificación con Neptuno por Livio, Dionisio de Halicarnaso y Servio²⁴. Haciendo honor al mote *Consilia occultanda* relativo a la privacidad de las sugerencias, comentarios y confidencias transmitidas al gobernante, la fábrica del santuario se esconde entre la frondosidad y espesura del bosque²⁵. De planta mixtilínea, el quimérico *templum* consta de un cuerpo cilíndrico central flanqueado por torretas y caprichosas hornacinas alveoladas en los diedros donde se disponen estatuas. Seguramente, lo fabuloso del asunto a tratar explica la libertad creativa del ilustrador al adoptar tan singulares licencias compositivas, procurándole, asimismo, la apetecida ambientación bucólica y “selvática”.

No podía faltar en los repertorios emblemáticos la asimilación *templum-ciborium*. Su traza incorpora a los estilemas renacentistas la síntesis espacial y estructural llevada a cabo durante los siglos XV y XVI a partir de los mausoleos romanos, los *martyria* orientales y otras construcciones levantadas para la adoración eucarística y la veneración de las *memoriae* o reliquias de la vida y Pasión de Cristo. Así pues, la consideración hierosolimitana del tabernáculo como morada del dios viviente cobra carta de naturaleza en el Emblema X de Juan de Solórzano *Sceptrum Praestabile*²⁶. En él se escenifica un episodio acaecido en Aquisgrán durante el rito de la coronación del emperador Rodolfo de Austria, cuando llegado el momento de la investidura no se halló el cetro imperial. La tensión del momento y el clima de confusión fueron salvados de un modo espontáneo por el monarca al asir la Cruz del altar y exclamar *Haec mihi Sceptrum* (“Este será mi cetro”).

El ilustrador sitúa en el lugar preferente del altar y junto a la Cruz un pequeño edículo de impronta bramantesca, ceñido por un peristilo de columnas toscanas. La inclusión del *ciborium* permite al ingenio del artista gráfico hacer más explícito el compromiso del emperador, imprimiéndole los visos de un juramento en toda regla. La presencia real de Cristo en el episodio, insinuada a través de la diminuta figura alojada en el Tabernáculo-Arca, sanciona la Nueva Alianza entre Dios y el hombre. Y más concretamente entre Dios y el monarca, quien hace extensiva a los restantes príncipes la obligación moral de secundar incondicionalmente la causa del catolicismo y convertir la Cruz en divisa, fin último y motor de sus acciones. La asimilación icónica del *templum* con el *ciborium* también acarrea que la imagen hierosolimitana y salomónica superpuesta al significado sacramental cristiano, se invierta y aquélla funcione solo de un modo vagamente connotado en tanto en cuanto posibilitaría que la tipología del Templo-Tabernáculo pudiese ser utilizada como “modelo” para el lugar de las iglesias donde se guardaban las Sagradas Especies²⁷.

²⁴ RUIZ DE ELVIRA, A.: *op. cit.*, p. 108; RIPA, C.: *Iconología*, 2 vols., Madrid, Akal, 1987, p. 223 (vol. I); WIND, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 294.

²⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *op. cit.*, pp. 98-99.

²⁶ *Ibidem*, pp. 50-51.

²⁷ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A.: *Construcciones ilusorias. (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 162 y 166. El autor aplica el comentario a un dibujo de los *Desposorios de la Virgen* de Federico Zuccaro (h. 1540-1609).

No en balde, la iconografía concepcionista hace suya esta misma premisa al adoptar el edículo como encarnación plástica del *Templum* metafórico con el que la *Letanía Lauretana* invoca a la Virgen María como primer Sagrario de Cristo.

Saavedra Fajardo también se hace eco de las premisas del derecho divino “legitimadas” por el *tempietto* en el emblema de Solórzano. Las *Empresas Políticas* aluden a la suprema potestad de Dios para designar al monarca, ya que *antes que en la tierra, se coronaron los reyes en su eterna mente*²⁸. Más adelante, consagra el papel de la Cruz como cetro al apostillar: *Lleven, pues, los príncipes siempre empuñado el estoque de la cruz, significado en el que dio Jeremías a Judas Macabeo, con que ahuyentase a sus enemigos, y tengan abrazado el escudo de la religión, y delante de sí aquel eterno fuego que precedía a los reyes de Persia, símbolo del otro incircunscripto, de quien recibe sus rayos el sol*²⁹. Por último recoge el símil alegórico entre el rey y el altar: *Siempre están abiertas las puertas de los templos. Estén así las de los palacios, pues son los príncipes vicarios de Dios, y aras a las cuales acude el pueblo con sus ruegos y necesidades*³⁰.

Como no podía ser menos, los ilustradores también se hacen eco de la tradición iconográfica que, desde el siglo XIV, interpretaba el Templo de Salomón como un organismo centralizado. Quizás la imagen más conclusiva la ofrezca la rotonda que preside el emblema *Vigilantia et Custodia* de Alciato³¹. Su estructura delata la creencia renacentista de considerar una alta rotonda con deambulatorio más bajo el más perfecto y común de los templos antiguos; arquetipo proyectual secundado por Fra Giocondo de Verona, Bramantino, Baldassarre Peruzzi, Francisco de Holanda y Jacopo Sansovino, entre otros. Todos ellos mostraron su convencimiento de que dicha planimetría constituía el modo óptimo de plasmar la unidad de lo absoluto y las ideas de estabilidad, orden, magnificencia y grandeza que apreciaban en los edificios romanos, merced a la gravitación espacial desarrollada por la presencia dominante del altar en calidad de centro físico y espiritual hacia el que las partes confluyen. El ilustrador de Alciato recrea la rotonda conjugando la “modernidad” renacentista del alzado con la sugestión salomónica, entroncando ambas con el simbolismo animal de raigambre medieval. El acceso se enmarca por un pórtico rematado en frontón triangular escoltado por sendas columnas torsas, criticadas por Alberti y recogidas ocasionalmente por Filarete en algunas de sus afirmaciones teóricas. La presencia de dichos soportes en el grabado de Alciato las hace aparecer como un remedo de aquellas otras columnas llamadas *Jaquín* y *Boaz* situadas en el Pórtico del Templo, que el franciscano Nicolás de Lyra asimiló simbólicamente a la firmeza y fortaleza del Reino mesiánico de David³². Sobre la veleta de la cúpula despunta un gallo, el *heraldo de la Aurora*, asimilado por Alciato a la llamada

²⁸ SAAVEDRA FAJARDO, D. de: *Empresas políticas*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 121.

²⁹ *Ibidem*, p. 178.

³⁰ *Ibidem*, p. 254.

³¹ SEBASTIAN LÓPEZ, S.: *Alciato*, pp. 46.

³² I *Reyes* 7, 15-22 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *op. cit.*, pp. 35-36.

Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...

espiritual que las campanas de los templos hacen al entendimiento humano para despertar el alma vigilante hacia las cosas de lo alto³³. El sentido de la vigilancia se confiere al león *que se pone ante las puertas de los templos como custodio porque duerme con los ojos abiertos*. Esta peculiaridad se recoge ya en el *Fisiólogo* y se refrenda por la persistencia de su iconografía en los llamadores de las puertas y las esculturas de los portones románicos, en los cuales uno de los leones engulle a un hombre y el otro lo vomita expresando el antiquísimo simbolismo del ciclo de la vida, muerte y resurrección, en relación con el símil alegórico del cachorro de león nacido muerto del vientre de su madre y “despierto” a la vida al tercer día al recibir el aliento de su padre³⁴.

Tampoco faltó ocasión para que el templo emblemático se sumara al debate arquitectónico sobre la idoneidad del santuario centralizado vivido a lo largo del Quinientos. Prácticamente desde la Edad Media había primado la convicción de que la rotonda con deambulatorio respondía al prototipo de una arquitectura pagana, ejemplificada en el mausoleo de Santa Constanza, convenientemente adaptada a las necesidades del culto católico, al cual también sirvió de inspiración³⁵, sin descartar propuestas un tanto radicales como la capilla sacramental dedicada al *verdadeiro Sol de Jesu Christo* proyectada por Francisco de Holanda³⁶. En el Emblema *Vino Prudentiam augeri* se reflejan tales inquietudes al representar el interior de la *cella* de un templo de estas características en cuyo altar central se alzan las estatuas de Atenea y Dionisios en honor y gloria de los beneficios reportados al hombre por los frutos del olivo y la vid que ellos protegen³⁷. Semejante disposición del ara cuenta con una prolífica historiografía y uno no menos extensa galería de representaciones iconográficas que, desde el período medieval, atestiguan la creencia generalizada de que los ídolos paganos se colocaban en el centro de la congregación, como asevera Vincenzo Cartari³⁸. Este fue el móvil que indujo al arzobispo de Milán Carlos Borromeo a condenar *aquella especie de edificio redondo <que> estuvo antiguamente en uso en los templos de los ídolos, pero <fue> memos usada en el pueblo cristiano* que, en cambio, debería optar por *aquella edificación que delante de sí guarda similitud de cruz oblonga*³⁹.

³³ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Alciato*, p. 47.

³⁴ LURKER, M.: *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ed. El Almendro, 1994, pp. 129-130; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *El Fisiólogo atribuido a San Epifano seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, Ed. Tuero, 1986, pp. 9-21 (1ª) y 21-22 (2ª).

³⁵ ROSENTHAL, E.E.: *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad-Diputación, 1990, pp. 83-85 y 144-149.

³⁶ HOLLANDA, F. de: “Da fábrica que falece á cidade de Lisboa por Francisco de Olanda (1571) (Ediçao preparada por Alberto Cortés (+1918) que agora publica Vergilio Correia)”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tº-V, nº 15, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929, pp. 209-224 + 18 láms..

³⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Alciato*, pp. 54-55.

³⁸ CARTARI, V.: *Le imagini dei Dei degli antichi nelle quali si contengono gl'ídoli, riti, ceremonie, e altre cose appartenenti alla religione degli antichi*, Venice, Presso Francesco Ziletti, 1580, pp. 173, 219-221 y SEZNEC, J.: *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, p. 35.

³⁹ CARLOS BORROMEIO: *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos (Instrucciones Fabricae*

Con su rechazo a la disposición circular y a las ideas que la sociedad de su tiempo mantenía acerca del culto pagano y paleocristiano, el cardenal invocaba un tipo de espacio congregacional, sin duda más apropiado a las exigencias de la liturgia postridentina. Desde un estricto prisma arquitectónico, el alzado de la *cella* de Alciato revela la sustitución de las columnas pareadas del modelo marcado por el mausoleo de Santa Constanza, a favor de un cinturón transparente de pilares jónicos. La inserción de éstos implica el sentido de “corrección” y, en definitiva, de superación formal que el diseño renacentista se permite imponer sobre los viejos arquetipos. De todas formas éste no había sido el único caso al respecto. Al parecer, Antonio da Sangallo el Joven se habría dejado sugestionar por el *faberrimo et vetusto templo de antiquaria operatura... alla physioza Venere consecrato* ilustrado en la *Hypnerotomachia Polyphili* (1499) de Francesco Colonna, para enmendar la plana al *Panteón* de Agripa y Adriano. En este sentido, el fantástico grabado constituye un instrumento visual manejado por el arquitecto en su contestación radical al edificio adrianeo, plasmada en su ambicioso proyecto para la iglesia de *San Giovanni dei Fiorentini* (1518-1519), destinado a superar clamorosamente a su propio modelo o a lo que es lo mismo, al triunfo de la modernidad sobre lo antiguo⁴⁰.

La conversión del *templum* en distintivo individual pone de relieve, como ha señalado Fernando R. de la Flor, la potencialidad de lo emblemático a la hora de catalizar e interiorizar con fuerza un área de dominio personal paulatinamente restringido y llegar al lector saltando de soporte en soporte⁴¹. En la Empresa alegórica de Francesco da Este, Battista Pittoni remite a la imagen de dos temples en *artificio eguale, / Pavimente di forma e di grandezza, Similmente ambedue d'equal bellezza* en su afán de equiparar el valor y la alcurnia del homenajeados a la de los heroes antiguos y modernos, las cuales “resplandecen” tanto en la paz como en la guerra según refiere el mote *Pari Animo*⁴².

Paulo Giovio inmortaliza el amor profesado por el Marqués de Vasto a una dama, mediante la evocación del fuego perenne que ardía en el templo de Juno Lucina, diosa tutelar de los nacimientos⁴³. El ilustrador recrea un templete hexagonal cubierto por una cúpula rebajada cercada por balaustradas y pedestales con bolas y coronado por la estatua de la divinidad. Por su características dicha traza acaba

et Suppellectilis Ecclesiasticae Caroli S.R.E. Cardinalis Tituli S. Praxedis), México, Universidad Nacional Autónoma, 1985, pp. 6-7.

⁴⁰ TAFURI, M.: *Sobre el Renacimiento. Principios, Ciudades, Arquitectos*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 159-164.

⁴¹ FLOR, F.R. de la: “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.), 1994, pp. 27-58.

⁴² PITTONI, B.: *Di Batt^a Pittoni Pittore Vicentino Imprese di Diversi Principi, Duchi, Signori, ed altri personaggi et Huomini Illustri con alcune stanze sonetti di M. Lodovico Dulce*, MDXCVI. Con privilegio di Venetia per Anni XV, Empresa XVII.

⁴³ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Giovio y Palmireno: La influencia de la emblemática italiana*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (C.S.I.C.), 1986, pp. 235-236.

Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...

siendo un préstamo formal en toda regla del esquema propio de un *ciborium* cristiano. De este modo, se invierte la relación analógica habitual donde este último es, por lo general, el que asume una morfología derivada esencialmente de las pautas de la arquitectura clásica.

El templo de Jano en forma de edículo centralizado reaparece en los *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum* (1601-1603) de Jacobus Typotius, así como en la Empresa que Francisco de la Reguera dedica a la reina María de Inglaterra con el tema de la restauración católica de 1554 como telón de fondo⁴⁴. La Paz, en su calidad de Reina de la Fe sagrada y la palma de la Victoria a modo de cetro, aparece sentada frente al templo que acaba de ser clausurado en actitud de prender fuego a los arreos militares. Al fondo arden los herejes en alusión al lema *Caecis Visus Timidis Quies*, alusivo a los efectos punitivos del castigo sobre la “ciega” heterodoxia que la doctrina católica procura “iluminar” a toda costa sin reparar en medios ni esfuerzos.

En la línea de la empresa heráldica, los jeroglíficos de las exequias reales también denotan una cierta sugestión icónica del motivo analizado. En el túmulo de Felipe IV en México las personificaciones alegóricas de Europa y América, distanciadas en el mar aunque unidas por el suceso luctuoso, dedican a éste su respectiva mitad del edículo funerario, mientras una nave actúa de eje divisorio y vehículo de enlace entre ambos continentes⁴⁵. La estructura idealizada del túmulo a modo de tabernáculo facilita su conversión semántica en una auténtica *imago terrae*, insinuada por los hemisferios de la cúpula, en calidad de transposiciones figurativas del Viejo y del Nuevo Mundo que testimonian su consternación por el óbito del monarca.

La última faceta connotativa del *templum* nos acerca a su papel de hito urbanístico o símbolo distintivo dentro de panorámicas o visiones, de aspecto más o menos ilusorio u utópico, de la ciudad ideal. Tal vez el exponente más clarificador al respecto venga de la mano de la famosa tabla anónima (atribuida a Piero della Francesca, Laurencio Laurana o a Francesco di Giorgio Martini) del Museo Nacional de Urbino. Mediante la puesta en perspectiva de plazas y edificios regulares, el elemento ordenador de la traza es un edificio centralizado de misteriosa funcionalidad que reaparece a lo largo de toda la trayectoria de la pintura renacentista italiana representando el *templum* por excelencia. Sin embargo, su transferencia a la emblemática adolece de la cohesión y claridad del citado ejemplo pictórico.

En los emblemas *Legum munia, Urbium moenia* de Solórzano⁴⁶, *Fulmen ab ore venit* de Núñez de Cepeda⁴⁷, *Mediolanum* de Alciato⁴⁸, *Specie Religionis* de

⁴⁴ GARCÍA VEGA, B.: “Las empresas de los Reyes de Castilla y de León de Francisco de la Reguera”, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, pp. 93-169, véanse las pp. 126 y 152.

⁴⁵ MORALES FOLGUERA, J.M.: *Cultura simbólica y Arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991, pp. 45-46 y 202.

⁴⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^o: *op. cit.*, p. 189.

⁴⁷ GARCÍA MAHIQUES, R.: *op. cit.*, 112.

⁴⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Alciato*, p. 29.

Saavedra Fajardo⁴⁹ y *Ex duabus aquis fac unam et erit aqua sanctitatis* de Maier⁵⁰, la silueta de la rotonda se confunde o bien goza de cierta preeminencia visual y volumétrica dentro de la amalgama de obeliscos, torres y otras construcciones que informan la visión gráfico-literaria de la ciudad en el contexto de los respectivos libros. Como sucedía en su interpretación aislada, un modelo semejante de *templum* ilustra con eficacia y versatilidad impensables la panorámica de una urbe indefinida de la cual sobresale su edificio principal (Solórzano), la Jericó que ve sucumbir sus murallas al clamor de las trompetas del ejército de Josué (Cepeda), la vista romántica y arqueológica de una ancestral Milán llevada a nuevas cotas de esplendor por los Visconti (Alciato) una pintoresca Troya cuyas murallas hiende el fatídico caballo de madera (Saavedra) o el telón que sirve de fondo a la fuente de la eterna juventud (Maier).

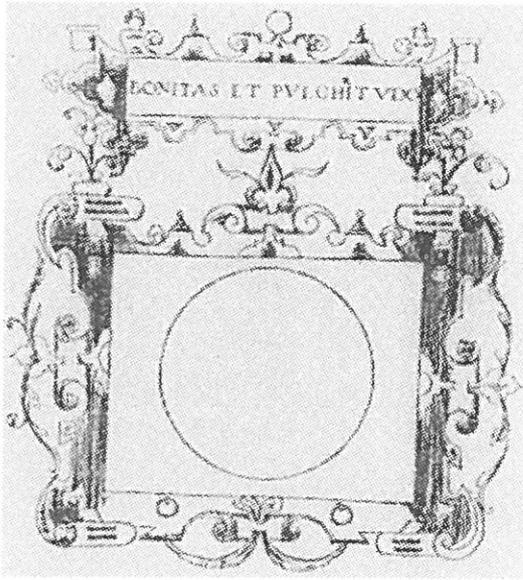
A la vista de lo expuesto sorprende la riqueza de matices connotativos revertida a la lectura del emblema por mor de la inserción del *templum* en el discurso icónico del mismo. La inmutabilidad formal frente a la polisemia intrínseca a su carácter de *imago Architecturae* y *exemplum perfectionis* reverdecen con renovada frescura en las páginas de los libros de emblemas. Como escribiera Henry Vaughan⁵¹: *Si fuera una estrella confinada a una tumba/ sus llamas cautivas brillarían allí;/ pero cuando la mano que la encerró la libere/ brillará a todo lo ancho de la esfera.*

⁴⁹ SAAVEDRA FAJARDO, D. de: *op. cit.*, p. 180.

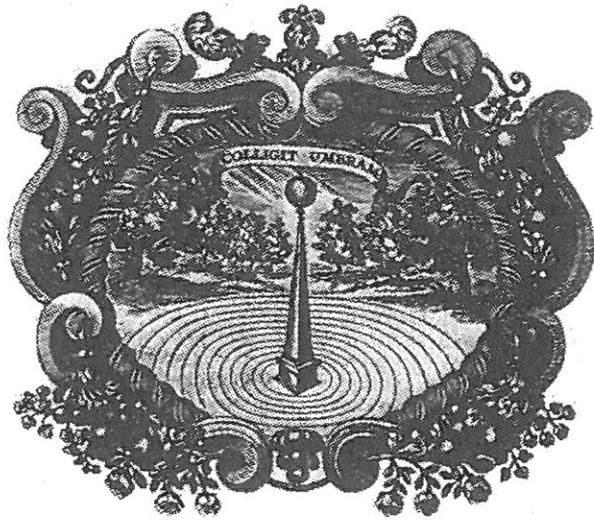
⁵⁰ KLOSSOWSKI DE ROLA, S.: *op. cit.*, p. 95.

⁵¹ PRAZ, M.: *op. cit.*, p. 253.

Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...



1. Juan de Borja: *Bonitas et Pulchritudo*.



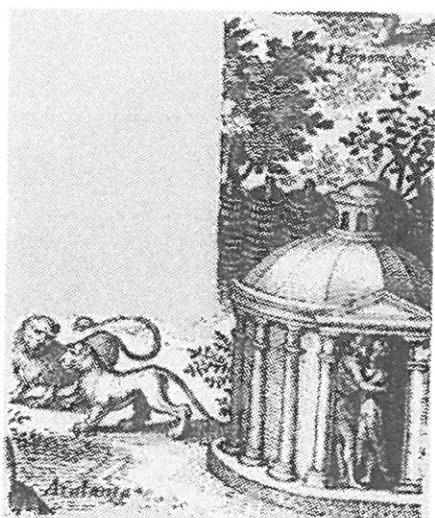
2. Francisco Núñez de Cepeda: *Colligit umbram*.



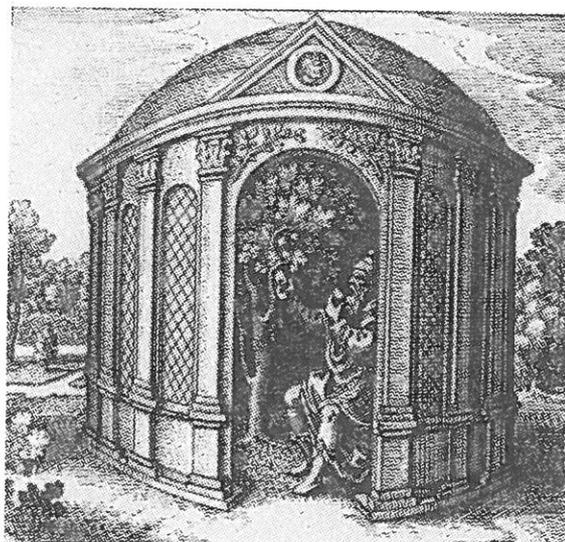
3. Andrea Alciato: *Custodiendas Virgines*.



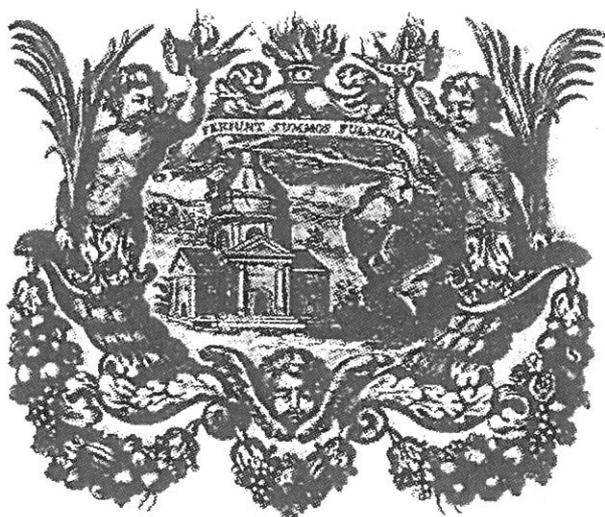
4. Juan de Solórzano: *Orandum & operandum*.



5. Michael Maier: Frontispicio de *Atalanta fugiens* (detalle).

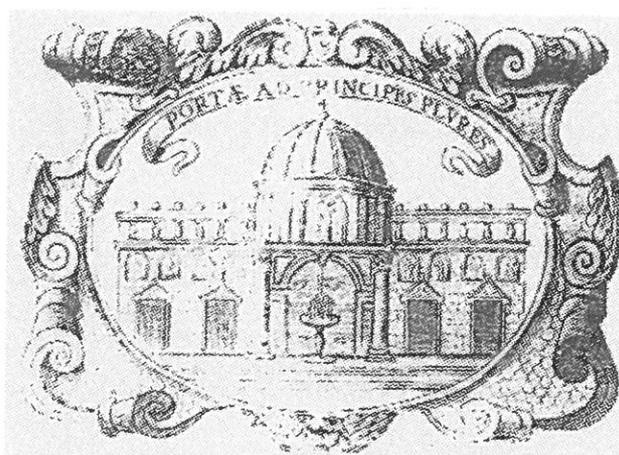


6. Michael Maier: *Arbore cum sene conclude...*



7. Francisco Núñez de Cepeda: *Ferunt summos fulmina.*

8. Juan de Solórzano: *Portae ad principes plures.*



Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...



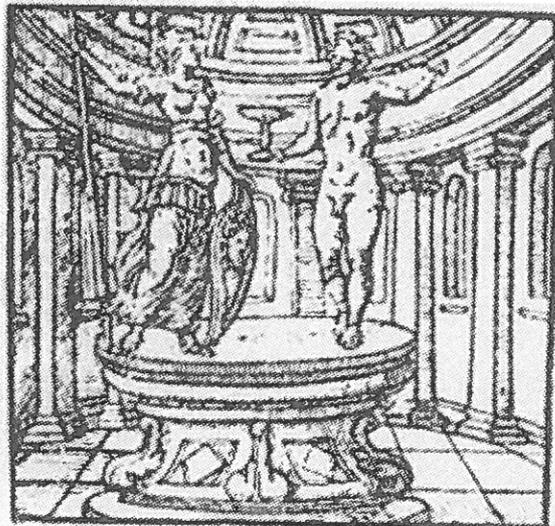
9. Juan de Solórzano: *Consilia occultanda.*



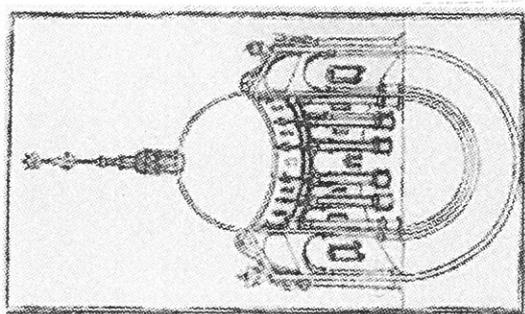
10. Juan de Solórzano: *Sceptrum Praestabile.*



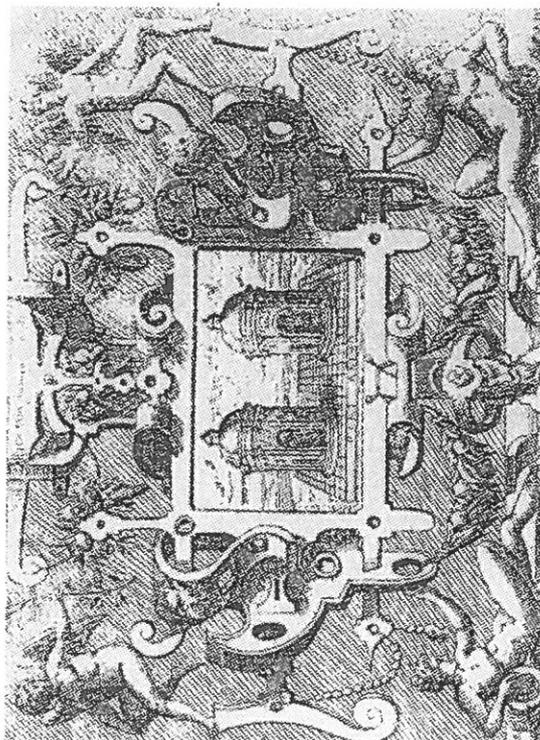
11. Andrea Alciato: *Vigilantia et Custodia.*



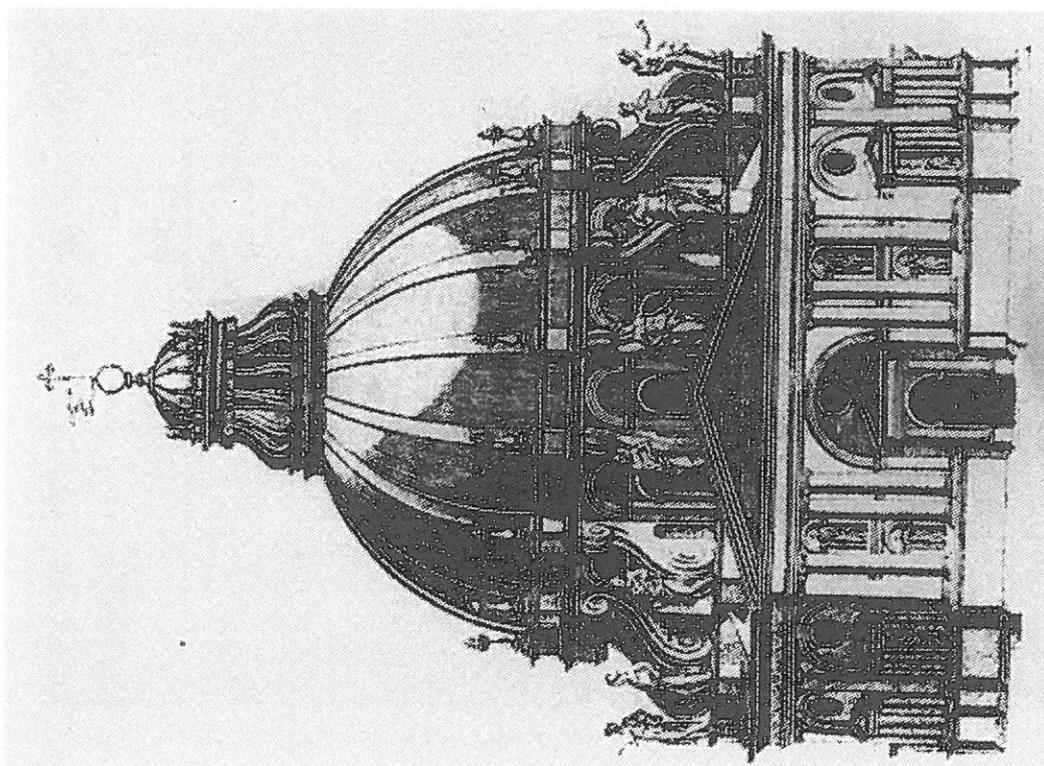
12. Andrea Alciato: *Vino Prudentiam augeri.*



13. Francesco Colonna: *Templo de Antiquaria operatura.*



15. Battista Pittoni: *Empresa alegórica de Francesco da Este.*



14. Antonio da Sangallo el Joven: *Perspectiva frontal del proyecto para San Giovanni dei Fiorentini*, según grabado de Antonio Labacco (1552).

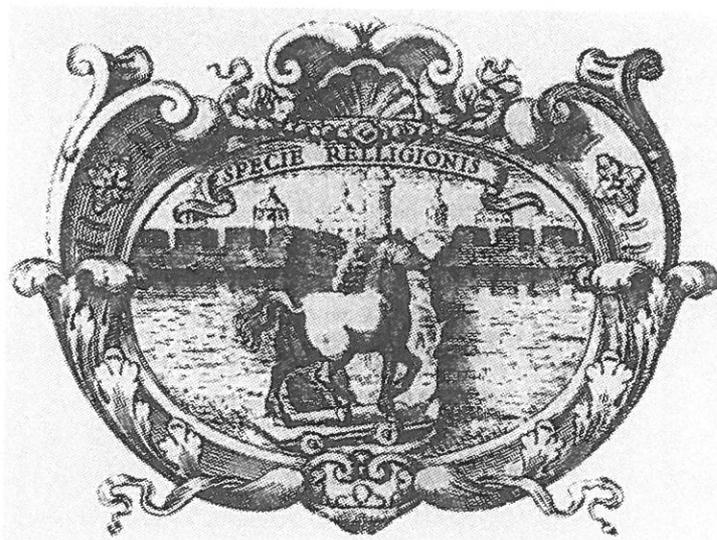
Planimetría, simbolismo y formas primordiales. El *Templum*, constante figurativa...



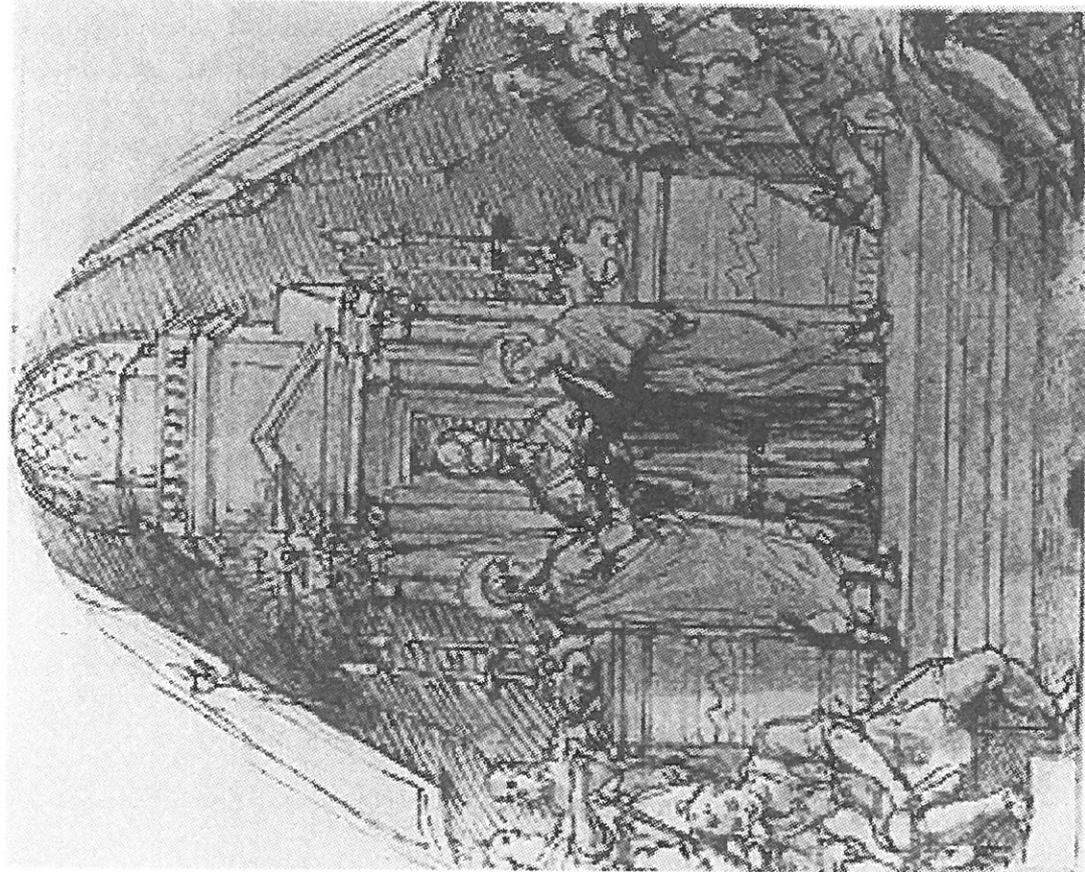
16. Juan de Solórzano: *Legum munia, Urbium moenia.*



17. Francisco Núñez de Cepeda: *Fulmen ab ore venit.*



18. Diego de Saavedra Fajardo: *Specie Religionis.*



21. Federico Zuccaro: *Desposorios de la Virgen.*



19. Andrea Alciato: *Mediolanum.*



20. Paulo Giovio: *Templo de Juno Lucina dedicado al Marqués del Vasto.*