

**LA SCENOGRAFIA DEL SEPOLCRO DELL'APOSTOLO  
SANTIAGO E L'ALTARE MAGGIORE NEI TEMPI DEL  
BAROCCO.**

**POSSIBILI CITAZIONI GIEROSOLIMITANE<sup>1</sup>**

**dott. Miguel Taín Guzmán,**

**Università di Santiago de Compostela (Spagna)**

La più importante impresa artistica barocca realizzata all'interno di una cattedrale spagnola ha luogo fra il 1658 ed il 1677, nella cappella maggiore della Cattedrale di Santiago de Compostela, con il sostegno del re Filippo IV, quando si costruiscono il baldacchino, l'edicola, la pergola con le colonne tortili ed il rivestimento delle pareti, che raggiunge l'inizio della volta (fig. 1). L'obiettivo era costruire un recinto sacro jacoeco, completamente ricoperto in foglia d'oro e lamine d'argento, di grande contenuto simbolico e dai riferimenti sorprendenti, nel quale si esalta la figura dell'Apostolo Giacomo, Patrono della Spagna e della Monarchia, come Predicatore, come Pellegrino e come Cavaliere, nelle tre immagini che ospita<sup>2</sup>.

La paternità del progetto appartiene a Pedro de la Torre, intagliatore madrilenno a cui si pagano 1.000 reali nel 1658 "*por una traça que hiço para el tabernáculo*" ("*per un disegno che fece per il tabernacolo*"), termine utilizzato nella documentazione per indicare il baldacchino e la sua pergola<sup>3</sup>. Per la sua realizzazione, l'artista dovette prendere in considerazione sia l'opinione del capitolo, che quella del *canónigo fabriquero* (il *fabriquero* era colui che aveva il compito di amministrare i fondi della cattedrale destinati alle opere edilizie e di controllare l'avanzamento delle opere stesse nel territorio diocesano) José de Vega y Verdugo, responsabile della direzione del laboratorio creato per la sua costruzione. Il fatto che lo stesso anno si affidasse al maestro d'opere cattedrali Francisco de Antas una miniatura del baldacchino progettato, che sfortunatamente non è stata

---

<sup>1</sup> Testo presentato nel CEHA di 2004 con il titolo "Posibles citas hierosolimitanas en el baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago de Compostela".

<sup>2</sup> L'opera è legata alla tradizione nazionale delle edicole ("*capillas-camarín*") (cfr. CAMACHO, R.: "El espacio del milagro: el camarín en el Barroco Español", *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, vol. I, 1991, 185-212.

<sup>3</sup> A.C.S. (Archivio della Cattedrale di Santiago), Libro 2° de Fábrica, leg. 534, 1658, fol. 55v. Un altro documento del 1667 riferisce che anche il gruppo scultoreo che corona l'edicola è stato realizzato sulla base di un suo disegno (A.C.S., Varia, leg. 713, doc. 19). Sulle sue opere cfr. TOVAR MARTIN, V.: "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *Archivo Español de Arte*, 1973, 261-297.

conservata<sup>4</sup>, dimostra la rilevanza che si decise di dare al progetto. L'eco del suo intervento a Compostela deve inoltre essere la causa che portò anni dopo Domingo de Andrade, anche lui ai tempi maestro di opere cattedrali, a citarlo nel suo libro *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (Santiago, Antonio Frayz, 1695, D3) come uno dei principali architetti spagnoli nobilitati dalla pratica della professione<sup>5</sup>.

I quasi vent'anni impiegati nel compimento del progetto e l'influenza sui lavori degli artisti locali, che realizzarono a loro volta disegni parziali per l'opera, portarono nella pratica ad una serie di modifiche al disegno di De la Torre. Sfortunatamente, il numeroso materiale grafico citato nella documentazione è andato perso, eccetto due disegni del suddetto Vega y Verdugo, che saranno trattati in seguito, e ciò impedisce di valutare l'importanza dei cambiamenti. Tali artisti locali diressero inoltre i lavori di costruzione. Si trattava del suddetto Francisco de Antas (fra il 1659 ed il 1664), Bernardo Cabreira (fra il 1659 ed il 1663) e in alcune occasioni José de la Peña de Toro (fra il 1658 ed il 1676), il primo e l'ultimo furono Maestri di Opere della Cattedrale, così come i geometri Lucas Serrano (fra il 1662 e il 1671?) e Domingo de Andrade (fra il 1667 ed il 1677), sotto la supervisione del canonico Vega y Verdugo, responsabile dell'inserimento del barocco nel tempio jacoepo, di cui è un ottimo esempio l'intervento qui analizzato<sup>6</sup>.

La tipologia d'impresa artistica portata a termine, comportò l'applicazione di nuove formule architettoniche, le cui fonti analizzerò in seguito. Effettivamente, sono già stati studiati i vincoli fra il recinto compostelano e la Basilica di San Pietro del Vaticano, primo riferimento per tutta l'arte cristiana Occidentale, che Vega y Verdugo conosceva molto

---

<sup>4</sup> A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1658, fol. 55v. La riproduzione in miniatura dovette risultare di particolare bellezza, visto che in seguito fu rivestita di lamine d'argento dall'orefice della cattedrale, Bartolomé de la Iglesia, per essere collocata nel Monumento del Giovedì Santo (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1659, fol. 63v.).

<sup>5</sup> Si cita l'edizione dell'esemplare che si trovava nella Biblioteca Generale dell'Università di Santiago; cfr. riproduzione in TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, vol. II, Sada-A Coruña, 1998.

<sup>6</sup> Sulla costruzione e direzione artistica del complesso cfr. LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, t. IX, 1907, 187-201; CARRO GARCÍA, J.: "Del Románico al Barroco: Vega y Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1962, 223-250; BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984 (1ª ed. del 1966), 258-259, 265-267, 285-291 e 368-369; GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990, 59-75; TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol.I, 353-400.

bene, poiché aveva vissuto a Roma fino al 1648. Si è così confrontato il baldacchino di Santiago de Compostela con quello realizzato dal Bernini e la pergola di colonne tortili del deambulatorio e la cappella maggiore con le colonne della scomparsa antica iconostasi del sepolcro di San Pietro, nella basilica di Costantino<sup>7</sup>. Nel presente articolo, s'intende approfondire le possibili citazioni gerosolimitane che, così come nelle due suddette opere di Roma, influenzarono la creazione delle due opere compostelane<sup>8</sup>.

### **LE COLONNE DELLA PERGOLA ED IL BALDACCHINO**

La scelta della colonna tortile, dal capitello composito, come ordine delle colonne della doppia pergola che nasconde i pilastri medievali della testata non può essere un fatto casuale (fig. 1-2). La stessa costituisce una foresta di 46 colonne a quattro spirali, calcolando la pergola esterna con 26 e quella interna con 20 ed includendo le 6 della Vecchia Sacrestia e le 8 del baldacchino che ne fanno parte. Ognuna misura 4,60 metri di altezza, calcolando a partire dalla base del fusto fino alla cornice della trabeazione<sup>9</sup>.

L'opera deve essere messa in relazione con l'iconostasi che anticamente conteneva il sepolcro di San Pietro, nella Basilica di Costantino, a Roma (fig. 3). In realtà, secondo Ward Perkins, si trattava di una doppia iconostasi, formata da dodici colonne, sei per ognuna, disposta di fronte al sepolcro di San Pietro ed all'abside semicircolare della chiesa. Quella più vicina al sepolcro risale al secolo IV ed era composta da sei colonne di marmo acquistate in Grecia dal suddetto imperatore<sup>10</sup>. Al contrario, la seconda risale al secolo VIII ed era costituita da altre sei colonne, simili a quelle precedenti, portate con sé da papa Gregorio III da Bisanzio. L'opera si conserva in situ fino al secolo XVI, quando a causa dell'inizio dei lavori di costruzione della nuova basilica da parte di

---

<sup>7</sup> Si veda il mio lavoro "Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, in corso di stampa.

<sup>8</sup> Tali possibili relazioni con lo stile salomonico erano già anticipate nella mia tesi di dottorato pubblicata con il titolo *Domingo de Andrade, Maestro de Obras Catedralicio (1639-1712)* (Santiago, 1997, vol. I, pagg. 353-400).

<sup>9</sup> Se aggiungiamo lo zoccolo marmoreo l'altezza totale raggiunge gli 8,03 metri.

<sup>10</sup> In origine queste colonne formavano un baldacchino ed un'iconostasi sulla tomba di San Pietro (cfr. WARD PERKINS, J.B.: "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", *Journal of Roman Studies*, XLII, 1952, 23; l'autore pubblica a pag. 23 un disegno che ne illustra la disposizione. Su questo tema cfr. anche KRAUTHEIMER, R., CORBETT, S., y FRAZER, A.K.: *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, vol. V, Vaticano, 1977, 257-259).

Bramante si distruggono la pergola più moderna nel 1507 e quella paleocristiana nel 1592<sup>11</sup>.

Per riassumere, nel recinto più sacro dell'Occidente cristiano, si costruì un'altra foresta di colonne, in questo caso in marmo bianco lucido, che risalivano al secolo II, ognuna di circa 4,75 metri di lunghezza e con il fusto, il capitello e la base intagliati in un unico blocco. La loro particolarità risiede nel fatto che tale scapo, come a Santiago de Compostela, è elicoidale, anche se la maggior parte presenta una superficie decorata da sezioni striate a spirale in modo alternato da altre con rilievi intagliati di putti che stanno vendemmiando. Fanno eccezione due colonne, che presentano un terzo scanalato ed il resto del fusto ricoperto di viti ed altre piante rampicanti, fra le cui foglie sono distribuiti animaletti quali scoiattoli, topolini, uccellini, serpenti, cavallette e lucertole<sup>12</sup>. È proprio la morfologia di queste ultime due quella che si avvicina di più a quanto realizzato a Santiago de Compostela.

Nel secolo XVII si credeva universalmente che le dodici colonne provenissero dall'antico Tempio di Salomone e che fossero state portate a Roma come reliquie per Sant'Elena, la madre di Costantino<sup>13</sup>. Così si spiega il fatto che abbiano assunto un valore iconico e che, dopo la distruzione dell'iconostasi, siano state conservate nello stesso recinto del Vaticano e riutilizzate in diversi luoghi. Effettivamente, delle sei colonne di Gregorio III, due furono installate nell'altare di San Francesco nella cappella del Santo Sacramento; una, conosciuta come "la Colonna Santa", nella cappella della Pietà<sup>14</sup>; due nell'altare di Longino costruito dallo stesso Bernini in uno dei piloni della cupola di Michelangelo; e la sesta non è stata conservata. Le sei colonne di Costantino furono invece utilizzate dal Bernini nelle gallerie di Sant'Elena, la Veronica e S. Andrea, intorno al suo baldacchino nel sepolcro di San Pietro e ricordando così la loro antica funzione<sup>15</sup>. Il riutilizzo intorno alla sepoltura apostolica in pieno secolo Barocco giustifica l'imitazione dell'ordine delle colonne ed il suo utilizzo intorno al sepolcro

---

<sup>11</sup> Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 21-33. L'autore pubblica, a pag. 25, un disegno che illustra l'aspetto che doveva avere la doppia iconostasi prima di essere distrutta. Sulle colonne, aveva già richiamato l'attenzione in precedenza MAUCERI, E.: "Colonne Tortili così dette del Tempio de Salomone", *L'Arte*, 1898, 377-384.

<sup>12</sup> Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 24-31.

<sup>13</sup> Ibidem, 21.

<sup>14</sup> Secondo una tradizione medievale, vi si appoggiava Cristo nel corso delle sue predicazioni nel tempio di Gerusalemme.

<sup>15</sup> Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 24.

dell'apostolo Giacomo<sup>16</sup>. Vega y Verdugo vide probabilmente le colonne vaticane durante il suo soggiorno a Roma e dovette pregare di fronte alla Colonna Santa. Allo stesso modo, conobbe probabilmente la mitica origine di tutte le colonne e fu testimone del loro riutilizzo in diversi luoghi del Vaticano, in alcuni casi da parte dello stesso Bernini, e ne volle una copia per la cattedrale galiziana.

I valori simbolici delle dodici colonne spiegano il fatto che dal Rinascimento in poi molti artisti in tutta l'Europa le abbiano disegnate, dipinte o utilizzate nelle proprie opere architettoniche. È proprio questo il caso di Santiago de Compostela. Effettivamente, le prime colonne costruite per la cappella maggiore di Santiago de Compostela risalgono al 1659, sono fra le più antiche della Spagna e si devono ad un certo Simón López<sup>17</sup>. Inoltre, potrebbero essere state inizialmente concepite con il fusto liscio, poiché così appaiono nel disegno della pergola di fianco all'epistola di Domingo de Andrade<sup>18</sup> (fig.4). Di fatto, fino al 1662 non si elabora “*una muestra de la primera coluna revestida*” (“*un modello della prima colonna rivestita*”), ovvero con la sua attuale decorazione di viti<sup>19</sup>, e fino al 1664 non si documenta l'acquisto di colla per incollare le attuali “*oxas*” (“*foglie*”) e “*pámpanos*” (“*tralci*”) che ricoprono tali fusti e che, evidentemente, furono concepiti, intagliati e incollati allora<sup>20</sup>. In realtà, una volta decorate con le viti e i pergolati, divennero un punto di riferimento per tutta la produzione galiziana delle pale d'altare della seconda metà del secolo XVII e dei primi 30 anni del XVIII.

Le coincidenze sono evidenti se si mettono a confronto la pergola vaticana e quella compostelana: entrambe le strutture sono composte da colonne scanalate a spirale che isolano lo spazio più sacro del tempio, il recinto nel quale risiede il sepolcro di uno degli apostoli di Cristo, oggetto

---

<sup>16</sup> A questo proposito RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (“La huella de Bernini en España”, introduzione all'edizione spagnola di H. HIBBARD, *Bernini*, Madrid, 1982, XII) aveva già avanzato la proposta che la pergola compostellana sia ispirata all'idea del Bernini di disporre le antiche colonne intorno al baldacchino.

<sup>17</sup> A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1659, fol. 60r. Seguono il modello di quella realizzata da Antas l'anno precedente (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1658, fol. 55v.).

<sup>18</sup> Su questo disegno cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: *Trazas, Planos y Proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, 1999, 87-88.

<sup>19</sup> La realizzano Alonso González, suo padre e Diego di Romay, sembra sotto la direzione di Francisco López, “maestro delle colonne” (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1662, fol. 104v.).

<sup>20</sup> A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1664, fol. 129 v.

del culto di migliaia di pellegrini. Inoltre, il fatto che a Santiago de Compostela esista una fila di colonne nel deambulatorio absidale ed un'altra nella cappella maggiore potrebbe anche ricordare la doppia iconostasi romana<sup>21</sup>. Le fonti che consentirono ai nostri artisti di conoscere tale opera, allora scomparsa da molti anni, sono i testi nei quali è descritta l'antica basilica e la sua iconostasi, così come le incisioni. Fra i primi risaltano le guide della città di Roma, in particolar modo le edizioni del secolo XVI de *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*. Nell'edizione italiana consultata, pubblicata a Roma nel 1575 (f.7v.) si sottolinea l'origine gerosolimitana delle colonne dell'iconostasi di Costantino, ancora in piedi in loco, e quella di una colonna, la Colonna Santa, proveniente dall'allora distrutta iconostasi di Gregorio III: “*quelle colonne che sono nella cappella di San Pietro, e quella che è dentro una cancellata di ferro, alla quale stava appoggiato il Salvatore nostro quando predicava, e vi si menano dentro gli indemoniati, e subito sono liberati, erano in Gerusalemme, nel tempio di Salomone*”<sup>22</sup>.

Fra le incisioni, risalta quella di Giovanni Battista Franco, che riproduce un affresco di Giulio Romano nella Camera di Costantino del Vaticano, intitolato *Donazione di Costantino al Papa Silvestro* (1523-1524)<sup>23</sup> (fig.3). Artista esperto in arte ed architettura della Roma antica e

---

<sup>21</sup> Forse anche l'idea del colonnato del deambulatorio potrebbe essere stata ispirata dal colonnato di 7 colonne tortili della basilica di Gelmírez che costeggia il muro esteriore della cappella maggiore, e che si ispirano anch'esse a quelle dell'iconostasi romana nominata sopra.

<sup>22</sup> Anche altre guide della prima metà del secolo XVII la menzionano, come *Antigüedades del alma ciudad de Roma* (Roma, B. Zannetti, 1619), dove, a pag. 10, si legge: “*aquellas columnas hermosas que se hallan en esta Iglesia de S. Pedro, con aquella que esta dentro de una reja de hierro, à la qual se allegava Christo nuestro Salvador quando predicava en el templo, y quando echava los demonios de los cuerpos de los endemoniados, como en ella se veen oy grandes cosas, y se veen muchos libres de los demonios, estavan todas ellas en el templo de Salomón*”. Un altro esempio è quello fornito da Ottavio Panciroli in *Tesori nascosti dell'alma città di Roma* (Roma, 1625), quando dice, a pag. 532, che in una cappella “*é una colonna al piano di terra, à cui nel portico di Salomone appoggiato Nostro Signore predicava alle turbe, la quale fù da Santa Helena portata a Roma con altre colonne ad uno stesso modo lavorate con straordinaria maniera, e sono poste attorno l'altare della Tribuna*”.

<sup>23</sup> Sull'affresco cfr. FERINO PAGDEN, S.: “Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma”, *Giulio Romano*, Milano, 1989, 86-88. L'incisione è pubblicata in GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M<sup>a</sup>. (curatore): *Real Colección de Estampas de El Escorial*, vol.IV, Vitoria, 1993, 199.

moderna<sup>24</sup>, Giulio vi rappresenta la vecchia basilica e, ciò che più c'interessa, l'iconostasi costantiniana al fondo, con l'aspetto che lo stesso artista ebbe l'opportunità di osservare nel secolo XVI, prima della sua distruzione<sup>25</sup>.

Anche se esistono disegni delle colonne nella maggior parte delle principali biblioteche del mondo<sup>26</sup>, è attraverso il disegno di una di esse realizzato da Nicolás Beatrizet, portato in stampa da Antonio Lafreri ed inserito nel libro *Speculum Romanae Magnificentiae* (Roma, 1574?), che si divulga il nuovo ordine delle colonne<sup>27</sup> (fig.5). Si conoscono altresì esemplari separati dell'incisione in diverse biblioteche europee, come quella di El Escorial o l'Ashmolean Museum di Oxford, cosa che dimostra che circolò anche come pezzo da collezione. La decisione di rappresentarvi una delle colonne, solo con il primo terzo scanalato ed il resto ricoperto da pergolati, l'avvicina alle colonne di Santiago de Compostela. Allo stesso modo, l'inserimento delle colonne come nuovo ordine architettonico nella *Regola dei Cinque Ordini di Architettura* (1562) di Vignola<sup>28</sup>, che lo codifica, aiutò altresì alla creazione dell'opera compostelana.

I dieci arazzi regalati da Filippo IV al Tesoro del capitolo della cattedrale di Santiago de Compostela nel 1655 in occasione dell'Anno Santo “*para su mayor culto y adorno*” (“*per maggior culto ed ornamento*”) costituiscono un ulteriore punto di riferimento da prendere in considerazione<sup>29</sup>. Furono tessuti in lana, lino, sete colorate e fili d'oro, in Italia. Tutta la serie fu appesa il 10 giugno dello stesso anno alle pareti del presbiterio compostelano e lì rimase fino al 25 luglio, giorno dedicato all'Apostolo, diventando così, come già affermò López Ferreiro, il segno visibile dell'opera che sarebbe stata in seguito realizzata in legno<sup>30</sup>.

---

<sup>24</sup> A riguardo cfr. BURNS, H.: “Quelle cose antique et moderne belle de Roma”, *Giulio Romano*, op. cit., 227-243.

<sup>25</sup> Giulio Romano non conobbe quella di Gregorio III, poiché era stata smantellata all'inizio del secolo XVI (cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 24).

<sup>26</sup> Realizzati da Giulio Romano, Giovanni Battista Montano, Bernini, Vignola, ecc., o dagli anonimi di Düsseldorf, tra gli altri.

<sup>27</sup> Sull'incisione cfr. GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M<sup>a</sup>. (curatore): op. cit., vol.I, Vitoria, 1992, 113-114.

<sup>28</sup> Esistono versioni spagnole del libro nelle edizioni del 1593 e del 1619.

<sup>29</sup> A.C.S., Libro 31 de Actas Capitulares, leg. 596, 1655, fols. 376v.-379v.

<sup>30</sup> Cfr. LÓPEZ FERREIRO, A.: op. cit., t. IX, 188. Questa idea è stata appoggiata in seguito da CHAMOSO LAMAS, M.: “El altar del Apóstol en la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, 1937, 149-150; OTERO TÚÑEZ, R.: “Unos planos inéditos del Archivo de la Catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1951, 226-227; BONET CORREA, A.: op. cit., 267;

Logicamente, nel centro, sopra ed intorno all'altare maggiore ed al sepolcro dell'Apostolo, si dovettero appendere i sei arazzi principali, nei quali è rappresentato un baldacchino di quattro colonne tortili ispirato al baldacchino centrale dell'antica iconostasi di Costantino (fig. 6) ed alle arcate laterali ne furono appesi quattro, con un portico di due colonne simili a quelle precedenti, poiché presero a modello quelle della suddetta iconostasi, unite da una ricca trabeazione e da ghirlande di fiori<sup>31</sup> (fig.7). Di conseguenza, quando il capitolo installa gli arazzi del re intorno al sepolcro apostolico, si riprende e ricrea l'idea dell'antica pergola romana, anche se solo momentaneamente. Si può dire lo stesso per quanto riguarda il baldacchino del Bernini nel Vaticano, appena inaugurato. Così, quando Vega y Verdugo ordina di realizzare in legno la suddetta pergola ed il baldacchino e li sistema dove si trovano oggi, stabilisce per sempre un legame permanente sia con la basilica che contiene i resti dell'altro Apostolo, San Pietro, che con il tempio gerosolimitano.

Infine, un'altra possibilità di modello per quanto realizzato a Santiago de Compostela ha a che vedere con la disposizione che si crea per le colonne, in alcune ricostruzioni ipotetiche del Tempio di Salomone. Sono infatti molte le incisioni gerosolimitane in cui l'edificio compare rappresentato con un portico di colonne tortili. Forse, qualcuno di questi esercitò una certa influenza su Santiago de Compostela, soprattutto se consideriamo il colonnato del tornacoro come un portico che circonda la cappella maggiore<sup>32</sup>. In questo senso, è illustrativa l'incisione di Giulio Romano di *Cristo e l'Adultera nel Portico del Tempio* (precedente al 1575)<sup>33</sup> (fig.8), nella quale è rappresentato un tempio circolare simile ad un tempio antico della dea Vesta, con un portico circolare di colonne salomoniche, con

---

FILGUEIRA VALVERDE, J.: "El Barroco", *La Catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, 335; ROSENDE VALDÉS, A.A.: "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", *Semata*, Las religiones en la Historia de Galicia, 1996, 514-515; YZQUIERDO PEIRÓ, R.: "Serie de colgaduras napolitanas donadas a la catedral de Santiago por Felipe IV", *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Santiago, 2004, 330-333. Su questo tema si veda il mio precedente lavoro "Las colgaduras de Felipe IV", catalogo dell'esposizione *Santiago. La Esperanza*, Santiago, 1999, 496-499.

<sup>31</sup> Si mettano a confronto le architetture degli arazzi con il disegno dell'iconostasi costantiniana pubblicato da WAR PERKINS (art. cit., 23).

<sup>32</sup> Esempi di queste incisioni sono la *Distruzione del Tempio di Gerusalemme* di M. van Heemskerck, lo stesso tema che si ritrova in Philippe Galle, o *La Presentazione della Vergine al Tempio* di Giovanni Antonio da Brescia.

<sup>33</sup> Sull'incisione e le sue edizioni cfr. MASSARI, S.: *Giulio Romano Pinxit et Delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma, 1993, 157-159.



capitello composito, che circondano la cella centrale – che copia quelle dell’antica pergola di San Pietro, che aveva già dipinto nella *Donazione di Costantino* – che ricordano la disposizione e l’effetto che produce la galleria di colonne del tornacoro compostelano<sup>34</sup> (paragonare fig. 8 e 2). Tale disposizione circolare del tempio salomonico trova spiegazione sia nell’idea umanistica secondo cui il cerchio è il simbolo della perfezione divina e l’immagine del cielo, che nella credenza medievale che identificava la Moschea della Roccia, con pianta ottagonale, ma rappresentata in alcune incisioni con pianta circolare, come uno dei principali resti dell’antico Tempio di Salomone<sup>35</sup>. In questo modo, a Santiago de Compostela, da una parte si potrebbe evocare il Tempio come una struttura centralizzata e dall’altra si potrebbe citare un elemento concreto della sua decorazione, la colonna tortile.

### **GLI ANGELI VOLANTI DEL BALDACCHINO**

Juan Antonio Ramírez ha segnalato il vincolo che unisce i baldacchini disposti sopra agli altari dell’Occidente cristiano ed il baldacchino, con il suo dossale ed i drappaggi, che conteneva l’arca dell’alleanza del Tempio di Salomone<sup>36</sup>. Tale relazione sembra evidente nel caso di Santiago di Compostela, dov’è chiaro che l’idea degli angeli volanti proviene dalla descrizione che si fa del propiziatorio dell’arca nel *Libro de los Reyes*<sup>37</sup>. Lì si indica che tale coperchio era sostenuto da due angeli in legno dorato, uno di fronte all’altro e con le ali spiegate in volo, un’idea che a Roma si trasformò in quattro angeli, che sostengono il dossale bronzeo del baldacchino del Bernini e a Santiago de Compostela in otto angeli, che sostengono il soffitto ligneo a cassettoni della piramide superiore. Ciò nonostante, nel primo progetto del baldacchino, opera di Francisco de Antas ed oggi solo conosciuto per la sua analisi di Vega y Verdugo nel suo *Memoria de las Obras de la Catedral de Santiago* (1656-1657)<sup>38</sup>, ne erano

---

<sup>34</sup> Nella pergola del deambulatorio si dispongono sette colonne in corrispondenza dei tratti retti dell’epistola e del vangelo, e dodici colonne nella curva dell’abside.

<sup>35</sup> Cfr. RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, 142 y 144-178; *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, 1991, 47-100 y “Evocar, Reconstruir, Tal vez Soñar. El Templo de Jerusalén en la Historia de la Arquitectura”, *Dios Arquitecto*, Madrid, 1994 (1ª ed. de 1991), 3-16.

<sup>36</sup> Cfr. RAMÍREZ, J.A.: *Edificios y sueños...*, op. cit., 51.

<sup>37</sup> Cfr. *Libro Primero de los Reyes*, 6, 23-28.

<sup>38</sup> Noto scritto in cui propone una serie di ritocchi all’interno e all’esterno della cattedrale.

stati previsti significativamente solo due, probabilmente uno di fronte all'altro ed in atteggiamento di volo, come quelli biblici, ed inoltre senza colonne. Effettivamente, l'artista, ispirandosi probabilmente alle incisioni ed ai testi gerosolimitani, uno dei quali verrà trattato in seguito, disegnò un pezzo d'arredo sostenuto nella parte anteriore dai due suddetti angioletti “*en el ayre*” (“*in aria*”) e nella parte posteriore da due pilastri inseriti in una parete preesistente<sup>39</sup>. Se fosse stato costruito, l'effetto dell'arredo, visto dalle navate e dalla crociera, sarebbe stato quello di una struttura sospesa in aria e sostenuta da due giganteschi cherubini.

Fortunatamente, possiamo farci un'idea del suo aspetto grazie al fatto che tale disegno del maestro di opere della cattedrale servì come modello al suddetto canonico quando disegnò le sue due proposte, inserite nelle illustrazioni della *Memoria* (fig. 9 e 10). Effettivamente, Vega y Verdugo concepisce due baldacchini molto simili fra di loro, il secondo più slanciato, grazie alla riduzione della sua ampiezza ed alla trabeazione, presieduti da San Giacomo Pellegrino e da una parte del collegio apostolico. Li sostengono quattro angeli, i due anteriori, volanti e simili a quelli concepiti da Antas (sono quelli che compaiono nei disegni), che nascondono un arco di pietra<sup>40</sup> che sarebbe servito da sostegno al carico della struttura<sup>41</sup>, ed i due posteriori, appoggiati alla suddetta parete di mezzera, la cui parte centrale non sarebbe stata demolita<sup>42</sup>.

L'idea dell'utilizzo di angeli atlanti potrebbe essere stata concepita grazie alla letteratura ermeneutica dell'epoca ed alle incisioni dell'arca dell'alleanza che l'illustrano, come quelle di Villalpando (1596-1604)<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Per risolvere il problema dell'inadeguatezza degli angioletti a sostenere tutto il peso della struttura, concepisce una serie di travi nascoste all'interno del mobile, una soluzione che sarà applicata al baldacchino definitivo. (cfr. VEGA Y VERDUGO, J.: *Memoria de las Obras de la Catedral de Santiago* (1656-1657), mss. dell'A.C.S. datato 1656-1657, fol. 35r.v.). Sul progetto di Antas, cfr. ROSENDE VALDÉS, A.A.: art. cit., 503.

<sup>40</sup> Andrà a sostituire un arco preesistente che sosteneva l'antico baldacchino rinascimentale.

<sup>41</sup> Cfr. VEGA Y VERDUGO, J.: op. cit., fols. 35v. e 36v.

<sup>42</sup> Così è indicato in VEGA Y VERDUGO, J.: op. cit., fol. 37v. Sui due disegni del canonico si vedano OTERO TÚÑEZ, R.: “Unos planos inéditos...”, art. cit., 219-227; BONET CORREA, A.: op. cit., 288-291; ROSENDE VALDÉS, A.A.: art. cit., 501-503; TAÍN GUZMÁN, M.: *Trazas...*, op. cit., 121-128.

<sup>43</sup> Su questa incisione, cfr. TAYLOR, R.: “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística”, *Dios arquitecto...*, op. cit., 202; MARTÍNEZ RIPOLL, A.: “El taller de Villalpando”, *Dios arquitecto...*, op. cit., 245 e ss. Si veda la fotografia dell'incisione a pag. 200.

(fig.11) e Jacob Judah León Ayreh (1642)<sup>44</sup> (fig.12), entrambi autori dei rispettivi trattati sul tempio di Salomone, citati nell'opera *Excelencias* di Andrade, come vedremo in seguito. Sono inoltre significative l'incisione di François Vatable (1566)<sup>45</sup> o quella della *Purificazione del Tempio* di Lucas Doetechum (1562)<sup>46</sup>, per citarne alcune. Recentemente, la proposta esposta nella mia tesi di dottorato è stata appoggiata da Alfredo Vigo, che ha presentato una nuova fonte grafica: si tratta dell'incisione della *Profanazione del Tempio da parte delle Truppe Romane*, opera di Jean Fouquet, inserita in un'edizione francese di *Antichità Giudaiche* (ca.1470-1475) di Flavio Josefo, nella quale è rappresentato il sancta sanctorum salomonico, una testata poligonale circondata da otto colonne tortili dorate e nel centro l'arca dell'alleanza sostenuta dai due cherubini<sup>47</sup> (fig.13). La rilevanza di questa fonte è dovuta al fatto che è frutto dei disegni che Fouquet realizzò personalmente delle colonne della doppia iconostasi vaticana verso il 1446, che riprodusse fedelmente<sup>48</sup>.

Inoltre, esistono prove dell'uso del libro di Josefo nei sermoni di frati compostelani nel secolo XVII<sup>49</sup> e della sua presenza nelle biblioteche

---

<sup>44</sup> La sua incisione dell'arca dell'alleanza è una copia di quella di Villapando. Su questo autore si veda RAMÍREZ, J.A.: "Jacob Juda León y el modelo tridimensional del templo", *Dios arquitecto...*, op. cit., 100-104; una fotografia dell'incisione si trova a pag. 101.

<sup>45</sup> L'incisione fu riutilizzata in numerose edizioni della Bibbia. Si veda, sull'incisione stessa MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "F. Vatable y R. Étienne, o la metamorfosis de la arqueografía bíblica", *Dios arquitecto...*, op. cit., 90-93; una fotografia dell'incisione si trova a pag. 91.

<sup>46</sup> Sull'incisione e sul suo autore, cfr. GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M<sup>a</sup>. (curatore): op. cit., vol. IV, 37-38 ed una fotografia dell'incisione si trova a pag. 49.

<sup>47</sup> Cfr. VIGO TRASANCOS, A.: "Transformación, Utopía y Redescubrimiento. La Catedral desde el Barroco a nuestros días", *Santiago, La Catedral y la Memoria del Arte*, Santiago, 2000, 192 e 233, nota 29. Riprende la mia proposta anche il suo allievo, PENA BUJÁN, C.: "¿Decoro, decoración o mera evocación? El sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y el Barroco", *Semata, Profano y Pagano en el Arte Gallego*, 2003, 413.

<sup>48</sup> Cfr. WARD PERKINS, J.B.: art. cit., 32-33. Su questo tema si veda anche RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias...*, op. cit., 140. Fouquet torna a rappresentare le colonne vaticane nella miniatura *Lo Sposalizio della Vergine*, nel *Libro delle Ore di Étienne Chevalier*, nella parte dedicata alle Ore dello Spirito Santo (cfr. TORRE RUIZ, M<sup>a</sup>.F.: "La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII", *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, t.I, 1982, 723-724). Dobbiamo anche considerare che nel testo citato di Josefo si descrive minuziosamente il Tempio di Salomone, il suo sancta sanctorum e l'arca dell'alleanza, essendo la maggior parte delle sue edizioni prive di immagini (si veda il Libro VIII di un'edizione qualsiasi).

<sup>49</sup> Cfr. VILLAR FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.J.: "La arquitectura en los sermones compostelanos del siglo XVII", *Compostellanum*, 2004, 537-586.

compostelane dello stesso secolo, poiché Domingo de Andrade lo cita nella sua opera *Excelencias*<sup>50</sup> (fig.14). Infatti, nel manoscritto preparatorio di *Excelencias*, conservato attualmente nella Biblioteca del Palazzo di Liria, il suo autore dimostra di conoscere lo studio non solo del suddetto Josefo, ma anche quelli di Juan Bautista Villalpando (*In Ezechielem, Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, Roma, (1596-1604)<sup>51</sup>, di Jacob Judah León Ayreh (*Retrato del Templo de Selomo*, Middelburgo, 1642)<sup>52</sup>, di Juan Caramuel (*Arquitectura Civil Recta y Oblicua*, 3 vols., Vigevano, 1678)<sup>53</sup> e el Middos<sup>54</sup>, sul Tempio di Salomone e l'ordine delle colonne

---

<sup>50</sup> Cfr. ANDRADE, D. DE: *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*, Santiago, Antonio Frayz, 1695, G1. Su questo tema cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. I, 103.

<sup>51</sup> In quest'opera si fornisce una ricostruzione ipotetica del Tempio di Salomone, mettendo d'accordo la descrizione biblica di Ezechiele con i precetti di Vitruvio. Della sua incisione del sancta sanctorum con l'arca dell'alleanza si è già detto. Dell'autore e del suo propiziatorio si tratta a pag. 263. D'altra parte va sottolineato che nel libro non si fa alcuna allusione alle colonne tortili dell'antica iconostasi di Costantino. Ho consultato la traduzione VILLALPANDO, J.B.: *El Templo de Salomón*, Madrid, 1995; traduzione dal latino di J.L. OLIVER DOMINGO ed edizione a carico di J.A. RAMÍREZ. Si vedano le pagine 263-265, dedicate al propiziatorio.

<sup>52</sup> Come indica il titolo stesso, in quest'opera si studia l'edificio gerosolimitano, del quale arrivò a costruire una famosa miniatura, basandosi sul testo di Villalpando e sul Talmud. Della sua incisione del sancta sanctorum, con l'arca dell'alleanza, si è già detto.

<sup>53</sup> Ho consultato l'edizione anastatica pubblicata a Madrid nel 1984, con uno studio introduttivo di BONET CORREA. Il Proemio intitolato *En que se dibuxa y explica el Templo de Ierusalen*, del volume I, si dedica ad analizzare dettagliatamente il Tempio di Salomone, incluso il propiziatorio e i cherubini che lo sostengono (pagg. 47-48). Nel II volume illustra l'ordine mosaico, che non è altro che quello salomonico, e segnala che quando Tito conquistò Gerusalemme portò a Roma alcune colonne "*que aún hoy en el Vaticano se conservan*" ("che si conservano tuttora in Vaticano"), riferendosi a quelle dell'antica iconostasi di San Pietro (pagg. 79-80). Di detto ordine architettonico pubblica un'incisione nel volume III (illustrazione LIX). Un altro dato interessante è che sul frontespizio del primo volume figura una stampa del baldacchino del Bernini senza coronamento.

<sup>54</sup> Si tratta di un trattato sul tempio di Salomone del Talmud. Considerando l'epoca, dubito che Andrade potesse disporre di un esemplare del testo sacro ebraico da consultare, e credo piuttosto che lo citi riprendendolo da Caramuel, che lo usa abbondantemente nella sua analisi dell'edificio gerosolimitano nella sopracitata *Arquitectura Civil Recta y Oblicua* (Vigevano, 1678). Tra l'altro Andrade segue il trattato del vescovo di Vigevano in altre parti del suo testo (si veda a riguardo TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade*, op. cit., vol.I, 110). Inoltre, forse questo spiega perché il trattato ebraico sia citato solo nella bozza delle *Excelencias*, e non nella versione definitiva a stampa.

salomonico, il cui disegno dice essere opera di Dio stesso<sup>55</sup>. La menzione della colonna tortile, tema a cui abbiamo già fatto riferimento, è rilevante perché indica la conoscenza e la valutazione della stessa da parte del Maestro di Opere della Cattedrale di Santiago de Compostela. Al contrario, nel libro, quando fa riferimento alla costruzione del Tempio, cita il gesuita Juan de Pineda (*De rebus Salomonis regis*, Lyon, 1609)<sup>56</sup>, Eusebio de Cesàrea (*Praeparatio Evangelica*, Parigi, 1628)<sup>57</sup>, il gesuita Francisco de Ribera (*Theologia del Templo*, Salamanca, 1591)<sup>58</sup> ed ancora una volta Josefo, Villalpando e Caramuel<sup>59</sup>. Tali testi, a meno che non facessero parte della sua biblioteca personale, è probabile che si trovassero tutti o quasi tutti nella Compagnia di Gesù di Santiago de Compostela<sup>60</sup>, istituzione con cui mantenne forti relazioni Andrade e dove probabilmente ebbe occasione di consultarli<sup>61</sup>. Non si deve dimenticare che sua moglie, Isabel Arenas, fu sepolta nel 1699 nella sua chiesa e che lui stesso donò tutti i suoi libri ai gesuiti in una data sconosciuta<sup>62</sup>.

Nelle suddette *Excelencias* si fa anche riferimento all'Arca dell'Alleanza, sottolineando che il suo autore fu ancora una volta Dio e che Mosè fu solo il suo artefice, per così dimostrare, come nel caso del Tempio,

---

<sup>55</sup> Si veda l'edizione anastatica del manoscritto in TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. II, 807. Esiste un'altra edizione del manoscritto e una sua trascrizione in MENDIZABAL ORMAZABAL, B., e SAEZ GONZÁLEZ, M.: *Domingo de Andrade. Prestigioso arquitecto y desconocido inventor*, Lugo, 1987.

<sup>56</sup> Vi si descrivono nei dettagli la vita di Salomone, il suo tempio e gli ornamenti architettonici.

<sup>57</sup> Il volume è una dissertazione volta a dimostrare che il paganesimo è una religione inferiore a quella giudaica. Nel libro IX, pagg. 448-452, è descritto il tempio di Salomone e il suo decoro.

<sup>58</sup> Anche questo testo è dedicato allo studio dei templi di Gerusalemme, dei paramenti sacerdotali, delle feste ebraiche e dei loro sacrifici. Il volume fu pubblicato come annesso ad un'altra opera di Ribera intitolata *Theologi in sacram b. Iohannis Apostoli et Evangelistae Apocalypsin Commentarii* (Salamanca, 1591).

<sup>59</sup> Cfr. ANDRADE, D. DE : op. cit., C7-D. Più avanti torna a riferirsi al tempio per mettere in risalto il ruolo di Salomone nella sua realizzazione (ibidem, D3). Diversamente dal manoscritto, l'edizione definitiva delle *Excelencias* non fa alcun riferimento all'ordine salomonico.

<sup>60</sup> Vari autori tra quelli citati sono gesuiti.

<sup>61</sup> Oggi alcuni di questi testi si trovano con l'ex libris della Compagnia nel fondo antico della Biblioteca Generale dell'Università di Santiago, con le seguenti etichettature: l'edizione di Pineda 15.375, e quella di Ribera 21.188. Alcuni di questi libri dovettero probabilmente trovarsi anche nelle biblioteche di altre istituzioni cittadine.

<sup>62</sup> Cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. I, 33 e 41.

l'antichità della pratica dell'architettura<sup>63</sup>. Le conoscenze ermeneutiche di Andrade non si manifestano nel suo lavoro solo nell'apparato che riguarda la cappella maggiore di Santiago de Compostela, bensì anche nella rappresentazione dell'arca dell'alleanza, con i suddetti angeli del propiziatorio, nel rilievo del “*Juicio Condenatorio de Coré por Moisés*” della porta della sacrestia della Cattedrale di Lugo, che risale all'incirca all'anno 1681<sup>64</sup> (fig.15).

In ogni caso, l'idea biblica degli angeli atlanti, volanti o meno, è raccolta dall'arte rinascimentale e barocca in molteplici occasioni: a titolo d'esempio, citiamo il progetto di tabernacolo di Francesco d'Olanda per una cappella del Santissimo Sacramento a Lisbona<sup>65</sup>, il baldacchino di Buonvicino a San Pietro in Vaticano<sup>66</sup>, il tabernacolo di Domenico Fontana nella cappella Sistina di Santa Maria Maggiore a Roma<sup>67</sup>, un tabernacolo de J. Furtenbach<sup>68</sup> o, come espose Andrés Rosende, le incisioni delle architetture effimere romane costruite per la celebrazione dell' *Orazione delle Quaranta Ore*, in cui compaiono angeli volanti che sostengono la custodia sopra all'altare maggiore<sup>69</sup>.

## **UN LIBRO SUL TEMPIO DI SALOMONE NELLE BIBLIOTECHE DI ANTAS E ANDRADE**

---

<sup>63</sup> Cfr. ANDRADE, D. DE: op. cit., D.

<sup>64</sup> Cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol.I, 176-180.

<sup>65</sup> Il progetto si trova nel suo manoscritto *Da Fabrica que faleçe ha çidade de Lysboa* (Biblioteca del Palacio de Ajuda, 1571) di cui è stata consultata un'edizione anastatica in SEGURADO, J.: *Francisco D'Olanda*, Lisboa, 1961, 129.

<sup>66</sup> Dello stesso fu stampata un'eccezionale incisione intorno al 1624 (cfr. WORSDALE, M.: “Baldacchino di San Pietro”, nel catalogo dell'esposizione *Bernini in Vaticano*, Roma, 1981, 252).

<sup>67</sup> Opera della quale lo stesso Fontana pubblicò un'incisione nel suo libro *Della trasportazione dell'Obelisco Vaticano e delle fabbriche di N.S. Papa Sisto V* (Roma, 1590). Il primo a parlare di questo modello è GARCÍA IGLESIAS, X.M.: op. cit., 62.

<sup>68</sup> Compare in un'incisione del suo trattato *Architectura civilis* (Ulm, 1628).

<sup>69</sup> A questo proposito l'autore succitato presenta il disegno di Pietro da Cortona per la chiesa di San Lorenzo in Damaso a Roma (1633) (cfr. ROSENDE VALDÉS, A.A.: art. cit., 503-509). Anni prima BONET CORREA (op. cit., 288) aveva già segnalato l'importanza di quest'opera di Cortona nella genesi del baldacchino compostellano. Su tali opere architettoniche e sulla loro ripercussione si vedano NOEHLES, K.: “Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi”, *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, 1985, 88-99; DIEZ, R.: “Le Quarantore. Una predica figurata”, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, vol. II, Roma, 1997, 84-97.

La scoperta dell'inventario della biblioteca del suddetto Francisco de Antas apre una nuova linea di ricerca<sup>70</sup>. Come abbiamo già visto, l'idea dei due angeli volanti uno di fronte all'altro del baldacchino proviene da Antas. È inoltre a quest'artefice che dobbiamo il modello di una colonna scanalata a spirale e una miniatura con il modello definitivo del baldacchino del 1658<sup>71</sup>. È quindi fondamentale il fatto che fra i suoi libri si trovasse il *Compendio del rico aparato y hermosa architectura del Templo de Salomón* (Alcalá, 1615) del gesuita Martín Esteban, un testo che studia l'architettura del tempio di Gerusalemme, i materiali da costruzione, gli operai, il finanziamento dell'opera, il corredo liturgico, le ricchezze di Salomone, le monete, i pesi e le misure degli ebrei ed i sacerdoti (fig. 16). In realtà, come indica il titolo stesso, si tratta di un compendio o sintesi dello stato dello studio dell'edificio biblico nella bibliografia specializzata<sup>72</sup>. Aspira altresì ad offrire modelli agli architetti del suo tempo, che desideravano emulare il tempio salomonico ed il suo arredo interno. In primo luogo, quindi, il suo paragone del *sancta sanctorum* con la cappella maggiore di una chiesa "ricorda" vagamente quello realizzato a Santiago de Compostela: in particolar modo, i suoi riferimenti al marmo e come "*este mármol estava cubierto de madera muy preciosa, y muy artificiosamente labrada, suelo, y paredes*" ("*questo marmo era coperto da un legname molto prezioso, lavorato con maestria, pavimento e pareti*"). Inoltre che tale legname era ricoperto d'oro, come a Santiago de Compostela: "*sobre la piedra, y sobre la madera cubrió la casa de Dios por de dentro de oro fino, porque dentro de la casa de Dios no huvo cosa que no fuesse de oro o cubierta con oro; della sobresalían cherubines, palmas y otras labores*" ("*sulla pietra e sul legno coprì l'interno della casa di Dio d'oro fino, perché nella casa di Dio non ci fu cosa che non fosse d'oro o ricoperta d'oro; da essa uscivano cherubini, palme ed altre opere*")<sup>73</sup>. Sebbene ignori le colonne della basilica di Costantino, analizza il propiziatorio dell'arca dell'alleanza con i suoi angeli volanti, dicendo "*a los lados del propiciatorio sobre el arca estaban*

---

<sup>70</sup> Il documento è stato studiato da FERNÁNDEZ GASALLA, L.: "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay", *Museo de Pontevedra*, 1992, 329-342.

<sup>71</sup> A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1658, fol. 55v. Come si è già detto, l'anno seguente l'intagliatore Simón López si incarica di modellare e di "colubrinar" (rendere serpentiformi) le colonne del baldacchino e della pergola (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1659, fols. 60r.). Alcuni anni dopo gli viene commissionato lo stesso lavoro su 14 colonne (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, 1663, fol. 112v.).

<sup>72</sup> Si serve soprattutto dei testi menzionati di Villalpando, Pineda e Flavio Josefo.

<sup>73</sup> Fol. 26v. e ss.

*dos cherubines de oro mirándose el uno al otro, estendidas las alas...* (“*ai lati dei propiziatorio sull’arca vi erano due cherubini d’oro, che si guardavano l’un l’altro, con le ali spiegate...*”)<sup>74</sup>. Di conseguenza, dalla lettura delle sue pagine e di altri libri con incisioni sullo stesso tema, poterono sorgere alcune delle idee dell’apparato compostelano.

D’altro canto, l’esemplare libro che ho consultato nella Biblioteca Generale dell’Università di Santiago presenta l’ex libris dell’altresì citato maestro della cattedrale Domingo de Andrade<sup>75</sup>. Tale presenza in entrambe le biblioteche, non può essere casuale e dimostra un interesse nei confronti dei temi gerosolimitani fra i maestri maggiori delle cattedrali di Santiago de Compostela. Andrade potrebbe essere venuto in contatto per la prima volta con il testo perché Antas gli prestò il proprio esemplare, oppure perché lo consultò quando, dopo la morte di quest’ultimo, dovette farsi carico della biblioteca ed i beni dell’artista di fronte al suo inventariato ed all’asta pubblica<sup>76</sup>. In ogni caso, lo comprò in seguito per otto reali. L’interesse che risvegliò la sua lettura è dimostrato sia dalle sottolineature del testo, poche e quasi tutte relative a quantità<sup>77</sup>, che le annotazioni delle misure corrette del tempio, presenti in un’incisione del suo piano nel foglio 94v.

\* \* \*

Su tutte queste possibili citazioni gerosolimitane è molto significativo il fatto che nella documentazione prodotta durante la costruzione dell’opera, dozzine e dozzine di documenti, il termine scelto per indicare il baldacchino, e per estensione la pergola annessa, fosse “*il Tabernacolo*”. Il primo a chiamarlo così ed a farlo ripetutamente fu Vega y Verdugo nella sua *Memoria*. Il fatto è che tabernacolo fu il nome con cui s’indicò la tenda che ospitava l’arca dell’alleanza ai tempi di Mosè. Tabernacolo fu anche il sancta

---

<sup>74</sup> Fol. 140r. e ss.

<sup>75</sup> L’esemplare presenta l’etichetta 11.120, e fu rilegato insieme ad altri due testi -si tratta di *Rabbini et Herodes* del gesuita Nicolao Serario (Moguntiae, 1707) e di *De Benedictionibus Patriarcharum* di Jacobo Monsalvensi (Salamanca, 1635)- andando a costituire un unico volume a partire da una data imprecisata, ma certo posteriore al momento in cui Andrade entrò in possesso del *Compendio* di Esteban. Troviamo gli ex libris dell’artista nel frontespizio (“*Del maestro Andrade, costole 8 reales*”, “*Costome ocho reales*”), nel suo rovescio (“*es de Domingo de Andrade que le costó ocho reales*”) e nel foglio 1r. (“*Domingo de Andrade*”). Troviamo anche altri ex libris di proprietari diversi: nel frontespizio (“*Fr. Juan de Sarao*”) e nel suo rovescio (“*Es de fr. Miguel Méndez advss.*”).

<sup>76</sup> Archivio Storico Universitario di Santiago, Protocolli di Santiago, A. Camino de Marín, leg. 2.355, 1664, fols. 70r.-105r., specialmente i fogli 73r., 75r., 77v. e 82r.

<sup>77</sup> Le parti sottolineate si trovano nei fogli 5v., 9v., 10r.v. e 20v.



sanctorum del Tempio di Salomone, che ereditò dal precedente la funzione di ricettacolo dell'arca dell'alleanza. Ed infine tabernacolo è sin dal Medioevo, e quindi anche nel secolo XVII, qualsiasi recinto ecclesiale nel quale si conservino le sacre forme, come la cappella maggiore della Cattedrale di Santiago de Compostela<sup>78</sup>.

Per concludere, nell'apparato barocco della cappella maggiore di Santiago de Compostela, si concepisce una nuova architettura per ospitare il sepolcro dell'Apostolo Giacomo ed un programma iconografico laudatorio jacobeo di colui che è tuttora il Patrono della Spagna ed il protettore della sua Monarchia. Si costruiscono quindi un nuovo baldacchino ed una pergola, ispirati il primo al baldacchino del Bernini nel Vaticano, ma con l'originale idea degli angeli volanti portanti d'origine biblica, e la seconda all'iconostasi della basilica di Costantino, le cui colonne si pensava provenissero dal Tempio di Salomone. Si tratterebbe di chiari esempi di "iconografia dell'architettura"<sup>79</sup>, con i rispettivi significati formali ed ideologici. Si creano in questo modo le rispettive citazioni gerosolimitane di grande interesse, che legano la Cattedrale di Santiago de Compostela ed il sepolcro dell'Apostolo Giacomo all'altra grande basilica d'occidente, San Pietro in Vaticano, ed al primo tempio di Dio, il Tempio di Salomone a Gerusalemme.

---

<sup>78</sup> Cfr. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgia*, vol. XV, París, 1953, 1.945-1.947.

<sup>79</sup> Sul concetto espresso da questo termine, cfr. KRAUTHEIMER, R.: "Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.V, 1945, 1-33.