

## SALOMÓN DIRIGE LA CONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO DE JERUSALÉN POR PIETER VAN LINT

POR LUIS R. MÉNDEZ RODRÍGUEZ

Damos a conocer un nuevo cuadro del pintor flamenco Pieter Van Lint (Amberes. 1609-1690), titulado *Salomón dirige la construcción del Templo de Jerusalén*<sup>1</sup>. La presencia de la obra de Van Lint fue común en la España del siglo XVII. Testimonio de ello lo tenemos en Francisco Pacheco, que habla del pintor en su *Arte de la Pintura*<sup>2</sup>. Otro comentario se ha conservado de mano de Lázaro Díaz del Valle, en su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices* (1656), donde define a Van Lint como “pintor en grande y en pequeño de historias divinas y profanas”<sup>3</sup>, señalando a continuación que la obra del artista fue muy comercial, sobre todo porque sus cuadros tuvieron mucha demanda. Prueba de ello, es la abundante cifra de cuadros de este artista en España, repartidos por toda la geografía.

La vía de entrada de estas obras se hace a través de las casas de comercio de Flandes establecidas en España, como la compañía que controla Matthijs Musson, o la de la casa de Willem Forchouldt, para quien el artista trabajó de 1665 a 1678. También se realizan tratos directamente a través de sus contactos en Málaga, Cádiz, Sevilla y Madrid. La afluencia mayor de estos envíos está documentada entre 1667 y 1674, destinados sobre todo al coleccionismo privado. En este sentido, hay que tener en cuenta, como ha señalado Díaz Padrón<sup>4</sup>, que los cuadros de Van Lint no fueron adquiridos por la corte, más afín a coleccionar Rubens o Van Dyck, sino por una clientela privada y local.

---

1. Óleo sobre cobre (0'75x0'99 cms). Está firmado en el ángulo inferior izquierdo: “PIETRO VAN LINT / INVENTOR ET / RETOCCO”. Pertenece a una colección particular sevillana.

2. Uno de los mejores estudios realizados sobre la presencia de este autor en España se debe a DÍAZ PADRÓN, M.: “La obra de Pierre Van Lint en España”, *Goya*, nº 145. Madrid. 1978. pp. 2-19.

3. Ídem. p. 4.

4. Díaz Padrón. Op. Cit. p. 5.

No es extraño que un gran porcentaje de estas obras se quedase en Sevilla, el principal puerto español, donde se conservan diecisiete cuadros del artista, reunidos en Morón y la ciudad hispalense<sup>5</sup>. De hecho, como ha señalado Valdivieso<sup>6</sup>, fueron muy numerosas las exportaciones que Van Lint realizó desde Amberes<sup>7</sup>. No sólo, estas obras se enviaban desde Flandes, sino que también en Sevilla existía un grupo de pintores flamencos, oriundos de Amberes, que realizan durante el tercer tercio del siglo XVII, una pintura de carácter menor, muy decorativa, destinada al comercio y orientada al coleccionismo privado. Estos artistas tenían tienda abierta en Sevilla, donde vendían sus propias pinturas o bien se dedicaban a importar obras procedentes de Flandes, que en su mayor parte eran cobres<sup>8</sup>.

Uno de estos artistas, cuya obra se exportaba, era Pieter Van Lint. Acerca de la vida de este pintor se tienen pocos datos. Nació en Amberes el 28 de junio de 1609, ciudad en la que se formó como aprendiz de Roeland Jacob, en cuyo taller permaneció dieciseis años. Sin embargo, otros autores señalan que su maestro fue el artista Artus Wolffaert. En 1632 alcanza el grado de pintor y en esta fecha marcha a Italia. Este viaje fue fundamental para Van Lint, pues perfeccionó su estilo al estudiar las obras de los grandes maestros italianos. Vivió en Roma durante ocho años y allí tuvo acceso a las colecciones papales y nobiliarias de antigüedades romanas, que sirvieron de fuente de estudio para el pintor. Allí se forjó como artista, copiando esculturas y relieves clásicos, lo que le aportó un gran manejo en el dibujo, de trazo muy firme, y composiciones serenas y equilibradas. El interés por la antigüedad es constante en su producción, siendo una continua referencia para el autor a la hora de elaborar sus cuadros. De manera similar, también estudió las obras de Miguel Ángel y Bassano, interesándose por las formas rotundas y escultóricas del primero, y por el colorido del segundo.

Las consecuencias de este aprendizaje italiano fueron fundamentales en su ulterior obra, pues su pintura se caracterizará desde aquel momento por la medida, el dibujo y el colorido del clasicismo romano, frente al movimiento y al vivo color de la escuela flamenca<sup>9</sup>. Su regreso en 1640 a Amberes trajo consigo la creación de un estilo personal, que contrasta con el de sus compañeros, más cercanos al movimiento y las formas suntuosas de Rubens, o al realismo nórdico. No obstante, su pintura presenta en ocasiones rasgos flamencos, atenuados por la influencia romana.

---

5. Las obras de Van Lint en Sevilla han sido estudiadas por Valdivieso. Cfr: VALDIVIESO, E.: "Nuevas Obras de Pieter Van Lint". *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid. 1979. pp. 469-479. Es muy interesante el trabajo de Valdivieso sobre Van Lint en *La pintura flamenca en la época de Rubens* (catálogo de la exposición). Sevilla. 1977.

6. *Ibidem*.

7. En la Galería de Cuadros del Sr. Bravo se encontraba la *Coronación de una Santa*, obra de Van Lint. Cfr.: Madoz, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo XIV. Madrid. 1849. p. 371.

8. Valdivieso, E.: *Historia de la Pintura Sevillana*. Ediciones Guadálquivir. Sevilla. 1986. p. 277.

9. Todas estas características pueden observarse en la mejor obra de su estancia romana, como es la decoración mural de la "Capilla del Crucifijo de Santa María del Popolo" (Roma), donde representa la Historia de la Santa Cruz.

La exportación hace que la calidad de estas obras sea muy variada, dependiendo de la intervención del taller y del carácter industrial de la producción. Estas circunstancias hacen que algunas obras sean más producto del obrador que de la mano del artista, por lo que su calidad desciende considerablemente. Sin embargo, las obras de Van Lint en España son, en líneas generales, de relevante categoría. La demanda exterior de su pintura originó una repetición insistente de los prototipos originales. Las escenas que se representan son temas sagrados del Antiguo o del Nuevo Testamento (vidas de la Virgen, como en la Iglesia de San Ignacio de Morón de la Frontera en Sevilla, o de Cristo), junto a temas históricos, mitológicos y algunos retratos.

En este sentido, el cuadro que se estudia en este trabajo es una obra de la segunda mitad del siglo XVII, exportada desde Flandes. El tema es el rey Salomón dirigiendo la construcción del Templo de Jerusalén<sup>10</sup>. La escena muestra el instante en el que el rey sentado en un basamento, donde se encuentra la firma de Van Lint, examina la traza del templo, mostrada por su arquitecto. Detrás de esta figura arrodillada, se disponen dos personajes de pie, que escuchan atentos las instrucciones del monarca. La construcción del templo está situada a la izquierda, aunque sólo hay restos de la fábrica de uno de los muros exteriores del santuario, construido en el cuarto año del reinado de Salomón. El muro con su andamiaje está siendo levantado por los alarifes que suben las piedras por las escaleras hasta colocarlas en la parte superior del mismo. A los pies del rey sabio se distribuyen algunos sillares y un fuste de columna. En un segundo plano aparecen otros obreros que desplazan con bestias las piedras y arenas necesarias para la construcción, mientras que otros realizan distintas tareas de preparación de los materiales, como es el cribado de la arena o el corte de las piedras para los muros. El centro de la composición está ocupado en la lejanía por las murallas y una de las puertas de Jerusalén, que según la visión de Ezequiel tendrían los nombres de las tribus de Israel.

La fuente más importante para conocer la historia de la construcción del Templo de Jerusalén se encuentra en una serie de libros bíblicos, concretamente en los capítulos V al VIII del *Libro I de los Reyes* y los capítulos II al VI del *Libro II de las Crónicas* que tratan sobre Salomón y el Templo. Ambos relatan cómo el constructor de la Casa de Dios fue Salomón, famoso por su sabiduría y justicia, que había construido su casa y las murallas de Jerusalén, y ahora se disponía a cumplir con el mandato de levantar un templo para Dios. Para ello contó con la ayuda del rey de Tiro, Jiram que le envió madera de los cedros del Líbano. Para la construcción se emplearon 30.000 hombres, 70.000 portadores y 80.000 canteros entre obreros de Salomón, los de Jiram y los guiblitas, concentrados por levas para el trabajo. La actividad de estos canteros queda reflejada en el cobre de Van Lint, sobre todo la actividad de “arrancar grandes piedras, piedras selectas, para fundamentar la Casa con piedras de sillería”<sup>11</sup>.

10. En la Iglesia de la Magdalena de Sevilla se conserva una pintura de Lucas Valdés que tiene al rey sabio como protagonista, titulada *Salomón realizando una ofrenda en el Templo*. Cfr.: Valdivieso. Op. Cit. 1986. p. 290.

11. Libro I Reyes, 5, 31.

Además de estos textos, tenemos también otras fuentes. Uno de las más importantes es la visión sobre el futuro Templo que tiene Ezequiel<sup>12</sup>, que describe el santuario, e incluso proporciona las dimensiones del mismo. Ezequiel explica las diferentes partes que forman el templo, haciendo referencia al muro exterior que es probablemente la construcción representada en el cuadro de Van Lint. Además, incorpora en su relato un breve comentario sobre las puertas de Jerusalén, imagen también recreada en la obra del pintor flamenco.

El interés que despertó esta legendaria construcción fue constante a lo largo del tiempo. Ejerció un poder fascinador, bien en su forma rectangular o circular, heredada de la Cúpula de la Roca que se construyó sobre la explanada del templo. Muchas obras se relacionaron con ella, algunas de la majestuosidad de *El Escorial*. Por tanto, fue siempre un motivo de atracción y origen de numerosos estudios a lo largo del tiempo. Ya desde finales del XVI hubo intentos serios de una reconstrucción basándose sobre todo en los textos bíblicos. Uno de estos, y sin duda, el más interesante fue el estudio de Juan Bautista Villalpando, aunque no se pueden olvidar tampoco las ideas de Arias Montano que, durante su estancia en Amberes, se interesó sobremedida por el templo y fruto de su colaboración con el impresor Plantino se ha conservado un grabado del mismo<sup>13</sup>.

Pero el templo también fue objeto de atención de los artistas. En razón del prestigio del edificio de Salomón, los pintores que representan el monumento le confieren un aspecto grandioso, pero al mismo tiempo introducen elementos de su época lo que mueve a confusiones cronológicas, alterando la arquitectura del santuario primitivo. No faltarán durante el siglo XVII imágenes del Templo bíblico, en el sentido de que muchas son propuestas fantasiosas de reconstrucción. No es este el caso de la pintura de Van Lint, preocupado no por reconstruir el templo de manera fastuosa, sino por enfatizar la acción de Salomón como arquitecto, concentrado en su tarea junto a sus consejeros situados en un primer plano, relegando la fábrica del templo a un segundo y tercer plano.

El cuadro de Van Lint puede ser relacionado con el grabado de Maarten Van Heemskerke, *Salomón dirige la construcción del Templo*<sup>14</sup>. El rey está sentado sobre un trono también dirigiendo las obras in situ. La corona y el trono son elementos

12. Ezequiel, 40-48.

13. El grabado fue editado en 1576 por Christophe Plantino. Mirimonde ha apuntado que podía tratarse de una obra ejecutada para un colegio o seminario para ilustrar un curso de historia santa. La influencia de este grabado en las estampas de la Escuela del Norte fue muy importante, aunque falta un estudio profundo sobre el tema. Tenemos una tabla de escuela flamenca de finales del XVI o principios del XVII que reproduce de manera exacta el Templo de Jerusalén, según lo había editado Plantino (Museo Baron-Martin en Gray). No sería descabellado apuntar que estas estampas inspiradas en la obra de Plantino pudieron ser conocidas por Van Lint. Baste recordar que ambos vivieron en la misma ciudad, Amberes, aunque no coetáneamente. Cfr.: MIRIMONDE, A. P. de.: "A propos d'une gravure par Christophe Plantin et d'un tableau du Musée de Gray: Le Temple de Jérusalem", *Jaarboek Van Het Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten*. Antwerpen. 1975. pp. 213-243.

14. Idem. p. 217.

que no aparecen en el cuadro de Van Lint, pues el rey aparece vestido a lo oriental con turbante y atuendo más sencillo. El rey tiene los planos de la planta que, en este caso es circular, mientras los obreros están tallando la piedra y preparando las cimbras de madera para realizar la cúpula. En ambos cuadros, Salomón da las órdenes al arquitecto que se encuentra a pie de obra con instrumentos de medida como el compás o la regla en el grabado de Heemskerke, mientras que en el de Van Lint aparece enseñando el plano del edificio.

Elementos comunes de ambas obras son la posición de Salomón rodeado de algunos consejeros, así como la presencia de otros objetos como son la traza del templo, un fuste y algunos sillares en un primer plano. En un segundo término, se encuentra la construcción del templo. A pesar de estos elementos, son más las diferencias que las posibles afinidades, procediendo de distintas fuentes.

Otra diferencia es la forma del templo. La disposición del muro y la esquina parece indicar un esquema rectangular, diferente del grabado de Heemskerke que presenta un templo de planta circular como se aprecia ya en la traza que el rey tiene. Hay que señalar que la planta centralizada dejó paso a finales del XVI a esquemas rectangulares derivados de los intentos de reconstrucción “científica”, que recogiendo la cultura clásica y fundiéndola con la bíblica y cristiana fueron llevados a cabo por Villalpando en su libro<sup>15</sup> o por Montano en su *Biblia Polígota*.

La composición del cobre de Van Lint está resuelta con sencillez y presenta una forma de aspa, con una primera diagonal en la que está el grupo del rey Salomón y la colina del fondo, mientras que la otra diagonal está inscrita por los bueyes, mulas y el muro, al tiempo que el punto de fuga se sitúa en la puerta de Jerusalén. Esto provoca una descompensación entre uno y otro grupo, lo que da protagonismo al primero, sobre todo a la figura del rey Salomón, realzado por un horizonte muy bajo. El tratamiento del rey es muy escultórico, destacando el relieve de los pliegues de su túnica. La posición de Salomón recuerda a los “Profetas” de Miguel Ángel, y no sería extraño esta relación, pues sabemos que este artista fue muy admirado por Van Lint, llegando a copiar sus diseños en Roma. Hay que destacar la bella mano del rey, muy clásica que recuerda al “Juicio Final” de Miguel Ángel o a la “Vocación de San Mateo” de Caravaggio.

El atuendo del monarca tiene similitudes con la figura de Salomón de la portada latina del libro de Jacob Juda León: *Retrato del Templo de Selomo* (1665)<sup>16</sup>. Paralelamente, cabe señalar también la influencia de la estatuaria clásica que tanto

15. *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani*. Roma. Vol. I (1596). Vol. II y III (1604). Cfr.: RAMÍREZ, J. A.: “Evocar, reconstruir, tal vez soñar (Sobre el Templo de Jerusalén en la Historia de la Arquitectura)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. II. Universidad Autónoma de Madrid. 1990. pp. 131-150.

16. León, J. J.: *Retrato del Templo de Selomo. En el qual brevemente se describe la hechura de la fabrica del Templo y de todos los vasos y Instrumentos que en él se administrava, cuyo modelo tiene el mismo Autor, como cada uno puede ver*. La edición en castellano es de 1643, y a ésta siguieron otras en latín y en holandés (1665). En general, el libro tuvo una gran difusión. Cfr.: Ramírez, J. A.: *Dios Arquitecto*. Siruela. Madrid. 1994. p. 101.

dibujó en Roma. Por lo tanto, la escena tiene un aire clásico, solemne y monumental, con reminiscencias escultóricas, característica que imprime a todo su estilo. Las actitudes de los personajes están concentradas en poses muy estáticas y cerradas. En comparación con los de Rubens aparecen algo distantes y fríos, en actitudes más amables y con expresiones más contenidas, lo que refuerza la quietud y serenidad de la obra, haciéndola a la vez solemne y algo distante.

En cuanto al color, hay un predominio de las gamas de grises fríos en el cielo y en la arquitectura del templo. Junto al gris, se usa un color poco estridente, de tonos suaves, predominando los rojos tan característicos de la pintura nórdica, aunque sin la estridencia ni el vigor de los carmeses rubenianos. También hay unos tonos delicados de azul y verde que contribuyen a crear una imagen agradable y serena de la escena en la que se distinguen influencias de Bassano en el tratamiento del paisaje.

Es interesante señalar que el artista flamenco firmó con su nombre italiano Pietro y bajo la fórmula *inventor et retocco*, indicando que dibujó y retocó esta obra. En algunos cuadros realizados en Italia se observa que es habitual el empleo de la fórmula *inventor*. Un paradigma de lo que venimos diciendo se encuentra en los frescos de la Capilla del Crucifijo de Santa María del Popolo (Roma). El tema de esta capilla es la historia de la Cruz y tenemos la firma de Petrus de Baillieu que esculpió algunos trabajos, mientras que a la derecha firma Van Lint: "*Pet. Van Lint. Inv. Et Pingebat Romae ad S. Mariam de Popule*". Es decir, el artista expresa que dibujó y pintó estas pinturas murales. La misma fórmula es empleada en el cuadro *Parabola delle verini saggie e di quelle stolte* en la que firma en la izquierda del siguiente modo: "*Petrus van Lint inv. et pinx*"<sup>17</sup>, lo que demuestra la importancia del dibujo en sus composiciones.

Este cuadro es una obra de gran calidad dentro de la producción de Van Lint. Este cobre fue exportado en la segunda mitad de siglo desde Amberes, ciudad en la que trabaja el artista. En esta varia, se ha estudiado el tema, analizando sus relaciones con otras obras y grabados flamencos fundamentalmente, así como con las teorías tan en boga en la época sobre la reconstrucción del templo de Salomón. En conclusión, este cuadro es un excelente ejemplo para analizar la personalidad artística del autor, que puede servir para un mayor conocimiento de las obras de este pintor en España y de las relaciones comerciales entre Sevilla y Flandes.

---

17. BUSIRI VICI, A.: *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*. Ugo Bozzi Editore. Roma. 1980. pp. 2-19.



Foto: *Salomón dirige la construcción del Templo de Jerusalén*, por Pieter Van Lint. Sevilla. Colección Particular.