

De portadas y retablos: Siloe y Vandelvira

On portals and altarpieces; Siloe and Vandelvira

Ulierte Vázquez, Luz de*

Fecha de terminación del trabajo: marzo de 2005.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 23-41]

RESUMEN

Partiendo de Siloe y su portada del Perdón de la Catedral de Granada, Andrés de Vandelvira realiza con ciertas diferencias la principal del Salvador de Úbeda, convirtiéndola en una portada-retablo. La obra será punto de partida para una serie de portadas giennenses y para la introducción del lenguaje del retablo como arquitectura en la provincia de Jaén. En la de Granada, aparte de en Guadahortuna, la del Perdón no tendrá descendencia directa: el paradigma para las parroquiales de la provincia será el tipo de otras portadas de su Catedral, y sus retablos se convertirán al lenguaje arquitectónico algo más tardíamente.

Palabras clave: Arquitectura religiosa; Retablos; Renacimiento.

Identificadores: Siloe, Diego de; Vandelvira, Andrés de.

Topónimos: Granada; Jaén.

Periodo: Siglo 16.

ABSTRACT

Taking as his starting point Siloe and his Pardon gate at Granada cathedral, Andrés de Vandelvira designed the principal entry to the Church of our Saviour in Úbeda, converting it into a combination of portal and retable. This work proved to be the inspiration for a series of portals in Jaén, and served to introduce the style of the altarpiece as architecture in the province. In the province of Granada, however, and with the exception of the church of Guadahortuna, the Pardon portal did not exert the same influence: the parish churches here took as their models other portals of the Cathedral, and their retables took on an architectural function some time later.

Key words: Religious architecture; Retables; Renaissance.

Identifiers: Siloe, Diego de; Vandelvira, Andrés de.

Place names: Granada; Jaén.

Period: 16th century.

* Departamento de Patrimonio Histórico. Universidad de Jaén. Grupo de Investigación HUM573 (UJA)
e-mail: ldeu@ujaen.es

En 1536 se adjudican las obras de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda a Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz según trazas de Diego de Siloe que, ese mismo año, hace el primer piso de la Portada del Perdón en la Catedral de Granada, continuada en 1610 por Ambrosio de Vico.

Las ocupaciones de Siloe en la diócesis granadina le impiden atender con diligencia las obras ubetenses, de cuya prosecución duda Francisco de los Cobos hasta que, convencido al fin, se procede a su reanudación en 1540, pero ahora contratada directamente con Andrés de Vandelvira aunque bajo la supervisión del arquitecto imperial Luis de Vega, y “comunicando con el señor Deán (D. Fernando Ortega) el tamaño e ornato que le pareciere”¹ en las nuevas portadas laterales que se compromete a hacer, además de la Sacristía y la puerta principal de los pies, ésta según la “labor e forma de la que Siloe a fecho en la iglesia mayor de Granada con que no se eche mas costa aunque en algo se diferencie”. Una historia por demás conocida, pero de necesario recuerdo por cuanto son precisamente estas portadas vandelvirianas y su relación con Siloe lo que constituye la base de partida de estas reflexiones.

“... EN ALGO SE DIFERENCIE”

La principal, de estructura siloesca, se convierte en el modelo originario del que Vandelvira partirá para establecer en Úbeda un tipo de portada que, con las diferencias que se le requieren y con las que a lo largo de su carrera lo va nutriendo, será de amplio desarrollo no sólo en la diócesis de Jaén, sino en territorios de la Orden de Santiago y en tierras limítrofes como Cuenca, Albacete y ocasionalmente Granada.

Ese esquema básico (fig. 1) consiste en un arco de triunfo, un medio punto flanqueado por pares de columnas sobre pedestal que dejan un espacio entre ambas equivalente a un tercio del central, más que suficiente para convertirlo en una calle lateral donde ubicar dobles nichos en altura. El centro, ese medio punto sobre amplias jambas con nicho, deja un espacio superior para una cartela rectangular sostenida por Virtudes flanqueadas por *putti*.

Respecto al piso superior, y sin conocer la traza de Siloe, es a Vandelvira a quien habría que referirse para la resolución del problema. Si bien repite el esquema tripartito, las calles laterales ganan en anchura al ser sus columnas de menor canon respecto al piso bajo, resolviéndose el centro con un rectángulo horizontal en que ubicar el relieve de la Transfiguración. Para rematar ambas, un triple vano arqueado, mejor integrado en Granada.

¿En qué consiste ese “algo que la diferencie” estipulado en el contrato del Salvador que había de aportar Vandelvira respecto a la portada de Siloe en Granada? En esencia en una serie de detalles parciales que, unidos, llegan a dotarla de un nuevo carácter.

En primer lugar, Siloe minimiza las calles laterales —meros intercolumnios— al usar en los extremos lo que visualmente son semicolumnas, convirtiéndolas así en un enmarque de la central aunque su anchura sea un tercio de ésta. Vandelvira por el contrario las

enfatisa al dejar entre esas columnas —completas— y el estribo un espacio vacío. Ello quizá fuese el motivo que le obligase a estrechar estas calles a un cuarto de la central, a la par que a realizar las columnas con un canon más esbelto para salvar la altura. Esta cuestión, sin más, podría mermar su visualidad, pero el arquitecto supera el problema estableciendo un entablamento saliente que aúna ambas, mientras en la central lo retrotrae a la línea de fachada. Su conversión en unidades completas, en calles, está resuelta.



1. Siloe. *Portada del Perdón. Catedral de Granada.* Vandelvira. *Portada principal. El Salvador. Úbeda* (Luz de Ulierte).

Ese mayor espacio del entablamento unido del piso inferior sirve a Vandelvira para colocar relieves, historiados además², no sólo en su frente, sino en la parte inferior, como le sirve cualquier otra superficie: estribos, traspilastras en su sesgo y frente, remates de los nichos, intradós del arco de entrada, etc. y, por descontado, su zona superior y enjutas.

Ambos hacen lo mismo en sus respectivas obras, pero no de igual modo. Pongamos como ejemplo el espacio central. Siloe ha de realizar una puerta de entrada de gran profundidad para salvar el grosor del muro, y en ese intradós esculpe grutescos variados y rosetas. Tan sólo la aparición de sendas sirenas en la clave del arco y en el centro de este intradós introduciendo al fiel en el templo, puede entenderse dentro de un programa que tiene un cierto sentido escatológico aludido en la inscripción sobre la puerta³ a más del histórico de perdón a través de las Virtudes de la Fe y la Justicia. Su entablamento está poblado de bellas figuras humanas vegetalizadas enfrentadas, y los ángeles rampantes sobre los nichos laterales tampoco parecen tener más función que la ornamental. Siloe lleva a cabo una síntesis de la idea que el promotor le ha planteado, engalanándola con primor: en definitiva, una portada.

Evidentemente Vandelvira también hace una portada, pero en su caso, el administrador del promotor, el Deán Ortega⁴, el humanista amigo de D. Francisco de los Cobos, Diego López de Ayala⁵, o ambos, plantean un programa decididamente escatológico que, a la vez que concuerde el paso al más allá de las culturas pagana y cristiana, ensalce la figura del promotor. Vandelvira se ve pues ante la necesidad de encontrar espacios donde representar tanta cuestión a través de relieves con los símbolos y narraciones exigidos por el programa. Es posible que ésta sea otra razón para la ampliación de la superficie del entablamento y,



2. Vandelvira. Úbeda: *Portada de Santiago del Salvador*; *Portada lateral de San Nicolás*. (Luz de Ulierte).

desde luego, de los tondos con cabezas de las traspilastras laterales y el despliegue de dioses del intradós del arco, donde el introductor es ahora Saturno, así como de las figuras enfrentadas en torno a bucráneos de su rosca.

Problema añadido es que había de hacerla “sin mas costa”, de modo que, aparte del reputado Esteban Jamete, ha de contratarse otro escultor que fuese sea menos oneroso que el francés. Declaraba éste en 1557 ante la Inquisición que en Úbeda estuvo durante

dos años y medio realizando esculturas en piedra y madera en la capilla de los Cobos. En efecto, su mano está presente en muchas figuras humanas de El Salvador, tanto aquí como en la Sacristía, junto a otras de una calidad mucho menor como la de las desproporcionadas y rígidas Virtudes que contrastan al lado de las de Jamete: angelotes sobre repisas en capialzado que apoyan en cariátide y telamón respectivamente, recurso éste diferente a Granada que es posible introdujese el propio francés⁶.

La narratividad contenida en esta obra y toda esa serie de detalles parciales que antes decía, es la que dota a la fachada principal del Salvador de un nuevo carácter, el de fachada-retablo, que no tenía la del Perdón, narratividad que por lo demás apenas vamos a encontrar más en otras de Vandelvira, de las que paulatinamente desaparecerá hasta llegar en los 60 a la sur de la Catedral de Jaén. Hasta entonces, y al margen de idiolectos propios como los baquetones alternantes en altura en el imoscapo de las columnas o el friso *pulvinato*, que aparecerá posteriormente a la portada del Salvador, su esquema compositivo se reiterará para la planta baja una y otra vez como variante de un leitmotiv que traducirá también al retablo este ritmo alternante de calle lateral sobresaliente/ central a la altura del paramento. Sólo los remates irán cambiando su composición hasta llegar a identificarse con esa misma cadencia, esencialmente a través de dos variables originadas desde las propias portadas de El Salvador.

En cuanto al segundo piso de ésta y sus remates, resulta evidente por su ornato que es posterior al primero, aunque no tanto como el granadino, manteniendo la unidad de concepto que le diera el autor que, en lo que a su esquema arquitectónico se refiere, no parece ser otra que una libre versión de los arcos de triunfo romanos al continuar en vertical las tres calles del primero y, aquí sí, respetando el adelantamiento del entablamento

tan sólo sobre los soportes. Que esta fuese también la idea de Siloe para la portada del Perdón es posible; que Vandelvira conociese dibujos al respecto, también, pues ha quedado demostrado por la crítica que el manchego empieza a moverse en estos momentos en un círculo de cultivado elitismo⁷. De todos modos, para evitar el corte de la continuidad visual hacia el tercer nivel, el de vanos, remata las calles laterales con sendas veneras en arcos rebajados en perspectiva, introduciendo así un elemento que dará un juego extraordinario posteriormente en su obra.

LAS PORTADAS SILOESCAS Y VANDELVIRIANAS

Resulta singular que la portada del Perdón no tenga el eco en Granada y su entorno, como tal o como esquema retablístico, que tuvo la del Salvador en el de Jaén, y más cuando en época de Siloe la diócesis remodela el antiguo programa de 1501 para dotar a las recién creadas iglesias mudéjares. El punto de partida de las portadas siloescas (que llevarán a cabo fundamentalmente él y su discípulo Juan de Maeda) se va originando a través de las de San Jerónimo (1532) y la interior de la Sacristía de la Catedral granadina (1534), sin olvidar el remate de la anterior del Ecce Homo (1531) —excepcionalmente adintelada como lo será la lateral de San Miguel (1556)—, cada una con sus propias variantes (pilastras de sostén en la primera, balaustres en la segunda), llegando a crear un tipo compuesto por arco de medio punto enmarcado por sendas columnas sobresalientes sobre pedestal, y entablamento que también sobresale en sus ejes. El segundo piso es variable: desde Santa Ana (1542-47) a la más sobria de San Ildefonso (1554-55), donde no faltan sin embargo los inevitables animales fantásticos o los óculos, o la hornacina con angelotes de la lateral de San Pedro y San Pablo (1566), y la adintelada de San Miguel (1556) heredera de la Ecce Homo del maestro (1531), cuyos animales fantásticos tendrán tan amplia descendencia⁸.

Son muy numerosas las de la provincia, estudiadas gran parte de ellas por José Manuel Gómez-Moreno, donde se reduce aún más la decoración, pero ni la variedad ni la sobriedad oculta en ninguna de ellas el sello de Siloe, presente en estilemas como los tondos u óculos. Por citar algunas, señalaría la de los pies de San Gabriel de Loja o la de Moclín (1560), donde las bichas de Loja se transmutan en vegetales⁹.

Por el contrario, Vandelvira usará profusamente de la idea de la portada principal del Salvador de Úbeda, que irá depurando por sí mismo hasta llegar a la tan sobria sur de la Catedral de Jaén. En la portada de Santiago del Salvador (norte) (fig. 2) repite como en toda la serie la estructura del piso bajo, aunque cambiando un elemento que no va a abandonar: la unión del pedestal de las dobles columnas en uno corrido, con lo que aún presta mayor unidad a las calles laterales. En el remate, otra innovación: un medio punto central coronado por tondo ornamentado, y el complemento en los laterales de dos pedestales con relieves para apeo de esculturas. La descendencia de esta portada es tal que, a primera vista, la de Santa María de Castejón en Huete (c. 1552), que M^a Luz Rokiski y André Turcat atribuyen a Esteban Jamete¹⁰, parece la misma.

Subvariantes de esta portada norte son las trazadas por Vandelvira en la década de los 60 en San Miguel de Jaén y San Nicolás de Úbeda. Ambas repiten la ordenación baja descrita y van reduciendo la ornamentación, pero fundamentalmente difieren en sus remates. La primera cambia el semicírculo por un nicho con volutas y espejos embutidos laterales que recuerdan a S. Ildefonso de Granada, a la par que transforma los pedestales en copetes con los que también jugará más tarde la portadita jónica lateral de San Juan Evangelista de Mancha Real (c.1575), hecha posiblemente por su discípulo Alonso Barba.

En San Nicolás (1564) (fig. 2) desarrolla una superestructura como remate que, aunque pesante en exceso, magnifica la obra y encuentra el ritmo de triple arco que responde a las tres calles del piso inferior, descansando directamente sobre el entablamento, ritmo que “hemos visto emplear en la cripta de la catedral de Jaén, arco de descenso y portada de acceso a la misma”¹¹, cuyo ensayo en cuanto a los laterales ya realizó en la principal del Salvador, y que será el que establezca en una de sus obras más bellas y atrevidas como es la Sacristía de esta catedral sobre sus templetes columnados.

Precisamente en la portada de acceso a la cripta había introducido sendos ángeles sedentes como soporte de su ornato arquitectónico; en San Nicolás son telamones jónicos quienes sostienen la parte superior de su remate: un renovado trapecio-copete que, como tal, apareció por primera vez en sus obras en el retablo funerario de la capilla de San Francisco de Baeza, elemento que, con variantes, aparecerá también en los retablos con los que tiene relación el arquitecto.

En cuanto a la portada sur del Salvador, hay que hacer notar que viene siendo poco apreciada por la crítica frente al esplendor de la principal o la encantadora discreción de la norte. Por su apilastramiento y planitud se la relaciona con Machuca pero, a pesar de una cierta ingenuidad, hay que entrar a valorar ciertas cuestiones como la manera de resolver a través de una gruesa ménsula el salto de nivel del plano entre ambos cuerpos, o la inclusión en el primero de sendas volutas serlianas laterales, que muestran el conocimiento de lo francés e italiano, respectivamente, del tracista. Recientemente, sin embargo, ha empezado a despertar el interés entre los investigadores¹².

Muy diferente a la norte es la ordenación de su ático, que se resuelve de manera severa y unitaria mediante un largo rectángulo horizontal dividido en tres registros por pilastras y coronado por frontón triangular, mientras los espacios laterales vienen ocupados por esculturas de bulto. Delfín Rodríguez lo supone inspirado en la Magna Porta dibujada en la *Hypnerotomachia Poliphili* de la edición veneciana de 1499 de Francesco Colonna, atractiva hipótesis que justifica con varias cuestiones: la bien basada probabilidad de que el Deán Ortega pudiese tener esa obra, y la potestad que tenía para sugerirle al maestro que la tuviese en cuenta para su concepción de la portada.

“...asi mesmo amos de hazer otras dos puertas en los lados de la iglesia *comunicando con el señor deán* el tamaño e ornato que le pareciere”, decía el contrato. Portada y dibujo sin embargo establecen claras diferencias, pues el ático se resuelve en el dibujo ocupando toda la anchura de la Porta mediante cinco cuadrados y un estrecho nicho central, colocándose su tímpano entre dos clipeos. En todo caso, la

novedad vandelviriiana sería tomarla no como traslación literal, sino como base de su inspiración, pero aunque su portada anterior, la del Alhorí de Alcaraz (1530-33), fuese de un tipo menos complejo, la solución de un remate tripartito o cobijado bajo un frontón no le era ajena: ejemplos de décadas anteriores que bien pueden estar relacionados con ella no faltan en lugares tan cercanos como pueden ser San Andrés de Baeza o San Pedro de Sabiote, en la que trabajará posteriormente, como tampoco podía serle ajena la que su suegro Francisco de Luna realizase en 1527 para la capilla de los Apóstoles de la Catedral de Cuenca.

No pasa mucho tiempo para que sea Luna quien se inspire en el yerno: un débito claro mantiene con el alzado de la sur del Salvador la del convento de Santa Cruz (c.1544)¹³ de Villaescusa de Haro, aunque esclerotizada y retrotraída a un decorativismo y planitud más propios de décadas anteriores. Esteban Jamete por su parte, realizará en los 50 dos portadas en línea vandelviriiana: la ya citada portada-retablo del zaguán de la catedral de Cuenca y la sur de Sta. María de Alarcón (1550-c.1559) donde establece un alto pedestal entre piso y remate que a pesar de sus recargadas molduraciones, se relaciona incluso más directamente con la Porta Magna —cuyo dibujo bien pudiera conocer a la par que Vandelvira—, aunque no el resto del ático.

Pero es el propio Andrés de Vandelvira quien de modo más rotundo acabe por aunar sus experiencias ubetenses en la portada sur de la Catedral de Jaén (1560) (fig. 3). Al eliminar la narración y decorativismo de la principal del Salvador, recoge su idea esencial arquitectónica, y al terminar la de aquellas calles laterales en altura con un leve resalto del entablamento, liso y convexo, para evidenciarlas como tales entidades, y acoger todo el segundo piso en un frontón recto —que es un marcar el desarrollo unitario que empezase en la portada del sur ubetense— aúna lo que entonces había quedado algo disperso.

La herencia de todas estas realizaciones inspira pronto otras en lugares no giennenses, aunque sin olvidar dentro de la provincia (que no de la diócesis del momento) la inconclusa portada principal de Santa María del Collado de Segura, bastante posterior¹⁴.

Respecto a la vecina Granada, existe un breve conjunto de portadas que vienen suscitando una cierta polémica respecto a influencias siloescas o vandelviriianas en su traza. Gómez-Moreno Calera ya señaló el trasvase de artistas y artesanos en uno y otro sentido¹⁵, y por otro lado es necesario tener en cuenta que Andrés de Vandelvira y Juan de Maeda no sólo tuvieron relaciones de trabajo, sino de acreditada amistad. Son portadas que se realizan en torno a la muerte de Siloe (1563) como la lateral de San Gabriel de Loja (1560-1566), “que resulta indudablemente de Maeda”¹⁶, una cuestión que no impediría sin embargo leer un lejano parentesco con la ubetense, “más acorde con el contexto jienense que con el granadino” afirma García Granados¹⁷. Por los mismos años se está realizando por parte de Pedro Riaño la portada lateral (hoy en los pies) de la parroquial de Alcudía de Guadix, cuyo tracista pudo ser el maestro mayor de la catedral accitana Juan Arredondo¹⁸; en este caso, una disposición de pedestales y entablamentos laterales sobresalientes, con frisos convexos estos últimos, relacionarían su idea con la vandelviriiana, como los



3. *Portada sur de la Catedral de Jaén. Portada principal de Santa María la Mayor de Guadahortuna. (Luz de Ulierter).
Portada principal de la Asunción de Yeste (V. Carrión).*

baquetones alternantes de la de Cortes de Guadix (1560-62) hecha por Juan de Riaño, algo “característico de Vandelvira y de la escuela giennense” y “lejos de la escuela granadina”¹⁹. También en la portada inacabada de los pies de la parroquia de Ntra. Sra. de los Remedios de Iznalloz, para la que dio trazas Siloe y trabajó Maeda durante largo tiempo como señala Gómez-Moreno Calera, se repite el único pedestal para los laterales, más como recurso asentado a estas alturas que otra cuestión, como ocurre en la principal de San Pedro y San Pablo (Pedro de Orea, 1589) y tantas otras.

En todas ellas, la organización del ático difiere de lo realizado por Vandelvira, excepto la menos relacionada realmente al quehacer granadino: la principal de la iglesia de Sta. María la Mayor de Guadahortuna (fig. 3), obra trazada por Maeda en 1547 cuya portada se acaba veinte años después y que ambos historiadores interpretan de manera algo diferente: José Manuel Gómez-Moreno la deriva como traza no hecha por Siloe ni por Juan de Maeda, pero sí directamente de la portada del Perdón, y ejecutada por los Riaño, aunque sin negar “el reflejo del Salvador de Úbeda”²⁰; mientras García Granados la relaciona directamente con la idea de la principal ubetense, adjudicando su realización a canteros de Jaén, entre otras cuestiones por su friso pulvinato y los baquetones a diferentes alturas en sus columnas superiores, tan vandelvirianos²¹. En lo que ambos concuerdan es en su aire de retablo, lo que está desde luego más en relación como se ha visto con la idea de Vandelvira, así como el hecho de resaltar mediante el entablamento las calles laterales en su unidad vertical²².

Sea como fuere, lo que no se puede ignorar es, como dice el último, que “La arquitectura desarrollada por el círculo jienense: Andrés de Vandelvira y su escuela, y Francisco del

Castillo, fue otro de los factores influyentes en el giro que se produce en Granada”²³, una bella manera de devolver lo recibido, a la par que evidencia de las profundas relaciones históricas de estos dos lugares, tan cercanos como encontrados.

La portada de Guadahortuna y su relación con Vandelvira nos lleva a otra provincia colindante, Albacete, a la par que a la ligazón entre la portada-retablo y el retablo. Las relaciones artísticas entre el Levante y Jaén venían de inicios de siglo²⁴ y, en cuanto a Vandelvira, nunca abandonó su relación con la provincia, particularmente con Alcaraz, donde su suegro dominaba el panorama edilicio. Dentro de la provincia, señala Alfonso Santamaría un conjunto de portadas de iglesias que están en perfecta sintonía con las vandelvirianas del Salvador de Úbeda y la sur de la Catedral de Jaén: las de la Asunción de Almansa, Yeste y Hellín, y San Blas de Villarrobledo²⁵. Las dos primeras (fig. 3) tienen una dependencia con las citadas vandelvirianas a la par que su ático las emparenta con la norte del Salvador o la de San Nicolás ubetense, pero en general, todas siguen el modelo de fachada-retablo con dos entrecalles laterales unificadas por sus pedestales y entablamentos sobresalientes²⁶, y una central.

VANDELVIRA Y EL RETABLO

Aún hay otra obra vandelviriana en Albacete, concretamente en la iglesia de la Trinidad de Alcaraz: la capilla de D. Diego de Aragón. Su portada interior se comporta como cualquiera de los retablos de una iglesia: piso único de dos entrecalles extremas con doble registro en altura, con hornacinas sobre tondos, y calle central con arco de medio punto. Sobre ello, un remate —cuya forma trapezoidal cierra lateralmente sendas molduras avolutadas— con tres nichos, más alto el central, que invade un nuevo remate superior trapezoidal donde descansan dos pequeños ángeles sosteniendo un escudo.

Aparte de las semejanzas tantas veces repetidas, me interesa subrayar el hecho del carácter retablístico citado, tan similar al llamado “Altar de piedra”, un retablo de este inusual material que se encuentra en la iglesia parroquial de la Asunción de Torreperogil (Jaén) de la que Vandelvira había trazado su bóveda y capilla mayor, cuyo retablo mayor se contrató con Julio de Aquiles. Ocupa el retablo pétreo el lugar que había instituido en 1571 como capilla para su enterramiento el Comendador de Alcántara, Fray Miguel de Siles²⁷, con el tan repetido esquema arquitectónico, apilastrado aquí y convertido ya en fórmula, que cobija en su arco un amplio relieve del Descendimiento. Su remate es un copete parecido al de Alcaraz, menos desarrollado y más cercano a los usados por el propio Vandelvira. Quién fuera el tracista y ejecutor del retablo es por el momento una incógnita. Desde luego no Vandelvira, pues su convencionalismo no está en línea con su constante experimentación. Domínguez Cubero lo atribuye a Luis de Aguilar que, junto con Juan de Reolid, son los mejores escultores contemporáneos de Vandelvira dentro de la diócesis²⁸, basándose en cuestiones de estilo.

Por fortuna no es el caso de otro famoso “altar de piedra”, el del muro norte de la capilla de San Francisco de Baeza, obra de Vandelvira realizada a la par que la del



4. Retablo funerario de la capilla de San Francisco de Baeza. (Luz de Ulierte).

Salvador, aunque terminada muy posteriormente. La articulación del muro responde a un doble arco triunfal en que el segundo cobija un retablo pétreo mientras el más amplio establece una decidida variación sobre las calles laterales del Salvador, al dividirse su vertical en dos partes merced a la horizontal de la línea de impostas. El retablo funerario del interior (fig. 4) evoca de nuevo la composición de un arco triunfal, articulándose por medio de una serliana que en sus laterales, por encima de sendos nichos con una brillante solución de falsa perspectiva, coloca relieves con la Adoración

de los Reyes y los Pastores, fechados en 1560²⁹, que Domínguez Cubero atribuye a Juan de Reolid³⁰. Nada tienen que ver de cualquier modo estos relieves con la parafernalia decorativa de maravillosa expresividad que corona la obra mediante sendos copetes laterales con deformadas dolientes, y grandes guerreros centrales con el escudo familiar, más cerca de la soltura de Jamete³¹.

No es éste el único retablo que traza Vandelvira en Baeza: en la nave izquierda de su Catedral se suceden apiñadas tres capillas con ricas portadas: las de Santiago, San José, y los Arcedianos (Diego Lucas y Francisco de Herrera). Ya Chueca Goitia, Escolano y Molina Hipólito encontraban algún tipo de influencia vandelviriana en las dos últimas³², cuestión que en el caso de la de los Arcedianos o de San Miguel “se puede documentar como diseño de Vandelvira, no sólo por el uso de las formas, que evocan a la capilla de los Benavides en el orden gigante, sino por el contrato para el retablo ‘desaparecido’ descrito por el entallador Luis de Aguilar, según consta en las condiciones dadas por el Maestro de Alcaraz de su puño y letra”³³.

La estructura abarcante de los muros de la capilla de los Benavides de que habla Galera se traslada, adecuada con decoro, a la portada de esta capilla catedralicia (fig. 5), convirtiendo el paramento en anchas pilastras laterales con nichos, prolongadas sobre su entablamento para enmarcar el relieve apaisado del Entierro de Cristo, que se remata con frontón triangular donde se sientan Virtudes sosteniendo una cartela. Lateralmente, pe-

queños copetes para apoyar los escudos de los arcedianos la ponen también en relación con la anterior.

El retablo se contrata con Aguilar tres años después, en 1563, completando el programa iconográfico de la portada, sin que falten en él algunos de los temas de la principal del Salvador de Úbeda: la adoración de la serpiente de bronce y la caída del maná, que habían de esculpirse precisamente en el mismo lugar que en ella, en el entablamento entre cuerpos, lo que viene a reafirmar la importancia de aquella portada-retablo para Vandelvira.

Pero no sólo en esto: el retablo era de dos pisos, con calle central y entrecalles laterales separadas por columnas abalaustradas con trascolumnas, alternando

en ellas las talladas completamente con las estriadas y talladas. En la central del primer cuerpo había de ir un cuadro que poseía Fernando de Herrera, mientras en el segundo iba la Anunciación (posiblemente apaisada también, dada la altura de la capilla y su pretendida concordancia con la portada), que se remataba con el Espíritu Santo. Lateralmente, relieves de profetas y dos apóstoles sobre pedestales.

Posible obra del mismo Luis de Aguilar quizá sea el retablo de la capilla de San José (fig. 5). Si se compara el relieve apaisado de la Anunciación de su segundo cuerpo con los de la portada interior del crucero sur de la Catedral de Jaén, realizados con seguridad por él en 1564, hay que convenir en que son de una misma mano: iguales paños de plegado apretado, la misma incapacidad para el movimiento, repetida posición de los ángeles... A él habría pues de adjudicársele la realización de esta obra cuya disposición es un nuevo eco del principal leitmotiv vandelviriario que vengo señalando: un solo cuerpo con calle central y entrecalles laterales que, enmarcadas por encantadoras columnas abalaustradas ornadas en todo su fuste, dejan entre ellas espacio para colocar relieves y un nicho central para escultura, mientras la central es un amplio rectángulo que hoy ocupa una posterior



5. *Catedral de Baeza. Retablo de San José y Capilla de los Arcedianos* (Luz de Ulierte).

pintura de San José. El remate, con dos niveles, adopta una disposición similar al de la Capilla de los Aragón de Alcaraz, con una encantadora delicadeza: la Anunciación viene enmarcada por telamones completados lateralmente por esbeltas volutas donde asientan ángeles con cartelas y, tras un nuevo trozo de entablamento, acaba en un copete con el Padre Eterno, nuevas volutas donde se recuestan angelotes, y venera superior. Calles laterales del cuerpo principal, telamones (reiterados en la portada), relieves en marcos apaisados, copetes con personajes recostados: todo denota la influencia vandelviriiana del anterior periodo de un maestro que en esta década ya viene dejando el decorativismo atrás en la Catedral de Jaén, pero cuya estela se conserva en los retablos.

Por su parte Juan de Reolid quizás esté presente en Úbeda en la misma década que se documenta en Baeza³⁴: en 1536 se da fin a la portada de la Capilla del Camarero Vago de aquella ciudad, y es posible que de su mano salgan los pétreos sepulcro y frontis de altar, y el retablo de este pequeño espacio, cuyos muros iban pintados al fresco por Julio de Aquiles³⁵, un encargo de 1545 que recoge también el dorado de aquél. Entre trasplastras con follaje al romano y “columnas” adelantadas (en realidad balaustres), enmarcado por un arco superior con grutescos, se alzaba este pequeño retablo sobre un banco con relieve central y nichos laterales apilastrados con pequeñas esculturas, obra que debió ser de un solo cuerpo y calle, aunque con entrecalles sobresalientes laterales horadadas por pequeños nichos enmarcados a su vez por frágiles balaustrillos con figuras de bulto en los laterales, todo lleno de una bulliciosa ornamentación. Hoy solo resta el relieve central del banco, ubicado en la sacristía de la iglesia de San Pablo de Baeza, obra bella y delicada dentro de la expresiva dureza de líneas flamenca de la época.

En el retablo de la Capilla del Deán Ortega en San Nicolás de Úbeda sí está documentada la mano de Reolid. Tampoco se conserva por completo, pero sí la mayor parte de su disposición arquitectónica: también de escasas dimensiones aunque más amplio que el anterior, enmarcado por dobles columnas abalaustradas de las que las extremas se adelantan al plano de la batea, hubo de tener tres calles y doble registro en altura, posiblemente tan sólo articuladas mediante peinazos. Si bien pudo haber más esculturas, sólo se conoce la existencia de una Asunción coronada exenta en el nicho bajo de la central, pero si dejamos aparte el ornamento de grutescos o vegetales “a la romana”, el resto eran pinturas. La obra de talla y escultura hubo de ser subcontratada por el contratante, Julio de Aquiles de nuevo, a Juan de Reolid, dado que en 1549 y 1553 se documentan pagos realizados al escultor en relación a este retablo³⁶. De cualquier modo, la documentación no aporta nada acerca de la traza, pero otra cosa es la estructura que resta.

Para empezar, sus columnas tienen, sin ser iguales, más relación con las de San José que con las del Camarero Vago, y además se ornan en el imoscapo con bastoncillos de alturas alternantes. Por otra parte, al sobresalir las extremas, permiten sostener un entablamento muy volado cuya cornisa y molduras se disparan hacia los lados en un diseño anamórfico (fig. 6): la relación con la puerta de la sacristía de El Salvador está muy clara. La mano de Vandelvira pues, también.

Casi todos los investigadores que se han ocupado de la portada de esta capilla apuntan, sin decidirse a afirmarlo, que el arquitecto parece estar presente en ella³⁷. Terminada en

1537, es una bella composición de medio punto entre semicolumnas corintias en que no faltan ciertas licencias como las bandas con calaveras en su fuste o los balaustrillos en que descansan las enjutas para salvar el grosor hasta las jambas³⁸ (fig. 7). El entablamento, adelantado sobre las columnas, da paso a un bello remate en cuyo centro, sobre un pequeño pedestal trapezoidal, enmarcan un tondo las formas desparrramadas de seres monstruosos con cierta raíz siloesca, culminado por otra figura del ultramundo. Laterales a ellos, parejas de angelitos sostienen una cartela coronada por flamero de cuya base emerge el torso de sendos seres dolientes, casi humanos.



6. Úbeda: Puerta de la Sacristía del Salvador. Retablo de la Capilla del Deán Ortega en San Nicolás (Luz de Ulierte).

Ante ellos es difícil no pensar en las melancólicas figuras alegóricas que salen de entre los altos plintos de los pedestales que sostienen los escudos con atlantes de la portada principal del Salvador y los tan numerosos tondos con figuras emergentes de muchas obras del maestro como los de la portada principal de la propia San Nicolás o las que sostienen las tarjas de los nombres de los Arcedianos en las jambas de la portada de su capilla en la catedral baiezana. Estas variantes de un tema reiterado, menores, pero junto a la estrecha relación que se ha podido establecer entre Julio de Aquiles y Vandelvira en muchas cuestiones —las ornamentales de El Salvador entre ellas—, más la de deán y arquitecto y, por supuesto, los citados baquetones de las columnas y su entablamento anamórfico, pueden hacer suponer fundadamente que pudiera haber trabajado aquí ya, antes del despegue de su densa carrera a través de la Sacra Capilla, cuestión que pondría en evidencia el uso del retablo como campo de experimentación para la arquitectura y el traslado que luego se hace de ésta en el retablo: el camino de ida y vuelta.

Desde mediados de la década de los 30 pues, por los escasos ejemplos de que se dispone y por la más abundante documentación, se va instalando en la traza de los retablos giennenses una estructura renacentista que, abandonando el tapiz gótico adecuado para la pintura, establece ritmos alternantes de calles y entrecalles, intentando adaptarlos en sus remates a las líneas de unión de los testeros con las bóvedas, algo que tardará cierto tiempo en resolverse adecuadamente. A pesar de ello, la arquitectura de estos retablos,



7. Portada de la Capilla del Deán Ortega en San Nicolás de Úbeda. Detalle (Luz de Ulierte).

retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo, una obra que supone un salto en el concepto retablístico de Andalucía, el primero que en las diócesis de Granada y Guadix usa exclusivamente de la escultura en su iconografía. Su composición arquitectónica es extremadamente similar al último citado de Úbeda, pero en él las proporciones de sus elementos se adaptan al lenguaje clásico, desaparece el bullir de lo menudo en la superficie a pesar de los imoscapos, tallados en el cuerpo desde las columnas del segundo piso, mostrando una simplicidad no exenta de engalanamiento: en definitiva, se construye.

El salto de lo decorativo a lo constructivo se realiza poco antes, en el final de serie que supone el espléndido retablo de Santa Ana en la iglesia de Ogíjar Bajo, trazado por el arquitecto discípulo de Siloe, Juan de Maeda, en 1567 y terminado en 1575 (fig. 8⁴⁰), con relieves centrales de Diego de Pesquera, y pinturas laterales de Juan de Palenque y Miguel Leonardo. Es una obra limpia y serena de dos pisos con tres calles y ático entroncado con los remates de las portadas siloescas de la década de los 60 (San Miguel, San Gil, San Ildefonso en Granada, o lateral de Íllora) como lo estuviera la parte central del parroquial de Moclín, posterior a 1551⁴¹: obra de pintura de tres calles y dos entrecalles extremas, todas al mismo nivel, cuyos encasamientos recuerdan más los

por lo que conocemos por ejemplo del de la capilla del camarero Vago, es entendida aún como un simple cambio decorativo, cuestión que incluso se mantiene hasta la muerte de nuestro arquitecto: en 1575 se fecha el retablo mayor de la iglesia del Hospital de Santiago de Úbeda, hecho por Luis de Zayas y Blas de Briño³⁹, una gran obra poligonal de tres calles de pinturas y cuatro entrecalles —adelantadas, tal como Vandelvira las diseñara comúnmente— con esculturas exentas, más un mal resuelto ático, que se sostiene con balaustres y columnas ornadísimos cuyo canon, como el de los enormes entablamentos, muestra que la lección del maestro ha tenido una lectura superficial en los retablos. Habrá que esperar al de San Bartolomé de Jaén (1587) realizado por Sebastián de Solís, para que se revele el retablo como arquitectura.

SILOE Y LOS RETABLOS EN GRANADA

Para la fecha de la muerte de Vandelvira, en la vecina Granada se está realizando el

encajes del gótico que los medios puntos clásicos. Por otro lado, los semicírculos de sus remates laterales, como los del retablo de Gabia la Chica, aún siguen la línea del retablo de Santa Cruz de Jacopo Florentino o del machuquiano Pilar de Carlos V.

A través de don Manuel Gómez-Moreno es posible conocer la imagen del único retablo trazado por Siloe en Granada que, aunque sea por fotografía, nos ha llegado: el de Santiago en Guadix⁴², una obra severa, con tres calles adaptadas a la cabecera poligonal mediante la elevación de la central, y tres pisos, cuyo único remate es un grueso copete avolutado prolongado en otras volutas, muy gruesas, en los laterales. Aunque apilastrada, en cierta medida tiene más que ver esta obra con la de Ogíjar Bajo que con el decorativismo y la escasa entidad arquitectónica que tienen otros retablos de la diócesis como el citado de Gabia Chica por ejemplo (acabado en 1567) que, a pesar de su encanto, está concebido en un plano pictórico más que arquitectónico, aunque no falten en el remate los tondos siloescos.

Si hemos de tomar pues como paradigma de los trazados por Siloe el único de que tenemos imagen, hay que pensar que el burgalés no traslada sus experiencias en la arquitectura de portadas a la de retablos (aunque sus discípulos lo hagan en lo que se refiere a los remates). Sí al contrario, de retablos a portadas, o más bien a “la” portada: a la del Perdón, que es la que en definitiva nos ocupa. El retablo de la capilla de Caracciolo de Vico en San Giovanni a Carbonara de Nápoles, donde trabajase junto a Ordóñez y Girolamo Santacroce, presenta un cuerpo columnado sobre banco y pedestales con una calle central y dos laterales más estrechas en que se colocan nichos con esculturas exentas, rematado por rectángulo con volutas a los lados y dos placas de relieves laterales. Tanto los pedestales de las columnas como el entablamento se adelantan individualmente al plano de la obra, como en el Perdón, en el sepulcro de don Rodrigo Mercado en Oñate o la Torre de Santa María de Burgos, ensayos para la que será su magistral portada. En aquél, un sepulcro tipo retablo realizado cuando ya se ocupaba de la catedral granadina (1529-1532), adopta estas dos calles laterales con nichos para esculturas y un arco triunfal en la central como lo hará el Perdón, separadas por columnas completamente talladas.



8. Retablo de Santa Ana en la iglesia de Ogíjar Bajo (José Manuel Gómez-Moreno Calera).

Así pues, puede concluirse que si bien el trasvase de ideas dentro de la arquitectura está presente en su obra, no lo está entre ésta y la arquitectura en madera en que se empieza a transformar en la segunda mitad del XVI el retablo. Sólo sus discípulos se permitirán esta licencia, pero nunca respecto a la portada señera del Perdón, una obra imperial que, falta de la portada principal, funcionaba visualmente como tal de la Catedral. ¿Una cuestión de decoro?⁴³ Es posible, pero también económica. La endémica falta de efectivo de las incipientes diócesis granadinas que han de dotar multitud de nuevas parroquias, la concentración de esfuerzos en el símbolo que es la Catedral y la rebelión de los moriscos son razones de peso. Cuestión diferente es la de Jaén, una diócesis rica y asentada que se puede permitir realizar tanto retablos parroquiales (perdidos, aunque se conserve alguna que otra tabla) como los privados vistos, y asumir en los primeros el coste de relieves y esculturas de bulto⁴⁴.

Hay sin embargo un retablo, el mayor de la parroquial de Guadahortuna que, contratado en 1558 por mitad por Luis Machuca y Francisco Sánchez, ha perdido excepto en su primer piso la traza primera. Pero en éste, en esa parte inferior, “llevaba una escultura de la Virgen con el Niño, entrecalles más estrechas con pares de hornacinas superpuestas para acoger esculturas, y banco con tableros de talla”, “Todo lo cual suponía un avance estilístico ‘en Granada’ cuando se empezó” pues este ritmo alternante y las hornacinas para acoger esculturas eran una novedad en la retablística de la zona⁴⁵... pero no en la de Jaén como se ha visto. La singularidad de la portada de esta iglesia da la ¿casualidad? de que se repite en su retablo, por lo que hay que pensar que más que ante ella estamos ante uno de los casos de trasvases en doble dirección, por lo demás absolutamente corrientes en una época en que los límites diocesanos no eran tan cerrados en cuanto a ideas y maestros como a menudo los queremos encerrar provincianamente. En definitiva, un homenaje a la figura del maestro Diego de Siloe a través de la herencia del maestro Andrés de Vandelvira.

NOTAS

1. Sigo la transcripción de MORENO MENDOZA, Arsenio. *El Arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda*. Sevilla: 1979, p. 18.

2. En lo posible, dejo al margen las cuestiones iconográficas, ampliamente tratadas por SEBASTIÁN, Santiago. «Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid), LXIII, (1997), pp. 189-206 y en *Arte y Humanismo*. Madrid: Cátedra, 1981; TURCAT, André. *Etienne Jamet, alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*, París: Picard, 1994; y DE ULIERTE, Luz. «La Sirena, la Muerte y el Renacimiento». En: SAURET, Teresa y QUILES, Amparo. *Luchas de sexo en la Historia a través de la imagen*. Málaga: CEDMA, vol. I, 2001, pp. 565-594.

3. “Después de setecientos años de dominación musulmana, dimos estos pueblos a los Reyes Católicos encerramos en este templo sus cuerpos y llevamos a los cielos sus almas porque obraron con Justicia y Fe”. La Sirena funcionaría aquí como psicopompo, pues. *Ibidem*, p. 575.

4. El control del Deán Ortega incluso en cuestiones menores queda acreditado por ejemplo cuando en 1555 el imaginero Domingo Beltrán se obliga a hacer tres filacterias “conforme a un dibuxo que esta fecho de mano de Julio (de Aquiles) como lo ordenase Vandeelvira e Julio, con el parecer del señor Dean”. RUIZ

FUENTES, Vicente. «El pintor Julio de Aquiles. Aportes documentales a su vida y obra». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXIII (1992), pp. 83-96, p. 86.

5. López de Ayala fue traductor de Sannazaro y Bocaccio. El que éste fuera una autoridad en Sirenas al decir de Cartari, y que la clave del paso a la vida del más allá venga aquí dada por la psicomaquia de la parte central del entablamiento a través del combate de centauros y sirenas, avala su posible asesoramiento en el programa iconográfico. Además si la interpretación ha de realizarse en base a la Divina Comedia de Dante (cuestión que comparto) su asesoramiento se justifica aún más. Ya había dado pautas para otros programas como el del coro de la Catedral de Toledo, donde “casualmente” trabaja Jamete; allí aparece otra psicomaquia, en este caso de otros seres marinos.

6. Jamete realizará en el zaguán de la catedral de Cuenca una portada-retablo claramente deudora en su cuerpo principal de la ubetense. La arquitectura del zaguán fue terminada por Francisco de Luna en 1550, y el ornato del lugar no se terminó hasta 1567. ROKISKI, M^a Luz. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación, 1985, pp. 147- 151. Esta colaboración de Jamete con el suegro de Vandelvira sería otra prueba más de la continuación de las relaciones entre el francés (trabajando en Cuenca desde 1547) y nuestro arquitecto.

7. Otra posibilidad es el conocimiento del *Terzo Libro...* de Serlio. Puesto que coinciden fecha de publicación del libro y firma del contrato, parece precipitada la llegada del primero a Úbeda antes de la traza de la portada, pero no si la traza del segundo cuerpo fuese posterior

8. La de San Ildefonso, trazada por el propio Siloe, fue realizada por Juan de Alcántara, quien, quizás con traza del maestro, también hizo la de San Miguel. En cuanto a la de Santa Ana, hecha por el mismo Juan de Alcántara, había sido trazada por su padre, Sebastián. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Don Quijote, 1982, pp. 314, 385 y 334 respectivamente.

9. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad, 1989. Acerca de la de Moclin (donde estuvo Siloe en 1543 para trazar su capilla mayor y retablo), la hace cercana a la Mota (Alcalá la Real, Jaén), lo que estaría en relación con sus realizadores, los Bolívar: Vid: *Documentos y estudios de arte granadino. Las iglesias de las Siete Villas. Colomera, Guadahortuna, Illora, Iznalloz, Moclin, Montefrío, Montejicar*, Granada: Universidad, 1989, p. 172.

10. ROKISKI, M^a. Luz. *Arquitectura...*, pp. 161-162. Frente a la atribución de Orueta a Berruguete; TURCAT, A. *Etienne...*, p. 196, cree que lo hecho por Jamete sería la traza. Ya Chueca señaló el parentesco de ambas portadas.

11. GALERA ANDREU, Pedro. *Andrés de Vandelvira*. Madrid: Akal, 2000, p. 127.

12. Especialmente RODRIGUEZ RUIZ, Delfín. «Andrés de Vandelvira y después. Modelos periféricos en Andalucía: de Francesco Colonna a du Cerceau». En: *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén: El Olivo, 2002, pp. 321-368. Incluye la cultura arquitectónica de Vandelvira, con amplias referencias bibliográficas.

13. ROKISKI, M^a Luz. *Arquitectura...*, pp. 116-130.

14. RUIZ CALVENTE, Miguel. «Los maestros canteros Francisco de Luna, Andrés de Vandelvira y Juan de Mojica». En: *Andrés de Vandelvira. V centenario*. Albacete: IEA, pp. 117-132.

15. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Relaciones artísticas entre Jaén y Granada en los inicios de la modernidad: Aproximación a una constante histórica». *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses* (Jaén), 137 (1989), pp. 59-74.

16. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura...*, pp. 341-345.

17. GARCÍA GRANADOS, Juan A. «La iglesia parroquial de Guadahortuna». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI (1984), pp. 119-156 y 142.

18. En estos años 60 Arredondo contacta con Vandelvira para la solución de problemas de la Catedral de Guadix. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura...*, p. 400.

19. *Ibidem*, p. 415.

20. *Ibid.*, p. 318.

21. GARCÍA GRANADOS, Juan A. *La iglesia...*, pp. 124-130. A lo dicho en este interesante artículo, yo añadiría las guirnaldas que ornan las columnas de ambos pisos. Siloe las incluye en la portada del Perdón señalando el tercio inferior; Vandelvira en El Salvador lo hace en el superior, tal como se realiza en

Guadahortuna. Otra cuestión sería que los relieves del intradós del arco de entrada tengan carácter narrativo, no sólo ornamental.

22. Sus edículos laterales también la ponen en relación con la de San Juan Bautista de Hinojosa (Hernán Ruiz II), que por otra parte no estaba aún acabada.

23. GARCÍA GRANADOS, Juan A. *La iglesia...*, p. 142.

24. GALERA ANDREU, Pedro. *Andrés...*, pp. 42-43. Hace notar la de artistas en Jaén y Murcia como Jerónimo Quijano o Francisco Florentín, así como que el Deán de Cartagena Sebastián Clavijo fuera un hombre de la administración de Francisco de los Cobos. En cuanto a Albacete, también resalta el que fuese desde Chinchilla de donde Jamete partiese hasta Úbeda.

25. SANTAMARÍA CONDE, Alfonso. «Arquitectura vandelviriiana en la provincia de Albacete». En: AA.VV. *Andrés de Vandelvira en la provincia de Albacete*. Albacete: IEA, pp. 189-208. Respecto a Yeste es interesante señalar que desde 1523 en la iglesia aparece como encargado de las obras el vizcaíno, Maese Rodrigo, que también trabaja en Segura de la Sierra (Jaén, pero territorio entonces de la Orden de Santiago como Yeste), donde Luna y Vandelvira van de visitantes en 1537, y dan una serie de instrucciones para su obra. Cf. RUIZ CALVENTE, Miguel. *Los maestros...*, p. 122. No es extraña pues la posterior vinculación de las ideas vandelviriianas con esta iglesia.

26. El fuerte adelanto de las calles laterales plantea una cierta similitud con la fachada de San Juan Evangelista de Hinojosa del Duque, obra de Hernán Ruiz II, aunque falten los edículos trapezoidales de remate, pero hay que recordar que tanto las portadas citadas de Vandelvira como la sacristía de la catedral de Jaén, están realizadas a estas alturas.

27. TORRES NAVARRETE, Ginés. «Nuestros pueblos: Torreperogil». *Senda de los Huertos* (Jaén), 23 (1991), pp. 27-38 y 32. En 1594 el primer capellán ordena ser enterrado en ella: “Yten declaro que mi tio el Comendador de Alcántara Fray Miguel Siles, ynstituyo una capellania que yo de presente sirbo... y al final de mis dias reciba mi cuerpo sepultura en la Capilla que allí tengo del Comendador Siles, mi tio”.

28. DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jiennense*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1995, pp. 193-194. Reolid es rigurosamente coetáneo del arquitecto, si éste nació realmente en 1505. Aguilar, nacido aproximadamente diez años después, entra en la escultura giennense de la mano del primero.

29. Agradezco a Miguel Ruiz Calvente que me hiciese notar esta fecha en el último de los relieves citados.

30. DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *De la tradición...*, pp. 135-36.

31. Aunque es posible que esta parte superior se labrase antes que los citados relieves, Jamete no declara en el citado juicio inquisitorial iniciado en 1557 haber trabajado en Baeza, lo que no descarta que lo hiciese: “La grande proximité de Baeza et d’Úbeda expliquerait que Jamet n’ait rien déclaré à son procès d’un travail à Baeza dont il n’aurait jamais été résident” (TURCAT, André. *Etienn...*, p. 42).

32. CHUECA GOITIA, Fernando. *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1971, pp. 291-292; ESCOLANO GÓMEZ, Francisco. «Aportación al estudio de la Santa Iglesia Catedral de Baeza». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 3 (1938), p. 82; MOLINA HIPÓLITO, José. *Baeza histórica y monumental*. Córdoba: Caja Ahorros, 1982, p. 44.

33. GALERA ANDREU, Pedro. *Andrés...*, p. 121. Un resumen más detallado de las condiciones del retablo en DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *De la tradición...*, pp. 198-199.

34. Tanto él como Aguilar están presentes en obras de talla e imaginaria de esta ciudad desde la década de los 30. DE ULIERTE, Luz M^a. «El Arte». En: AA.VV. *Historia de Baeza. Historia, Literatura, Arte*, Baeza: Ayuntamiento-Universidad de Granada, 1985, pp. 512-514.

35. CAMPOS RUIZ, Miguel. «La capilla del camarero Francisco de Vago, en San Pablo de Úbeda». *Don Lope de Sosa* (Jaén), 1925, pp. 238-242.

36. RUIZ FUENTES, Vicente. *El pintor...*, p. 85. En 1554 estaba terminada esta tarea, pues hay pagos a un desconocido Tálamo para dorarlo, estofarlo y colorearlo.

37. GALERA ANDREU, Pedro. *Andrés...*, p. 83, por ejemplo, opina que dadas las concordancias con El Salvador en sus columnas de estrias y bastones alternantes, arco y entablamento, más la aparición de Hércules en las enjutas, es muy posible que fuese trazada por Vandelvira y colaborase en ella Jamete. En cuanto a la escultura, José Domínguez Cubero (*De la tradición...*, pp. 128-129); apunta la posibilidad de que trabajase

en ella Reolid. Pudo haberlo hecho, pero difícilmente en el magnífico remate de la portada: si acaso en las esculturas de bulto extremas.

38. Aparte de la disposición general de ambas portadas, también en la del Alhorí resuelve de un modo similar el problema técnico de unión entre los cimientos con el edificio gótico preexistente, aunque al ser mayor el abocinamiento no sólo se incluye aquí un balaustre como en Úbeda, sino que se complementa con otros elementos como un nicho. Él mismo defiende su solución del Alhorí frente a los requerimientos del Concejo de que se sale hacia la calle “porque de otra manera sería perdida la obra y no sería en arte”. PRETEL MARÍN, Aurelio. «Vandelvira y su gente en Alcaraz: La obra y el entorno social y laboral». En: *Andrés de Vandelvira. V Centenario*. Albacete: IEA, 2005, pp. 71-108, p. 92, nota 102.

39. Este escultor tuvo relación con Vandelvira: en 1556 contrata la sillería alta del coro de El Salvador de Úbeda y entre los testigos, figura el arquitecto. Acabado este artículo, CARRASCO DE JAIME, Daniel J., ha publicado *El retablo del Hospital de Santiago en Úbeda*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2008.

40. Muestro el retablo recompuesto, hoy sin el relieve central, que fue vendido a Helen Hay Whitney en 1881, quien lo donó al Metropolitan neoyorquino en 1944, como es sobradamente conocido.

41. En 1543 visita Siloe la villa para trazar la capilla y el retablo de esta iglesia, pero no se sabe si llegó a realizar la de éste o, si de hacerlo, se siguió o más bien no. Gómez-Moreno Calera (*La Arquitectura...*, p. 182) lo cataloga dentro del “gusto de Esteban Sánchez y pintores de la escuela de Machuca”.

42. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Ugina, 1941, pp. 93-94.

43. Por Lázaro de Velasco conocemos que la previsión de Siloe para la portada principal de la Catedral era la de un arco de triunfo de tres vanos al modo romano, único lugar pues donde desarrollaba similar idea, pero como es lógico de modo más explícito aún.

44. Fernando Marías hace referencia al ranking de precios, que sería, de mayor a menor, los de esculturas exentas, relieves y pintura. MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989, p. 238.

45. La larga historia de la ejecución del retablo puede seguirse paso a paso en GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La Arquitectura...*, pp. 84-91, en especial p. 90 y nota 30.

