

Clasicismo y modernidad en Úbeda. Dos cuestiones en torno a Vandelvira (1505-1575)

Classicism and modernity in Úbeda. Two issues concerning Vandelvira (1505-1575)

Espinosa Villegas, Miguel A. *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2005.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2006.

BIBLID [0210-962-X(2006); 37; 29-44]

RESUMEN

Úbeda es uno de los centros claves para comprender el sentido de nuestro Renacimiento, como apuesta de la aristocracia por una modernidad frente al arcaizante goticismo del poder tradicional. En esta época de renovación, la labor de un artista como Vandelvira es no sólo instrumento de tal apuesta, sino que representa asimismo la profunda revisión que el mundo del arte sufre a manos de sus propios artífices. Vandelvira viene a simbolizar el salto del artesano tradicional al artista libre, al profesional liberal, merced a un esfuerzo por adquirir una vasta formación y a un comportamiento creativo totalmente libre y personal.

Palabras clave: Urbanismo; Arquitectura; Gótico; Renacimiento; Clasicismo; Modernidad; Teoría del Arte; Artistas.

Identificadores: Vandelvira, Andrés de.

Topónimos: Úbeda; Baeza; Granada; España; Italia.

Período: Siglo 16.

ABSTRACT

The town of Úbeda is one of the key centres for a true understanding of the Spanish Renaissance, since it shows how the aristocracy favoured a modern architectural style, in contrast to the archaic gothic of the traditional centres of power. In this period of renewal, the work of such an artist as Vandelvira not only represents an example of this tendency, but also shows how the artistic world is profoundly reinterpreted by its own creators. Vandelvira comes to symbolize the leap from the traditional artisan to the free artist and professional, thanks to the enormous effort he expended in gaining wide-ranging training and culture and to his truly free and personal creative powers.

Keywords: Town planning; Architecture; Gothic; Renaissance; Classicism; Modernity; Theory of Art; Artists.

Identifiers: Vandelvira, Andrés de.

Place names: Úbeda; Baeza; Granada; Spain; Italy.

Period: 16th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada.

LA CIUDAD: SU PAPEL EN LA ESTRATEGIA HISTÓRICA RENACENTISTA

El Renacimiento español no puede ni debe enjuiciarse desde la óptica italiana, al menos en lo que respecta a las soluciones de tipo formal, visual. Las ideas que lo animan, ciertamente comunes al resto de Europa, se revisten sin embargo en nuestro país de unos tintes de tradición propia. Desprenderse de las huellas indelebles de nuestro pasado medieval no era posible sin el pago previo exigido por una apuesta de futuro consistente en una labor de filtrado, mezclado y cimentación que significaba el abandono de la particularidad étnica, religiosa o cultural en aras de una homogeneización. El Renacimiento es así en España, el arte de la homogeneidad, de la apuesta por un futuro a una sola banda «hispana» y no ya a tres. Y pese a los innegables episodios de fuerza, no hubo más remedio que conseguir aglutinar diferentes modos de ver la vida, con el consenso de la regla aséptica, mitificada y científica que suponía el nuevo saber renacentista. San Juan de la Cruz o Teresa de Jesús no eran sino fiel reflejo de esa cultura mixtificada que debía servir de cimiento al nuevo proyecto sociopolítico.

Del mismo modo, las nuevas ciudades renacentistas se trazaban sobre la asunción, también espiritual, e integración de su pasado, que quedaba así desdibujado o diluido bajo la apariencia de lo novedoso. Hay que desterrar de una vez por todas la idea de un espacio cultural renacentista que niega lo medieval y busca el arraigo en lo clásico. El Renacimiento asume y actúa reinterpretando o racionalizando también el medievo más inmediato, especialmente el nuestro. Y es que a la vez que lo comprende e integra, destierra determinados significados considerados como nocivos o impedimentos. En este sentido, la sociedad se hace laica, evoluciona al margen y en enfrentamiento claro al poder eclesiástico bajo la apariencia de acato. En tal clima, los nuevos edificios de la nobleza comienzan a competir en habilidad, significado y grandeza con los templos.

Como en el resto de la península, el Renacimiento de Úbeda echa a andar fuertemente constreñido por el peso de un pasado gótico, que parece querer perpetuarse a través de conceptos que afectan desde el volumen de la masa pétreo a la decoración plateresca. Quizás en Úbeda, de modo más claro que en ningún otro emplazamiento, hayamos de conceder a la nobleza ciudadana, que asume su nuevo papel secundario dentro del concierto del nuevo estado moderno, la habilidad demostrada para actuar como motor e impulso del nuevo estilo renacentista. El clasicismo que entronca a través de la regla con el pasado grecorromano legitima igualmente gracias a la regla una situación de preeminencia social que hunde sus razones también en el pasado.

Cuando el lenguaje simbólico señorial se demuestre efectivo, también la Iglesia querrá a través de sus nuevos edificios clasicistas obtener ese reconocimiento que la nobleza había impuesto ante el riesgo de ser puesta en duda su autoridad a causa de la nueva situación social requerida por la unificación de los monarcas Católicos. Tal vez lo hiciese como consecuencia del óptimo resultado obtenido a través de programas privados como la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda y la de los Benavides en San Francisco de Baeza¹.

El mismo pasado que hacía imposible la aplicación de los teóricos proyectos transalpinos, sin una revisión y adaptación previa a las estructuras socioculturales de la nueva

realidad hispana, será el que configure el aspecto peculiar de un arte que más que una regresión en el tiempo de los estilos debe ser entendido como el punto de partida hacia la modernidad. Más aún, cada caso concreto debería tratarse considerando tan sólo su realidad: no es del todo idéntico el proceso de preparación e inicio de esa modernidad en Úbeda que en Baeza.

De esta manera, percibimos que el modelo de crecimiento y modernización renacentista en Úbeda es más una redefinición del espacio mudéjar de intramuros (proceso similar al que se produce en numerosas ciudades italianas mediante la introducción de nuevos ejes de actividad y focos de interés), mientras que el urbanismo de Baeza se centra en la configuración de un espacio casi totalmente nuevo en torno al núcleo previo fuera de las líneas de muralla². Pese a lo cual, es posible observar que ambos modelos acabarán por conjugarse sobre las dos ciudades. De hecho, como señala el Profesor P. Galera Andreu³ se trataría de dos núcleos urbanos medios que sostienen un único sistema de relaciones territoriales sobre el entorno, relación que tampoco pareció escapar a la comprensión del flamenco Anton van der Wyngaerden cuando traza un grabado de la zona para su serie de ciudades hispanas encargada por Felipe II.

El crecimiento de Baeza no podría haberse llevado a cabo sin el previo establecimiento de un período continuado de calma y paz que hiciese innecesaria la defensa. El proceso de asunción de lo medieval y reestructuración en Úbeda no podría comprenderse tampoco sin el contexto de una política moderna como la instaurada por los Reyes Católicos que quería debilitar los poderes de las noblezas locales, a menudo en pugna entre sí, magnificando la presencia y autoridad de la Corona. La necesidad de hacer patente esta nueva situación de poder lleva a nuestro Renacimiento a ser más arquitectónico que urbanista. El símbolo del poder se evidencia de forma más inmediata sobre un edificio, sobre su alzado o sobre su demolición, que sobre un plano urbano. Es por esto, que la mayoría de las ciudades hispanas del Renacimiento comienzan por establecer unos puntos de referencia arquitectónica sobre los que luego se articula el trazado urbano y que a menudo comienzan en la demolición de las viejas murallas medievales o de los antiguos espacios de poder asociados a la nobleza local (torres, ciudadelas...), en beneficio de una nueva simbolización espacial donde la plaza no es sólo el escenario de esa representación sino el lugar de encuentro y unión de los dos nuevos poderes considerados: la vieja Iglesia y el naciente Estado moderno. El poder plasmado a través del edificio no puede ser aprehendido sino desde el espacio vacío e inmediato de la plaza. Si la plaza mayor aglutinará y enfrentará luego ayuntamiento e iglesia, como representantes de los pilares del poder instituido, la nueva nobleza comienza a disponer en torno a sus palacetes espacios representativos aún a costa de sacrificar terreno de su propio cuerpo o de modificar la traza heredada de una ciudad medieval. No en balde, la aristocracia opta tempranamente por un Renacimiento sin reservas, haciendo que el gótico quede asimilado al poder del Estado. El arte será así, como siempre fue, un indicio del panorama social: un gótico oficial, un Renacimiento vindicante y un mudéjar popular en retroceso. La expresión exterior de la arquitectura y la obra de Vandelvira en concreto, se convierte igualmente en un instrumento hábil para controlar el espacio de la ciudad⁴.

Úbeda, como Baeza, al entender de Ramón Gutiérrez «*sería la cantera experimental en la cual se forjarían las innovaciones tecnológicas y los principios creativos que permiten superar con destreza formas del pasado y recoger, potenciándolos, los conocimientos de los antiguos obradores y logias medioevales*»⁵. Esto no habría sido posible sin la concurrencia de una pequeña nobleza que, vinculada a las concesiones de tierra y privilegios, fue ligándose a la ciudad, castellana desde la toma por Fernando III desde 1234. No cabe duda de que el nuevo estilo renacentista no puede desmarcarse del nuevo ambiente social y cultural, pero tampoco de los nuevos modos económicos que dejan atrás lo medieval para construir un esquema ya más próximo al capitalismo. Pero esta nobleza latifundista no es en absoluto rural sino que vive en la ciudad y en ella necesita expresar su condición mediante programas artísticos que se asientan sobre un *carácter 'autoafirmativo' y connotaciones muy concretas tanto en lo estilístico como en lo ideológico*⁶. Es precisamente ese deseo de autoafirmación de nuestra nobleza lo que hace que nuestro Renacimiento no pueda entenderse desde parámetros italianos, pues el vínculo entre economía, cultura y burguesía urbana que hizo nacer el Renacimiento en Italia no existe en Castilla, donde el lugar de la burguesía será ocupado por esta pequeña nobleza consciente de su posición frente al poder monárquico pero que culturalmente ha dado ya el paso hacia la modernidad humanista, una joven nobleza «monetaria» que cada vez más se distancia de la tradicional nobleza de sangre y que a veces se posiciona claramente frente a la Corona. Recordemos la desaparecida inscripción que hacía del Castillo de La Calahorra una construcción para «*guarda de los caballeros a quienes los reyes quisieran agraviar*»⁷.

EL RENACIMIENTO COMO SISTEMA DE VALORES Y APUESTA POR UNA MODERNIDAD CLÁSICA

Como señala el profesor Ignacio Henares Cuéllar, *las nuevas relaciones de poder, la idea de lo público y la renovada concepción de lo religioso integran, en efecto, el núcleo de la Arquitectura renacentista entre nosotros*⁸. Nuestro Renacimiento se desarrolla en una aparente paradoja: los creadores del primer estado moderno actúan como mecenas humanistas aunque sus actuaciones se vinculen a una fisonomía goticista, ya que ésta representaba la tradición y por tanto el poder legitimado. Los programas de actuación arquitectónica y urbanística llevados a cabo por parte de la Corona se vinculan al lenguaje sancionado por la tradición medieval, pero la nueva idea del arte que parece llegar desde Italia se presenta cada vez más como una apuesta por la evolución social, como una bandera del cambio en las relaciones entre la nobleza o la iglesia con el poder absoluto de la monarquía.

Se acude tradicionalmente a la explicación de que fue la relación de los aristócratas andaluces con los banqueros y hombres de negocios asentados aquí, aunque llegados desde Génova u otras regiones italianas, aquello que posibilitó la introducción de este viraje hacia el clasicismo⁹. Las razones son siempre muchísimo más complejas. Huelga decir que nuestra cultura tardomedieval estaba abocada antes o después a caer en ese mismo episodio clasicista que se desarrolla en ciudades estado italianas como Florencia, huelga decir también que no todo lo que llega de ellas es enteramente nuevo para nuestros

hombres de ciencias y letras, conceptos en torno a la condición social del artista, por ejemplo, son planteados mucho más radicalmente entre las páginas de nuestros teóricos. No cabe duda sin embargo, de que la magnitud de lo acaecido en la vida cultural de la Italia del momento deslumbra e impregna a una parte de nuestra nobleza especialmente sensible ante cuestiones sociopolíticas cuya exteriorización cristalizaba en un nuevo lenguaje estilístico.

El arte del Renacimiento no es pues, y esto es lo importante, lo esencial del cambio producido en la época, sino tan sólo la constatación de ese cambio a todos los niveles. Renacimiento significaba por tanto, en su momento de introducción como una plástica diferente en nuestra península, una opción por el cambio, por el abandono de los valores ya superados, sólo así puede entenderse que aún muchos de nuestros nobles que jamás visitaron Italia adoptasen también este lenguaje como propio, o que muchos otros, tras pasar por Italia, siguiesen fieles a la tradición flamenca medievalizante¹⁰.

Renacimiento era esencialmente proyecto de futuro y voluntad de cambio y no una vuelta al pasado como constantemente se nos recuerda; al menos bajo ningún concepto es una copia servil de ese esplendor grecolatino: el acto siempre estuvo espiritualizado por un vasto programa sociopolítico, que adquiere auténtico sentido en unas tierras tradicionalmente fronterizas y que se presentan como un país joven, emprendedor y de gran pujanza en lo económico y también en lo cultural. Andalucía en este momento es trina: Granada (que representa el fin del proyecto de unidad nacional medieval), Sevilla (que es la apuesta por el futuro proyecto de la España de Ultramar) y el territorio de Úbeda-Baeza (que equilibra pasado y futuro plasmando el presente real).

VANDELVIRA EN LA CULTURA RENACENTISTA ESPAÑOLA. HITOS VITALES

Vandelvira aprende el arte antiguo y moderno de la cantería trabajando para los círculos de la Orden de Santiago, junto a su suegro Francisco de Luna. De hecho las primeras noticias suyas datan de 1529, cuando aparece citado como cantero en las obras de la Casa Madre de la Orden en Uclés. La leyenda envuelve los orígenes de este arquitecto¹¹ al que algunos, falsamente, como el cronista jiennense Ximena Jurado a mediados del siglo XVII, quisieron hacer hijo de otro cantero, un tal Pedro de Vandelvira, e incluso presentándonos a ambos en una gira por Italia y entablando relación con Miguel Ángel. Pudo haberse dado este viaje, ello explicaría muchas de las interrogantes que surgen acerca de la vasta cultura italiana que Vandelvira demuestra tener, pero no es menos cierto que en su formación participó tal vez de manera más intensa el carácter de su maestro y suegro, Francisco de Luna, un hombre humanista y moderno, con una profunda formación no sólo práctica sino también teórica¹².

Señalaba Chueca Goitia que en la formación de Vandelvira pudieron influir no sólo su suegro, sino evidentemente Siloé, Machuca, el pintor italiano Julio de Aquilis y el escultor oriundo de Orleans, Esteban Jamete¹³. La entrada en contacto con el mayor conocedor de la moda italiana, Diego de Siloé, al ejecutar el proyecto de éste en la Sacra Capilla de

El Salvador en Úbeda, fue decisiva. No cabe duda de que entiende que el Renacimiento es un lenguaje universal y de hecho colaborará estrechamente con este escultor francés, Étienne Jamet, que hará la decoración escultórica de algunos de los espacios por él diseñados. Algunos señalan también que en su obra en Úbeda puede adivinarse también una influencia del arquitecto real Luis de Vega, especialmente en sus proyectos civiles¹⁴.

La iconografía que se despliega en El Salvador no podría ser plenamente entendida sin comprender que tras su diseño debe buscarse la autoría de alguien versado en estas lides de la mitología y la escriturística. Sería posible así que tal vez un humanista y traductor de Bocaccio y Sannazaro como D. Diego López de Ayala, amigo personal del comendador D. Francisco de los Cobos, hubiese tenido algo que decir en la confección de este programa. En las otras dos portadas, hallamos sin embargo la impronta del Deán Ortega.

Resulta muy difícil comprender el alcance del programa arquitectónico que Vandelvira despliega en Úbeda sin intentar al menos dilucidar los nexos entre el artífice y la cultura italiana. Resulta increíble que de toda la Península Ibérica, sólo este enclave posea un auténtico Renacimiento arquitectónico al modo italiano. Es más que probable que tras este hecho se esconda la relación de Vandelvira con Siloé y el círculo cultural granadino. El papel de Granada como introductora de las artes, no sólo visuales, del Renacimiento en España resulta indudable. Granada representaba para la monarquía católica no sólo el reto de la reconquista sino la necesidad de incorporar una tradición diferente a la propia o al menos de hacer presente el cambio de poder. Los programas arquitectónicos que se acometen no sólo son de primer orden sino que convocan a toda una serie de arquitectos italianos dispuestos a traer la modernidad bajo una pátina de profundo contenido simbólico que comenzaba a no casar bien con los mensajes habituales para la monarquía. La Alhambra se convierte de esta manera en la sede de una corte, controlada por D. Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, que asume el lenguaje y el talante renacentista como propio de la modernidad y que intentará por todos los medios popularizarlo presentándolo ante el pueblo como el vehículo de las nuevas ideas del poder.

El gótico de Enrique Egas y su círculo comenzaba a resultar demasiado arcaico, apropiado durante un primer momento para manifestar el cambio de *estatus* de la ciudad, pero no tanto para manifestar las ganas de progreso de una joven nobleza que debía sustituir en la ciudad el papel que la burguesía naciente representaba en las ciudades italianas. La pugna estilística, la indefinición arquitectónica, que puede observarse en Úbeda o en Baeza en este período, comenzó tal vez en Granada, donde el grupo de Francisco Florentino y sus seguidores, como Sebastián de Lizana *futuro colaborador de Siloé en las obras de la catedral, ...traspasaron de un modo definitivo los límites del gótico tardío*¹⁵.

Francisco de los Cobos, es sin duda una de las claves para comprender en buena medida la obra ubetense de Vandelvira. Se trata de un noble humanista al modo italiano, enriquecido por el emperador Carlos V en el desempeño de sus cargos, orgulloso de sus logros personales en la misma medida que ansía mostrarse temeroso de Dios, lo que le conduce al uso simbólico y un tanto ambiguo de la arquitectura como instrumento de propaganda o declaración personal. Pero en idéntica consideración debemos tener el círculo humanista que actúa en la comarca, con la Universidad de Baeza¹⁶ como punto de referencia. Un

círculo, dicho sea de paso, que jamás consiguió desprenderse de la asechanza severa de la Inquisición, dado el alto número de judeoconversos en sus filas, como Juan de Ávila o el propio promotor del proyecto ante Roma, D. Rodrigo López. Judeoconverso en este momento es sinónimo de “deseo renovador” y afán de superación de viejas cuestiones a través del respeto y el conocimiento, algo que para una Iglesia erigida como guardiana de la cultura tradicional era evidentemente sinónimo de “peligro”. Ciertamente, tan peligrosa como el origen de sus fundadores era la dedicación de dicha Universidad a los temas de las Artes y la Teología.

Interesante resulta asimismo conocer el alcance y amplitud de la posible biblioteca del arquitecto¹⁷ para intentar comprender a través de sus volúmenes de dónde procedía una cultura tan precisa. Curiosamente, y en oposición a lo que su obra parece ejemplificar, sus títulos no sólo eran pocos sino que además tampoco eran los más adecuados para el desarrollo de la teoría arquitectónica. Salvo dos libros de Serlio y un Vitrubio en latín, el resto lo configuran dos libros de “cosmografía” (el de Pedro Apiano y el de Orencio Finé) y una serie de volúmenes religiosos, que tampoco resultan ser de gran valor como fuente de inspiración artística.

Una vez más, nos surge la cuestión: ante esta limitación de conocimientos teóricos, cómo es posible que en tan sólo cuarenta años pueda registrar la evolución de todo un estilo que se proyecta en el resto del continente por al menos dos siglos. Y de nuevo, hemos de encaminar nuestros pasos hacia el círculo más erudito y formado intelectualmente configurado por sus mecenas e incluso amigos universitarios. No se trata de cuestionar su validez intelectual, sino antes bien de remarcar que su formación debió ser realmente al pie de la letra según el espíritu humanista tradicional. Necesariamente, hubo de participar de un círculo de debate que al modo de la *camerata* florentina actuase en la región como acicate de las artes. Turcat concibe la Úbeda del siglo XVI como *un jardín intelectual de Andalucía*¹⁸ y a buena fe que así debió de haber sido, pues de lo contrario es imposible comprender el encuentro de ideas tan dispares y a la vez tan complejas como las que sirven de sostén a programas arquitectónicos pero también decorativos como los de Jamete.

Ningún escenario pudo ser mejor para asistir al nacimiento del nuevo estilo clásico por sus circunstancias económicas, sociales y culturales, que la Florencia del siglo XV. Los artistas, unidos en un empeño común, se reúnen allí para intercambiar experiencias, ideas y estrategias. Su misión, la de ofrecer una interpretación científica de la realidad, requiere la unidad de esfuerzos y por eso desde la Música o la Retórica, a la Pintura, o la Arquitectura, se empeñan en hacer del arte un vehículo válido de conocimiento. Así lo entienden Alberti o Leonardo, pero esta posible interpretación científica del mundo no cuenta aún con un método científico «moderno». Por otro lado, los artistas se dan cuenta de que el arte supera la simple «mímesis» de la Naturaleza, que hasta ahora había constituido la tarea artesanal, y comienzan a reconocer su práctica como una cierta «*cosa mentale*», ya intelectual por tanto y no tan sólo manual. Contrasta por esto la pobreza de la biblioteca de Vandelvira (hecho que tan sólo acentuaría la procedencia de una tradición medieval más práctica que teórica) con la formación que luego recibió su hijo Alonso, plenamente renacentista, donde práctica, teoría y bagaje personal se equilibran y armonizan. Es como

si Alonso, completase la imagen que el propio Andrés tenía de sí mismo. Como tantos padres hacen en su proyección sobre el hijo mayor.

VANDELVIRA: IDEOLOGÍA Y ARQUITECTURA

Cuando Vandelvira llega a Úbeda recoge un programa artístico híbrido, aún falto de personalidad y lo hace desarrollar durante unos 40 años a medida que él mismo evoluciona personal y artísticamente hasta un modelo de Renacimiento andaluz válido y exportable no sólo a otras partes de la Península, como Galicia, sino incluso a la América mudéjarizada que lo recibirá como la evolución lógica de sus propias formas. Pero durante un tiempo fluctúa entre la tradición y la modernidad como lo demuestra el hecho de optar por un programa italianizante para la Capilla de El Salvador y una recuperación de la impronta gótica castiza en la Capilla funeraria de los Benavides en San Francisco de Baeza.

Como señala Galera Andreu¹⁹, el pasado medieval de Úbeda se plasma arquitectónicamente a través de una hibridación gótico-morisca que afecta preferentemente a las cubiertas de madera, de técnica y decoración musulmana (Colegiata de Santa María de Úbeda), a la decoración de las capillas mediante yeserías (Capilla de los Monsalve en San Pablo de Úbeda) e incluso al recurso de determinados detalles constructivos como columnas de raigambre nazarí en los patios (Patio de la Casa de las Torres de Úbeda) o ventanas góticas geminadas. Siguiendo a este Profesor, Vandelvira aporta con su llegada a mediados de la década de 1530 tres cosas:

Un lenguaje decididamente clásico, que huye de la copia para dar lugar a la reinterpretación creativa, a la experimentación. Utiliza así la bóveda vaída como cubierta en sustitución de las de cañón (corrido) tal y como se hacía en los espacios longitudinales clásicos.

Integración del lenguaje clásico con las técnicas tradicionales de cantería: Aunque determinadas soluciones le obliguen a emprender una renovación de dichas técnicas que fructificará años más tarde en la obra teórica, inédita pero siempre imitada, de su propio hijo, Alonso, que puede entenderse como la constatación del modo de hacer *vandelvira*, sin duda el mejor arte de cantería del Renacimiento hispano: el *Libro de traças de cortes de piedras*. Las virtudes del Tratado de su hijo Alonso, no cabe duda, se deben a la experimentación previa en la materia realizada por su padre. Lo que mejor valida este tratado y lo hace indispensable durante más de dos siglos es precisamente el hecho de haber nacido como fruto de una experimentación y no sólo de la teoría apriorística constructiva.

Incorporación abstracta de elementos y soluciones procedentes de la cultura islámica.

Para Chueca Goitia, la arquitectura de Vandelvira representa sobre todo la extensión del uso de la bóveda vaída y de casetones (argumento este que no todos comparten), una forma con la que se identifica el deseo de modernidad de este arquitecto y que estaría en acuerdo con los cambios espaciales y significativos que el Renacimiento introduce en la arquitectura. La bóveda vaída renacentista es el fruto de una previa experimentación con las bóvedas nervadas góticas, después de alcanzar una estructura donde la carga se aligera gracias a la multiplicación de nervios y donde gracias a los cortes perpendicu-

lares sobre la media naranja se consigue ganar espacio para la luz. Si la luz del gótico es símbolo, la luz del espacio renacentista es además instrumento visual, permitiendo percibir el espacio.

La base teórica de este arquitecto, un cantero en realidad convertido en arquitecto como fruto de su colaboración con Siloé, estaba configurada sin duda y como parece desprenderse de su obra, por un conocimiento exhaustivo de la tratadística italiana, y especialmente de Vitrubio, cuya edición de 1521 debió de manejar, un tratado mucho más matemático y técnico que el de Philibert de l'Orme²⁰. Recordemos que él declara en su testamento que poseía un ejemplar de Vitrubio y dos de Serlio. Pero Vandelvira da también numerosas muestras de ese momento de cambio estilístico en que lo primordial es no romper tajantemente con la tradición, y aunque en ocasiones limpia y prepara su arquitectura para una sobria y comedida decoración, no es menos cierto que incorpora la escultura a veces en un sentido goticista.

La obra de Vandelvira en Úbeda no sólo es importante porque representa nuestro Renacimiento sino porque al ser una intervención continuada por parte del arquitecto sobre la misma ciudad podemos observar en detalle cómo también un estilo evoluciona a veces sobre un mismo artista, o dicho de otro modo, cómo la concepción que Vandelvira tuvo sobre la arquitectura clasicista también fue variando. Lo afortunado de esta circunstancia es que en Úbeda podemos advertir, como ya hicieran Chueca Goitia y Moreno Mendoza, tres diferentes etapas o subestilos del Renacimiento vandelviriano que vienen a coincidir con tres momentos diferentes en la evolución histórica general del Renacimiento hispano; momentos estos que además podrían rastrearse en la historia personal de la familia mecenas del arquitecto, los Cobos:

- a.—La Capilla del Salvador
- b.—El Palacio Vázquez de Molina
- c.—El Hospital de Santiago

Hay aún un segundo aspecto sobre el que debemos reflexionar: el espacio de tiempo que Vandelvira trabaja en Úbeda, unos treinta años como vecino de la misma (entre 1336 y 1366) y unos diez años más dirigiendo las obras del Hospital de Santiago desde Jaén, es en realidad demasiado corto si tomamos en consideración el alcance de la evolución formal que puede atisbarse desde su primera intervención en la capilla funeraria hasta la materialización de dicho proyecto hospitalario. Es casi un vertiginoso salto desde lo gótico a las puertas de un barroco estructural, señalado por un manierismo austero. El clasicismo de su última etapa se caracterizará por el recurso a composiciones muy simples, que recuerdan a Serlio: cuerpos bajos construidos en torno a amplios arcos de medio punto entre columnas toscanas y segundos cuerpos con semicolumnas jónicas.

LA SACRA CAPILLA DE EL SALVADOR

Francisco de Cobos, secretario del emperador Carlos V, tuvo una fuerte vinculación a América y su riqueza a través del Consejo de Indias, desde 1524. Los beneficios derivados

de esta actividad costearon en buena medida sus actuaciones arquitectónicas en Úbeda. Pero su vida rodeado de riqueza debía manifestar un contrapunto en su labor como señor cristiano. La Sacra Capilla de El Salvador, como una muestra más de su carácter renacentista, nace como un punto donde el hombre de mundo se encuentra con el ser espiritual: no sólo está hecha en alabanza a Dios sino como glorificación personal. Hecho éste que no pasa inadvertido para los moralistas de la época y que siempre advertirán del exceso de protagonismo²¹ de lo terrenal en los programas decorativos de estos espacios. Cobos se presentará no sólo a través de la estructura sino de su decoración como un auténtico caballero cristiano, pero tal vez este argumento no fue claramente distinguido por todos, como señala Miguel Ruiz Prieto: «*En todos tiempos ha llamado esta Sacra Capilla la atención de ilustres viajeros, que han examinado sus suntuosa construcción y bellezas arquitectónicas que encierra, atribuyendo tanta grandeza, más al orgullo del potentado que la fundó, que á su sentimiento religioso, si bien haciendo justicia á tantas bellezas como acumularon el famoso arquitecto Pedro de Valdevira y los pintores y escultores que contribuyeron a decorarla. Censura algún crítico al arquitecto, diciendo que carecía de las firmes creencias de la Edad Media, y por lo tanto ignoraba el lenguaje del alma y no sabía hablar más que á los sentidos... embarga el ánimo la admiración profana más que el sentimiento religioso que debe infundir un templo católico*»²².

El programa iconográfico gira en torno a la liturgia eucarística, al «*santísimo sacramento del altar*»²³, un programa necesariamente trazado, tal y como requería la cultura de la época, mediante referencias mitológicas clásicas y bíblicas, en un ambiente erasmista que daba a este tipo de símbolos una interpretación alegórica pero que mixturaba su alcance, haciendo de todo lo anterior (grecolatino o veterotestamentario) tan sólo indicio de lo cristiano. En la portada sur de la Capilla, encontramos una clara alusión a través de la iconografía a la cultura judeoconversa que inunda la iglesia en estos momentos. El programa está claramente lleno de alusiones intencionadas a una época de superación de asperezas, pero sin olvido o menosprecio. La representación alegórica de una sinagoga joven podría haber suscitado más de una sospecha de no haber sido comprendido el mensaje en éste clima de superación armónica, de imposible definición fuera de una ambiente judeoconverso, donde al menos perduraba el respeto a la tradición mosaica, a la “vieja” Ley, y que además permitió el extraordinario florecimiento de nuestros estudios exegéticos durante el Renacimiento.

La Colegiata, encomendada a Diego de Siloé, fue comenzada en 1536 por el marqués de Camarasa, Diego de los Cobos, y concebida como una iglesia de enterramiento. No obstante, serán Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz quienes la modifiquen, añadiendo una sacristía en oblicuo a la cabecera, donde no sólo se hará uso del sistema de bóvedas vaídas sino que se fuerza una entrada angular original. La iglesia da muestras de una concepción aún demasiado goticista, probablemente no achacables a Vandelvira sino quizá mejor al proyecto previo de Siloé, proyecto por otro lado muy próximo al de la Catedral granadina. Así, encontramos en la fachada dos contrafuertes que enmarcan la portada, rompiendo en parte la armonía propia de una visión renacentista; en las portadas laterales, la decoración nos lleva a recordar el plateresco y, al interior, las cubiertas de bóveda de crucería no dejan de evocarnos épocas no del todo superadas.

Sin embargo, la iglesia, una *rara avis* en nuestra geografía, tiene una impronta claramente renacentista, y más aún, italiana. Su planta intenta conjugar el espacio centralizado con la nave longitudinal con capillas laterales tipo nicho. Resulta evidente que Vandelvira no sólo asume la dirección del proyecto sino que en la misma medida se impregna de todo el pensamiento y la atmósfera neoplatónica y clasicista que parece envolver la obra de Siloé. La razón del cambio de director de obras tal vez deba encontrarse en el hecho de que Siloé no inspeccionara la marcha del proyecto con la debida asiduidad, hasta es posible que el paro momentáneo que la fábrica sufre hacia 1539, guarde relación con el deseo de Francisco de los Cobos de trasladarla a Sabiote, que desde hacía dos años quedaba bajo su jurisdicción²⁴. Debemos recordar que este edificio nace como la primera iglesia de tipo funerario en nuestro país, y que aunque el hecho era ya habitual en Italia no era conocido aún en España. La planta centralizada era por tradición un espacio vinculado a los usos funerarios (curiosamente algo común a las tres religiones monoteístas en la ribera del Mediterráneo) pero el Renacimiento se había encargado de buscar una trascendencia simbólica desde la interpretación platónica, que Siloé como otros grandes teóricos del Renacimiento italiano, conocía perfectamente y que sin lugar a dudas trajo a nuestra península tras un breve paso por Italia. Siloé había colocado la sacristía en su diseño bajo el cuerpo de la torre, pero cuando Vandelvira se hace cargo de las obras decide abrir una estancia nueva, casi independiente, con su propia portada y colocada en oblicuo al plano general cerca de la cabecera de la iglesia, forzando un acceso en esquina.

PALACIO VÁZQUEZ DE MOLINA O DE LAS CADENAS

También Juan Vázquez de Molina es uno de esos representantes de la aristocracia «*ideológicamente renovadora y progresista*»²⁵. Vandelvira hace uso en él del lenguaje más clásico y maduro que conoce. Parece como si el hecho de poder liberarse de toda carga añadida de simbolismo o trascendencia religiosa le permitiese presentarse por fin como arquitecto puro, como ensamblador de estructuras y espacios y lo hace con un fiel respeto a la tradición italiana, al lenguaje de Bramante, mediante un palacio articulado en torno a un patio, que se desplaza de su centro geométrico, sobre una planta cuadrada que ofrece cuatro frentes a la ciudad. La impronta de Machuca y el palacio granadino del emperador resulta evidente, como también son evidentes las influencias locales, andaluzas y castellanas que dan a esta obra su auténtico valor.

Como conecedor de su oficio, ofrece una magistral lección de óptica y simetría al disponer los siete tramos que componen la fachada principal, corrigiendo con la diferente anchura de los tramos (mayor en el central y los extremos) un posible desequilibrio óptico en aras de la regularidad y mayor sensación de serenidad (como en el Palacio Girardi de Roma, según Moreno Mendoza). Pero aún en este modelo tan clasicista, Vandelvira se permitirá dos trasgresiones: por un lado, invierte el uso habitual en la disposición de los órdenes según Vitrubio, y por otro, altera la proporción de los entablamentos.

El edificio fue relativamente pronto destinado a cobijar una comunidad religiosa, las Dominicas de la Madre de Dios.

CAPILLA Y HOSPITAL DE SANTIAGO

La traza de este edificio, respecto al resto de la obra de Vandelvira, vuelve a plantearnos un nuevo interrogante. Habida cuenta de que se realiza casi simultáneamente al Palacio Vázquez de Molina, llama poderosamente la atención lo diferentes que son formalmente. El Hospital es casi un Escorial, manierista ya en su concepción, aunque su modelo más próximo deba ser sin lugar a dudas el Hospital Tavera en Toledo. Pero es que este hospital, a las afueras de la ciudad, se concibe en sí mismo como una microciudad. Desde luego su aspecto no parece corresponder a una evolución estilística propia del autor, el salto es demasiado grande en algunos aspectos, por lo que necesariamente hay que buscar otro tipo de causas en esta diferencia respecto al resto de la obra.

Hay quien las encuentra en un *ascetismo introvertido* como Moreno Mendoza²⁶, o en una influencia manierista de Covarrubias, o incluso en la pura funcionalidad del edificio. Puede que haya un poco de todo, pero no es del todo imposible que Vandelvira confeccionase una estructura con mucha mayor implicación simbólica conscientemente y que no todo se deba a una caída forzosa en la concepción espacial manierista. No todo en el edificio ha dado ese salto, pues en el patio aún podemos encontrar algunas de las notas goticistas y nazaríes que se observaban en sus primeras muestras.

Quizá aquello que pueda proporcionarnos la clave es lo que más extraño resulta en el edificio: el tipo de decoración, y no sólo por la sobriedad de la misma, que prima la funcionalidad, sino también porque manifiesta la opción por una decoración geométrica, o una suerte de incipiente y autóctono *manierismo arquitectónico geométrico* como apunta Moreno Mendoza²⁷, lejos del naturalismo renacentista y mucho más próxima al concepto barroco.

Tal vez estas diferencias estilísticas que apuntaban Chueca Goitia y otros no sean sino el reflejo de la evolución vital, personal y profesional del autor, esto es: Vandelvira comienza siendo un cantero medieval y se convierte en un arquitecto con todas las implicaciones modernas que el término adquirirá a lo largo de la revolución social que el Renacimiento supone en las filas del "artesano". No en balde, el propio tratado teórico de su hijo no es sino la constatación de esta evolución en la concepción de lo que debe ser un arquitecto, cuyos conocimientos son el fruto de la propia experiencia y formación manual pero coronados cuando son asimilados y reciben una forma más intelectual, erudita si se quiere, que permita servir a la formación de otros. Es decir no es un tratado teórico elaborado desde una reflexión previa sino que se hace teoría a medida que avanza el conocimiento práctico. Es por esto que Vandelvira se presenta en Úbeda no constreñido por las normas de un lenguaje preestablecido sino que mantiene siempre una postura de total libertad, la libertad de quien se sabe experimentando hasta dar con la fórmula magistral. Su arquitectura es el juego continuo con la forma, espacio y volumen, sin más atadura que la imposición de quien entiende la arquitectura sobre todo como vehículo de expresión o propaganda. Aún en este caso en que debe recurrir a la escultura (un arte que desconoce) como instrumento de apoyo en la transmisión de programas de ideas, la aplica libremente pero siempre de un modo contenido, a veces en la misma medida que provocativo. Lo propio de Vandelvira es la reflexión sobre las posibilidades del espacio, de ahí sus ejerci-

cios ante dificultades como los accesos en esquina (Capilla del Salvador) o las cubiertas (a veces inexplicablemente suspendidas, casi flotantes), o las soluciones a los empujes de las mismas, que como en la iglesia del Hospital de Santiago le obligarán a colocar las torres no en una fachada sino en el centro de los flancos laterales creando una inusual planta en forma de H. Vandelvira innova porque se siente libre y plenamente consciente de su papel de arquitecto y no ya de cantero a la usanza medieval. Un arquitecto capaz de jugar y domeñar el espacio a su antojo, como fruto sobre todo de un denso aprendizaje, unas sólida experiencia y reflexión que respaldan sus diseños y decisiones. De este modo lo señala Ampliato Briones cuando analiza la labor de Vandelvira en el edificio: *«Las extensiones y contracciones espaciales son a su vez el reflejo de una búsqueda esencial, de una insistente y profunda interrogación sobre los propios fundamentos de la expresión arquitectónica. El camino para llegar a un planteamiento de esta coherencia y radicalidad no ha sido directo ni fácil. La evolución de Vandelvira, a través de sus sucesivas obras, desemboca finalmente en una particular y brillante síntesis en la que las masas murales y los espacios arquitectónicos, interiores y exteriores, alcanzan una gran inmediatez y una densa desnudez de planteamientos, quizás al límite de las posibilidades expresivas para la arquitectura de la época»*²⁸.

VANDELVIRA ARTISTA

Como maestro medieval de cantería²⁹ o de la traza de la monteá, las implicaciones de sus primeros edificios son más obra del promotor, del comitente, que del propio Vandelvira, quien vende su «arte» a quien lo compra. Como arquitecto, Vandelvira muestra su «arte» por encima del comitente, su destreza para conjugar espacios, volúmenes y funcionalidad. Ya no es el mensaje de la arquitectura al servicio del personaje que la paga y que anulaba casi por completo al autor, sino que el edificio es ahora ante todo expresión del saber hacer de un arquitecto, expresión de la que se sirve un personaje. El matiz puede ser pequeño, pero lo esencial del mismo es todo el cambio que en la consideración social del artista se ha producido. El artista del Renacimiento no sólo aspira al reconocimiento de lo intelectual frente a lo mecánico en su profesión, sino que en el intento hará nacer definitivamente la Historia del Arte rompiendo viejos supuestos o creando nuevos conceptos. En este esfuerzo no sólo habría de nacer la Tratadística, como vehículo que legalice un nuevo estatuto profesional más cercano ahora al conjunto de prácticas liberales; sino que paralelamente, nacen la Historia del Arte y la preocupación por su estudio y conocimiento o Historiografía. A partir de este momento, cualquier acercamiento a la práctica artística y sus condiciones deja de ser gratuito y generoso. Del mismo modo que el artista del Renacimiento usa la Historia del Arte para justificar su ascenso social, los muy diferentes enfoques y filtros que se aplicarán desde entonces al mundo del arte no serán sino otras posibilidades interpretativas más, aunque algunas de ellas se revistan y hagan gala del carácter científico y solemne que ya el mundo renacentista había enarbolado.

El Renacimiento apoya su explicación histórico-artística en la figura del artista. No en balde, es él quien dirige la lucha. Realmente, el Renacimiento no puso fin al concepto de

arte como habilidad de producir algo intencionadamente, ni tampoco consiguió formular una visión global o teórica de la relación del conjunto de conocimientos necesarios para tal práctica con el concepto de Belleza, pero ciertamente instaura algunos cambios significativos. Por lo pronto, debe acabar con el concepto de un arte constreñido y limitado a la regla ajena e impuesta por el poder establecido, sea éste el Dios medieval o el designio del poder humano. El artista debe despojar su práctica de cualquier viso de instrumento al servicio de intereses ajenos, y dota al arte de un sentido radicalmente nuevo, que ya los griegos habían explorado pero que ahora se perfecciona. El arte no tiene más valor que su posibilidad de explicar al mundo y de hacerlo consiguiendo un notable grado de belleza. El artista es la persona más idónea y preparada para descubrir tales explicaciones y ofrecerlas al resto del mundo del modo más conveniente. Es él quien realmente ha redescubierto la Naturaleza. Pero al erigirse en intérprete de los designios de la creación divina, se da cuenta de que su humanidad le permite incluso «recrear» lo creado por Dios humanizándolo y haciéndolo más asimilable. Sin llegar a constituir un acto de soberbia, el artista se ha convertido en un nuevo demiurgo, y ha cambiado su conciencia y consideración hacia su propia persona y su obra.

Parece como si la obra de Vandelvira caminase en paralelo a ese cambio en el pensamiento o autoconsideración del artista, un cambio que curiosamente aunque importado de Italia como tantas otras cosas llevaba ya bastante tiempo gestándose en nuestra Península de un modo autónomo. La teoría del arte en España no siguió un discurso ordenado y completo en su exposición. El peso de la medievalidad, no obstante, se desdibujaba a medida que dos ideas iban constituyéndose en eje rector del nuevo pensamiento: el hombre como microcosmos y ser más perfecto de la creación y la necesidad de recuperar el magisterio de la Naturaleza en el arte, aunque fuese a través de la reinterpretación que de la misma hizo el arte clásico. Estas ideas tal vez puedan arrojar alguna luz en torno a nuestro autor, un arquitecto que como se puede inferir de la literatura artística de los siglos XVI y XVII parece cobrar conciencia de su papel social y personal dentro del arte como otros muchos artistas de la época. Y esto, muy a pesar de la falta de una auténtica crítica o biografía al modo vasariano; aunque sin duda, gracias al interés por temas como la creatividad personal, un mero pretexto para la explicación y valoración de la obra de arte.

Vandelvira será uno de estos artistas que caminan lentamente hacia el reconocimiento como profesionales liberales. Le toca vivir un mundo cambiante y en el que todo está por hacer. Probablemente, su formación clásica a través de los otros grandes artistas con los que entra en contacto y la ayuda de los tratados de Vitrubio y Serlio³⁰ no fue nunca óbice para que, una vez asimilada, pudiese enriquecerla haciendo concesiones por encima de la regla a su propia originalidad y haciéndolo además con la fortuna de servir a su vez como fuente para otros muchos discípulos y seguidores, pues su huella puede rastrearse tanto en nuestra península como en el continente americano.

Vandelvira halla en su libertad final frente a la norma construida sobre la tradición una expresión de su propia consideración, del cantero ha evolucionado al artista profesional liberal.

NOTAS

1. GALERA ANDREU, Pedro. «*La original y completa secuencia de la arquitectura renacentista en Úbeda y Baeza*». En: AAVV. *Conjuntos monumentales de Úbeda-Baeza. Patrimonio mundial. Enclave dual del Renacimiento español. Informes de justificación de valores*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003, p. 31.
2. MARÍN DE TERÁN, Luis. «*Úbeda y Baeza en el Renacimiento. La lección de su urbanismo*». En: *Ibidem*, p. 8.
3. GALERA ANDREU, Pedro. «*Úbeda y Baeza en su entorno. Una singular irradiación urbana y arquitectónica*». En: *Ibid.*, pp. 27-30.
4. AMPLIATO BRIONES, Antonio Luis. *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloe, A. Vandelvira y H. Ruiz II*. Sevilla: Universidad y Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996, p. 177.
5. GUTIÉRREZ, Ramón. «*Proyección de la arquitectura y el urbanismo de Úbeda y Baeza en el contexto hispanoamericano*». En: AAVV. *Conjuntos monumentales de Úbeda-Baeza*, p. 117.
6. MORENO MENDOZA, Arsenio. *El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda (Una aproximación a la arquitectura del Renacimiento en la Alta Andalucía)*. Sevilla: Agrupación Gavellar de Madrid y Excmo. Ayuntamiento de Úbeda, 1979, p. 8.
7. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «*Arquitectura y mecenazgo: ideal aristocrático, reforma religiosa y utopía política en el Renacimiento andaluz*». En: *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*. Exposición en la Catedral de Jaén, 2 de Octubre-30 de Noviembre 1992. Sevilla: Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Jaén, 1992, p. 57.
8. *Ibidem*, p. 55.
9. MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. «*Gusto y promoción del arte italiano del Renacimiento en Andalucía*». En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 31 (2000), p. 33.
10. *Ibidem*, p. 30.
11. PRETEL MARÍN, Aurelio. «*Vandelvira y su gente en Alcaraz: la obra y el entorno social y laboral*». En: *Andrés de Vandelvira. V Centenario*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel de la Excmo. Diputación, 2005, pp. 71-108.
12. ROKISKI LÁZARO, María Luz. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 1985, pp. 116-130.
13. MORENO MENDOZA, Arsenio. *La Úbeda de Vandelvira*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 113-119.
14. GILA MEDINA, Lázaro y RUIZ FUENTES, Vicente M. «*Andrés de Vandelvira: Aproximación a su vida y obra*». En: *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía...*, p. 86.
15. FÉLEZ LUBELZA, Concepción. «*Francisco Florentino: Nuevas observaciones sobre la presencia italiana en Granada*». En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada: Universidad de Granada, 1973, pp. 278-279.
16. Creada bajo la advocación de la Santísima Trinidad merced a la bula papal *Altitudo divine providente*, expedida en Roma el 14 de Marzo de 1538 por Paulo III, a petición del clérigo baezano D. Rodrigo López.
17. CRUZ ISIDORO, Fernando. *Alonso de Vandelvira (1544-ca. 1626/7). Tratadista y arquitecto andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, p. 28.
18. TURCAT, André. *Étienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*. Paris: Picard, 1994, pp. 207-208.
19. GALERA ANDREU, Pedro. «*Tradición e innovación en la arquitectura de Vandelvira en Úbeda y Baeza: aportación a la cultura arquitectónica renacentista universal*». En: AAVV. *Conjuntos monumentales de Úbeda-Baeza. Patrimonio mundial...*, p. 39.
20. MORENO MENDOZA, Arsenio. *El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda...*, p. 16.
21. MONTES BARDO, Joaquín. *Arte y discurso simbólico en Úbeda y Baeza*. Granada: Universidad de Granada, 1999, p. 106.

22. RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda*. Granada: Universidad de Granada y Ayuntamiento de Úbeda, 1999, p. 159.
23. *Estatutos de la Sacra Capilla de El Salvador*. Manuscrito M-198. Colección Salazar y Castro. R.A.H. (Citado en MONTES BARDO, Joaquín. *Arte y discurso simbólico...*, p. 107).
24. GILA MEDINA, Lázaro y RUIZ FUENTES, Vicente M. «Andrés de Vandelvira: Aproximación a su vida y obra». En *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía...*, p. 84.
25. MORENO MENDOZA, Arsenio. *El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda...*, p. 35.
26. *Ibidem*, p. 53.
27. *Ibid.*, p. 74.
28. AMPLIATO BRIONES, Antonio Luis. *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz...*, p. 196.
29. GALERA ANDREU, Pedro. *Andrés de Vandelvira*. Madrid: Akal, 2000, p. 37.
30. RUIZ RAMOS, Francisco Javier. «Andrés de Vandelvira y la teoría de la arquitectura: los tratados de Vitrubio y Serlio». En: *Andrés de Vandelvira. V Centenario...*, pp. 143-155.