

RETABLOS URBANOS. LAS IMPOSTURAS EN LA
CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD
DESDE LA PERCEPCIÓN DE LAS ENVOLVENTES
DE LOS ARQUETIPOS

*URBAN ALTARPIECES. THE IMPOSTURES IN THE
CONSTRUCTION OF THE IMAGE OF THE CITY
FROM THE PERCEPTION OF THE SURROUND
OF THE ARCHETYPES*

ANTONIO ESTEPA RUBIO

Arquitecto. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad San Jorge

Resumen. La construcción de la ciudad, y más concretamente de su imagen, está motivada en gran medida por la definición de los modelos arquitectónicos que ocupan su trazado. La armonización entre la explotación del territorio y la liberación de asentamientos es una constante que, a pesar de su complejidad y de los enfrentamientos que normalmente suscita, se ha repetido iterativamente a lo largo del tiempo.

Cuando aún no existían protocolos de organización espacial para la configuración del tejido urbano, esto es, cuando el urbanismo era simplemente una consecuencia derivada de la acción natural del hombre por construir y edificar en aras de resolver necesidades y demandas, las acertadas intervenciones de algunos grandes maestros, en ocasiones comisionadas bajo ambiciosos mecenazgos, permitieron indagar en fértiles fórmulas para hacer ciudad.

En el Renacimiento español tenemos un buen puñado de ejemplos que vaticinan esta hipótesis, y que a través de un hermenéutico análisis comparado, nos permiten alumbrar cierta doctrina sobre la transferencia procedimental en la composición y manipulación de la forma y el volumen de la ciudad.

Palabras clave. Arquetipo, Renacimiento, espacio, ciudad, Vandelvira.

Abstract. The construction of the city, and more specifically its image, is motivated largely by the definition of architectural models that take its drawings. The harmonization between the exploitation of the territory and the release of settlements is a constant which, despite its complexity and confrontations that usually arises, is repeated iteratively over time.

When there were no protocols for setting up spatial organization of the urban fabric, that is, when the planning was simply a natural consequence resulting from human action to build in order to meet needs and demands, successful interventions of some large leaders, sometimes its commissioned under ambitious patronage, helped us to investigate fertile solutions to make city.

The Spanish Renaissance have a handful of examples that predict this hypothesis, through a hermeneutic comparative analysis, it allow us to enlighten some doctrine of procedural transfer in the composition and manipulation of the shape and volume of the city.

Keywords. Archetype, Renaissance, space, city, Vandelvira.

I. MECENAZGO & GENIALIDAD: CALDO DE CULTIVO PARA EL ENSAYO EXPERIMENTAL

Han de ser pocos los críticos de historia que no asuman el hecho de que los cambios producidos por la humanidad, en su vasta mayoría, fueron originados a partir situaciones impuestas por beligerantes personalidades que desde su posición política, militar o religiosa, auspiciaron importantes transformaciones.

En ocasiones arrastrados por la ambición, éstos plantearon notables reconfiguraciones formales y funcionales en las estructuras de vida y organización de las gentes con las que les tocó convivir. No obstante, la visión que hemos de tener al respecto de tales sucesos no ha de ser siempre negativa, pues a la postre algunas de aquellas decisiones han venido a regalarnos importantes registros patrimoniales, ya incuestionables.

Este es el caso de la ciudad de Úbeda, enclave que tuvo la suerte de alumbrar en 1477 a Francisco de los Cobos y Molina, quien fuera Caballero de Santiago, Comendador Mayor de León, Adelantado de Cazorla, Contador Mayor de Castilla, Secretario de Estado del emperador Carlos I, y Señor de Sabiote, Jimena, Recena, Torres, Canena y Vellisca; y que no tuvo miramientos en invertir cuanto fue necesario para propiciar una transformación sin igual sobre la ciudad, hasta el punto de hacer de ella una de las referencias fundamentales para la comprensión de cuanto significó la «imagen urbana moderna» del XVI en la Península Ibérica.

La planificación estratégica abordada por De los Cobos para hacer plausible su transformación de la ciudad contaba, entre otras muchas intenciones, con la construcción de la que posteriormente ha sido catalogada como una de las obras más valiosas de la arquitectura andaluza,¹ esto es, la *Sacra Capilla de El Salvador*. Aquí ocurrió un inesperado encuentro que viene a vaticinar la tesis de que los proyectos son procesos abiertos, con capacidad de permitir el acuerdo de intereses e investigaciones, a priori, no entrelazadas entre sí.

¹ Galera Andreu, P. *Andrés de Vandelvira*. Tres Cantos (Madrid), Ed. Akal, 2000, pp. 76-85.

Tal y como está suficientemente documentado,² la traza de esta capilla corresponde a Diego de Siloé aun cuando fuera ejecutada fundamentalmente bajo la mano de Vandelvira, quien respetó las indagaciones resueltas por el maestro burgalés para engendrar allí una macla espacial cuya riqueza volumétrica es de muy notable interés. Así aparecen referencias que están claramente vinculadas con ensayos trabajados por Enrique Egas y el propio Siloé³ para la resolución de la complejión espacial interior de la *Catedral de Granada*, y que dan por resultado una edificación definida por una nave de tres tramos, con capillas laterales, rematada por un presbiterio cilíndrico que está coronado por una cúpula hemisférica del tipo *capilla redonda por cruceros*, cuya factura es bastante fiel a la que idealmente recoge Alonso de Vandelvira en su tratado.⁴

Posteriormente añadiría Vandelvira en esta obra otro cuerpo más, esto es, la sacristía; de hechuras globales similares a las que más adelante propondría para solucionar ese mismo programa en la *Catedral de Jaén*, y que es acaso la parte más limpia y brillante del conjunto. Tal afirmación se sostiene tanto por la nitidez con la que Vandelvira permite que se manifiesten las soluciones funcionales, estructurales y constructivas abordadas, como por la avispada capacidad de integrar el que parece ser un pequeño edificio anejo en la singular traza siloésca, a partir de un nexo cuya flexibilidad formal y estilística ha derramado ríos de tinta⁵ (la bella puerta de acceso a la sacristía).

² Castaño Perea, E. «Trazas renacentistas en dos cúpulas de Vandelvira: Teoría y Praxis», *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 21. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 140-149.

³ Gómez Moreno, M. y Bustamante, A. *Las Águilas Del Renacimiento Español: Bartolomé Ordoñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*. Madrid, Ed. Xarait, 1983.

⁴ Barbé Coquelin de Lisle, G. *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira: Edición con introducción, notas, variantes y glosario hispano-francés de arquitectura*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.

⁵ Cabría aquí, al amparo de esta evaluación, ahondar en la reflexión sobre el singular empleo de superficies de transición para dar solución a los acuerdos volumétricos que se demandan en los principales espacios de la capilla ubetense.

Se pueden reconocer aquí algunos ensayos de cambio y/o encuentro de geometrías, que ya por sí solos son un manifiesto sobre el empleo de arquetipos puristas, y que permiten establecer entrelazamientos indirectos con soluciones ensayadas por Vandelvira o Siloé en algunas de sus obras; cristalinamente visible en los casos de las catedrales proyectadas por cada uno de ellos, pero también reconocibles en algún otro gesto menor, como sucede para Vandelvira en el caso de la transición en la sección longitudinal proyectada para la *Iglesia de Santa María en Linares*, la implantación de cubriciones esféricas en la *Iglesia de San Nicolás en Úbeda* (esencialmente para el caso de Capilla del Deán Ortega); o para el caso de Siloé,

1.1. Desde los modelos urbanos fortuitos hasta la fortuna en el hallazgo de nuevos modelos de ciudad

La fusión del afán propagandístico de Cobos por hacer notar el cambio planeado para la ciudad de Úbeda, cruzado con los sortilegios constructivos inventados por el de Alcaraz, terminaron por hacer de este lugar un laboratorio urbano donde se puede comprobar de forma cristalina una manera muy singular sobre cómo tejer la configuración del espacio urbano. En definitiva se trata de llegar a definir la imagen del conjunto, a partir de una lógica argumental enraizada en el entendimiento de la percepción del espacio público desde su necesario acoplamiento a un icono con identidad propia (situación que sigue persistiendo en la contemporaneidad).

Esta estrategia, que había sido ensayada con éxito en la antigüedad (por griegos y, sobre todo, romanos) parece diluirse en el período medieval, tal vez, por la influencia de los modelos constitutivos del espacio urbano que derivan de las interpretaciones islámicas (con tanto peso en la Península); pero la búsqueda del espíritu moderno hará posible que el nuevo lenguaje solidifique en todo un rosario de intervenciones singulares que definieron la dermis de lo que fue la ciudad moderna, como se puede comprobar, muy perceptible para el caso ubetense.

La Plaza Vázquez de Molina es posiblemente el mejor ejemplo de lo referido con anterioridad, en donde el amontonamiento de iconos arquitectónicos de similar peso e importancia es tal, que resulta complejo atinar sobre cuál hubo de ser la perspectiva fundamental que se pretendió potenciar, si es que realmente existió dicho empeño. La presencia de los *Reales Alcázares* desde el acceso por el este (a menor altura topográfica) unido al enfrentamiento puerta con puerta con el *Palacio de las Cadenas* (perpendicular al eje de la plaza), conforman un núcleo compensado en la distancia con la disposición transversal de la puerta abierta hacia el este en la *Sacra Capilla*, acompañada por el rotundo orden mural dispuesto por Vandelvira para dar forma a la piel exterior del *Palacio del Deán Ortega*.

Parece un máxima más o menos aceptada el que la arquitectura del Renacimiento español no plantea ninguna indagación, ni resuelve ninguna aportación efectiva sobre la formulación del espacio urbano. Si bien, a través de ciertas investigaciones⁶ se ha venido demostrando que esta sentencia no puede ser tan ro-

la necesidad de operar manipulaciones de apertura en el patio circular del *Palacio de Carlos V en Granada*.

⁶ Ampliato Briones, A. Muro, *orden y espacio en Arquitectura del Renacimiento Andaluz: Teoría y práctica en la Obra de Diego Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996, pp. 177.

tunda, y que en efecto, existen ejemplos plausibles de que algunas intervenciones ejecutadas desde la propia edificación han sido capaces de modificar en profundidad el enclave donde se insertan. En este sentido el *Palacio Vázquez de Molina* plantea en su definición condiciones de clara incisión, transformación y/o manipulación de las características y connotaciones del espacio urbano más próximo, pues el lugar donde se levanta se trabaja como un ámbito susceptible de ser condicionado desde la manifestación hacia el exterior de su diseño arquitectónico.⁷

El mecenazgo se postula entonces no simplemente como herramienta para desarrollar y dar cabida a ejercicios arquitectónicos individuales, sino que además, se transforma en una eficaz fórmula para hacer ciudad. Así Juan Vázquez de Molina, sobrino de Francisco de los Cobos, encargó al maestro de Alcaraz un palacio donde habría de fijar su residencia, que por condiciones específicas del encargo hubo de construirse velozmente en sólo seis años, esto es, entre 1560 y 1566. La fachada de este palacio, donde finalmente nunca llegó a residir Vázquez de Molina, se levanta dominante sobre la plaza a la que da nombre, donde como ya se ha explicado, entra en colisión inmediata con las referencias visuales y ambientales engendradas por la *Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares*, la *Sacra Capilla de El Salvador*, y otra edificación concebida con un programa similar, el *Palacio del Deán Ortega*.

Tal y como explica Ampliato Briones,⁸ la morfología de la Plaza Vázquez de Molina queda articulada a partir de un par de lienzos de dimensiones diferentes, esto es, la alineación de los sucesivos palacios y la fachada de la Sacra Capilla, que se componen de modo intencionado a partir de la autonomía y diferenciación volumétrica para construir así la particular escenografía del espacio público de la plaza. De esta manera, muy a pesar de que resulta improbable garantizar que existiera una planificación global del conjunto, y con independencia de que Vandelvira fuese el artífice de tres piezas fundamentales de este escenario, es absolutamente cierto e innegable que cada uno de estos edificios contribuyen en la trabazón de un modelo urbano lleno de connotaciones visuales, perceptivas y ambientales.

1.2. Lienzos intencionados y excavaciones urbanas. Estrategias arquitectónicas para la configuración del espacio de la ciudad

De entre las piezas aportadas por Vandelvira a este enclave, podemos destacar como especialmente vinculada a un escenario de naturaleza pública el palacio proyectado para Juan Vázquez de Molina. Este edificio tiene la singularidad

⁷ Ampliato Briones, A. *Op. cit.*, pp. 177.

⁸ Ampliato Briones, A. *Op. cit.*, pp. 178-179.

de propiciar diálogos muy coherentes con la escena urbana, tanto en una lectura transversal al eje de la plaza, esto es, desde la visión natural y directa de su alzado, como igualmente desde una lectura en escorzo, es decir, más o menos al ser visto de forma oblicua al eje que organiza el espacio del conjunto.

La perspectiva que tenemos del palacio desde la *Iglesia de El Salvador* dificulta, en palabras de Ampliato,⁹ la percepción diferenciada de los elementos que constituyen la configuración formal de la fachada; por lo tanto, desde este posicionamiento toma especial relevancia la volumetría general del edificio, dentro de la cual, la manifestación de los templetos que se insertan en la esquinas sobre la cornisa, vienen a potenciar una lectura vertical de la edificación al aumentar cuantitativamente la altura de los perfiles que definirían un volumen ficticio mucho más elongado sobre la perpendicular al horizonte. De algún modo estos templetos podrían entenderse como el contrapunto a la propuesta siloesca de introducir un par de cilindros sobre las esquinas de la iglesia que se deberían manifestar sobre la plaza, de modo que mientras en la propuesta de Siloé hay un intento por desdibujar el contorno de la geometría del alzado al salón urbano, Vandelvira en cambio recalca el valor geométrico y la ponderación de las aristas que se perciben desde este espacio.

Desde la visión lejana el proyecto de Vandelvira es efectivamente distinto al de Siloé, puesto que Vandelvira otorga gravedad al palacio a través de un conseguido esfuerzo por manifestar la rotundidad de un plano de contención que parece encerrar tras su espesor un edificio compacto, compilado y organizado de manera integral. De forma antagónica el maestro burgalés parece tener clara la idea de manifestar hacia la escena urbana un volumen que, tal y como se puede comprobar, se define como la yuxtaposición de elementos de distinta naturaleza, distinta programación, y por ende distinta geometría. Por cuanto antecede, parece justificado sintetizar esta comparación analítica diciendo que, para el caso del *Palacio Vázquez de Molina* podríamos definir de manera idealizada una envolvente geométrica que englobaría el volumen capaz del edificio (al ser una pieza única con un importante vacío resuelto a través del patio central) mientras que para la *Sacra Capilla de El Salvador*, no se puede definir una única envolvente geométrica, sino que habría que definir un mínimo de tres, esto es, dos paralelepípedos para la nave principal y la sacristía y un cilindro para la cabecera, despreciando por supuesto los aditamentos complementarios, como por ejemplo los dos cuerpos también cilíndricos que penetran contra las esquinas en el alzado hacia el este.

⁹ Ampliato Briones, A. *Op. cit.*, pp. 180.

La lectura ortogonal de la fachada del Palacio Vázquez de Molina igualmente nos reporta datos de interés; pues si nos esforzamos en comprender el porqué de la especificidad de algunas decisiones, se acierta en detectar que tienen un sentido claramente vinculado a otorgar una respuesta más bien inmediata sobre algunas consideraciones evidentemente de naturaleza urbana.

A diferencia de lo que sucede desde una perspectiva lejana, al observar la composición del alzado de la Plaza Vázquez de Molina de una manera enfrenada, y desde una alineación coincidente con el supuesto eje de simetría que habría de existir, parece quedar patente la intención de Vandelvira por marcar la horizontalidad de pieza. Así este alzado del edificio está resuelto con un cruce evidente de dos direcciones de composición plástica que se perciben con rotundidad; primeramente con la división de la altura en cuatro fajas decrecientes, y posteriormente con la división iterativa de la horizontal a través de unas secuencias verticales con un ritmo preestablecido.

Se determina que existen cuatro fajas de composición horizontal, y no tres como a priori parece que podríamos catalogar, porque si forzamos una revisión purista en la estructuración del alzado, entonces resulta necesario y pertinente otorgar al plano inclinado de la cubierta hacia la plaza la entidad que realmente merece, pues no en balde, es evidente que Vandelvira acusa de una forma muy marcada el vuelo del alero sobre el plano de fachada, para acentuar así la sombra arrojada sobre ésta e incrementar el contraste compositivo que aparece en la faja inmediatamente inferior. Al vuelo del prominente alero hay que sumar el hecho de que el maestro decida culminar la composición de la cubierta con dos decisiones que no nos pueden pasar desapercibidas, la primera de ellas es la poco usual determinación de colocar en los extremos del tejado dos templetos con bastante representatividad volumétrica, que vienen a reivindicar la capacidad discursiva del paño de cubierta (además de cierta notoriedad en la visión aérea del palacio con respecto al resto del caserío), y la segunda de ellas es la exactitud que se cumple en la medida en proyección vertical del paño de tejas con respecto a la faja inmediatamente inferior al alero, esto es, que desde la base del orden estatuario hasta el final de la cornisa tenemos la misma medida que desde la parte superior del alero hasta la proyección de la cumbre.¹⁰

La estructura divisoria horizontal, en donde tal y como se ha explicado hemos de incluir la cubierta, genera una articulación del largo plano de fachada a partir de la intromisión de un ritmo de huecos sobre vanos macizos que fueron

¹⁰ Para hacer esta medición nos hemos apoyado en el levantamiento gráfico resuelto por Chueca Goitia y que está publicado en la monografía que dedica a Vandelvira.

dispuestos con arreglo a unos ejes pretendidamente marcados por Vandelvira,¹¹ cuya distorsión organizativa en lo relativo a su distribución y su definición métrica final¹² ha sido objeto de reflexión tanto por Chueca Goitia¹³ como por Ampliato Briones;¹⁴ pues mientras el primero entiende que esta distorsión se debe a un intento por estabilizar el dibujo de la fachada y por consiguiente su presencia en el resto de la plaza, el otro comprende que se motiva por la intención de acentuar visualmente el eje de simetría del conjunto.

Pero además de la reflexión de carácter urbano que el *Palacio Vázquez de Molina* es capaz de soportar al referirnos a él desde la interlocución que mantiene con la plaza de su mismo nombre, parece también interesante referirnos a la conexión que el palacio resuelve con la Plaza del Ayuntamiento, naturalmente a través de su apertura directa hacia el patio.

Defendemos esta hipótesis por el hecho de que Vandelvira practica esa misma solución de constitución relacional con la trama urbana, al menos en los casos del *Palacio Vázquez de Molina* y del *Hospital de Santiago*. Por ello cuando accedemos al edificio desde el patio podemos comprobar que la decisión de organización a través de una secuencia seriada está perfectamente jerarquizada, pues resulta curioso que el eje de simetría del patio contiene a su vez al de la puerta de acceso desde el exterior, y nuevamente a su vez, a los ejes de un par de columnas, pretendiendo por ende actuar como un telón perspectivo que po-

¹¹ Resulta especialmente llamativo como en la faja que queda bajo la cornisa se sustituye el orden arquitectónico por otro estatuario de telamones y cariátides, en cuyos intersticios decide el arquitecto sustituir las aperturas rectangulares por otras ovaladas, que sin lugar a dudas, pretenden significar la importancia del último nivel de la fachada y su conexión con el alero que introduce a la cubierta.

¹² Hay que tener en consideración que la variación métrica existente en la fachada a cada uno de los lados del eje de simetría principal, y que a efectos prácticos se traduce en una ruptura del ritmo de distribución de la composición del plano (aunque no sea en exceso perceptible), puede deberse en gran medida a la celeridad con la que se ejecutó la construcción del edificio. A través de una muy mala interpretación de la pretensión del arquitecto por constituir una secuencia de ritmos decrecientes hacia el centro del alzado, en donde justamente se produce un ensanchamiento final, se engendra una incongruencia métrica que bien ejecutada nos hubiese revelado acaso más cristalina la intención real del proyectista, esto es, la connotación sobre la presencia de un gran eje de simetría y una distribución armónica lateral, que marcaría con majestuosidad el acceso principal al edificio desde la Plaza Vázquez de Molina.

¹³ Chueca Goitia, F. *Andrés de Vandelvira, Arquitecto [1953]*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971, pp. 222-223.

¹⁴ Ampliato Briones, A. *Op. cit.*, pp. 182.

sibilita cierta multiplicación de la profundidad visual del vacío¹⁵ que se horada sobre el volumen capaz de la edificación.

A nivel formal este patio, de factura vandelviriiana reconocible, se articula a partir de dos niveles horizontales que dibujan la silueta de un perímetro cuadrado en donde la perspectiva frontal está claramente forzada a fugar en un sólo punto situado en la intersección geométrica del eje que contiene a la columna central con la línea de horizonte. El primero de estos niveles se resuelve con arcos de medio punto que descansan sobre unos distintivos soportes de color blanco, posiblemente entablando un discurso de continuidad lumínica con los paramentos del fondo de la galería, y muy posiblemente intentando distinguirse del macizo intersticial que genera el paso entre arco y arco. En el nivel inferior resulta también singular la importancia que otorga el arquitecto a la intrusión de las bóvedas de cubrición de la galería con respecto al muro del fondo, hasta el punto que se acuñan unas elegantes ménsulas para generar la transición de los nervios de descarga sobre el lienzo pétreo.¹⁶

El segundo nivel de este patio hace uso de similares recursos; de este modo se otorga continuidad perspectiva en el lienzo superior a las trazas del inferior, e igualmente se marcan los esbeltos soportes a partir de una distinción cromática rotunda. No obstante en el cuerpo de arriba ya no se hace uso de una multiplicación concatenada de bóvedas, acaso por el peso perspectivo que otorga a la balaustrada labrada entre los soportes.¹⁷ Sintomático resulta también el hecho

¹⁵ Es importante tener en consideración que este edificio pertenece a una tipología bastante compacta, en donde la envolvente mural exterior es continua y volumétricamente reconocible (además por el hecho de ser una construcción exenta rodeadas por dos calles y dos plazas), por lo tanto el patio hace las veces de un espacio horadado sobre el volumen capaz que se manifiesta al tejido urbano; y le confiere a la construcción cierta porosidad, que a todas luces lo complementa, y que además desde un punto de vista estético, geométrico o compositivo, lo complejiza y lo enriquece.

¹⁶ La decisión de hacer reconocibles los nervios que dibujan cada una de las bóvedas, no sólo desde un punto de vista volumétrico a través de las ménsulas sobre el muro, sino también a partir de una clara distinción cromática, nos induce a pensar que Vandelvira proyectó este espacio con cierta vocación de servidumbre urbana. Este recurso estructural y ejecutivo consigue encriptar un efecto de profundidad espacial que parece disociar al plano de contorno del patio del resto del edificio; resulta como si con este gesto se pretendiera crear una fachada específicamente diseñada para ser percibida de un modo concreto, con independencia del programa que tras ella aconteciese.

¹⁷ Vandelvira diseña para el patio una balaustrada de motivos geométricos que, por la manera en la que se apropia de la parte inferior de las columnas del segundo nivel, es concebida no simplemente como una barrera de protección, sino más bien, como un grueso

de que Vandelvira hace uso para el segundo nivel de arcos rebajados, que como se puede comprobar en el dibujo que realiza Chueca Goitia¹⁸ sobre el alzado de este patio, viene a menguar la permeabilidad del nivel superior en su comparativa con el inferior. Esta decisión podría estar justificada en el hecho de que, tal y como se ha venido defendiendo, el patio tiene una evidente valoración e interpretación en clave urbana; en donde el objetivo habría de ser trabajar su protagonismo desde la empleabilidad del espacio resultante en el nivel de la cota de rasante, mientras que para las cotas elevadas, bastaría con generar la natural continuidad compositiva de los planos verticales, ahora ya exclusivamente orientados a posibilitar la visualización pretendida por el arquitecto para todo el conjunto.

2. LA ENVOLVENTE COMO CÁSCARA DE NUEZ. LA DISYUNCIÓN FORMAL ENTRE LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO EXTERNO Y EL ESPACIO INTERNO

A tenor de lo referido con anterioridad sobre la Plaza Vázquez de Molina, donde se puede comprobar con relativa facilidad que la constitución efectiva del espacio urbano deriva fundamentalmente de la aparición de objetos sobre un escenario antrópico, en el cual espontáneamente se van dibujando las siluetas de la ciudad tanto en su planta como en su sección; cabría preguntarse si verdaderamente existió algún tipo de mecánica operativa que justificase tales sucesos, y si de manera paralela, se reitera algún tipo de relación espacial entre la ocupación urbana de las edificaciones que propician tal efecto y el espacio urbano liberado en su entorno inmediato.

Así, analizando el enclave urbano de algunas obras de Vandelvira, es fácil detectar dos situaciones paradójicas de interés. La primera de ellas es el hecho de que el modelo urbano donde principalmente ejerce Vandelvira es el de las ciudades densas, esto es, le tocó resolver sus principales proyectos en posiciones donde se da una proporción de ocupación alta frente al espacio libre que se genera alrededor de sus edificios; por otro lado, tal y como sucede en la mayoría de las obras de este período histórico, podemos comprobar que existe una clara disociación entre los argumentos formales, geométricos, tipológicos y constructivos que se emplean para resolver el espacio interior y aquellos otros que se emplean para con el espacio exterior.

entablamiento que viene a rematar la delgada línea de descarga que proyecta por encima de los arcos del primer nivel.

¹⁸ Chueca Goitia, F. *Op. cit.*, p. 224.

2.1. La percepción volumétrica desde la trama de la ciudad densa

Para abordar la primera de estas paradojas, resulta conveniente estudiar cuál es la relación métrica real entre la ocupación en planta de algunas de las realizaciones de Vandelvira y el espacio circundante (en casi todos los casos constituido como una plaza pública), con independencia de que éstas no fueran ejecutadas en su totalidad por el arquitecto.¹⁹ Esta visión comparada no pretende más que abordar o chequear la hipótesis de que la definición de los emplazamientos, de las parcelas, o lo que es lo mismo, la definición de los contornos aparentes de las obras, en muchos casos estuvieron descuidados y fueron fruto del desarrollo de un modelo espacial pensado fundamentalmente desde dentro hacia fuera (como veremos cuando abordemos la segunda de las paradojas a las que hemos hecho alusión).

Comenzaremos con el análisis de las ocupaciones urbanas de la *Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción en Huelma* y la *Iglesia Parroquial de la Asunción en Villacarrillo*. En ambos casos la huella de los templos consume en torno al 25% del espacio que genera la propia planta y el espacio urbano que existe a su alrededor, dándose en los dos casos la condición de que la apertura de las plazas queda dispuesta de forma más o menos ordenada con relación al eje longitudinal de la edificaciones. Para el caso de Villacarrillo, la liberación del espacio se produce hacia el noroeste, mientras que en Huelma la plaza queda orientada prácticamente casi en su totalidad hacia el sur. Para estos modelos de estudio es además sintomático el hecho de que las apropiaciones de las vías que van a morir a la Plaza de la Iglesia en Huelma y a la Plaza Juan XXIII en Villacarrillo definen una silueta urbana de influencia, sensiblemente parecida (o cuanto menos equivalente), lo que a la postre se puede traducir en una estructura de posicionamiento curiosamente similar [fig. 1 y fig. 2].

Tal coincidencia está posiblemente sustentada en la relación proporcional que de manera natural surge al comparar la planta de ambas edificaciones, cuya

¹⁹ Como decimos este dato resulta realmente irrelevante, pues con independencia de que Andrés de Vandelvira no viese finalizados el grueso de las obras con las que trabajamos, resulta que en la mayoría de los casos el modelo adoptado por los sucesores fue bastante continuista. Además el análisis ejecutado para el caso de Vandelvira bien podría ser válido para cualquier otro maestro coetáneo, puesto que ciertamente el modelo perspectivo del espacio urbano desarrollado por los maestros del XIV es bastante parecido para unos y otros. Cabría decir, que aunque la obra sacra vandelviriana nos sirve como probeta, las paradojas achacadas a su obra en este apartado son acomodables a las edificaciones y los espacios públicos engendrados por otros maestros del Renacimiento andaluz.

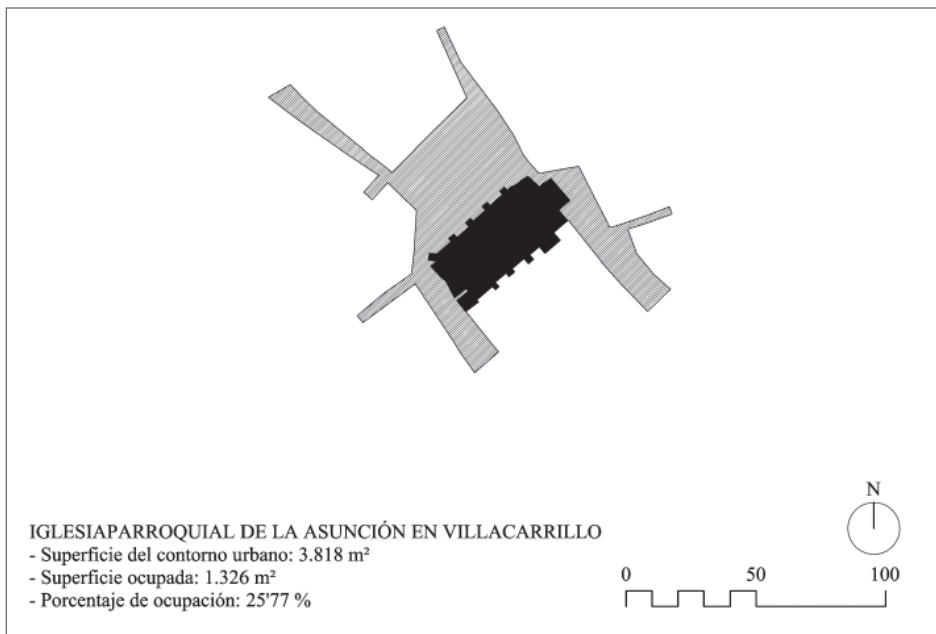


Fig 1: Huella urbana de la Iglesia Parroquial de la Asunción en Villacarrillo.
Dibujo de Antonio Estepa Rubio.

tipología formal y cuya naturaleza espacial permiten rápidamente identificar a un ortodoxo Vandelvira. Para los dos casos se puede identificar un espacio de salón compuesto por dos secuencias reconocibles; primero con la presencia de sendas cabeceras, de dimensión menor al resto de la nave (repetido para ambas edificaciones), y después un espacio fluido, diáfano y liberado con intención evidente de desconectarse de la envolvente mural, en donde el proyectista hace robusta la ligereza del tapamiento horizontal a través de sucesiones concatenadas de vaídas; ahora sí, con la distinción de que en Villacarrillo hay una crujía más que Huelma, toda vez que se potencia aún más la liviandad del muro en Huelma que en Villacarrillo, que como es comprobable tiene un perímetro dentado hacia su interior (definiendo pequeñas capillas) acusando así una mayor importancia del cerramiento.²⁰

²⁰ Es interesante comprobar que en el caso de Huelma las tres naves que conforman el salón bajo el cabecero son de dimensiones prácticamente iguales, mientras que para el caso de Villacarrillo, las naves laterales toman la medida de la central sólo con la suma de las capillas laterales; lo que viene a significar que mientras en Huelma se trabaja con la intención

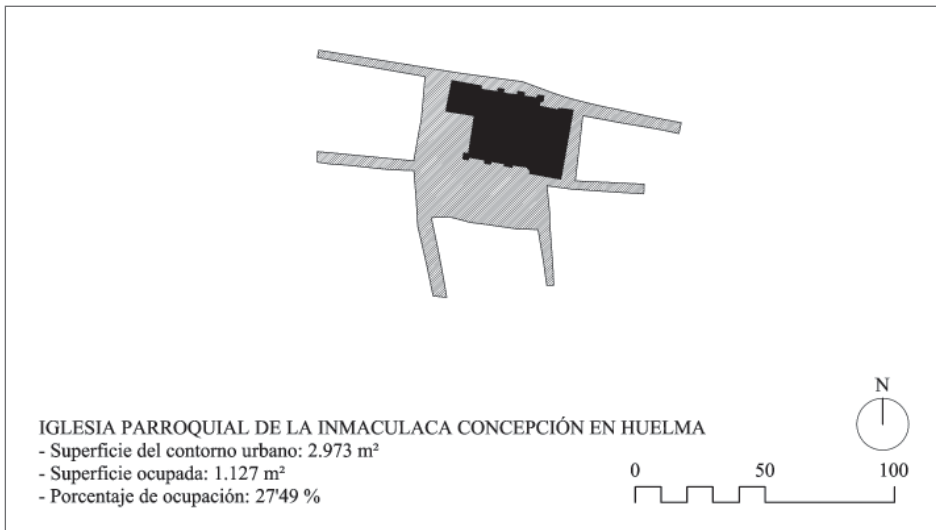


Fig. 2: *Huella urbana de la Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción en Huelma.*
Dibujo de Antonio Estepa Rubio.

Quizá la búsqueda de una intención fenomenológica, más o menos similar para los dos templos, sustenta la idea de que los posicionamientos en la ciudad puedan igualmente tener discursos convergentes; pues sea como fuere, la realidad es que la forma en la que se acomodan las dos iglesias en el tejido urbano son bastante parecidas, y por ello, la percepción global que se puede hacer de ambos conjuntos, al menos en lo fundamental, no dista demasiado.

Desde las consideraciones hechas más arriba, y de un modo evidente desde la lectura del porcentaje de ocupación que tiene la *Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en Jaén*, cabría la defensa del postulado de que el modelo urbano ensayado por Vandelvira para el templo catedralicio es, en sustancia, idéntico al de Huelma o al de Villacarrillo. Es a todas luces plausible considerar que la organización del espacio que se produce por la incidencia de la edificación en el tejido urbano queda efectivamente articulada a través de un

de hacer reconocible un único espacio continuo (avivado por la definición geométrica de esbeltos soportes) en Villacarrillo se fomenta más la construcción de un eje perspectivo principal. Esta disyunción vendría a explicar la rotunda diferencia que existe entre ambas soluciones de ingreso, pues mientras en Huelma se entra por el costado (percibiendo un espacio de ancho y largo equivalente) en Villacarrillo se accede a través del eje natural del templo (percibiendo así un trazado visual mucho más enfocado y acusando la longitud real del conjunto).



Fig. 3: Huella urbana de la Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en Jaén.
Dibujo de Antonio Estepa Rubio.

espacio libre anexo a la construcción, con unas dimensiones proporcionales cuantitativamente equivalentes a la de la ocupación, que tiene la vocación de propiciar una visión forzada o enmarcada sobre alguno de los paramentos del templo; para el caso de la *Catedral de Jaén* está claramente definida esta intención en el modelado del alzado a la Plaza de Santa María, donde se constituye una antesala celebrativa orientada a la consecución forzosa de una vinculación del espacio de la ciudad con el del interior del templo, en donde ahora la facha-

da (y aún más concretamente la puerta del Perdón) se transfigura en una leve gasa que establece la contingencia espacial referida [fig. 3].

Acaso por la constitución topográfica del emplazamiento, para el caso del templo del Santo Rostro sucede además que la apertura esquinada de la Plaza de San Francisco termina por constituir un segundo foco perspectivo²¹ sobre éste que irradia, a menor escala, un efecto de aprehensión de la construcción y del tejido muy similar al de la Plaza de Santa María. En este sentido la Calle Campanas se transforma en un corredor procesional que hilvana las dos plazas, hasta el punto de que no sería descabellado afirmar que la morfología de sus extremos tiende a igualarse.²²

Tomar la *Catedral de Jaén* como caso de estudio es siempre complejo y arriesgado, pues la memoria que contiene este singular edificio es tal, y son tantos los esfuerzos y las inversiones que se han fundido en sus sillares a lo largo de los siglos, que cualquier catalogación o interpretación que hagamos sobre esta construcción seguramente quedará siempre huérfana de detalles, o como poco, imperfecta. No obstante, a tenor de la temática que abordamos ahora y asumiendo el riesgo enunciado, es pertinente no dejar en el tintero una elucubración que

²¹ De este modo cuando Ventura Rodríguez decide implantar el Sagrario de la Catedral en este preciso lugar surgen dos consecuencias, que desde la interpretación hermenéutica resultan no de poco interés. En primer lugar, hay que mencionar que la disposición de la pieza del Sagrario habría de equilibrar la decisión de Vandelvira sobre la distorsión formal del volumen de la nave principal al aparecer el cuerpo que aloja la Sacristía en el XVI, pues es bastante llamativo que la incidencia volumétrica de Ventura Rodríguez en el XVIII fuese bastante concordante con la de Andrés de Vandelvira. En segundo lugar, no podemos pasar por alto el hecho de que al implantar aquí el Sagrario, posiblemente de un modo fortuito, Ventura Rodríguez construye otra perspectiva sobre el templo catedralicio, siendo ésta diametralmente opuesta a la que se tiene desde la Calle Carrera de Jesús; pues si desde esta calle se llega a cota constante a la Plaza de Santa María, desde la Calle Bernabé Soriano se llega a la Plaza de San Francisco desde una cota bastante inferior, con lo que la percepción de las torres del alzado principal se perciben no mucho más altas desde la Plaza de Santa María de lo que se percibe la cúpula elíptica del Sagrario desde la Calle Bernabé Soriano o incluso desde la Plaza de San Francisco.

Resulta también curioso que la Calle Bernabé Soriano sea conocida por los lugareños como «la carrera», lo cual establece otro paralelismo (ahora semántico) entre ambos trazados urbanos, y ayuda a reforzar la idea de que ambos corredores tienen una vinculación bastante parecida con el templo, además de una misma lógica de justificación formal, funcional y espacial sobre la trama circundante.

²² Con excepción de lo que ocurre si comparamos sus cotas topográficas, pues como sabemos, la altura cae vertiginosamente en picado de forma sensiblemente homogénea hasta el final de la Calle Bernabé Soriano.

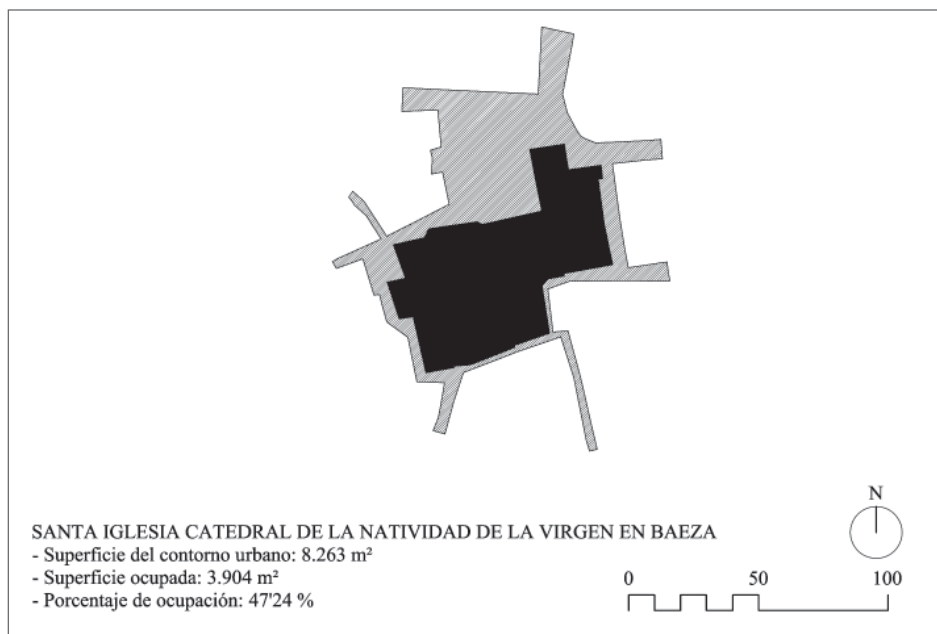


Fig. 4: *Huella urbana de la Santa Iglesia Catedral de la Natividad de la Virgen en Baeza.*
Dibujo de Antonio Estepa Rubio.

podiera resultar de interés, y que no es otra que la propia consideración de que la Catedral fue posiblemente proyectada/trazada para ser reconocida naturalmente desde el acceso a la Plaza de Santa María a través de la Calle Maestra, pues esta vía constituye una secuencia espacial ininterrumpida (conjuntamente con la Calle Martínez Molina y la Calle Santo Domingo), que llega hasta la iglesia en honor a Santa María Magdalena, sita en el barrio del mismo nombre.

La *Iglesia de La Magdalena*, en donde a mitad del XVI intervino Vandelvira por encargo directo del Obispo de la diócesis Don Diego de Tavera, rezuma una evidente reminiscencia musulmana aún hoy apreciable, y cuya huella gótica queda patente en el diseño de su portada. Esta iglesia marcó tal vez un hito lejano sobre lo que hubo de ser la traza antigua con respecto a la actual catedral renacentista,²³ y que como es conocido ha dejado en recuerdo el lienzo que se extiende a lo largo de la Calle Almenas. Así el mural gótico de la Calle Almenas viene a ser una especie de parapeto lingüístico que además de corresponderse con

²³ Ortega Suca, A. *La Catedral de Jaén: armonía perfecta. Fases de construcción y recorrido para visitarla*. Jaén, Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén, 2012.

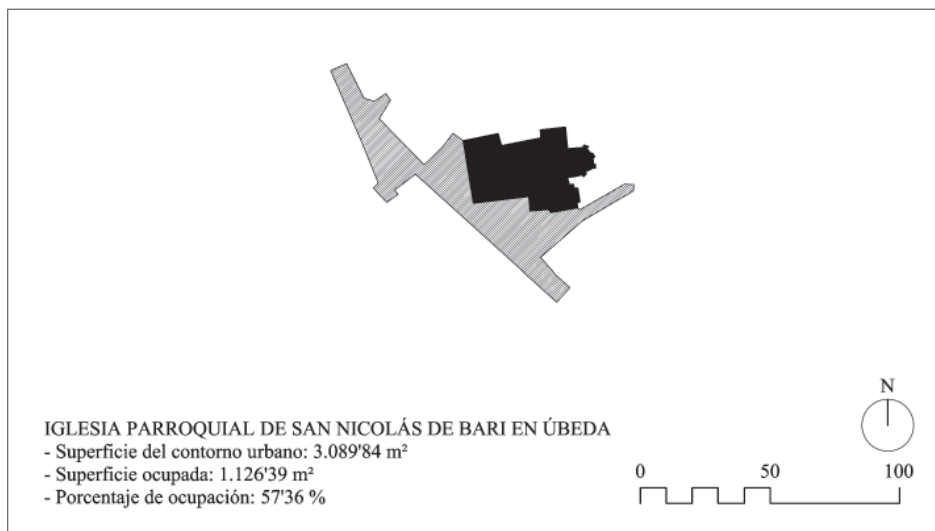


Fig. 5: Huella urbana de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari en Úbeda.
Dibujo de Antonio Estepa Rubio.

otra naturaleza arquitectónica cierra el volumen del templo hacia los barrios de San Ildefonso y de La Alcantarilla, en donde la percepción directa de la Catedral claramente se disuelve entre la densidad del caserío, y en donde no hay más capturas visuales que las que se tienen desde la Calle Francisco Coello (Calle Llana) al girar la vista a la derecha a través de la calle Julio Ángel o la Calle Abades.

Sobrevolando hasta otros puntos de la provincia de Jaén, y con objeto de traer a colación un modelo de percepción espacial diferente cabría hacer un llamamiento sobre los casos de la *Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari en Úbeda* o la *Santa Iglesia Catedral de la Natividad de la Virgen en Baeza*. En ambos casos la ocupación del templo con respecto al espacio liberado perimetral viene a rondar el 50% del total, lo que sin lugar a dudas nos posiciona frente a un par de casos singulares [fig. 4 y fig. 5].

Mientras que para el caso de la *Catedral de Baeza*, la explicación estriba en el hecho de que al templo catedralicio se le adhieren cuerpos de otros usos,²⁴ como lo

²⁴ Se reconoce a simple vista que el templo arroja discursos diferentes al ser encarado desde el norte o desde el sur. Desde el norte el edificio se encuentra elevado sobre la cota más alta de la Plaza de Santa María, lo que unido al importante desnivel que se acusa desde la Calle San Felipe Neri (una vez que dejamos atrás la Plaza de Santa Cruz, la Iglesia de Santa Cruz y el Palacio de Jabalquinto), hace que el templo adquiera una posición dominante sobre la escena

son el claustro o la actual vivienda parroquial, generando así lo que podríamos catalogar como la integración de éste en una manzana del caserío;²⁵ para el caso de la iglesia ubetense, la colmatación se produce más bien por la propia disposición de la trama, pues si nos fijamos con detenimiento en la morfología en la que queda dispuesta la iglesia con respecto a las calles que la envuelven, entonces resulta bastante llamativo el que aparezca girada con respecto a los viales que la envuelven, lo cual quedaría justificado bajo el supuesto de que su disposición pretende forzar espacios ganados a las propias calles a través de la constitución de ensanches, donde efectivamente habrían de aparecer los accesos al templo, y donde Vandelvira traza la elegante portada oeste que se aprecia al descender por la Calle Carreteros.

2.2. La disociación morfológica en la configuración del espacio exterior respecto del espacio interior

La segunda de las paradojas que nos encontramos al analizar la obra sacra vandelviriana, y en general la de cualquier otro arquitecto de su mismo tiempo, estriba en que verdaderamente existe una disyunción evidente entre la resolución del espacio exterior con respecto al espacio interior.

Podríamos decir burdamente que no existe una preocupación equivalente entre las respuestas que se acometen para el exterior y las que se acometen para el interior; lo cual nos lleva inevitablemente a cuestionarnos la razón de ser de este suceso.

urbana, motivo por el cual Vandelvira volcaría importantes esfuerzos en la definición de la portada de acceso, que habría de completar cierta cohesión visual con respecto a la torre de factura muy geométrica resuelta por Ginés Martínez de Aranda. Desde el sur la construcción queda escondida tras el lienzo mural que confina al edificio en donde se talla el claustro gótico anejo y que va dando forma a la zigzagueante Calle Cobertizo, donde dada la sección de la vía apenas se puede apreciar mucho más que el despiece de los sillares del muro, además de la bella porta al Palacio Rubín de Ceballos (que aparecería en los albores de siglo XIX).

²⁵ La catedral baizana es sin duda uno de los arquetipos que mejor dibujan la teoría de disociación entre la formalización de la complejidad espacial interior y exterior de los templos de esta época. Resulta extraño que hacia su interior se manifieste una arquitectura tipológica tan limpia y depurada, en donde es manifiesta la imposición de un código de control geométrico del espacio (tanto en lo relacionado con la traza/diseño y lo relacionado con el proceso de planificación de los protocolos ejecutivos), mientras que por su exterior, no se aprecia naturaleza organizada alguna, más que aquella que resulta de la unión, yuxtaposición o encuentro de piezas ideadas de manera autónoma y en ocasiones bajo praxis discordantes.

Si estudiamos la tratadística de un modo transversal, pronto entenderemos que la gran mayoría de las estructuras de composición acordadas por los principales pensadores, como por ejemplo, Vitruvio, Vignola o Serlio, no bloquean soluciones para ser tratadas en el interior o en exterior de manera exclusiva, sino que más bien posibilitan conductas ordenadas, que a priori tienen la misma cabida en ambos casos y podrían haber resuelto soluciones formales más o menos equivalentes.

Derivado del estudio desarrollado por Francisco Javier Ruiz Ramos²⁶ en relación con la posible vinculación de la obra vandelviriiana y la teoría de los tratados de Vitruvio y Serlio, han sido puestas a la luz algunas evidencias importantes entre distintas proposiciones recogidas por estos pensadores en sus escritos y algunas soluciones compositivas resueltas por el maestro.

Así Ruiz Ramos²⁷ analiza las portadas del *Hospital de los Viejos Honrados de El Salvador en Úbeda* y la entrada a la *Sala Capitular de la Catedral de Jaén*,²⁸ de acuerdo con el empleo del orden dórico y su modulación respecto al radio de la columna dórica por su base.

Para el orden jónico Ruiz Fuentes trae a colación la portada sur de la *Sacra Capilla de El Salvador*, que ejecutada a partir de 1540 bien podemos catalogar como creación particular y completa de Vandelvira más allá del diseño de la traza propuesta por Siloé para el conjunto. En esta portada ve Ruiz Ramos,²⁹ a través de los ojos de Chueca Goitia,³⁰ una solución arquitectónica que hace alarde del empleo de los estilemas clásicos, tanto para solucionar cuestiones estructurales como aquellas que se ciñen a lo compositivo, y que evocan un importante recuerdo de los retablos de Machuca, puesto que para resolver esta

²⁶ Ruiz Ramos, F. «Andrés de Vandelvira y la teoría de la arquitectura: Los tratados de Vitrubio y Serlio», *Andrés de Vandelvira. V centenario*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel». Albacete, Excelentísima Diputación Provincial de Albacete, 2005, pp. 143-155.

²⁷ Francisco Javier Ruiz Ramos no hace un estudio métrico comparado de las portadas citadas con respecto a la descripción exacta de las modulaciones enunciadas por Vitrubio y Serlio, pues simplemente se conforma con chequear la conjunción de las mismas; sin embargo, unido esto al estudio de las referencias bibliográficas con las que operaba el maestro, ciertamente disponemos de base científica suficiente como para considerar más que probable que Vandelvira articulase su discurso compositivo tal y como acertadamente describe Ruiz Ramos; siendo por lo tanto válido y eficaz para soportar también las reflexiones realizadas en el presente texto.

²⁸ Ruiz Ramos, F. *Op. cit.*, pp. 150.

²⁹ Ruiz Ramos, F. *Op. cit.*, pp. 151.

³⁰ Chueca Goitia, F. *Op. cit.*, pp. 129.

portada Vandelvira emplea los elementos compositivos clásicos a su libre albedrío, con total libertad y sin respetar las normas dogmáticas básicas del orden jónico en cuanto a proporciones y disposición de los elementos. Si bien Vandelvira también hará uso del orden jónico de una manera ortodoxa, formal y consciente, tal y como se comprueba a través del diseño de la bajada a la cripta o en la Sala Capitular de la catedral del Santo Rostro, en donde la concordancia de basas, fustes, capiteles y entablamentos con los postulados enunciados por Vitrubio y Serlio son reconocibles.³¹

Muy acertada es la elección de Ruiz Fuentes³² sobre la comparación entre la portada a poniente de la *Iglesia de San Nicolás en Úbeda* y la composición interior del orden mural de la *Sacristía de la Catedral de Jaén*. Sacando a colación el estudio del orden corintio en la obra de Vandelvira la comparación de estas dos obras resulta especialmente fructífera y acertada, pues además de que es éste el orden por el que más inclinación tuvo el maestro, siendo el más llamativo, exuberante y bello, resulta que el empleo del orden corintio en estas dos realizaciones muestra una continuidad plástica de una obra en otra, que además de depurar cuantitativamente el procedimiento³³ deja evidente como una resolución espacial exterior puede ser perfectamente artífice de un ensayo empleado también para el interior [fig. 6].

Esta última comparación, conjuntamente con el resto de las mencionadas, nos revelan que en la época que estudiamos se otorgó mayor importancia a la aprehensión del espacio interior que a la del espacio exterior, muy seguramente por la importancia que se acuñó en aquel momento, tal y como se puede desprender de algunas interpretaciones de Wolfgang Lotz,³⁴ sobre la definición de una tipología de espacio perspectivo cualificado³⁵ para la celebración del rito eucarístico y la consa-

³¹ Ruiz Ramos, F. *Op. cit.*, pp. 152.

³² Ruiz Ramos, F. *Op. cit.*, pp. 153.

³³ La crítica historiográfica ha venido a valorar la composición de Vandelvira para la *Sacristía de la Catedral de Jaén* como uno de los espacios más bellos, armoniosos y equilibrados de cuantos se hicieron en el siglo XVI. Con una proporción de 1:2 Vandelvira administra el espacio arquitectónico tan sólo con el empleo de elementos de carácter sustentante, lo que significa la supresión drástica en la composición de cualquier apósito o aditamento, que no en balde, promocionan y justifican el desarrollo de una arquitectura desnuda y en sustancia virginal y pura.

³⁴ Lotz, W. «La representación del espacio interior en los dibujos de Arquitectura del Renacimiento italiano», *La arquitectura del Renacimiento en Italia: Estudios*. Madrid, Hermann Blume, 1985.

³⁵ Alcaide Egea, R. «La perspectiva como forma simbólica, una vez más. Elementos para una revalorización de la perspectiva y la visualidad en Arquitectura», *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 19. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 222-231.



Fig. 6: *Portada a poniente de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari en Úbeda.*
Fotografía de Antonio Estepa Rubio.

gración. Además como explica María Soledad Lázaro Damas,³⁶ en adición a lo anteriormente expuesto, hay que tener en consideración que el espacio simbolizaba la capacidad y el poderío del promotor del encargo, a quien tocaba la importante empresa de tener que financiar una gran obra acorde con su posición social, como expresión del deseo por perpetuar su prestigio, buena memoria y sus excelencias personales.³⁷

Es también posible que la disociación morfológica entre el exterior y el interior se soporte igualmente en la propia intención proyectual del diseño arquitectónico, o más concretamente, en el compromiso del proyectista de acuerdo con la naturaleza del encargo. Está suficientemente demostrado³⁸ que la arquitectura del Renacimiento andaluz desarrolla de manera solidaria respuestas que atañen a la composición plástica, la planificación ejecutiva de los procesos de organización y puesta en obra, y sobre todo, la estabilidad y portabilidad de las fábricas. Así cuando se trabajan soluciones de interior, es muy común que se conjuguen todas estas demandas en un mismo proceso, sin embargo, para el caso de encargos de exterior suele suceder que la carga propositiva del arquitecto se centraliza fundamentalmente en una constitución plástica del objeto a tratar, por ejemplo, en el diseño de una torre, de una portada, de una ventana, de la unión de dos volúmenes, de la resolución de una cubierta, etcétera. No podemos negar que los modelos estructurales de exterior no evolucionaron en el XVI a la velocidad que lo hicieron los modelos estructurales de interior, pues frente a la complejidad y la variabilidad de las soluciones en cubriciones abovedadas o la definición de escaleras y cimbras, la estructura de una torre seguía siendo tipológicamente muy parecida a soluciones estructurales bastante bien resueltas por las edificaciones góticas; por lo tanto entraron entonces en juego más bien pretensiones de carácter formal, proporcional o estilístico, que a grandes rasgos y a pesar de la importancia que es justo que les otorguemos, no significaron un cambio tan drástico como el que se produjo con algunas soluciones ideadas para el interior.

La importancia del efecto estructural y su influencia en el diseño es una máxima que no podemos negar, pues la disolución de este interés provocaba también la derivación del encargo desde las manos del arquitecto hasta las

³⁶ Lázaro Damas, S. *Los espacios privilegiados en la obra de Andrés de Vandelvira: templos funerarios y capillas mayores de patronato privado. Conferencia inaugural del Curso Académico 2005-2006*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses. Diputación Provincial de Jaén, 2005.

³⁷ Lázaro Damas, S. *Op. cit.*, pp. 5.

³⁸ Ampliato Briones, A. *Op. cit.*, pp. 17-54.

manos de los capataces de cantería. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que si no existía afección a la portabilidad y a la estática, o por lo menos si no había un reclamo sobre la organización estereotómica o la necesidad de emplear la geometría proyectiva para resolver el diseño de los elementos, entonces los encargos pasaban a ser catalogados como de orden menor e irremediamente perdían el interés para el arquitecto. Es quizá por ello por lo que algunas propuestas que pueden ser tildadas como innecesarias, o como transgresoras de los dictados de la regla, toman cotas de interés que hacen que Vandelvira sea considerado como un maestro con un lenguaje propio, no sólo en su capacidad para resolver desde dentro, sino también para resolver desde fuera.

Un ejemplo pertinente y que ilustra eficazmente esta idea es la singular ventana esquinera del *Palacio Vela de los Cobos en Úbeda*, que de ser un ejercicio de simple perforación de un hueco en un muro pasa a entenderse como un problema de estática en sí mismo, pues como sabemos, fue necesario definir un sistema de constitución y de unión estricta y concreta de cada una de las piezas para promulgar que éstas superasen además de su propia inercia al vacío, la transmisión coherente de las cargas que solicitan la apertura sobre el lienzo mural. Por supuesto también gozaría en ser un espectacular ejemplo al respecto de lo refrendado más arriba, todo el mecanismo de aperturas en arco sobre cuerpos cilíndricos que los Vandelvira, padre e hijo, vienen a denominar como «arco en torre cavada»,³⁹ y que, entre muchos otros lugares, son reconocibles en la *Catedral de Granada*, proyectadas por Siloé y ejecutadas por Maeda más o menos de manera contemporánea al tiempo de Vandelvira, y posteriormente también reconocibles en varias series de aperturas resueltas por Juan de Herrera en el *Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, ya tras la muerte de Vandelvira.

Estas dos soluciones formales, en naturaleza también estructurales, nos proporcionan una manera de atender al diseño exterior desde fundamentos procedimentales que hemos entendido como intrínsecos a demandas arquitectónicas pertenecientes a los espacios de interior. Por eso y apoyándonos en ejemplos como estos (seguro que hay muchos otros más e incluso más evidentes), está suficiente y coherentemente justificado enunciar la tesis de que la construcción de la imagen de la ciudad se resolvió en el Renacimiento a través de imposturas que afectaron a las envolventes de los arquetipos, sin que hubiese una reflexión intelectual profunda por y para definir un catálogo de soluciones específicas

³⁹ Barbé Coquelin de Lisle, G. *Op. cit.* [Fol. 21r.]-[Fol. 21v.].

para el exterior, o para la definición de un lenguaje morfológico que atacase frontalmente la cuestión de la composición volumétrica de los conjuntos.⁴⁰

No obstante podemos identificar como excepción aquellas soluciones compositivas que están recogidas en la tratadística y que se preocupan en definir modelos imitables como solución para algunos de los programas funcionales más empleados. Quizá una muestra interesante sea el catálogo que aparece en los cuatro libros de Arquitectura de Palladio,⁴¹ en donde, es cierto que se hace entrega de algunas imágenes de exterior que plantean una volumetría concreta, y que como no podía ser de otra manera, también están dibujadas en sección. Con este conjunto de soluciones Palladio nos ofrece un paquete de visualizaciones muy rotundas sobre arquetipos, fundamentalmente de corte residencial, que construyen una volumetría compacta y que muestran la inquietud del proyectista no sólo por la definición formal del espacio hacia dentro sino también hacia fuera. Es una pena que este catálogo no fuese extensivo a un análisis pormenorizado de las tipologías que se emplearon para la construcción de los grandes templos (al menos de los italianos), pues de algún modo, se hubiese gestado una línea de desarrollo formal del espacio sacro parecido al que se gestó en referencia, o como crítica, a los espacios civiles trabajados por Palladio.⁴²

⁴⁰ Habrá que esperar hasta la llegada del siglo XX para tener una percepción más clara de la impronta volumétrica en la composición arquitectónica, coincidiendo *grosso modo* con el desarrollo de nuevos sistemas de producción ejecutiva que exigieron que se aligeraran cuantitativamente las fábricas, y que entre otras cosas, permitió la evolución de las construcciones en altura.

Aunque podamos pecar de promulgar alguna conjetura no de fácil comprobación, resulta interesante al hilo de esto, lanzar la hipótesis de que este cambio pudo también tener alguna relación con la manera en la que se concebía y proyectaba el espacio arquitectónico; pues si en el Renacimiento se trabajaba sobre todo desde la planta, se perfilaba la estética desde los alzados, y se empleaba la sección como herramienta de apoyo para solucionar problemas que derivaban de intentos gestados desde el dibujo en planta, es por todos conocido, que conforme se desarrolla la arquitectura a lo largo del XIX y del XX, y sobre todo después de que se postulasen los principios del Movimiento Moderno, la sección dejó de ser una herramienta de carácter procedimental para poder encerrar en sí los sortilegios compositivos de la arquitectura que retrataba; no en balde, y a modo de recensión, podemos decir muy resumidamente (casi con tono jocoso) que si Andrea Palladio trabajaba en planta entonces Alvar Aalto lo hacía en sección.

⁴¹ Palladio, A. *Los cuatro libros de Arquitectura*. Zaragoza, Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1987.

⁴² Es pertinente tener en consideración que las aportaciones tipológicas de Palladio pretendieron transformarse en una especie de recetario de aplicación directa para la construcción de arquitecturas de corte civil, que probablemente no tendrían tanto peso como cualquier

BIBLIOGRAFÍA

- AMPLIATO BRIONES, A. *Muro, orden y espacio en Arquitectura del Renacimiento andaluz: Teoría y práctica en la Obra de Diego Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruíz*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996, pp. 177.
- ALCAYDE EGEA, R. «La perspectiva como forma simbólica, una vez más. Elementos para una revalorización de la perspectiva y la visualidad en Arquitectura», *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 19. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 222-231.
- BARBÉ COQUELIN DE LISLE, G. *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira: Edición con introducción, notas, variantes y glosario hispano-francés de arquitectura*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.
- CASTAÑO PEREA, E. «Trazas renacentistas en dos cúpulas de Vandelvira: Teoría y Praxis», *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 21. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 140-149.
- CHUECA GOITIA, F. *Andrés de Vandelvira, Arquitecto [1953]*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.
- GALERA ANDREU, P. *Andrés de Vandelvira*. Tres Cantos (Madrid), Ed. Akal, 2000.
- GÓMEZ MORENO, M. y Bustamante, A. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordoñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*. Madrid, Ed. Xarait, 1983.
- LÁZARO DAMAS, S. *Los espacios privilegiados en la obra de Andrés de Vandelvira: templos funerarios y capillas mayores de patronato privado. Conferencia inaugural del Curso Académico 2005-2006*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses. Diputación Provincial de Jaén, 2005.
- LOZT, W. «La representación del espacio interior en los dibujos de Arquitectura del Renacimiento italiano», *La arquitectura del Renacimiento en Italia: Estudios*. Madrid, Hermann Blume, 1985.
- ORTEGA SUCA, A. *La Catedral de Jaén: armonía perfecta. Fases de construcción y recorrido para visitarla*. Jaén, Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén, 2012.
- PALLADIO, A. *Los cuatro libros de Arquitectura*. Zaragoza, Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1987.
- RUIZ RAMOS, F. «Andrés de Vandelvira y la teoría de la arquitectura: Los tratados de Vitrubio y Serlio», *Andrés de Vandelvira. V centenario*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel». Albacete, Excelentísima Diputación Provincial de Albacete, 2005, pp. 143-155.
- SUÁREZ QUEVEDO, D. «Donato Bramante, 1502: Tempietto de San Pedro in Montorio (Roma)», *Anales de Historia*, n.º 13. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 316-319.

encargo enfocado a la construcción de un espacio sacro, para lo cual, se suponía para el proyectista cierta capacidad y dominio en el empleo de conocimientos más allá de los que se pudiesen registrar en la arquitectura anónima (sobre todo la residencial), que a modo de simulacro podían surgir de forma espontánea por aplicación de estas reglas.