

MÚSICA Y ARQUITECTURA EN ANDRÉS DE VANDELVIRA¹

MUSIC AND ARCHITECTURE IN ANDRÉS DE VANDELVIRA

Pedro Antonio Galera Andreu
Universidad de Jaén

INTRODUCCIÓN

La relación entre arquitectura y música es muy conocida desde antiguo y ha generado mucha literatura, aunque tal vez no siempre en forma de estudio sistematizado, pero sí de forma aproximativa, lo cual tampoco desmerece el efecto y el estímulo que esa aproximación supone para la investigación al respecto, de manera que, parafraseando el lema horaciano “ut pictura poesis”, me atrevería a decir “ut música architectura” (así la música como la arquitectura).

Si se puede decir que no hay periodo histórico en que esta relación esté presente, hay uno en el que se atendió con especial atención: el Renacimiento. Y no solo porque, como es sabido, las preocupaciones humanistas de la cultura renacentista miraran al Mundo Antiguo en busca de un modelo, -de hecho la influencia del pasado griego y romano no dejó de estar presente en la llamada “edad oscura” del Medioevo, prueba de lo cual fue que la música se integró en el sistema de los estudios superiores junto a las ciencias matemáticas, la Aritmética, la Geometría y la Astronomía, dentro de lo que se conoció como el *Quadrivium*-, sino también por la necesidad de racionalizar los principios de la belleza y de las artes útiles, entre las que se encontraba la Arquitectura.

En esta relación no se trataba tanto de una influencia determinante de una sobre la otra, la música sobre la arquitectura o viceversa, cuanto de una convergencia operativa, cifrada en el interés por las matemáticas, aritmética y geometría, cuya fuente en la que beber encontraban en Pitágoras y sus seguidores, que habían establecido a través de series numéricas las secuencias básicas con las que establecer un sistema de proporciones con las que ordenar sonidos y dimensiones espaciales y constructivas.

Teóricos de una y otra arte, música y arquitectura, circunscritos al ámbito italiano, cuna y centro del Renacimiento, se encargaron de sentar las bases de esa confluencia matemática

¹ Este artículo es una adaptación de la lección inaugural del curso 2022-2023 del Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén, impartida por D. Pedro Antonio Galera Andreu, Doctor en Historia del Arte y profesor emérito en la Universidad de Jaén. Por ello, se concederán algunas licencias de formato, como el estilo de las citas en las referencias a pie de página, la ausencia de resumen y palabras clave o las citas literales de más de 40 palabras.

por la vía del conocimiento de la escuela pitagórica. En algún caso se dio la circunstancia de ser experto en ambos campos, tal fue el de Franchino Gaffurius o Gaforio (1451-1522), considerado uno de los primeros grandes teóricos italianos, quien también fue consultado para temas arquitectónicos de relevancia en la construcción del Duomo de Milán². A su vez, desde su privilegiada posición como Maestro de Capilla en la catedral milanesa, conoció y trató con Leonardo da Vinci, artista, como sabemos, preocupado por las proporciones antropomórficas (Fig. 1).



Fig. 1. Gaffurius, *De Harmonia musicarum instrumentarum*. 1518

Por parte de la arquitectura nadie mejor que León Battista Alberti (ca. 1404-1472), para acercarnos al pensamiento arquitectónico del primer renacimiento en relación a la música. En el libro IX de su *De Re Aedificatoria* (1485), Alberti, obsesionado por la armonía como principio básico de la “gracia y decoro”, y en suma de la belleza, recalca en la armonía musical (Alberti, 1991):

Los números gracias a los cuales se produce aquella armonía de sonidos sumamente agradable al oído, son los mismos números que consiguen que los ojos el espíritu queden henchidos de un admirable placer. Por consiguiente, de la música, que ha estudiado muy a fondo tales números, y también de los objetos en los que la naturaleza proporciona evidencias dignas de consideración sobre sí misma se obtendrán la totalidad de las leyes de la delimitación.³ (p.125)

Previamente, Alberti, ha definido a la delimitación –uno de los tres pilares, junto al número y la colocación, en que se basa la armonía arquitectónica- como “una determinada correspondencia entre las líneas que definen las dimensiones” (largo, ancho y alto)

Sobre estos pilares alza el prolífico humanista su concepto de belleza, que no es otro que el de la concordancia con el principio de armonía (Alberti, 1991, p.384):

² En concreto, en 1490 viajó a Mantua para discutir con el arquitecto Luca Fancelli la construcción del “tiburio” o torre sobre el crucero del duomo de Milán. (WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 3ª ed. London, Alec Tiranti, 1971, p.125)

³ ALBERTI, León Battista. *De Re Aedificatoria* (RIBERA, Javier, ed.) Madrid, Akal, 1991, p.387

La belleza es un cierto acuerdo y una cierta unión de las partes dentro del organismo del que forman parte, conforme a una delimitación y una colocación de acuerdo con un número determinado, tal como lo exigiere la armonía, esto es, la ley perfecta y principal de la naturaleza. A este último concepto, a la armonía, se ciñe el arte de la construcción lo más posible, de ella se obtiene la dignidad, el encanto, la autoridad y el valor que posee

De forma semejante, la armonía musical, juega con la concordancia de sonidos, unos graves y otros agudos, gratos al oído, del mismo modo que las concordancias de las líneas de la delimitación albertiana eran gratas a la vista. Notas graves y agudas ya descubrieron los pitagóricos que estaban en relación con la longitud de la cuerda, a mayor longitud más gravedad y viceversa con el acortamiento. No obstante, la distinta naturaleza de los sentidos con que se valen ambas disciplinas, el oído y la vista, invalida una percepción idéntica entre las proporciones musicales y las arquitectónicas. Comparten, eso sí, la base numérica de una y otra armonía, que Pitágoras la cifró en la secuencia de los cuatro primeros números, la *tetraqtis* (1.2.3.4), que dan origen a tres consonancias simples: octava, quinta y cuarta, conocidas como *diapasón*, *diapente* y *diateserón*, respectivamente (Fig.2 y 3), cuya equivalencia en arquitecturas son la proporción *dupla*, *sexquiáltera* y *sexquitercia*, y dos proporciones compuestas o disonantes: la octava más la quinta y la doble octava. En la música renacentista se amplió la base numérica en dos números, 5 y 6, de mano del teórico veneciano, Gioseffo Zarlino (1517-1590) y el español, Francisco Salinas (1513-1590), lo que vino a añadir a las consonancias pitagóricas de octava, quinta y cuarta, la tercera mayor y la tercera menor (5:4 y 6:5)⁴.



Fig. 2. F. Gaffurius, *Theorica Musica*. 1492

⁴ La introducción del llamado número senario por estos dos teóricos de la música vino a “justificar la consonancia de ciertos intervalos que en el sistema armónico de la época habían alcanzado gran auge: la tercera mayor 5:4 y menor 6:5 y por extensión las sextas mayor 5:3 y menor 8:5 de la justa entonación, inabarcables, sin embargo, por la antigua *tetraktys* pitagórica” (SÁNCHEZ DE ENCISO, 2008, p.14).



Fig. 3. Rafael di Sanzio, La Escuela de Atenas. Estancias Papales del Vaticano (Detalle de Pitágoras y la tabla de las consonancias)

Como quiera que toda proporción, aunque exprese “igualdad de razones entre dos pares de cantidades”, como la define R. Wittkower (1979, p.129)⁵, se manifiesta de forma desigual al establecer relaciones entre magnitudes diferentes (extremos y medio), salvo en el unísono musical y el cuadrado en arquitectura (1:1), no puede trasladarse literalmente la equivalencia de las proporciones musicales a las arquitectónicas, cosa que ya advertía Vitruvio. Así, los musicólogos renacentistas expresaban la desigualdad proporcional en términos de mayor a menor, 2:1 por ejemplo, en razón de la gravedad de los sonidos relacionada con la longitud de cuerda, mientras que los teóricos de la arquitectura lo hacían al contrario, de menor a mayor, tomando en un espacio la medida del ancho como base comparativa para el largo y alto (1:2:3), lo que evidencia la diferencia perceptiva entre audición y visión.

ARQUITECTURA Y MÚSICA EN LA CATEDRAL DE JAÉN

La arquitectura de la catedral de Jaén convenimos en que es una de las más brillantes obras del Renacimiento español (Fig.4), aun cuando se pensara al comienzo de este proyecto renacentista en una continuación de la suntuosa catedral del último gótico iniciada a finales del siglo XV⁶. Con este fin, el cabildo catedralicio convocó en 1548 a tres destacados arquitectos del momento: Jerónimo Quijano, Maestro Mayor en la diócesis de Cartagena-Murcia⁷; Pedro Machuca, que aunque fundamentalmente pintor dirigía la construcción del Palacio de Carlos V, artista formado en Italia⁸, y Andrés de Vandelvira, consumado Maestro de cantería, que había realizado importantes obras para la nobleza

⁵ WITTKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la Edad de Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona, Gustavo Gili 1979, p.129. Previamente el autor define la “razón” como “la relación entre dos cantidades”.

⁶ La catedral de Jaén cuenta hoy con una nutrida historiografía, incrementada en los últimos cuarenta años. Véase entre lo más destacable: CHUECA, Fernando. *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971; GALERA ANDREU, Pedro A. *La catedral de Jaén*. León, Everest, 1983; *Andrés de Vandelvira*. Madrid, 2000: *La catedral de Jaén*, Barcelona, Lundberg, 2009 y “Para una historia de la construcción de la catedral”, en GALERA ANDREU, P.A.; SERRANO ESTRELLA, F., (eds.), *La catedral de Jaén a examen*. T. I. Jaén UJA editorial, 2019, pp.89-130; MARÍAS, Fernando. “La catedral de Jaén una Hallenkirche al romano”, en GALERA ANDREU, P.; SERRANO ESTRELLA, F., op.cit, pp.13-40; ORTEGA SUCA, Antonio. *La catedral de Jaén: Unidad en el tiempo*. Jaén, Colegio de Arquitectos, 1991.

⁷ Sobre la figura de este arquitecto en Murcia: GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Renacimiento y Arquitectura Religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, Consejería de Cultura 1987

⁸ Sobre la figura de Pedro Machuca sigue siendo básico GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, Plus Ultra, 1941 (reed. Madrid, Xarait 1983), Recientemente, una actualización de su vida y obra: CAMPOS PALLARÉS, Liliána. *Pedro Machuca en Italia y en España: su presencia y huella en la pintura del Quinientos*. Jaén, Editorial Universidad de Jaén, 2021

jiennense en Úbeda, Baeza o La Guardia de Jaén⁹, siendo este último elegido cinco años más tarde como el Maestro Mayor de la catedral y de la diócesis.



Fig. 4. Catedral de Jaén

Aunque en la citada convocatoria se planteara con claridad el objetivo de continuidad de lo construido, pues el dato documental especifica que la consulta/debate era de si se continuaba por la cabecera o se hacía por los pies, lo cierto es que tal idea iba referida a lo estrictamente constructivo, desligada de una fidelidad a la herencia estilística, ya que al menos veinte años antes, mediada la década de 1520, se decidió derribar un elemento tan significativo en la arquitectura gótica como era el cimborrio, -cuerpo de luces de base poligonal- alegando su mal estado, pero que en el fondo era claro indicio del cambio de gusto a lo que ya se consideraba lo moderno, que paradójicamente era la opción por la arquitectura del *antiguo* o *romano*, como se le denominaba al estilo clasicista con el que se identifica el Renacimiento, frente al que entonces se denominaba *moderno*, que era el gótico.

Mucha responsabilidad hubo de tener en este cambio la elección de obispo de la diócesis en la persona de Esteban Gabriel Merino (1523-1535), cardenal y arzobispo de Bari, muy vinculado a la curia romana y al Papa León X, conocedor por un lado de la arquitectura, podría decirse, de vanguardia que se hacía en el principal centro de Renacimiento, y por otro lado, como persona influyente y próximo al emperador informado del giro en la política cultural de la corte imperial hacia la corriente del clasicismo romano. Si en su pontificado no se dio comienzo a un nuevo proyecto constructor, sí que debía tenerlo muy en mente, pues con criterio organizativo lógico, preparó una estrategia de financiación, iniciada con la obtención de la Bula *Salvatoris Domini*, mediante la cual, por la donación de un real de plata destinado a la construcción de la catedral, se obtenían unas indulgencias. Era evidente que se preveía una obra de envergadura.

Los sucesores a Merino en la sede jiennense estaban igualmente *romanizados*, Francisco de Mendoza (1538-1543) y Pedro Pacheco (1545-1554). El primero, embarcado en misiones diplomáticas por media Europa, era hijo del conde de Tendilla, primer gobernador de la Alhambra, Íñigo López de Mendoza, buen conocedor del ambiente cultural romano, dado el cargo de *camarero pontificio* de León X, el Papa Medici que lo protegió. Por su parte, Pacheco fue de igual manera camarero con Adriano VI y prelado doméstico con Clemente VII, además de virrey de Nápoles y cardenal¹⁰, quien tuvo un

⁹ Para Andrés de Vandelvira: CHUECA, F., op.cit y GALERA ANDREU, P.A., *Andrés de Vandelvira...op*, cit

¹⁰ Para la biografía de estos dos preladados, así como para el obispo Merino, y en especial su contribución a la construcción de la catedral: MARTINEZ ROJAS, Juan Francisco. *Aproximación a la historia de la Iglesia en Jaén*.

papel destacado en el concilio de Trento. Aunque este último no llegó a residir en Jaén, por lo que la diócesis fue gobernada por un obispo auxiliar, Cristóbal de Arquellada, es bajo su pontificado cuando se inicia la construcción material de la catedral bajo la atenta supervisión de dos canónigos de toda su confianza, Juan de Gaona y Gabriel de Guevara, quienes aparecen retratados en la tabla central del retablo de San Pedro de Osma en la Sala Capitular de la catedral de Jaén, la mejor pieza italiana en su género realizada por Pedro Machuca, una de las cuatro *Águilas* del Renacimiento español formados en Italia. Además, Pacheco renovó la bula *Salvatoris Domini*, que permitía sostener una de las fuentes de financiación de las obras.

Es, por tanto, en este clima de romanismo bien asentado en la Iglesia jiennense cuando Andrés de Vandelvira inicia su trabajo. A la par, o poco antes, lo hacía en lo musical Francisco Guerrero, uno de los mayores compositores no solo del Renacimiento español, sino europeo, al ser contratado como Maestro de Capilla de la catedral jiennense.

El carácter de arte liberal y el placer auditivo de la música hizo que ésta gozara de un gran predicamento en la sociedad del Renacimiento, y aún antes, tanto civil como religiosa. Las Capillas musicales en las catedrales españolas fueron muy cuidadas, como piezas imprescindibles para el coro, espacio privilegiado dentro del templo, donde el cabildo eclesiástico ha de acudir a diario al rezo cantado. El gusto por la polifonía, defendida por los monarcas españoles, tanto Carlos V como su hijo Felipe II, en contra de los deseos de la reforma católica en el concilio de Trento de regresar al canto monódico, favoreció el auge y la consideración que la polifonía tuvo en las catedrales, donde músicos de origen flamenco y los Maestros de Capilla, al frente, estuvieron muy bien pagados. Sirva como muestra –y es muy significativa– que los sueldos del Maestro Mayor (arquitecto) y el de Capilla en la catedral de Jaén, o sea, entre Vandelvira y el músico, fueran equivalentes. Ciertamente que la catedral contó con figuras de la talla de Francisco Guerrero, quien ostentó el cargo de Maestro de Capilla entre 1546 y 1549, justo en los años en que se decidía el nuevo rumbo a seguir en las obras del templo catedralicio. De su satisfacción con la Iglesia jiennense dejó constancia en su viaje autobiográfico, *Viage de Hierusalem* (1593), cuando al referirse a “la mucha honra” y al “salario bastante” que obtuvo al trasladarse de Jaén a la catedral de Sevilla, pero en el papel de cantor, confiesa que “fue mayor la pérdida de lo que dexava”.

No consta una relación entre Andrés de Vandelvira y el maestro Guerrero, difícil, aunque no imposible, toda vez que Vandelvira no ejerció como arquitecto de la catedral hasta 1553, pero mantuvo trabajos temporales a lo largo de la década de los 40 y asistió en 1548, siendo Maestro de Capilla Guerrero, a la decisiva reunión para reanudar las obras de la catedral, junto a Pedro Macuhca y Jerónimo Quijano. También, Andrés de Vandelvira debía saber el aprecio por la música entre la aristocracia y oligarquía de la sociedad de su tiempo por su estrecha relación con el deán de la catedral de Málaga, Fernando Ortega, persona de confianza del poderoso Francisco de los Cobos, el secretario imperial, quien se encargaba de las obras emprendidas por Cobos en Úbeda y su entorno. No hay que olvidar la importante capilla de música que tuvo El Salvador, panteón de la familia Cobos en su ciudad natal.¹¹

De todas formas, el acercamiento del maestro de Alcaraz a la música en su arquitectura no venía de otra fuente que la del conocimiento teórico proporcionado por los tratados de Vitruvio y Serlio que poseía y la experiencia de la misma práctica, una vez familiarizado con el lenguaje de la arquitectura clásica.

Jaén, Obispado, 1999; “Anotaciones al episcopologio jiennense de los siglos XV y XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 177; 2001, pp.285-423

¹¹ La relación de partituras que aparecen en un inventario de la Sacra Capilla de El Salvador, es indicador de la importancia que la música tuvo para el Secretario y su familia.

LA ARMONÍA EN LA ARQUITECTURA VANDELVIRIANA

La arquitectura de Andrés de Vandelvira desprende a simple vista una evidente armonía rítmica en su composición. Simetría y proporción son fácilmente perceptibles sin necesidad de tirar del metro para constatarlo. De hecho, en las contadas ocasiones en que se han llevado a cabo tales mediciones¹², el resultado no es de exactitud métrica en la proporción, sino tan solo aproximativa con muy poca desviación, lo que viene a confirmar la voluntad armónica del arquitecto. Y ya hemos visto como para Alberti la armonía “es la ley perfecta y principal de la naturaleza”, que implica el concepto mismo de “belleza” en la medida que establece un acuerdo entre las partes y el todo.

Vandelvira usó predominantemente proporciones simples, que, como su propia arquitectura, adquirió mayor complejidad con el paso del tiempo. En líneas generales jugó con la figura geométrica del rectángulo en las dos versiones del *rectángulo pitagórico* o de $\sqrt{2}$ y el *rectángulo áureo*, conocido como ϕ , el número irracional (1,618033...) resultado del cociente de la medida entre lado mayor y menor del rectángulo, a diferencia del anterior cuyo lado mayor tiene simplemente la longitud de la diagonal del cuadrado generatriz del rectángulo (Raya, 2015, p.15) (Fig.5), pues es el cuadrado la figura base de la que parte, recordemos, el *unísono*(1:1), que en su progresión en $\sqrt{2}$ establece las proporciones desiguales del rectángulo, esto es, la relación entre el término mayor y el menor, un tercer término conocido como *medio*. Estos medios, pueden ser aritméticos (resultante de la división entre mayor y menor); geométricos (la raíz de la resultante de la multiplicación del menor por el mayor), o *musical*, como lo denomina Alberti, (*armónica* la denomina Wittkower), cuando “la distancia de los dos extremos al medio es la misma fracción de su propia cantidad”¹³ (Wittkower, 1979, p.79).

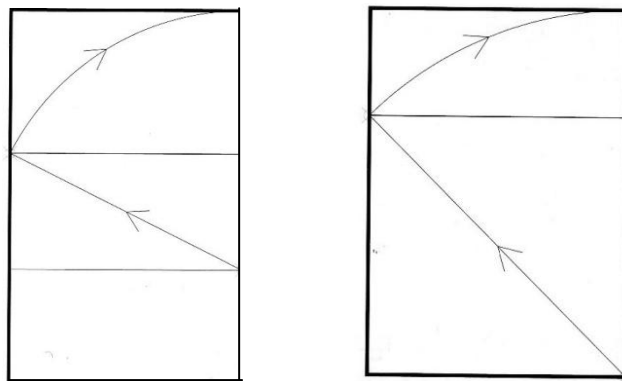


Fig. 5. Diagramas de la obtención del rectángulo pitagórico y del rectángulo áureo, según Raya (2015)

¹² La catedral de Jaén es la que cuenta con mayores datos con una información métrica de todo el conjunto en ORTEGA SUCA, A, op.cit; parcial, en CHUECA, F., op.cit. Parcialmente también, pero referida a casi toda la obra de Vandelvira: RAYA MORAL, Baltasar. *La arquitectura vandelviriiana en la provincia de Jaén. Aportación a su estudio gráfico*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2015, y para la iglesia de Santa María de Cazorla: ESTEPA RUBIO, Jesús *Aproximación geométrica y espacial y reconstrucción virtual de la iglesia de Santa María de Cazorla a través de sus ruinas*. Jaén, Colegio oficial de Arquitectos, 2020

¹³ WITTKOWER, R. *Sobre la arquitectura...*, p.79. Alberti la define así: “la relación existente entre el menor y el mayor de los términos dados debe ser la misma que se constate en la distancia existente entre el término menor y el intermedio, por un lado, así como entre el término medio y el mayor” , y lo ejemplifica de la siguiente manera; dos extremos, 30 y 60, que están en relación de 2, toma este número al que le suma la unidad, 1, y con ese 3 divide la distancia entre los extremos (30), de donde resultan tres partes iguales: 10. Este número sumado al menor (30) da 40. Este sería el término medio en esta proporción “musical” (Alberti, L.B., op cit p,392)

Por fortuna, de unos pocos años a esta parte contamos con algunos estudios metrológicos de la obra de Vandelvira, que han posibilitado avanzar estas conclusiones. La tesis doctoral de Antonio Ortega Suca sobre la catedral de Jaén desde un enfoque de análisis gráfico y métrico¹⁴, supone una aportación fundamental en ese sentido y confirma como a mayor y menor escala, en planta y alzado, el arquitecto manejó ambas variantes de rectángulos, pitagórico y áureo, a la hora de establecer el sistema de proporciones que rige en la composición (Fig.6 y 7). Sistema mantenido por los sucesores de Vandelvira a lo largo de dos siglos, sin duda por la traza y el modelo -o maqueta- que dejó el maestro, pues si observamos la planta de la catedral la longitud del muro meridional comprendido entre la cabecera y el crucero, construido por Vandelvira, define con su proyección sobre el lado opuesto y el ancho de este tramo la figura de un cuadrado, la misma que se perfila desde la línea de crucero a los pies; dos duplos, que enlazados desarrollan un rectángulo en progresión de $\sqrt{2}$. Esta última sería el sistema proporcional que Ortega Suca ve como dominante en la etapa inicial de la construcción, la vandelviriana, seguida también por Juan de Aranda en el segundo tercio del siglo XVII, entre 1635 y 1654, que afecta al tramo comprendido entre la cabecera y el crucero, en tanto que en la prolongación del siglo XVIII y en el coro ampliado en ese siglo, encuentra un predominio del rectángulo en razón de ϕ .

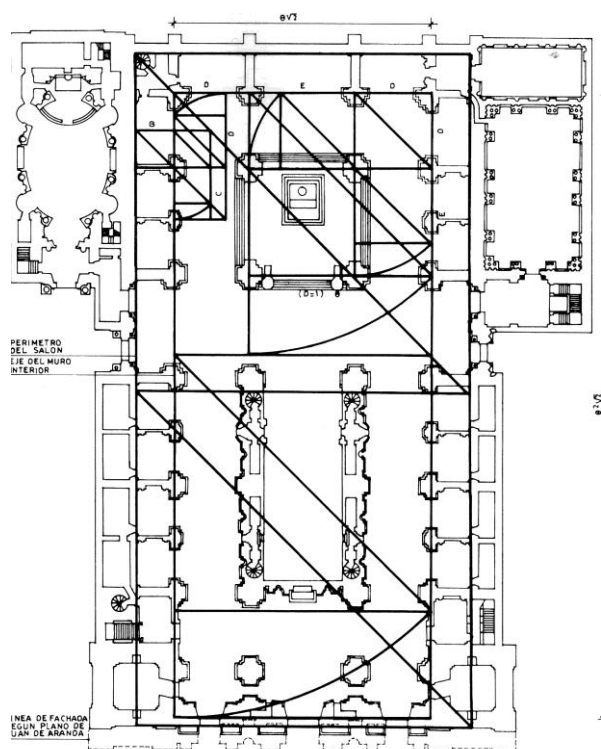


Fig. 6. Diagrama del cuerpo basilical de la catedral de Jaén, según Ortega (1991)

¹⁴ Ortega (1991)

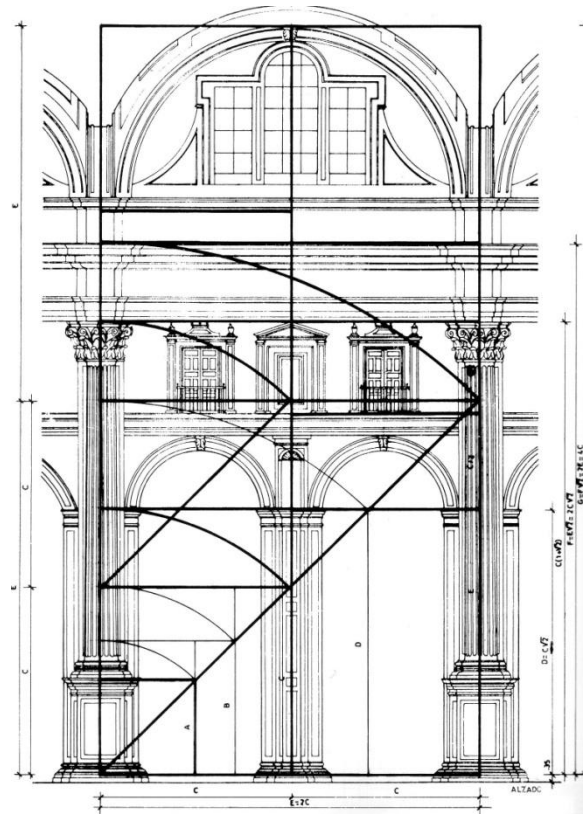


Fig. 7. Diagrama del cuerpo basilical de la catedral de Jaén, según Ortega (1991)

No obstante, Andrés de Vandelvira ya empleó la proporción áurea en la pieza estrella de su intervención en la catedral, la sacristía, según las medidas tomadas por Luis Berges para la edición de la monografía sobre el arquitecto realizada por Fernando Chueca¹⁵. Anchura, altura y longitud (12,71; 17,19 y 21,84) con un margen de desviación menor, arroja un largo equivalente al ancho más un tercio aproximado de su longitud e igual diferencia de un tercio entre el ancho y el alto (Fig.8). Esto es, una proporción armónica según Wittkower, equivalente a una octava musical dividida en una cuarta (3:4) y una quinta (2:3).

¹⁵ Idem

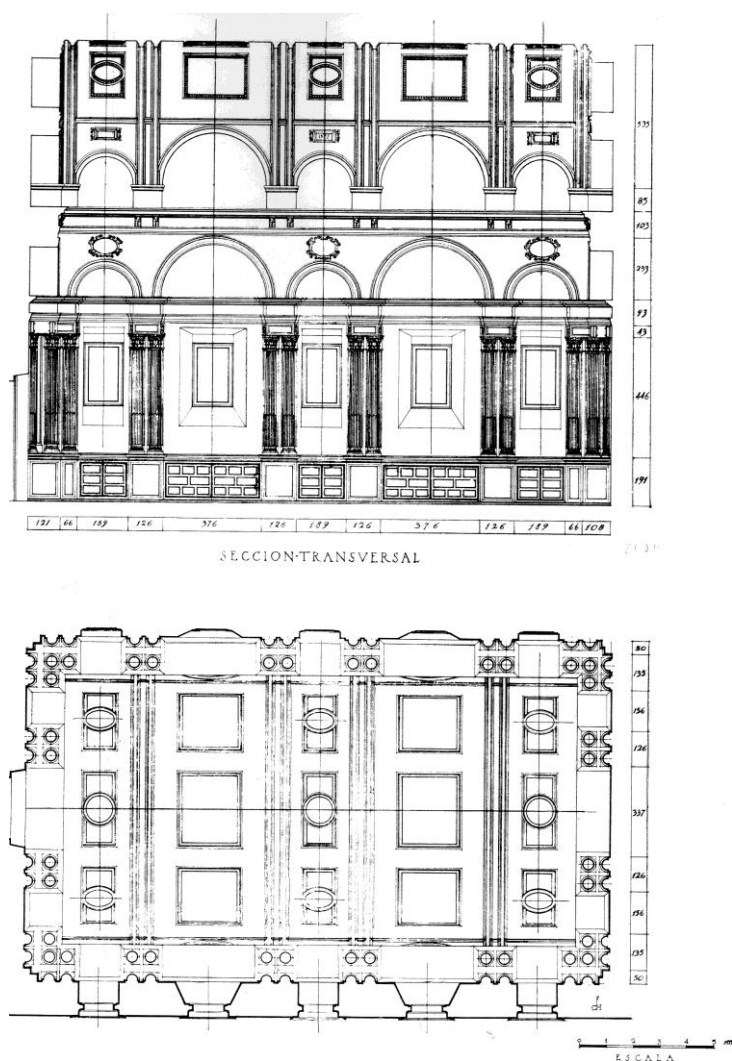


Fig. 8. Sacristía de la Catedral de Jaén. Planta y alzado según Chueca (1971)

Un caso especialmente interesante para comprobar la obsesión por la proporcionalidad armónica en Vandelvira es la iglesia de Santa María de Cazorla. Esta iglesia, aunque no está documentada con testimonios escritos, responde por sus estilemas: bóveda de cañón encasetonado para la capilla mayor; vano serliano en el testero de la misma; pedestal y columnas con baquetones en el tercio inferior alternantes; solución del alzado lateral... al hacer indiscutible del maestro de Alcaraz (Fig.9). Por otra parte, al datarse el proyecto a raíz de conseguir Francisco de los Cobos el título y pertenencia del Adelantamiento de Cazorla (1534), posesión y titularidad del arzobispado de Toledo desde el siglo XIII, era de toda lógica que fuera Andrés de Vandelvira el autor del proyecto, ganada la confianza de Cobos a través de su consejero, Fernando Ortega.



Fig. 9. Iglesia de Santa María de Cazorla

El peculiar emplazamiento de la iglesia, sobre el cauce de un río y encajada en la abrupta ladera de un monte, junto con las vicisitudes históricas sufridas, como fue la reclamación y pleito consiguiente planteado por el arzobispo de Toledo, Juan Martínez Silíceo en 1554, para la recuperación del Adelantamiento, que llevaron a una paralización de las obras pocos años después, más la trágica inundación por una riada en 1694, que arrastró buena parte de lo construido, hace que hoy solo estemos ante una ruina, consolidada, eso sí¹⁶. Estas circunstancias dan como resultado una serie de objeciones para el correcto análisis del edificio y en particular para su metrología, dada sobre todo la irregularidad de la planta en su costado izquierdo al que invade directamente la roca del monte. No obstante, gracias al esfuerzo y estudio gráfico del arquitecto Jesús Estepa Rubio, quien ha hecho de ese trabajo su tesis doctoral, se puede concluir que también en este templo relativamente modesto, aunque pensado para mayor entidad, rige la proporcionalidad armónica, tanto en planta como en alzado. Así, el buque de la iglesia compuesto de tres naves, pese a que en el estado de ruina se perciba como una sola. En realidad, las medidas tomadas por el arquitecto arrojan el doble de ancho de las laterales para la nave central. De igual modo, el espacio de crucero, delante de la capilla mayor, es también de proporciones cuadradas (Fig. 10). El tramo desde el crucero a los pies adopta en cambio la figura rectangular en proporción áurea (ϕ). De nuevo, tendríamos la secuencia de una proporción aritmética y otra geométrica, cuyo cociente daría la proporción armónica, que presumiblemente se puede intuir si tuviéramos la medida de la altura, imposible al quedar inconclusa.

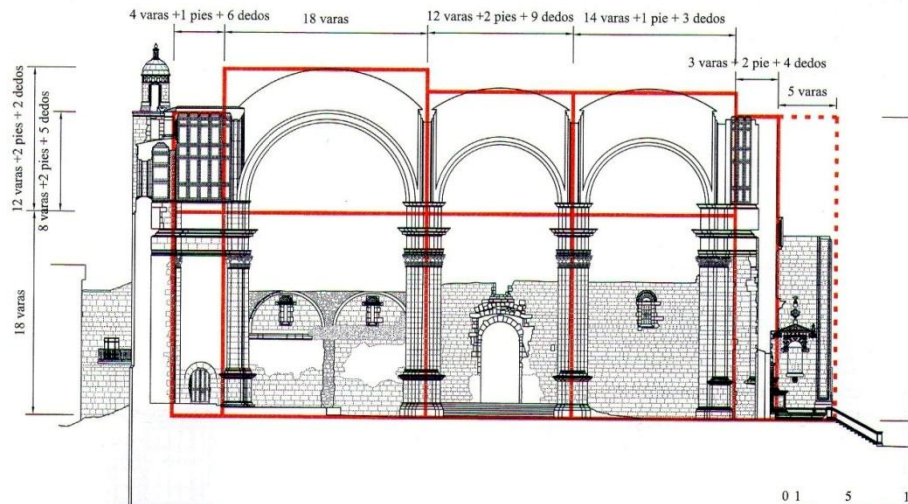


Fig. 10. Sección longitudinal de la iglesia de Santa María de Cazorla (Estepa, 2020)

Como afirmaba más arriba, cuadrados y rectángulos se repiten en la práctica totalidad de las obras de Vandelvira. Baltasar Raya, que ha realizado un amplio catálogo gráfico de esta obra, incluyendo otras anteriores y posteriores al trabajo de nuestro arquitecto en tierras jiennenses, constata en bastantes de esos edificios dichas proporcionalidades. Así, por ejemplo, la sacristía de El Salvador de Úbeda, que formó parte de la ampliación del proyecto inicial de Diego de Siloée, por él diseñada, presenta una planta que obedece a la figura de un rectángulo ϕ o áureo, anticipó, aunque con poca diferencia de años, a la sacristía de la catedral de Jaén, si bien de menores dimensiones. En cambio, para dos iglesias significativas en su haber, la iglesia del convento de los dominicos de La Guardia y la iglesia parroquial de Huelma, hace uso del rectángulo pitagórico o en progresión de $\sqrt{2}$.

¹⁶ Para la historia y análisis de esta iglesia: CHUECA, F., op.cit PP.295-304; GALERA,P.A,"Andrés de Vandelvira en Jaén", en VV.AA. *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*. Jaén, Diputación de Jaén 2007, p 25 y ESTEPA, J., op.cit.

El caso de la iglesia de La Guardia prueba la importancia que este tema de las proporciones armónicas tenía para Vandelvira, pues se trata de un proyecto que reelabora uno anterior proveniente del círculo salmantino de Rodrigo Gil de Hontañón y fray Martín de Santiago, ambos artífices del palacio de la Salina, residencia en Salamanca de los Señores de La Guardia, Gonzalo Messia y María de Fonseca¹⁷. Aunque los dos arquitectos señalados no eran ajenos a la observación proporcional en su arquitectura, sobre todo el primero, esta adolecía de un lenguaje gótico dominante, ausente en esta obra en favor de otro clásico, motivo en parte accidental al sustituir la dirección de obra a favor del que sería poco más tarde maestro mayor de la catedral y de la diócesis, pero también tal vez por una voluntad de cambio ante el impacto de la arquitectura al *antiguo* o *romano*, que realizaba por esas mismas fechas en los panteones nobiliarios de Úbeda y Baeza (Sacra Capilla de El Salvador y Capilla funeraria de los Benavides en San Francisco de Baeza)¹⁸. La innovación por parte del arquitecto Vandelvira no podía ser sólo de puro ornamento, sino de una concepción más profunda en la que el sistema de proporciones acordes con la teoría del clasicismo renacentista constituía una condición básica. De este modo, la planta del convento de La Guardia adopta por mano de Vandelvira la figura de un rectángulo pitagórico, a partir de un cuadrado generatriz, en tanto que el alzado en un corte transversal a la altura del crucero arroja un rectángulo áureo, siempre a tenor de los gráficos proporcionadas por Baltasar Raya (Fig.11).

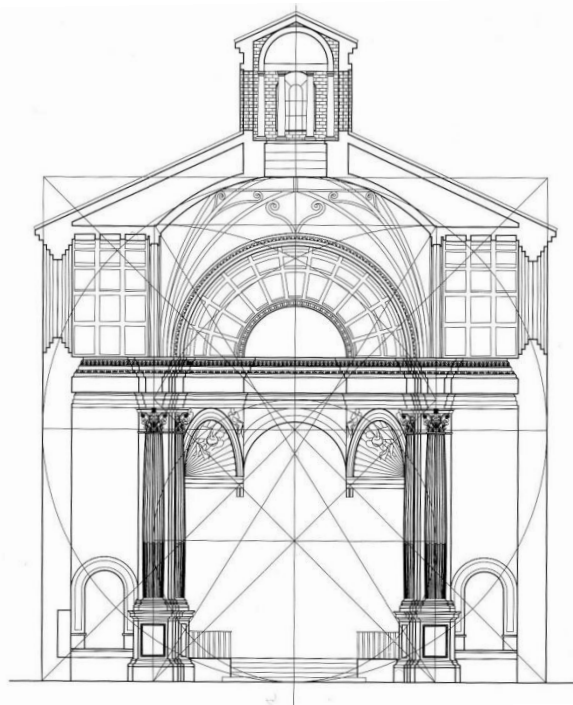


Fig. 11. Iglesia del convento de Santa María Magdalena de la Guardia. Análisis geométrico de la sección transversal (Raya, 2015)

¹⁷ Sobre esta obra: CHUECA, F., op.cit., pp.273-277; GALERA, P.A., *Andrés de Vandelvira...* op.cit, pp 88-92 y "La iglesia de la Guardia", en VV.AA. *Visitas al patrimonio histórico provincial de Jaén*. Jaén, Colegio oficial de Arquitectos, 2000, p.42; LÁZARO DAMAS, M^a Soledad "El convento de Santa María Magdalena de la Cruz de La Guardia, programa constructivo", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 136, 1988, pp.115 ; VASALLO TORANZO, Luis. *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018, pp326-337

¹⁸ A los que habría que unir el de los señores de la Guardia, en el convento de María Magdalena de La Guardia (Jaén) y el de los Córdoba Mendoza en la iglesia del convento de San Francisco de Jaén, cuyo solar ocupa el actual Palacio de la Diputación. Sobre estas obras: GALERA ANDREU, Pedro A., "Una nueva obra desaparecida de Andrés de Vandelvira. La Capilla Mayor de San Francisco de Jaén", en PRETEL MARIN, Aurelio. *Andrés de Vandelvira. V centenario*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2005, pp 27-29

En la iglesia parroquial de Huelma, bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, se observa un proceso histórico y un resultado final similar al visto en La Guardia. Aquí estamos de nuevo ante un proyecto iniciado en su construcción por los mismos protagonistas que lo hicieron en el anterior templo, Domingo de Tolosa y Francisco del Castillo “el viejo”, para pasar después a manos de Andrés de Vandelvira. No sabemos el autor del proyecto original, pero es muy posible que fuera ya del mismo Vandelvira, pues en 1647 actuaba de tasador de la obra realizada por los dos maestros canteros, pero tras el contrato de arquitecto con la catedral de Jaén, en 1553, como el maestro mayor de ella y de toda la diócesis, me inclino a pensar que debió modificar aquel proyecto (Galera, 2000, p. 121), normalizándolo con otros para este tipo de arquitectura eclesial, como ocurre en el caso de Sabiote. En Huelma, al igual que en La Guardia, persigue un espacio centralizado para lo que es el cuerpo central, valga la redundancia, en torno a unas proporciones próximas al cuadrado (24x22m) lo mismo que en la iglesia conventual (18x16m.), es decir cercano al 1:1, con un presbiterio destacado más estrecho, aunque diferentes en su morfología, pero de idéntica proporcionalidad rectangular: 7x11m, en Huelma y 5,5x8m en La Guardia, cuyo resultado final es de una planta general de rectángulo pitagórico.

En la referida iglesia de San Pedro de Sabiote la intervención de Andrés de Vandelvira se hace aún más patente, si cabe, que en Huelma precisamente por el juego de proporciones en una iglesia que parte de un proyecto previo tardogótico al que reforma el maestro de Alcaraz. En efecto el eje transversal próximo a los pies, marcado por dos puertas al exterior, una de plena filiación gótico tardío -la norte- y la sur de incipientes vocabulario al antiguo con una torpe sintaxis, que nos conduce en su conjunto a un titubeante lenguaje muy de finales del XV y dos primeras décadas del siglo XVI, separa de forma ostensible un cuerpo central de proporciones prácticamente cuadradas (18x16m) del tramo de los pies, donde se aloja la torre, posterior casi en un siglo¹⁹. Es ese cuerpo centralizado donde se aprecia la mano de Vandelvira en sintonía con la estructura de la iglesia de Huelma, pero si en aquella el primer tramo, antepresbiterio, cubierto con tres bóvedas de crucería se estrechaba con respecto a los tres tramos siguientes, aquí, con idéntica estructura ese primer tramo adquiere el mismo ancho que el resto con lo cual la planta general adopta una forma rectangular completa, un auténtico *salón* al igualarse también en altura. Es decir, una perfecta *hallenkirche*, como se las denomina tipológicamente a estas plantas de salón, y como tal salón su dimensión total: 18x24m, o sea, la longitud es la misma del ancho más la mitad (18+6), que es una proporción sesquiáltera, cuya equivalencia musical sería la diapente en el sistema de Pitágoras.

Querría referirme, por último, a las proporciones de las portadas en la arquitectura vandelviriana. Las portadas, elementos muy destacados en la medida que es el motivo principal del plano de fachada por su mayor relieve y sobre todo por su orden compositivo y ornamental, la portada se convierte así en la piedra de toque del dominio del lenguaje clasicista por parte del arquitecto. A grandes rasgos hemos de distinguir entre portadas de edificios civiles y portadas de edificios religiosos, estas últimas más numerosas y por lo mismo en las que el arquitecto pone en juego algunas variantes.

La portada clásica preferida para templos es la versión cristianizada del tipo de arco triunfal romano, protagonizada por el vano de acceso en forma de arco de medio punto entre pares de columnas laterales y entablamento completando un determinado orden, corintio o jónico, por lo común (Fig.12). A este cuerpo principal, se le añade un segundo, más reducido en tamaño, que protagoniza una hornacina para alojar una imagen conformada mediante otro orden clásico cerrado con frontón, o un cuadro en relieve flanqueado por el mismo juego de soportes del cuerpo inferior. La portada de referencia en la arquitectura religiosa en Jaén será la portada principal de El Salvador de Baeza, proyectada por Diego de Siloé de acuerdo al modelo de la Puerta del Perdón que este

¹⁹ La historia constructiva de esta iglesia es compleja por las sucesivas fases y los numerosos maestros de obras que intervienen entre los siglos XVI y XVII, aunque son fácilmente perceptibles. El estudio más completo, en: RUIZ CALVENTE, Miguel. “La iglesia parroquial de San Pedro apóstol de Sabiote (Jaén). Proceso constructivo, arquitectos y maestros canteros”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 151; 1994, pp.7-73

mismo arquitecto trazara al exterior del crucero de la catedral de Granada, ejecutada y completada por Andrés de Vandelvira, con una excelente decoración escultórica a cargo del francés Étienne Jamet o Jamete, como se le conocía mejor en España.

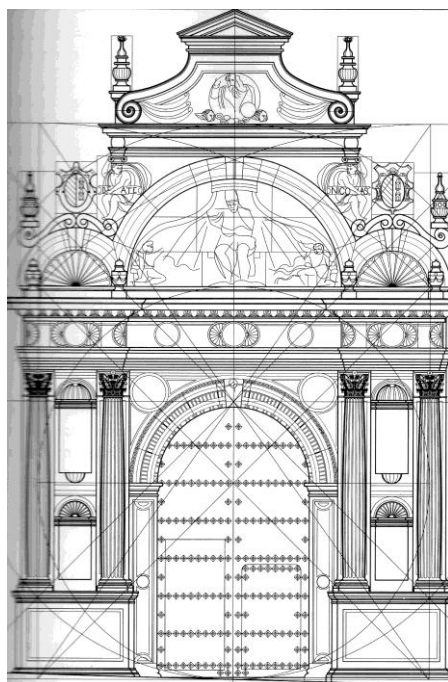


Fig. 12. Portada norte de la iglesia de san Nicolás de Úbeda. Análisis geométrico (Raya, 2015)

Por lo que toca a la proporción, el tema que nos interesa ahora, los dos cuerpos de esta portada forman un rectángulo próximo a la razón de $\sqrt{2}$ ²⁰. La proporción, tanto en las dimensiones totales como en las parciales entre los dos cuerpos se aproximan a una sesquitercia, o lo que es igual en su equivalencia musical a una cuarta o diatesaron.

La misma proporcionalidad se observa en la portada meridional del crucero de la catedral de Jaén, realizada en la década de 1560, esta ya traza suya por entero, pero siguiendo el mismo esquema compositivo de la de Úbeda, si bien mejor concebida desde el punto de vista formal al cerrarse con frontón triangular y más depurada en lo ornamental, acentuando así las líneas geométricas que subrayan su racionalidad, en comparación también con las portadas interiores de este lateral del crucero, desprovistas de frontón y con mayor lujo ornamental.

Una variante de este tipo de portada triunfal, más modesta en cuanto a dimensión y composición, la aplica Vandelvira para iglesias parroquiales o capillas, siempre exteriores. El cuerpo inferior, el que define la semántica del triunfo, lleva el consabido vano central de medio punto jalonado por los pareados de columnas con el elegante intercolumnio animado por los pequeños nichos avenerados. Sin embargo, el segundo cuerpo se reduce, limitado a prolongar el eje central colocando el motivo iconográfico alusivo al titular del templo enmarcado por un nicho o un arco. Solo, en pocas ocasiones los ejes laterales del cuerpo inferior tienen proyección en el superior, y siempre reducidos a una mínima expresión. Esta última solución la encontramos en Úbeda y dentro de su primera etapa, años de la década de 1540, en la portada norte de la Sacra Capilla de El Salvador, donde ensaya una fórmula que utilizará posteriormente en otro tipo de paramentos. Se trata de la duplicación del arco en dos alturas. En este caso replica el arco de medio punto del vano de entrada sobre el entablamento para alojar la imagen de un *Santiago "matamoros"*, en tanto

²⁰ Las medidas son difíciles de precisar con la escala gráfica proporcionada por B. Raya, pero además es posible que sufrieran un reajuste a la hora de ejecutar la traza de Siloée por Vandelvira

que sobre los ejes menores del cuerpo inferior coloca dos pedestales con sendos relieves del tema de la *Anunciación*. El conjunto dibuja un rectángulo pitagórico en proporción sesquitercia o cuarta musical.

Algo posterior, la portada occidental o principal de la iglesia de san Nicolás, mediada la década de 1560, ofrece otra variante para el segundo cuerpo consistente en una arcada triple, dos laterales menores, en eje con los ejes del cuerpo inferior, y el central, duplicando el arco al igual en la portada norte de El Salvador, con el relieve del santo titular. Secuencia de triple arco que utilizará poco después en los paramentos de la sacristía de la catedral de Jaén. Un tercer cuerpo, a modo de ático sobre entablamento, de menores dimensiones, acentúa la verticalidad de la composición, pero manteniendo la proporcionalidad sesquitercia.

Las otras dos portadas triunfales que conocemos de este arquitecto, la de la iglesia de San Miguel de Jaén, instalada hoy en el Museo Provincial, y la de la iglesia parroquial de Mancha Real, ambas realizadas entre 1560 y 1575, renuncian a la solución de arcos para el segundo cuerpo en favor del nicho con la imagen titular. Sus proporciones son similares, salvo en el caso de San Miguel, de mayor desproporción tal vez por pérdidas en el traslado y nueva instalación, ya que esta iglesia está prácticamente desaparecida. En Mancha Real se recupera la proporción sesquitercia que domina en estas composiciones de dobles columnas en el primer cuerpo que lo ensanchan en detrimento de la altura de los soportes. No obstante, este cuerpo si está bien proporcionado. En Mancha Real configura un cuadrado, lo que sería una proporción dupla tanto en conjunto como parcialmente (el vano central suma el equivalente de los dos macizos laterales). Sin embargo, la escasa altura del segundo cuerpo distorsiona perceptivamente la armonía, cosa que se corrige cuando no existe ese tipo triunfal, como en la portada lateral de la iglesia de San Ildefonso de Jaén. Aquí los soportes que enmarcan el vano de entrada es un orden antropomorfo y aunque persiste la misma desproporción entre el segundo y el primer cuerpo, este último en proporción sesquitercia, resulta más armonioso por su esbeltez.

Para las portadas de edificios civiles el arquitecto juega con dos tipos diferentes, según se trate del carácter público o privado que tenga. En el primer caso utiliza una composición de dos cuerpos en proporción dupla (2:1), equivalente a una octava, aunque no tengan ambos cuerpo las mismas dimensiones, por ejemplo en el Hospital de Honrados Viejos de Úbeda y en el Hospital de Santiago, en la misma ciudad, uno al principio de su carrera y otro al final, morfológicamente muy distintos, pero siempre compuestos a partir de un cuadrado de base que se desarrolla en razón de $\sqrt{2}$, por lo que, en conjunto, adoptan la forma de un rectángulo pitagórico. En la portada del actual Ayuntamiento de Baeza, antigua Casa del Corregidor, en cambio los dos cuerpos responden a dos cuadrados de idénticas dimensiones (Fig 13).

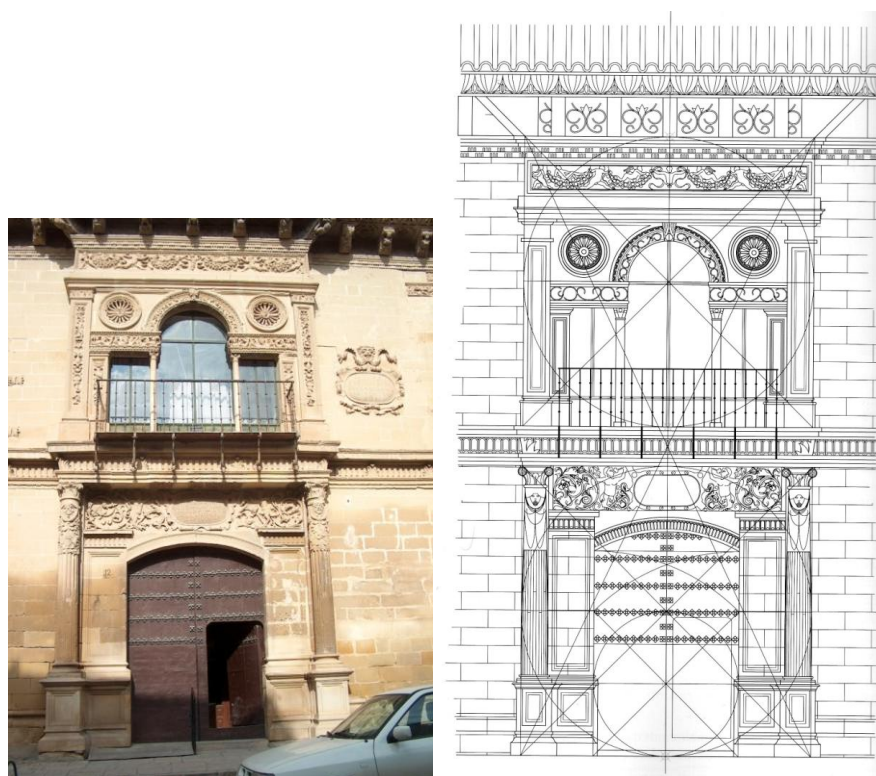


Fig. 13. Portada del Ayuntamiento de Baeza y su análisis geométrico (Raya, 2015)

En las portadas de palacios o casas palaciegas vemos dos variantes bien diferenciadas. Una, que podríamos identificar más con una casa-palacio, de menores dimensiones que la del palacio y que combina dentro del lenguaje clasicista dominante elementos formales de tipo tradicional vinculados a modos de vida agrícola, por ejemplo las galerías en el último piso que vemos en la casa de Vela de Cobos, en Úbeda. En este caso, la composición de la portada es de puerta y balcón superpuesto y se aproxima a las portadas de iglesias con nicho en el segundo cuerpo, solo que aquí el vano de acceso es adintelado y va flanqueado por únicas columnas. En conjunto, los dos cuerpos observan también la proporción dupla con desigual dimensión entre ambos. Los denominados “palacios” ubetenses de Vela de Cobos y del marqués de la Rambla²¹, responden a este tipo de casas-palacios.

Bien distinto es el caso en el que podemos considerar el palacio en toda su acepción. El mejor ejemplo y prácticamente único, el de Vázquez de Molina, actual Ayuntamiento de Úbeda, al ordenar toda la fachada en pisos perfectamente definidos por líneas de entablamentos, la portada se reduce de manera estricta al portal o vano de entrada de proporción compuesta, próxima a una proporción triple (3:1), equivalente en el sistema musical pitagórico a un diapasón con diapente (Fig. 14).

²¹ Ambos propietarios eran del linaje de los Cobos-Molina. El de Vela de los Cobos, en la calle Real, se construyó en 1571 para don Francisco Vela de los Cobos. El conocido como marqués de la Rambla, título de su poseedor en el siglo XVII, don José de Sanvitores de la Portilla, pero su originario dueño fue don Francisco de Molina, Regidor de la ciudad. Véase: MORENO MENDOZA, Arsenio. “Úbeda. Guía histórica de la ciudad.” Úbeda, Excmo. Ayuntamiento, 1983, pp.149 y 195-198. GALERA ANDREU, Pedro A. “Arquitectura civil de Vandelvira en Úbeda”, en MORENO MENDOZA, Arsenio (dir.), “Úbeda en el siglo XVI. Úbeda, El Olivo, 2002, pp. 283-298.

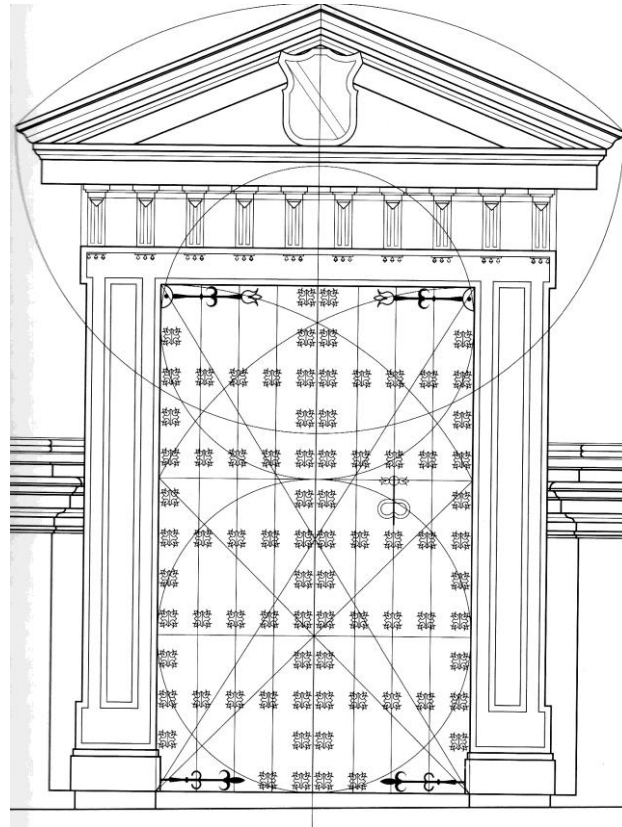


Fig. 14. Portada lateral del palacio del deán Ortega de Úbeda (Raya, 2015)

Similar en lo formal, de inspiración en Serlio, sería la portada lateral del palacio del deán Ortega, ajustada al cociente del número ϕ (1,66) o segmento áureo, de la llamada *divina proporción*. En tanto que para la portada principal podemos hacer dos lecturas, de una parte el portal adintelado que muestra una proporción compuesta próxima a 6:5, equivalente musicalmente a una tercera menor, pero si consideramos el friso sobre la cornisa del entablamento con el escudo de armas del deán y el pequeño frontón que lo corona, en eje todo con el portal, estaríamos cerca de la sexta mayor (5:3).

CONCLUSIONES

El prestigio de la música como arte liberal, dentro de la nomenclatura del saber medieval por su estrecha relación con los números, se acentuó en el Renacimiento dado el carácter racionalista imperante en las artes. De modo particular, la arquitectura entre todas ellas fue la que estableció los más fuertes lazos en tanto que, como arte bella y útil, se impuso metodológicamente un orden racional en la construcción necesitado de consonancias entre el todo y las partes. Consonancias métricas, que pese a la diferencia perceptible con las consonancias musicales, desde un punto de vista racional eran asimilables. Es así como los teóricos de la arquitectura, con León Batista Alberti a la cabeza, seguido por Daniele Barbaro, o Andrea Palladio, establecieron como principio fundamental para el arte de construir el conocimiento de las relaciones proporcionales que regían la música, renovada asimismo en paralelo también por músicos italianos como Zorzi y Zarlino, sin olvidar las aportaciones españolas de un Francisco Salinas.

De este modo, es comprensible que la comparación de la arquitectura con la música a partir del Renacimiento se convirtiera en *lugar común* a la hora de escribir o describir obras arquitectónicas, en especial catedrales o templos suntuosos, sobre todo cuando la referencia al mitificado y desaparecido templo de Jerusalén se hizo usual después de la monumental

obra teórica de los jesuitas Jerónimo del Prado (1547-1595) y Juan Bautista Villalpando (1552-1608), *In Ezechielem explanationes...*²², sobre la hipotética reconstrucción del templo hierosimitano supuestamente levantado por Salomón. La perfección arquitectónica del templo por antonomasia, antecedente y principio de la arquitectura clásica antes de que Vitruvio estableciera sus principios, se basaba en la armonía de sus proporciones que J.B. Villalpando no duda en relacionarlo con las consonancias musicales, tanto las formuladas por Pitágoras a partir de la secuencia de los cuatro primeros números (*tetraqtis*) como de los dos siguientes, 5 y 6, (*senario*), introducidos en el siglo XVI por los músicos antes mencionados (Sánchez, 2008).

La vinculación de los dos jesuitas con Jaén es estrecha y va relacionada con el origen de la citada obra sobre el Templo de Jerusalén²³. Pero además, Villalpando, en su calidad de arquitecto fue uno de los consultados para revisar el proyecto de la catedral de Jaén tras la muerte de A. de Vandelvira, en 1582. Es evidente que este docto jesuita no habría dado por bueno lo realizado y lo proyectado en su estructura si no hubiera cumplido con un principio armónico tan fundamental para él en su concepción de la arquitectura y las observaciones registradas en el informe, afectan más a lo ornamental que a lo estructural. Por tanto, no me cabe duda de que Vandelvira fuera conocedor de la musicalidad de la arquitectura, ya fuera por la vía teórica de los libros que poseía (Vitruvio, Serlio y tal vez Alberti)²⁴, o también por un intercambio de ideas con músicos o maestros de capilla de la talla de Francisco Guerrero, con el que especulo que pudo tratar dada la confluencia de fechas en la presencia de ambos en la catedral jiennense.

Sea como fuere, Andrés de Vandelvira observó desde sus primeras obras hasta las últimas un juego de proporciones geométricas de consonancias simples: dupla, sesquiáltera y sesquitercia, que en su equivalencia con las consonancias musicales serían: Octava (2:1); quinta (3:2) y cuarta (4:3), pero que al compás de la propia evolución de su arquitectura, desde una mayor simplicidad espacial y estructural a mayor complejidad en ambas direcciones; de una prolija decoración ornamental a una depuración y acusado geometrismo, también en el empleo de las proporciones dio entrada a consonancias complejas (5:4 y 6:5), equivalentes a tercera mayor y tercera menor, perceptibles sobre todo en elementos menores de portales y ventanas.

Aunque no haya podido disponer de todas las mediciones de la obra vandelviriana, y en las que he podido manejar, los préstamos no están exentos de desviaciones, comprensibles por otra parte. No obstante, la común percepción de quien penetra en los espacios del maestro manchego es la de una armonía del todo, que fácilmente declina hacia las partes en íntima trabazón, de manera que si un elemento ajeno a la idea primigenia del proyecto se altera, como ocurre con el excesivo desarrollo del coro en la catedral de Jaén, de inmediato la disonancia altera nuestra percepción. Y, sin embargo, la arquitectura de

²² Los tres volúmenes de esta obra publicada con un frontispicio con los nombres de Jerónimo del Prado y Juan bautista Villalpando y por título: *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis de templi hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum* (Roma, 1596-1604). Al morir Prado en 1595, los dos volúmenes siguientes van firmados en solitario por Villalpando y con el título en el frontispicio del volumen II: *De postrema Ezechielis Prophetæ visioni.* (Roma, 1604). Una edición de estos dos volúmenes de Villalpando: RAMÍREZ, Juan A. (ed.). *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando*. Madrid, Siruela, 1995

²³ La obra se gestó en el Colegio de Santiago, de la Compañía de Jesús, en Baeza, donde coincidieron en la década de 1580 los dos autores. Jerónimo del Prado, ejercía como profesor en la Universidad de Baeza, y el cordobés Juan bautista Villalpando llegaba con un bagaje de matemático y arquitecto formado con Juan de Herrera a la sombra de El Escorial

²⁴ Gracias al inventario de bienes adjunto a su testamento, sabemos que poseía un “Vitruvio en latín”, con seguridad una de las primeras ediciones comentadas e ilustradas, ya fuera la de Fra Gioconda de Verona (1510) o la de Cesare Cesariano (1525); dos libros de Sebastiano Serlio, uno especificado como el de “perspectiva” (Libro I), y el otro, con seguridad el Libro III, a juzgar por la influencia de sus ilustraciones en la arquitectura vandelviriana, más otro libro “comentado en lengua toscana” y “otras obras pequeñas en romano”, que apuntan a textos italianos referidos a su profesión de arquitecto (GALERA, P.A. *Andrés de Vandelvira...*, p.57). Para la transcripción del testamento e inventario: ARCO MOYA, Juan del., “Testamento de Andrés de Vandelvira (16 de abril de 1575), en VV.AA. *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2006, pp. 235-245

Vandelvira fluye con enorme dosis de libertad, lejos de atarse a rígidas fórmulas compositivas, pero sin novedosos giros sintácticos que rompan un principio de equilibrio entre las partes y el todo. Sirva la sacristía de la catedral de Jaén de gran ejemplo.

No sabemos de gustos o aficiones musicales del arquitecto, pero sí es cierto que su obra ha despertado inspiración musical. En 2018 el compositor jiennense Rogelio Rojas Duro compuso la sinfonía para orquesta y coro *Vandelvira*, que en sus seis movimientos trata de plasmar la imagen íntima y pública de este singular creador epitomizada en el cuarto movimiento dedicado a la catedral de Jaén, en cuyo escenario tuvo lugar su estreno, a modo de la más elocuente identificación entre música y arquitectura.

REFERENCIAS

- Alberti, L.B. (1991). *De Re Aedificatoria* (Ribera, Javier, ed.) Madrid, Akal.
- Chueca, F. (1971). *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. Instituto de Estudios Giennenses.
- Del Arco, J. (2006). Testamento de Andrés de Vandelvira (16 de abril de 1575), en VV.AA. *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. Ayuntamiento de Jaén
- Estepa, J. (2020). *Aproximación geométrica y espacial y reconstrucción virtual de la iglesia de Santa María de Cazorla a través de sus ruinas*. Colegio oficial de Arquitectos de Jaén.
- Galera, P. A. (2002) Arquitectura civil de Vandelvira en Úbeda en *Úbeda en el siglo XVI*, (pp. 283-298). Ed. El Olivo
- Galera, P. A. (2005). Una nueva obra desaparecida de Andrés de Vandelvira La Capilla Mayor de San Francisco de Jaén. En *Andrés de Vandelvira, V centenario*. Instituto de estudios albacetenses.
- Galera, P.A. (2000). Andrés de Vandelvira y La iglesia de la Guardia, en VV.AA. *Visitas al patrimonio histórico provincial de Jaén*. Colegio oficial de Arquitectos de Jaén.
- Guerrero, F. El viaje de Jerusalem (Valencia, 1593), edición de Antonio Solano Cazorla
- Lázaro, M.S. (1988). El convento de Santa María Magdalena de la Cruz de La Guardia, programa constructivo, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 136.
- Moreno, A. (1983). *Úbeda. Guía histórica de la ciudad*. Excmo. Ayuntamiento de Úbeda
- Ortega, A. (1991). *La catedral de Jaén: Unidad en el tiempo*. Colegio de Arquitectos de Jaén.
- Ramírez, J. A. (1995). *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando*. Siruela.
- Raya, B. (2015). *La arquitectura vandelviana en la provincia de Jaén. Aportación a su estudio gráfico*. Instituto de Estudios Giennenses.
- Ruiz, M. (1994) La iglesia parroquial de San Pedro apóstol de Sabiote (Jaén). Proceso constructivo, arquitectos y maestros canteros. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 151.
- Sánchez de Enciso, S. (2008) Música y Arquitectura en De Postrema Ezechielis prophetae visione, de Juan Bautista Villalpando, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 15.
- Vasallo, L. (2018). *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*. Universidad de Valladolid.
- Wittkower, R. (1971) *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 3ª ed. Alec Tiranti.
- Wittkower, R. (1979). *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Gustavo Gili.