

## La fachada de la Catedral de Jaén y la consolidación de la «arquitectura efímera»

HACE ya algunos años un investigador extranjero del arte español<sup>1</sup> llamaba la atención sobre toda aquella rica serie de altares, catafalcos, «monumentos»... con que se engalanaban calles, placetas e iglesias en fiestas y efemérides, muy abundantes en la sociedad del Barroco español. Como una auténtica tramoya, la madera, el cartón y la tela, además de otra gran cantidad de elementos complementarios, constituían un excitante montaje a los ojos de los espectadores a la vez que un campo de experimentación en su efímera existencia, sin la cual, a juicio de Yves Bottineau, resultaría difícil de comprender la arquitectura ornamentada, ya en sólido, española.

Las abundantes obras impresas de la época que han llegado hasta nosotros con sus descripciones pormenorizadas y ambientales bastarían, si no fuera porque algunas incluso van ilustradas, para comprender ese propósito sintetizador de todas las manifestaciones plásticas puestas al servicio de un dirigismo cultural que caracteriza al Barroco y que se funde en la expresión teatral, como entre nosotros se preocupó de poner en circulación el profesor Orozco<sup>2</sup> y que, desde el Congreso de Estudios Humanísticos de Roma (1955) hasta las Jornadas Internacionales de Montauban (1963), viene dominando. Precisamente, de las *Actes de Montauban*, utilizó Bottineau la definición de monumento barroco, como «interpénétration des formes au sein d'ensembles dynamiques unifiés et animés par un mouvement de dilatation, l'effet produit sur le spectateur alliant l'instabilité à l'illusion théâtrale»<sup>3</sup>. Digamos que el

1. BOTTINEAU, Y., «Architecture éphémère et baroque espagnol». *Gazette des Beaux Arts*; Aut., 1968, pp. 214-230.

2. Sirva como ejemplo su *Teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969. Un alcance más sociológico del problema, en MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975.

3. ROUSSET, J., «Peut-on définir le Baroque?», en *Actes des journées internationales d'études du Baroque*. Montauban, 1963, p. 20, cit. en BOTTINEAU, Y., *op. cit.*, p. 214.

interés por las manifestaciones teatrales en su sentido más amplio se ha visto reflejado en la atención que recientemente se viene prestando a las fiestas públicas en el mundo moderno, que en su día ya tanto atrajo a Francastel<sup>4</sup>.

Partiendo de una de estas manifestaciones en Jaén, vamos a recoger algunas peculiares formas de representación «efímera» cuyo contenido, creado y circulando por los medios religiosos, creemos pudieron consolidarse años más tarde en una espléndida fachada.

### LA CIUDAD DE JAÉN Y LAS FIESTAS DE LA CONSAGRACIÓN DE SU CATEDRAL

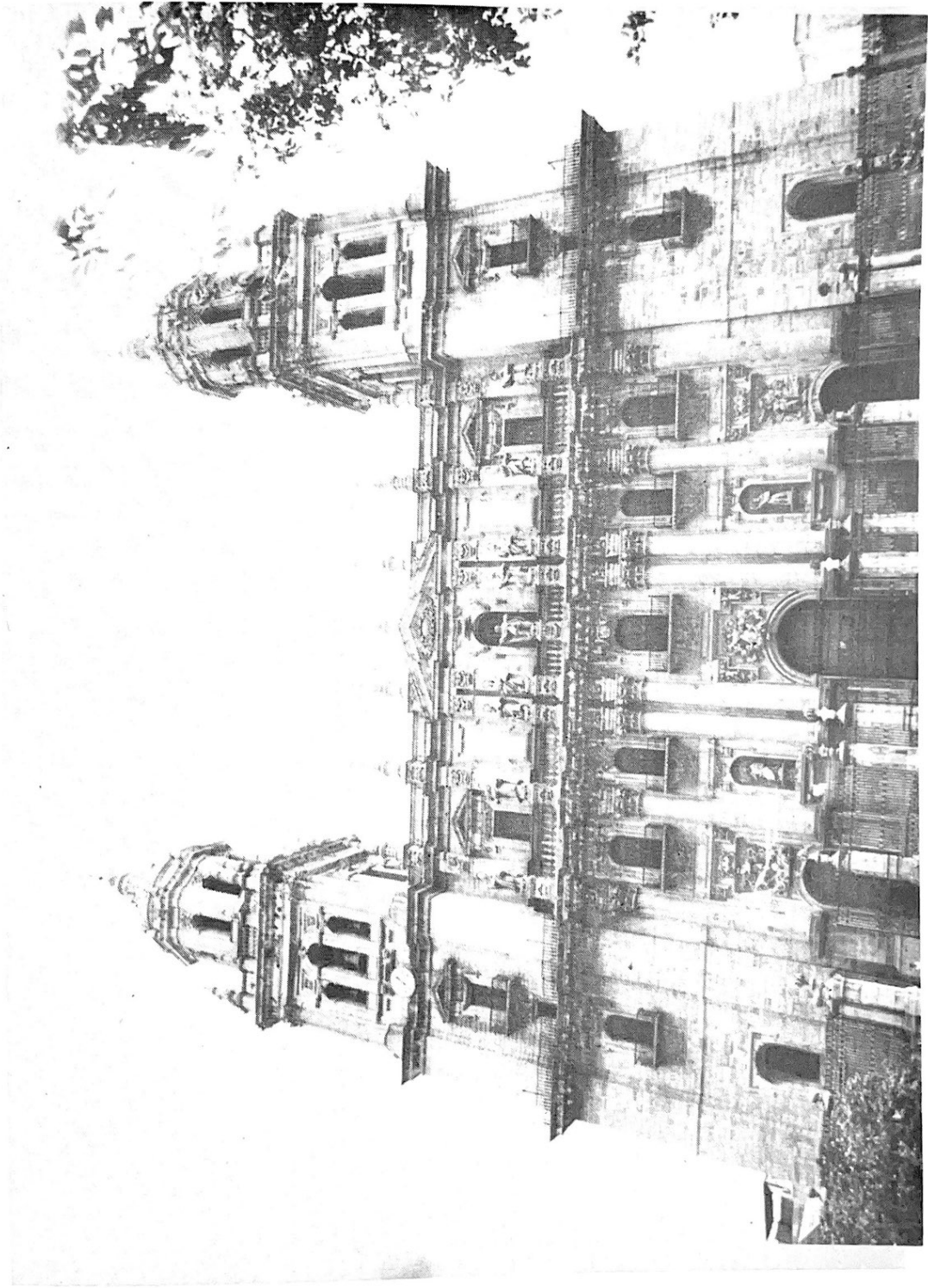
En octubre de 1660, terminado el crucero del nuevo templo catedralicio iniciado en el siglo XVI, el obispo Andrade y Castro, y con él el cabildo, celebran con toda solemnidad la Consagración de la Catedral. Escenario y protagonista principal, la ciudad entera. Las fiestas son sacras, evidentemente; pero con el dominio de la retórica en el Barroco, lo profano está hábilmente integrado al caudal religioso a través de todos esos danzantes que se contratan para las procesiones, las representaciones teatrales de Autos Sacramentales, la pirotecnia de los castillos de fuegos artificiales y los «altares» que levantan en la calle cada una de las Órdenes religiosas. Todo este conjunto nos ha quedado ampliamente descrito por el canónigo malagueño Juan Núñez de Sotomayor<sup>5</sup> y constituye un excelente ejemplo de la interacción de distintas expresiones artísticas, literarias y plásticas, al servicio de una idea religiosa dominante. (Naturalmente no se puede desdeñar el que en última instancia, esa idea religiosa, y la puesta en marcha de todo el artificio, tengan una operatividad social y política).

La idea fundamental perseguida es la especulación del templo como concreción de la visión apocalíptica de San Juan, la ciudad divina, la Jerusalén Celestial en la tierra. Para ser exactos, el objetivo es demostrar de forma popular, e identificar, la visión del Evangelista con la Catedral de Jaén en concreto, soslayando el valor simbólico general que se aplicaba desde la Edad Media a la Jerusalén Celestial<sup>6</sup>.

4. En el *Quinzième colloque international d'études humanistes*. Tours, juillet 1972, el vol. 3 se tituló: *Les fêtes de la Renaissance*. Ed. por Jacquot, J.; Konigson, E., con más de 35 trabajos. Acerca de FRANCASTEL, cfr. su *Realidad figurativa*. Buenos Aires, Emecé, 196.

5. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J., *Descripción panegírica de las Insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del S.S. Sacramento a su nuevo y suntuoso templo en el mes de octubre del año 1660*. Málaga, 1661.

6. La literatura al respecto es abundante. Se puede destacar: ELIADE, M., *Tratado de las Religiones*. México, Era, 197; CHAMPEAUX, G. de, *Introduction au monde des Symboles*. París, Zodiaque, 1966; BALDWIN SMITH, E., *Archittetural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princenton, University Press, 1956; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, S., *El simbolismo de la Jerusalén Celeste, constante ambiental del templo cristiano*, en «Arte Sacro y Concilio Vaticano II», León, 1956; y SEBASTIAN, S., *Espacio y símbolo*, Córdoba, Escudero, 1977.



1. Catedral de Jaén. Fachada principal.

Aun cuando el desarrollo se encuentra prácticamente en todos los altares, destaca por su «ingenua» interpretación el de la Compañía de Jesús. «El pensamiento que se executó en el Altar —escribe N. de Sotomayor— fue dar a entender, que la nueva ciudad que vio S. Juan Evangelista en el Cap. 21 de su Apocalipsis, fue esta Iglesia Catedral nueva: y pruévase, porque las armas de esta Santa Iglesia son una copia de lo que vio S. Juan. Y si la Santa Iglesia de Jaén se representa en sus armas, se colige que vio San Juan a esta Santa Iglesia como en su original.

Las armas desta Santa Iglesia son un Castillo, y sobre él una imagen de N. Señora, con un Dragón a sus pies y el Niño Dios en sus brazos. En el Castillo se puso esta inscripción: *Vidi civitatem Sanctam Hierusale, novam*. Que el Templo es ciudad donde devemos vivir con el espíritu y es el Castillo de nuestra defensa contra las huestes infernales. A la Imagen de Nuestra Señora se le puso: *Sicut sponsam ornatam*, y al Niño Dios se le aplicaron las siguientes palabras: *Viro suo*. Esta Santa Iglesia está dedicada a Nuestra Señora, la qual como titular toma la voz de su Iglesia, y el Niño Dios, no sólo es Hijo, sino también el verdadero Esposo. Al Dragón se le puso esta inscripción: *Portae inferi non prevalebunt adversus Ecclesiam*. Dando a entender que en sus Armas tiene esta Santa Iglesia pronóstico de su perpetua duración. Al pie del Escudo de Armas se escribió esta redondilla:

A la nueva Catedral  
Vio San Iuan Evangelista,  
Cotege aquèste la vista  
con aquel original»<sup>7</sup>.

Las glosas a cada uno de los elementos heráldicos son discutibles y, por supuesto, variables de una Orden a otra; pero ahí radicaba el juego de ingenio de la retórica religiosa, cuyo objetivo era hacer digeribles unos contenidos teológicos, de la misma manera que siglos atrás el Arcipreste de Hita tratara en su literatura de encubrir el sabor de la «melecina». Y no faltaron en estos montajes al aire libre ingenios mecánicos adosados a un altar, representando sencillas escenas costumbristas que, como los belenes mecánicos de nuestros días, no tenían por objeto sino el solaz de «gentes vulgares» al decir de Núñez de Sotomayor. De cualquier forma, la imagen de palacio fortificado con su nítida planta rectangular que ofrece la Catedral de Jaén, quedó para los hombres de la época, al igual que para nosotros, como la plasmación de un símbolo cuya última significación (la unión del cielo y la tierra) va más allá de los orígenes del cristianismo; aspecto este que la crítica y los historiadores del Arte no han tocado, desviando sus especulaciones acerca de la forma arquitectónica por derroteros estilísticos de carácter muy historicista. Pero nuestra

7. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, *op. cit.*, pp. 47-48.

atención la dirigimos aquí hacia otro aspecto arquitectónico del mismo templo: la fachada.

En 1660, si los arquitectos, anteriores Andrés de Vandelvira o Juan de Aranda, habían delineado algún alzado para la fachada principal (aspecto que desconocemos), nadie sabría cómo se cerraría esta pequeña joya arquitectónica hacia la plaza de Santa María. Por razones que expondré más adelante, por esas fechas no había una idea determinada. En consecuencia, las maquetas aireadas en los altares callejeros de aquel octubre, pudieron recoger las ideas filtradas de los proyectos primeros que guardara la Fábrica de la Catedral y, sobre todo, una vez más, la riqueza especulativa de cada Orden. De entre todas ellas nos ha llamado la atención una por sus coincidentes puntos de inspiración con el proyecto que pocos años después se aprobaría definitivamente.

El altar en cuestión, levantado en un ángulo de la calle Maestra «frente a las casas del Conde del Villar», y dando cara también a la plaza de la Audiencia, correspondía a los Carmelitas observantes. Era una plataforma de cincuenta y ocho pies de tercia de vara castellana de circunferencia, compuesta de siete cuerpos... «y en todos se colocaron figuras peregrinas, dirigidas a hazer un Hieroglífico de la casa de Dios. Y si Helios en lengua griega es Dios y en el mesura (según Chrisostomo) se interpreta sol, halló la pintura deste Altar en el 2. de las Metamorph:

Regia solis erat sublimibus alta Columnis  
Clara micante auro flammas imitante Pyropo  
Materiam superabat opus»<sup>8</sup>.

La idea se basa en el sostenimiento de la Casa de Dios por los santos doctores de la Iglesia, sublimes columnas, basándose en la analogía hombre-héroe-columna, es decir, sostén y fortaleza de la comunidad cristiana, ampliamente divulgada por la iconografía cristiana del humanismo renacentista.

El desarrollo plástico consistió en levantar siete figuras columnarias sobre pedestales, formando el segundo cuerpo. Identificadas por Núñez como «las siete colunas, Romana, Dalmata, Africana, Milanesa, Griega, Napolitana y Hetrusca; esto es siete Doctores, S. Gregorio, S. Gerónimo, S. Ambrosio, S. Agustín, S. Cyrilo Alexandrino Carmelita, S. Tomás y S. Buenaventura. Estas eran las sublimes colunas de la Casa de Dios que dixo S. Gerónimo: *Columnae Doctores sunt S. Ecclesiae septiformi spiritu pleni quas nimirum columnas sapientia excidit*. Estavan vestidos ricamente, admiró en ellos finezas la margarita, púrpuras Tyro, riquezas el Ophir, tesoros todo el Oriente. Valía su ornamento más de veinte mil ducados»<sup>9</sup>.

8. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, *op. cit.*, p. 51.

9. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, *op. cit.*, pp. 53-54.

En justa correspondencia a su valor tectónico, los dos cuerpos superiores reproducían en maqueta la Catedral en el estado que presentara entonces, reproduciendo la parte antigua correspondiente a la fachada («con Lonjas, Puertas, Balcones, Galerías y Torre») y el corte de la obra nueva a la altura del crucero. Para redundar en la significación de los doctores, nuestro autor incluye más adelante la leyenda que éstos mostraban, *Excidit columnas septem*, acompañada de la siguiente décima:

Dios su casa ha edificado  
con siete hermosas columnas  
que todas siete son unas  
fuerças, que a la Iglesia ha dado:  
aquí está el Verbo encarnado  
haziendo al hombre favores,  
y es uno de los mayores  
darle en la lid y contienda  
(porque siempre le defienda)  
los Santísimos Doctores

Se completaba el altar con el tema del Sueño de Jacob en el quinto cuerpo y un soberbio nicho en el sexto y último, de mayores proporciones que la maqueta del templo, con una alegoría de la iglesia triunfante portadora de un pequeño templo y de las armas de la ciudad, simbolizando el enlace de ambas: Iglesia y Jaén, acompañada de su glosa poética correspondiente.

Es por tanto la valoración del Santo-Columna en relación a la iglesia el punto en común con la obra arquitectónica de la fachada, ya que en ésta son igualmente poderosas columnas las que ordenan y distribuyen toda la composición, rematándose además con sendas esculturas alusivas a los Doctores y otras figuras.

## PROYECTOS Y REALIZACIONES DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL

Pese a que la fachada de la Catedral de Jaén haya guardado un respeto estructural hacia el proyecto vandelviriano, más perceptible que en el caso de Granada respecto a Siloe<sup>10</sup>, no puede pasar desapercibido su profundo sentido barroco, pleno de teatralización, que supuso también innovaciones en lo arquitectónico reseñadas precisamente por Kubler, y a las que aludiremos más adelante. Es también significativo cómo un prestigioso historiador del barroco español, O. Schubert, la vinculara directamente a la obra de Alonso Cano<sup>11</sup>.

10. Los defensores de esta pervivencia de Vandelvira son G. Kluber y F. Chueca. Cfr. mi Tesis Doctoral, *Arquitectura de los siglos xvii y xviii en Jaén*, dirigida por J. M. Pita Andrade, leída en la Universidad de Granada en junio de 1976 (cap. III).

11. SCHUBERT, O., *Historia del barroco español*, Madrid, Calleja, 1960, pp. 186-188.

Precisamente, Eufrasio López de Rojas, autor del proyecto definitivo y maestro de obras de la Catedral en 1667 (fecha del primer proyecto salido de su mano), recién había dejado el mismo cargo en la Catedral de Granada. Cargo que fue ganado en un concurso cuya prueba de examen consistía en el diseño de la fachada para aquel templo, teniendo como examinadores, entre otros, al racionero Cano y al jesuita Francisco Díaz<sup>12</sup>. Esto ocurría el 7 de diciembre de 1666. Cuando un mes más tarde es llamado por el cabildo jiennense para dirigir las obras, el objetivo inmediato es construir la fachada. Y así el 11 de enero de 1667 presenta la primera traza.

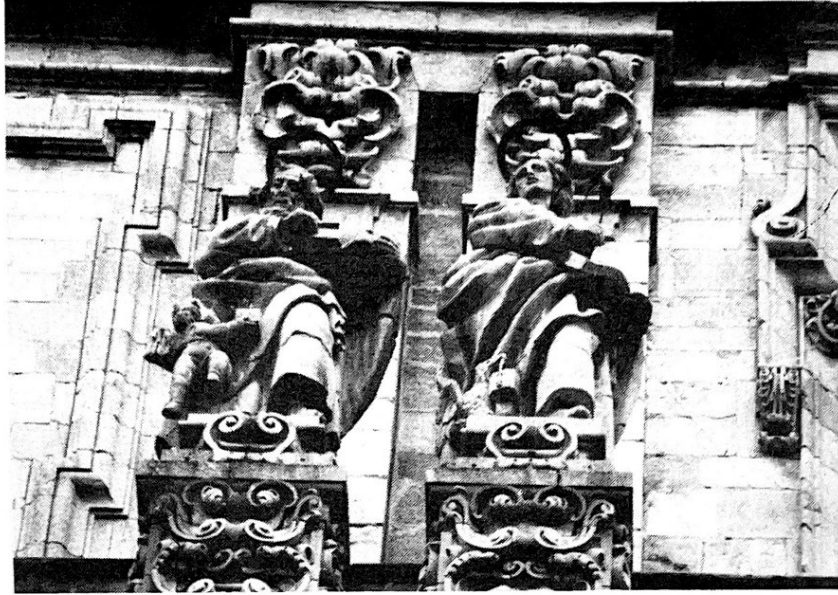
En ese plano ya va una novedad con respecto a anteriores diseños, que será definitiva: la supresión del pórtico (el mismo que hemos visto representado en la maqueta del templo hecho por los Carmelitas para su altar, años atrás). Aunque se trata de un vestigio de la vieja fábrica medieval, posiblemente hubiera sido remodelado y ampliado por Vandelvira, como consta en un ejemplo suyo: la parroquial de Villacarrillo.

Aunque la traza de López de Rojas tiene la aceptación del obispo, el cabildo convoca a otro arquitecto, Bartolomé Zumbigo, a la sazón maestro mayor de la Catedral de Toledo. Su misión concreta era contrastar con Eufrasio López ideas sobre diseños y ejecución de la fachada y torres. A resultas de esto, en mayo de ese mismo año de 1668 Zumbigo daba un informe concluyente respecto a abandonar el proyecto existente: «Para algunas cosas que a parezido se ynoben en orden a la mayor hermosura de la fachada se an de hazer trazas nuevas»<sup>13</sup>. Previo a esta resolución ha realizado unas «muestras» por encargo del cabildo para el asiento de torres y fachada; en tanto que la misión del de Jaén, según se desprende de las Actas Capitulares, ha sido la de elaborar diseños y «conformaciones» con Zumbigo. La labor del maestro de Toledo parece encauzarse por los derroteros del asesoramiento técnico, mientras que nuestro arquitecto no pierde el timón de la «inventiva». Eso sí, la recompensa pecuniaria fue mucho más favorable para Zumbigo. Este arquitecto, de origen italiano<sup>14</sup>, venía precedido por la fama de haber colaborado con su padre en el Panteón del Escorial y posteriormente con Alonso Carbonell en el Alcázar de Madrid y Casas Reales. El apego a este último, representante del giro más sobrio en la arquitectura del XVII, no hace, en efecto, compatible su austeridad con la fachada resultante en Jaén, aunque como hemos visto tomara una postura decidida por la innovación.

12. Las primeras referencias a este hecho en GALLEGO BURIN, A., *El barroco granadino*, Granada, 1956. Más noticias en las Actas Capitulares, GALERA ANDREU, P. A., *op. cit.*, pp. 297-299.

13. GALERA ANDREU, *op. cit.*, p. 307.

14. Sobre los Zumbigo, cfr. MADRUGA REAL, A., «Los Zumbigo, familia de arquitectos del siglo XVII». A. E. A., 1974, pp. 338-342.



2



3

2. Los evangelistas S. Juan y S. Mateo. 3. San Fernando, rey.

Transcurrido todo el año de 1668 con debates y tanteos, no obstante haberse colocado la primera piedra el 18 de mayo, todavía a comienzos del año siguiente Eufrasio López continuaba trabajando en la traza, y por fin el 12 de febrero el cabildo, tras una última confrontación entre el viejo proyecto y lo nuevo presentado por López de Rojas, elige la de éste.

En razón de la nítida planta de salón que ofrece la Catedral de Jaén, símbolo por una parte de la Jerusalén Celestial, aunque no exenta de la contaminación profana que el «Salón» (espacio principal de una mansión) implica, mantuvo la idea original de una lonja que recorriera el templo por completo en un piso superior con galería de balcones interna y externa. Aunque ese espacio se habilitara para múltiples dependencias, el sentido de continuo espacial no se pierde, subrayando una función procesional que sabemos estuvo ligada a las periódicas manifestaciones del «Santo Rostro», icono que con carácter de reliquia se conserva en esta Catedral según tradición desde el siglo XIV. Esto le confiere al templo jiennense otro carácter que el historiador no puede olvidar, el de Santuario.

Su fachada, por tanto, no sólo ha de recoger, sino realzar esa continua galería, sobre todo el balcón central, llamado obviamente del «Santo Rostro». El problema básico del diseño estribará, por tanto, en transformar ese insustituible lienzo de muro, con su monótona sucesión de vanos, en un dinámico telón de fondo, es decir, darle un poderoso sentido escenográfico. Las torres, simétricas y levemente destacadas, marcan el encuadre de los 32 × 37 metros de la escena propiamente dicha. El lienzo se dividirá en dos planos diferentes. El primero ha de recoger tres vanos de entrada correspondiente a las tres naves interiores, optando así por la transparencia basilical a la fachada, con la correlación de un balcón por encima a cada una de las puertas, haciéndose inevitable el troceamiento vertical de la pared. Entonces, López de Rojas impulsa el verticalismo aplicando un sistema de columnas de orden compuesto gigante, que parte de un alto pedestal a la altura de la línea de impostas de las puertas, jalonando rigurosamente las calles laterales y duplicándose en torno a la central, viniendo a resaltar la mayor anchura e importancia de ésta. El resultado será cinco tramos o calles, marcadas por ocho grandes columnas en ritmo discontinuo en cuanto a su anchura, y que de derecha a izquierda o viceversa se puede leer así: A, B, C, B, A. Por otra parte, el elevado arranque de las columnas obliga a llevar los capiteles a la imposta de los balcones, inmediatamente encima de los cuales corre la cornisa que separa los dos planos. El arquitecto ha suprimido el entablamento, innovación en España a juicio de Kubler<sup>15</sup>.

15. KUBLER, G., «La arquitectura española de los siglos XVII y XVIII», en *Ars Hispaniae*, tomo XIV. Madrid, Plus Ultra, 1957, p. 86.

El plano superior está retrasado para dejar un pasillo de comunicación entre las torres, hecho constatable en la Catedral de Valladolid, en la iglesia de El Escorial y, de forma tímida en el mismo siglo XVII, en la Clerecía de Salamanca. El mismo esquema de las calles vuelve a repetirse, sólo que sustituyendo las columnas por pilastras. El eje central se cierra con un gran frontón triangular cuyo tímpano lleva la fecha de 1688, en tanto que las nervaduras verticales de las columnas-pilastras quedan subrayadas por unos airosos florones estilizados coronando el ático.

Sobre este esquema estructural que ha sabido ilusionar ópticamente las proporciones (el lienzo mide 32 × 37 metros, casi cuadrado) acentuando un impulso vertical sobre la determinante horizontalidad del proyecto renacentista, se va a incluir un cuidado programa iconográfico que colme de un significado teológico, piadoso, histórico y político a todo el montaje escenográfico. Se compone dicho programa de esculturas exentas y de relieves. Las primeras se distribuyen así: dos abajo, en las calles intermedias junto a las puertas, que corresponden a San Pedro y San Pablo. Nueve en la balaustrada levantada sobre la cornisa que separa los dos pisos (innovación ésta algo tardía al proyecto, puesto que data de 1683)<sup>16</sup>; los cuatro doctores rematando los ejes de las cuatro columnas laterales (San Agustín y San Gregorio a la izquierda; San Ambrosio y San Gerónimo a la derecha) y los cuatro Evangelistas sobre las dobles columnas pareadas; en el centro simétrico riguroso la imagen de San Fernando Rey. Los relieves se distribuyen a su vez en tres amplias superficies sobre las puertas respectivas, representando a Santa Catalina a la derecha, San Miguel a la izquierda y la Asunción sobre la principal. Un alto relieve de la efigie del Santo Rostro corona la clave del balcón del mismo nombre, en la calle central.

Los ejecutores del programa son Pedro Roldán y su sobrino Julián (¿o Marcos?), y el granadino Lucas González, autor este del relieve de Santa Catalina mientras que Julián lo es del de la Asunción. Las esculturas son obra de Pedro Roldán en dos etapas: una primera a la que pertenecen los Apóstoles, y otra posterior correspondiente a las de la balaustrada<sup>17</sup>. La elección de Pedro Roldán, al escultor más representativo en la Andalucía barroca de la segunda mitad del siglo, es un acierto que hay que sumar al haber de Eufrasio López, toda vez que el cabildo puso en su mano dicha elección en 1673, una vez acordados los temas a representar<sup>18</sup>.

16. PINERO JIMÉNEZ, F.; MARTÍNEZ ROMERO, J., *La Catedral de Jaén*. Jaén, 1956, p. 32.

17. SALAZAR, M. D., «Pedro Roldán, escultor». *A. E. A.*, 1949, p. 334. En un trabajo reciente, BERNALES BALLESTEROS, J., «El Clasicismo de algunos relieves de Pedro Roldán», *Actas XXIII C. I. H. A.*, Granada, 1976, tomo II, pp. 461-465, afirma que el sobrino trabajando en los relieves es Marcos y no Julián.

18. GALERA ANDREU, P. A., *op. cit.*, p. 316.

Contemplando la fachada en su conjunto y abstrayendo detalles ornamentales, a veces verdadero tapiz de placas carnosas recortadas más naturalistas que las de Cano, surge potente la imagen de un regio palacio idóneo para la representación de la «Jerusalén Celestial». Connotaciones profanas que han llevado a Kubler a establecer similitudes con palacios italianos tales como el Panfilo o el Marescotti<sup>19</sup>. Lo sorprendente es que esa imagen sea la combinación de ideas teológicas: el culto a las reliquias y el triunfalismo de la monarquía católica por vía de un montaje tradicionalmente popular como es el retablo, tanto en el interior de templos como en esa «arquitectura efímera» de la Fiesta urbana.

De ahí esa ambivalencia de elemento tan clave como la columna, tectónico-simbólico-ornamental, ya que a su específico valor arquitectónico de sostén u ordenador del espacio une el doble valor semántico del vigoroso fuste, fortaleza viril (espíritu, pensamiento, etc.) de las figuras, que de una forma explícita se colocan en su eje, y de la exultante virtuosidad y riqueza del capitel compuesto, trasunto del triunfo de la Iglesia o de la exaltación mariana<sup>20</sup> (en el caso de Jaén ya hemos visto a través de los altares la tradición mariana y la dedicación misma del templo). El cabildo se reservó siempre la tutela religiosa en todo proyecto, y sus ideas brotaban del mismo magma que lo hicieran años antes los altares de la calle, más alguna interferencia del poder central bastante coyuntural (en 1671, la Corona dio una amplia difusión a la veneración de Fernando III el Santo, con motivo de su canonización).

El «ingenio» de López de Rojas, con toda la estima del término en la sociedad del Barroco, sintetiza todas las ideas doctrinarias obligadas, aunando pasado y presente de la forma más novedosa, dentro del marco del clasicismo, en una perenne escenificación de lo que representaba el templo-madre para toda la diócesis y en una proyección histórica del «Santo Reino».

PEDRO ANTONIO GALERA ANDREU

19. KUBLER, G., *op. cit.*, p. 86.

20. Sobre esta codificación de valores masculinos y femeninos referidos a los órdenes clásicos, ya existentes en la antigüedad, cfr. la obra de FORSMANN, E., *Dorisch, Ionisch, Korintisch. Studien über der Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16-18 Jahrhunderts*. Uppsala, 1961. Su traducción al lenguaje cristiano en el Renacimiento fue unánime a través de la literatura emblemática. Para el caso español, por el éxito que obtuvo, puede ser muy aceptable la tabla de significación dada por fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, en *Arte y uso de la arquitectura*, 2 vols., Madrid, 1736.