



Fernando Grilo
Joana Balsa de Pinho
Ricardo J. Nunes da Silva
COORDENAÇÃO

da Trança **À EDIFICAÇÃO**

A arquitetura dos séculos xv e xvi
em Portugal e na Europa

ESTUDOS SOBRE O TARDOGÓTICO

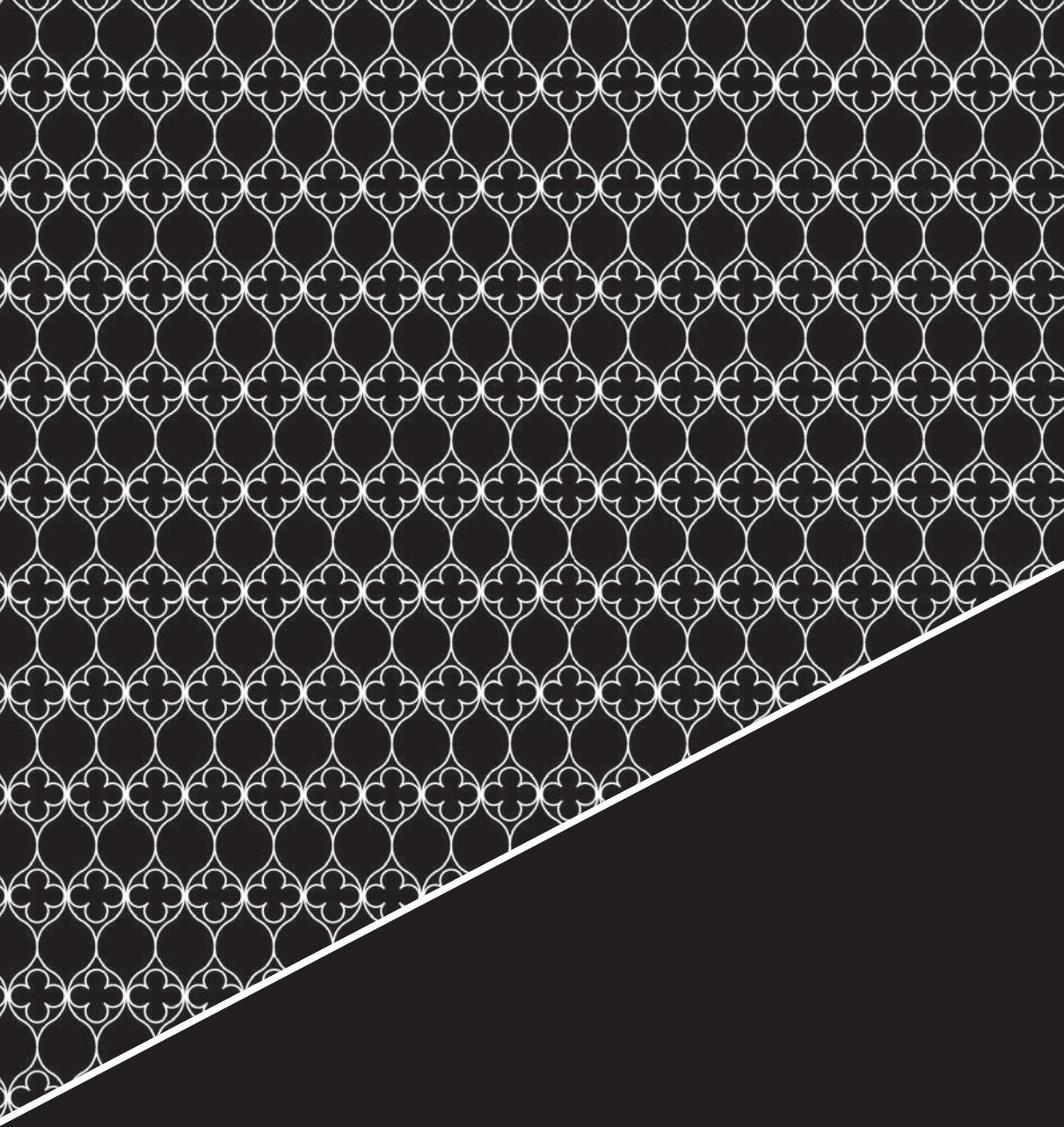
THEYA

ARTIS
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA

da Traca À EDIFICAÇÃO

THEYA

ARTIS
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA



da Trça **À EDIFICAÇÃO**

A arquitetura dos séculos XV e XVI
em Portugal e na Europa

ESTUDOS SOBRE O TARDOGÓTICO

Fernando Grilo
Joana Balsa de Pinho
Ricardo J. Nunes da Silva

COORDENAÇÃO

THEYA

ARTIS
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Da Traça À EDIFICAÇÃO

A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Fernando Grilo, Joana Balsa de Pinho e Ricardo J. Nunes da Silva (Coord.). Lisboa: Theya Editores/ Artis Press – Instituto de História da Arte, 2020.

FERNANDO GRILO, JOANA BALSA DE PINHO E RICARDO J. NUNES DA SILVA **Coordenação**

THEYA EDITORES E ARTIS PRESS – INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE **Edição**

JOANA BALSA DE PINHO E JOSÉ BERNARDINO **Coordenação editorial**

CAROLINA GRILO **Design gráfico e paginação**

CARLOS SERRA **Revisão**

ANTONIO SESSA, VIA UNSPLASH.COM **Fotografia da capa**

ARTIPOL **Impressão**

978-989-9012-30-1 ISBN

[HTTPS://DOI.ORG/10.51427/IHA.2021.0001](https://doi.org/10.51427/IHA.2021.0001) DOI

487140/21 **Depósito Legal**

1.ª edição, 2020

Os textos que se editam nesta obra foram sujeitos a uma revisão cega por pares.

Os conteúdos publicados são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados e os necessários pedidos de autorização/pagamento de direitos para a reprodução das imagens.

THEYA EDITORES / ARTIS – INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

INSTITUTO EUROPEU DE CIÊNCIAS DA CULTURA PADRE MANUEL ANTUNES – IECCPMA

Rua Ladislau Patrício, 8, 1.º A | 1750-136 Lisboa

(00351) 934 323 983 | 969 977 702 | theyaeditores@gmail.com | <http://theya-ed.org/>

ARTIS PRESS – INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Alameda da Universidade | 1600-214 Lisboa

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projeto UIDP/04189/2020.



SUMÁRIO

11

0. NOTA INTRODUTÓRIA

15

1. LINGUAGENS E METALINGUAGENS NA ARQUITECTURA EUROPEIA
E EXTRA-EUROPEIA DOS SÉCS XV E XVI

17

LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE ARCOS
DE LA FRONTERA. IMPLICACIONES URBANAS DE LA OBRA GÓTICA
Mercedes Díaz Garrido

35

SALÓN Y FALSO SALÓN EN LA ARQUITECTURA ARAGONESA
DE FINALES DE LA EDAD MEDIA Y LA EDAD MODERNA
Jorge Martín Marco

49

EL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN DE ÁVILA: CONSTRUCCIÓN
Y TRANSFORMACIONES DE UN TEMPLO TARDOGÓTICO
Raimundo Moreno Blanco

67

“DEL MÁS ABIGARRADO Y BARROCO ESTILO ISABEL”.
LA HISTORIOGRAFÍA COMO CONDICIONANTE PARA EL ESTUDIO
DEL TARDOGÓTICO HISPANO: EL COLEGIO DE SAN GREGORIO
DE VALLADOLID
Diana Olivares Martínez

87

LA CAPILLA FUNERARIA DE MARTÍN DE IRCIO.
IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN DE BRIONES
Ángeles Cruz Gil

103

O PATRIMÓNIO CULTURAL NA VALORIZAÇÃO DO TERRITÓRIO.
CONTRIBUTO PARA A ELABORAÇÃO DE UM ITINERÁRIO CULTURAL
NA REGIÃO DEMARCADA DO DOURO – PATRIMÓNIO RELIGIOSO
DOS SÉCULOS XV E XVI
João Duarte

121

URBANISMO E ARQUITECTURA EUROPEUS NO ORIENTE:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A IGREJA E A CIDADE DE
SÃO TOMÉ DE MELIAPOR
José M. R. Freire da Silva

141

A CIRCULAÇÃO DO SABER EM ARQUITETURA NO SÉCULO XVI:
AS EXPERIÊNCIAS DE MAZAGÃO E SALVADOR DA BAÍA
Paulo de Assunção

157

2. MECENAS E PROMOTORES – IDENTIDADE, EXUBERÂNCIA E PRESTÍGIO

INFLUENCIA DEL ESTILO TARDOGÓTICO EN LAS PRIMERAS IGLESIAS JESUITAS CASTELLANAS. APROXIMACIÓN A UN DEBATE INTERNO Y AL PAPEL DESEMPEÑADO POR LOS PROVINCIALES DE CASTILLA NACIDOS EN ARAGÓN

Cristina García Oviedo

159

LA PUERTA DEL PERDÓN DE SAN MARTÍN DE ALMONASTER LA REAL: NUEVAS LECTURAS BAJO EL MECENAZGO DE ALONSO MANRIQUE

Juan Alberto Romero Rodríguez

173

UN ARTISTA Y SU MECENAS: ALONSO DE COVARRUBIAS Y BRIANDA DE MENDOZA

Montserrat Rodríguez Posilio

187

DOÑA LEONOR DE RÍO (c.1500-c.1550), ¿PATRONA DE LA PLAZA DE MORÓN DE ALMAZÁN?

Alicia Yela Yela

201

PROMOCIÓN FEMENINA EN ÉPOCA DE JUAN II Y ENRIQUE IV DE CASTILLA (1404-1474)

Fernando Villaseñor Sebastián

217

EL FISCAL DEL CONSEJO REAL DE CASTILLA HERNANDO DÍAZ Y SU LABOR DE PROMOCIÓN ARTÍSTICA EN SAN ISIDORO DE LEÓN

Jorge Martínez Montero

237

CISNEROS Y LA ARQUITECTURA DEL HUMANISMO. REFLEXIONES SOBRE SU MODELO DE MECENAZGO

Palma Martínez-Burgos García

251

AQUELLA ARCHITECTURA MODERNA HEREDADA DE LOS GODOS. LA ORDEN JERÓNIMA Y EL USO DEL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

Ángel Fuentes Ortiz

265

281

MILANO, XV SECOLO: IL QUARTIERE BORROMEO

Isabella Carla Rachele Balestreri

301

3. OS MESTRES DA ARQUITETURA TARDOGÓTICA E DO RENASCIMENTO – PERCURSOS E OBRAS

EL PROYECTO DE DIEGO DE RIAÑO PARA SANTA MARÍA DE ARCOS EN EL CONTEXTO DE SU TRAYECTORIA ARQUITECTÓNICA

Juan Clemente Rodríguez Estévez e Antonio Luis Ampliato Briones

303

321

LOS PROYECTOS DE RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN EN EL SUR BURGALÉS: REFERENCIAS, TRANSFERENCIAS Y CONTEXTOS
Juan Escorial Esgueva

337

MAESTRI E CANTIERI DEL CINQUECENTO IN UN CENTRO DELLA SICILIA OCCIDENTALE: ALCAMO
Fulvia Scaduto

355

"LO QUE DIGA EL MAESTRO". ANTONI QUERALT, UN CANTERO DE PRESTIGIO EN LA CORONA DE ARAGÓN, C.1500
Jacobo Vidal Franquet e Antoni Conejo da Pena

373

DIEGO DE RIAÑO Y EL CUADRANTE SURESTE DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: LA EXPRESIÓN URBANA DE UN ORGANISMO CENTRALIZADO
Fernando Díaz Moreno

393

LA INTERVENCIÓN DE DIEGO DE RIAÑO EN SANTA MARÍA DE CARMONA: UN EJEMPLO DE DIALÉCTICA ESPACIAL EN LA TRANSICIÓN A LA EDAD MODERNA
Antonio Luis Ampliato Briones e Juan Clemente Rodríguez Estévez

409

LA BÓVEDA POR CRUCEROS Y COMBADOS DE DIEGO DE RIAÑO EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE CARMONA
Eduardo Acosta Almeda

423

DE JUAN DE HOCES A DIEGO DE RIAÑO, A TRAVÉS DEL REPERTORIO DE CAPITELES DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE CARMONA
Alfonso Ojeda Barrera

439

MÉTRICA Y COMPOSICIÓN DEL CLAUSTRO REGLAR DE SAN SALVADOR DE CELANOVA. JUAN DE BADAJOZ, EL MOZO
Victor Grande Nieto

461

QUANDO O REI ORDENA QUE JOÃO DE CASTILHO "PRATICASE COM ELE [MIGUEL DE ARRUDA] AS COUSAS DESTAS OBRAS" DO CONVENTO DE CRISTO (1547/1548)
Ricardo J. Nunes da Silva

483

4. MOBILIDADE E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTOS EM ARQUITETURA - ESTALEIROS, FORMAS E IDEIAS

485

RINASCIMENTO VERSUS GOTICO. ALCUNI CASI IN SICILIA TRA XV E XVI SECOLO
Marco Rosario Nobile

497

UN EDIFICIO TARDOGÓTICO PORTUGUÉS FUERA DE PORTUGAL: LA BASÍLICA DE SANTA MARÍA DE ARCOS DE LA FRONTERA
Raúl Romero Medina e Manuel Romero Bejarano

513

INTERCAMBIO DE MAESTROS, SABERES Y TÉCNICAS ENTRE LAS FÁBRICAS DE LA BAJA ANDALUCÍA Y PORTUGAL EN LOS SIGLOS XV Y XVI. APORTACIÓN A PARTIR DE UN MODELO DIGITAL DE LA INFORMACIÓN

Patrícia Ferreira-Lopes e Francisco Pinto Puerto

529

EL SABER ADQUIRIDO. LA REGULACIÓN DEL APRENDIZAJE EN LAS CORPORACIONES DE CONSTRUCTORES DE LA CORONA DE ARAGÓN (1381-1514)

Víctor Daniel López Lorente

543

EPISTEMOLOGIA ARTESANAL E CIÊNCIA: A ESTRUTURA SOCIAL DO CONHECIMENTO E AS REDES DE CONSTRUTORES DA IDADE MODERNA

Vasco Medeiros

557

O SUBSISTEMA HIDRÁULICO SUPERIOR DA ARQUITETURA SACRA GÓTICA NA REGIÃO DO ALGARVE. CASOS DE ESTUDO

Patrícia Alho

577

A RECEÇÃO DA ARQUITETURA (TARDO)GÓTICA NO PORTUGAL DE SETECENTOS E NO OCASO DO ANTIGO REGIME

Madalena Costa Lima

595

JOÃO DE CASTILHO'S WINDOW FRAME FROM COUNT ATHANASIOS RACZYŃSKI'S COLLECTION

Justyna Galińska

611

5. TRAÇAS, MOSTRAS E OUTRAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS COMO ELEMENTOS ORDENADORES DA ARQUITETURA DOS SÉCULOS XV E XVI

613

LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL DIBUJO ARQUITECTÓNICO EN LA TRADÍSTICA DE ARQUITECTURA HISPÁNICA DEL SIGLO XVI

Francisco Merino Rodríguez

635

REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE EDIFICACIONES RELIGIOSAS TARDOGÓTICAS EN PLEITOS SUSTANCIADOS DURANTE LA EDAD MODERNA: CONFLICTOS DE PRIVACIDAD O "DE VISTAS"

Julio Polo

651

DISEÑOS PARA IGLESIAS GUIPUZCOANAS DEL *QUINIENTOS* EN ARCHIVOS ZARAGOZANOS

María Josefa Tarifa Castilla

667

MONTEAS EN EL SIGLO XVI. NUEVOS HALLAZGOS: SAN ESTEBAN DE SALAMANCA Y SANTA MARÍA DE LA VID DE BURGOS

Alexandra M. Gutiérrez Hernández

683

SAN ESTEBAN DE SALAMANCA:
LAS PRIMERAS TRAZAS Y SUS MODIFICACIONES
Ana Castro Santamaría

701

LA FIGURA DEL HEPTÁGONO. LA TRÇA DEL ÁBSIDE
DE LA CATEDRAL GÓTICA DE TORTOSA
Josep Lluís i Ginovart e Mónica López Piquer

717

LAS BÓVEDAS TARDOGÓTICAS DEL MAESTRO PEDRO
DE ALVIZ Y SU VINCULACIÓN CON EL TEXTO MÁS ANTIGUO
CONOCIDO DE LA CANTERÍA HISPANA
Ricardo García Baño

735

STROKES, GEOMETRIC SIGNS AND HIDDEN GRAPHIC DEVICES
IN FUNERAL MONUMENTS: CARDINAL CERVANTES'
MAUSOLEUM CONTEXTUALIZED
Teresa Laguna Paúl

755

A CONSTRUÇÃO DO COLÉGIO DA GRAÇA DE COIMBRA:
ESTUDO DA ORGANIZAÇÃO DO PROCESSO CONSTRUTIVO
(SÉCULO XVI)
João Paulo Graça Pontes

771

6. MATERIAIS, TÉCNICAS E PROCESSOS CONSTRUTIVOS DOS SÉCULOS XV E XVI

773

THE CROSSING TOWER IN LATE GOTHIC
SPANISH ARCHITECTURE
Begoña Alonso Ruiz e Javier Ibáñez Fernández

795

CONCEPTOS ESPACIALES EN LOS TRATADOS
DE CORTES DE PIEDRAS
Enrique Rabasa Díaz

815

LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN
DE LA CATEDRAL DE SIGÜENZA
Maria Esteban Ferrer e José Carlos Palacios Gonzalo

833

LAS BÓVEDAS DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DEL
MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO EN GRANADA. ARQUITECTURA
Y CONSTRUCCIÓN EN EL PRIMER QUINIENTOS HISPÁNICO
Macarena Salcedo Galera e José Calvo López

849

LOS CANTEROS VIZCAÍÑOS EN LA CORONA DE ARAGÓN
AL FINAL DE LA EDAD MEDIA
Magda Bernaus

863

ENTREVIGADOS DE CASETONES Y BOVEDILLAS DE YESO
PREMOLDEADO (siglos XV-XVI)

Rafael Marín Sánchez e Arturo Zaragozá Catalán

881

BÓVEDAS DE TERCELETES REUNIDAS CONFIGURANDO
UNA FORMA ESPACIAL UNITARIA. EL CASO DEL MONASTERIO
DE BELÉM EN LISBOA

**Miguel A. Alonso Rodríguez, José Calvo López,
Ana López Mozo e Rafael Martín Talaverano**

897

CORRIENTES DECORATIVAS EN LOS INTERIORES
DOMÉSTICOS VALENCIANOS: 1475-1520

Federico Iborra Bernad

913

A UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS DAS GRAMÁTICAS
DECORATIVAS TARDO-GÓTICA E RENASCENTISTA
NA PINTURA MURAL PORTUGUESA QUINHENTISTA

Joaquim Inácio Caetano

929

IGREJA DE SANTA MARIA DE BELÉM. CONHECER
A CONSTRUÇÃO A PARTIR DAS INTERVENÇÕES REALIZADAS.

Ângelo Luís Costa Silveira

NOTA DE APRESENTAÇÃO

O volume que agora se edita constitui a consubstanciação de um longo, mas simultaneamente gratificante, caminho que importa partilhar com o leitor.

Desde logo, e acima de tudo, deriva do empenho e do saber dos investigadores que escreveram os 54 textos que integram o presente volume e que, no ano de 2017, apresentaram o resultado do seu labor à comunidade de pares reunida em Lisboa, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em que se fizeram representar 29 Universidades e Institutos, 11 Centros de investigação, 3 Academias, 3 Redes internacionais e 2 Projetos de investigação internacionais.

Este amplo volume resulta também do empenhado labor de uma equipa que validou cientificamente os textos, em sistema de revisão cega por pares, que editou, paginou e reviu duplamente, que cuidou da apresentação gráfica e, por fim, que imprimiu e distribuiu este volume.

A todos a equipa coordenadora agradece. Igualmente se reconhece o apoio das entidades que contribuíram para a presente edição: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ARTIS – Instituto de História da Arte e Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes, sem as quais não teria sido possível um tão continuado esforço. Não existe ciência sem partilha, sem equidade inter pares e sem uma visão holística das matérias em estudo.

Esta publicação integra-se no contexto da investigação que vem sendo desenvolvida por uma equipa de historiadores da arte, no âmbito do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, especialmente no domínio da arquitetura tardogótica em Portugal e no espaço peninsular. Esta investigação possibilitou a identificação de novas áreas de trabalho e de novas abordagens metodológicas e científicas, que justificaram a plena integração da arquitetura tardogótica portuguesa num contexto europeu e peninsular. Para os resultados alcançados nacional e internacionalmente foi relevante a concretização de projetos de investigação financiados, como o Magister – A Arquitetura Tardo-gótica Portuguesa (PTDC/EAT – HAT/119346/2010) (2013-2015), e as parcerias científicas criadas com outros projetos estrangeiros oficialmente financiados,

como sendo o que decorreu na Universidade da Cantábria, denominado Arquitetura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercâmbios (2012-2014), os projetos levados a cabo na Universidade de Sevilla, Un modelo digital de información para el conocimiento y gestión de bienes inmuebles del patrimonio cultura (2012-2015) e o Gótico Catedralicio Sevillano. Arquitectura y ciudad en los ámbitos de influencia de la Catedral de Sevilla (2013-2015), assim como o COSMED: From Stereotomy to Anti-seismic Criteria: Crossroads of Experimental Design. Sicily and Mediterranean (XII-XVIII centuries), desenvolvido na Universidade de Palermo, entre 2012 e 2016.

Tais parcerias vieram acrescentar visibilidade científica ao trabalho em História da Arquitetura que se desenvolve no Artis – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa desde há algum tempo, constituindo poderoso incentivo à investigação e à cooptação de investigadores para esta área de estudo.

A integração deste grupo de investigadores e do Artis – Instituto de História da Arte numa rede internacional dedicada a esta temática (Red Temática de Investigación Cooperativa sobre el Arte Tardogótico (Siglos XV-XVI), fundada em 2013 em Santander (Universidade da Cantábria), veio estimular ainda mais a investigação, potenciando contactos e oportunidades de parcerias que não poderíamos deixar de destacar. Na cooperação científica, no trabalho em parceria e em rede, a História da Arte portuguesa, tão injustamente carente de reconhecimento e de visibilidade internacional, fundamenta o futuro e procura gerar as tão necessárias sinergias institucionais.

Os textos que agora se publicam em volume refletem o progresso da investigação nesta área de estudos e a ampla dimensão do “universo tardo gótico”, amplo nas temáticas, nas soluções propostas, na diversidade de percursos profissionais e mecenáticos, na identidade dos diversos edifícios em estudo. Estes textos revelam também, em nossa opinião, um outro aspeto fundamental, que é igualmente revelador da vitalidade científica da área em estudo: a pluralidade de abordagens metodológicas e científicas que podem ser confirmadas ao longo do volume, as tonalidades dos diferentes discursos, científicos, críticos, audazes e inovadores, a refletirem sobre os vários espaços peninsulares e europeus da arquitetura tardogótica, lançando uma nova luz, matizada e cheia de contrastes, sobre a análise da arquitetura como Arte, como Ciência e como Técnica.

No entanto, é também importante dizê-lo, a investigação sobre estas matérias não se esgota, e ainda bem, nos contributos aqui reunidos. Outros investigadores existem em Portugal e nos espaços de saber peninsulares e europeus, em outros núcleos de investigação, cujos estudos em torno destas matérias são igualmente muito importantes, pelo que se deseja que esta publicação seja também uma oportunidade de discussão e reflexão sobre a arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa.

Fernando Grilo

Joana Balsa de Pinho

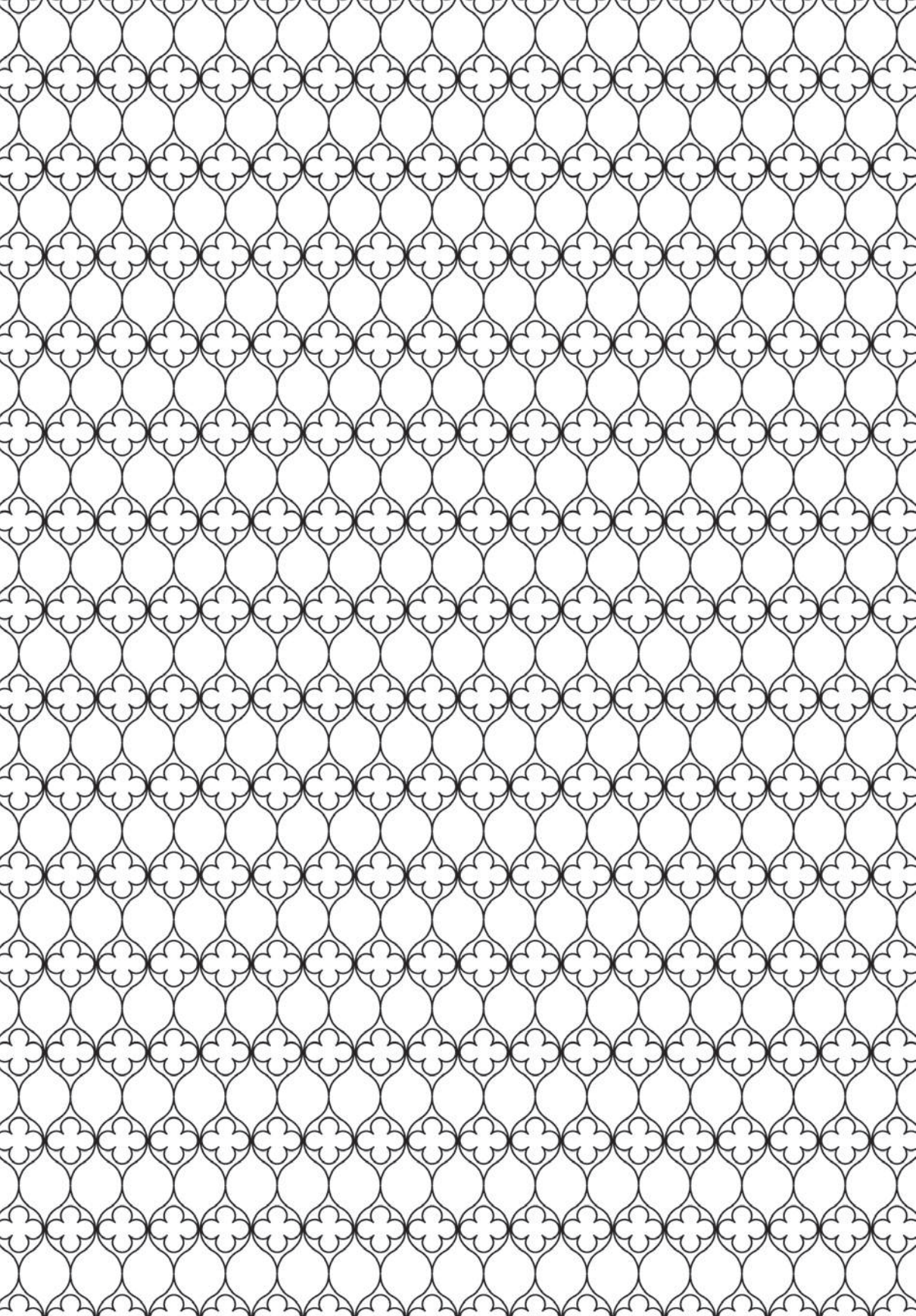
Ricardo J. Nunes da Silva





**TRAÇAS, MOSTRAS E OUTRAS
REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS
COMO ELEMENTOS ORDENADORES
DA ARQUITETURA
DOS SÉCULOS XV E XVI**





SAN ESTEBAN DE SALAMANCA: LAS PRIMERAS TRAZAS Y SUS MODIFICACIONES

Ana Castro Santamaría¹

Universidad de Salamanca

Resumen

La primitiva traza de la iglesia del Convento dominico de San Esteban de Salamanca fue dada a conocer hace varias décadas, pero un estudio en profundidad nos permite ofrecer algunas novedades sobre el uso de la escala, la geometría y la proporción, así como algunas hipótesis sobre las estrategias del dibujo. Utilizando un informe del estado de las obras en sus primeros años de construcción, la documentación generada por los pleitos con los patronos y algunos contratos que se conservan, además del análisis de la propia obra, se especula con las modificaciones posteriores que afectan a planta, alzado, diseño de fachada. Se intenta delimitar más claramente la tarea de los dos primeros maestros, Juan de Álava y fray Martín de Santiago, que se cuentan entre los más importantes arquitectos tardogóticos del reino de Castilla en la primera mitad del siglo XVI, pero también de los posteriores, como Rodrigo Gil, Juan del Ribero, hasta Pedro Gutiérrez, que finaliza la obra en los primeros años del siglo XVII.

Palabras clave

TARDOGÓTICO, TRAZA, IGLESIA, DOMINICOS, JUAN DE ÁLAVA, FRAY MARTÍN DE SANTIAGO, SALAMANCA.

Abstract

The first plan for the church of the dominican Convent of Saint Stephan of Salamanca was published several decades ago, but an in-depth study allows us to present some novelties about the use of a scale, the geometry and pro-

¹ Email: acs@usal.es.

portion, as well as some hypotheses about the strategies of drawing. Using a report of the state of the works in the first years of its erection, the documentation generated by the lawsuits with the patrons and some conserved contracts, in addition to the analysis of the work itself, we conjecture about the subsequent modifications that affect the plan, elevation and facade design. We attempt to precise the labour of the first two master stonemasons, Juan de Álava and fray Martín de Santiago, who are counted among the most important Late Gothic architects of the kingdom of Castile in the first half of the 16th century, but also the activity of the following masons is more clearly defined: Rodrigo Gil, Juan del Ribero, until Pedro Gutiérrez, who finished the building in the early years of the 17th century.

Keywords

LATE GOTHIC, PLAN, CHURCH, DOMINICANS, JUAN DE ÁLAVA, FRAY MARTÍN DE SANTIAGO, SALAMANCA.

Resumo

O risco original da igreja do Convento dominicano de San Esteban de Salamanca é conhecido há muitas décadas, porém, um estudo mais aprofundado permite-nos oferecer algumas novidades sobre o uso da escala, da sua geometria e proporção, assim como algumas hipóteses sobre as estratégias empregues no desenho. Utilizando um apontamento do estado das obras nos seus primeiros anos de construção, a documentação gerada pelas contendas com os mecenas e alguns contratos que se conservam, além da análise do edifício em si mesmo, especula-se sobre as modificações posteriores, que afetam a planta, alçado e desenho da fachada. Tenta-se delimitar mais claramente a tarefa dos dois primeiros mestres, Juan de Álava e frei Martín de Santiago, que se encontravam entre os mais importantes arquitetos tardogóticos do reino de Castela na primeira metade do século XVI, e também dos posteriores, como Rodrigo Gil, Juan del Ribero, até Pedro Gutiérrez, que finaliza a obra nos primeiros anos do século XVII.

Palavras-chave

TARDOGÓTICO, RISCO, IGREJA, DOMINICANOS, JUAN DE ÁLAVA, FREI MARTÍN DE SANTIAGO, SALAMANCA.

Aunque la Orden de los Dominicos se instaló en Salamanca en 1222, la actual ubicación se remonta a 1256 (Cuervo 1914, I, 7, 9-10). La primitiva iglesia románica sería sustituida por una nueva iglesia y convento góticos, edificados en los siglos XIII-XIV, que tampoco sería la definitiva, pues gracias al patrocinio de Juan Álvarez de Toledo, hijo del segundo duque de Alba, sería reedificada. Concibió esta idea siendo novicio en el cenobio salmantino, donde profesó, aunque no se materializó hasta 1524, cuando ya era obispo de Córdoba. El 6 de mayo de este año se establecen unos acuerdos o capitulaciones, donde claramente el obispo se compromete a “hazer y hedificar de nuevo a mi propia costa la iglesia del dicho monesterio conforme a la traza dada por Juan de Álava” (Castro Santamaría 1992, 156).

Esta primera traza se conserva en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid – en adelante, ARCHV – (fig. 1), pues formó parte de las pruebas aportadas por los herederos, que tuvieron que hacer frente a numerosos pleitos por deudas pendientes del fundador a su muerte, en 1557 (Valdivieso 1975; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 7-9; Castro Santamaría 1992, 158-160). En el expediente al que el plano estaba vinculado se describe como “traza e plataforma que está fyrmada de Juan de Alva, maestro de cantería”². Además, hay una amplia documentación escrita del proceso que ha sido publicada, a lo que debemos añadir la sentencia definitiva y la ejecutoria del pleito, que datan de 1571 y son inéditos³. Se trata de un dibujo a tinta sobre pergamino de 52,6 x 91,6 cm que representa una iglesia de nave única, con capillas entre contrafuertes, crucero que no sobresale en planta y cabecera ochavada, incluyendo exclusivamente los diseños de las tres bóvedas más occidentales, que corresponden al coro y son de crucería estrellada con combados. Trataremos de demostrar que es una primera muestra de presentación al patrono, a la que probablemente no acompañaría pliego de condiciones – tan solo algunas anotaciones numéricas y textuales que servían para aclarar medidas generales – y que no sirvió siquiera para abrir cimientos.

Seguramente, el aspecto más interesante y novedoso es la localización de una escala, que hasta ahora había pasado inadvertida, pues se trata de una serie de seis agujeros de compás alineados, equidistantes (con una separación entre ellos de 3 mm) y sobre una línea rasguñada sin entintar; un nuevo

² Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Pleitos Civiles, Taboada (f), caja 880, 5, f. 101r.

³ ARCHV, Sección Registro de Ejecutorias, caja 1209, 23.

agujero aparece a 15 mm, alineado con el resto (fig. 2). Parece, por tanto, una escala en que se marcaran las cinco primeras unidades y la décima. Es muy posible que se trate de un pitipí de la escala 1:96, es decir, “un dedo por seis pies”, o “un dedo por braza”. La cronología de esta escala es relativamente temprana: el primer caso de escala gráfica localizada por Alfonso Jiménez – a quien agradezco la ayuda en la interpretación del caso que estudiamos – está en un plano de la enfermería del monasterio de Guadalupe firmado por Juan Torollo en 1520, donde escribió “pitipí de diez pies” (Jiménez Martín 2011, 403), que es justamente lo que encontramos en San Esteban. Torollo y Álava coincidieron precisamente en 1520 visitando el monasterio de Guadalupe (Castro Santamaría 2002, 337). De aquí en adelante sus contactos debieron ser algo frecuentes, ya que ambos estuvieron al servicio del duque de Alba (Castro Santamaría 1994, 200) y volverían a coincidir en el Convento de San Esteban de Salamanca, al menos en 1531. Este historial de encuentros seguramente basta como explicación de esta temprana aparición de la escala en la faceta de tracista de Juan de Álava.

Al plano acompañan una serie de anotaciones, todas en el anverso. Una larga anotación manuscrita, que finaliza con la firma autógrafa de Juan de Álava, recoge las medidas generales y particulares en pies, incluyendo longitudes, anchuras y alturas (fig. 3). Se señala la longitud total, 246 pies, resultado de la suma de las partes: el cuerpo de la iglesia, compuesto de seis capillas de 25 pies cada una; el crucero, de 42 pies, con dos perpiaños de 2 pies cada uno, más la capilla principal de 50 pies. La anchura total, 92 pies, será resultado de la suma de los 42 pies de la nave, los 21 de las capillas, con los 4 pies de perpiaños. Por último, las alturas serán: 80 pies en la nave, crucero y capilla mayor; 40 pies las capillas, a excepción de aquellas que se abren bajo la tribuna, que llevarán la misma altura, aunque esta no se especifica. Comprobadas estas medidas (y las que figuran manuscritas en números romanos), aplicando la escala oculta, han resultado bastante exactas. En cambio, las dos únicas medidas de altura que proporciona el texto manuscrito no se corresponden con el edificio actual.

Si superponemos el plano actual al dibujado en el pergamino (fig. 4), manteniendo las escalas, se visualiza la falta de correspondencia tanto en longitud como en anchura totales; la única coincidencia está en la profundidad de las capillas y la anchura de los contrafuertes interiores, por lo que no pudo servir siquiera para abrir cimientos.

Aunque poco tuviera que ver con la obra definitiva, el pergamino puede sernos útil para recrear el mecanismo de elaboración de las trazas y las fases del dibujo. Hay rasguños (fig. 5) que se disponen longitudinalmente, otros perpendicularmente, más algunos diagonales. La mayor parte resulta de la presión de un punzón; en algún caso parecen producto de la aplicación de una punta de plomo, pues dejan una huella tenue pero oscura. A ello hemos de añadir las marcas del compás para trazar los círculos, tanto en soportes (pilares) como en bóvedas (para los combados), así como en la cabecera.

Seguramente, lo primero que se marcó fue el eje, una recta centrada a lo largo de la pieza; en segundo lugar, pudo trazarse la perpendicular que separa la nave del crucero y cabecera. Se detectan otros rasguños paralelos al eje, que marcan la anchura de la nave o los muros perimetrales exteriores, que se interrumpen en el crucero. Nuevas paralelas perpendiculares al eje marcan la longitud de los seis tramos de la nave. También hay rasguños diagonales (contrafuertes de crucero y cabecera), y otros dibujan detalles tales como los altares y las escaleras.

Un conjunto de marcas en el crucero permite conjeturar la previsión de un cimborrio cuadrado de 42 pies de lado. Lo cruzan dos diagonales sin entintar, pues – salvo en las tres bóvedas del coro – no hay interés en precisar las bóvedas, ya que la obra se comenzaría por los pies, pues la iglesia previa se erigía en la zona este.

Ciertos elementos han sido trazados con compás, pero este debía de tener una punta muy fina, de tal manera que no siempre se perciben los agujeros, que el planchado terminaría por hacer desaparecer. Así sucede con cada uno de los tres semipilares que se colocan en el extremo de los muros que separan las capillas, que – aplicando la escala – tendrían un diámetro de 4 pies. Los pilares baquetonados del cimborrio se inscriben en círculos de unos 5 pies de diámetro, mientras que los cuarterones del crucero responden a círculos de unos 2 pies y medio. Aún más difíciles de apreciar son las huellas del compás que necesariamente se ha utilizado para trazar los combados de las tres bóvedas del sotocoro; en este caso, la dificultad de percibirlos aumenta al tener dibujadas encima las claves o florones.

Más allá de la cabecera se localiza un arco de círculo rasguñado: al completar el círculo, se deduce que el centro estaría situado en un punto del eje longitudinal, que su diámetro equivale a la anchura de la nave y que si lo dividimos en sectores de 45° dos de ellos se corresponden con dos muros del ochavo.

A mano alzada, se han dibujado los baquetones en derrame de la puerta principal y otras puertas (norte, crucero sur), los baquetones de los pilares, las claves de las bóvedas y los barrotes de las rejas de las capillas y la nave.

Análisis de la primera muestra de Juan de Álava

La planta dibujada por Juan de Álava presenta el esquema propio de las iglesias de predicación: nave única de seis tramos con capillas entre contrafuertes, unidas por atajos, crucero que no sobresale en planta, cabecera ochavada con contrafuertes en disposición radial y presbiterio elevado por gradas precedido por un tramo recto. En el manuscrito de Simón García *Compendio de architectura y simmetria de los templos* – que recoge los papeles de Rodrigo Gil de Hontañón – se valora especialmente este tipo y se considera muy adecuado para iglesia conventual, pues las capillas, que resultan de llevar “los estrivos por la parte de adentro”, no sólo sirven para que los monjes o frailes salgan “a decir misa a todas estas capilletas, lo qual a de tener sus entradas rotas en los estrivos porque no vaian a deçir sus oficios saliendo por la nave maior, que sería deshonesto”, sino que además en ellas se podrían hacer “entierros y señorean mucho la obra” (García 1991, f. 14v.). Simón García dibuja y explica este tipo en el capítulo 5. Este y otros ejemplos de “Repartimiento de los Templos por Iometria” parten de un cuadrado que o bien abarca la planta entera, o bien el crucero y la cabecera; esta iniciación de trazos en un cuadrado, además del uso de diagonales, es una característica medieval, cuyo uso era puramente mecánico y empírico (Chanfón Olmos 1991, 42).

La planta de Álava parece coincidir con el sistema que propone Rodrigo Gil en el repartimiento por geometría de un templo de 3 naves (García 1991, f. 13v.). Según el manuscrito, lo primero que se ha de trazar es un cuadrado perfecto con la anchura máxima: en el pergamino de la Chancillería, un lado coincidiría con la cara interna del muro occidental del crucero, los dos adyacentes marcarían los extremos norte y sur del crucero y el lado más oriental determinaría el muro del testero. Subdividiendo este gran cuadrado en cuatro menores por medio del uso de diagonales, obtendríamos la anchura de la nave central al unir con una recta los puntos donde se cortan (fig. 5). Sin embargo, en el pergamino de Álava no hay huellas de punzón o punta de plomo que confirmen la utilización de este sistema de trazado. Hay otros aspectos en que no coincide con lo indicado por Rodrigo Gil: la traza de la cabecera no responde a ninguno de los tres modos propuestos (García 1991,

ff. 13r., 14 y 15r.). En el caso de San Esteban, como ya hemos visto, el ochavo estaría determinado por los radios de un círculo que se ha rasguñado en la cabecera. Tampoco coincidiría con las propuestas de repartimiento de la nave (García 1991, ff. 13r., 13v. y 15r.). La solución adoptada por Álava es diferente: la longitud de los tramos de la nave viene determinada por las dimensiones de la capilla hornacina; ésta parece derivar también del gran cuadrado que compone el área del crucero y cabecera, pues si – por medio de diagonales, de nuevo – subdividimos esa figura geométrica en 16 más pequeñas, el tamaño de la capilla hornacina equivaldrá exactamente a este cuadrado, de 23 pies de lado. Sin embargo, hemos de advertir de la irregularidad de las medidas de las capillas hornacinas; de hecho, las únicas que tienen 23 pies de lado son las capillas de los pies de la iglesia, las demás incorporan dentro de esta medida parte del contrafuerte interno. Si la longitud de la nave son 154 pies, esto determinará la existencia de seis tramos; los 16 pies sobrantes se añadirían al grosor de los contrafuertes, que habrán de tener cinco pies de grueso, según indicación manuscrita.

Es una iglesia de fuerte tensión longitudinal. Si hallamos la proporción entre longitud y anchura totales, correspondería con la llamada proporción dupla superbipartiens tercias (es decir, cuando a la proporción dupla se le añaden dos terceras partes más, Chanfón Olmos 1991, 38). Este tipo de proporción, así como la multiplex, la super particularis y la super partiens, forma parte de un sistema perfectamente ordenado que no contiene demostraciones, sino que suministra las conclusiones. Como los ocho modelos de trazado que ofrece Simón García, proceden de un sistema medieval con explicaciones insuficientes o sin explicaciones (Chanfón Olmos 1991, 38, 42).

El resto de las medidas también está regido por la geometría y las relaciones proporcionales: la anchura de la nave (42 pies) es la misma que la anchura del crucero (42). Las capillas hornacinas – con todas las irregularidades señaladas – serían un cuadrado: tanto si tomamos las medidas de las más occidentales (23 pies de lado), como si atendemos a las anotaciones manuscritas (21 pies de profundidad, a los que hemos de añadir los cuatro pies de los perpiaños). Los tramos de la nave central son rectángulos de proporción $\frac{3}{5}$ (25/42), por tanto perlongados, lo que permitía rampantes muy llanos, multiplicación de soportes – especialmente necesarios en iglesias de nave única – y, consecuentemente, aumento de número de capillas (Marías 1989, 113).

La relación de las anchuras con las alturas está cercana a la proporción dupla: si la anchura de las capillas es 21, la altura será 40; si la nave mide 42 pies de ancho, su altura será 80, exactamente la misma altura que el crucero y la cabecera, pero el doble que las capillas.

Propio de la tipología de templo para religiosos es el coro a los pies en alto, excepcional por su amplitud. La motivación de estas dimensiones inéditas no puede estar solo en la magnificencia del proyecto buscada por el promotor, sino también en la población – laica y religiosa – que iba a acoger el templo, en torno a 150 religiosos por estas fechas (Cuervo 1914, I, 633). El trazado de las nervaduras responde a un modelo único, unificación que entonces era relativamente novedosa, justificada tanto por motivos económicos como estéticos, pues conducía a la unificación espacial. El diseño es fácilmente adscribible a Juan de Álava (Castro Santamaría 2002, 124).

La presencia de un cimborrio en el crucero ha sido negada por algunos estudiosos (Casaseca Casaseca 1988, 188; Marías 1989, 131; Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz 2016, 197), pero mi postura coincide con la de Ceballos, quien supuso la existencia de tal elemento desde el origen, tanto por la necesidad de iluminación como por el fin funerario (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 123). Veamos las razones.

Si bien es cierto que en la exposición sumaria de las medidas en letra manuscrita de Juan de Álava sobre el mismo plano no hay indicación alguna a este cimborrio, su existencia puede suponerse por la presencia de un rasguño sin entintar en el que se representa un cuadrado y sendas diagonales. Esto no se puede considerar un diseño de bóveda, salvo incompleto y sin pasar a tinta (como por otra parte ocurre en el resto de la iglesia, salvo el coro). Cada lado presenta varias rectas, lo que podría indicar la previsión de potentes arcos torales, que descansan en pilares más gruesos que los de la nave (cinco pies de diámetro frente a cuatro). Incrementos en el diámetro de los pilares en un porcentaje semejante (es decir, entorno al 20%) existen, por ejemplo, en catedrales que sí tenían previsto cimborrio, como las de Sevilla o la de Salamanca (Castro Santamaría 2011, 66), aunque también en otras sin él, como la de Plasencia.

En segundo lugar, la finalidad funeraria de la iglesia conventual, aunque probablemente presente en el primer concierto firmado el 6 de mayo de 1524 – que no se conserva –, queda claramente determinada en el segundo concierto firmado el 13 de noviembre de 1526 con el fundador, fray Juan Álvarez de Toledo, quien quería acoger allí los cuerpos de los difuntos de la casa de

Alba (Castro Santamaría 1992, 156 y 170). Por tanto, no hay motivos para retrasar esta función a 1557, fecha del testamento del cardenal fundador (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 123).

Una razón más para sostener que Juan de Álava previó un cimborrio procede de la comparación con una obra que el maestro había acabado poco antes de presentar esta traza: la iglesia del Monasterio jerónimo de Santa María de la Victoria en Salamanca (Castro Santamaría 2002, 323-336). En 1518 Juan de Álava hace la traza y monte de “la capilla de en medio con la cabeçera y con las de los lados”, que liquida en 1524 (recibiendo 60.000 maravedís a mayores, “por razón de la prenentiz del crucero e yglesia que yo labré y asenté, que no era a mi cargo [...] e la difrençia que ay en la capilla de medio de la yglesia a sus vezinas”⁴). Aunque en la documentación no aparece la palabra “cimborrio”, sabemos que lo tuvo gracias a la imagen de Wyngaerde, y nos puede servir para reconstruir el aspecto del proyectado para San Esteban, con el que compartiría planta cuadrada y cubierta a cuatro aguas. La altura sería bastante reducida, aunque el historiador local Manuel Villar y Macías, que escribe en 1887, dice que el crucero se cubría por una “gran linterna” (Villar y Macías 1887, II, 98).

La filiación de ambos procedería del cimborrio de Sevilla, que – tras el derrumbe de 1511 – fue inspeccionado por el maestro Juan de Álava en un par de ocasiones (1513, 1515), dando trazas para su reconstrucción (Castro Santamaría 2002, 517-520). Su importancia estuvo – entre otras cosas – en que recuperó el modelo de planta cuadrangular, frente a los cimborrios octogonales dominantes hasta el momento (Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz 2016, 156-165). Las bases del éxito de este modelo, más sencillo, se han puesto en las experiencias de Juan Gil de Hontañón – continuadas por su hijo Rodrigo – (Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz 2016, 194), si bien quizá deberíamos añadir el nombre de Juan de Álava a esta cadena de transmisión de un modelo.

Por último, el planteamiento de fachada era muy diferente al actual. El conjunto de los estribos del hastial determina tres espacios o paños. El central, más ancho, posee puerta de acceso baquetonada y en derrame, aunque flanqueada por pilastras planas que podrían indicar un planteamiento propio del Renacimiento temprano o Plateresco. Los paños laterales es posible que fueran ciegos.

⁴ Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, libro 10945.

Modificaciones en la traza: la segunda traza de Juan de Álava y fray Martín de Santiago y el informe de la Catedral de Segovia

Que no pudo ser esta la traza definitiva queda evidenciado, porque las medidas en planta no coinciden con las actuales (figs. 3 y 4). Hubo, por tanto, una segunda traza que no se conserva, pero de la que tenemos diversas noticias documentales. Es muy probable que esta nueva traza coincidiera cronológicamente con el segundo y definitivo concierto, firmado en Granada en 1526, negociado con el fundador por el prior y otros frailes, entre ellos fray Martín de Santiago (Castro Santamaría 1992, 157).

Por los interrogatorios a propósito del conflicto judicial con los condes de Teba, herederos del fundador, parece deducirse que esta segunda traza sería hecha conjuntamente por Juan de Álava y fray Martín de Santiago. En la segunda de las preguntas para el interrogatorio de sus testigos se habla de la “traça e modelo [que] se le dio e mostrou [al cardenal] al dicho tienpo e después por Juan de Álaba, primero mahestro que fue de la dicha obra, e por fray Martín de Santiago, que después sucedió en el hazer de la dicha fábrica y hedifiçio”⁵. Los condes de Teba debían poseer una copia de esta segunda traza, que muestran a los testigos que comparecen por su parte en 1565. Así, Juan Bautista de Toledo señalaba la existencia de una torre y un frontispicio en la delantera. Afirma que la traza que le es mostrada “está toda al moderno”, si bien la obra que él ha visto “está enpezada al moderno y al romano” (Valdivieso 1975, 229).

Aunque esta traza no ha llegado a nuestros días, gracias al informe que se conserva en el archivo de la Catedral de Segovia (Castro Santamaría 1992, 172-173) podemos conocer las medidas que llevaba la obra en una fecha temprana. El encabezamiento dice: “Los tamaños que lleva la iglesia de Santisteban de Salamanca que haze Juan de Álaba, cantero, e un fraile de la misma orden, lego”, y debe ser algo posterior a finales de agosto de 1529, momento en que el canónigo Juan Rodríguez fue comisionado por el cabildo de Segovia para ver las “obras, traças y condiciones” de las catedrales de Salamanca y Valladolid (Castro Santamaría 1992, 165). El informe refleja algunas de las medidas modificadas (fig. 3): la longitud total, que es de 290 pies, debido al alargamiento de la capilla mayor, que de 50 pies pasa a 90. Esta modificación probablemente es consecuencia del cambio de condiciones

⁵ ARCHV, Pleitos Civiles, Taboada (f), caja 880, 5, f. 120r.

entre el primer y segundo conciertos con el fundador: si en 1524 se le concedía la capilla mayor, crucero y todas las capillas hornacinas, en el de 1526 el patronazgo se reduce a la capilla mayor, el crucero y solo una de las capillas hornacinas (Castro Santamaría 1992, 156-157). El alargamiento de la capilla mayor podría justificarse como una manera de compensar la reducción del espacio otorgado al fundador y no por el deseo de introducir un nuevo coro de sillas, como afirma fray Domingo de Soto en sus declaraciones como testigo (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 154), que parecen contradecir otros testigos como Villafuerte (Valdivieso 1975, 230). Precisamente las declaraciones del teólogo han conducido a una interpretación posiblemente errónea del motivo del alargamiento de la capilla, así como la atribución de los cambios a fray Martín y a una tardía datación de estos cambios (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 29-30, 154).

Las medidas del informe de Segovia demuestran que también se modificó la anchura total – tomada en el crucero –, que pasa de 92 a 100 pies. Esta importante decisión trae como consecuencia el cambio de proporciones en planta, que pasa a ser casi tripla. El cambio de la anchura total afectaba sobre todo al aumento de la nave; como el largo de las capillas o la anchura de los tramos de la nave sigue siendo 25 pies – única medida que no se altera –, las bóvedas de la nave central se transforman en rectángulos duplos.

El documento segoviano nos permite comprobar también los cambios en altura, que guardan relaciones geométricas de proporción respecto a los cambios efectuados en longitud y anchura: el incremento de la anchura de la nave hasta los 50 pies exigiría el aumento en altura para mantener la proporción dupla, siendo en principio 82 pies, y con posterioridad se anota “más de noventa”.

Si comprobamos las medidas de Segovia sobre el plano actual, podremos saber hasta qué punto se llevaron a cabo estas segundas trazas (fig. 3). En planta, la realidad confirma que estas dimensiones se respetaron o se redujeron ligeramente: la longitud total es de 285 y no de 290 pies. En altura, las medidas crecieron respecto a lo señalado: la nave central tiene 92 pies, mientras que las capillas alcanzan los 45. Incluso con posterioridad a 1566, Rodrigo Gil y otros advierten ser necesario subir las paredes cinco pies para evitar que los tirantes del tejado carguen sobre la obra⁶.

⁶ ARCHV, Pleitos Civiles, Taboada (f), caja 880, 5, ff. 123r., 126r., 126v., 133v., 137r.

Los planteamientos de fachada de esta segunda traza modificarían la primera de Juan de Álava. Así lo declaran los testigos, aludiendo a los “muchos tabernáculos de los questán en la dicha delantera”, que los que trabajaron en ella – Domingo de Lasarte, Pascual Martín – atribuían a Juan de Álava, cuya labor continúa fray Martín, salvo Rodrigo Gil, que adscribe “lo más dello” al fraile cantero (Valdivieso 1975, 233-235). Se adoptó una estructura tipo retablo, organizada a base de pilastras y entablamentos que acogen repisas y doseletes, frisos y medallones, y en cuyo eje central se coloca una sucesión de arcos de distintos trazados y diámetros, componiendo en su conjunto una arquitectura que recurre al nuevo repertorio de origen italiano, los grutescos.

Una modificación posterior solo ha dejado una huella clara en la fachada actual: se trata de un óculo en la parte superior, parcialmente cegado por la terraza con que remata el gran arco casetonado. Este óculo apenas es visible desde el exterior, pero la planimetría de Jesús Manzano (Plan Director 2000) nos permite deducir la altura, algo más de 91 pies. Por tanto, cuando se construyó, ya se había decidido que la altura de la nave central debía superar los 90 pies y necesariamente se correspondería con el momento en que se anotó “agora se subirá más de noventa” en el informe de Segovia, que, en todo caso, sería posterior a 1529.

Las terceras trazas de fray Martín y las modificaciones en la obra

Hubo una tercera traza exclusivamente de fray Martín de Santiago. Tampoco ha llegado a nuestros días, pero tenemos bastantes testimonios de su existencia. El más importante procede de fray Domingo de Soto, quien por orden del cardenal Álvarez de Toledo, por carta de 1556, tenía el encargo de tener “principal cuidado” de la obra, que debía llevar a cabo Rodrigo Gil, “con tal que no se mude punto de la traza de fray Martín que yo dexé quando me vine”, haciendo referencia a la partida del cardenal para Roma en 1540 (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 155). Las mismas indicaciones le da por carta a Rodrigo Gil, quien en 1566 aseguraba que “no a fecho cosa de más sino antes menos de cómo el dicho fray Martín lo tenía fecho e hordeñado”⁷. La traza debía estar en el convento, pues así se deduce de una carta de Hontañón al prior en 1558, en la que aconsejaba ocultarla, sabiendo que era una pieza clave sin la cual las acusaciones de modificaciones quedarían

⁷ ARCHV, Pleitos Civiles, Taboada (f), caja 880, 5, f. 122v.

desvanecidas (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 159). Añadimos el testimonio de dos de los criados de fray Martín, Antonio Hernández y Francisco Pérez, canteros, quienes afirman que – cuando ya estaba acabado el cuerpo de la iglesia – fray Martín mostró al cardenal “la dicha obra, traça e modelo que es como ahora se muestra”, recibiendo la aprobación del Alba⁸.

A estas terceras trazas hemos de atribuir dos cambios importantes: la transformación de la solución de la cabecera y la modificación de los planteamientos de la fachada. La cabecera ochavada en planta se transforma en cuadrada, si bien por medio de trompas aveneradas pasa a ochavada. Hay varios ejemplares de este tipo atribuidos a fray Martín en San Ginés de Talavera de la Reina, Sancti Spiritus de Salamanca y San Telmo de San Sebastián. La fachada sufriría de nuevo una alteración cuando se decidió construir un arco casetonado que cobijara la portada de los pies. Que no estuvo proyectado desde el principio nos lo indica la condenación del óculo superior. Hay, por tanto, un replanteamiento muy evidente, con la construcción de una bóveda de cañón peraltada y casetonada que arranca a una altura de unos 50 pies, con un diámetro de casi 47, y que obligaría a varias modificaciones: en primer lugar, alargar y ensanchar los contrafuertes, que de tener 12 pies de salida aumenta a 15, pasando la anchura de los seis iniciales a más de nueve. Vemos huellas de ese difícil encaje en la cantería actual, percibiéndose la falta de correspondencia de hiladas entre fachada y contrafuertes. En segundo lugar, se creó una terraza en la parte superior, a la que se accede por sendos caracoles, erigidos sobre trompas que chaflan los ángulos. Si comparamos con “la traça vieja” del Convento dominico de San Telmo de San Sebastián, firmada por fray Martín de Santiago en 1542 (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Mapas, planos, grabados y dibujos 194), la filiación del gran arco casetonado parece clara.

La transformación del cimborrio según el modelo de Rodrigo Gil

El cimborrio fue probablemente el elemento que más se modificó, desde los planteamientos modestos del proyectado en la primera traza de Juan de Álava a los definitivos, finalizados por Pedro Gutiérrez en 1608. La primera y segunda campañas constructivas no lo abordaron, aunque Fray Martín continuaría con la idea del cimborrio en el crucero, de igual manera que lo planteó

⁸ ARCHV, Pleitos Civiles, Taboada (f), caja 880, 5, f. 125r.

en la “traza vieja” del Monasterio de San Telmo. Muerto el fraile, Rodrigo Gil de Hontañón se puso al frente, entre 1556 y 1577 (Casaseca Casaseca 1988, 183; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 36-37). El encargo que recibió del cardenal fue seguir la traza de fray Martín, aunque Hontañón simplifica la obra para reducir costes, quedando “reduzido al romano” (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 148-149).

Las obras avanzaban penosamente, a falta de un patrono que las dotase. Tomaron el relevo los duques de Alba: don Fernando Álvarez de Toledo, sobrino del fundador y tercer duque, estableció en su testamento de 1580 ser enterrado en la iglesia, aunque no se llegó a un concierto definitivo hasta 1598 (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 43-44, 47). No obstante, no surtió ningún efecto, y fue el propio convento el que debe realizar la obra por su cuenta (Cuervo 1914, II, 745), de ahí la presencia de los escudos de la orden. Siendo el convento el promotor de las obras, ya no se vería constreñido a seguir las trazas de fray Martín de Santiago – por mucho que se insistiera en ello en la sentencia definitiva de los pleitos, en 1571⁹ –, sino que recurriría a Rodrigo Gil de Hontañón, que había sido nombrado arquitecto vitalicio de la orden (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 36-37). Aunque no han llegado sus trazas, como tampoco alusión documental clara a ellas, planteó un cimborrio semejante al llevado a cabo en el Colegio del Arzobispo Fonseca en Salamanca (1540-1549) (Sendín Calabuig 1977, 102).

En 1590 se firman las condiciones con que reanudar las obras que aún restaban (capilla mayor, cimborrio, capillas colaterales y la de los Anayas) con Juan del Ribero Rada, conforme a “la traça que se va prosiguiendo”, sin más especificaciones, aunque aparece por primera vez la palabra “zimborrio”. Las obras no se inician hasta 1599, pero el arquitecto fallece al año siguiente, así que en 1601 se recurre a Juan Álvarez, maestro mayor de la Catedral de Plasencia, bien conocido por el administrador fray Juan de Ezquerro, con quien había trabajado cuando ambos eran canteros. Álvarez quedará como visitador de la obra, mientras Pedro Gutiérrez – que ya estuvo a las órdenes de fray Martín de Santiago – ejerce como aparejador, según concierto de 1603. Aunque se obligan a trazar (“entre ambos emos de trazar el dicho çimborrio [...] y entregaré la dicha traza firmada de mi nombre y del dicho Juan Álvarez”, Hernández 1982, 285), poco es lo que modifican del contrato con Ribero de 1591 (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1987, 45-50

⁹ ARCHV, Registro de Ejecutorias, caja 1209, 23, f. 11v.

y 162-165). Por ello, podemos suponer que las trazas de Hontañón seguían plenamente vigentes.

Que el cimborrio de Rodrigo Gil modificaba los planes primitivos se hace evidente al articular una serie de medidas encaminadas a soportar la futura estructura, que llevará ocho estribos en las esquinas del prisma de nueve pies de salida. Como ni los muros ni los pilares ya ejecutados estaban preparados, en la pared norte – en la Capilla de los Limoges – se elevará un potente estribo con arco arbotante; igualmente, se macizarán vanos en la Capilla de los Bonales, a mediodía, compensando con la apertura de una linterna para iluminar.

Otra serie de medidas probablemente fue adoptada con anterioridad, quizá bajo la dirección de Hontañón: por una parte, los arcos torales se refuerzan con roscas cuádruples y, por otra, los dos pilares más orientales han aumentado su diámetro hasta alcanzar los 13 pies. Esto crea una disimetría muy notable en la base del cimborrio, ya que los más occidentales tienen tan solo ocho pies. No es esta la única disimetría: los planos actualizados del Plan Director evidencian que el cimborrio no es ni mucho menos un cuadrado perfecto.

Bibliografía

- Casaseca Casaseca, Antonio. 1988. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 – Segovia 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Castro Santamaría, Ana. 1992. “Sobre la fundación y construcción de la Iglesia de San Esteban de Salamanca”. *Archivo dominicano*, XIII, 155-173.
- Castro Santamaría, Ana. 1994. “Arquitectura y mecenazgo. Juan de Álava y la casa de Alba”. En *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*. Madrid: Universidad de León, 199-212.
- Castro Santamaría, Ana. 2002. *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero.
- Castro Santamaría, Ana. 2011. “La Catedral de Sevilla como modelo: La Catedral de Salamanca”. En Alfonso Jiménez (ed.). *La catedral sin la catedral*. Sevilla: Aula Hernán Ruiz, Catedral de Sevilla, 57-118.
- Chanfón Olmos, Carlos. 1991. “Simón García y la proporción geométrica”. En Simón García. *Compendio y arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxido de diversos autores, naturales y extranjeros por Simón García. Arquitecto natural de Salamanca*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 31-42.
- Cuervo, Justo. 1914. *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, 2 vols. Salamanca: Imprenta Católica Salmanticense.

- García, Simón. 1991. *Compendio y arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxido de diversos autores, naturales y extranjeros por Simón García. Arquitecto natural de Salamanca*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid.
- Hernández, Benigno, S.J. 1982. "Fase final de las obras en la Iglesia de San Esteban de Salamanca". *Archivo dominicano*, III, 275-287.
- Ibáñez Fernández, Javier; Alonso Ruiz, Begoña. 2016. "El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción". *Artígrama*, 31, 21-102.
- Jiménez Martín, Alfonso. 2011. "El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos". En *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, 389-416.
- Marías, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1987. *La Iglesia y el Convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Sendín Calabuig, Manuel. 1977. *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Valdivieso, Enrique. 1975. "Una planta de Juan de Álava para la Iglesia de San Esteban de Salamanca". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 221-240.
- Villar y Macías, Manuel. 1887. *Historia de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo.

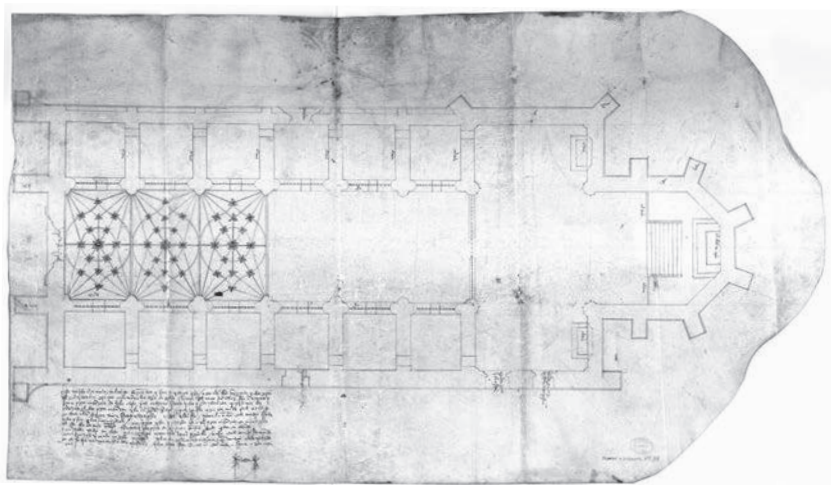


Fig. 1. Planta de la iglesia del Convento de San Esteban, Salamanca (España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y dibujos, Desglosados, 34).

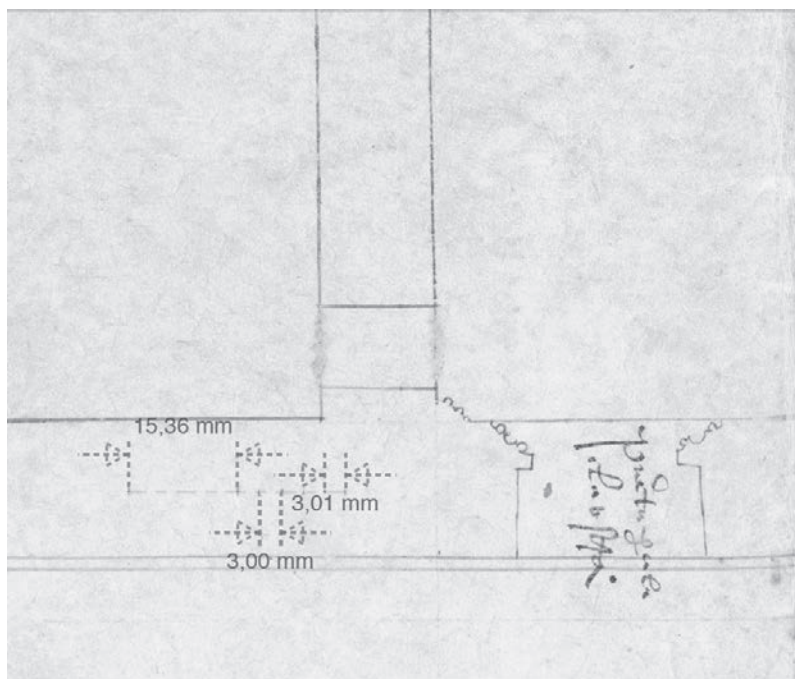


Fig. 2. Detalle de la escala de la planta de la iglesia del Convento de San Esteban, Salamanca (España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y dibujos, Desglosados, 34), redibujada.

	ÁLAVA	Medidas de SEGOVIA	Medidas actuales
LARGO TOTAL	246	290	79,47 m (285 pies)
Largo capillas	25	25	
Largo crucero	42	50	
Perpiaños crucero	2		
Largo capilla mayor	50	90	
ANCHO TOTAL	92	100	27,29 m (98 pies en el crucero) 100 pies en el cuerpo principal
Ancho nave	42	50	
Ancho capillas	21	25	
Perpiaños	4		
Estribos portada	12		4,4 m (15 pies)
Estribos crucero	6		
Estribo cabecera	7		
Muro cabecera	6		
ALTURA	80	82-más de 90	25,56 m (92 pies)
Capillas	40	40	12,54 m (45 pies)
Capillas a los lados de la capilla mayor		40	
Capillas del sotocoro		25	
Coro		25	
Cimborrio			42 m 144 pies (40,14 m)

Fig. 3. Tabla comparativa de medidas entre la traza de Álava, el informe de Segovia y las medidas actuales.

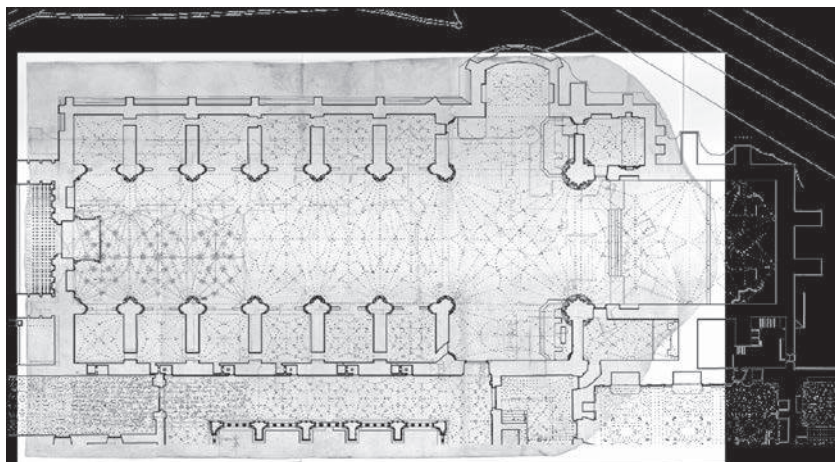


Fig. 4. Superposición de la planta actual de la Iglesia de San Esteban de Salamanca (Jesús Manzano, plan director 2000) al pergamino de Juan de Álava (España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y dibujos, Desglosados, 34).

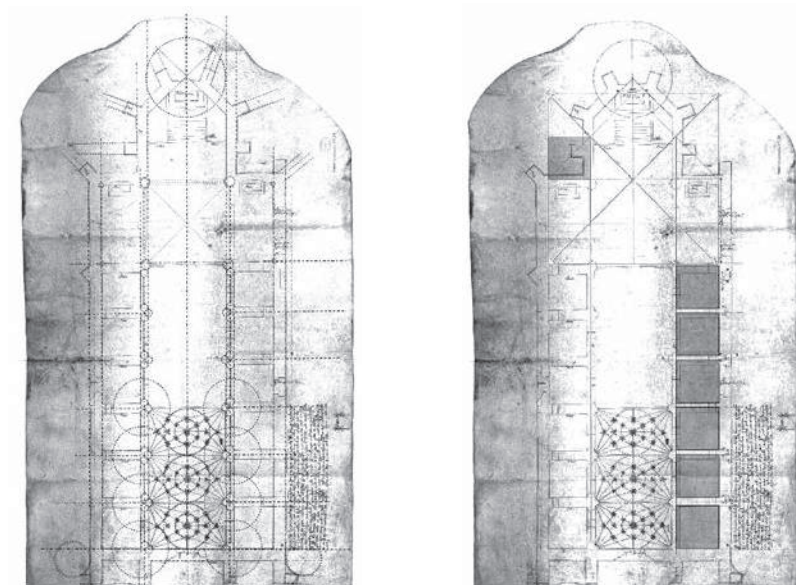


Fig. 5. A la izquierda, planta de la iglesia del Convento de San Esteban, sobre la que se han marcado los rasguños que se han podido detectar; a la derecha, propuesta de repartimiento por geometría (dibujos propios sobre plano del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y dibujos, Desglosados, 34).