

MEMORIA HISTÓRICA DE PLASENCIA Y COMARCAS 2009

IXª Edición



UNIVERSIDAD POPULAR DE PLASENCIA
EXCMO. AYTO. DE PLASENCIA. *Concejalía de Educación y Cultura*

Edita: EXCMO. AYUNTAMIENTO DE PLASENCIA

Depósito Legal: CC-000866-2011
Impreso en España
Printed in Spain

Diseño, maquetación, impresión y encuadernación:

gráficas rozalén, s. l.
C/. López Báez de Herrero, 9. Bajo
10600 Plasencia
Tlfs. 927 42 29 29 - 927 42 27 96
graficas@rozalen.es



**Memoria Histórica
de Plasencia
y Comarcas
2009**



UNIVERSIDAD POPULAR DE PLASENCIA
EXCMO. AYUNTAMIENTO. DE PLASENCIA.
Concejalía de Educación y Cultura

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
M. ^a Flor Prieto Moreno	

PONENCIAS

ANA CASTRO SANTAMARÍA	11
<i>El arquitecto Juan de Álva, Maestro de la Catedral de Plasencia</i>	
ESTHER SÁNCHEZ CALLE	43
<i>Archivo Municipal de Plasencia: documentos de la Historia Placentina</i>	
ANTONINO GONZÁLEZ CANALEJO	61
<i>Gredos a través del tiempo</i>	
FERMÍN MAYORGA	77
<i>La expulsión de los moriscos de Plasencia</i>	
FERNANDO FLORES DEL MANZANO	109
<i>La Guerra de la Independencia en la Tierra de Plasencia: La quema de Jerte y el combate de Cabezuela</i>	
ROSARIO GUERRA IGLESIAS	
SEBASTIÁN DÍAZ IGLESIAS	159
<i>Memoria y actualidad de la música de tradición oral en Piornal</i>	

COMUNICACIONES

JUAN EUGENIO SÁNCHEZ RIVERA	177
<i>Plasencia como motivo literario en un pleito de 1633</i>	
GUADALUPE MORALES HERAS	181
<i>Actuaciones de la Junta de Sanidad de Plasencia en la primera mitad del s. XIX</i>	

(PONENCIAS)

EL ARQUITECTO JUAN DE ÁLAVA, Maestro de la Catedral de Plasencia

ANA CASTRO SANTAMARÍA



Juan de Álava, a quien podemos llamar con todo derecho “el” arquitecto de la Catedral Nueva de Plasencia (no simplemente uno de sus arquitectos), fue un maestro importante en el panorama artístico español del primer tercio del siglo XVI. De origen vasco (como delata el topónimo que utilizó como apellido), aunque avecindado en Salamanca, fue uno de los canteros más activos del llamado “Plateresco”, movimiento renovador, un primer renacimiento que combina una extraordinaria arquitectura tardogótica con un repertorio decorativo procedente de fuentes italianas, a base de grutescos, medallones, pilastras y columnas de repertorio clásico, etc. Esa modernidad no sólo se manifiesta en lo decorativo –que en arquitectura es algo accesorio y prescindible- sino también en la concepción del espacio –esencia de la arquitectura- y en los diseños bidimensionales (de fachadas, fundamentalmente).

Juan de Álava comparte con otros artistas algunas características, pero su estilo personal es fácilmente reconocible. Su actividad fue intensa en sus 34 años de vida activa conocida (1504-1537) y su movilidad sorprendente (su actividad aparece documentada en la mitad occidental de la Península Ibérica, desde Santiago de Compostela hasta Granada). Algunas de las empresas constructivas en que participó están entre las más importantes del siglo XVI, como las catedrales de Salamanca, Plasencia o el claustro de la catedral de Santiago de Compostela. Otra parte importantísima de su actividad corresponde a edificios de comunidades religiosas, entre los que destacan los jerónimos (San Leonardo de Alba de Tormes, Nuestra Señora de la Victoria de Salamanca, San Jerónimo de Zamora, Guadalupe), franciscanos (Úrsulas de Salamanca) y agustinos (San Agustín de Salamanca), aunque muchos han desaparecido. En la iglesia de San Esteban de Salamanca de la orden dominica tenemos uno de los mejores expo-

nentes de su arte. Por último, en el convento de la Orden Militar de Santiago en León (San Marcos), se supone su intervención en la iglesia y claustro. Otro de los grandes capítulos de la obra de Juan de Álava es el de los edificios de carácter docente. En esta parcela Álava fue difusor de un modelo que repite sistemáticamente y que contribuye a configurar la identidad de la “arquitectura docente”. Tres fueron los colegios trazados por Álava: dos de ellos en Salamanca, fundados respectivamente por Ramírez de Villaescusa, obispo de Cuenca, y el arzobispo Fonseca, y el otro en Santiago de Compostela, fundación del mismo arzobispo. En este apartado hemos de considerar su intervención en las obras universitarias salmantinas (sacristía, biblioteca, Escuelas Menores). En el apartado de arquitectura doméstica, persisten algunos ejemplos importantes de casas llevadas a cabo por Juan de Álava: su propia casa, la Casa de las Muertes y la de Diego Maldonado, ambas en Salamanca.

Aparece ligado a importantes mecenas. Entre ellos hemos de destacar el de dos familias (los Fonseca y los Álvarez de Toledo, Duques de Alba) y una importante orden religiosa: la orden jerónima. Recurrieron a nuestro artista, además, otras instituciones como el cabildo salmantino o la Universidad de esta misma ciudad.

Sin embargo, me atrevo a decir que la Catedral de Plasencia fue su obra más importante, ya que es la que más años le ocupó en su vida (al menos desde 1517 y hasta su muerte en 1537) y por la que manifiesta una especial predilección. Es en ella donde plasma más claramente su credo artístico: la planta salón, una determinada concepción de las bóvedas y una composición de fachada característica, a base de superposición de arcos.

1. Aspectos biográficos

Unas pequeñas pinceladas biográficas nos servirán para dar vida a un simple nombre. Juan de Álava fue uno entre los muchos canteros norteños (vascos y cántabros o trasmeranos) que emigraron de sus lugares de nacimiento para trabajar en las obras que demandaba el reino de Castilla. No sabemos cuándo nació -probablemente en los años 80 del siglo XV-, pero sí dónde: en Larrinoa, en la provincia de Álava, cerca de Vitoria. Su pertenencia a una familia de canteros y su condición de hidalgo son claves para comprender algunos aspectos de la vida y obra de Juan de Álava, de lo que es buena muestra su espléndida casa en Salamanca, la Casa de las Muertes. Ella nos habla de su orgullo de hidalgo: por dos veces aparece el escudo de Anuncibay, que utilizaban los Ybarra (su

verdadero apellido), en una ocasión en láurea, sostenidos por putti que portan los compases símbolo del arquitecto; en otra, con tenantes que reverencian un busto del arzobispo Fonseca, Patriarca de Alejandría, uno de los más importantes mecenas del arquitecto. También nos habla de la riqueza en que vivía, a través de los medallones, posibles retratos de los habitantes de la casa, a lo que añadimos declaraciones de testigos que convivieron con nuestro protagonista¹.

2. Formación

La formación sería la tradicional de un cantero de la época, junto a su padre, también cantero. Desde un punto de vista cultural, tenemos en Juan de Álava todo un ejemplo de promoción, desde el analfabetismo al manejo de fuentes literarias técnicas (las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo o el tratado *De re aedificatoria* de Alberti). Como otros artistas de la época, utilizó estampas y grabados, de donde procedería todo el repertorio ornamental de sus grutescos.

Recibió influencias de otros artistas con los que coincidió trabajando; entre ellos, hemos de destacar al omnipresente -y casi omnipotente- Enrique Egas²; Juan Gil de Hontañón, con quien sostuvo fuertes enfrentamientos a lo largo de toda su vida, debidos a la competencia profesional y a la discrepancia de criterios; o el famoso arquitecto toledano Alonso de Covarrubias.

Aquí nos interesan sus relaciones con Egas. En Plasencia pudo darse la pri-

¹ Así, Jorge Pérez, su yerno, declara en 1550: "...*avian quedado muchos heredamientos de casas y heredades de pan de renta y viñas y muchos dineros y joyas de oro y plata y muchos vestidos y mucho axuar, alhajas y prescas y muchas deudas que le devían, ansy de sus salarios como de dineros prestados y otras cosas*". Juan Ortiz de Gopegui en 1582: "*bibía en Salamanca cassado, e tenía muchas obras, e ganava muy largo de comer en el officio de maesse mayor de cantería...; se tenía mucha cuenta de él en el dicho lugar de Larrinoa y hermandad de Cigoytia, donde era natural, entendiendo havia procurado de tanta virtud e de ser hombre e tan principal como lo fue vivir*". Por último, Philippe de Larrinoa, cantero, en 1582: "*era maesse mayor de cantería e hombre de mucho valor por su persona*". CASTRO SANTAMARÍA, Ana: "Una familia de canteros vascos: los Ibarra (datos genealógicos)". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* LII 2(1996), pp. 481-482. De la misma, "Nuevas aportaciones a la biografía de Juan de Álava", en *Jornadas Congressuales. Homenaje a Micaela Portilla Vitoria*. Diputación Foral de Álava, 2007, p. 292.

² El maestro toledano Enrique Egas pertenecía a una familia importante de artistas cuyo origen era bruselés: era hijo de Egas Cueman (hermano de Hanequín de Bruselas) y hermano de Antón Egas. Su "currículum" es amplísimo: se le supone su participación en las trazas del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, antes de 1487; en 1490 y 1491 se le menciona en Alba de Tormes; en 1494 en San Juan de los Reyes de Toledo y en 1497, en Plasencia, cuya Catedral se supone que traza; tendría que abandonar pronto la dirección de estas obras al ser nombrado maestro de la Catedral de Toledo en 1498. En 1499 los hermanos Egas trazaron el Hospital Real de Santiago. Su movilidad es sorprendente: en el mismo año de 1500 acude a Zaragoza para tratar sobre la reconstrucción del cimborrio de la Seo y viaja a Jaén para entender en las obras de la catedral. En 1501 trabaja con su hermano en la Iglesia magistral de San Justo de Alcalá de Henares. Con posterioridad intervino en el hospitales de Santa Cruz de Toledo (1504), trazó la Catedral de Granada (1505), quizá la Capilla Real (1506) y el Hospital (donde trabaja en 1511). En Granada y en Toledo están la mayor parte de las obras a él atribuidas: la Lonja, el convento de Santa Isabel la Real y la parroquia de Alhama, en Granada; San Juan de la Penitencia y las iglesias parroquiales de Mora y Tembleque en Toledo. CASTRO SANTAMARÍA, Ana: *Juan de Álava arquitecto del Renacimiento*. Caja Duero. Salamanca, 2002,

mera coincidencia entre ambos, pues si a Egas se atribuye una primera traza de la Catedral (pues en 1497 da un parecer sobre el coro de maestre Rodrigo Alemán), sería Álava quien continuaría -quizá después de 1513, aunque con seguridad a partir de 1517- con la dirección de las obras. Después, sabemos que en 1513 Álava (junto con Juan de Badajoz y Juan Gil) visita la Capilla Real de Granada, cuyas obras dirigía Egas desde 1506. El siguiente encuentro de ambos maestros fue en Sevilla, cuya Catedral visitaron juntos en 1515 y dieron trazas para la Capilla Real.

Ocho años después, en 1523, se manifiesta de una manera más nítida y fehaciente la relación entre ambos, pues Egas es nombrado por Juan de Álava como visitador de los destajos de la Catedral de Salamanca, mientras que Juan Gil nombra a Juan de Rasines³.

Por aquellas fechas Juan de Álava ostentaba en solitario la maestría de la Catedral de Plasencia, en la que había introducido sustanciales modificaciones en el alzado, al adoptar la planta salón⁴. El asunto de la planta de salón llegó a convertirse en la causa de la ruptura de las buenas relaciones entre Egas y Álava. A Egas debemos atribuir el fracaso de diversas propuestas encaminadas a transformar la Catedral de Salamanca en una *hallenkirche*⁵.

La Catedral de Plasencia⁶

Bajo el obispado de don Gutierre Álvarez de Toledo, hijo de los primeros duques de Alba, se comienza a construir la nueva Catedral de Plasencia sobre la vieja, costumbre muy corriente a lo largo de toda la historia (como ocurre en Salamanca), con la intención de demoler la obra antigua a medida que avanzaban los trabajos. En su construcción van a participar algunos de los maestros de

3 Sin embargo, coinciden en las críticas a Gil; el contenido del informe de Egas sobre los destajos de Gil es en esencia el mismo que otro informe de Álava de 1522. CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava*, op. cit., pp. 55-56.

4 Su tradicionalismo choca con las ideas más modernas de Álava: por ejemplo, su creencia en que los nervios de las bóvedas debían tener diferentes grosores difiere de las concepciones más modernas de Gil y Álava, para quienes los baquetones de los pilares y los nervios de las bóvedas se han convertido en elementos decorativos, pues la función sustentante la cumplen los plementos.

5 Las de Rasines de 1523, la de Rasines y Zarza en el mismo año, la de Álava y Covarrubias en 1529 y la de Álava en 1531. El fracaso definitivo tiene lugar tras el rechazo a esta última propuesta por parte de Enrique Egas y Diego de Riaño. En una carta de Egas dirigida al canónigo segoviano Juan Rodríguez le hablaba de “cierto movimiento por parecer de Covarrubias e no sé de qué otro maestro” (ni siquiera le llama por su nombre) en la Catedral, con la intención de hacer las naves de igual altura, que para él tenía “más corte de bodega que no de iglesia”. CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava*, op. cit., p. 56.

6 CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava*, op. cit., pp.291-317.



mayor prestigio del siglo XVI: Enrique Egas, Juan de Álava, Francisco de Colonia, Alonso de Covarrubias, Diego de Siloe, Rodrigo Gil de Hontañón, si bien fue Juan de Álava quien verdaderamente imprimió su sello personal, que los que continuaron en la dirección de las obras respetaron y prosiguieron. Tenemos en cuenta que fue la obra que más tiempo ocupó al cantero vasco a lo largo de toda su vida artística: al menos desde 1517 y hasta 1537, el año de su muerte. Sin duda, como afirma Ponz, “podría tener el primer lugar entre todos los de España, si se hubiese acabado”. O, con palabras de Torres Balbás, “pudo ser, de haberse concluido, la obra maestra de la arquitectura medieval tardía en España, el gran santuario en que el gótico nacionalizado del siglo XVI alcanzase su máxima y más elocuente expresión”. La Catedral extremeña despierta encendidos elogios incluso entre los historiadores foráneos, como Harvey o Hoag, para quienes es una de las más grandiosas obras de arte de todo el mundo.

Pertenece al grupo de catedrales del gótico del siglo XVI, junto con las de Salamanca y Segovia. Sin embargo, y siguiendo a Chueca Goitia, podemos afirmar que “respira este templo la máxima modernidad dentro de lo gótico, y tanto la tendencia al arco de medio punto como el espíritu de la decoración (sin aludir a las portadas, francamente platerescas) revelan que cronológicamente nos hallamos dentro del área del renacimiento”⁷.

⁷ CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. Dossat. Madrid, 1965, pág. 581.

La historia de su construcción es bastante tormentosa pues, aparte de la oscuridad de las fuentes en cuanto a la sucesión de los maestros y otros detalles de la obra, sufre varias paralizaciones por causas económicas o técnicas.

El planteamiento de la nueva catedral. El papel de Egas.

Se ha afirmado tradicionalmente que la nueva catedral es comenzada según las trazas de Enrique Egas en el año 1497 y, aunque no existe ningún contrato o traza en el archivo de la Catedral, debió ser así porque el 7 y el 9 de junio de 1497 aparece el maestro Egas como veedor de la obra del entallador Rodrigo, que eran las bien conocidas sillas del coro y el facistol⁸. Esto hace suponer que el maestro estaba allí para comenzar la obra de la Catedral. La elección de este maestro para trazar la nueva obra no es extraña. Por una parte, se trataba de un maestro afamado en el reino (desde 1494 estaba dirigiendo las obras de San Juan de los Reyes en Toledo) y además en 1490-91 trabajó en el castillo-palacio de Alba de Tormes para el hermano del obispo don Gutierre, el duque de Alba don Fadrique Álvarez de Toledo. Sin embargo, nada del planteamiento actual de la Catedral de Plasencia puede identificarse con Egas, ni siquiera —como se venía diciendo— la cabecera triabsidal, pues era el modelo de cabecera que solía asociarse a la planta salón, que es el que acabaría planteando Álava, como veremos⁹.

Si es que la obra llegó a iniciarse tras los supuestos primitivos planes de Egas, debió quedar interrumpida algún tiempo, pues el 7 de enero de 1513 aparece en las Actas Capitulares una referencia al comienzo de las obras¹⁰. En este periodo, apenas habría tiempo para abrir los cimientos y colocar las primeras hiladas de piedra de la cabecera. Ni siquiera haría falta derrocar la catedral vieja, que aún no estorbaría a la obra.

8 Archivo de la Catedral de Plasencia (en adelante, A.C.P.), Actas Capitulares 5, fols. 13 vº y 14 vº. BENAVIDES CHECA, José: *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia*. Plasencia, 1907, pág. 69.

9 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier: *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería*. Universidad de Valladolid. Salamanca, 1998, pp. 204-205. AZCÁRATE RISTORI, José María de: *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*. Vol. 2: Datos histórico artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”. Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza-Madrid, 1982, pág. 95. BERWICK Y ALBA, Duque de: *Contribución al estudio de la persona de Don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*. Real Academia de la Historia. Madrid, 1919, pág. 30.

10 A.C.P., Actas Capitulares 5, fol. 88 vº. Las causas de este parón pudieron ser varias: por una parte, los problemas económicos provocados por el pleito que mantuvo el obispo Álvarez de Toledo y el cabildo de Plasencia contra el convento de San Vicente de la misma ciudad. Por otra parte, el probable abandono de la obra por parte del maestro Enrique Egas, al ser nombrado maestro mayor de la Catedral Toledo en 1498. Por último, la muerte del obispo don Gutierre en 1506, que produjo la vacante de la sede hasta 1508. PALOMO IGLESIAS, Crescencio, O.P.: “Libro de Becerro del Convento de S. Vicente Ferrer de Plasencia (I)”. *Archivo Dominicano* III (1982), pp. 253-254.

El reinicio de las obras en 1513. La presencia de Álava y Colonia



Las obras se retomarían alrededor de 1513, después de poner cierto orden al cobro de diezmos y primicias de la mesa de la fábrica que habían motivado una endémica precariedad económica en las arcas de la obra. Se pretende recaudar dinero por todos los medios: reclamando deudas, reduciendo gastos y recurriendo a las bulas que había dispensado el obispo Gómez de Toledo para continuar las obras. Entre los escasísimos datos que nos proporcionan las Actas Capitulares figuran noticias seguras sobre actividad constructiva en los años 1515 y 1517¹¹.

Existe una gran confusión en lo relativo a la dirección de las obras. El más documentado de los autores que manejamos, el canónigo Benavides Checa, afirma que al maestro Juan de Álava se agrega Francisco de Colonia, que sería apartado de la obra en 1520, por divergencias habidas entre ambos, resolviendo el cabildo separar al segundo y confiar la dirección de las obras sólo a Juan de Álava, que sería maestro hasta su muerte, en 1537¹².

Es difícil desentrañar la historia cuando el único dato documental que poseemos respecto a la presencia de Colonia en Plasencia es el informe que el 19 de agosto de 1522 el cabildo de Salamanca recibe de Juan de Álava en que declara que “*Francisco de Colonia... es mi enemigo capital; en todo lo que pudiere dañarme, lo hará, aunque faga uno e dies juramentos, a cabsa de una obra que en*

11 En febrero de 1515 se habla de suministro de material, utillaje o la construcción de talleres. En 1517 toman a Narros por carpintero de las obras de la Catedral. A.C.P., Actas Capitulares 6, s.f. (5-I-1515) y Actas Capitulares 7, fols. 11 vº, 12 rº, 44 rº y 52 vº. BENAVIDES CHECA, op. cit., pp. 70-71 y 73. MATÍAS GIL, Alejandro: *Las siete centurias de la ciudad de Alfonso VIII*. Recuerdos históricos de la M.N., M.L. y M.B. Ciudad de Plasencia, en Extremadura, desde los tiempos de su fundación hasta principios del siglo XIX. 2ª ed. Biblioteca placentina de “La Patria Chica”. Imprenta “la Victoria”, Plasencia. 1930, pp. 243-244. LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel: “La arquitectura religiosa en Plasencia: las catedrales antigua y nueva”, en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989)*. Jornadas de Estudios Históricos. Plasencia, 1990, pág. 121.

12 En todo caso, en la documentación nunca se habla de “los maestros”, en plural. BENAVIDES CHECA, op. cit., pp. 69 y 121.

*la yglesia mayor de Plazençia tenía e por saber poco le fue quitada e se me dio a mí, e por otras cabsas*¹³.

Por otra parte, la primera vez que aparece el nombre de Juan de Álava en la documentación de la Catedral de Plasencia es el 16 de noviembre de 1517, informando sobre sacar piedra para esta obra. En 1519 aparece nombrado como “maestro de la obra de la capylla desta yglesia” y quizá desde entoces ostentara en solitario la maestría de la obra. Sin embargo, no ha llegado hasta nosotros su contrato de maestría, que ignoramos en qué fecha pudo firmarse; sí sabemos - por datos posteriores- que su salario era de 30.000 maravedís anuales, con la obligación de residir ciertos días cada año en la obra. Las tareas que desempeñaba Juan de Álava eran de lo más variado: desde opinar sobre el salario del aparejador, hasta trazar casas de miembros del cabildo o incluso calles adyacentes a la obra¹⁴.

Mientras el maestro no estaba en la obra, ésta quedaba a cargo de sus aparejadores. En 1519 ocupaba el puesto Francisco González quien, según opinaba Juan de Álava, debían recibir 12.000 maravedís de salario al año, más 2 reales cada día trabajado¹⁵. Posteriormente lo serían Martín de la Ordieta y Juan Coorea.

Lo que es indudable es que, efectivamente, otro maestro trabajó antes que Juan de Álava o simultáneamente con él. A la vista de la obra podemos reconocer la intervención de ese otro maestro que, sin duda, se trata de Colonia, cuya huella se percibe en los pilares de la cabecera y en las portadas de la sacristía. En todo caso, la obra no había alcanzado aún la altura del andén que discurre bajo las ventanas, puesto que tanto en el interior como en el exterior aparecen los escudos de obispo Bernardino de Carvajal, quien ocupó la sede placentina

13 A.C.Sa., Libro de Pareceres, núm. 25, fol. 42 vº.

14 Tras la muerte de Juan de Álava, se contrata la continuación de las obras con Alonso de Covarrubias, con las mismas condiciones que se estipularon con Juan de Álava respecto al salario y visitas periódicas. Álava visitaría la obra al menos una vez al año; así nos consta en 1522, 1523 y 1537. Incluso disponía de una casa donde alojarse cada vez que acudía a la ciudad. La piedra encargada en 1517 debía ser “conforme a los capytulos dados por Juan de Álava”. El día 18 de noviembre de 1519 el cabildo manda a Juan de Álava trazar una casa en la calle de Santa María y se mandan hacer unas necesarias para los oficiales y canteros; el 26 se encarga a Juan de Álava que haga una calle “que ha de aver entre la capylla que agora se haze e la casa del señor Arcediano de Medellín (don Francisco de Carvajal)”. A.C.P., Actas Capitulares 6, s.f. (16-XI-1517, 18 y 26-XI-1519 y 14-XI-1522), Actas Capitulares 7, fol. 190 rº y Actas Capitulares 8, fols. 98 rº y 138 vº. BENAVIDES CHECA, op. cit., pp. 71-73 y 77. MÉLIDA, José Ramón: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*. 3 vols. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1924, pág. 277. Conocemos la presencia de Álava en Plasencia en 1523 por su aparición como tracista de las obras del consistorio. A.M.P., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, fols. 135, 139 rº, 140 vº y 141 rº.

15 A.C.P., Actas Capitulares 6, s.f. (26-XI-1519). BENAVIDES CHECA, op. cit., pág. 73.

de 1521 a 1523.

En la cabecera detectamos sensibles diferencias entre unos pilares y otros. El pilar correspondiente a la parte del Evangelio lleva, bajo las basas pseudoólicas de los baquetones, unos pequeños tambores decorados con tracerías góticas; el de la Epístola, en cambio, elimina esas tracerías, con lo que consigue un aspecto algo menos gotizante, más parecido a los pilares de la Catedral de Salamanca, por ejemplo. Por otra parte, los semipilares del fondo de la capilla mayor llevan en sus basas una especie de medallones con retratos de figuras humanas de perfil y sus doseletes varían respecto a los demás pilares¹⁶.

Donde se hace más evidente la intervención de dos maestros sucesivos es en las portadas de la sacristía¹⁷. La portada principal (que comunica con la capilla mayor) consta de tres cuerpos. Un primer cuerpo adintelado, sostenido por dos pares de pilastras, apoyadas en altas basas. El dintel, que en sus extremos acusa el resalte de las pilastras exteriores, remata en una cornisa de varias molduras, de la que cuelgan sartas. El segundo cuerpo contiene dos relieves que componen la escena de la Anunciación, relieves delimitados por columnas abalaustradas, que a su vez sostienen una cornisa muy voluminosa. Por último, un lunetón peraltado contiene un relieve de Dios Padre rodeado de ángeles, enmarcado en un arco con cabezas de querubines. Flanqueando el conjunto, dos finos candeleros y, sobre todo ello, un remate decorativo.

La filiación de esta portada es triple: toledana, salmantina y burgalesa. Esta última viene de la mano de Francisco de Colonia, como resulta patente si comparamos con la puerta de la Pellejería de la Catedral de Burgos, obra de Colonia hacia el año 1516. Aunque existen diferencias entre ambas puertas -uso de arco en el primer cuerpo, en vez del dintel de Plasencia, o la eliminación de las calles laterales-, las semejanzas resultan evidentes (friso y cornisa del primer cuerpo, guirnaldas laterales, relieves separados por columnas en el segundo cuerpo y relieve semicircular peraltado del remate). La filiación toledana viene determinada por el uso del dintel en la puerta, además de la relación con este cen-

16 Los que albergan las cuatro figuras de los evangelistas son avenerados, con dos semicilindros superpuestos y decrecientes, decorados con sencillos grutescos y flanqueados por pequeños candelabros, rematado por una copa o frutero gallo-nado. También son bastante extraños el resto de los doseletes. Los de Adán y Eva son algo más estrechos y están esencialmente formados por una vena de la que parte un núcleo cónico muy alargado, recubierto de elementos vegetales y animales monstruosos, aves con las alas explayadas, etc.

17 CASTRO SANTAMARÍA, Ana: "La sacristía de la catedral de Plasencia". *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos*. Plasencia, 1990, pp. 483-491.

tro artístico que hemos establecido para el relieve de la Anunciación¹⁸. Por último, descubrimos paralelos muy claros con la fachada de la Casa de las Muertes de Salamanca, obra de Juan de Álava, tanto en la estructura (puerta adintelada, lunetón peraltado del remate), como en la decoración. Así, en ambas obras el dintel de la puerta de entrada está presidido por sendos escudos (en Plasencia corresponde al prelado que inició las obras, Gutierre Álvarez de Toledo, rodeado de una corona vegetal que sostienen dos erotes apoyados sobre delfines, cuyas colas vegetales terminan en copas de las que surgen águilas).

Se observa un cambio de estilo decorativo a cierta altura de las hiladas. Podemos hacer coincidir este cambio con las discrepancias habidas entre Francisco de Colonia y Juan de Álava. Por tanto, la concepción de la portada y el inicio de sus obras debieron correr a cargo de Colonia después de 1513. El esquema es poco arquitectónico y sí muy decorativo¹⁹. Todo ello le confiere un aspecto de pieza suntuaria, a lo que contribuye la abundancia de dorados y el uso de policromía, como si se tratase de un retablo. La finalización, en cambio, estaría en manos de Álava, después de 1517. A él hemos de atribuir la concepción del tercer cuerpo flanqueado por candeleros e incluso la idea de un segundo cuerpo con la escena de la Anunciación dividida en dos partes separadas por columnas, por similitud con la portada del claustro de la Catedral de Santiago, que, como en Plasencia, remata con la figura de Dios Padre rodeado de ángeles y bendiciendo.

Otra de las portadas de la sacristía, la que comunica con la capilla de la Asunción, debió iniciarse al tiempo que la anterior. Es más modesta y no lleva policromía. Utiliza el mismo esquema de la otra portada, de la que se ha eliminado el segundo cuerpo. Consta, por tanto, de un vano adintelado, rodeado de un marco moldurado y una pareja de pilastras con dos únicos capiteles que abarcan cada jamba; el dintel remata en cornisa, de la que cuelgan sartas y encima la estructura se completa con un tímpano avenerado flanqueado por candeleros y medallones. En ella también observamos un corte brusco en la decoración a la

18 Estos relieves (incluido el del lunetón superior, con la figura de Dios Padre rodeado de angelitos) se trajeron probablemente de Toledo y fueron adaptados al espacio disponible. Id., pp. 488-490.

19 Algunos elementos utilizados resultan extraños en el repertorio de Juan de Álava: bustos en relieve dentro de nichos avenerados ocupando los pedestales de las pilastras o la abultada cornisa en forma de consola que remata el segundo cuerpo. En lo decorativo también se aprecia la diferencia entre uno y otro maestro: mientras en la parte inferior los grutescos son de una concepción más abigarrada (a base de elementos vegetales, delfines, medallones...), los de la zona superior tienen una distribución más desahogada y una cuidada ejecución

altura de la segunda hilada de las pilastras, que hemos atribuido al cambio de maestría²⁰.

La campaña del crucero y el proyecto de iglesia salón

El año 1522 fue fundamental para la historia de la construcción de la catedral, pues el 14 de noviembre en el cabildo de Plasencia “mandaron a Juan de Álava, que presente estava, que alçase el cruzero en el mesmo alto que la capilla, de manera que moviesen las bueltas de la capilla y del cruzero de un alto y la ordenança fuese como a él le pareçiese, con tal que haga el hedifiçio nuevo resposnyón para adelante”²¹. Es decir, si hasta entonces se habían alzado las paredes de la cabecera, por lo menos hasta la altura de los antepechos, ahora se emprende la tarea de levantar el crucero, para posteriormente cubrir el espacio de cabecera y crucero con bóvedas “en el mesmo alto”, es decir, a la manera de una iglesia salón.

El planteamiento de la Catedral de Plasencia como una *hallenkirche* probablemente mediatizó la distribución de la planta (a excepción de los ochavos de la cabecera y quizá los testeros planos de las capillas laterales, que ya estarían levantados). Nunca se llegó a concluir: más allá del crucero, sólo se construyó un tramo de las naves; sin embargo, en el lado del Evangelio y hasta el hastial de los pies, se cimentó y elevó unos metros la obra, lo cual nos ayudará a reconstruir al menos cómo sería la distribución y proporciones de la planta de la

20 CASTRO SANTAMARÍA, art. cit., pp. 491-496. Sobre su simbología, LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel: *La arquitectura en el Renacimiento placentino: simbología de las fachadas*. Institución Cultural “El Brocense”, Diputación de Cáceres. Cáceres, 1986, pág. 85.

Es posible que la portada que daba acceso al husillo de la capilla absidal del lado del Evangelio también presentase esta doble paternidad. Permanece oculta tras el retablo de San Agustín, cuya colocación en el siglo XVIII la desvirtuó parcialmente. Es una portada adintelada, remata en cornisa y se completa con un tímpano avenerado con un busto de Santiago cobijado bajo arco de medio punto decorado con cabezas de ángeles aladas y coronado por una copa de la que sale un angelito o “putto”, flanqueada por rapaces; a ambos lados del tímpano aparecen sendos candelabros. Presenta, por tanto, similitudes evidentes con la portada de la capilla de la Asunción, pero sin los medallones laterales y la cronología debe ser similar. LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel: “Una portada desconocida de la Catedral Nueva de Plasencia. La portada del trasaltar del retablo de San Agustín”. *Norba-Arte XIV-XV* (1994-1995), pp. 297-303.

Respecto a la sacristía, su planta es irregular porque aprovecha el espacio que queda libre entre la cabecera y la torre románica que se conservó de la antigua fábrica. Consta de dos estancias comunicadas entre sí (de ahí la existencia de dos portadas), ambas de planta trapezoidal. La estancia mayor se cubre con dos tramos de bóveda de rampante llano, con nervios cruceros y combados que trazan cuatro conopios, aunque una de ellas se enriquece con terceletes y ligaduras; las claves son historiadas, representando a los apóstoles más el escudo de la Catedral. La estancia contigua se cubre con bóveda de crucería simple, pero con una rica decoración plateresca en su clave única, ménsulas, nervios y arcos formeros. CASTRO SANTAMARÍA, art. cit., pp. 477-496.

21 A.C.P., Actas Capitulares 6, s.f. (16-X, 14-XI y 19-XII-1522). BENAVIDES CHECA, op. cit., pág. 75. MÉLIDA, op. cit., pág. 277.

Catedral en su conjunto. La cabecera consta de una capilla mayor ochavada precedida por un tramo recto (de 17 m. de ancho, según los planos de Araujo y Nadal) y flanqueada por capillas laterales mucho más pequeñas (7,7 m. de ancho) y de testero plano; la anchura de la primera equivale a la anchura total de las tres naves de la Catedral Vieja, lo cual virtualmente permitiría –en caso de no poderse concluir la nueva- seguir utilizando las naves de la vieja unidas a la cabecera nueva. El crucero está determinado por una mayor anchura, pero no sobresale del perímetro de la iglesia. El cuerpo de la iglesia tendría tres naves de cuatro tramos con capillas hornacinas a ambos lados. Los tramos de bóveda de la nave central son rectángulos de proporción 2/5. Las naves laterales se cubren con bóvedas estrictamente cuadradas y las hornacinas equivalen a la mitad de éstas, es decir, son rectángulos de proporción 1/2. La planta general se inscribe en un rectángulo de proporción dupla, pues el ancho del crucero (35,7 m., según Araujo) es la mitad de la longitud total de la iglesia. A los pies, en el lado del Evangelio, abarcando la anchura de la capilla hornacina y la nave colateral, se detecta la presencia de una torre, por los gruesos cimientos que aparecen en el plano. Imaginamos que tendría una gemela en el lado de la Epístola, aunque no existe rastro de ella, pues las obras avanzaron menos por este lado, con la intención de conservar el mayor tiempo posible el claustro, que quizá acabaría desapareciendo, como la iglesia vieja²². La portada del hastial tendría la anchura de la nave central y estaría flanqueada, según nuestras deducciones, por dos torres que sobresaldrían de la línea de la fachada.

El cambio que sin duda hemos de atribuir a Juan de Álava es la conversión del templo en una iglesia salón, con las naves a igual altura (26,47 m. es la altura de la clave central del crucero, 26,40 es la altura máxima de la capilla mayor y 25,60 la altura máxima de las naves colaterales). Resulta interesante constatar que la relación de la anchura del templo a la altura de la nave mayor es, aproximadamente, de 4/3, como ocurre en la Catedral de Salamanca, aunque ésta finalmente fuera de naves escalonadas.

Vamos a detenernos brevemente en la innovación que supuso este tipo de alzado llamado iglesia salón o “*hallenkirchen*”, que pudo llevar a cabo en la Catedral de Plasencia y que no fraguó -a pesar de sus reiterados intentos- en el caso

22 Lo único que parece que se tuvo intención de conservar fue la Capilla de San Pablo, ya que la primera capilla hornacina del lado de la Epístola queda reducida en sus dimensiones, adaptando su forma al espacio que le deja disponible la citada capilla.

de la Catedral de Salamanca. El alzado “*halle*” gozó de amplia difusión por toda España, particularmente en el País Vasco, Aragón, La Rioja y determinadas provincias castellanas (Valladolid, Burgos, Palencia). Aunque el origen remoto puede estar en el Poitou francés, a mediados del siglo XII (Catedral de Poitiers), donde se sistematizará el tipo es en Alemania en el siglo XIV (Bajo Rin y Westfalia), difundándose por Europa Central, Francia y Península Ibérica. El primer ejemplo en solar hispano se encuentra en la Catedral de Sevilla, que ya a principios del siglo XV se diseña con naves laterales a igual altura. Hay que atribuir esta innovación a maestros del Norte de Francia (Carlín o Isambrant), cuya labor hereda Simón de Colonia. La primera iglesia española planteada con un alzado “*halle*” para todas las naves fue la Catedral de Astorga (1471), atribuida a Juan de Colonia, pero finalmente transformada en basilical escalonada. Después vendrían la Seo de Zaragoza (1490), consolidándose en torno a 1500 en la zona de Burgos.

Las iglesias salón se caracterizan por poseer tres naves que se cubre con bóvedas a igual altura, frente al tradicional alzado de naves escalonadas; con ello, se logran eliminar los arbotantes, pues las naves laterales cumplen la función de sustentar a la nave central. Este tipo de alzado alteraba también el sistema de iluminación, que sería lateral y localizada en la parte superior, sumiendo en la penumbra las zonas bajas. Solía conllevar otras características, tales como el transepto que no sobresale del perímetro de la planta, la eliminación del cimborrio y, en ocasiones, la cabecera triabsidal y la planta de proporción alargada, superior a la dupla. Con ello se persigue la unificación y diafanidad del espacio, donde la vista no se ve interrumpida por los muros. Otros recursos empleados para crear esta unidad visual afectan a las bóvedas (que camuflan la compartimentación espacial) o a otros elementos decorativos (tales como la existencia de una imposta o friso corrido por el interior). La línea fundamental pasará a ser la horizontal, frente a la tradición gótica²³.

23 El aspecto exterior, por tanto, ofrecerá un volumen único, ajustado a un alzado “*ad quadratum*”, módulo que hasta entonces se había empleado únicamente en planimetría. Sobre el tema, ver especialmente ALONSO RUIZ, Begoña: *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Universidad de Cantabria. Santander, 2003, pp. 107-139. GÓMEZ MARTÍNEZ, op. cit., pp. 172-174 y 202-214. MARÍAS, Fernando: *El largo siglo XVI*. Taurus. Madrid, 1989, pp. 105-118, 137 y 434-436. BARRIO LOZA, José Luis y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”. *KOBIE X* (Bilbao, 1980), ii, pp. 316-317. PANO GRACIA, José Luis: “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”. Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. *Príncipe de Viana LII* (1991), anejo 10, pp. 241-246. Del mismo, “Iglesias de planta de salón del siglo XVI aragonés”. *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993, pp. 129-135.

La Catedral de Plasencia es un caso paradigmático. Se supone trazada por Enrique Egas en 1497, quien pudo hacer más bien poco, retomándose la obra tras un parón alrededor de 1513, seguramente ya por Juan de Álava, aunque su nombre no aparece en la documentación hasta 1517. Quizá entonces ya proyectó y comenzó la cabecera triabsidal. Sin embargo, es en 1522 cuando tenemos confirmación documental del cambio radical que sufrió la obra de mano Álava, pues la transformó en una iglesia salón. Aunque la obra nunca se acabó y Álava ni siquiera llegó a culminar el crucero, la Catedral de Plasencia es el único ejemplo en el que podemos contemplar la idea de Álava respecto al alzado de las naves a igual altura, y se convierte también –junto con la Seo de Zaragoza (c. 1490), la Catedral de Barbastro (1512-1533) y la de Jaén (Vandelvira, 1548)- en un caso excepcional de modelo “*halle*” aplicado a una catedral (española o alemana) en el siglo XVI²⁴.

En Salamanca, Álava y otros maestros (Juan de Rasines, Vasco de la Zarza y Alonso de Covarrubias) reivindicaron el alzado “*halle*” en diversos momentos. Las razones que esgrimían en sus informes eran tanto técnicas como estéticas; entre las primeras estaba la solidez estructural y el ahorro económico, tanto en materiales como en tiempo empleado en la construcción. Entre las segundas estaba la amplitud espacial, la luminosidad (ya que los vanos pueden ser más amplios en este tipo de iglesia), la mayor sencillez y belleza de los pilares (“*moviendo las bueltas de diferentes alturas quedan los pilares con mucho trabajo y feos*”) y otros conceptos tales como la “*majestad*” y la “*autoridad*” (“*tendrá más magestad y autoridad y vista y terná más claridad y el coro de las oras más segura de inconvenientes de lo alto y con la claridad y luz que convenga*”). Estas son las palabras y argumentos que Juan de Álava emplea cuando en 1531 asume la dirección de las obras como inspector de los destajos y presenta su propuesta

24 Otras excepciones de templos catedralicios que adoptan la planta de salón están en el Nuevo Mundo (Méjico, Yucatán y Perú). PANO GRACIA, op. cit., 1993, pp. 133-135.

25 Rodrigo Gil, en el manuscrito de Simón García, coincidirá con Álava al explicar las ventajas de este sistema, que no son otras que la fortaleza del edificio, su mejor iluminación y la reducción de los gastos. Las palabras de *Compendio...* son: “yendo así a un alto es edificio mas fuerte, porque todo se ayuda uno a otro, lo cual no haçe quando la principal sube mas. Porque es menester que desde la colateral se le da fuerça a la maior y desde la ornacina a la colateral, lo qual se da con arbotantes. Y açese así que no se puede subir a un alto o por menoridad de gastos, o por las luçes que si fueren a un alto no se le podrian dar que gozase mas de la una nave”. CAMÓN AZNAR, José: *Compendio de Arquitectura y simetria de los templos por Simón García. Año de 1681*. Edición de la Universidad de Salamanca. Imprenta y librería Hijos de Francisco Núñez. Salamanca, 1941, pág. 36. CASTRO SANTAMARÍA, Ana: “La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca”. *Academia* 75 (1992), pp. 391-421. De la misma, “Un error de Llaguno que se arrastra hasta nuestros días: la supuesta visita a la Catedral de Segovia de los maestros Alava, Covarrubias, Egas y Bigarny en 1529”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* VI (1994), pp. 109-112.

de iglesia salón en dos informes, que unifican la altura a 110 pies, “*como fue capitulado al principio*”. Sin embargo, la propuesta fracasó ante el alzado tradicional escalonado y su defensa por parte de Diego de Riaño y del influyente Enrique Egas²⁵.

A la unidad espacial que se logra igualando la altura de las naves contribuye también la concepción de los pilares, que recogen los nervios de las bóvedas sin solución de continuidad; es decir, no hay capitel o imposta que interrumpa el fluir de los baquetones. Lo más original es la colocación a cierta altura de una serie de figuras esculpidas, alojadas en repisas y doseletes. Si las primeras son de perfil poligonal de lados cóncavos y faja de decoración de cardina gótica, los segundos se componen de una sucesión de cuerpos cónicos que van disminuyendo progresivamente de tamaño, cubiertos con decoración plateresca y candelabros a los lados²⁶. Las imágenes se colocaron a partir de 1555. LÓPEZ MARTÍN, “La arquitectura religiosa en Plasencia”, art. cit., pág. 140. Quizá una excepción sean las figuras de los pilares adosados del fondo de la cabecera: Adán y Eva y los Evangelistas.

Dada la escasez documental, la heráldica nos es de gran utilidad para conocer el avance de las obras. La presencia del escudo del obispo Bernardino de Carvajal (1521-1523) en diversas partes de la obra nos permite conocer en qué estado se encontraban las obras hacia 1523: la cabecera se hallaba edificada al menos hasta la altura del andén que hay bajo las ventanas, pues aparecen escudos del citado obispo bajo el andén en el interior y también en los contrafuertes, a la altura del segundo cuerpo de los mismos. Los dos del interior van rodeados por cuatro delfines que adoptan la apariencia de una corona vegetal y acompañan a otros dos escudos de España con la corona imperial, el toisón de oro, sostenidos por águilas bicéfalas coronadas.

El andén es una galería de servicio que rodea toda la iglesia aproximadamente a una altura de 16 metros, aprovechando la reducción del grosor del muro a nivel de las ventanas, que se colocan a plomo con el muro exterior. Se trata de uno de los elementos constructivos más significativos empleados por Álava en esta catedral. Van protegidos por antepechos decorados con grutescos, que varían en cada tramo. Paralelamente, bajo esta faja de grutescos se desarrolla otra

26 Las imágenes se colocaron a partir de 1555. LÓPEZ MARTÍN, “La arquitectura religiosa en Plasencia”, art. cit., pág. 140. Quizá una excepción sean las figuras de los pilares adosados del fondo de la cabecera: Adán y Eva y los Evangelistas.

que también rodea la iglesia, decorada a base de medallones que discurren entre molduras. Los que están más cerca del altar mayor podrían representar a Adán y Eva, pues además van acompañados por medallones con la figura de la muerte, igual a la de la fachada Norte²⁷. En la zona del crucero, sobre las capillas laterales, cuatro medallones podrían representar a los evangelistas. El resto pertenecerían a etapas sucesivas, pero en ellos es evidente que se continuó la línea decorativa marcada desde un principio por Álava.

Puede ser que antes de 1524 ya estuviera levantado el cuerpo de ventanas, pues sobre una de ellas, en el exterior, aparece el escudo del obispo que ocupó la sede a partir de esta fecha, Gutierre de Vargas Carvajal. Las ventanas se sitúan en la parte alta de los muros, aprovechando el máximo espacio entre el andén y los arcos de cabecera de las bóvedas. La forma y las proporciones del vano son góticas: arco apuntado y predominio de la verticalidad. Todas ellas llevaban vidrieras, de las que sólo persiste una, la de la capilla del lado del Evangelio. Las jambas se decoran, en unos casos, con repisas y doseletes con figuras. El trasdós va decorado con cabecitas de querubines o simplemente por un baquetón. Las ventanas del crucero sobre las capillas laterales llevan decoración de grutescos, con motivos que se repiten a derecha e izquierda y de talla muy similar a los de las pilastras del primer cuerpo de los contrafuertes de la fachada Norte.

Las bóvedas (“de lo más complicado que en España existe”, según Lampérez) se levantaron con posterioridad a 1524, pues así lo delata la presencia del escudo del obispo Vargas Carvajal sobre una de las ventanas. El trazado de las bóvedas de la cabecera es muy característico de Juan de Álava, por la utilización de combados formando dobles círculos concéntricos en torno a la clave central, que no se cierran para enlazar con tramos adyacentes, así como una doble fila de conopios, que también se prolongan en los tramos contiguos, a lo que se añade el empleo de ligaduras, recursos todos ellos que contribuyen a crear una mayor sensación de espacio unitario. No obstante, se pueden distinguir dos campañas: a la primera pertenecerían la bóveda de la cabecera, la del tramo que la precede y la de la capilla lateral del lado del Evangelio; esta última lleva combados que trazan un círculo alrededor de la clave central y cuatro conopios, esquema muy común en la época, que el propio Juan de Álava empleó en otras

27 También se ha pretendido reconocer a Fernando el Católico y Carlos V. En correspondencia con estos dos medallones, pero en el lado de la Epístola, un hombre con armadura y una mujer mirándose podrían representar las virtudes asociadas a los monarcas (la sabiduría y la fortaleza). LÓPEZ MARTÍN, *La arquitectura en el Renacimiento placentino*, op. cit., pp. 54, 55, 57 y 58.

ocasiones. A la segunda pertenecería el resto de las bóvedas (capilla lateral de la Epístola, crucero y primer tramo de las naves). Juan de Álava es quien lleva a cabo la primera campaña, mientras que la composición de las demás bóvedas parecen responden a esquemas de Rodrigo Gil. No obstante, la armonía de las bóvedas en conjunto está bastante conseguida, pues además todas mantienen el rampante llano, como se observa en las secciones transversales²⁸.

Los contrafuertes se colocan en los ángulos y están organizados en tres cuerpos (lám. 290): la mitad superior del primero lleva, separadas por una arista central, dos repisas góticas sobre baquetones acodados acompañados por veneras, al igual que en la fachada Norte, lo que nos hace pensar en la presencia de Álava. El segundo cuerpo se organiza a base de pilastras, cuya excesiva longitud se interrumpe con un estrangulamiento en el medio; tanto basas como capiteles están recorridos por arquillos ciegos. Las pilastras se unen entre sí por medio de arcos de medio punto, coronados por veneras y grifos, que cobijan el escudo del obispo Carvajal (1521-1523). El último cuerpo está rematado por pináculos.

El conjunto se remata con una balaustrada, interrumpida por pináculos (en cada arista del ochavo, coincidiendo con la presencia de los contrafuertes) y en cuyo centro, a plomo con las claves de las ventanas, se coloca una columna con un candelero renaciente de grifos que sostiene una figura humana. Un último cuerpo aparece retranqueado con respecto a los otros tres y falsifica en cierto modo la altura real de las bóvedas. Este último cuerpo corre a cargo de Rodrigo Gil de Hontañón, que lo remata con friso de arquillos ciegos y cruces alternando que nos hace pensar en la presencia de Ybarra. Por otra parte, el remate de las capillas laterales consiste en una serie de molduras que llevan el sello de Juan de Álava, decoradas con ovas y dardos (donde la ova es sustituida por una flor de tres pétalos, como la faja de los medallones del interior) y arquillos ciegos (también en los contrafuertes del exterior y en las portadas de la sacristía). En estas cornisas se colocan una serie de gárgolas de tradición netamente gótica, que representan seres humanos o monstruosos por cuyas bocas sale el agua que rebosa de los tejados.

En el exterior se pueden apreciar también los husillos que servían para acceder a las zonas altas. Ambos se dividen en altura por medio de molduras y

28 En 1555, cuando se terminaron de cerrar las bóvedas, se aplicó policromía a claves y nervios de las bóvedas, a los arcos fajones y torales y a los vanos que comunican las capillas laterales con la capilla mayor. Los colores dominantes son el dorado y el azul claro. LÓPEZ MARTÍN, "La arquitectura religiosa en Plasencia", art. cit., pág. 140.

que, cuando coinciden con una ventana, la rodean a modo de alfiz. Pequeñas ventanas alineadas de fuerte derrame perforan sus muros, usando una vistosa variedad de arcos (conopial, trilobulado, mixtilíneo, avenerado). Rematan en crestería, que es diferente en cada una de ellas: la de la torre del lado del Evangelio es la misma que se utiliza sobre las capillas laterales: de carácter gótico, a base de semicírculos tangentes, con un arco trilobulado en el interior de cada uno de éstos.

El inicio de la portada norte

Se iniciaría al mismo tiempo que la campaña del crucero, es decir, el 14 de noviembre 1522. Esto queda confirmado por la aparición del escudo del obispo Carvajal (1521-1523, lám. 319) en el contrafuerte izquierdo. Las obras continuarían en años posteriores, bajo el obispado de Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1551), cuyo escudo aparece en el contrafuerte derecho. La finalización de la fachada consta en una inscripción: “1558 SE ACABO ESTA PORTADA”.

La fachada de la Catedral de Plasencia nos permite establecer claras conexiones con otros focos del plateresco peninsular. En 1531 se constata la participación de diversos canteros salmantinos en la obra de Plasencia, entre ellos Juanes de Alvisto, quien probablemente simultaneaba esta obra con la de San Esteban de Salamanca. Poco después, en 1533, tenemos noticias de varios “ymaginarios” que trabajaron en Plasencia: Guillén, Jacques y Gonzalo Hernández, que en este año son requeridos para trabajar en la obra del Ayuntamiento de Sevilla. Con ambas obras presenta parecidos incuestionables²⁹.

La composición es característica de Juan de Álava: fachada de formato vertical entre contrafuertes y organizada mediante superposición de arcos en la calle central, mientras que las laterales lo hacen mediante tres columnas a cada lado, entre las cuales se disponen repisas y veneras para alojar esculturas. Comparte esquema, por tanto, con la fachada de San Esteban, aunque la placentina se caracteriza por un mayor volumen y profundidad, determinada por las bóvedas casetonadas de los pisos segundo y tercero, frente al carácter más plano de la salmantina. Además, el hecho de que no se completase en su decoración escultó-

29 Por escritura del 15 de diciembre de 1531 consta que Juanes de Alvisto tiene sacada cierta piedra para la iglesia de Plasencia. También es posible que otros canteros que aparecen en el documento (Domingo de Legazpi y Juan de Grado) estuvieran vinculados a la obra de Plasencia. MORALES, Alfredo J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pág. 73. CASTRO SANTAMARÍA, Ana: “Algunas aportaciones sobre la Catedral de Plasencia (siglo XVI)”. *Norba-Arte XIV-XV* (1994-1995), pp. 287- 291.

rica (faltan todas las figuras de las repisas y los relieves de la calle central) nos facilita la comprensión de lo puramente arquitectónico.

El problema está en conocer hasta dónde se construyó en vida del maestro y qué modificaciones se introdujeron con posterioridad. Únicamente tenemos certeza de que el primer cuerpo estaría concluido en 1533, pues en esta fecha los entalladores Guillén, Jacques y Gonzalo Hernández marchan a Sevilla, en cuyo Ayuntamiento repiten los repertorios decorativos que habían empleado aquí. A la muerte de Juan de Álava, por tanto, sólo este primer cuerpo estaría levantado, además de los contrafuertes (sin el añadido del último cuerpo).

Sobre el esquema básico de Juan de Álava, los maestros posteriores introdujeron variaciones, aunque tampoco está claro cuáles fueron ni a quiénes pueden atribuirse. Por ejemplo, el tercer cuerpo de la fachada presenta pilastras en arista, quizá por iniciativa de Alonso de Covarrubias (que dio unas trazas el 5 de diciembre de 1537), Pedro de Ybarra o Diego de Siloe, maestros que concurrieron a una especie de cónclave tras la muerte de Álava. La traza del cuarto cuerpo está muy cerca de la forma de componer de Diego de Siloe, pues la disposición es semejante a la del primer cuerpo de la puerta Sur o del Enlosado, proyectada por él en 1538 o 1539. Por último, el remate aparece documentado en 1555 como obra de Rodrigo Gil de Hontañón. El último cuerpo y el remate seguramente nunca existieron en la traza de Juan de Álava, que idearía –como supone Hoag– sólo tres cuerpos, coronados con candeleros como los de las esquinas de los contrafuertes, sobre un muro desnudo y a la misma altura de estos; encima quizá habría colocado escudos a ambos lados de la ventana, como en la fachada del crucero Sur³⁰.

Los problemas no acaban aquí: es evidente la diferente concepción de la decoración de la fachada y la de los contrafuertes, que justificamos porque pertenecen a diferentes campañas constructivas y por la libertad de que debían gozar los entalladores en su trabajo. Las dos primeras campañas pudieron llevarse a cabo bajo la dirección de Juan de Álava. La primera de ellas afectaría a los contrafuertes (salvo el último cuerpo) y la segunda al menos al primer cuerpo de la fachada.

La diferencia más sustancial entre portada y contrafuertes es el tipo de so-

30 LÓPEZ MARTÍN, *La arquitectura en el Renacimiento placentino*, op. cit., pp. 24 y 26. MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: “La intervención de Diego de Siloe en la catedral de Plasencia: la portada del Enlosado y su relación con el muro de la girola de la catedral de Granada”. *Alcántara*. Revista del Seminario de Estudios Cacerenses, 1997, pág. 40. HOAG, John D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Xarait. Madrid, 1985, pág. 151.

porte empleado: en aquella dominan las columnas y en los contrafuertes lo hacen las pilastras. Los contrafuertes -como la fachada- descansan sobre un alto pedestal liso; sobre él corre un friso decorativo encima del cual se asienta el primer cuerpo organizado con dos pilastras en el frente y tres en cada una de las caras laterales, sobre contrabasas, mientras que en el segundo cuerpo se utilizan columnas adosadas. En los intercolumnios se colocan repisas y veneras, concebidas de la misma manera que las de la fachada y, a la vez, muy semejantes a las repisas y veneras de los contrafuertes de la cabecera. La decoración se completa con una serie de relieves de formato cuadrado que ocupan parte de los frisos que representan bustos de personajes (Pedro, Pablo, Padres de la Iglesia y Evangelistas y parejas de difícil identificación) y medallones. Ninguno destaca por su calidad; representan personajes coetáneos (algunos identificados como Fernando el Católico y Carlos V, los obispo Bernardino de Carvajal y Gutierre de Vargas Carvajal e incluso hombres de otras razas) o de la antigüedad clásica, además de la figura de la muerte, que también aparecía en el interior³¹.

La segunda campaña afectaría a la construcción del primer cuerpo de la fachada y tendría lugar con anterioridad a 1533. Se observa una gran diferencia con respecto al interior de la iglesia y a los contrafuertes, tanto en lo estructural como en lo decorativo. Estas novedades deben ser atribuidas a los entalladores Guillén, Jacques y Gonzalo Hernández. Este primer cuerpo se configura en torno a la puerta de entrada, un arco de medio punto de una luz de 7,20 metros y una anchura de 3,80 aproximadamente, por tanto un rectángulo de proporción dupla. Esta puerta aparece retranqueada con respecto a los dos cuerpos que la flanquean, compuestos por tres semicolumnas adosadas, sobre sus correspondientes sotabasa, basa y contrabasa. El estrecho espacio de los intercolumnios (que lleva florones colgantes del entablamento) está ocupado por repisas y veneras. La cara interna de los cuerpos salientes del primer piso, debido a su profundidad, está ocupada por dos huecos moldurados preparados para alojar esculturas, abajo sobre ménsula y arriba en nicho avenerado.

La decoración, como en toda la fachada, es profusa, a base de grutescos (trasdós del arco de entrada, basas, fustes, repisas, veneras, friso) y medallones (enjutas y basas). Merece la pena detenerse en el friso del entablamento, que se

31 LÓPEZ MARTÍN, op.cit., pp. 54, 55, 57, 58 y 67-68. En el caso de Bernardino de Carvajal, no se parece a ninguno de los dos únicos retratos conocidos. MARIAS, Fernando: "Bramante en España" en BRUSCHI, Arnaldo: *Bramante*. Xarait. Bilbao, 1987, pp. 42-44.

desarrolla como una faja continua que abarca tanto los dos cuerpos salientes como la parte retranqueada. Se compone de tres tramos con escenas diferentes que se repiten en torno a un eje central. En medio, sobre la clave del arco, un escudo apergaminado de la Catedral sostenido por dos ángeles; a ambos lados se desarrollan dos composiciones iguales en torno a dos cartelas (“SPES FID.S” y “CHARITAS”), es decir, las tres virtudes teologales, que parecen defendidas por dos figuras barbadas de fuerte musculatura y extremidades inferiores vegetales apoyadas en escudos. Sobre sus colas parecen cabalgar dos “putti” con un brazo levantado. En otra parte del friso (cara interna de los cuerpos salientes) aparece un hombre barbudo y musculoso con las extremidades inferiores de macho cabrío acantizadas, sosteniendo dos báculos de los que cuelgan un casco y una cabeza de león. Sobre las columnas, el friso presenta dos figuras híbridas, musculosas y aladas que sostienen un medallón y, a ambos lados, grupos de tres angelotes, uno de los cuales aparece sentado en un taburete que sostienen otros dos. Los entalladores Guillén, Jacques y Gonzalo Fernández repetirían posteriormente estas mismas composiciones en el Ayuntamiento de Sevilla (1533-1534).

El mismo vigor un tanto atormentado se observa en los medallones. Como era corriente en las puertas de las iglesias, en las enjutas del arco aparecen San Pedro y San Pablo, sostenidos por un par de figuras híbridadas de potente musculación que portan una cartela vacía. Nuevos medallones aparecen en las sota-basas, tanto en el frente como en la cara interna. Los de la parte delantera son cuatro y se presentan en parejas (masculina con femenina), de perfil y enfrentadas. En la parte interna se colocan dos grupos de tres medallones, espléndidos: el centro lo ocupan las figuras de San Pedro y San Pablo, de nuevo, y a los lados dos figuras mitológicas masculinas que giran el rostro hacia las figuras centrales y que seguramente constituyan la representación de dos virtudes atribuidas a los santos efigiados, de las que sólo se reconoce a Hércules³².

La intención del cabildo fue, con visión humanista, crear una plaza delante de esta fachada para permitir su contemplación. Para ello se mandan derribar algunas casas con sus corrales que ocupaban el espacio. El resto del edificio, como corresponde a un ordenamiento urbano medieval, no goza de una perspectiva

32 Lo mismo ocurre en la fachada de San Marcos de León, donde también vemos grupos de tres medallones que representan personajes históricos y mitológicos, cuyas virtudes se asocian a los primeros. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a Dolores: *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. Universidad de León, 1993, pp. 242-243 y 247-264.

que nos permita examinarla con cierto desahogo. No obstante, tanto por parte del cabildo como por el mismo Ayuntamiento existió una creciente preocupación por el aspecto de las calles en torno a la Catedral, que se mandan empedrar y dar mayor anchura, eliminando voladuras³³.

La interrupción de las obras en 1534 y su reanudación en 1537

El viernes 2 de octubre de 1534 el cabildo de la Catedral de Plasencia mandó “*que desde oy en delante se alquile la casa del maestro de la obra y se le escriba que no venga hasta que sea llamado*”. El mismo día se acuerda reducir el sueldo del aparejador a la mitad hasta que vuelva a reiniciarse la obra³⁴.

Las razones de la interrupción de las obras serían económicas y burocráticas³⁵. Casi tres años transcurrieron hasta que las obras se retomaron de nuevo: el 21 de febrero de 1537 el cabildo acuerda llamar de nuevo a Juan de Álava. No hubo de esperar mucho la respuesta, pues el jueves 8 de marzo se presentó el propio maestro para dar su parecer. Fue una visita cortísima, sin duda por el precario estado de salud del maestro: fueron nueve días, incluyendo el viaje, el tiempo suficiente para dar su parecer y presentar las trazas, que no se conservan. Cobró 12 ducados (a 500 maravedís por día), incluyendo el tiempo que empleó en ir y volver³⁶.

A partir de la visita de Juan de Álava se comenzó a traer piedra para la obra. Quizá cuando estaba ya todo el material dispuesto para iniciar la nueva campaña, tuvo lugar el fallecimiento de Juan de Álava, lo que provocó nuevos retrasos, pues lo que urgía era buscar un nuevo maestro. Sendas cartas del obispo de Burgos, Juan Álvarez de Toledo, y del cabildo salmantino recomiendan a

33 LÓPEZ MARTÍN, op. cit., pp. 43-44. Del mismo, *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*. Asamblea de Extremadura. Villanueva de la Serena, 1993, pp. 236-246.

34 En 1535 se acuerda de nuevo reducir su salario a la mitad. A.C.P., Actas Capitulares 7, fol. 190 rº y Actas capitulares 8, fol. 9 vº. Según Benavides, el aparejador es Juan Correa, natural de Plasencia, que trabajó en las obras de la Catedral de 1534 a 1548. Sin embargo, en enero de 1534 visita la Catedral de Coria Martín de la Ordieta, titulándose aparejador de la Catedral de Plasencia. BENAVIDES CHECA, op. cit., pp. 77 y 124-125. GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*. Edilesa. León, 1999, pág. 56.

35 Por una parte, la fábrica estaba metida en pleitos con el obispo y, por otra, había escasez de dinero. el día 30 de octubre de 1534 el cabildo de la Catedral de Plasencia mandó “*que en abiendo dineros, el mayordomo de la fábrica baya a Toledo a ver las cosas de la fábrica que sean de copiar para los ornamentos y fábrica*”. Este dato nos demuestra la profunda influencia que ejerce Toledo como centro artístico. A.C.P., Actas Capitulares 7, fol. 193 rº y Actas capitulares 8, fol. 9 vº (18-VI-1535). BENAVIDES CHECA, op. cit., pág. 77. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel: *Episcopologio. Los obispos de Plasencia. Sus biografías*. Caja de Ahorros de Plasencia, 1986, pág. 30.

36 El 28 de septiembre de 1537, en las mismas Actas Capitulares de Plasencia, se habla de “*Juan de Alaba, difunto*”. A.C.P., Actas Capitulares 8, fols. 95 rº, 98 rº y 128 rº. BENAVIDES CHECA, op.cit., pág. 77.

Pedro de Ybarra, hijo del difunto Juan de Álava, quien había trabajado para aquellos en San Esteban y en la Catedral de Salamanca, respectivamente. No obstante, el cabildo placentino también escribió a un maestro de cantería de Granada (que sin duda era Diego de Siloe) y a otros maestros para que visitaran la obra. Se convocó una junta de maestros, en la que resultaron elegidas las trazas presentadas por Alonso de Covarrubias, a quien se contrata como maestro con las mismas condiciones que se estipularon con Juan de Álava respecto al salario y visitas periódicas³⁷. Las intervenciones de Covarrubias, como las posteriores de Rodrigo Gil o Siloe respetaron en esencia el espíritu del proyecto que había trazado Juan de Álava.

Por tanto, la Catedral de Plasencia es una de las obras más importantes de Juan de Álava, cuya participación es segura desde 1517 hasta su muerte, es decir, al menos veinte años de su actividad artística, la obra que más tiempo le ocupó en su vida y por la que manifiesta especial predilección. Su papel fue determinante en su transformación en una iglesia de planta de salón; su personalidad artística queda plasmada, asimismo, en la concepción de las bóvedas y de la fachada Norte, resuelta con su característico esquema de superposición de arcos. En la construcción intervendrían probablemente algunos canteros procedentes del foco salmantino y la decoración (al menos en parte) correría a cargo de los entalladores Guillén, Jacques y Gonzalo Hernández, a quienes vemos actuar posteriormente en Sevilla.

El Ayuntamiento de Plasencia³⁸

La construcción de casas del concejo cobra especial importancia a partir de 1480 en que los Reyes Católicos mandaron en un Ordenamiento que todas las ciudades y villas donde los concejos no tuviesen edificio propio lo construyesen en el término de dos años. Como sede de la vida municipal, allí se reunían los regidores y el corregidor para administrar la vida del municipio³⁹.

La primera noticia que se refiere el deseo del concejo de Plasencia de edificar unas casas municipales data del 26 de junio de 1523, deseo que se enmarca

37 A.C.P., Actas Capitulares 8, fols. 118 r^o, 128 r^o y 138. BENAVIDES CHECA, op. cit., pp. 77-78.

38 CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava*, op.cit., pp. 491-493.

39 Por ello que solían tener un salón de juntas, sala de recepción, escribanías, archivo, calabozo, capilla, sala de juicios y las oficinas. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1917, pp. 66-68. Del mismo, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Ed. Saturnino Calleja. Madrid, 1922, tomo II, pp. 78-122.

dentro de una política de obras públicas cuyo fin es el adecentamiento de la ciudad, fundamentalmente la muralla, calles y puentes, cloacas y fuentes. Poco después, se toman algunas casas y se derriban las antiguas⁴⁰. En el mes de julio se consulta a varios maestros sobre cómo se habría de hacer la fachada, proponiendo el propio corregidor los dos posibles modelos: con la fachada rasa o con soportales⁴¹. Estos tenían una doble finalidad: por una parte, albergar los tenderetes de los mercaderes; por otra, dotar de galerías o corredores para la contemplación de fiestas en la plaza (toros, juegos de cañas, autos y otros espectáculos)⁴². Por tanto, la opción última parecía la más apropiada a las necesidades populares e incluso al ornato, pues hubiera generado una fachada de doble arquería superpuesta, como en tantos ayuntamientos del Reino de Castilla (Torrelaguna, Ciudad Rodrigo, Úbeda, Jerez de la Frontera...). No obstante, consultado un grupo de canteros, alarifes, carpinteros e incluso el corregidor y regidores de la ciudad, optan por la fachada rasa, por razones de seguridad, amplitud de espacio y hermosura⁴³.

En medio de estas controversias, en noviembre se decide acudir al maestro de las obras de la Catedral, Juan de Álava, quien también se decanta por la delantera rasa, por razones de espacio y fortaleza⁴⁴. El regimiento aprovechó la presencia del prestigioso maestro de la Catedral -que se encontraría en la ciudad en una de sus anuales visitas de inspección y control de las obras- para encargarle la traza de las casas⁴⁵.

40 Archivo Municipal de Plasencia (en adelante, A.M.P.), Libro de Acuerdos del Ayuntamiento (1522-1526), fols. 107 vº y 109 vº-110.

41 "sy aya de salir el lienzo delantero fasia la plaça raso, segund que se usa en toda Castilla los edefiçios, o con sus portales". A.M.P., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento (1522-1526), fols. 110 vº-112 rº (17-VII-1523). A pesar de lo que dice el documento, lo corriente en Castilla era el modelo abierto, de pórtico y galería superpuestos; el tipo cerrado parece más propio del área catalana (Barcelona, por ejemplo).

42 Desde el siglo XIII en Plasencia celebran el principal mercado de la provincia todos los martes. LÓPEZ MARTÍN, *La arquitectura en el Renacimiento placentino*, op.cit., pág. 123. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Arte y urbanismo de Plasencia en la Edad Media". *Norba-Arte VII* (1986), pág. 60. LÓPEZ MARTÍN, *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, op. cit., pp. 211-236.

43 La opinión de Francisco González, maestro de cantería de la obra de la Catedral es "que la pared de la plaça salga rasa desde los pilares fasta la calle del Sol en el quadrado, porque la obra es neçesario para seguridad de la casa e es más fuerte e hermoso e se gana sitio en ellos". A.M.P., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento (1522-1526), fol. 111 rº.

44 "que la dicha delantera se labre toda rasa porque, sy ansy no se haze, la dicha casa perderá mucho sytio e no será tan fuerte". A.M.P., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento (1522-1526), fol. 135 (6-XI-1523).

45 "los dichos señores dixeron que Juan de Alva, maestro de cantería, e Martín Lopes hagan la traça de las casas de consistorio e que por ello se les pague lo que justamente mereçiere". Tres días más tarde ya se ordena que se abran los cimientos conforme a las dichas trazas. A.M.P., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento (1522-1526), fols. 139 rº y 140 vº (7 y 10-XI-1523).

Los vecinos de la ciudad, por su parte, siguen insistiendo en que la fachada se haga con corredores, en contra de lo informado, recurriendo al argumento de que es cosa pública. Sus protestas hicieron efecto, hasta tal punto que es preciso cambiar las trazas y colocar en la fachada portales y corredores. Suponemos que Juan de Álava cambiaría las trazas con el fin de acomodarse a los deseos del pueblo y después cobró por las mismas 6 ducados “*para tres varas de terçio-pelo*”, una remuneración relativamente baja⁴⁶.

El Ayuntamiento de Plasencia fue profundamente remodelado en el siglo XVIII y a mediados del siglo XIX. La única fuente que nos permite un conocimiento aproximado de su aspecto en el siglo XVI es el plano que se incluye en el manuscrito de Luis de Toro *Placentiae urbis et eiusdem episcopatus descriptio*⁴⁷. Aparece el edificio del Ayuntamiento en el ángulo Sureste de la plaza, con una torre cuadrada y maciza a la izquierda, coronada por el campanario del reloj a manera de templete cuadrado de remate piramidal, sostenido por cuatro soportes, y un cuerpo macizo y bajo a la derecha. En medio de ellos se desarrolla la fachada, abierta con dos arcos de medio punto, en cuyas enjutas deben estar colocados los escudos de la ciudad y reales, a los que aluden los documentos. Sobre este primer piso parece que existe una terraza con balaustrada para los espectáculos y, tras esta terraza, un cuerpo retranqueado.

Pocas cosas subsisten actualmente de la primitiva edificación: probablemente el muro del primer piso de la fachada (no las arquerías, cuyo número aumentó a tres) y un par de escudos imperiales. Uno de ellos está sobre la puerta principal de la fachada, una puerta de medio punto de grandes dovelas lisas. Este escudo fue mutilado por la obra de la reforma. El otro escudo está situado en la esquina del pilar derecho de la fachada; es también un escudo imperial, con corona plateresca, sostenido por un águila bicéfala. Lo demás (la doble arquería, las dos torres que flanquean la fachada, por lo menos a partir del segundo cuerpo) es producto de la reforma de 1841.

46 A.M.P., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento (1522-1526), fols. 139 rº, 141 rº y 142 rº. El resto de la historia constructiva se puede seguir en LÓPEZ MARTÍN, *La arquitectura en el Renacimiento placentino*, op.cit., pp. 119-131 y del mismo *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, op. cit. pp. 355-363.

47 *Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia*, 1961. A.U.Sa., Ms. 2650. SÁNCHEZ LORO, Domingo: *Historias placentinas inéditas. Primera parte. Catalogus episcoporum ecclesiae placentinae*. 3 vols. Institución cultural “El Brocense” de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres. Cáceres, 1982, 1983 y 1985, volumen A, pp. 103 y 149-217. CADIÑANOS BARDECI, I.: “La reconstrucción del Ayuntamiento y cárcel de Plasencia”. *Norba-Arte VI* (1985), pp. 159-173.

El puente de Almaraz⁴⁸

El puente recibe el nombre de Almaraz o de Albalá, el primero por encontrarse próximo a esta villa cacereña y el segundo derivado del árabe “al-Belat” con el que se denominaban estas tierras, por el nombre del castillo que las encabezaba. Atraviesa el río Tajo, formaba parte del camino principal de Toledo a Andalucía y era paso obligado en la ruta Madrid-Lisboa. Además, formaba parte de la cañada leonesa occidental y era, por tanto, paso de ganados⁴⁹.

Es un puente construido en sillería de granito por fuera, con ripio por dentro (mampostería, pizarra, arena, cal); lleva rasante horizontal y dos ojos de grandes proporciones, que ostentaron durante mucho tiempo el mérito de tener la bóveda de mayor luz de España. La luz de los arcos del puente son 38 y 32 metros, siendo la longitud total 127 metros. Los coetáneos a la construcción eran conscientes de que “ninguna obra pública de estos reynos puede ser más necesaria ni porvechosa ni piadosa”⁵⁰.

El arco de mayor luz es de medio punto, está situado en dirección a Almaraz (al Norte) y no es el original, pues fue restaurado en 1845 por Manuel Ibáñez, un lego exclaustro de la Compañía de Jesús, tras haber sido demolido por el ejército de Extremadura en el marco de la guerra de la Independencia⁵¹. Podemos imaginar su aspecto original gracias a un grabado de Sánchez Taramas, que es prácticamente el mismo que incluye Antonio Ponz en su *Viage de España* de 1778, donde apreciamos el uso de la triple rosca de dovelas⁵².

El otro arco es apuntado y también emplea triple rosca de dovelas, con la particularidad que este arco mantiene la curvatura de la bóveda de cañón del

48 CASTRO SANTAMARÍA, Ana: “Nuevos datos sobre la construcción del puente de Almaraz (Cáceres)”. *Archivo Español de Arte* LXXX (2007), pp. 289-306.

49 Discurría de Norte a Sur siguiendo este itinerario: desde Babia, en tierras leonesas, atravesando Tierra de Campos, Tordesillas, Medina, Arévalo, el Valle del Tiétar, Trujillo, hasta llegar a Cumbres Mayores. GARCÍA MARTÍN, Pedro: *El Patrimonio Cultural de las Cañadas Reales*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1990, p. 34.

50 A.G.S., Consejo Real 547, s.f. La frase pertenece a la declaración conjunta del corregidor y regidores de Plasencia, presentes en Almaraz el 6 de marzo de 1536.

51 Más detalles de la destrucción y reconstrucción decimonónicas en HERNÁNDEZ GARCÍA, Vicente: *Almaraz, una villa con historia*. Madrid, 1980, pp. 208-220; ARENAS, 2002, vol. 1, pp. 324-326.

52 Las tres roscas se justifican por una finalidad constructiva, pues con esta disposición la gran cimbra de madera solo tiene que soportar el peso de las dovelas de la primera rosca, que una vez terminada puede actuar como cimbra de las obras dos; plantear un bóveda de tres roscas es dividir casi por tres la resistencia necesaria en la cimbra. GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio: *Felipe II, los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II*. Madrid, 1998, p. 124. ARENAS, Juan José: *Caminos en el aire: los puentes*. Madrid, 2002, vol. 1, pp. 322-323. PONZ, Antonio: *Viage de España*. Ed. facs. de la ed. de Madrid, 1788. Aguilar. Madrid, 1969.

vano mayor. Esto aporta dos ventajas: el arco apuntado se puede resolver con los mismos sillares que el arco de medio punto y la cimbra será en buena parte reutilizable⁵³. De hecho, se reutilizó en el desaparecido puente sobre el río Apurímac, en el Camino real de Cuzco a Lima, en el virreinato de Perú⁵⁴.

Se asienta sobre tres pilares, dos en los extremos y uno en el centro del cauce, aprovechando un saliente rocoso. En la actualidad el pilar central aparece normalmente cubierto por las aguas, debido a la presencia del embalse de Valdecañas. Este pilar central presenta tajamar y espolón triangulares, de los que parten prolongaciones semicilíndricas hasta formar apartaderos. La presencia de estos pesados tambores es un rasgo de cierto arcaísmo que caracteriza a los puentes españoles de la segunda mitad del siglo XVI⁵⁵.

La más antigua noticia del puente que tenemos se remonta a finales del siglo XV y atribuye la iniciativa de la construcción a don Francisco Montoya, “*cuya es Belvís*”. En 1497 la ciudad de Plasencia (a cuya jurisdicción pertenecía Albalá) consiguió evitar que don Francisco Montoya continuara el puente que había comenzado, pues la ciudad obtenía las mejores rentas del transporte de ganado en barcas⁵⁶.

Por tanto, el paso del Tajo en este punto se hacía utilizando el sistema de barcas, que en Almaraz se documentan desde el siglo XIV⁵⁷.

El sistema de barcas era habitual en otros muchos ríos peninsulares en esta época, como figura en las *Relaciones Topográficas* realizadas en tiempos de Felipe II. Normalmente se anclaba una gruesa maroma de cáñamo entre ambos márgenes del río, con la que el barquero se ayudaba para arrastrar su barcaza, en la que transportaba viajeros, reses y carros con sus mercancías. El peligro estaba en épocas de crecida del río, en que podían perecer viajeros y animales⁵⁸.

Debido al paso de ganados, sería la Mesta la más interesada en su construcción⁵⁹. Por una cédula de la reina doña Juana que data del 27 agosto de 1514, sa-

53 ARENAS, op. cit., vol. 1, p. 322.

54 Proyectoado alrededor de 1619 por el ingeniero Bernardo Florines y el maestro de cantería Diego Guillén. Archivo General de Indias, Perú y Chile, 203.

55 Como por ejemplo el de Benamejí (Córdoba), construido por Hernán Ruiz entre 1550 y 1555. GONZÁLEZ TASCÓN, op. cit., pp. 115-116 y 129.

56 A.G.S., R.G.S., 5-12-1497.

57 HERNÁNDEZ GARCÍA, op. cit., p. 196.

58 GONZÁLEZ TASCÓN, op. cit., p. 109.

59 El poderoso Concejo de la Mesta tuvo competencias en la construcción de puentes, adoptando procedimientos diferentes: así, en la primera mitad del siglo XV, la Mesta establecía acuerdos con las autoridades locales (señores o municipios),

bemos que el concejo de la Mesta había solicitado la construcción de un puente en Albalá para sustituir a las barcas que habían funcionado hasta entonces para transportar personas y ganados entre ambas orillas del Tajo, pues “*al pasar de las dichas varcas se ahogan e pereçen mucha parte del dicho ganado y asimismo mucha gente*”⁶⁰.

El impedimento, de nuevo, vino de parte del concejo de Plasencia, pues obtenía pingües beneficios de las barcas. Éstas siguieron funcionando al menos hasta 1526⁶¹, pero probablemente durante mucho más tiempo, hasta que se acabó la construcción del puente de cantería.

La cédula real, por lo tanto, de momento no surtió efecto, aunque pronto lo haría, pues alrededor de 1530 o 1531 la obra fue principiada por Juan de Álava, siendo su aparejador Martín de la Ordieta (o de Lorrieta)⁶². Él era el responsable del discurrir diario de la obra, sujeto a las directrices del maestro, que efectuaba una visita anual. Sin duda existía comunicación entre ambos, pues –según sigue declarando Ordieta– muchas veces “*platicó con este testigo la traça de la dicha puente y la sustançia della*”; comunicación que no siempre se traducían en sincronía, como demuestra la descalificación que hizo de él Juan de Álava con motivo del “*esgonçe*”⁶³. Este esgonçe o quiebro procedía de las obras primeras

que se hacían cargo propiamente de la construcción, mientras que la Mesta aceptaba el derecho de paso. Posteriormente, en tiempo de los Reyes Católicos, la política de la Mesta cambia: deposita la responsabilidad de construir los puentes a los habitantes de la zona, a cambio de la percepción de ciertos derechos, o bien, la Mesta misma se hacía cargo de las empresas constructoras (desde 1454 esta poderosa institución estaba autorizada a construir puentes; todavía vigente en 1500). MOLENAT, Jean-Pierre: “Les communications en Nouvelle Castille au XVe siècle et au debut du XVIe siècle”. *Les communications dans la Péninsule Ibérique au Moyen-Age*. Actes du colloque tenu à Pau les 28 et 29 Mars 1980 sous la direction de P. Tucoo-Chala. CNRS. Paris, 1981. p. 158. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel: *La arquitectura de puentes en Castilla y León (1575-1650)*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1992, p. 28. En la visita al puente del 6 de marzo de 1536 se habla de que la Mesta aportó 70.000 mrs. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

60 A.G.S., R.G.S., 27-8-1514.

61 A.M.P., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento (1522-1526), ff. 12 rº, 242 rº, 250 rº, 254 rº, 267 rº, 291 rº, 295 rº, 314 rº, 358 rº, 372 vº y 377 rº.

62 Lo sabemos por las declaraciones hechas en 1539 por el cantero Martín de la Ordieta (Almaraz, 2 de marzo de 1539): a la pregunta de “*qué tanto ha que entiende en el hedificio de la dicha puente*”, contestó “*que desde que començó la obra Juan de Álava, maestro della, que podrá aver ocho o nueve años, poco más o menos*”. Además, da una buena definición de la función del aparejador: “*aparejador... es hazer que se haga y efetúe lo que dexa hordenado que haga el maestro de la obra y, quando biene, darle cuenta dello y entonçes el maestro vee quando viene a ver la obra sy está hecho conforme a lo que él dexó hordenado y que cada vez que venía, que hera una bez en el año, qué estava hecho de lo que dexaba mandado que fiziese este testigo y lo dava por bueno*”. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

63 “*Preguntado sy platicó con él sobre el esgonçe que está en la dicha puente echándole cordel de cavo a cavo, dixo que sy, quel dicho Juan de Álava respondió a este testigo que no lo entienda y que para qué hablava en lo que no entendía*”. A partir de entonces, parece que no se atreve a discutir con el maestro: “*Preguntado sy lo dixo qué hera la causa por que dexava aquel esgonçe hazia la parte de arriva, dixo que ni él se lo dixo ni este que depone se lo osó preguntar más, por averle renido por lo que ha dicho y por ser maestro*”. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

y Álava no quiso enmendarlo, pues no le restaba fortaleza; además, el puente de Álava estaba planteado con tres ojos: un gran arco hacia la parte de Almaraz (hacia el risco, como dicen los documentos) y dos más pequeños a continuación, en vez del segundo gran ojo que ahora presenta⁶⁴.

Se eligió el sistema de destajo, aunque desconocemos si fue de adjudicación directa o mediante subasta; se trabajaba en destajos paralelos: en 1536 Pedro de Ávila trabajaba en el llamado “pilar del risco”, mientras Martín de la Ordieta lo hacía en los “pilares viejos”⁶⁵. Como en la construcción de todo puente, los primeros trabajos comenzarían con la cimentación de los pilares. Aunque en la actualidad el pilar central aparece normalmente cubierto por las aguas, debido a la presencia del embalse de Valdecañas aguas arriba, cuando Sánchez Taramas dibuja el alzado del puente en el siglo XVIII, las aguas apenas alcanzan la cimentación del pilar central, que aprovecharía un peñasco en medio del cauce. Esto supondría una gran ventaja, pues se colocarían en seco las primeras hileras y los andamios de los pilares.

A través de la documentación parece deducirse que el trabajo en el puente durante este periodo fue discontinuo, no sólo por el ritmo natural de las obras, marcado por las estaciones (en este caso, el verano era la época inactiva), sino por los problemas de índole económica, fundamentalmente. La obra se financió por el sistema de “repartimiento” entre los pueblos que recibían beneficio por su construcción. Era el sistema más habitual, pero sabemos que reiteradamente el corregidor y regidores de Plasencia intentaron eximirse del repartimiento⁶⁶. En este caso se recaudó por orden del Rey entre cuarenta y nueve pueblos de las tierras de Plasencia, que contribuían de manera proporcional al número de habitantes⁶⁷. A partir de 1537 se añadieron al reparto las ciudades de Trujillo, Cáceres “*e los otros pueblos que reciben benefiçios*”⁶⁸ (que alcanzarían en total el número

64 El 2 de marzo de 1539 se habla del “pilar pequeño” y la sugerencia de Correa y Ordieta es que “*se quite para se hazer un arco solo, de manera que quieren hazer solos dos arcos en toda la puente y quitar el dicho pilar pequeño*”. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

65 A.G.S., Consejo Real 547, s.f. QUINTANILLA, Condesa de: “Datos sobre la construcción del puente de Almaraz”. *Revista de Estudios Extremeños* XIV (1958), pp. 242, 244, 246 y 247.

67 La lista de los mismos, con el número de habitantes, en QUINTANILLA, art. cit., pp. 244-245. Aportaron, hasta un total de 2.000 ducados en 1534, 4.017 ducados antes de 1536, 400.000 maravedies en 1536 y otros tantos en 1537. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

68 Se añaden al repartimiento la villa de Oropesa, Colmenar de Arenas, Garrovillas, Arroyo del Puerco, Fuente del Maestro, Santolalla, Mérida, Arenas, Brozas. En 1537 se recaudan de ellos 186.750 mrs. En 1539 se añade Mombeltrán; se recaudan en total 1.262.451,5 mrs. En 1538 se repartieron 450.000 maravedis y otros tantos en 1539; el último dato que poseemos al respecto es de 1542, en que se iban a repartir 200.000 maravedies. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

de 61). El esfuerzo económico al que se sometió a los habitantes de la zona provocó incluso la interrupción de la obra desde mediados de 1534. Los más perjudicados por estos repartos eran “*los pobres, biudas e que tienen poco*”, por lo que en la visita de 1536 se decide que paguen más “*los ricos e los que gozan más con sus ganados de los... encinares*”⁶⁹.

Sin embargo, la gestión no debía funcionar bien, pues el 3 de febrero de 1536 una provisión real señala que “*en el edificio de la puente que se haze sobre el río de Tajo, que es tan importante, no se pone el recaudo que es e razón ni los dineros que para ello ay se gasten segund e como deven*”. La corrupción, tan habitual en las obras públicas en las que se manejaba tanta cantidad de dinero, hizo su aparición en los destajos de Almaraz, “*por quanto... a parecido que algunos e mayormente con los destajos han ganado largamente en la dicha obra*”. Esta afirmación resulta evidente cuando los documentos nos revelan que el 6 de marzo de 1536 ya se llevaban gastados 7.950 ducados, pero apenas estaban levantados los pilares del puente⁷⁰. En 1538 Martín de la Ordieta seguía pensando que “*se ha gastado en el dicho edificio mucha cantidad de maravidís e materiales por mandado del corregidor que no ha seydo bien gastado*” y calculaba para acabar el puente la cifra de 30.000 ducados⁷¹.

Como consecuencia de todo ello, las obras cesan desde mediados de 1534 y al menos hasta marzo de 1536, durante año y medio⁷². Ello provocaría la visita de la obra por parte de un miembro del Consejo Real, Pedro Girón, pues no podemos olvidar que el Consejo Real o Consejo de Castilla era el organismo que autorizaba cualquier obra pública⁷³. El 6 de marzo de 1536, acompañado por

69 A estos ingresos se añadían otras fuentes de financiación, tales como los portazgos, el paso por las barcas de Albalá y las hierbas y el paso y cañada del Campo de Arañuelo. Al menos en una ocasión se cuenta con una contribución de 70.000 maravedís aportados por la Mesta. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

70 El barquero es uno de los implicados en los fraudes; el 4 de marzo de 1540 es despedido porque “*hazia ciertos cohechos a los carreteros que llevavan piedra*”. En el fraude incluso estaban implicados los corregidores, por “*aver pasado partidos que no devya pasar*”. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

71 A.G.S., Consejo Real 547, s.f. Apéndice documental, documento IV. En el fraude incluso estaban implicados los corregidores, por “*aver pasado partidos que no devya pasar*”. Id., s.f. Apéndice documental, documento V.

72 En la visita al puente del 6 de marzo de 1536 consta que la última cuenta que se tomó fue del 16 de julio de 1534: “*no se labrava ni continuava la obra [...], antes dixieron que avia çesado del todo más avia de año y medio a causa que los maravidís que se avían repartido heran gastados y que no avían repartido más por la fatiga que los avia de pagar e porque hera la obra tan costosa que no se acabaría con mucho más de aquello*”. En este tiempo, los aparejos se deterioraron y algunos de los materiales serían vendidos. A.G.S. Consejo Real 547, s.f.

73 ARAMBURU-ZABALA, 1992, pp. 26 y 28. En la provisión real del 3 de febrero de 1536 ya se habla de lo que “*dexaron proveydo e mandado los dichos liçençiado Girón e dottor Montoya, del nuestro consejo, que por nuestro mandado fueron a vysitar la dicha obra*”. A.G.S., Consejo Real 547. s.f.

Hernando de Barrientos, corregidor, y con los regidores Francisco de Collazos y García de Carvajal, visitaron el puente de Almaraz y revisaron sus cuentas. Tomaron algunas resoluciones respecto a la gestión económica y además determinaron que la obra debía ser visitada por el maestro principal –Juan de Álava, probablemente- y otros maestros para decidir respecto a los destajos⁷⁴.

Una de las soluciones con las que se pretendió mejorar la gestión tras la visita de 1536 fue la creación de la figura del “dueño”, cuya función sería cuidar de la obra como si fuese propia, eliminando las otras figuras vinculadas a la gestión del dinero de la obra⁷⁵. En 1538, además, se implica en la vigilancia de la gestión al propio corregidor y regidores de Plasencia, que debían examinar las cuentas, visitar la obra dos veces al año y llevar un control de la nómina de oficiales y peones⁷⁶. En 1539 se añade a esta labor de vigilancia el “procurador de la tierra”⁷⁷.

Tras la muerte de Juan de Álava, Martín de la Ordieta continuó como aparejador. En 1539 se toma una decisión importante, tras las consultas a Ordieta y Correa, la determinación de eliminar uno de los ojos del puente. Este mismo año se convoca una subasta para los destajos de la obra, que ganan Diego de Vergara y Martín de la Ordieta. Vergara era un cantero vecino de Salamanca,

74 “Antes que se comience a proseguir, hagan llamar al maestro principal della e a otros maestros e personas que les pareciere entrellos se platique e conzierte la manera e horden que se debe tener e que tornen a tantear los destajos e conziertos que tienen hechos açerca del sacar e labrar, traer la piedra e asentarla e hazer las hiladas de los pilares y en el coste de los otros materiales, por manera que la dicha obra no reciba engaño ni agravio”. A.G.S., Consejo Real 547. s.f.

75 “Otrosy, por quanto paresçe que sería cosa provechosa e conveniente para que más presto oviese efeto la dicha obra que se le diese un dueño que tobiese cuidado de toda ella como de cosa propia, e que no andobiese la soleçitud y pagas en tantas manos y personas y tan costosas de salarios como fasta aqui”. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

76 “Otrosy, mando al beedor de la obra del dicho hedifçio que es o fuere que cada mes enbie a la justicia e regimiento la nómina de los oficiales e peones que han andado en el dicho hedifçio, para que la dicha justicia e regimiento sepan sy ay diligencia en la dicha obra. Otrosy, dixo que mandava e mandó al corregidor e juez de residencia que es o fuere de aquí adelante fasta que el dicho hedifçio sea acavado, que vysite la dicha obra dos vezes en el año en esta manera: que por todo el mes de octubre vaya una vez e se detenga çinco dias en yda y venida e estada e se le de por cada día dosçientos marabidís e vaya otra vez e haga otra visitación por el mes de abril e se detenga otros çinco dias con el salario dicho e la visitación sea açerca de la negligencia que en la dicha obra ay, como también e ynformar sy los oficiales diputados para la dicha obra hazen su dever informándose de todo, mande al dicho regimiento provea lo que conviene para remedio de los inconvenientes que hallare, ansy en la obra como en los materiales e personas que allá andan e lo que el dicho corregidor no pudiere remediar por algunos estorbos e cautelas que en ello se le pusyeren, se le manda que enbie e relación al consejo de su majestad con su parecer de lo que se debe proveer e nombrando las personas que lo estorban e por qué portibos e ocasiones.”. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

77 “Otrosy, mando que notifiquen al procurador de la tierra el día que ovieren de tomar las cuentas en la dicha çibdad, para que se halle presente a ellas sy quisiere, e ansy mismo le hagan notificar quando se oviere de rematar la zimbra o piedra o otra cualquier cosa a destajo, para que lo sepa y pueda dar algund ponedor o la obra en presçio más convenible, esto se entienda no estando presentes procurador de la tierra quando alguna cosa de las susodichas se mandare”. A.G.S., Consejo Real 547, s.f.

que había trabajado en los destajos de la Catedral bajo la dirección de Juan de Álava (1534-1542). Sin embargo, ya desde 1538 le vemos actuar en Extremadura, pues en 1538-39 trabaja como destajista de la Catedral de Coria, para acabar su carrera en Málaga, donde trabajó en la catedral, primero a las órdenes de Fray Martín de Santiago y finalmente como maestro mayor. En sus condiciones establecen el cerramiento del primer arco (norte), la colocación de las armas del emperador y de la ciudad y un humilladero con la imagen de la Virgen. La dotación de materiales corre por cuenta del Ayuntamiento de Plasencia.

Según Ceán en las adiciones a Llaguno, no fue Diego de Vergara quien acabó la obra, sino Pedro de Uría. Obtiene la información de una inscripción que figuraba en el propio puente, pero que no hemos logrado localizar. En ella se decía: “Esta puente hizo la ciudad de Plasencia año de 1552, reinando en España la magestad cesárea de Carlos V Emperador. Fue maestro Pedro de Uría”⁷⁸. Efectivamente, en 1551 Diego de Vergara se refiere al puente de Albalá, que dejó comenzado, y cuya finalización confía a otro vizcaíno que también residía en Málaga: Pedro Uría, su aparejador, quien tampoco ultimaría la obra, sino que lo haría Ortuño de Azurriola, vasco y asentado en Málaga, a quien Vergara encarga cobrar alguna cantidad⁷⁹.

78 LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez. 4 vols. Madrid en la Imprenta Real. Año de 1829. Ed. facs. Turner. Madrid, 1977, tomo II, pág. 57. Copia esta información BENAVIDES CHECA, op. cit., p. 207. MÉLIDA, op. cit., p. 291 cambia la fecha por 1527.

79 LLDORDÉN, Andrés: *Arquitectos y canteros malagueños: ensayo histórico documental (siglos XVI-XIX)*. Editorial y Gráficas Senén Martín. Ávila, 1962, pp. 12-20.