



## La intervención de Diego de Siloé en la catedral de Plasencia: la portada del Enlosado y su relación con el muro de la girola de la catedral de Granada \*

El estudio de la catedral de Plasencia, con su compleja y sugestiva sucesión de artistas, siempre ha sido abordado no sin un cierto recelo por parte de los historiadores que, ante la falta de precisos datos documentales, se han visto obligados en muchas ocasiones a establecer comparaciones estilísticas para llegar a esclarecer hasta qué punto lo conservado refleja el nombre de un determinado autor. En este sentido, la intervención del maestro *Diego de Siloé* siempre se ha estudiado con una cierta aureola, de imprecisión, hasta el punto de que, aún hoy, no se ha llegado a afirmar por completo que sea su mano la que trazó el conjunto de la fachada que llaman del Enlosado, al igual que tampoco se ha precisado si su intervención se redujo a esta portada, o bien, pudo trabajar en alguna otra parte o zona de la santa iglesia catedral <sup>1</sup>.

\* Agradecemos a nuestro director de Tesis, el prof. Dr. D. Florencio Javier García Mogollón, las oportunas correcciones de estilo.

<sup>1</sup> La historiografía artística con respecto a la intervención de *Siloé* en la catedral de Plasencia es de sumo interés, dado que de ella podemos hacer derivar la idea de que el maestro trazó ciertamente el primer cuerpo de la portada del Enlosado, en más de una ocasión comparado con el de la Puerta del Perdón de la catedral de Granada; sin embargo, el segundo cuerpo no ha sido atribuido, o a lo sumo, le ha sido concedida la autoría de una traza general, en la que las variantes introducidas por los alarifes encargados del proyecto han hecho oscurecer la mano del maestro por completo. Desde las primeras publicaciones podemos entrever que ya se hace una justa mención del cambio que en

Para delimitar cuál fue el cometido del maestro *Siloé* en la catedral placentina, hemos de remontarnos al año 1523, momento en el que el Cabildo ya se estaba planteando encomendarle la obra. El arquitecto llegó a la ciudad de Alfonso VIII en un momento de máxima tensión entre los artífices entonces encargados del proyecto, *Juan de Álava* y *Francisco de Colonia*; finalmente, el litigio se resolvería con la renuncia del segundo y el nombramiento de *Bartolomé de Solórzano*<sup>2</sup>.

ella se había operado con respecto a la fachada norte de la Catedral; así lo afirmaba Mérida cuando decía que «el estilo de esta portada es también el plateresco, más puro y sobrio que el de la anterior» (refiriéndose a la fachada principal); pero en esta ocasión Mérida atribuía la obra, siguiendo a Lampérez, a *Alonso de Covarrubias*. Vid. J. R. Mérida Alinari, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres* (Madrid, 1924), II, pp. 279-280. Ya en nuestro siglo, J. Benavides Checa, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), p. 189, y posteriormente M. Gómez Moreno, *Diego de Siloé. Homenaje en el IV centenario de su muerte* (Granada, 1963), p. 50; Id., *Las Águilas del Renacimiento español* (Madrid, 1983), p. 80, y J. Camón Aznar, *La Arquitectura y la Orfebrería Españolas del siglo XVI* (Madrid, 1978), p. 300, sin llegar a afirmar que la traza general de la obra se debiera al maestro Siloé, sí le atribuían al menos el primer cuerpo. Por otra parte, Los cuerpos superiores de la portada, fundamentalmente el segundo, suelen atribuirse a *Covarrubias*, según afirma V. Lampérez y Romea, *La Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* (Madrid, 1930), J. R. Mérida Alinari, *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 179, y J. Camón Aznar, *La Arquitectura Plateresca* (Madrid, 1945). Un último dato historiográfico es el aportado por J. M. López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino. Simbología de las fachadas* (Cáceres, 1986), p. 97, que atribuye a Siloé la traza general, apreciando, sin embargo, ciertas modificaciones en el cuerpo superior, «introducida por los aparejadores Juan Correa y Martín de la Rieta (sic)».

2 M. Gómez Moreno, *Diego de Siloé...*, op. cit., pp. 27-29, donde afirma que antes de su partida desde Burgos hacia Granada para hacerse cargo de la dirección de las obras de la nueva catedral, medió un proceso que «requirió un conato de intervención en la catedral de Plasencia, porque el mensajero que desde Granada fue a buscarlo hallólo en el Lojar, aldea de Plasencia donde se surtía de piedra su catedral. La obra de ésta quedó suspendida en 1522 por desavenencia entre *Francisco de Colonia* y *Juan de Álava*, que la regentaban, y no se reanudó hasta 1523, con *Bartolomé de Solórzano*, mediando tiempo para una fugaz presencia de Siloé antes de llamársele a Granada». Con respecto a esta cita del ilustre investigador y profesor, teniendo en cuenta que en Plasencia no existe una aldea con el nombre de el Lojar, y que a *Bartolomé de Solórzano* no se le vuelve a relacionar con la construcción de la catedral que nos ocupa, pensamos nosotros al respecto que Gómez Moreno pueda estar refiriéndose justamente a una aldea palentina, donde sí trabaja el precitado maestro. El cambio de Palencia por Plasencia puede haber sido ocasionado a raíz de un error de imprenta. Por otro lado, y según F. Chueca Goitia, *La catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción* (Salamanca, 1951), pp. 227-228, el cambio de maestro se produce en torno a año 1520.

Quince años después, en 1538, cuando ya era Maestro de la catedral de Granada, y coincidiendo con la muerte de *Juan de Álava*, volvemos a tener noticias de la presencia de Siloé en Plasencia<sup>3</sup>. Una visita a la ciudad, confirmada a través de la documentación existente en el Archivo Capitular, atestiguada sobre todo a partir de los Libros de Cuentas de Fábrica<sup>4</sup>; visita que, a su vez, se ratifica de modo inequívoco en un documento protocolario notarial, en el que los maestros aparejadores encargados de materializar las trazas que Siloé dejara escritas en los correspondientes pergaminos, *Juan Correa* y *Martín de la Ordieta*<sup>5</sup>, otorgaban la carta de fianzas que normalmente seguía al contrato de la obra<sup>6</sup>.

3 M. Gómez Moreno, *Las Águilas...*, op. cit., p. 57, hablando del corto viaje que había hecho a la ciudad.

4 Cuentas de Fábrica a las que en varias ocasiones hace referencia J. M. López Martín, en sus trabajos *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino...*, op. cit., y «La Arquitectura religiosa en Plasencia: Las catedrales Antigua y Nueva», en *Actas del VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricas* (Plasencia, 1990), pp. 107-142.

5 Artífice que hasta ahora ha sido dado a conocer por López Martín bajo el nombre de *Martín de la Rieta*, indudablemente siguiendo la errónea transcripción del escribano. A partir del documento encontrado por nosotros (citado en la siguiente nota), hemos podido establecer con precisión el nombre de este maestro, *Martín de la Ordieta*, que también a principios de siglo fue llamado «de la Rieta» por Benavides Checa, y que ya F. M. Sánchez Lomba, intuyó que bien podría tratarse de precitado artífice, aunque no aportaba para ello ningún testimonio documental. Vid. *Iglesias caurienses del Milquinientos* (Salamanca, 1994), p. 101. Este cantero, vecino de Plasencia, como se menciona en el documento que a continuación se cita, no es un desconocido para la historiografía artística. Sabemos que era vizcaíno de procedencia, hermano de Juan López de la Ordieta, y que terminó sus días en las Indias. De entre sus obras hemos de señalar las trazas que dio para la iglesia de Santa María de Almocóvar de Alcántara, en 1543, después de haber participado en el concurso de adjudicación de la obra tres años antes. También dirigió, entre 1532 y 1540, la materialización de las obras de reforma adelantadas en el puente romano de la misma localidad que el templo antes mencionado. Vid. J. M. Sánchez Lomba, *Iglesias caurienses...*, op. cit., p. 101. Además de estos trabajos, sabemos que estuvo dirigiendo, junto con el cantero *Castañeda*, obras en la iglesia parroquial de Gata, para la que el arquitecto *Pedro de Ybarra* había dado trazas. Vid. F. J. García Mogollón, *Torrejoncillo. El Arte en la Parroquia y Ermitas* (Salamanca, 1984), p. 28. Por último, hemos de hacer constar que desde 1539, junto con *Juan Correa*, se encargaba de dirigir los trabajos de la catedral de Plasencia. Vid. J. M. López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino...*, op. cit., p. 24. Vid., etiam, del mismo autor, *Paisaje Urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI* (Villanueva de la Serena, 1993), pp. 305 y ss.

6 Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Sección Protocolos Notariales. Escribano Andrés Rodríguez. Leg. 2182. Tomo correspondiente al año 1539, fechado el día 30 de mayo de 1539. Sin foliar. Vid. apéndice documental.

El mencionado documento lleva fecha de 10 de mayo de 1539, y en él se dice expresamente que:

«... *Juan Correa*, maestre de cantería, vecino de la dicha ciudad —de Plasencia—, (...) dixo que por quanto él y *Martín del Ordieta*, maestro de cantería, vecino de la dicha ciudad, tienen tomada a su cargo (...) la maestría de la obra nueva de la dicha santa yglesia», (... continúan los nombres de los fiadores...), «*Juan Correa* hará la obra de la dicha yglesia conforme a la traça e condiciones que dio e dexó el maestre *Diego de Siloé*...».

Por ello que es muy probable que la obra a la que se refiere el documento, no se comenzara hasta este momento, habiendo podido ser traza hacia finales de 1538 o principios de 1539. Indudablemente la traza —que dio e dexó el maestre *Diego de Siloé*— para la catedral de Plasencia, no puede ser otra que el diseño de la portada del Enlosado (fig. 1), sobre todo si tenemos en cuenta el estado de la obra en el año 1538, momento en el que se le pidió de modo insistente al arquitecto que viniera a ver el desarrollo de los trabajos que se estaban acometiendo.

Las obras de la nueva catedral se inician a finales del siglo xv, impulsándose sobre todo desde 1508<sup>7</sup>; las trazas iniciales, en virtud a las cuales se comenzó a trabajar, han sido adjudicadas, por comparaciones estilísticas, al maestro *Enrique Egas*<sup>8</sup>. Unas trazas que, posteriormente, y una vez que *Egas* fuera nombrado maestro mayor de la catedral de Toledo, serían encomendadas a *Juan de Álava* que, desde 1513, comparte la dirección de la fábrica con *Francisco de Colonia*<sup>9</sup> hasta 1520, instante a partir del cual queda como único maestro de obras, lo que en parte explica que el Cabildo le concediera una autorización para intervenir en el cambio de ciertos aspectos de la primigenia traza<sup>10</sup>. En el año 1522 *Juan de*

7 J. M. López Martín, *La Arquitectura religiosa en Plasencia...*, op. cit., p. 122. Es en este momento cuando más se continúa la labor constructiva.

8 A. Castro Santamaría, «El problema de las trazas de la catedral de Plasencia», en *Actas del VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de estudios históricos* (Plasencia, 1990), p. 475.

9 J. M. López Martín, «La Arquitectura religiosa en Plasencia...», op. cit., p. 124.

10 A. Castro Santamaría, «El problema de las trazas...», op. cit., pp. 475-476, donde se afirma que *Juan de Álava* «se convirtió en el maestro mayor e introdujo sus propias modificaciones, patentes en los trazados de las bóvedas y en la planta de salón».

*Álava* presentó un diseño para el crucero de la iglesia, que probablemente podría estar terminado hacia 1538, faltando sólo el cerramiento de las fachadas. En 1534 se concluyó la capilla mayor y se nombró a *Juan Correa* como aparejador de la obra ante las reiteradas ausencias de *Álava*, al que el cabildo da por fallecido en 1537<sup>11</sup>.

Es en este instante cuando, al quedar huérfana la dirección de la obra, el cabildo baraja la posibilidad de contratar a nuevos maestros, entre ellos *Alonso de Covarrubias*, que no aceptaría el encargo ante el inmediato nombramiento, junto con *Luis de Vega*, como maestro mayor de las Obras Reales de Madrid, Sevilla y Toledo. También se tantearon las condiciones de *Rodrigo Gil de Hontañón*, pero su informe no gustó en demasía<sup>12</sup>. Por último, se decidió convocar al que por entonces era el maestro mayor de las obras de la catedral de Granada, *Diego de Siloé*, al que tenemos en la ciudad de Plasencia a finales de 1538 o principios de 1539, como hemos podido comprobar a través de la carta de fianzas otorgada por el cantero *Juan Correa* el día 10 de mayo de 1539<sup>13</sup>, y cuyo trabajo en la iglesia placentina se redujo a la traza de la portada del Enlosado, y a su probable intervención en el cuarto cuerpo de la fachada norte<sup>14</sup>, además de continuar con la dirección de las obras a partir de unas trazas que ya estaban dadas; esta idea se confirma por el hecho de que los trabajos en esta época, 1538-1544, se vieron en ocasiones detenidos ante la falta de caudal, al tiempo que también se dirigieron hacia el cerramiento de la techumbre del ábside de la catedral vieja, así como a levantar los muros y las capillas laterales<sup>15</sup>. A este conjunto de circunstancias se une la reiterada ausencia de *Diego de Siloé* en la dirección de las obras, por lo que finalmente el Cabildo determinó en 1544 que fuera *Rodrigo Gil* el nuevo maestro de obras, el cual siguió de modo estricto las trazas que delineara en su día *Juan de Álava*<sup>16</sup>; por ello es de suponer que con

11 J. M. López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino...*, op. cit., p. 23; Id., «La Arquitectura religiosa en Plasencia...», op. cit., p. 132.

12 Ibidem, p. 133.

13 Vid. nota 7, donde se cita el documento. Vid. etiam el apéndice documental.

14 J. M. López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino...*, op. cit., p. 24.

15 Ibidem, pp. 135-136.

16 Ibidem, p. 137.

ellas también habría estado trabajando *Siloé*, en lo que atañe a la continuación de las obras.

Como ha establecido López Martín, el arco temporal empleado en la dirección de la fachada del Enlosado es muy preciso, quedando comprendido entre los años 1538<sup>17</sup>, cuando por primera vez arriba a Plasencia *Diego de Siloé*, y 1543, momento en el que el Cabildo da su parecer sobre los escudos que debieran coronar la construcción<sup>18</sup>.

Si observamos la traza general de la fachada del Enlosado, en nuestra opinión debida por entero a *Diego de Siloé*, veremos que tiene dos cuerpos coronados por una estructura semicircular que, a su vez, contrasta con los salientes adintelados que hacia los laterales proyecta el primero de ellos; por ello, en el diseño general de la portada se está jugando con lo que más tarde será el tan difundido vano palladiano-serliano, una estructura que, sin embargo, habría sido aprendida por nuestro artista con anterioridad a las publicaciones de las compilaciones de los tratadistas<sup>19</sup>, tendiendo como lección directa las ruinas que pudo contemplar en Italia, donde le encontramos trabajando en Nápoles hacia 1516, en el retablo marmóreo de la capilla de los Caraccioli de San Juan de Carbonara, junto a *Bartolomé Ordóñez*; también, en 1522, realizaría un segundo retablo en piedra, en esta ocasión para la capilla del obispo don Luis de Acuña, en la catedral burgalesa<sup>20</sup>. En ambas obras, tempranas dentro de su trayectoria, está presente el aprendizaje que el

17 Momento en el que el arquitecto contrató los trabajos a los que nos hemos venido refiriendo, posteriormente dirigidos en su ejecución material por los canteros *Juan Correa y Martín de la Ordieta*, según sabemos de forma fehaciente a través de la carta de fianzas que el primero otorga en Plasencia sobre «la obra de la yglesia mayor desta ciudad». Vid. nota 7. Vid. *etiam* el apéndice documental, donde transcribimos el documento en su integridad.

18 J. M. López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento Placentino...*, *op. cit.*, p. 96; Id., «La Arquitectura religiosa en Plasencia...», *op. cit.*, p. 135.

19 *Il Primo Libro d'Architettura*, de Sebastiano Serlio, sería publicado en Venecia en el año 1551, y al que siguió otra serie de volúmenes, hasta completar sus *Siete Libros de Arquitectura*, que habría comenzado a escribir en 1537; sus *Libros Tercero y Cuarto* fueron impresos en Toledo en 1552, en el taller de Villalpando. Por su parte, los *Libros Primero y Tercero de la Architettura*, de Andrea Palladio, no serían publicados en España hasta 1625, año en el que aparece en Valladolid la traducción que le los mismos hizo Francisco de Praves. *La Regola delli cinque ordine d'Architettura*, de Giacomo Barozzio Vignola, no sería publicada hasta 1562.

20 M. Gómez Moreno, *Diego de Siloé...*, *op. cit.*, pp. 16-18.

maestro pudo tomar directamente de los arcos de triunfo romanos<sup>21</sup>, en los que es harto frecuente la disposición comentada, que posteriormente trasladaría a la fachada del Enlosado; con ello, de un modo indirecto, estaría enlazando con una simbología que pone de manifiesto la gloria y triunfo de la Iglesia de Cristo durante el reinado de Carlos V y la prelatura de Vargas Carvajal, si no pasamos por alto la lectura que nos ofrecen los dos escudos que coronan la portada.

Pero junto a estas dos obras, *Siloé* tiene otras muchas en las que se puede observar esa tendencia a coronar el último cuerpo con una estructura semicircular, en fuerte contraste con los laterales adintelados. Pensemos en el sepulcro del canónigo Diego de Santander, en la catedral de Burgos; en los retablos situados en los muros del Evangelio y Epístola del crucero de la iglesia de San Jerónimo de Granada, iglesia en cuyo ingreso al claustro contemplamos una fachada similar; la portada de la iglesia parroquial de Illora (1545-1575); la de la iglesia de San Miguel de Granada (hacia 1555); la del Salvador de Granada (1543); o la de San Ildefonso, también en la ciudad granadina (hacia 1555). En la torre de la iglesia de Santa María del Campo, en Burgos, se aprecia una sucesión de similares estructuras en altura (1527).

La portada del Enlosado arranca de un primer cuerpo en el que, dada su configuración clásica, no ha habido problemas a la hora de adscribirlo a la mano de *Siloé*. Sobre un podium partido se elevan dos pares de columnas jónicas, exentas y acanaladas, decoradas hacia su mitad superior por cabezas de leones de las que penden guirnaldas. Ambos pares de columnas enmarcan la puerta de ingreso al templo y, a su vez, en cada intercolumnio se proyectan figuraciones escultóricas de faunos alados. Todo se remata con un severo friso, en el que su regularidad

21 Son conocidos multitud de arcos romanos en los que se conserva la tipología señalada, y para ello, baste pensar en el del emperador Tito en el Foro de Roma, en el que dos estructuras adinteladas flanquean una semicircular; el de Septimio Severo, también en el Foro romano, donde son ahora dos estructuras semicirculares las que flanquean el acceso en arco de medio punto; el arco de Constantino, en la plaza del Coliseo de Roma, semejante en cuanto a composición al anterior; en Hispania, no podemos dejar pasar por alto el magnífico arco de Medinaceli, etc. Dentro de la tipología de las portadas, merece destacarse la Porta Maggiore o Puerta Mayor de Roma, en la que se combinan diversos accesos en arco de medio punto, pero en los que se está jugando con las diferentes alturas.

únicamente es interrumpida por tímidos círculos que sobresalen del fondo de la superficie.

En multitud de ocasiones el esquema de este primer cuerpo ha sido directamente relacionado con la portada del Perdón de la catedral de Granada, de la que E. E. Rosenthal ha hecho un magnífico estudio, encontrando similitudes de su estructura general con la arquitectura de los arcos de triunfo romanos, y poniéndola en relación con el arco de Caracalla en Tebessa, en el Norte de África, y con el arco triunfal de Saint-Remy-en-Provence, que a su vez es similar al arco de Septimio Severo en Roma, en lo referido a sus pedestales y detalles arquitectónicos. Las guirnaldas y las figuras situadas en las enjutas del arco de medio punto de la portada del Enlosado, dado que siguen disposiciones frecuentes de los arcos romanos, tales como el de Trajano en Benevento o el de Constantino en Roma, estarían de nuevo incidiendo en la categorización triunfalista de la portada, con todo lo que ello implica en el campo simbólico<sup>22</sup>.

Pero aparte de la granadina portada del Perdón, el primer cuerpo de la fachada que nos ocupa podría relacionarse, en virtud de la conexión que de su conjunto queremos hacer con la mano directa de *Diego de Siloé*<sup>23</sup>, con otras obras del maestro, tales como el pórtico de la iglesia de Santa María del Campo, en Burgos (hacia 1527), o la portada del Salvador en Úbeda.

En lo que al segundo cuerpo de la portada del Enlosado se refiere, tradicionalmente la historiografía artística no lo atribuye al maestro *Siloé*, al ver en él una posible desviación del estilo impreso de clasicismo del primer cuerpo, tornado en el segundo hacia el plateresco. Efectivamente, en oposición a las jónicas columnas inferiores, toda la estructura superior está sustentada por dos magníficos balaustres sobre los que asienta un friso en el que hay todo tipo de elementos fantásticos, propios del más complicado estilo grotesco. En el interior de este edículo se dispone un vano ciego, compuesto con dos arcadas de medio punto que no llegan a

<sup>22</sup> E. E. Rosenthal, *La catedral de Granada* (Granada, 1990), pp. 115-118.

<sup>23</sup> Estilística como documental; bien puede ser la ejecución de la traza de esta obra para la que Juan Correa, ante el escribano placentino Andrés Rodríguez, establece carta de fianza.

terminar en un ajimez, desarrollando, por el contrario, una estructura frecuente en nuestro Renacimiento, el archete, muy empleada en los retablos del momento<sup>24</sup>. El archete desemboca en una ventanita enmarcada con columnas de muy pequeño tamaño, retalladas en su tercio inferior y hacia cuyo medio se aprecia la inclusión de unas estructuras, a modo de discos, que nos las vuelven a relacionar con los balaustres, propios del plateresco, al igual que la decoración, fantástica y mitológica, coronada por el símbolo de María: el jarrón con lirios y el emblema del Ave María.

No es infrecuente en la obra de *Siloé* el empleo de un primer cuerpo clásico y uno segundo plateresco, como nos lo demuestra el patio del Colegio de Santiago en Salamanca o el sepulcro del obispo Mercado en Oñate; por otra parte, es claro el empleo de balaustres en obras consideradas efectivamente como propias de nuestro Renacimiento y, para ello, baste pensar en la Escalera Dorada de la catedral de Burgos (trazada el 4 de noviembre de 1519) o en la portada de ingreso a la sacristía de la catedral de Granada, una obra ya avanzada del maestro *Siloé*, fechada por Gómez Moreno hacia 1561, momento en el que haría el encargo por parte del Cabildo catedralicio. Al respecto, es interesante sacar a colación la afirmación que sobre el estilo del maestro hace Camón Aznar: «Sus célebres bichos, sus quimeras, las aletas, volutas, candelabros, cabezas y motivos florales se encuentran pletóricos de energía y de belleza (...) Y es siempre tan refinado escultor, que puede decirse que *Siloé* es el más grande decorador del Renacimiento a cuyo hechizo no escapa casi ninguna ornamentación de nuestro plateresco»<sup>25</sup>.

Además, no hemos de pasar por alto que en el momento de trazar la portada de la catedral placentina, el estilo de *Siloé* está experimentando un giro, dado que, al decir de Gómez Moreno, donde «evoluciona en clásico y con rumbo decisivo es en la portada del crucero, llamada del Perdón...», en la catedral de Granada, «... hecha entre 1535 y 1538»<sup>26</sup>, fecha

<sup>24</sup> J. M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento* (Sevilla, 1993), p. 94. Retablos en los que se aprecia este tipo de estructuras los tenemos, por ejemplo, en el magnífico retablo mayor de la cacerena concatedral de Santa María, una obra de *Roque de Balduque* y *Diego Guillén Ferrant*. Vid. al respecto, F. J. García Mogollón, *Concatedral de Cáceres. Santa María La Mayor* (León, 1993), pp. 28-30.

<sup>25</sup> J. Camón Aznar, *La Arquitectura y la Orfebrería españolas del siglo XVI* (Madrid, 1978), p. 284.

<sup>26</sup> M. Gómez Moreno, *Diego de Siloé...*, op. cit., p. 33.

esta última que marca el inicio de su intervención en la catedral de Plasencia, por lo que es perfectamente explicable esa conjunción de estilos aparentemente contrapuestos.

Pero a pesar de que el modo de hacer de *Siloé* en la portada del Enlosado tenga su correspondencia estilística con toda la serie de obras comentadas, es indudable que el completo diseño de la obra se encuentra impreso en los distintos tramos de la girola de la que fuera obra cumbre del maestro, la catedral de Granada (fig. 2), proyecto en el que estaba trabajando desde el 28 de abril de 1528. En los siete tramos de la citada girola bien parece estar repetida la placentina hasta la saciedad, o bien, la girola granadina reducida en la placentina portada. La fachada del Enlosado cuenta en altura con un número total de tres cuerpos, al igual que el precitado trasaltar está dividido en tres niveles a partir de la primera sección de arcos de medio punto que se sitúan en el inicio del mismo.

El primer cuerpo de la fachada ha sido una práctica trasposición, aunque con ligeras y evidentes variantes, de la estructura que encierran los lienzos de Alonso Cano. Un arco de medio punto, flanqueado por acanaladas pilastras corintias, está cobijando una serie de escenas relativas a la vida de la Virgen María. En el caso placentino, los soportes han sido sustituidos por las comentadas y elegantes columnas jónicas pareadas, cuya función de enmarque está trasponiendo la que desempeñan las gigantes pilastras que en la granadina girola flanquean toda la sucesión de cuerpos comentada.

El segundo nivel de la fachada es un traslado casi exacto de la traza de las dos ventanas con vidrieras que están coronando los lienzos. Como variante el artista ha introducido los balaustres, al tiempo que ha interrumpido el mainel de las vidrieras en el comentado archete, que a su vez está coronando una pequeña ventanita que parece alejarse en perspectiva. La ventana que culmina la obra del Enlosado, es una trasposición perfecta de las que coronan los siete tramos de la girola granadina.

No es impensable, en consecuencia, que ante el trabajo que el maestro tenía que desempeñar en la catedral de Granada, hubiera optado por utilizar un diseño que ya tenía ejecutado de antemano, máxime si tenemos presente que en estos momentos se estaba trabajando en la capilla de Granada. Por otra parte, no sería el único caso en el que el

maestro aprovechó tal modelo, dado que algo similar ocurrió con la catedral de Málaga, hermana menor de la anterior, a cuya obra fue trasladada la traza inicial de Granada en 1528<sup>27</sup>.

Por otro lado, hemos de pensar que el maestro no se encontró en Plasencia con una simple portada, puesto que en el crucero, trazado por *Juan de Álava*, habían sido traspuestas las dimensiones de la capilla mayor<sup>28</sup>; por ello, *Siloé* tenía un amplio campo, referido tanto a la monumentalidad de la obra como al nivel simbólico, para volver a ensayar el gran programa arquitectónico en el que estaba trabajando.

Al estudiar en profundidad la catedral de Granada, Rosenthal<sup>29</sup> ha puesto de manifiesto la relación que presenta el trazado de la girola con las altas rotondas construidas por los arquitectos del renacimiento y de la antigüedad; de entre ellas debe mencionarse la obra del Anástasis del Santo Sepulcro de Jerusalén, donde encontramos una sucesión de arcos en altura, base de los modelos que estamos estudiando. Entre las obras del Renacimiento italiano que el autor contempló, y que a su vez se inspiran en las estructuras anotadas, destaquemos el Baptisterio de Bramante (ahora sacristía) para Santa María Presso San Sático de Milán (1486), en cuyo alzado se están repitiendo las formas de la girola granadina y, por extensión, de la fachada del Enlosado de Plasencia. Es necesario también poner en relación ambas obras con las iglesias centrales de Lombardía: Santa María della Passione (1485-1530), o San Nazaro in Brolio (empezada en 1509), ambas en Milán, que nos demuestran ciertamente que en Plasencia podemos contemplar una obra en la que se imitan modelos plenamente italianos.

Pero además de ello, ya hemos anotado cómo al maestro *Siloé* le influyó en su etapa de formación el más genuino arte romano, en el que también se detectan posibles fuentes de inspiración para las formas que traza en Granada y Plasencia. Así, por ejemplo, la Cripta Balbi, que según un plano se Serlio y un dibujo de Sangallo, estaba compuesta por una sucesión de arcos de medio punto en el piso inferior, a los que en el superior les correspondían dos vanos de semejante estructura,

27 *Ibidem*, p. 42.

28 J. M. López Martín, «La Arquitectura religiosa en Plasencia...», *op. cit.*, p. 126.

29 E. E. Rosenthal, *La catedral...*, *op. cit.*, pp. 82-93.

enmarcados y separados por columnas, y en los que a su vez se abría otra serie de ventanas, en un orden total de dos niveles de altura<sup>30</sup>. En el interior de la llamada Aula Magna de los Mercados de Trajano (hacia 98-117), situados junto al foro que el emperador mandara construir en Roma, los accesos a las naves laterales se efectúan a través de arcos de medio punto, abarcantes de dos estructuras adinteladas, superpuestas, y cuyo tamaño disminuye según ascienden en altura.

Pero si compleja es la estructura arquitectónica de la fachada meridional de la catedral de Plasencia, fascinante es su iconografía, que también podemos poner en parangón, a grandes rasgos, con el despliegue temático que el fiel puede contemplar al acercarse al presbiterio de la catedral de Granada. López Martín<sup>31</sup> ha sintetizado el programa placentino en cuatro grandes temas desarrollados en altura: la Iglesia Terrenal, correspondiente a la naturaleza humana; el Misterio de María; los protectores y mecenas de la iglesia placentina (gobernadores político y religioso —Carlos V y el obispo Vargas Carvajal—); y, por último, como coronación de un templo dedicado a la Virgen, María Triunfante.

Cada uno de estos cuatro niveles, en síntesis y en líneas generales, deriva a su vez del programa iconográfico desarrollado en la girola de la catedral de Granada, donde Rosenthal<sup>32</sup> agrupa todo el primer cuerpo bajo la temática apostólica, dado el despliegue que en el mismo se hace de todos los apóstoles, junto con los bustos de Adán y Eva realizados por Alonso Cano; todas las imágenes se relacionan con la Iglesia Terrenal y la Naturaleza Humana, en cuya línea también habría que incluir la franja de los sepulcros de la familia imperial que a continuación se desarrolla, y que en un principio estuvieron proyectados para convertir la gran rotonda de la catedral granadina en el gran mausoleo del más grande de los emperadores, Carlos V. Por esto, no debe extra-

30 A. García y Bellido, *El Arte Romano* (Madrid, 1990), p. 181. Con respecto a la Cripta, documenta el autor que se trata de una construcción privada, mandada construir por un magnate de Cádiz, Balbus, en Roma, durante el período augusteo (31 a.C.-14 d.C.).

31 Todo el despliegue iconográfico, así como su lectura iconológica, ha sido estudiado por J. M. López Martín, *La Arquitectura en el Renacimiento placentino...*, op. cit., pp. 97-109.

32 El programa iconográfico desplegado en la girola de la granadina catedral ha sido ampliamente estudiado por E. E. Rosenthal, *La catedral...*, op. cit., pp. 125-141.

ñarnos la presencia del escudo del emperador en la obra que estamos estudiando, dado que él mismo, en conjunción con la Iglesia reinante, habría tratado de crear el tan codiciado sueño imperial de la Universitas Cristiana<sup>33</sup>. Ello está en relación con la decisión del emperador en favor del Cabildo catedralicio, cuando decide ampliar el espacio de la portada del Enlosado más allá de la vieja barbacana, y a lo cual se había opuesto el Concejo de la ciudad al extralimitarse de lo que era la estricta delimitación eclesiástica<sup>34</sup>.

En el segundo cuerpo de la girola de la catedral de Granada se desarrolla, a través de los lienzos de Alonso Cano, que vinieron a sustituir a otros anteriores, el ciclo de la vida de la Virgen, viniendo de este modo a coincidir con el Misterio de María que se esculpe en la zona plateresca de la fachada del Enlosado. A continuación, una serie de vidrieras dan debida cuenta del ciclo del que es el gobernante por excelencia de la Iglesia Católica, a su vez ratificados en el segundo orden de vidrieras, en las que se expresa la culminación de la Redención de la humanidad por parte del Hijo del Hombre, encarnado en María Triunfante.

No pensemos nosotros lógicamente, que fuera el maestre Siloé el autor de tan complicadas tramas narrativas, dado que es sabido, al igual que ocurre en el caso de los retablos, que esta tarea se encomendaba a personas cultas, vinculadas al seno de la Iglesia, tales como el Cabildo. A pesar de ello, no iría desencaminada la idea de que, al igual que se dio el trasvase de trazas de una obra a otra, también se hubiera podido tomar como fuente de inspiración el programa granadino, camuflado posteriormente dentro de la propia particularidad placentina. En definitiva, lo que en ambos programas se está proclamando es el triunfo de la propagación de la Fe cristiana, tanto a manos del Estado, encarnado

33 A este respecto resulta interesante sacar a colación la cita de A. García Simón, *El Ocaso del Emperador* (Madrid, 1995), p. 151, donde afirma que «la salvación eterna de Carlos V aparece desde el momento de su muerte como una cuestión de Estado que ha de certificar y proclamar la Iglesia Católica española, por primera vez completamente consciente de su ortodoxia, convulsionada en sí misma e impelida hacia posesiones de autoridad y agresiva intransigencia, convencida de su «edad gloriosa» a ella sola reservada por los designios divinos. Este proceso de sacralización tiene el mejor activo en (...) Carlos V».

34 J. M. López Martín, *La Arquitectura del Renacimiento Placentino...*, op. cit., pp. 106-109.

en Carlos V, como de la Iglesia, presente en la figura del obispo Vargas Carvajal <sup>35</sup>.

#### APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos del escribano Andrés Rodríguez, 30 de mayo de 1539, legajo 2182, sin foliar. Escritura de fianzas que otorga el cantero *Juan Correa*:

«Fianza que dio Juan Correa, cantero, de la maestría de la obra de la yglesia mayor desta cibdad.

En la cibdad de Plasencia, a treinda días del mes de mayo, año del nascimiento de Nuestro Salvador Ihesu Cristo de mill e quinyentos e

<sup>35</sup> Prelado al que queremos dedicar, dada la importancia que tuvo en su momento, la última nota de este trabajo. Nacido en Madrid hacia 1506 y muerto en Jaraicejo (Cáceres) el 27 de abril de 1559, sucedió en el obispado placentino a su tío el cardenal don Bernardino López de Carvajal (1521-1523). A pesar de no haber sido hombre de entre cuyos estudios merecieran destacarse los universitarios, es conocida sin embargo la gran afición que durante toda su vida tuvo por la cultura y el conocimiento en general. Incluso se conoce la buena mano que tenía para la arquitectura y el interés que le embargaban las diferentes trazas que los arquitectos le presentaban; trazas en las que en más de una ocasión intervendría dando su opinión, e incluso introduciendo algún apunte rectificador. No en vano engalana su bello escudo heráldico las portadas, coros o diferentes tramos, de muchas de las iglesias que se alzan a lo largo del territorio diocesano placentino, y a través de las cuales se nos da a conocer uno de los más importantes comitentes de todo el siglo xvi extremeño. Pensemos en obras tales como la iglesia de Tejada de Tiétar, Losar de la Vera, la parroquia de Santa María de Trujillo, Garciaz, la magnífica fábrica de Berzocana, la no menos importante de Guareña, Majadas de Tietar, Malpartida de Plasencia...; de igual modo hacen gala de su emblema todo un amplio elenco de máquinas retablisticas, de entre las que hay que señalar aquélla en la que aún se conservan obras de *Luis de Morales*, el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Plasencia, una obra cuya labra arquitectónica y escultórica corresponde al genial entallador *Francisco Rodríguez*, junto con el que colaboraron, policromando la madera, los pintores placentinos *Diego* y *Antonio Pérez de Cervera*. Vid. F. M. García Mogollón, «La arquitectura diocesana placentina en tiempos del obispo don Guitierre de Vargas Carvajal (1523-1559)», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de estudios históricos* (Plasencia, 1990), pp. 561-581. De igual modo, hay que destacar el trabajo de A. Rodríguez G. de Ceballos, «El sepulcro del obispo don Gutierre de Carvajal. Lectura iconográfica», en *Epibialte*, n. 1 (Vitoria, 1989), pp. 107 y ss., donde se proporciona una amplia biografía sobre este prelado.

treinda e nueva años, ante mí el escribano público es testigos yuso escritos, pareció presente *Juan Correa*, maestro de cantería, vecino de la dicha cibdad, e dixo que por quanto él y *Martín del Ordieta*, maestre de cantería, vecino de la dicha cibdad, tienen tomada a su cargo de los muy reverendos señores Deán e Cabildo de la dicha santa yglesia en la dicha cibdad, la maestría de la obra nueva de la dicha santa yglesia, que él se obliga e da por sus fiadores a Lázaro Martín y Juan de Sosa, vecinos de la dicha cibdad, para la dicha maestría; los quales dixeron que salían e salieron por tales fiadores; e el dicho *Juan Correa* como principal debdor, y el dicho Lázaro Martín y Juan de Sosa como sus fiadores... (*sigue toda una serie de fórmulas jurídicas*)

... Se obligaron por su persona e bien, que el dicho *Juan Correa* hará la obra de la dicha yglesia conforme a la *traça que dio e dexo el mestre Diego de Siloé*, e de ella no saldrá sin licencia de los dichos señores Deán e Cabildo e del dicho maestre, y si della saliere y fuere mandado por algún otro maestre, o visitador, que la obra que se oviese hecho se deshaga, la desharán e tornarán a faser a su costa de los sobre dichos e de cualquiera dellos conforme a la dicha traça. E para ello se obligaron sus personas e bienes como dicho es. E para la execución e cumplimiento de todo lo sobre dicho, dixeron que davan e dieron todo su poder cumplido...

... fue fecho en la dicha cibdad de Plasencia. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Gonzalo Hernández de Aldava e Andrés de Oliveros e Miguel Sánchez, vecinos de la dicha cibdad de Plasencia. Firmarónlo de sus nombres

Juan de Sosa (Rubricado)	Juan Correa (Rubricado)	Lázaro Martín (Rubricado)
-----------------------------	----------------------------	------------------------------

Pasó ante mí, Andrés Rodríguez, escribano.

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN  
Universidad de Extremadura

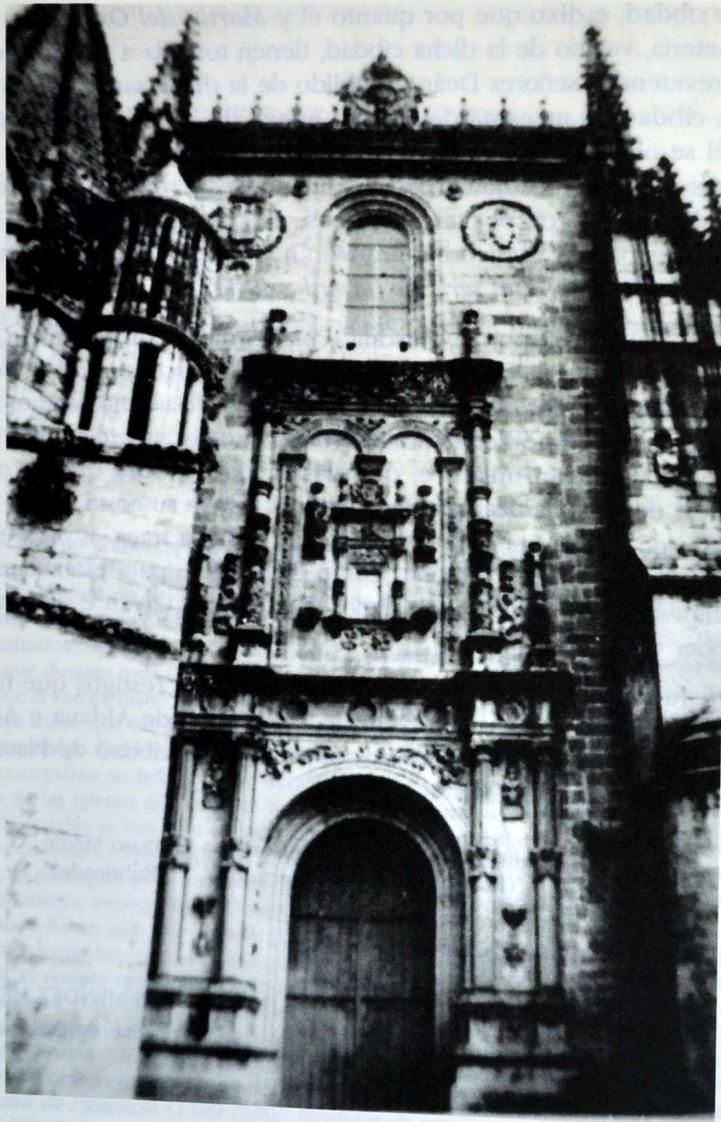


FIGURA 1: Portada del Enlosado de la catedral de Plasencia.



FIGURA 2: Girola de la catedral de Granada.