

Fray Martín de Santiago entre gótico y Renacimiento

PEDRO A. GALERA ANDREU
Universidad de Jaén

Fray Martín de Santiago (ca.1500-1547), natural de Martos (Jaén), pero cuya carrera profesional como arquitecto se desarrolla fundamentalmente en Castilla, es uno de esos buenos maestros expertos en la obra de cantería que aún permanecen semiolvidados o ensombrecidos por otras figuras con las que le tocó en suerte convivir, grandes sin duda, en una época de brillantez indiscutible para la estereotomía hispana como fue el siglo XVI. Dos de esos reconocidos maestros entre los que se encaja su biografía artística –como se ha reconocido¹– son Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón. El primero se jactó de que el religioso era “hechura suya”, formado a su sombra en el convento de San Esteban de Salamanca, aunque casi desde el inicio de la construcción de la iglesia conventual figurase como su aparejador; con el segundo, de mayor trascendencia en la historia de la arquitectura española, existió una colaboración y responsabilidad compartida en obras tan señeras como el palacio salmantino de Monterrey y una reconocida estima por parte de Hontañón hacia el fraile. Sin embargo, su condición de religioso militante al servicio de la Orden; su temprana, relativamente, desaparición o su propio carácter, han pesado en la opacidad de su carrera arquitectónica, a la que ha contribuido, como en otros muchos casos, la escasez documental sobre su vida y su obra.

En efecto, es poquísimo lo que sabemos acerca de su biografía. El origen andaluz, por la escueta

referencia protocolaria que acompaña a la declaración de profesión como lego en el convento de San Esteban, en 1524, aunque con presencia en el mismo al menos uno o dos años antes², pero sin rastro de su trayectoria previa que pueda alumbrarnos el cómo o por qué de ese salto de tierras jaeneras a Salamanca y sobre todo qué vinculación previa –si es que la hubo– tenía con el arte de la construcción. Incluso su muerte, cuando ya era figura reconocida y en consecuencia con mayores referencias documentales, ha suscitado dudas y debates en la reciente historiografía, oscilando entre dos fechas: 1548, por indicios documentales, y 1556, ocurrida en un hipotético viaje a Roma³. La noticia más fehaciente la proporciona las Actas Capitulares de la catedral de Málaga de la que era Maestro Mayor a su fallecimiento en 1547⁴, lo cual es indicativo de la cuestión que me interesa y centra esta intervención mía y es la visión historiográfica absolutamente castellana que se ha hecho de la carrera de Fray Martín, obviando la presencia, corta, pero intensa y fecunda, en Andalucía, concretamente en Málaga entre 1542 y 1547 en plena madurez.

La condición de lego dominico dominó su obra, en su mayor parte religiosa, aunque no circunscrita exclusivamente a la orden de Santo Domingo, de la que

1. Así lo ha dejado establecido Fernández Arenas, J. quien más se ha ocupado de la figura de Fr. Martín. Para este profesor, el arquitecto dominico vendría a ocupar el vacío entre la muerte de Juan de Álava y la de Rodrigo Gil (1977, 157). Sin embargo, su personalidad se ha visto diluida en favor de uno u otro de estos dos arquitectos, por lo general como un seguidor de Álava (Marias, 1989, 447), también, aunque con matices (Castro, 2010). En la monografía sobre Gil de Hontañón de Hoag, J.D (1985) se minimiza por la falta de noticias acerca del fraile, pero en la de Casaseca (1988), con nueva información documental, la figura de Fr. Martín adquiere relieve junto a Rodrigo Gil.

2. Esto se deduce de una referencia de la obra de la catedral de Salamanca, de 1522, en la que se asigna un salario a un “fraile cantero”, que L.Laguno (1829, I, 167) identificaba con el fraile aparejador de Juan de Álava en el convento de San Esteban, y seguido por la historiografía posterior (Fernández, 1977, 159).

3. La noticia de la muerte en el viaje a Roma para informar de la obra de San Esteban al cardenal Álvarez de Toledo, parte de Beltrán de Heredia (1960), que tuvo lugar en 1555 (cit. en Casaseca, 1988, 183), tesis seguida por Rodríguez G. de Ceballos (1987, 32). Pero en el Capítulo Provincial de la Orden, celebrado en Ávila en 1548, se le cita ya como fallecido (Fernández, 1977, 160). Pérez del Campo (1986, 82) da la fecha de 1545, sin otra referencia.

4. La noticia recogida en las Actas Capitulares de 17 de agosto de 1547, dice: “El Reverendo señor Obispo dijo que porque el padre fray Martín, que tenía a cargo la obra de esta iglesia, es fallecido...” (Camacho, 1998, 270); también Saurer (2003, 82).

fue nombrado Maestro de todas las obras en la amplia Provincia dominica que comprendía ambas Castillas, Galicia y la cornisa cantábrica, así como parte de Extremadura, en 1533 (Fernández, 1977, 160). Dentro de la Orden, dos conspicuos miembros de la misma jugarían un especial papel en su carrera artística como comitentes: Fr. Juan Álvarez de Toledo (1488-1557) y Fr. Bernardo Manrique (ca. 1500-1564). El primero, hijo del duque de Alba, Francisco Álvarez de Toledo, fue obispo de Córdoba, de Burgos y arzobispo de Santiago de Compostela para acabar sus días en Roma como cardenal. El segundo, obispo de Málaga en 1541, y responsable del nombramiento de Fr. Martín como maestro mayor de la catedral malagueña, había sido con anterioridad Provincial de la Orden, en cuya condición ya le había encargado obras en Salamanca, Oviedo, Zamora y autorizado a proyectar el Hospital de Santiago, en Vitoria, por encargo del municipio (Pérez del Campo, 1986, 83).

Si bien contó con la estima de estos dos prela-dos, la vinculación con el cardenal Álvarez de Toledo ha merecido mayor atención historiográfica que con el obispo Manrique, aun cuando de este último recibiera el mayor número de encargos. Sin embargo el nexo común de la profesión en el convento de San Esteban de Fr. Juan (1506) y de Fr. Martín y sobre todo el empeño del noble religioso en la nueva construcción de dicho convento, ha ligado la biografía del arquitecto a la del cardenal desde su inicio profesional hasta su muerte, girando en torno a esta obra salmantina. La traza de la nueva iglesia se le encargó a Juan de Álava, como es sabido (Valdivieso, 1975, 221), cuya primera piedra se puso en junio de 1524, poco antes de la profesión en la Orden de Martín de Santiago, tras la firma de la escritura de fundación en Granada, ratificada y ampliada dos años después, y para lo cual, de forma significativa, se desplazó a la capital andaluza Fr. Martín de Santiago junto a Fr. Diego de San Pedro⁵. Se hace evidente que era persona de confianza para el ya obispo de Córdoba y además como técnico, pues parece lógico que su papel en este cometido sería el de supervisar los aspectos constructivos de la fundación, en tanto que su compañero lo haría en lo tocante a la parte jurídica y administrativa. Esto hace comprensible que años más tarde, en 1533,

5. Aunque en el pleito que siguieron los herederos del cardenal contra el convento se cita la fecha de 1526 para el viaje a Granada para la firma de la escritura, Casaseca (1988, 180-181) habla de tres escrituras, la primera, de 1524, que es la que motiva el viaje, y dos ampliaciones en 1526 y 1529.

el fundador decidiera poner a Martín de Santiago al frente de las obras en sustitución de Juan de Álava.

Los frailes de San Esteban quizá exageraran en pos de sus intereses cuando sostenían que el cardenal aprobaba lo proyectado por el lego "estando muy contento de la yndustria y traza de fray Martín de Santiago" (Fernández, 1977, 161), pero de su satisfacción con lo dispuesto por éste no hay duda al insistir que, fallecido el fraile, el encargo asignado al ya prestigioso Rodrigo Gil de Hontañón había de seguirse por la traza de Fr. Martín. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos ha sugerido que en la decisión de sustituir a Álava por el lego, contara el carácter más maleable de éste (1987, 27). Es posible que así fuera y que eso haya contribuido a su oscurecimiento, sobre todo frente a fuertes caracteres como los de Álava y Gil de Hontañón, en pugna constante de rivalidad (Castro, 2010, 418), pero entiendo que su condición de religioso fue más determinante en su carrera como arquitecto.

Cabe pensar que la personalidad de Fr. Martín de Santiago fuera un equilibrio entre valor profesional y valor moral, si hemos de hacer caso a la declaración expresa que hizo Rodrigo Gil a propósito de la tasación de la obra que realizó en la iglesia de Villamor de los Escuderos (Zamora), cuando rechazando a los tasadores propuestos por la iglesia, propone a nuestro arquitecto: "fraile profeso del monasterio de San Esteban de Salamanca, maestro experto e religioso de ciencia e conciencia" (Casaseca, 1988, 132). El juicio es muy preciso: "maestro experto", que es tanto como decir un buen maestro cantero; "religioso de ciencia", o sea, con formación intelectual, que no significa exclusivamente conocimientos humanistas, sino que aplicado a la arquitectura, labor que practicaba dentro de la Orden, indicaría su capacidad como proyectista. Como "religioso de conciencia", dotado de una rectitud moral, que lo avalaba para la función de tasador, aunque en este caso la iglesia lo desestimara. Otros juicios coetáneos vienen a corroborar la opinión de Gil de Hontañón. Así, el Ayuntamiento de Vitoria cuando se dirige al Provincial, Fr. Bernardo Manrique, en 1538, solicitándole un proyectista para el hospital de Santiago de esa capital, se refiere a un padre religioso "... que diz es artista en traza de edificios", y de hecho el desaparecido hospital se levantó conforme a la planta dibujada en un pergamino con las condiciones, todo firmado por Fr. Martín (Fernández, 1977, 166). Y para uno de sus colaboradores de mayor confianza, Diego de Vergara, quien sería su aparejador en la catedral de Málaga, hacía de testigo en la fianza que este hubo de poner para la construcción del puente de Albalá o de Almaraz (Cáceres), en 1540, y con anterioridad (1536) había recibido en

nombre del mismo lo que la catedral de Salamanca le adeudaba de un destajo (Castro, 2010, 406)⁶.

ENTRE EL "MODERNO" Y EL "ROMANO"

La intervención de Martín de Santiago en la construcción de la iglesia y convento de San Esteban de Salamanca ilustra bien el posicionamiento del lego en la encrucijada de la arquitectura española durante la primera mitad del siglo XVI, de la que gracias precisamente a los testigos que declararon en el citado pleito que siguió a la muerte del cardenal, tenemos una precisa manifestación⁷. En la segunda pregunta formulada en la "Probanza" presentada a los testigos por parte de los condes de Teba, herederos del cardenal, se dice: "si saben que la dicha traza [la realizada por Juan de Álava] está al romano y que caso de que se hubiera de hacer alguna obra al moderno conforme al tamaño de la traza y a la que en ella se quiere edificar..." (Valdivieso, 1975, 228). La planta dibujada en pergamino y firmada por Álava responde por entero al gótico o "moderno", como reconoce de forma categórica Juan Bautista de Toledo, el primer y más reconocido de los testigos; sin embargo, el célebre arquitecto, que conocía de vista la obra, especifica que la iglesia "está empezada al moderno y al romano". El resto de los testigos, vinculados con la profesión, hacen una mezcolanza entre "moderno" y "romano" atentos la planta original y el estado actual, fruto de lo dicho por Juan Bautista y de la intención de la pregunta.

La cuestión principal parecería debatirse sobre cuál de las dos modalidades era más asequible desde el punto de vista económico, si la "romana" o la "moderna". Sin embargo, dado que la opción de los herederos era la original de Juan de Álava, desconcierta la afirmación en la pregunta del romanismo de la planta, rectificada por Juan Bautista en su declaración. Ahora bien, este mismo arquitecto reconocía que la iglesia estaba empezada al moderno y al romano y como quiera

que por ambas partes del litigio se admitía que la obra se prosiguió por Fr. Martín conforme a la traza original, si bien modificándola, cabe identificar dicha modificación con lo "romano". Una modificación que consistía en un recrecido en altura de la nave y de la capilla mayor, ésta variando la primitiva forma poligonal del ábside por otro recto, así como también el crucero, más el añadido de la torre y otros elementos, de modo que todo ese reformado que en 1560 se contemplaba ya en el proyecto a terminar, de carácter formal diferente, era el motivo de la discordia y su supresión el objetivo por parte de los herederos. De ahí el interés por recuperar la planta original de la traza al "moderno", aunque eran conscientes de su contaminación al "romano", y así la admitían nominalmente, hasta el punto de que nada les impedía que "se hiciera alguna obra al moderno".

Al final el modo "moderno" o "romano", resulta indiferente para los litigantes, pues el interés primordial era -además del ahorro en el coste- si la obra tal como se había seguido desde su principio estaba bien hecha, "conforme a la buena geometría y al arte de la cantería por el común estilo de maestros canteros, si está perfecta y acabada en toda perfección la obra que estuviere hecha por dicha traza al romano o al moderno" (Valdivieso, 1975, 228). Una defensa de la buena construcción como fundamento de la arquitectura, que asume el mismo Juan Bautista de Toledo, para quien la obra está hecha "conforme a la buena arquitectura, la cual arte comprende la geometría y cantería e otras faenas adherentes a esta profesión". Este concepto de la "buena arquitectura", combinación de sólida técnica constructiva, estereotómica por excelencia, y de conocimiento matemático y geométrico, era el que iba a prevalecer desde el Quinientos en adelante en la arquitectura española, sobre la que de forma superficial se añadiría la ornamentación.

Fr. Martín de Santiago se encuadra cabalmente dentro de este concepto. "Maestro de cantería", como se le reconoce por un lado y "artista en traza de edificios", por otra. Formado en la escuela del tardogótico castellano, es receptivo a las formas y sobre todo al lenguaje ornamental renacentista, en el que se vislumbra una clara influencia siloesca. En este proceso de paso o de combinación de "moderno" y "romano", tal vez sea uno de los más adelantados de su entorno profesional, si como ha apuntado A. Casaseca nuestro arquitecto influyó, entre 1535 y 1545, en Rodrigo Gil de Hontañón (1988, 219), arquitecto de similar proceso evolutivo aunque de mayor reconocimiento. La relación entre ambos arquitectos, traducida incluso en proyectos compartidos, se ha querido ver como una

6. Sobre este puente ha pesado la autoría de Fr. Martín a partir de lo publicado en ese sentido por L. Laguno (1829, I, 169), que lo recogía a su vez de Fr. Alonso Fernández en su *Historia de Plasencia*.

7. Todos los historiadores que se han ocupado de la historia de esta obra, así como quienes han tratado la biografía artística de los importantes arquitectos que intervinieron han publicado o hecho referencia, parcialmente, a esta documentación contenida en dos fuentes de distinta procedencia. Una, del Archivo Histórico Nacional (Sección Clero, Leg. 5944) y la "Probanza" del juicio y sentencia, conservada en el Archivo de la Chancillería de Valladolid (Pleitos Civiles: Taboada, Leg. 164.15), en esta última, se encuentra la planta original de Juan de Álava dada a conocer por Valdivieso, E. (1975, 221-238). Pero el análisis crítico acerca del tema que nos ocupa, en Marías, F. (1989, 139-140)

colaboración en la que lo estructural del proyecto pertenecería a Hontañón, en tanto que lo ornamental sería la contribución del fraile (Hoag, 1985, 127; Casaseca, 1988, 215). Sin embargo en las trazas y condiciones para el palacio de Monterrey, firmadas y manuscritas por los dos, la parte primera, más extensa, es atribuible a Martín de Santiago⁸. De hecho el patio de Monterrey estructuralmente no guarda paralelismo con otros documentados de Rodrigo Gil (Hoag, 1985, 124). Esta dicotomía entre estructural y ornamental, que atrae a la crítica, vuelve a repetirse en el Palacio de la Salina, en la misma ciudad, aunque aquí la mayor responsabilidad en el diseño de lo conservado, aún con reformas, cae del lado de Gil de Hontañón, en tanto que precisos motivos ornamentales, como el uso de veneras asociadas a relieves o el uso del orden "colgado" son identificables con el hacer de Martín de Santiago (Casaseca, 1988, 219; Vasallo, 2018, 313 y ss).

De otra parte, en la continuación de la obra de San Esteban por parte de Rodrigo Gil, después de muerto Fr. Martín, reiteradamente se insiste en los citados pleitos entre el convento y los herederos del cardenal, que se había de proseguir "conforme a como lo llevaba fundado y trazado hecho y ordenado el dicho fray Martín". Y esto lo declara el propio Hontañón (Valdivieso, 1975, 233), aunque es cierto que también él introdujo innovaciones. Conviene, pues, detenerse en esta obra para determinar mejor el "estilo" de nuestro arquitecto. A tenor de la planta y alzado actual de la iglesia de San Esteban, es perceptible la alteración del plano conocido de Juan de Álava a partir de la línea de crucero hacia la cabecera: cuatro pilares torales más gruesos y de base redonda, indicio de un refuerzo para el cimborrio, cuya factura no se corresponde ni por volumen ni por ornamentación con el goticismo de Álava. Mucho más acusada es la innovación de la capilla mayor, alargada más del doble y dividida en dos tramos con testero plano en el ábside al exterior, aunque internamente se achaflana en virtud de dos grandes veneras en los ángulos, e incorpora asimismo dos capillas laterales a este cuerpo de la cabecera. Ciertamente el recocado de los muros y cerramientos corrió de cuenta de Gil de Hontañón al hacerse cargo de la obra en 1556, pero la traza modificada es sin duda la del fraile arquitecto, no solo por lo declarado por Rodrigo Gil, sino por lo que otro testigo de la Probanza, Antonio Gutiérrez, afirma: "Se ha hecho

la dicha obra por el estilo y modelo que el dicho Fray Martín dejó al tiempo que murió" (Valdivieso, 1975, 234). Hontañón fue, no obstante, crítico con lo construido por el fraile para justificar sus propias innovaciones introducidas tocante a los pilares, así como la supresión de remates –"obra viciosa y perfecta y no necesaria" (Hoag, 1985, 176), que no hacían la obra menos segura, antes bien, afirmaba que eran más fuertes que los pilares levantados bajo la dirección de Fr. Martín, que se habían caído, y no solo en esta obra (Hoag, 1985, 176).

Pese al interés acomodaticio que rige en sus juicios Rodrigo Gil respecto a Fr. Martín, se puede deducir que lo consideraba más tracista que constructor y en ese sentido quizá el religioso se adelantaba formalmente en los experimentos con el lenguaje al antiguo. El cambio en la volumetría del crucero y cabecera, más definido en sus líneas geométricas con respecto al cuerpo de la nave y capillas laterales, en el que el cimborrio, elemento introducido en la nueva planta, juega un papel importante; la amplitud y profundidad de la Capilla Mayor, pensada para una idea novedosa también en el orden litúrgico, como era la ubicación del coro, más tarde desestimada en favor del tradicional coro en alto a los pies de la iglesia, y la solución de las trompas aveneradas en un ábside de planta rectangular y testero plano para formar un ochavo en alzado, son indicadores de esa tendencia experimental, que por otra parte se quiere armonizar con la construcción gótica y no solo por empleo continuado de las tracerías de nervios en el abovedamiento, seguido igualmente por Rodrigo Gil y los continuadores que cerraron el templo a principios del siglo XVII, sino también por la pervivencia de fórmulas compositivas empleadas en las amplias cabecezas del gótico último, como la disposición de capillas laterales al inicio del presbiterio, como pueden verse en la Capilla Real de Granada, por ejemplo.

En ese camino hacia las formas renacentes de Fr. Martín debió jugar su papel la llegada de Italia de Diego de Siloe, aparte del ya frecuente manejo de estampas de procedencia extranjera. La magnífica torre fachada de la iglesia de Santa María del Campo hizo su impacto, entre otros, en el dominico, como se ha puesto de manifiesto a propósito de los ventanales del claustro de los Reyes, en San Esteban, en el del convento de San Telmo de San Sebastián y en el hospital de Santiago de Vitoria (Ayerza, 1998, 220). De todas ellas, la celosía del hospital, único resto conservado, y la de menor tamaño es la más fiel al modelo siloesco; las otras dos, de mayor amplitud, multiplican los arcos de medio punto bajo la forma abarcante de un gran arco de medio punto, resuelto de mejor

8. Casaseca, que ha analizado las escrituras notariales referentes a Monterrey (1988, 201-206), reconoce solo como autógrafas de Gil de Hontañón las últimas páginas, en tanto que el resto las atribuye a Fr. Martín en virtud de la similitud gráfica con la rúbrica del dominico.



Fig. 34-1. Claustro del convento de San Telmo (San Sebastián). Fr. Martín de Santiago, 1542 en adelante

forma en San Telmo al reducir el número de los arcos, que en San Esteban (fig. 34-1).

De Siloe también es posible que le viniera el empleo sistemático de la venera en los nichos y trompas, motivo este último de amplia difusión en Castilla, adaptado por Rodrigo Gil con frecuencia en su madurez, quizá, como se ha sugerido, por influencia de Fr. Martín, quien las había empleado en la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca y en San Esteban.

La traza de la iglesia de San Esteban, con la impronta original de Álava y las modificaciones de proporción introducidas por Martín de Santiago, parece haber sido la referencia tipológica seguida por el arquitecto dominico para los templos que hubo de proyectar en el amplio territorio de la Provincia. El monasterio de San Telmo, en San Sebastián, el único del que se conocen las trazas firmadas de su mano⁹, lo confirma en una versión más reducida y con algunas variantes como la reducción del presbiterio cerrado con ábside

hexagonal, aunque de testero plano al exterior y con idéntica disposición de contrafuertes que en San Esteban, y la ausencia de cimborrio. Las proporciones también varían, prefiriendo las sesquiáteras a las duplas (Ayerza, 1998, 215). El abovedamiento es todo de tracería de nervios, tanto en la iglesia como en el claustro. Un elemento desaparecido, del que solo se conserva la caja, es la escalera "volada" del claustro, que por las descripciones y huellas que se han dejado en la de nueva construcción, remiten al modelo de la célebre escalera de Soto, del convento salmantino, pieza que comúnmente se atribuye a Rodrigo Gil, aunque motivos ornamentales de la portada que abre al claustro son de filiación de Santiago antes que de Hontañón (Casaseca, 1988, 191). Dado que la construcción de la escalera de Soto es posterior a la fecha de las trazas de San Telmo (1542), cabe pensar que el tipo por su disposición compositiva y funcional, semejante al del monasterio donostiarra, fuera de Fr. Martín, aun cuando en su ejecución se variara el diseño de mano de Gil de Hontañón.

En resumen la arquitectura eclesiástica de Fr. Martín de Santiago se atuvo al tipo de iglesia tardogótica de única nave con capillas hornacinas laterales, con

⁹ La documentación básica de la construcción de este convento con la planta diseñada por Fr. Martín, en Azcona, T. de (1972).

un léxico “moderno”, pero con una concepción espacial y volumétrica más propia del “antiguo”.

FRAY MARTÍN DE SANTIAGO EN ANDALUCÍA

Lo relativamente poco que se conoce de Fr. Martín se circunscribe en la historiografía al ámbito castellano, reconociendo tan solo su origen andaluz, pero obviando que el último lustro de su vida estuvo vinculado a la diócesis de Málaga y por ende pensamos que con alguna proyección sobre el área de la Andalucía oriental. Por otra parte, tampoco se puede decir que su contacto con el sur sea exclusivo de ese periodo final de su vida. Sin descartar un primer contacto profesional en el ámbito jiennense en el que nació, tan activo y con tan ricas aportaciones al arte de la cantería, ya sabemos de su temprana visita a Granada para formalizar la escritura fundacional de San Esteban de Salamanca. Es muy posible que conociera la ciudad granadina con anterioridad y que tal vez eso también influyera en la decisión de comisionarlo para el viaje. De cualquier forma su estancia en Granada debió ser estimulante, pues al menos hay dos o tres obras arquitectónicas que dejan huella en su futuro trabajo: la iglesia de San Jerónimo, la Capilla Real y el Hospital Real. La primera, en construcción, la conoce poco antes de la llegada de Siloe para levantar el cimborrio, a no ser que volviera incluso después de 1524-1526 por motivo del registro fundacional del convento de San Esteban, que al igual que la iglesia en su conjunto, emparenta tipológicamente con las iglesias del dominico, sobre todo en la solución del crucero y en el interés que debió despertar la conjunción de gótico y renacimiento en el panorama artístico de ese momento.

De igual modo, la Capilla Real ofrecía otro ejemplo de iglesia tardogótica, aunque por sus dimensiones y finalidad figurara como “capilla”, de especial relevancia cuanto por ser encargo real y además con intención de panteón. Fruto de debates y disputas en su proyecto, que no eran ajenas al contexto político tras la muerte de la reina Isabel, en su gestación definitiva desfilan todas las figuras destacadas de la arquitectura en España del primer cuarto de siglo XVI, desde Enrique Egas hasta el maestro de Sevilla, Alonso Rodríguez, pasando por el grupo castellano, que diera nueva traza en 1513, en el que figuraba su considerado “maestro”, Juan de Álava (Alonso, 2007, 131 y 2010, 237). De aquí podría haber tomado la idea de la inserción de las capillas laterales en la capilla mayor y el consiguiente alargamiento de ésta, así como la amplia sacristía de dos tramos cubiertas con sendas bóvedas de nervaduras.

En el Hospital Real de Granada, que arrastraba todavía su construcción en la tercera década del siglo, pudo haber tomado nota, sobre todo, del esbelto cimborrio, de limpio volumen prismático, pero de ornamentación al “moderno”. La fuerte visualización de este elemento para subrayar un espacio de crucero, destinado a albergar la capilla, punto de confluencia de las cuatro crujías, debía ser impactante a la mirada de un viajero y por supuesto como “decoro” indiscutible para la ciudad. El rigor geométrico del prisma, subrayado por los pares de contrafuertes en los ángulos, aunque se enmascararan un tanto con los remates flamígeros, apuntaban en la dirección del nuevo concepto formal del espacio al antiguo aunque se resolviera al modo “moderno”. Este es el mismo tipo que vemos en San Esteban, si bien vanos y contrafuertes están ya despojados del ornamento gótico. Cierto que el cimborrio del Hospital Real se cierra con un cuerpo octogonal y en su interior se cubre con armadura de madera, pero eso es un añadido realizado a raíz del incendio producido en 1549 (Félez, 1979, 178-179).

En la siguiente década, la de 1530, en sus andanzas por tierras de la actual Castilla-La Mancha, la atribuida intervención en el convento de San Pablo de Cuenca y las noticias de un cronista de la Orden acerca de la construcción del puente que une dicho convento con la ciudad en el que hace trabajar “a un religioso lego de la Orden”, que se ha querido identificar con Fr. Martín (Fernández, 1977, 164)¹⁰, supondría, de confirmarse, el contacto con arquitectos del sur, ya que es Francisco de Luna y su yerno, el joven entonces, Andrés de Vandevira, los que hoy se consideran los artífices principales de este monumental puente sobre el río Huécar (Rokiski, 1985, 118).

En sus andanzas por Extremadura, vinculadas con las catedrales de Plasencia y Coria, tuvo contacto también con arquitectos de Andalucía, como Hernán Ruiz I, en labores consultivas para esta última catedral (Marfías, 1989, 515) y una nueva aproximación a Siloe en la contribución de éste a la de Plasencia.

Al fin, en 1542, Fray Martín llega a Málaga de la mano del obispo Bernardo Manrique, ex Provincial de la Orden de Santo Domingo, que desde un año antes ocupaba la sede malagueña y quien ya le había encomendado obra como se ha señalado. El cargo de

10. Tradicionalmente, desde L. Laguno (1829, I, 166) se consideran autores del conjunto, iglesia y convento, a los hermanos Alviz, Juan y Pedro, respectivamente. Rokiski, M. L. (1986, 97 y 210), los reconoce al frente de la obra, por encargo del patrono, el canónigo Juan del Pozo, de los que reconoce rasgos en los soportes empleados, pero no da seguridad sobre la autoría de la traza, dejando constancia de la hipótesis de Fernández Arenas (1977, 210 y 213).

Maestro Mayor de la catedral de Málaga tenía como objetivo principal proseguir con las obras de la catedral, que habían quedado interrumpidas tras la revisión del proyecto gótico inicial planteado por Egas y Pedro López por parte de Diego de Siloe. El proceso de cambio de una cabecera gótica a otra al romano siempre sería dificultosa, máxime cuando la primera traza dada por Siloe fue puesta en manos de Pedro López, quien apenas la había sacado de cimientos cuando falleció. Bien fuera por la inexperiencia de los oficiales que habían de llevarla a cabo –quizá lo más seguro– o por otra causa, el caso es que el cabildo y asesores estimaron que la obra “iba errada” y por tanto tomaron la decisión de detenerla. De manera que es gracias a la iniciativa del nuevo obispo y su confianza en Martín de Santiago, como se inicia el levantamiento de la fábrica renacentista. Para tal fin el lego dominico contaría con un hombre de su confianza, Diego de Vergara, como aparejador, quien a la postre heredaría el cargo, que a su vez traspasó a su hijo, Vergara “el Joven”, de modo que durante toda la segunda mitad del Quinientos la arquitectura eclesiástica en Málaga estaría en manos de esta “escuela” salmantina instaurada por Fr. Martín.

En el breve tiempo que estuvo al frente de las obras su labor se centró en el alzado de la girola. Si Pedro López la había sacado de cimientos, el “error” o dificultad debía estar en la articulación del muro mediante las amplias capillas abiertas con arco triunfal en cuya composición se ha querido ver una inspiración en la portada de la iglesia de Santa María del Campo, Burgos (Sauret, 2003, 77), acentuada por el tipo de claristorio que se alza sobre el entablamento–aunque realizado más tarde, ya muerto Fr. Martín– que remiten a la forma abarcante que cobija tres arcos de medio punto y tímpano con óculos calados, presente de igual manera en la iglesia burgalesa y elemento reiteradamente empleado por Fr. Martín en los dos claustros comentados más arriba y en el interior –de modo más simplificado– de una iglesia documentada como suya, Sancti Spiritus de Salamanca (Jiménez, 2001). La traza debe ser de Siloe a tenor del frente cilíndrico acanalado del pedestal sobre el que se alzan las dos columnas corintias y la columna misma, que nos conducen a la catedral de Granada.

La puerta meridional del crucero, la Puerta de las Cadenas, nos puede mostrar notas más santiaguescas en el diseño, aun cuando la traza general parta del cuño de Siloe. El concepto de entrada porticada bajo gran arcosolio nos lleva de nuevo a Santa María del Campo, sin embargo los grandes relieves planos y la concavidad de la rosca del arco son muy del gusto del fraile (fig. 34-2). También la portada, en su cuerpo



Fig. 34-2. Catedral de Málaga. Puerta de las Cadenas. Fr. Martín de Santiago; Diego Vergara?, 1542 en adelante (foto del autor)

inferior, con el empleo moderado de arquivoltas, pequeñas columnas, usadas en portadas salmantinas, como la de la iglesia del citado convento de Sancti Spiritus, y que también utilizaría Rodrigo Gil de Hontañón, entiendo que son de la cosecha de Fr. Martín. En cambio, me resulta ajena a él la solución del segundo cuerpo mediante la variante de “serliana” que sustituye a su tradicional y sistemático empleo de la triple arcada bajo la forma abarcante, aunque el tímpano si se atenga al esquema siloesco. Aquí se vislumbra la mano de otro diseñador del ambiente andaluz de mediados de siglo, más sobrio en la decoración y afecto al geometrismo, que pudiera haber influido tanto en el dominico como en su aparejador y sucesor, Diego de Vergara. Hemos de tener presente que el deán de la catedral era el culto y entendido en arquitectura, Fernando Ortega, capellán de Francisco de los Cobos, buen conocedor de Andrés de Vandelvira, quien sería



Fig. 34-3. Santa María la Mayor de Antequera. Fachada. ¿Diego Siloe?; Fr. Martín de Santiago, 1539 en adelante

llevado a Málaga para confeccionar la maqueta de la catedral junto a Vergara (Camacho, 2001), que hace uso variado y sistemático de la serliana en sus obras a partir de los años 50.

El cargo de Maestro Mayor de la catedral se hizo extensible a la colegiata de Santa María de Antequera (fig. 34-3). Hasta el momento de su designación, 1542, se documenta como responsable de la obra a Diego Siloe. Pero es evidente que la colegiata en su actual estado se aleja de lo conocido en iglesias de planta basilical del arquitecto burgalés, en tanto que por el contrario muestra formas espaciales y constructivas afines a Fr. Martín, que aunque no pudieran ejecutarse bajo su maestría, fueron seguidas sus trazas por Diego de Vergara. Iglesia

columnaria de tres naves separadas por gruesos pilares cilíndricos sobre los que cabalgan arcos de medio punto y cubierta lígnea, el tipo espacial se puede relacionar con la arquitectura eclesiástica de nuevas parroquias construidas en Granada en el ámbito del taller de Siloe, pero también en iglesias tardogóticas reformadas en el siglo XVI, como es el caso de Santa Marta de Martos (Jaén), la ciudad natal de Martín de Santiago, de este tipo basilical y con pilares igualmente cilíndricos y capilla mayor profunda. Aparte de que los soportes cilíndricos también los había experimentado nuestro arquitecto en San Telmo, Sancti Spiritus o en la iglesia de la Encarnación de Bilbao, a él atribuida (Fernandez, 1977, 166), la cabecera de planta rectangular de dos tramos, terminada en

ábside poligonal mediante las consabidas trompas aveneradas, llevan el sello de Fr. Martín, del mismo modo que el orden colgado de las columnillas en que apean las nervaduras ornamentales descansando sobre la moldura corrida que recorre toda la capilla, como en San Esteban de Salamanca, aunque el cerramiento estuviera a cargo de Vergara el "Viejo". Al exterior, este ábside poligonal con los contrafuertes angulares en oblicuo retoma la forma volumétrica de los cimborrios cuadrangulares, tan de su gusto, pero también semejante a la cabecera de la iglesia salmantina de Sancti Spiritus, solo que desprovistos los contrafuertes de los pináculos flamígeros de aquella. También los vanos que iluminan la capilla son fieles al modelo abarcante de inspiración siloesca, ya comentado.

La capilla de los Piña, abierta en el lado del evangelio (el lateral opuesto carece de capillas por imposibilidad del emplazamiento), muestra igualmente estilemas formales del lego dominico. De planta cuadrada se cierra con bóveda octogonal de nervios radiales, pero de factura al "romano", tras el preceptivo paso de las cuatro trompas angulares aveneradas. El claristorio de arcos tripartito o la presencia de veneras ornamentales a los lados, refrendan su autoría, así como "los diafragmas calados por óculos", que la profesora Camacho ha puesto en relación con la Puerta de las cadenas de la catedral malaqueña y a él atribuidos (Camacho, 2004, 129)

En fin, la misma solución "retablistica" en el segundo piso de las portadas de la fachada principal, bien diferentes del piso inferior en el que abren los vanos de entrada, remiten de igual manera en lo compositivo y en las formas ornamentales al gusto plateresco del que hacía gala en tierras castellanas Fr. Martín.

Dos años después de haberse hecho cargo de Santa María, el obispo Manrique decidió renovar la iglesia de San Sebastián, situada en el llano de la ciudad y por tanto de más fácil acceso, sin duda con el pensamiento de traspasar a ella el título de Colegiata, cosa que ocurriría en 1692 (Pérez del Campo, 1986,91). Como era de esperar, Martín de Santiago recibió el mismo cargo con la obligación de trazar nuevos planos. La huella se hace más imperceptible en este caso, cuando su final ya estaba próximo y sería por tanto Vergara el "Viejo" el encargado de proseguirla. No obstante la portada del templo muestra rasgos del fraile en el uso de arquivoltas o los medallones con relieves en las enjutas; el tipo de columnas delgadas, que flanquean la puerta, o el uso del vano tripartito para albergar imágenes del segundo piso.

La proyección de Fr. Martín en Andalucía no termina en Málaga si como sospeché hace un tiempo (Galera Andreu, 2000a, 88; y 2000c, 42), y ahora nuevas aportaciones quieren confirmarlo, el arquitecto dominico puede ser el autor de la primera traza del convento

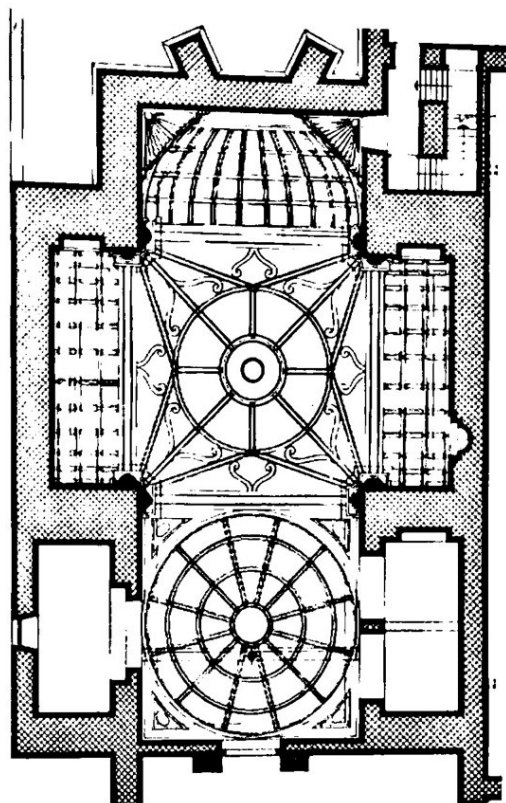


Fig. 34-4. Planta actual de la iglesia del convento de La Guardia (Jaén) con el reformado de Vandelvira. Fr. Martín de Santiago; Andrés de Vandelvira, 1542 en adelante. Plano de Luis Berges

de Santa María Magdalena en la villa de La Guardia, Jaén (Vasallo, J. 2018, 324). La iglesia de dicho convento, considerada no sin razón como obra señera de Andrés de Vandelvira, sabemos de pocos años acá que en realidad su intervención, a partir de 1542, la realizaba respetando en principio unas trazas anteriores contenidas en un pergamino firmado por el vicario de la Orden y el maestro cantero Domingo de Tolosa, quien Junto a Francisco del Castillo "el Viejo" iniciaban ese mismo año la obra (Lázaro, 1988, 115-143). La fecha de 1542 es clave por cuanto los patronos deciden ampliar la primera escritura fundacional (1537) con otra nueva en la que se contempla una residencia para el señor de La Guardia, Rodrigo Mexia, y hacer panteón familiar en la capilla mayor (Vasallo, 2018, 325). Es entonces cuando Tolosa es separado, a los pocos meses de haber iniciado el trabajo, y sustituido por Vandelvira con facultad para innovar la traza original (fig. 34-4).

Que Domingo de Tolosa fuera destituido en favor de Vandelvira, revela la evidente confianza en el mayor prestigio del arquitecto manchego y la consiguiente desconfianza en el primero, aunque era un experimentado cantero, pero eso mismo me llevó a pensar que su firma



Fig. 34-5. Portada meridional de la Sacra Capilla de El Salvador. ¿Fr. Martín de Santiago?, ¿A. de Vandelvira?, ¿1547? en adelante. Foto autor

en el pergamino que contenía la traza que traía en mano el vicario, no implicaba la autoría de la misma por parte de este maestro, sino la obligación de realizarla. La similitud de la cabecera con las soluciones de iglesias castellanas del entorno de Rodrigo Gil de Hontañón y Fr. Martín de Santiago indicaban una procedencia avalada por el contexto en el que se había originado la fundación.

En efecto, los patronos fundadores, Rodrigo Mexía y Mayor de Fonseca, su mujer, residentes en Salamanca en el palacio conocido como la Casa de la Salina, había sido proyectada por Rodrigo Gil según sostiene la crítica historiográfica (Hoag, 1985, 131; Casaseca, 1988, 215-222), sin embargo elementos ornamentales de la fachada y del patio, son de raigambre del dominico (Casaseca, 1988, 219; Vasallo, 2018, 313 y ss.). Razones de afecto hacia la Orden de Santo Domingo por parte de los señores de La Guardia en

agradecimiento por el apoyo que obtuvo de los religiosos en el litigio familiar por la titularidad del mayorazgo (Vasallo, 2018, 313), avalarían no solo el otorgarle la fundación de La Guardia, sino una comprensible presencia de Fr. Martín en sus empresas arquitectónicas.

Al analizar la capilla mayor del convento jienense, de testero plano transformado interiormente en ochavo merced a las trompas en los ángulos, la filiación con la arquitectura salmantina en torno a la cuarta década del siglo era inevitable. Ciertamente que la solución estereométrica de las trompas aveneradas y la bóveda de horno encasetonada de mano de Vandelvira, ofrecen uno de los ejemplos de mayor virtuosismo de realización estereotómica, tal y como quiso immortalizarla su hijo Alonso en el *Libro de Cortes de Piedra*, pero tales formas, sobre todo las veneras de las trompas planas proyectadas en perspectiva están en iglesias de Fr. Martín, como hemos visto, e incluso la bóveda de horno se halla presente en la iglesia de la Encarnación de Bilbao. Sin embargo los dos contrafuertes en el testero de la capilla se disponen no perpendiculares al muro, como era habitual en él, sino en oblicuo, como lo era en cambio en Rodrigo Gil. La implicación de ambos arquitectos en los proyectos de los Mexía-Fonseca, podía haber inclinado el encargo de la traza en favor de uno o del otro, si no de ambos conjuntamente, pero el hecho de ser Martín de Santiago el arquitecto oficial de la Orden en Castilla quizá pueda darle más crédito a la traza presentada por el vicario.

En cualquier caso la iglesia de La Guardia es un vivo y apasionante ejemplo de la versatilidad de la arquitectura española hacia la mitad del Quinientos. Un punto en el que se encuentran las variantes castellanas y andaluzas en el manejo del lenguaje al "romano" con los resabios constructivos del "moderno", admirablemente conjugados por Vandelvira con introducción de lecciones siloescas, perceptibles sobre todo en los pilares torales (anticipo de los que diseñaría para la catedral de Jaén) y en el corto crucero de bóvedas encasetonadas.

Una última alusión a Fr. Martín en una hipotética atribución, o al menos influencia, nos lleva a esa extraña portada meridional de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (fig. 34-5), Panteón del Secretario imperial Francisco de los Cobos, cuya construcción corre en paralelo al convento de La Guardia, y donde también están Vandelvira y Siloe.

La extrañeza de la puerta no es sino lo ajeno al diseño común de las portadas vandelvirianas y especialmente la del lado opuesto de la misma Capilla de El Salvador, que si responde al modelo estándar de portada "triumfal" de arco enmarcado por pares de columnas con nichos en los



Fig. 34-6. Portada de la iglesia del convento de Sancti Spiritus. Salamanca. Fr. Martín de Santiago, 1533

intercolumnios. Por el contrario en esta otra meridional su diseño parece retroceder en el tiempo, tanto en composición como en ornamentación, de un marcado tono "plateresco". Por la articulación de los dos cuerpos, arco también triunfal de entrada y los tres cuadros del superior cerrado con frontón triangular, se ha planteado una inspiración en la *Hypnoteromachia Poliphili* (Rodríguez, 2002, 332). Aun cuando el esquema compositivo obedece a ese ejemplo gráfico, lo bizarro de su realización, donde las columnas que debían flanquear el vano de entrada se han sustituido por pilastras jónicas, sobre las que vuelan pesadas ménsulas de apoyo para el entablamento, en sustitución de los lógicos capiteles de un orden columnario, apuntan a esa peculiar libertad hispana en los inicios de la adopción del lenguaje "antiguo" del que hacía

gala en Salamanca Fr. Martín, por ejemplo, en la portada de Sancti Spiritus (fig. 34-6), donde encontramos el empleo de pilastras pareadas en sustitución de columnas, solo que en vez de ménsulas dispone capiteles cortados, eso sí, acorde con el orden empleado; el entablamento presenta un friso corrido con una tupida decoración de elementos fantásticos, muy similar al de Úbeda, y en el segundo cuerpo, las tres ventanas o cuadros se reducen a dos, cerrándose con frontón triangular y relieve en su interior.

A partir de esta similitud de esquema compositivo, importantes diferencias separan a ambas portadas. El orden apilastrado de Sancti Spiritus queda colgado a la altura de las impostas de la puerta; ésta presenta su típica concavidad en la rosca y entre el arco y el entablamento queda un amplio paño destinado a la leyenda

fundacional. Distinta es también la solución de los cuadros superiores con arquitos ciegos de medio punto y tondos encima con relieves, separados por complejos y abigarrados pilares de columnillas y retropilastras. En resumen, una obra más arcaica e imperfecta en su conjunto que la más refinada y sabia composición de la de Úbeda, aun participando de esa bizarría tan del gusto hispano, pero por lo mismo alejado del tono que domina en esta pequeña iglesia. Chueca Goitia quiso atribuir el diseño a Pedro Machuca (Chueca, 1971, 129) por similitud con el retablo de San Pedro de Osma de la catedral de Jaén. Quizá podría pensarse por el clasicismo de algunas figuras, sobre todo el tondo mariano del frontón, que en todo caso más podría estar en la

órbita de Siloe. Lo cierto es que es una pieza impuesta, que como tal parece impuesta por el comitente o en este caso, como sabemos, por su asesor, que no era otro que el deán de Málaga, Fernando Ortega. Y aquí es donde cabe la hipótesis acerca de un diseño pedido al Maestro Mayor, a la sazón, Fr. Martín, puesto luego en manos de Vandelvira ¿modificándolo? Desde luego, si fuera del dominico, su contagio del lenguaje imperante en Andalucía habría sido rápido y sorprendente, cosa que me hace dudar, pero un esbozo de una composición que presta especial atención a la iconografía y que la condiciona en consecuencia, si es factible que fuera remodelada en una sintaxis más ortodoxa del lenguaje al "romano".