



Identificado el arquitecto-ingeniero de la Magdalena de Olivenza, Asunción de Elvas y Puente-Fortaleza de Ajuda

LUIS ALFONSO LIMPO PÍRIZ

En el año 2001 el arquitecto Manuel Fortea, estudioso de la bóveda extremeña, presentó en la Universidad de Coimbra su tesis doctoral *La iglesia de la Magdalena de Olivenza: modelo del gótico portugués*, avalada por la dirección del Prof. Pedro Dias, reconocida autoridad en campo del manuelino. En el año 2008 la Caja de Ahorros de Badajoz editaba una adaptación de la tesis, que no fue presentada públicamente hasta el 2013 en Badajoz, y hasta el presente 2016 en Olivenza. El libro en cuestión, de 558 páginas profusamente ilustradas a todo color, numerosas notas y una completa bibliografía, ha pasado injustamente desapercibido, al coincidir su edición con la crisis de las cajas de ahorros en general, y en particular con la de Badajoz, que lo retuvo en sus almacenes sin difundirlo.

De libro tan completo cabría esperar que respondiera la pregunta quién fue el autor del *disegno* de la fábrica manuelina, si es que tal pregunta resulta legítima. Recordemos el poema de Bertol Brecht "Preguntas de un obrero ante un libro":

Tebas, la de las Siete Puertas ¿quién la construyó?

*En los libros figuran los nombres de los reyes.
¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedras?*

Manuel Fortea considera la Magdalena de Olivenza un monumento demasiado complejo como para ser atribuido a un único responsable. Una iglesia, al igual que un largometraje, es una obra coral, el resultado del trabajo de un ejército de personas, de una compleja maquinaria técnico-administrativa y de una triple voluntad: promotor, diseñador y constructor. Tres piezas que deben rodar en armonía para alcanzar la meta final. "Un arquitecto solo, sin cliente, no existe, como no existe el guionista sin productor ni director." (p. 93). Fortea escribe que los promotores de la Magdalena fueron tres: el rey D. Manuel I, el primer obispo de Ceuta con residencia en Olivenza, Fray Henrique de Coimbra, de azacanada vida (LOPES, 1970) y la propia villa, que decidió gravar el consumo de la carne, el vino y el pescado para constituir la *renda da imposição* y sufragar con ella las obras del templo. Fortea nos dice del constructor que fue un experimentado maestro de obras con gran dominio del oficio, especialmente de la cantería y su monte, pero no da su nombre y apellidos. Del arquitecto o ingeniero responsable del proyecto nos dice que gozó de la plena confianza del rey y del obispo. También que fue hombre de formación gótica, que dominaba la geometría euclidiana y utilizaba para el control de las

fuerzas gravitatorias la regla de Blondel, celosamente guardada por las logias medievales. Pero tampoco nos da su nombre o apellidos...

Bien está analizar exhaustivamente la geometría secreta del monumento y apoyarse en el propio edificio como el documento más fidedigno, el que nunca puede mentir. Bien está huir de una interpretación literaria y epopéyica de la arquitectura, interesada solo en buscar genios para convertirlos en mitos. Bien está enfatizar la unidad estructural, lo colectivo, frente a la diversidad estilística y el fetichismo de lo individual. Pero huyendo de concederle en exclusiva el mérito y la autoría de la obra a una sola persona corremos el riesgo de caer en el extremo opuesto: en la renuncia deshumanizadora a ponerle nombre y apellidos al monumento, deificando al Arquitecto como figura abstracta, como demiurgo y Supremo Hacedor. "En el propósito de este estudio no está tanto desvelar su nombre como su cabeza. No tanto quién fue, sino cómo era. Averiguar su formación, sus ideas, sus recursos, sus preferencias, sus claves. En definitiva, llegar al fondo de su pensamiento. Hablar del arquitecto como personaje no implica necesariamente que fuera una sola persona física, pudiendo haber desempeñado tal tarea varios maestros participando de ideas comunes." (p. 125). Las piedras, por sí mismas, hablan. Deber del investigador es interrogarlas, pero sin renunciar a otras fuentes y rehuir la pregunta ineludible. "Una Historia del Arte sin nombres es una Historia del Arte sin hombres, y con ello deja de ser lo que anuncia: historia." (FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, 1985; p. 36).

Fortea llega en su tesis a la firme conclusión de que existe una completa afinidad estructural entre la iglesia oliventina y su estricta contemporánea al otro lado del Guadiana, N^a Sr^a de la Asunción de Elvas, atribuida por la historiografía a Francisco de Arruda. De ahí que en la estela de Reynaldo dos Santos un prestigioso historiador del arte

portugués haya podido atribuir al famoso arquitecto de la Torre del Belém y del acueducto de Amoreira no solo la Magdalena de Olivenza, sino *también* el puente de Ajuda. (PEREIRA, 2008). Demasiadas obras, tal vez, para una sola persona.

En la monografía que dedicamos al puente-fortaleza de Ajuda sobre el Guadiana (LIMPO PÍRIZ, 2012) sopesamos esa posible autoría, descartándola por falta de encaje cronológico, y apuntando como posible arquitecto-ingeniero de Ajuda al maestro de Évora Martim Lourenço, cuya presencia como inspector de la obra junto al contador Sebastião Vaz documentamos en octubre de 1512. Martim Lourenço era figura geográficamente próxima a Olivenza y políticamente próxima al rey D. Manuel, ya que fue artífice probado del palacio real en Évora y artífice probable de la última campaña de obras en el convento de San Francisco de la misma ciudad. Unas obras cuya parálisis violaba el compromiso de la Corona con la orden para concluir las.

Un año antes de que viera la luz pública nuestro libro sobre Ajuda había presentado en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa Mário H. Cabeças su tesis sobre las transformaciones sufridas por la Asunción de Elvas durante el barroco (CABEÇAS, 2011). La curiosidad por el origen del templo llevó a este joven investigador al llamado *Livro I das Próprias* del Archivo Histórico Municipal de Elvas. Concretamente, a una carta enviada por D.Manuel al juez y concejo de Elvas desde Almeirim el 5 de mayo de 1510. En ella el monarca accede favorablemente a la petición de construir en la recién declarada ciudad una plaza e iglesia nueva, autorizando el derribo de la vieja fábrica medieval de St^a Maria *dos Açougues*. Con una condición. Antes de ponerse manos a la obra había que saber cuánto costaría. Para saber el coste había que tomar previamente medidas, es decir, redactar un plano o proyecto, a partir del cual hacer un presupuesto, y saber así lo que

sería menester recaudar. “E porque se bem posa saber escrevemos a *Martim Lourenço, mestre da ponte*, que va [vaya] a essa cidade, e este convosco, e pratique como se deve de fazer a dita igreja.” Sin proponérselo, Mário Cabeças mataba tres pájaros de un tiro, apoyándose en el terreno firme de una fuente primaria indiscutible. Un documento que Vitorino d’Almada leyó en su día erróneamente como “licenciado Manuel da Ponte”. El cambio de esas dos palabras permitía no solo corregir la errónea atribución de la Asunción de Elvas a Francisco de Arruda, propalada en los paneles y folletos turísticos de la ciudad recién declarada Patrimonio de la Humanidad, sino responder la pregunta sobre la autoría del puente-fortaleza de Ajuda de forma positiva y directa, y de forma indirecta la pregunta sobre la autoría de la iglesia de La Magdalena. Ahora todas las piezas parecían encajar unas con otras.

Al mismo tiempo que Mário Cabeças, y por razones diferentes, otro investigador se topaba también con el rastro de Martim Lourenço: Francisco Bilou, técnico superior de turismo en Évora, licenciado en Historia por su universidad con una tesis sobre el acueducto de la Plata. Intrigado por las dudas y sombras en torno a la conclusión del convento de San Francisco, la fábrica más emblemática del tardo-gótico portugués por su irradiación en el Portugal continental y ultramarino, Bilou se propuso aclararlas. El resultado fue un librito de pequeño formato y apariencia humilde, apenas 130 páginas, con abundantes y oportunas notas, dibujos y fotos en blanco y negro, pero denso y jugoso, sin desperdicio alguno, sólidamente cimentado en fuentes inéditas sometidas a rigurosa crítica, con seductores razonamientos y muy atractivo por las novedades aportadas. Libro justamente elogiado por su prologuista, el profesor Vítor Serrão, cuyas virtudes también nosotros nos complacemos en subrayar. La tesis central de *A igreja de São Francisco e o Paço Real de Évora: a obra e os protagonistas 500 anos*

depois, publicado un año después de la presentación de la tesis de M. Cabeças, es que no fue el sevillano Alfonso de Palos, sino el maestro eborense Martim Lourenço, el responsable de la terminación del convento. Era aquel un desafío técnico que tenía paralizada la obra desde hacía casi cincuenta años. La cobertura de la inmensa nave de San Francisco se consideraba poco menos que misión imposible para los oficiales de la época. Máxime teniendo en cuenta que no se podía interrumpir el culto en la iglesia vieja que contenían los muros de la nueva. Las obras, gráficamente plasmadas por Garcia de Resende en el *foral novo* (1501), duraron la friolera de 20 años, y se llevaron a cabo gracias a la estrecha colaboración entre Martim Lourenço y el *mestre carpinteiro Lourenço Domingues*.

Lourenço ~~Domingues~~ se había hecho famoso al levantar con enormes cuadernas invertidas que mandó traer expresamente de los astilleros de Lisboa una carpa de 66 m. de largo por 16 de ancho y 16 de altura. El recinto sirvió para la celebración en 1490 de las bodas del Príncipe D. Afonso, primogénito de D. João II, con la infanta Isabel, hija de los Reyes Católicos. ¡El sueño de la unidad política peninsular por vía dinástica! Hay quien piensa que el costillar de aquel enorme galeón puesto en tierra y boca abajo, aquella obra efímera que causó la admiración de los contemporáneos y que el *Príncipe Perfeito* recompensó con largueza, pudo servirle a Lourenço ~~Domingues~~ como test para probar la resistencia de la madera en la cobertura de grandes vanos. De ahí que en 1497 se atreviera a fabricar las cimbras de apoyo necesarias para sostener los poderosos arcos torales de la nave de San Francisco, un vano menor de 12’65 m de luz, pero que infundía respeto al tener que cerrarse a una altura de 25’70 m. Sin duda, el proyecto arquitectónico más audaz del momento. Diez años después D. Manuel recompensaba a Martim Lourenço con 4.000 reales por el cerramiento de la bóveda con unos ladrillos especialmente diseñados para la oca-

Gonçalves
Gonçalves

Gonçalves

sión. El acto fue solemnizado el 4 de octubre de 1507, día de San Francisco, con procesión y banquete. La falta de espacio nos impide reseñar aquí, como sería nuestro deseo, las decisivas aportaciones del maestro entallador Olivier de Gand y del pintor Francisco Henriques a los retablos y vitrales del templo, muy alejadas por cierto del espíritu del *Poverello*, que Bilou también detalla.

Bien cimentado su prestigio con aquella proeza estructural, se comprende que cuando los de Elvas quisieron hacer su plaza e iglesia nueva D. Manuel les enviara a Martim Lourenço, *mestre da ponte* sobre el Guadiana. Los pilares del puente estaban levantados desde 1509. Así lo anotó Duarte d'Armas en la *taboada* final de su *Livro das Fortalezas*. Ahora faltaba lo más difícil: salvar la madre del río con un arco cuya luz libre, 26'40 m., representaba el doble del ancho de la nave de San Francisco. ¿Quién podría fabricar una cimbra para un vano de esas proporciones, próximo a los 28'8 m de la bóveda central de Alcántara? Aunque Ajuda fue parcialmente destruido en 1648, y el marqués de Bay voló su cuerpo central en 1709, perdiéndose así la lápida de rigor con las armas del rey, fecha de conclusión y, tal vez, el nombre del pontífice, Francisco Bilou ha localizado la inconfundible firma del *mestre carpinteiro* Lourenço Domingues en el intradós de uno de los arcos de la margen derecha. Prueba inequívoca de la continuidad de su colaboración con Martim Lourenço. ¿Nos regalará algún día la co-operación transfronteriza luso-española un inventario completo de las siglas que proliferan en los arcos no destruidos...?

Conocida la brillante ejecutoria de Martim Lourenço como *mestre das obras* de São Francisco y *mestre da ponte*, premiada por D. Manuel en 1513 con el encargo del palacio real de Évora, del que resta por desgracia apenas el *Ala da Rainha*, y teniendo en cuenta tanto su proximidad geográfica a Olivenza como su estrecha relación personal con el monarca, cuesta mucho rechazarle como arquitecto-ingenie-

ro de la Magdalena de Olivenza, modelo que reprodujo en N^a Sr^a de la Asunción de Elvas. Las afinidades estructurales entre ambas fábricas, bien estudiadas por M. Fortea, no pueden ser solo un cúmulo de casualidades. "Elevar unas trazas a categoría de modelo es un acto de voluntad profundo y meditado por parte del promotor. Es reconocer su bondad hasta el punto de que merezca la pena ser construida más de una vez sin ninguna corrección. Es estar convencido de tener en las manos la mejor de las soluciones posibles" (p. 532).

Quedaría incompleta esta noticia si no hiciéramos referencia aquí a una última aportación, divulgada en el marco del congreso conmemorativo de los 500 años de la Torre de Belém, e incluida en las actas del mismo (RODRÍGUEZ FRANCO, 2015). M. Fortea había indicado tres fuentes para la financiación de las obras de la Magdalena: la hacienda real, las rentas del obispo de Ceuta Fray Henrique y la *renda da imposição*. Servando Rodríguez analiza un documento del reinado de D. João III (1548) en el que el proveedor de la Misericordia denuncia los atrasos en el pago de las cuantías que deben aportar a la obra sus patronos. No son los tres indicados por Fortea, sino cuatro: D. Rodrigo de Melo, alcaide mayor de Olivenza y marqués de Ferreira (44.444 reales por año); D. Jorge de Lencastre, maestre de Santiago, hijo bastardo de D. João II, vinculado familiarmente a Olivenza por su matrimonio con D^a Beatriz de Villena, nieta de Rodrigo Afonso de Melo (88.888 reales); el obispo de Ceuta Fray Henrique (66.666 reales), y por último la villa, que contribuía con 100.000 reales al año. El mayor pagano, ahora y entonces, el pueblo. Servando Rodríguez Franco, técnico de turismo como su colega de Évora, y como él también implacable escrutador de los monumentos que enseña a diario, completa la identificación de los cuatro promotores que figuran en el documento en papel recurriendo al documento en piedra, la heráldica escul-

González

pida en las claves centrales de las siete bóvedas del templo. Su estricta jerarquización no deja lugar a dudas. De la más alta dignidad, la capilla mayor, a la última, el coro. Mientras las cuatro primeras claves corresponden a instituciones (el Rey, la Orden de Cristo, la Nación, la Villa), las tres restantes corresponden a personalidades (D. Jorge, D. Rodrigo, Fray Henrique).

Concluimos esta múltiple y apresurada reseña bibliográfica reafirmando la necesidad de que Extremadura esté atenta a lo que investigan y publican nuestros vecinos en el campo de las humanidades en general, y muy particularmente en el campo de la Historia del Arte, necesitada de los estudios comparativos. Una Historia del Arte que no puede dar la espalda a las grandes obras de ingeniería como los puentes, centrándose exclusivamente en iglesias, palacios y castillos, y que necesita analizar sus obras no solo desde el punto de vista estructural, funcional o estilístico, sino también humanizarlas, bautizarlas, ponerles nombre y apellidos.

Ahora que gracias a MARTÍN NIETO (2010) sabemos positivamente que Pedro de Larrea, el maestro de esa otra obra emblemática que fue el conventual de San Benito de Alcántara, fue también el pontífice del puente-fortaleza de Palmas, plasmado por Lorenzo Possi (POSSI, 2014), no deja de resultar significativo el paralelismo de esa doble intervención religiosa y civil del maestro vasco con la doble intervención del maestro alentejano (LIMPO PÍRIZ, 2016). Animamos por eso desde aquí a Dionisio Martín Nieto a seguir buceando en los archivos alcantarinos y a ofrecernos nuevas y reunidas noticias del gran maestro que tan profunda huella dejó en la Raya extremeño-alentejana. No solo en la villa matriz de la poderosa orden, sino también en Santa María de Cáceres, en la catedral de Coria o en el templo de Rocamador de Valencia de Alcántara. Y animamos por supuesto también a Francisco Bilou, descubridor de su paisano Martim Lourenço, a ofre-

cernos en libro de no menor calidad que el comentado, pero de mayor ambición gráfica, toda la obra de ese gran maestro, activo durante 27 años ininterrumpidos en la región de Évora. La ciudad que le vio nacer, segunda del país, y su capital *de facto* durante los diversos períodos que en ella residió el duque de Beja, D. Manuel I *El Afortunado*, hecho que lo explica casi todo.

Si Pedro de Larrea merece figurar junto a los grandes maestros del gótico final en Castilla, como Enrique Egas, Gil de Hontañón o Juan de Ruesga, Martim Lourenço por su parte, incluido desde luego en el *Dicionário* de Sousa Viterbo pero considerado hasta ahora por la historiografía nombre de segunda fila, merece también lugar de honor junto a las grandes figuras del ciclo manuelino, como Boytac, João de Castilho o los famosos Arruda Hn^{os}, Diogo y Francisco. Que no pudieron hacerlo todo, ni estar en todas partes al mismo tiempo. Y que según Bilou hasta pudieron formarse profesionalmente en aquel innovador laboratorio que fue el *estaleiro* del llamado en las crónicas franciscanas *Convento de Oiro*, por la monumentalidad de su exterior y la riqueza decorativa de su interior.

BIBLIOGRAFÍA

- BILOU, Francisco: *A igreja de São Francisco e o Paço Real de Évora. A obra e os protagonistas 500 anos depois*. Lisboa: Colibrí, 2014.
- CABEÇAS, Mário Henriques: *A transfiguração barroca de um espaço arquitectónico. A obra setecentista na Sé de Elvas*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, 2011.
- CABEÇAS, Mário Henriques: "Elvas no tempo dos Descobrimentos. Atribuição da autoria da igreja de Santa Maria da Praça (...) a Martim Lourenço, mestre da ponte." En: *Sphera Mundi: Arte e*



- Cultura no tempo dos Descobrimentos* / Isabel Cruz Almeida; M^a João Neto, eds. Casal da Cambra: Caleidoscópico, 2015, pp. 151-164.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio: "La CEHOPU. Necesidad de los estudios históricos de las obras públicas." En: *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas. Actas del Seminario*. Madrid: M^o de Obras Públicas y Urbanismo, 1985.
- FORTEA LUNA, Manuel: *La iglesia de la Magdalena de Olivenza, modelo del gótico portugués*. Badajoz: Caja de Ahorros de Badajoz, 2008.
- LIMPO PÍRIZ, Luis Alfonso: *Ajuda, último puente-fortaleza de Europa*. Badajoz. Indugrafic, 2012.
- LIMPO PÍRIZ, Luis Alfonso: *Palmas y Ajuda: dos puentes rivales en el Guadiana fronterizo*. Badajoz: Diputación Provincial, 2016.
- LOPES, F. Felix: *Fr. Henrique de Coimbra: O Missionário, o Diplomata, o Bispo*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1973.
- MARTÍN NIETO, Dionisio: "Intervención de Pedro de Larrea en el puente de Palmas en Badajoz." En: *Sharia* (Boletín de la Asociación de Amigos de Badajoz), Badajoz (2010), n^o 67, pp. 2-3.
- PEREIRA, Paulo: "De Elvas a Olivença. O Renascimento antes de Vitruvio." En: *Monumentos: Revista semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana*. Lisboa (2008), n^o 28; pp. 82-91.
- POSSI, Lorenzo: *Piante d'Estremadura e di Catalogna di Lorenzo Possi (1687)* / Carlos Sánchez Rubio, Isabel Testó Núñez eds. Badajoz: 4Gatos, 2014.
- RODRÍGUEZ FRANCO, Servando: "Patrocinadores de Santa María Madalena de Olivença identificados nos brasões das suas chaves de abóbada." En: *Sphera Mundi: Arte e Cultura no tempo dos Descobrimentos* / Isabel Cruz Almeida; M^a João Neto, eds. Casal da Cambra: Caleidoscópico, 2015, pp. 399-409.
- RODRÍGUEZ FRANCO, Servando: "Santa María Madalena de Olivença. A identidade dos seus patrocinadores nos brasões das suas chaves de abóbada." En: <http://cad.letras.ulisboa.pt/index.php/Cadarte/article/view/43> (2015.04.26;12h.).

