BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA DE LAS LETRAS Y LAS ARTES



Tomo XXVII

Año 2019

BRAEX

(Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes)

Tomo XXVII Año 2019

DIRECTORA

Excma. Sra. Dña. Carmen Fernández-Daza Álvarez

CONSEJO ASESOR

Excmos. Sres.:

D. Francisco Javier Pizarro Gómez, D. Manuel Pecellín Lancharro, D. Feliciano Correa Gamero, D. Salvador Andrés Ordax, D. Manuel Terrón Albarrán, D. Miguel del Barco Gallego, D. Francisco Pedraja Muñoz, D. Antonio Viudas Camarasa, D. José Miguel de Mayoralgo y Lodo, D. Eduardo Naranjo Martínez, D. Luis García Iglesias, D. José María Álvarez Martínez, D. Antonio Gallego Gallego, D. Antonio Montero Moreno, D. Gerardo Ayala Hernández, D. Luis de Llera Esteban, Dña. Pureza Canelo Gutiérrez, D. Jesús Sánchez Adalid, Dña. María Jesús Viguera Molins, D. José Luis Bernal Salgado, D. Julián Barriga Bravo, Dña. María del Mar Lozano Bartolozzi y Dña. Trinidad Nogales Basarrate.

Correspondencia y suscripciones:

Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes Palacio de Lorenzana C/ de la Academia s/n 10200 Trujillo, Cáceres (España)

Patrocinio:

Consejería de Cultura, Turismo y Deportes. Junta de Extremadura

Colaboración:

Excma. Diputación Provincial de Badajoz

Maquetación: Virginia Pedrero

ISSN: 1130-0612

Dep. Legal: BA-792-2016

Imprime: Imprenta Provincial. Diputación Provincial de Badajoz

Printed in Spain

La Torre de la Catedral de Plasencia. Circunstancias y significantes

FRANCISCO SAYÁNS GÓMEZ

La torre que se encuentra junto a la Catedral Nueva que está adosada al lateral de la misma y situada a la altura de su sacristía es una construcción que sorprende y, una vez que es estudiada, no deja de impresionar. Creemos que es difícil que alguien con sensibilidad por los misterios del mundo medieval y con inquietud por desentrañar las razones profundas de sus arcanos, pueda mantener una actitud indiferente ante este edificio. Una especie de halo misterioso parece estar continuamente envolviéndola y protegiéndola, pero, al mismo tiempo, también invitando al observador curioso a desvelar lo más recóndito de sus secretos. Son varios los elementos constituyentes del edifi-

cio los que, de forma conjunta o individual, contribuyen a provocar estos sentimientos.

El edificio se eleva en el extremo nordeste de la explanada que está situada al mediodía de la Catedral Nueva y que se conoce popularmente con el nombre de patio *Enlosado*. Ahí es donde se encuentra con ese aspecto algo chocante y como desentonando con el resto del entorno gótico-plateresco más inmediato. La explanada fue construida en el siglo XVI sobre un relleno del espacio que ocupaba hasta ese momento la antigua muralla y su barbacana. Las aportaciones necesarias se contuvieron por un fuerte muro de sillar construido levantado sobre sobre los cimientos de la barbacana. Es este el sugerente aspecto que muestra desde la calle inmediata y que podemos contemplar en la foto de la lámina 1.



Lámina 1. Al fondo, la Torre en su entorno, sobresale a partir del muro construido para contener el relleno.

Respecto a su antigüedad diremos que la torre es casi trescientos años anterior a la fábrica vecina que es la cabecera de la Catedral Nueva de estilo gótico tardío y casi cien años más joven que la inmediata sala capitular de la Catedral Vieja conocida popularmente como Torre del Melón. Es evidente que como torre-campanario que es, originalmente solo pudo tener relación con la fábrica de la Catedral Vieja ya que no existe otra iglesia próxima de similar antigüedad y características.

Si la analizamos bajo la perspectiva que nos proporciona el hecho de considerarla ligada a la vieja iglesia, hay algunas circunstancias relacionadas con su ubicación y con su disposición relativa que nos llevarían a deducir que, como tal torre campanera, no parece reunir las condiciones que se le habrían exigido a un edificio destinado a atender estas funciones. Si la construcción no hubiera tenido condicionantes previos, parece claro que la situación de la torre hubiera sido otra.

Haciendo abstracción de la presencia del edificio de la Catedral Nueva que irá apareciendo donde se encuentra a lo largo del siglo XVI, al intentar explicarnos la forma en la que pudo estar relacionada con el edificio de la antigua, apreciaremos dos elementos singulares del máximo interés: en primer lugar, la torre está situada a casi treinta metros de distancia del lugar donde teóricamente debería de haber estado en su día junto al transepto, una distancia que parece excesiva para una torre campanil exenta que esté relacionada con el edificio principal de la iglesia; en segundo lugar, al existir una relación de dependencia iglesia-torre, como consecuencia de haber sido concebida ésta para aquella, ambas tendrían que haber guardado una orientación similar, manteniendo paralelos los ejes de cada edificio.

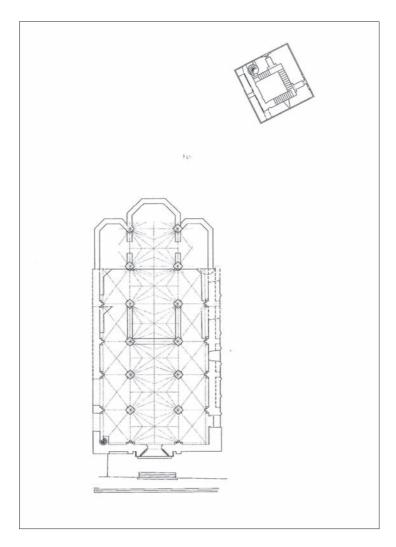


Lámina 2. Planta original de la Catedral Vieja y de la Torre en la que, a la situación actual, se ha añadido el tramo del transepto y la cabecera. Las distancias y posiciones relativas se han mantenido rigurosamente.

Para poner de manifiesto el sentido de la opinión que acabamos de exponer, observemos el dibujo que contiene la lámina 2 en el que mostramos lo que fue la planta de la Catedral Vieja antes de que se procediera a derribar los ábsides de su cabecera y el quinto tramo que actuaba como transepto de la misma, cosa que tuvo lugar a mediados del siglo XVI. Tal y como lo describen las crónicas que relatan la construcción de la nueva catedral, la cabecera de la vieja ocupaba el lugar que ahora ocupa el transepto de la nueva.

Lo lógico es que la distancia al costado de la misma no debería haber superado los diez metros y que su situación tendría que haber sido, más o menos, a la altura del transepto en el de la epístola. Como se puede apreciar, aparte de la excesiva distancia, ambos edificios tienen un desfase en sus respectivas orientaciones de unos veinte grados y por ello hace que ambos se muestren muy independientes el uno del otro.

La planta de la torre es prácticamente cuadrada, de algo más de 10 metros de lado (que corresponderían a unos 36 pies), la altura desde el nivel del patio hasta el modillón que sostiene el alero del tejado es de unos 26,50 metros (aproximadamente 92,6 pies) y está construida de sillarejo recibido con argamasa. En los tiempos actuales, el edificio ha sido sometido a una intervención restauradora.

La orientación aproximada de las caras de la torre, es la siguiente: la correspondiente al patio *Enlosado* es 140°/320°, mientras la que da sobre el exterior hacia el río es 50°/230°. El desvío en la alineación de la orientación de la torre, con respecto a la correspondiente de la Catedral Vieja es de unos 20°, como ya se

ha apuntado antes. Esta aparente anomalía, junto con la gran distancia al lugar que debió ocupar el transepto de la misma nos lleva a la convicción de que, ya desde su concepción original, fue imposible contemplar una conjunción integradora entre la torre y la antigua catedral tal y como hubiera sido deseable y necesaria.

Es evidente que, estando destinada a ser el campanario de la Catedral Vieja, esta aparente independencia, no hubiera tenido lugar en el caso de que la torre hubiera sido proyectada y construida sin restricciones previas. Está claro que no nació libremente sino sometida a un fuerte condicionante. Como consecuencia, al hacer esto, se estaba sacrificando sustancialmente la debida correspondencia ritual de los dos volúmenes arquitectónicos. Muy fuerte tuvo que ser ese supuesto condicionante para que la torre fuera construida tal y como nos ha llegado.

A la luz que suministra el análisis de estas circunstancias, nos planteamos la siguiente tesis: la razón de que la torre se construyera así, debió residir en que se tomó la decisión de aprovechar los cimientos de otra torre preexistente, que nada habría entendido de orientaciones ritualistas dado que, además de ser anterior a la catedral, su único fin era la defensa de las gentes acogidas a sus muros. Consideramos que, además de sus cimientos también se utilizó el resto de los materiales propios y de su conjunto defensivo asociado. No debemos de olvidar que en la torre actual hay colocados unos dos mil doscientos metros cúbicos de piedra, de los cuales, unos mil cuatrocientos, no tuvieron que ser acarreados pues procedían de los materiales constructivos pertenecientes a la primitiva torre y de su cerca que ya estaban allí; motivo que debió impulsar la decisión en este sentido.

Como consecuencia de todas estas circunstancias, la torre campanario quedó finalmente orientada tal cual estaba la primitiva torre fortaleza. El hecho de que no se la pueda relacionar con ninguna otra previamente existente nos lleva a conjeturar sino sería ésta la primera construcción placentina, la Torre de Ambroz que se menciona en los anales.

Todo lo dicho nos permite deducir que la torre campanera ya estaba allí, al menos en sus fundamentos condicionantes, y que la forma y disposición final con la que nos ha llegado fue el resultado que imponía el reaprovechamiento. Las circunstancias iniciales preexistentes, de ser una torre defensiva, influyeron sobre la posterior decisión de dar a la misma otra función complementaria que expondremos a continuación, una función que contribuiría a reforzar la tesis de que hubo una primitiva torre defensiva y que, aquella, fue reconstruida para darle una nueva función sin perder, del todo, la que originalmente tenía.

Una vez analizada la primera circunstancia y deducida su significación, procede pasar a la observación directa del objeto que nos interesa. Para lo cual, nos situaremos a una distancia conveniente del mismo y desde una dirección apropiada; ningún lugar más idóneo que en el patio *Enlosado*. Es importante elegir acertadamente la distancia y la dirección pues de ello depende que se logre, o no, establecer ese contacto intelectual que se pretende, objetivo en el que entran en juego muchas variables de índole personal. Hay que evitar situarse demasiado próximo al edificio lo mismo que demasiado lejos del mismo: lo primero, porque desde esa posición la imagen real queda muy distorsionada impidiendo la percepción de los detalles y de la relación entre las distintas dimensiones; lo segundo, porque el

resultado que se obtendrá será una visión panorámica a la que se incorporarán otros elementos arquitectónicos y paisajísticos urbanos irrelevantes al caso y cuya presencia contribuirá a difuminar la esencia de lo principal.

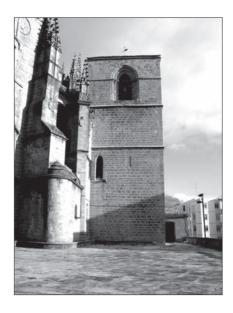


Lámina 3. Vista de la torre desde el patio Enlosado, desde una posición tal y como se sugiere en el texto.

Dar con el justo foco es tarea de relieve pues ello permitirá establecer, con mayor facilidad, ese diálogo espiritual con la torre que nos lleve a penetrar su significado; por lo que no se debe actuar con precipitación y sí con la calma que proceda. Como hemos adelantado, en cada caso, esta distancia puede ser diferente. Es cosa que depende de las circunstancias que puedan presentarse según el momento y de lo que el propio observador

pretenda captar, pues la torre ofrece muchas y diferentes aristas significantes. Situado en el lugar justo que, como digo, cada uno sabrá encontrar para sí, procede llevar a cabo una detenida y primera exploración visual. En nuestro caso, el emplazamiento sería el que nos ofrece la foto de la lámina 3.

Una vez que se ha acertado con la posición apropiada para la observación, cuyo síntoma asociado podría ser la percepción de una cierta sensación de comodidad física, la conversación con la torre arrancará incentivada por el descubrimiento de varios elementos y particularidades que han debido de atraer nuestra atención con mayor fuerza.

En primer lugar, al intentar dar con la puerta de acceso no la hemos encontrado por ningún sitio. En consecuencia, nos preguntaremos por donde y de qué manera se pasa a su interior. Es éste, posiblemente, el primer misterio con el que nos topamos y cuyo desentrañamiento nos tendrá ocupados durante un tiempo. Ahí comenzará nuestro viaje de exploración y de preguntas cuyas respuestas y hallazgos iremos dejando caer en los párrafos siguientes.

En segundo lugar, al seguir reconociendo la fachada que tenemos enfrente de nosotros y llegar a la altura de la primera línea arquitectónica horizontal surgen otras preguntas, entre las cuales, la más significativa podría ser aquella con la que nos planteamos el por qué aparece ahí esa especie de ventana alargada y estrecha de aspecto lanceolado y abierta al vacío, tan próxima a una de las esquinas de la torre y qué relación tiene con la correspondiente que se sitúa en la cara opuesta, también casi pegada a la esquina. Dado que la torre no tiene ningún tipo

de luz hasta que alcanza esa considerable altura, es posible que nos inquiete el hecho de que su desarrollo constructivo parezca arrancar a partir de ahí con lo que, la parte inferior de la misma, parecería estar actuando de soporte de aquella.

Por otro lado y en otro orden de cosas, en tercer lugar, caeremos en la cuenta de que: mientras en las caras de mediodía y septentrional los huecos de las campanas están centrados en sus respectivos paños, en las caras de más a levante y más a poniente estos huecos están desplazados de su eje central vertical y nos preguntaremos la razón de ello.

Finalmente, en cuarto lugar, dentro de este primer esbozo analítico, otro motivo de interés indagatorio vendrá activado por el hecho de que las impostas aparezcan dispuestas de forma tan aparentemente aleatoria.

Como contestación a la primera cuestión comprobamos que esas dos aperturas enfrentadas que parecen ser unas ventanas abiertas al vacío, no pueden tener otra función que la de entrada al edificio. De esta manera el acceso se llevaría a cabo en altura, tal y como se resolvía con frecuencia en algunas torres militares de la época. En nuestro caso, la entrada a la torre tiene lugar a través de estos dos estrechos portillos apuntados, ambos son de similares dimensiones y características, están situado uno en frente del otro y comunicados por un corredor interior a lo largo del frontis que da a la catedral. Comprobamos que los dos presentan un apoyo a modo de ménsula en el lado interno de la torre, sobre el que descansaría ocasionalmente una plancha practicable de madera que permitiría el acceso y que podría retraerse, en según qué circunstancias. Como no existen aparejos

visibles destinados a facilitar su despliegue ni estructuras que pudieran haber servido para recibirlos, ello nos hace pensar que el citado puentecillo tuvo que ser muy ligero.

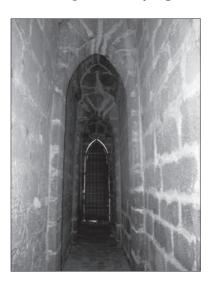


Lámina 4. Pasillo interior desde el portillo de levante con la puerta de acceso más próxima a poniente cancelada. Se aprecian los dos arcos con sus jambas.

El único portillo que está en uso, desde el siglo XVI, es el que está situado en la cara más a levante y al que se accede a través de la escalera espiral que lleva desde la sacristía a los chapiteles. Una puerta hecha a propósito en el primer tramo de la escalera, la comunica con la muralla y, desde ese punto, una estructura metálica de fortuna permite acceder al portillo. El otro acceso, que ahora permanece cerrado con una puerta de hierro, tuvo un dispositivo similar hasta el siglo XVI cuando la muralla desapa-

reció en ese tramo al llevar a cabo la obra de la Catedral Nueva. Ambas puertas dispusieron en su día de fuertes cierres como nos informa las características de sus goznes y de las cajeras de sus respectivas trancas.

El pasillo que comunica los dos portillos de acceso es abovedado y de gran altura, tiene una longitud de nueve metros cuarenta con una anchura de un metro diez centímetros. Dos arcos, de similares características que los portillos, lo dividen en tres tramos; las jambas de ambos arcos sobresalen unos diez centímetros del paño de la pared. Estudiando la disposición de las cajeras de las trancas de cierre y seguridad de las puertas y las de los arcos interiores del pasillo, comprobamos que el portillo de poniente, que da al adarve de la muralla en la zona de la Catedral y del Palacio Episcopal, es la entrada principal de la torre mientras el opuesto sería circunstancial al dar a la parte de la muralla que lleva a la Puerta de Talavera. El pasillo solo se puede cegar a la gente que proceda de esta entrada. Esta disposición de accesos nos explica que el adarve perdía su continuidad al llegar a la torre de manera que, el paso de un lado al otro, debía hacerse por dentro de la misma. En la lámina 4 podemos apreciar los detalles comentados del pasillo.

Respecto a la disposición de la torre, ésta, queda aislada del corredor que acabamos de describir mediante una puerta que da paso a la escalera. La puerta tuvo en su momento un fortísimo cierre con importantes goznes y una tranca de grandes dimensiones tal y como puede deducirse por la profundidad de la caja principal y por el tamaño del deslizadero del lado contrario. Hemos comprobado que todos los elementos aislantes y de cierre son de carácter defensivo y solo son operables desde

dentro. Recordemos que los vanos más bajos de la torre están situados a una altura sobre la base del edificio, tan importante, que los hace inaccesibles desde el exterior; es por todo esto que parece claro su carácter de fortín y de último refugio. La puerta de la escalera es inmediata al portillo de poniente, por esta razón y por la posibilidad de cegar el pasillo al otro acceso, es por lo que reforzamos nuestra tesis sobre la función primordial que tuvo la torre, que no fue otra que la de ser el último refugio del Obispo y sus próximos. La torre fue diseñada y construida con este objetivo, principal o secundario, pues todo en ella está concebido para poder aislarla y ser cerrada desde dentro.

Las ciudades medievales como centros de convivencia y limitado campo de acción económica se convirtieron con frecuencia en escenarios de conflictos sangrientos. Las revueltas ciudadanas contra obispos, señores, alcaldes y merinos resultaron más habituales de lo que normalmente cabe pensar. El motín de Compostela, contra el obispo Gelmírez y la reina doña Urraca, es un buen ejemplo de lo antedicho; su salvación en última instancia, al encerrarse ambos en la torre de las campanas de la Catedral, refuerza el argumento que hemos expuesto sobre el fin último de la torre placentina. Allí donde se veía forzado a convivir, un poder eclesiástico fuerte con una incipiente burguesía en desarrollo, acababan apareciendo focos de intereses chocantes con grandes posibilidades de que se presentaran conflictos. Algo parecido ya había pasado también en Sahagún y en Zamora. Por todo ello se comprende que la autoridad eclesiástica de Plasencia, que en ese momento era la única representativa de la del rey, juzgara conveniente tener dispuesto una última solución para ocasiones de este jaez.

Una vez en el interior, tras la fuerte puerta de acceso que solo se tranca desde dentro, nos encontramos con un rellano del que arranca la escalera que se desarrolla en tres tramos a lo largo de la pared. Es evidente que los campanarios no precisan de saeteras defensivas pero, en el séptimo escalón y a ras del mismo, una de este tipo permite dominar el corredor que en su día hubo entre la barbacana y la muralla. El segundo tramo es de la misma extensión aunque la anchura de su vano se reduce en la parte superior, con una ventana que da a la cara de mediodía y un arco a mitad del mismo. Pasado este último, se alcanza un rellano a ras con la ventana consiguiente, a partir del cual arranca el tercer tramo de siete peldaños.



Lámina 5. Figura con pez y cabeza con sirena.

A mitad de este último trecho se presenta un extraño y ruin pórtico que pretende significar algo más de lo que aparentemente manifiesta, a pesar de su notoria rusticidad. Es como si este espacio estuviera ahí marcando un final o un principio, un límite para definir un tránsito, pretendiendo con ello proponer una puerta de acceso a un estado diferente. Parece un lugar elegido con la intención de proponer un punto donde detenerse para llevar a cabo una reflexión personal: el capitel de fuera aloja la imagen de una sirena-pez como concepto simbólico opuesto al de Cristo pescador pues atrae al cristiano para sumergirlo en su perdición eterna. Como remate complementario del contenido significante de la sirena, el cristiano que comparte el capitel con ella, se muestra ya condenado asomando su cabeza entre lo que parece evocar las enormes llamas del infierno. En el lado contrario está el contrapunto: Cristo pescador lleva un pez que simboliza al cristiano rescatado para una vida feliz en armonía con Dios. Las dos figuras que contiene la lámina 5 nos muestran: la del lado izquierdo que corresponde al interior, la promesa de una vida mejor en Cristo; la del lado derecho que corresponde al exterior, la advertencia sobre la tentación y la amenaza de la condena.

En este ámbito es fácil que, el ocasional visitante, si es susceptible al impulso de las sensaciones que conmocionan el ánimo, a poco que se deje llevar por la imaginación que en estas circunstancias propende a lo fantástico, encuentre en este lugar la posibilidad de experimentar un estado rayano con lo gótico. Esto sucederá solamente en el caso de que su alma esté más dispuesta a la imaginación evasiva que a contactar con lo numinoso. Hay algo que flota en este entorno cerrado, que se hace sensible y que puede llegar a ser percibido como consecuencia de la excitación producida por el trance. Por encima de estocabe llegar a sentiralgo adicional que transmite una cualidad propia

de carácter anímico pero que es concomitante con lo físicamente sensible. Se hace perceptible a través de una conmoción, que sólo puede experimentarse desde una inmersión de perspectiva religiosa. Rudolph Otto nos dice en *Lo Santo* que eso que él llama numinoso tiene distintas tonalidades sentimentales que pueden «agitar y henchir el ánimo con violencia conturbadora», y lo compendia con la expresión *mysterium tremendum*, pues lo numinoso es a la vez terrorífico y fascinante. Creo que algo de todo esto se mantiene vivo aquí, en este último tramo de la escalera.

Con esta digresión he pretendido crear un oportuno desatiento recordando la existencia de aspectos capaces de movilizar perceptibilidades que suelen mantenerse en un plano profundo de nuestras potencias y que, raramente, salen a flote y se evidencian salvo que algo externo y fuerte y evidente provoque el impulso que estimule su afloramiento. La torre que nos ocupa contiene más información de la que se aprecia con los sentidos y se pone a nuestro alcance a través de la emoción y de los sentimientos que suscita.

Pasado el arco donde se encuentran las figuras comentadas, se alcanza una plataforma en cuya derecha se aloja un rincón oscuro del que arranca una pequeña escalera espirilada que lleva al campanario y que, desde allí, se prolonga muy angostamente hasta el tejado. El volumen necesario para la disposición de esta escalera, es la causa de que el hueco de la campana de levante esté desplazado del eje central de su paño correspondiente y, por simetría, el correspondiente a la cara de poniente que da al patio *Enlosado*; detalle que nos había sorprendido en nuestra primera observación.





Lámina 6. Ramita de acacia y cabeza de cochina.

Además de los tres motivos iconográficos que se encuentran en el último tramo de la escalera principal de la torre, en el lugar tan especial que hemos descrito, en la pequeña ventana de la fachada de levante los capiteles de sus archivoltas se muestran ilustrados con motivos vegetales apropiados para dejar allí escondida discretamente una imagen de gran contenido significante. Se trata de una ramita de acacia que representa simbólicamente al maestro constructor en tanto miembro corporativo del gremio de maestros constructores. Es, éste, un símbolo que toman como propio los maestros constructores medievales evocando al primer arquitecto del Templo de Salomón, Hiram Abiff, sobre cuyo enterramiento sus compañeros colocaron una ramita de acacia. A lo largo de mis trabajos de campo, he encontrado esta imagen en muchas edificaciones medievales pero siempre en un lugar discreto, como escondido a ojos de profanos.

También en esta fachada, apoyado en la segunda imposta, encontramos otro motivo iconográfico de particular significación e importancia, en la parte alta y en las proximidades del tragaluz que ilumina el espacio de la escalera espiral, se trata de la cabeza de una cochina. En la lámina 6 traemos las fotos de estas dos imágenes, la izquierda es la ramita de acacia y la derecha la cabeza de la *Saufang*.

En tanto soporte físico de un significado que puede ser simbólico o alegórico o simplemente funcional-evocador, la imagen de una cochina en un contexto medieval debe ser tratada con prudencia por razón de su polisemia si esto se puede aplicar y decir de su pluralidad significativa. En la zona de los chapiteles de la Catedral Nueva una gárgola reproduce la imagen de una cochina recordando su detestable significado simbólico, el cerdo es animal que nunca mira al cielo y símbolo de los más impuros y bajos instintos a los que el cristiano se enfrenta y debe rechazar. Por otro lado, en un capitel del claustro de la Catedral Vieja, una cerda nutricia amamanta a una multitud de lechones; aquí, la imagen pretende ser una alegoría de la Iglesia que proporciona alimento espiritual a todos sus fieles. La talla de la cochina del campanil tiene un significado del tipo funcional-evocador.

Es, éste, un detalle significante de alto valor informativo que nos permite plantear nuestra tesis sobre influencias culturales presentes en el maestro responsable del diseño y construcción del edificio. Creemos que la torre pudo ser diseñada por un arquitecto con raíces franco alemanas o de otra procedencia pero influido por la práctica que aquellos tenían con respecto a la decoración de las torres campaneras. En tierras riberas del Rin, desde tiempos altomedievales, se usaba colocar una cabeza de cochina tallada en piedra sobre una de las paredes del campanil de la iglesia.

La costumbre de utilizar el sonido de campanas para congregar a los fieles se remonta al siglo VII. En el alto medioevo, en el Franco Condado era popular una leyenda sobre un hecho ocurrido en Colonia. Según las consejas, entre las iglesias de San Pedro y de Santa Cecilia de aquella ciudad, una cochina desenterró con su hocico una pequeña campana. Hay varias versiones acerca de las circunstancias que concurrieron cuando se produjo esta maravilla. La más extendida y aceptada es la que contempla el hecho como dirigido por mano divina con la intención de señalar el asentamiento de la catedral que iba a ser construida. Esto sucedió el año 613 de nuestro Señor y la campana del prodigioso hecho lleva por nombre *Saufang* o 'encontrada por la cochina'.

Desde entonces se tomó como costumbre poner una campana próxima a la entrada de la iglesia bajo un pequeño cobertizo para, con su sonido, convocar a los fieles y recordarles las horas de rezos. Como en esas horas estos se encontraban en los campos próximos ocupados en sus labores para hacerla oír, hasta tan lejos, se precisó colocarla a una altura apropiada de manera que la estructura soporte necesaria acabó creciendo hasta devenir en torre. Los arquitectos constructores solían colocar una cabeza de cochina, en algún lugar próximo a la campana, como homenaje a la *Saufang*. La cochina de nuestra torre placentina es una peculiaridad que la hace única y motivo, por ello, de justificado orgullo.

El número de campanas que habrían de ser colocadas en el campanario, era algo que condicionaba el diseño original de la torre. Desde el momento en que se proyecta, ésta, se concibe para albergar al menos cinco campanas pero tal vez fueran siete,

con la más importante colocada en medio del campanario. Este dato nos permite hacer una primera aproximación a la fecha de construcción suponiéndola posterior a 1250, ya que tuvo que llevarse a cabo en fecha próxima posterior a la promulgación normativa de Gregorio IX que regulaba el número de campanas que deberían tener las iglesias y catedrales. Dado que el citado papa falleció en 1241, no debió ser mucho más tarde porque enseguida esta normativa perdió su capacidad preceptiva. En 1269, San Buenaventura recomendó el rezo del Ángelus que, desde la torre y al toque de campanas, era anunciado a toda la vega donde la gente se encontraba trabajando a esa hora. Las campanas del Ángelus eran específicas, teniendo una forma de sonar y de ser tañidas muy particulares por lo que es natural que estuvieran agrupadas sobre un mismo puente que es el que se encuentra construido en el centro del campanario. Si esto es así, la construcción de la torre habría que situarla en una fecha algo más temprana, alrededor del final del siglo XIII o ya a principios del XIV.





Lámina 7. Cabezas del campanario.

El argumento expuesto vendría reforzado por la profusión de cabezas cantoras que adornan los capiteles de los vanos que alojan a las campanas. De todos los motivos iconográficos que ilustran los capiteles de la torre, el principal por su significación y el más abundante por su número es el trébol. Cuando esta imagen viene sola su significado simbólico es el de la deidad en la Santísima Trinidad; cuando tres o cuatro de estos elementos icónicos se presentan configurados a modo de cruz, su pretensión es la de significar a la Iglesia como institución; cuando este icono viene encima o al lado de la imagen de una cabeza humana adopta el papel de su atributo, contribuyendo a calificarla con una significación específica.

Cuando actúa como atributo, el lugar que ocupa el trébol respecto a la cabeza que califica, proporciona a ésta un significado determinado y concreto según sea esa posición y según venga representado: debajo del mentón, toma el significado de sustento y representa al que vive de y para la Iglesia; sobre la frente o en la parte superior de la cabeza, alude a la potencia de la razón relacionando a la figura con el rezo mental o el pensamiento en Dios; debajo de la boca con un corto pecíolo que sale de la misma significa el sermón o la plegaria oral; flanqueando la cabeza y con los pecíolos alargados se refiere al canto religioso como el Ángelus; con los pecíolos más alargados y formando lazos independientes o que se entrecruzan con los correspondientes a los de las figuras vecinas, su significado pretende evocar el canto florido y coral religioso. Ejemplos, de todos y cada uno de estos distintos casos, los podemos estudiar en la portada septentrional de la iglesia de San Nicolás o en el claustro de la Catedral o en este mismo campanario.

Las imágenes de las cabezas que reproducimos en las fotografías de la lámina 7, corresponden a dos de las muchas que podemos contemplar adornando los capiteles del campanario. Como se puede apreciar, en cada caso, la disposición de los tréboles es distinta y diferente también su intencionalidad significante. La cabeza de la derecha, presenta dos tréboles que la flanquean de forma aparentemente independiente de ella mientras otro está colocado sobre la frente; en este caso, el atributo no sugiere acción sino un estatismo que refuerza la sustancialidad de la persona representada, el sacerdote. Mientras, la cabeza de la izquierda, aparece soportando tres tréboles fuertemente ligados a la misma cuyos pecíolos arrancan desde la boca representando acción y sugiriendo lo que la persona adjetivada por el atributo está llevando a cabo: el de pecíolo corto simboliza lo próximo como el rezo o la oración o el sermón, y los dos con el pecíolo largo y recto pretenden representar el canto religioso del Ángelus.

Volviendo sobre lo que dejamos apuntado al principio del trabajo; posiblemente sea en la estructura formal del exterior de la torre donde esté presente la intencionalidad significante de mayor importancia y, sin embargo, más esotérica. La extravagante disposición en que parecen estar colocadas las impostas, configurando espacios de aparente aleatoriedad dimensional, puede que no obedezca a ningún propósito determinado pero esto sería muy difícil de aceptar ya que no es lo que habitualmente sucede. La aleatoriedad no es admisible en el diseño y, en las desemejanzas formales, generalmente, se esconde una información que quiere ser comprendida. Esto es lo que nos ha llevado a tener que aceptar el carácter de esta disposición y dar

por sentado que es consecuencia de un diseño intencionado que encierra una pretensión.

La línea de actuación seguida para intentar desentrañar el sentido de la desigualdad de los tramos entre impostas, se ha basado en tres conclusiones preceptivas vigentes en el seno de los gremios de constructores medievales como uno de los muchos conocimientos heredados d la Antigüedad: espacio es número y el número es portador de una mística; esta mística del número abre el camino a muchos enfoques y uno de ellos es el que nos conduce a la música; en tanto instrumento de comunicación, la música contiene un mensaje simbólico a transmitir.

Para crear la escala cósmica Platón, en el *Timeo*, nos explica como el Demiurgo construyó el alma del Universo apoyándose en la siguiente sucesión de términos numéricos: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27 (dos progresiones geométricas de primer término compartido 1, una de razón 2 y otra de razón 3), entre estos términos insertó las medias armónicas y aritméticas. En las secuencias descritas, al llenar el intervalo entre 4 y 8 (doble) y entre 3 y 9 (triple), nos aparece el número 6 cuya presencia genera dos partes medias en ambos intervalos. Timeo, nos muestra la esencia de la armonía del alma del Universo centrándose en el análisis de la relación entre el 6 y el 9, que produce la consonancia musical o *diapente* que contiene el *diatesaron* y el *tono*, éste dando soporte a aquel. En estos números reside la esencia de la armonía del alma del Universo.

La mística platónica del número es de raíz pitagórica. Las explicaciones que se dan sobre el proceso mediante el cual, Pitágoras, llegó a establecer el fundamento de las armonías musi-

cales y sus relaciones numéricas correspondientes, han sido motivo de varias leyendas . Dos de estas leyendas han prevalecido como más fiables: una se basa en los sonidos que, de una fragua le llegaron, y su experimento de reproducirlos sobre cuerdas vibrantes de igual longitud bajo tensiones distintas debidas a los pesos diferentes pero proporcionales que colgaban de ellas; otra se basa en un experimento realizado con cuerdas de distinta longitud y similar tensión que mantenían, entre ellas, unas relaciones simples de proporcionalidad. En cualquiera de las dos vías por la que discurre la leyenda, el resultado es función de la relación entre los pesos o entre las longitudes.

También Nicómaco el pitagórico, en los capítulos 4 y 6 de su *Manual*, nos conduce a través de la mística del número y nos explica que las propiedades de las distintas notas musicales están regidas por él. Mientras el sonido es un fenómeno producido por una percusión del aire que nos llega hasta el oído, la nota es un grado más o menos alto de un tono, sin anchura, persistente, nítido y definido. Un intervalo es un tipo de transición o pasaje desde una nota baja a una nota alta o viceversa. Para los pitagóricos, un tono musical puro puede ser representado por un número, y, un intervalo comprendido entre dos tonos, por una razón numérica; consecuentemente, una escala musical estaría constituida de más de un intervalo.

Pitágoras y Apolodoro e Hipodamo, Nicómaco y Valerio, Vitrubio y Quirino Varrón, Casiodoro y otros, no agotan el elenco de tantos sabios y filósofos de la antigüedad que impulsaron el conocimiento de la música y lo pusieron a disposición del saber medieval. Después, el trabajo compilador de los enciclopedistas tardorromanos complementarían y actualizarían los cono-

cimientos; entre estos autores principales destacarían: Calcidio con su *Comentario al Timeo de Platón*; Martianus Capella con sus Libros VI y IX de su *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* y fundamentalmente Boecio con su *De institutione musica*.

Para Vitrubio la dimensión espacial se define a partir de unos módulos que están presentes en la propia obra y se aplican para cada uno de sus elementos relevantes. De esta forma, se logra un resultado adecuado y armónico de todo el conjunto. Además, para él, un arquitecto no puede ignorar la música. Según nos explica el arquitecto romano en el Libro I de su *Architectura*: 'en los teatros, se colocan vasos de bronce en unas estancias debajo de las gradas, en matemática distribución, para producir acordes musicales en el hemiciclo; están separados en una cuarta, una quinta y una octava doble, de esta forma, la voz de los actores cuando entra en contacto con los vasos de bronce, se intensifica llegando al oído de los espectadores de una forma clara y dulce'.

Esa mística del número de que hemos hablado, recogida por las escuelas neoplatónicas en las que revivía el genio de Pitágoras, fue transmitida al occidente cristiano a través de los enciclopedistas tardorromanos y de las Padres de la Iglesia, que creyeron en ella. Tal como nos dice Emile Mâle en su *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, San Agustín y los Padres de la Iglesia consideraban a los números como ideas de Dios. San Agustín en su tratado *De Musica*, sostiene que la música y la arquitectura son hermanas e hijas del Número y espejo de la armonía eterna. Isidoro también contribuye con sus aportaciones ya que, en el capítulo 8 del libro III de las *Etimologías*, plantea la diferencia entre la aritmética (el número) y la geometría (la forma) y la música, diferencia que radica en encontrar la medi-

da. Esta teoría toma cuerpo físico en el trabajo de los arquitectos medievales para los que, la analogía entre proporciones e intervalos musicales, se convierte en reflejo de una intencionalidad de contenido sublime.

Las armonías musicales simples, simbólicamente expresadas por medio de relaciones numéricas entre distintos elementos constructivos, fue un recurso arquitectónico empleado desde la antigüedad griega para incorporar en el edificio una intencionalidad de estas características. El número y la armonía de las formas se constituyen en leyes básicas del diseño constructivo medieval, de esta manera, el pensamiento neopitagórico y neoplatónico encuentra su lugar en el seno de su arquitectura.





Lámina 8. Fachadas de mediodía y de levante.

En el caso de nuestra torre, el arquitecto que la diseñó, lo hizo de manera que el edificio mismo mostrara la explícita imagen de la intencionalidad simbólica de base musical que le motivaba. El edificio debía tener en sí y mostrar claramente una música predeterminada, para ello, sus medidas y relaciones deberían ser reflejo de una secuencia tonal.

Ante estos argumentos, deduje que si quería comprender la oculta razón por la que el arquitecto había dispuesto el reparto de los espacios en la manera en que lo había hecho tenía que comprobar sus dimensiones midiendo y, a partir del análisis de los datos obtenidos, tratar de encontrar alguna explicación. De acuerdo con ello, lo primero que me ocupó fue la tarea de medir la longitud de cada lado de la torre que resultó ser unos diez metros y treinta centímetros de valor medio, equivalente a 36 pies. Las medidas verticales, realizadas por dos métodos indirectos independientes, arrojaron valores muy aproximados en ambos casos: el cuarto espacio, correspondiente al que viene bajo el alero tendría unos 12 pies; el tercer espacio siguiente unos 16 pies; el segundo siguiente unos 18 pies y el primero hasta el enlosado del patio unos 46 pies; son números musicales que encontramos explicados en el capítulo 23 del libro III de las Etimologías. En total, unos 92 pies que con los anchos de las respectivas impostas acercarían el valor a los 92,5 pies inicialmente estimados. La planta de la torre es un cuadrado y parece evidente que el lado del mismo es el que proporciona el módulo a partir del cual el arquitecto procede a incorporar sobre el dibujo la idea conceptual que explica el edificio como soporte simbólico de una intencionalidad intelectual. Es una fábrica proyectada ad quadratum en la cual se mantiene fija una concordancia de las medidas desde el comienza hasta el final. La longitud del lado de la torre, módulo vitruviano de referencia, es de 36 pies

y con esta dimensión definirá el tramo fundamental a partir de su mitad (36/2 = 18).

Los tres tramos superiores estarían diseñados siguiendo la secuencia 6, 8, 9 (de arriba hacia abajo). Al llegar a este punto apareció un problema pues el cuarto tramo de 46 pies de longitud se quedaba algo corto para coincidir con el número 24 de la serie pitagórica. Para cumplir con lo esperado, como veremos a continuación, el tramo tendría que haber medido 48 pies.

Dada la buena correspondencia qué, aparentemente, presentaban los números 6, 8 y 9 con las alturas respectivas de los tres tramos superiores, se hacía difícil comprender por qué la longitud del cuarto espacio se apartaba tanto de lo que, suponía, debería haber estado en la intención del arquitecto proyectista. La altura del tramo que aporta la base de la torre se resistía, le faltaba aproximadamente casi un metro de longitud para cumplir. Este inconveniente frustraba, de momento, la esperanza de encontrar en las dimensiones de la torre una justificación numérica de contenido musical, que era la tesis que pretendía demostrar. La explicación llegó de la mano de López Martín con el análisis que hace, en su Paisaje Urbano de Plasencia en los Siglos XV y XVI: sobre las seis o siete posibilidades que se habían barajado para dar solución al problema que, en su momento, presentó el hecho de que la nueva catedral tuviera una fachada tan importante como la meridional que no daba a ningún espacio que la estuviera demandando y la mereciera; de estas soluciones propuestas, la que prevaleció fue la de acordar el espacio inmediato allanando y rellenando el entorno para producir un patio enlosado a costa de la barbacana.

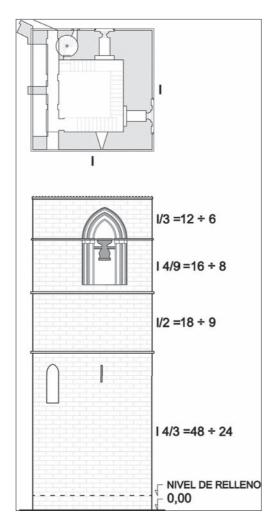


Lámina 9. Dibujo esquemático de la torre donde I es el lado de la misma que mide 36 pies y que el diseñador tomó como módulo.

Cuando, en 2005, se levantaron parcialmente las losas del patio para llevar a cabo unas obras de iluminación y mantenimiento, pude comprobar que, en efecto, los rellenos y aportaciones que se habían realizado cuando se dispuso el patio, se habían "comido" *exactamente* la altura que le faltaba al primer tramo. Con este descubrimiento, resultaba lógico aceptar que la torre había sido construida de cuatro tramos intencionadamente relacionados con una secuencia numérica determinada. De acuerdo con ello, tal y como vemos en el dibujo de la lámina 9, el arquitecto había dispuesto los tramos que separan las impostas de manera que sus alturas estuvieran en la relación que expresan los siguientes números pitagóricos: 6,8,9,24.

Una vez comprobadas las dimensiones de la torre, procedía recordar que fue con Boecio con quien se hizo posible la transmisión de una parte sustancial del conocimiento científico de la antigüedad, de manera que los trabajos de Pitágoras y Nicómaco y Ptolomeo pudieron incorporar las correcciones y actualizaciones que el sabio romano autor de la citada De institutione musica consideró oportuno aportar. Realizando una síntesis sobre las propuestas que hace en el Libro I de su tratado y ordenando las relaciones para presentarlas de forma más acorde con el caso que estamos analizando, podemos concluir que las armonías musicales pitagóricas son las siguientes: 2/3, 3/4, 1/2, 1/3, 1/4 y 8/9. Todas ellas están debidamente presentes en la torre y tienen los siguientes nombres en griego y en latín: 2/3 diapente o sesquiáltera (tramos 4° con 2°), 3/4 diatesarón o sesquitercia (tramos 4° con 3°), 1/2 diapasón o dupla (lado de la torre con tramo 2°), 1/3 diapasón-diapente o tripla (tramos 3° con 1°), 1/4 disdiapasón o quadrupla (tramos 4° con 1°) y 8/9 tono o sesquioctava (tramos 3° con 2°).

Dicho esto y entrando en la interpretación de lo que ello significa para dar sentido a la tercera conclusión preceptiva, la que supone un mensaje contenido en la música, hemos de comenzar diciendo que según afirma Ptolomeo en el capítulo 5 del Libro III de su Armonicas, hay tres partes primordiales en el alma: la intelectiva, la sensitiva y la generativa. Hay también tres especies primarias de unísonos y consonancias: el diapasón (unísono), el diapente y el diatesaron. Ptolomeo hace corresponder cada parte del alma y sus cualidades respectivas con una especie musical determinada. Entiende que unas y otras son relativas y afines. La facultad intelectiva la asocia al diapasón, la sensitiva al diapente y para el diatesaron reserva la facultad generativa. Afirma que donde hay inteligencia (parte primera del alma) siempre hay continencia y sentido; y, donde hay sensibilidad (parte segunda del alma) siempre hay continencia. La armonía de los sonidos es una virtud de estos y la del alma una cierta armonía en sí misma.

En otra división que hace de las facultades anímicas, Ptolomeo, las considera agrupadas en: racionales, irascibles y concupiscibles. Lo racional lo asocia al diapasón, lo irascible al diapente y lo concupiscible al diatesaron. En la parte concupiscible (en tanto tendencia al bien sensible) se asientan: el equilibrio en el dominio del placer, la continencia en el mantenimiento de los impulsos y el pudor para evitar la torpeza. En lo irascible (pasión del alma que causa indignación) tienen cobijo las siguientes virtudes: la mansedumbre para no ser movido a la ira, la intrepidez que no teme a las calamidades, la fortaleza que permite despreciar el peligro y la tenacidad para llevar a cabo las obras propuestas. En la parte racional tienen su alojamiento

las siguientes siete virtudes: agudeza intelectual, ingenio, capacidad, juicio, sabiduría, prudencia y pericia. Para Ptolomeo, lo intelectivo racional ha de dar soporte a todo lo demás, así el *diapasón* soporta al *diapente* y al *diatesaron* en una estructura filosófica en la que tiene lugar una correlación de consonancias y de virtudes.

En base a todo lo expuesto, la tesis sobre el carácter del significante incorporado en la disposición de las impostas, es la que sigue: el arquitecto, pretendió proyectar sobre la torre este último contenido filosófico en el que las virtudes deseables y perseguibles por el cristiano se reflejan en los intervalos musicales escondidos en su aparente disposición aleatoria. La torre, además de cumplir con la misión de convertirse en refugio de la persona del Obispo como hemos descrito, es un edificio esencialmente musical que alberga implícitamente la pretensión de mostrar valores de contenido moral.

A modo de conclusión, convengamos en que la torre de la Catedral de Plasencia reúne en sí tal cúmulo de particulares circunstancias que hacen de ella un objeto arquitectónico medieval del más alto interés. Tenemos la convicción de que, nuestro trabajo, aporta suficientes razones argumentadas para ayudar a comprender las curiosas peculiaridades de estas circunstancias. Por otro lado, la riqueza iconográfica que contiene, no es habitual encontrarla en otras torres campaneras medievales por lo que el análisis de sus significantes no deja de tener su valor. Sin duda puede que alguno de los argumentos aportados, tanto en el ámbito de las circunstancias como en el de los significantes, resulte motivo de controversia; si así fuera, la cosa no dejaría de tener su aspecto positivo ya que ello daría lugar a otras aporta-

ciones que vendrían a enriquecer el conocimiento de esta joya placentina.

Lamentablemente no podemos dejar de comentar algo que es altamente reprobable. La foto de la izquierda de la lámina 5 fue hecha el día 3 de febrero de 2004, en una de mis frecuentes visitas a la torre. La parte alta del macizo central del edificio estaba compuesto por piedras de baja calidad recibidas con una importante lechada de cal y arena que invadía sus junturas y las caras exteriores de aquellas, tal y como aparece en la imagen de la persona con el pez en la mano. Acabando la redacción de este trabajo, el día 31 de mayo de 2018, decidí hacer una última visita para comprobar que no había pasado por alto algún asunto fundamental. Al llegar al falso pórtico del tercer tramo de la escalera comprobé que tanto la sirena como el condenado seguían en su capitel pero, todo el paño interior correspondiente al macizo central de la torre había sido limpiado mediante un picado y la imagen que allí había estado durante más de setecientos años había desaparecido como efecto de la limpieza. A pesar de ello, he decidido mantenerlo presente como si allí siguiera así como mi interpretación de su intencionalidad simbólica.

Bibliografía

BOECIO. Sobre el fundamento de la música. Madrid, Gredos, 2009.

CALCIDIO. Commentario al Timeo di Platone. Milán, RCS Libri, 2003.

CAPELLA, Martianus. *The Marriage of Philology and Mercury*. New York, Columbia U.P, 1977.

CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Ariel, 2009.

CICERÓN, Marco Tulio. Sobre la República. Madrid, Gredos, 1984.

GHYKA, Matila C. Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Barcelona, Poseidón, 1983.

GHYKA, Matila C. Φ el número de oro. Barcelona, Poseidón, 1992.

ISIDORO. Etimologías. Madrid, BAC, 2004.

LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel. Paisaje Urbano de Plasencia en los Siglos XV y XVI. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1993.

MACROBIO, Ambrosio Teodosio. *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*. Madrid, Gredos, 2006.

MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

NICÓMACO de GERASA. *The Manual of Harmonics*. Traducción y comentarios de Flora R. Levin. Grand Rapids, Phanes Press, 1994.

JÁMBLICO. Vida Pitagórica. Madrid, Gredos, 2003.

OTTO, Rudolf. Lo Santo. Madrid, Alianza, 2016.

PLANTÓN. Diálogos (dos tomos). México, Porrúa, 2001.

PTOLOMEO, Claudio. *Armónicas*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 1999.

RICO CAMPS, Daniel. *Las voces del Románico*. Murcia, Nausícaä, 2008.

RUIZ DE LA ROSA, José Antonio. *Traza y simetría de la arquitectura. En la antigüedad y medievo*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1987.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1996.

VITRUBIO, Marco. Los diez libros de Arquitectura. Madrid, Alianza, 1995.