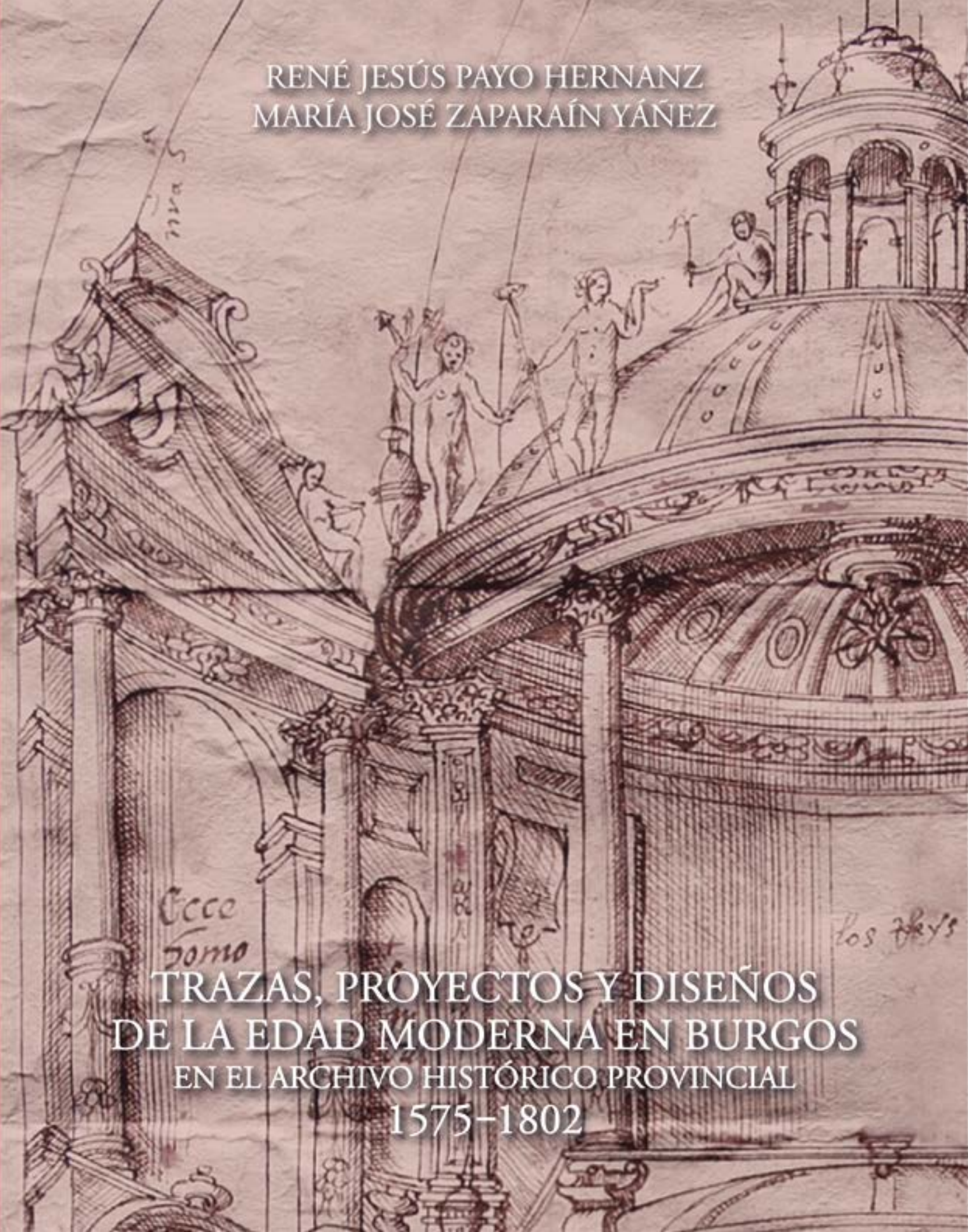
RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ
MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ



TRAZAS, PROYECTOS Y DISEÑOS DE LA EDAD MODERNA EN BURGOS

EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL

1575-1802

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ
MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ

TRAZAS, PROYECTOS Y DISEÑOS DE LA EDAD MODERNA EN BURGOS

EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL

1575–1802

CÁTEDRA DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO
ALBERTO C. IBÁÑEZ
UNIVERSIDAD DE BURGOS - FUNDACIÓN CÍRCULO

Junta de Castilla y León

Burgos, 2022

Edita:
Junta de Castilla y León
Cátedra del Patrimonio Artístico "Alberto C. Ibáñez" de la Universidad de Burgos

Fotografías:
Inmaculada San José Negro
Archivo de la Real Chancillería de Valladolid
Archivo Histórico Nacional
Archivo Municipal de Burgos
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Patrimonio Nacional
Miguel Moreno

ISBN: 978-84-09-47053-2

Depósito legal: BU 312-2022

Gráficas Aldecoa, S.L. • Calle Vitoria, 305
Parque Empresarial Inbisa-Villafría. Nave 35-F • 09007 Burgos
aldecoa@graficasaldecoa.com
www.graficasaldecoa.com

Índice

Prólogo 7

Presentación 9

Un lenguaje para mostrar, ver, entender y garantizar 11

- Introducción 13
- Laberinto semántico 23
  - Muestras, trazas, dibujos y delineación 23
  - Diseño, plan, proyecto e idea 32
  - Otros términos 37
- Autoría 48
  - Los responsables 48
  - La retribución del trabajo 67
- Aspectos materiales, técnicos y formales 75
  - Soportes 76
  - Técnicas 86
  - Tipo de representaciones 96
  - Unidades de medida, textos y claves 107
- Documentos de carácter polivalente 115
  - Mostrar y ver 115
  - Forma y manera 125
  - Garantía de control 136
- De la aceptación a la ejecución 151
  - Refrendo y preservación 151
  - Entendido y enterado 162
  - Obligaciones y límites 168

Catálogo de trazas, proyectos y diseños 179

Bibliografía 447

Índices onomástico y topográfico 469

Prólogo

La documentación notarial es una fuente imprescindible para la investigación histórica. En el Archivo Histórico Provincial de Burgos se conservan unos 29.500 volúmenes producidos entre los siglos XVI y XX y que incluyen todo tipo de escrituras: testamentos, compraventas, arrendamientos, inventarios, contratos de obras o cualquier otro negocio jurídico en el que intervienen individuos particulares, instituciones públicas o empresas y colectividades privadas. La institución notarial nos ha dejado ingentes cantidades de documentos donde se describe la vida cotidiana de los burgaleses, sus proyectos y sus materializaciones a lo largo de los últimos cinco siglos.

A veces, intercalados con documentos de carácter textual aparecen, muy excepcionalmente, documentos gráficos, estéticamente atractivos, como muestras, dibujos, trazas de proyectos o representaciones de edificios, obras o construcciones. Estos documentos, de naturaleza mixta, muestran las diferentes fases del proceso creativo de una obra de arte, desde su génesis hasta su ejecución.

Bajo la dirección de mi predecesor, Juan José Generelo Lanaspa, se inició la tarea de recopilar los documentos y expresiones gráficas, planos, trazas o dibujos, contenidos en los tomos de protocolos que se localizaron durante el proceso de elaboración de índices y se han ido actualizando a medida que los propios investigadores hicieron notar su existencia. Esta compilación está en el origen del estudio que ahora se presenta.

La publicación que ahora ve la luz tiene su génesis en su propuesta de dar a conocer el catálogo de los planos, trazas y dibujos contenidos en los protocolos notariales, como herramienta o mecanismo de difusión de las actividades llevadas a cabo en el Archivo Histórico Provincial de Burgos y como un servicio cultural dirigido al investigador y al ciudadano.

Con la publicación de *"Trazas, proyectos y diseños de la edad moderna en Burgos. En el Archivo Histórico Provincial de Burgos 1575-1802"* se inicia una colaboración estrecha y fructífera con el Área de Historia del Arte y la Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico "Alberto C. Ibáñez" de la Universidad de Burgos en aras de conservar y difundir el rico patrimonio documental que custodia este Archivo.

Los autores, inveterados investigadores desde su etapa estudiantil, profesores de reconocido prestigio y dilatada carrera profesional y académica, han realizado su estudio con rigor y exhaustividad. Han buscado en las fuentes originales, en estudios monográficos, repositorios especializados y tratados de arte para explicar y contextualizar cada uno de los documentos. Estoy segura de que el resultado les dejará gratamente sorprendidos.

La Junta de Castilla y León ha participado como editora de este trabajo y ha prestado su apoyo y colaboración a esta iniciativa. No en vano en el espíritu de la Ley 6/1991 de Archivos y del Patrimonio Documental de Castilla y León subyace la idea de fomentar la difusión del patrimonio documental y la investigación sobre sus documentos, promoviendo la celebración de exposiciones, la edición de publicaciones sobre instrumentos de descripción u otros eventos o actividades, colectivas o monográficas, que contribuyan a estos fines como forma de acceder al conocimiento. Con actuaciones como esta se demuestra que los archivos juegan un papel imprescindible en la custodia de nuestra memoria histórica y cultural y que, a su vez, deber estar a disposición de todos los ciudadanos.

Actualmente impera la idea del archivo como institución al servicio de toda la colectividad y no solo como espacio reservado a usuarios especializados, superándose la imagen tradicional del archivo como templo de la erudición. Se

concibe el archivo como instrumento de información de los ciudadanos, así como de salvaguardia de sus derechos, en definitiva, como un servicio que se pone a disposición de estudiosos e investigadores y también de la ciudadanía en general, usuarios potenciales, interesados en su consulta.

El archivo debe conservar y difundir el patrimonio documental que atesora, convirtiéndose en un centro de proyección cultural, Si en esa difusión participan, como en este caso, los especialistas universitarios aportando todo su saber y conocimiento, creo que, sinceramente, debemos felicitarnos.

En este estudio se analizan de forma sistemática y exhaustiva el conjunto de los instrumentos gráficos conocidos, presentados con una ordenación cronológica y analizados de manera individualizada siguiendo un modelo de ficha. El marco territorial comprende la provincia de Burgos y el límite cronológico se ha establecido entre 1575 y los albores del siglo XIX, cubriendo el período de la época moderna. Los más numerosos son los documentos datados en el siglo XVII, con un total de 52 propuestas, frente a las 8 del siglo XVI o las 28 del siglo XVIII y uno del siglo XIX. Se realiza un seguimiento pormenorizado de un conjunto de 89 intervenciones que han aparecido mayoritariamente en la sección notarial, representando el 96% de los documentos estudiados, frente a un porcentaje muy reducido de los integrantes de la sección concejil (3%) o de la de justicia municipal (1%). Estas expresiones gráficas no constituyen una sección facticia o de agrupaciones documentales realizadas voluntariamente porque no han sido entresacadas de los protocolos de origen conservados en este Archivo.

Han quedado al margen de este estudio las representaciones gráficas de los siglos XIX y XX. Es de esperar que en un futuro inmediato podamos contar con los autores para abordar ese período cronológico que refleja cambios en el proceso artístico y nuevas dinámicas en los sistemas de representación gráfica y de contratación.

Queremos felicitar a los autores por su rigor crítico y curiosidad científica en la preparación y desarrollo de esta obra. También, queremos agradecer sobremanera a la Universidad de Burgos la colaboración de los autores, que se han volcado de manera especial en esta investigación aproximando la realidad artística y sus representaciones para mostrar el papel que desempeña esta actividad en la cultura de la época: realización de un proyecto, demostración de una determinada condición social, medición de propiedades o fijación de límites, expresiones de divertimento, etc.

Asimismo, queremos agradecer el generoso patrocinio de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Castilla y León que ha promovido la edición de esta publicación.

Agradecemos a Inmaculada San José Negro, fotógrafa, las magníficas ilustraciones que figuran en esta obra. De igual modo, queremos mencionar al personal del Archivo Histórico Provincial de Burgos, que ha colaborado de forma activa en la selección de imágenes y atención a los usuarios de forma permanente

A todos ellos dirigimos nuestro agradecimiento por la posibilidad de brindar el “alumbramiento” de estos documentos y la puesta en valor del vasto patrimonio que atesora este archivo y sus múltiples posibilidades de investigación.

La historia de Burgos cuenta con una fuente más para seguir avanzando en el conocimiento y difusión del patrimonio documental, que es una parte del patrimonio histórico, de nuestra memoria escrita y cultural, que encierra un carácter colectivo y debe estar a disposición de todos. Estamos convencidos de que esta obra se convertirá en un referente para los trabajos de investigación y en consulta indispensable para estudios sobre la historia del arte que están por llegar, además de contribuir a la difusión de los documentos custodiados en el Archivo Histórico Provincial de Burgos.

M.ª Juncal Zamorano Rodríguez

Directora del Archivo Histórico Provincial de Burgos

Presentación

El Archivo Histórico Provincial de Burgos custodia una amplia variedad de ricas colecciones documentales cuyo origen se halla en la extensa serie de Protocolos Notariales de la ciudad y la provincia que se ha ido enriqueciendo con otras secciones como las de Concejil, Justicia Municipal, Hacienda y Obras Públicas, entre otras muchas. Este nutrido fondo lleva siendo, desde hace décadas, una de las bases en las que se fundamenta la investigación científica sobre temas burgaleses, la cual ha encontrado, especialmente, en los registros notariales una fuente inagotable de conocimiento para los estudios de diversas disciplinas centrados en la Edad Moderna y la Edad Contemporánea.

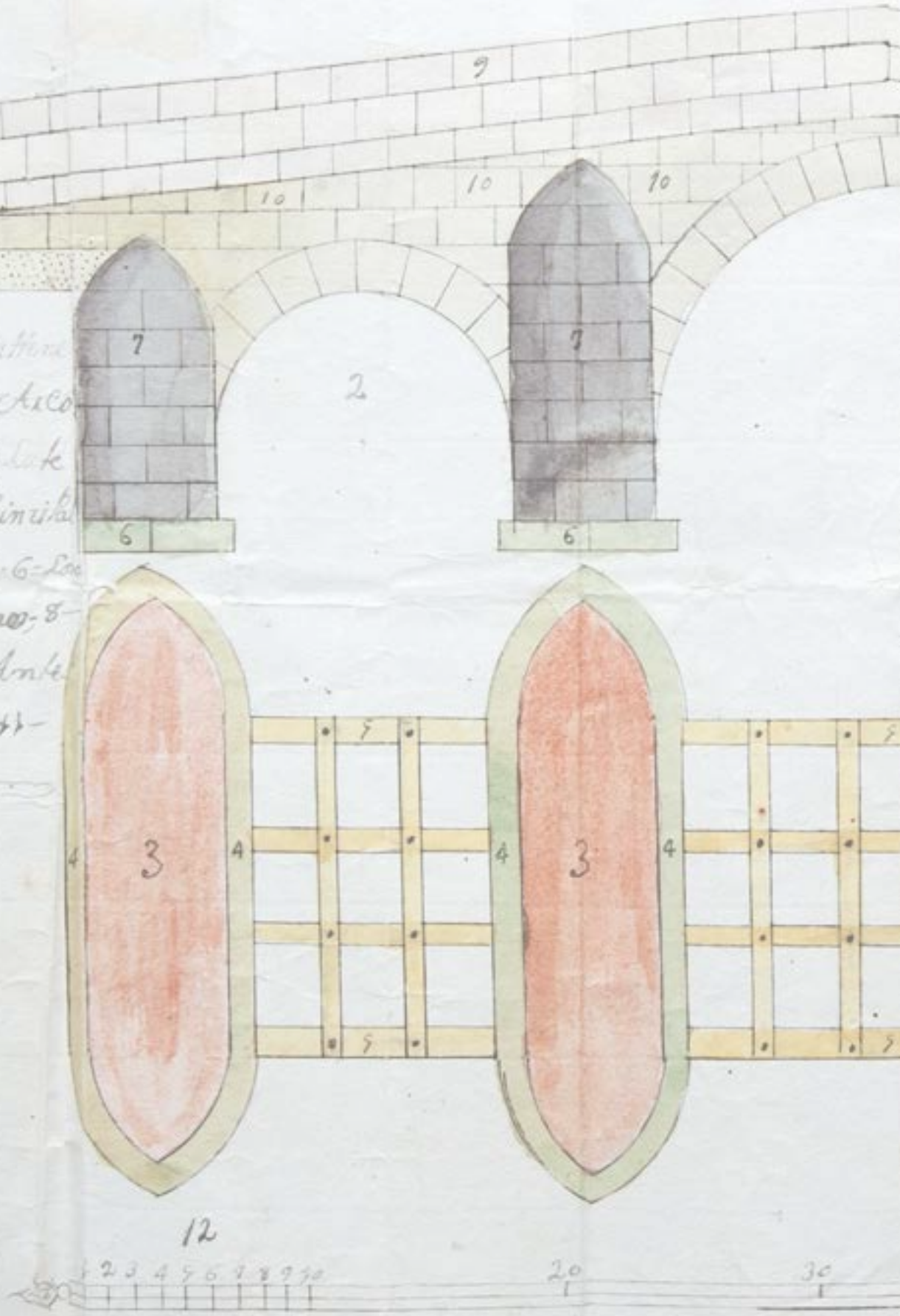
Entre ellos destacan, sin duda, los dedicados a la Historia del Arte, dadas las posibilidades que entre sus folios se localicen referencias a los profesionales que aquí trabajaron y, sobre todo, las siempre valoradas escrituras de contratación de las obras donde quedan recogidos sugerentes pormenores sobre quién las lleva a cabo, sus promotores y sus características, con singular atención a los proyectos que pueden acompañarlas. Son estos últimos uno de los hallazgos más valiosos para el análisis de la producción artística a través de los que se conocen muchos pormenores sobre los materiales y técnicas o los aspectos formales, compositivos y estilísticos. Si a estos se les une, además, la documentación gráfica, la información resulta completa, permitiendo subsanar aquellas lagunas que la escrita no puede resolver en términos visuales.

Tras numerosos años en los que ha ido recopilándose este tipo de material y utilizándose en publicaciones parciales, se ha considerado necesario dar a conocer este corpus, no ya como complemento a la investigación de una empresa artística determinada o de un autor concreto, sino como objeto preferente de estudio. Dada la abundancia y variedad de los documentos gráficos que alberga el Archivo Histórico Provincial de Burgos y su diferenciada naturaleza, en el presente libro se han reunido aquellos correspondientes a la Edad Moderna y los inicios de la Contemporaneidad, en un arco temporal que comprende desde 1575 hasta 1802, los cuáles, si bien no son homogéneos, se sitúan dentro de unos parámetros de producción artística que cambiarán profundamente en los ejemplos posteriores. Su análisis desde la óptica no de la obra a la que dieron lugar, sino como un lenguaje propio y específico ha permitido avanzar, además, en la comprensión del hecho artístico y las diversas fases por las que atraviesa el proceso creador hasta su puesta en práctica.

Este estudio ha sido posible gracias al interés de la Junta de Castilla León y del Archivo Histórico Provincial de Burgos. Agradecemos, muy sinceramente a su directora, María Juncal Zamorano Rodríguez como a todo su personal, el impulso y facilidades dadas. Igualmente hemos de reconocer el trabajo de Inmaculada San José Negro a quien se deben las fotografías que ilustran este estudio.

Los autores

Diseño de Cion del Ogº Continuo
este Plano; ae el 1 y Arco
Principal; ae el 2 arcos late
rales; tres 3 = Planta Principal
4 Tantas; 5 = Tan Peaño 6 = Zoc
de Cerrion 7 = Tarcamaros; 8 =
Mansuarias; 9 = Ante
Pecho 10 = y Vistas; 11 =
Calzada 12 = Pitiche;



G. Calamon

Un lenguaje para mostrar, ver, entender y garantizar

Introducción

Desde hace décadas, las investigaciones de Historia del Arte en España han dedicado atención especial al estudio de las representaciones gráficas que fueron pasando de ser un atractivo complemento visual a objeto intrínseco de análisis, lo cual ha terminado plasmándose en la publicación de importantes corpus, tanto por autoría[1], procedencia geográfica[2], cronología[3], especialidad artística[4] e, incluso, por su localización en un centro de investigación[5]. Ello ha permitido avanzar en la comprensión de la realización del hecho artístico, desde sus fases más iniciales hasta su conclusión, siendo una fuente de conocimiento de carácter polisémico que no solo aporta información vital sobre la obra, sus autores y los procedimientos gráficos, sino que permite calibrar el grado de familiaridad que sobre esta forma de expresión existía en los diferentes momentos y se convierte, a su vez, en un valioso instrumento a la hora de intervenir en la Contemporaneidad.

El contexto burgalés no ha estado ajeno a esta realidad y son múltiples las publicaciones que, desde el último cuarto de la pasada centuria, han tenido especial interés por dar a conocer y estudiar aquellos documentos gráficos custodiados en los archivos locales o relacionados con proyectos de su dilatada geografía conservados en otros centros de investigación. De ello da cuenta la amplísima bibliografía que se irá citando, entre la que destacan las aportaciones de los profesores Alberto C. Ibáñez Pérez, Lena S. Iglesias Rouco, René J. Payo, Javier Vélez Chaurri o María José Zaparaín Yáñez e investigadores como Inocencio Cadiñanos Bardeci, Carlos Diez Javiz o Juan Escorial Esgueva. Sin embargo, no se había abordado hasta ahora la recogida y estudio sistemático de aquellas representaciones gráficas albergadas en uno de los archivos de referencia durante décadas para el conocimiento del arte burgalés, el Archivo Histórico Provincial, donde se localizan gráficos desde 1575 que comprenden todo su marco territorial e, incluso, de zonas limítrofes, centrándonos en este estudio en aquellos correspondientes a las centurias de la Edad Moderna y los umbrales de la Edad Contemporánea.

Se pretende, así, subsanar esta laguna, efectuando un trabajo que, sin embargo, busca superar el análisis individualizado de los testimonios en él custodiados, para ofrecer, desde una perspectiva integradora, una visión lo más amplia posible del fenómeno artístico a través de la cultura de sus soluciones gráficas, que implica conocer tanto testimonios procedentes de otros archivos como la propia documentación escrita. Esta se convierte no solo en el necesario e im-

1 En este sentido pueden citarse, entre otros, MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés (1986); VANDELVIRA, Alonso de (2016); ORTEGA VIDAL, Javier; SANCHO GASPAR, José Luis y MARÍN PERELLÓN, Javier (2018); etc.

2 Este es el caso, por ejemplo, de IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2014, pp. 305-328); NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos (2010, pp. 225-254); ARRIBAS GONZÁLEZ, María Soledad y CASADO SOTO, José Luis (1997); etc.

3 Entre estos merece citarse el pionero estudio de JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (2011, pp. 389-416). Por el alcance de la propuesta debe destacarse, especialmente, IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2019).

4 Para arquitectura deben tenerse en cuenta obras como: CABEZAS, Lino (2008); CABEZAS, Lino (2011c); GENTIL BALDRICH, José María (1998). Por lo que se refiere a la retablística y las artes decorativas puede citarse la recopilación de trabajos en: CAVI, Sabina de (2015). Numerosos son los estudios sobre los dibujos de platería, pudiendo citarse obras como: GARCÍA GAINZA, María Concepción (1991); SANZ, María Jesús (1986); etc.

5 DOMINGUEZ MONTERO, Diego (2015, pp. 77-106); HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia (2016, pp. 113-129); SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio (2017); VARIOS AUTORES (2018); etc.

prescindible complemento para dilucidar los aspectos teóricos, sino en apoyo insustituible para establecer una vasta casuística que refuerce la validez de lo expuesto y lo enriquezca.

El entorno burgalés, como avala el conocido tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*[6], estaba familiarizado, desde principios del Quinientos, con diferentes formas de conocer o de acercarse a la realidad artística: la representación gráfica para ejecutar una intervención, la ilustración o figura en un libro y las propias obras existentes. De hecho, el peso de las intervenciones ya efectuadas llegó a ser muy determinante e, incluso, se le reconoce la misma capacidad mostrativa que al proyecto dibujado. Así, en 1625, al intentar concluirse la iglesia parroquial de Olmedillo de Roa, se indicaba que el edificio debía proseguir *conforme buen arte segun que lo fabricado lo enseña*[7]. O, también, se equiparan ambas soluciones como sucede en 1583 al acometer la sillería de coro del monasterio de Nuestra Señora de Santa María de Vadillo, en las inmediaciones de Frías, especificándose que responderían a la *traza que son las del monasterio de Nuestra Señora Santa María de Bujedo*[8]. Este tipo de prácticas son reconocidas sin problemas por los ejecutores, como sucedió con la silla arzobispal efectuada para el coro catedralicio burgalés cuyos autores cobraron *en razon de la obra y edificio de la silla que nos los dichos Garcia de Arredondo y Luis Gabeo copiamos y asentamos*[9].

La emulación de obras de especial prestigio ya la documentamos en proyectos tan relevantes como el de la Cartuja de Miraflores cuyo memorial del plan y obras recoge que el templo *ha de ser de una nave con su capilla, la cual yglesia sea de la forma de la yglesia que fiso el adelantado Pedro Afán de Ribera en las Cuevas de Sevilla*[10]. Por su parte, las vidrieras de la capilla del Condestable y doña Mencía, en la catedral burgalesa, se convirtieron en el modelo elegido para una capilla funeraria cuyo diseño se localiza en el Archivo Municipal de Haro, siendo citadas de forma expresa en el propio documento[11]. En otras ocasiones, la intervención de un profesional de reconocida valía hacía que algunas de sus obras se escogieran como referentes. Así sucede en el retablo de la iglesia de Santa María del Campo que se hace *con el parecer y dictamen del P. fr. Pedro Martinez* poniéndose como ejemplo, en algunas cuestiones, la gran máquina retablística efectuada por el benedictino en el monasterio de San Pedro de Cardeña[12].

En cualquier caso, la referencia de lo próximo y conocido fue una práctica muy habitual[13] que llega, también, a intervenciones o detalles concretos, como sucede en el tabernáculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado, obra de 1637, cuya imagen de la Resurrección debía ser *como al presente la tiene el del convento de San Francisco extramuros de la dicha villa*[14]. El reconocimiento hacia un propietario también pudo estar detrás de estas actitudes y, así, Fernández de Astudillo, en 1544, quiere que la reja de su residencia, en Burgos, sea como la de la casa de Juan de Salamanca[15]; mientras que, en 1659, los balcones y antepechos de la vivienda de Juan Quintano, en Medina de Pomar, debían *de ser del tamaño y labor que el que tiene don Francisco de Salinas*[16].

6 SAGREDO, Diego de (1549).

7 Archivo Histórico Provincial de Burgos, (en adelante AHPBu.), Prot. 2989, ff. 161-169.

8 DIEZ JAVIZ, Carlos (1998, pp. 15-60).

9 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1956, p. 115).

10 TARÍN Y JUANEDA, Francisco (1896, p. 562).

11 ALONSO RUIZ, Begoña (2003, p. 155).

12 AHPBu., Prot. 6.960, ff. 205-208 vº.

13 *Ibidem*, Prots. 93/2, ff. 105-106 vº; 2.229/5, ff. 46-47 vº; 2.435/2, ff. 41-42 vº; etc.

14 *Ibidem*, Prot. 3.289, ff. 303 y 303 vº.

15 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 451).

16 AHPBu., Prot. 2,836/2, ff. 3 y 4.

En otras ocasiones, esta emulación de un modelo real se justifica por razones de correspondencia, si se intervenía en un conjunto con el que debía armonizar, comportamiento que, a su vez, responde a una máxima de adecuación que estaba plenamente asumida en el momento. Pruebas al respecto las encontramos en varias capillas de las iglesias de diversas órdenes religiosas. Así, en 1548, Diego López Gallo s*e obliga de labrar y hedificar la capilla que salga fasta el cruzero de la Yglesia de la manera que sale la del dicho Diego de Salamanca* en el templo del convento dominico de San Pablo de Burgos[17] y más de una centuria después, en 1676, el maestro Roque de la Peña Cabañas se comprometía *a hazer la obra y reparos de una capilla de bobeda en el Real Convento de San Juan, horden de San Venito de la mesma forma y traça, asi en canteria como en albañileria que tiene dicha capilla de San Venito sin que se pueda exceder de ella en poca ni mucha obra*"[18]. Por su parte, en 1753, las capillas de la iglesia monástica de clarisas de Castrojeriz se llevarian a cabo *guardando la misma esphera en su montea para que todo aga un cuerpo total*[19].

En los conjuntos urbanísticos no es extraño que las diferentes piezas del caserío busquen adecuarse, si no en todo, sí en algunos aspectos, con aquellas que van a convivir. Así sucedió en Briviesca, en 1746, cuando se plantea de nuevo la casa que tenía don José de Orduña en la Calle Mayor, y, en el proyecto, además de seguirse la traza, alguna cuestión quede *correspondiente a la de la dicha casa contigua*[20]. Muy interesante, en este sentido, es el caso de la plaza ducal de Lerma, donde don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas quiso lograr un espacio unitario y por ello todas las viviendas se realizaron siguiendo el modelo de la erigida por Tomás de Angulo[21]. Un caso similar, lo encontramos cuando, en 1788, el conde de Castrillo necesita renovar el frente de las casas que poseía en la plaza Mayor burgalesa *para la devida igualdad con la que se halla contigua a una de ellas propia del exmo. Señor duque de Abrantes, y aspecto publico, segun esta recomendado a el señor intendente de esta capital*[22]. Este mismo planteamiento está detrás del diseño del amueblamiento de algunos templos, donde los colaterales debían adaptarse al retablo mayor para *que parezca todo de una mano*[23].

La referencia a un modelo real resulta especialmente frecuente en algunos tipos de obras, según sucede con las de platería, donde los ejemplos se multiplican[24]. Un caso singular lo encontramos en la realización de aquellas imágenes que debían tener un parecido razonable con una persona o directamente se consideraban un retrato. Así sucede en 1681 cuando el escultor Blas de Helguero protocoliza la escritura de obligación para efectuar *un retrato de madera de nogal* que sería colocado en la capilla funeraria que tenía el canónigo metropolitano don Juan Díez, en la iglesia de Tamayo, en la que se describe minuciosamente el ropaje y la disposición de las manos, así como los complementos[25]. Es el mismo caso que sucedió en la contratación, en 1587, por Bartolomé de Angulo, de los bultos funerarios de la capilla de los Barrón, para la iglesia de Santa María de Altamira, de Miranda de Ebro, *los quales dichos bultos los a de labrar el dicho Bartolome de Angulo de la horden e modo que al dicho que los labrare le mandare el dicho Andres de Varron*, quién dio instrucciones muy precisas sobre la fisonomía, vestiduras y otros detalles[26].

17 CASILLAS GARCÍA, José Antonio (2003, p. 469).

18 AHPBu., Prot. 6.656, ff. 589-590 vº.

19 *Ibidem*, Prot. 10.238, ff. 104-108 vº.

20 *Ibidem*, Prot. 148/1, ff. 26-27.

21 CERVERA VERA, Luis (1969a, pp. 342-363).

22 AHPBu., Prot. 7.205, ff. 1-5.

23 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 481).

24 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1992a, pp. 27-68); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1995, pp. 47-86); PAYO HERNANZ, René Jesús y NIETO PLAZA, Berta (1998, pp. 69-101); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2001, pp. 53-66); IGLESIAS ROUCO, Lena S. (2011, pp. 421-429); etc.

25 AHPBu., Prot. 6.660, ff. 800 y 800 vº.

26 *Ibidem*, Prot. 4.021, ff. 266 y ss.; DIEZ JAVIZ, Carlos (1984, pp. 9-28) y VÉLEZ CHAURRI, José Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 93 y 94).

Esta dinámica llevó a que, en ocasiones, llegase a considerarse innecesario el correspondiente diseño y así sucedió, en 1641, cuando se contrató la realización de las puertas y ventanas del Hospital de la Concepción, donde, aunque se hizo una representación, se prescindió de los restantes gráficos, pues *por estar echas en el dicho hospital echas otras puertas ventanas de la misma forma y manera questas se an de azer no se a echo traza*[27]. No obstante, lo habitual fue que la existencia de una obra de referencia no evitase esta circunstancia, encontrándonos diferentes formas de relacionarse ambas soluciones. Así, en 1619, cuando el carmelita fray Antonio de Jesús recibe el encargo de efectuar las trazas para el colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero, se inspiró para ello en la obra que había comenzado a levantar, a mediados de la centuria anterior, Rodrigo Gil de Hontañón y *con sus medidas saco la traza*"[28]. En 1666, la escritura de la obra de la portada de la casa que don Alonso de Arroyo tenía a la puerta de la villa en Medina de Pomar incluye un alzado de la misma, indicándose en la escritura que el maestro contratante *ha de hazer dicha obra segun y en la conformidad que contiene la traza que esta con esta escritura firmada de Juan de la Puente Liermo maestro de canteria la qual a de ser como esta la portada de la casa en que vive don Manuel*, un vecino de la localidad[29]. Mientras, en 1750, las religiosas de Palacios de Benaver quisieron realizar unas dependencias con el fin de finalizar su conjunto monástico y para ello se hizo el correspondiente plan que debía seguir lo ya realizado[30].

Sin embargo, también documentamos ejemplos contrarios, en los que se ha encargado un gráfico que, finalmente, no termina de convencer y decide combinarse con un modelo real. En este sentido, resulta muy llamativo lo sucedido a la hora de contratar, en 1628, la sillería de coro de la iglesia del templo mercedario de Burgos donde se había elegido una solución gráfica para llevarla a cabo y, tras lo que parece un intercambio de opiniones entre el ejecutor y el promotor, se acuerda:

> *que al presente emos mirado que en açer la dicha obra conforme a la dicha traça tenia çiertos defectos y caussas para que no se içiessen anssi y emos tomado acuerdo entre nos las partes en que se aya de açer la dicha obra de sillas conforme y de la manera de las sillas altas questan echas y asentadas en el coro del conbento de Ssan Agustin extramuros desta dicha ziudad excepto salbo la talla del entredos* […] *y en todo lo demás a de ser conforme a las dicha traça y sillas del señor San Agustin*[31].

No obstante, y a pesar de que las obras existentes constituían una fuente tanto de conocimiento del hecho artístico como posible guía en la ejecución, son las representaciones gráficas las que, de forma preferente, desempeñan esta función. Aunque se trata de un instrumento muy específico, reservada su realización y entendimiento a los especialistas, resulta también evidente que los gráficos fueron comunes a la cultura del momento, en un mundo acostumbrado a la imagen y a lo visual, en el sentido de la belleza de las formas y su intención representativa. Por lo general, son documentos públicos que se muestran o exhiben a lo largo de diferentes fases de la realización de una empresa y que pueden llegar a protocolizarse como un registro notarial o custodiarse por particulares como una preciada posesión, según tendremos ocasión de ir comprobando.

Todo ello parece confirmarse a través del estudio de las propuestas conservadas en el Archivo Histórico Provincial de Burgos. Si bien es cierto que una amplia mayoría de estas se encuentran asociadas a la práctica artística, también lo es que constituyen un elocuente testimonio de cómo este lenguaje especializado formó parte de la cultura de la Edad Moderna. La documentación escrita avala este protagonismo, así como que su conocimiento y la familiaridad

27 AHPBu., Prot. 6.419, ff. 214-215.

28 ESCORIAL ESGUEVA, Juan y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 241-265).

29 AHPBu., Prot. 2.857/2, fol. 157.

30 *Ibidem*, Prot 7.152/2, ff. 180-191.

31 *Ibidem*, Prot. 6.271, ff. 302-313.

Escudo de la familia Villegas.
AHPBu. Prot. 6.027, f. l. 270.

Escudo de don Ventura de la Sota.
AHPBu. Justicia Municipal, N.º 1.134, s/f.

con ellas se convirtió en una seña de distinción y calidad para los miembros más destacados de la sociedad, aunque también para colectivos de muy diferente condición, además de ser una herramienta imprescindible en el desarrollo de la actividad artística.

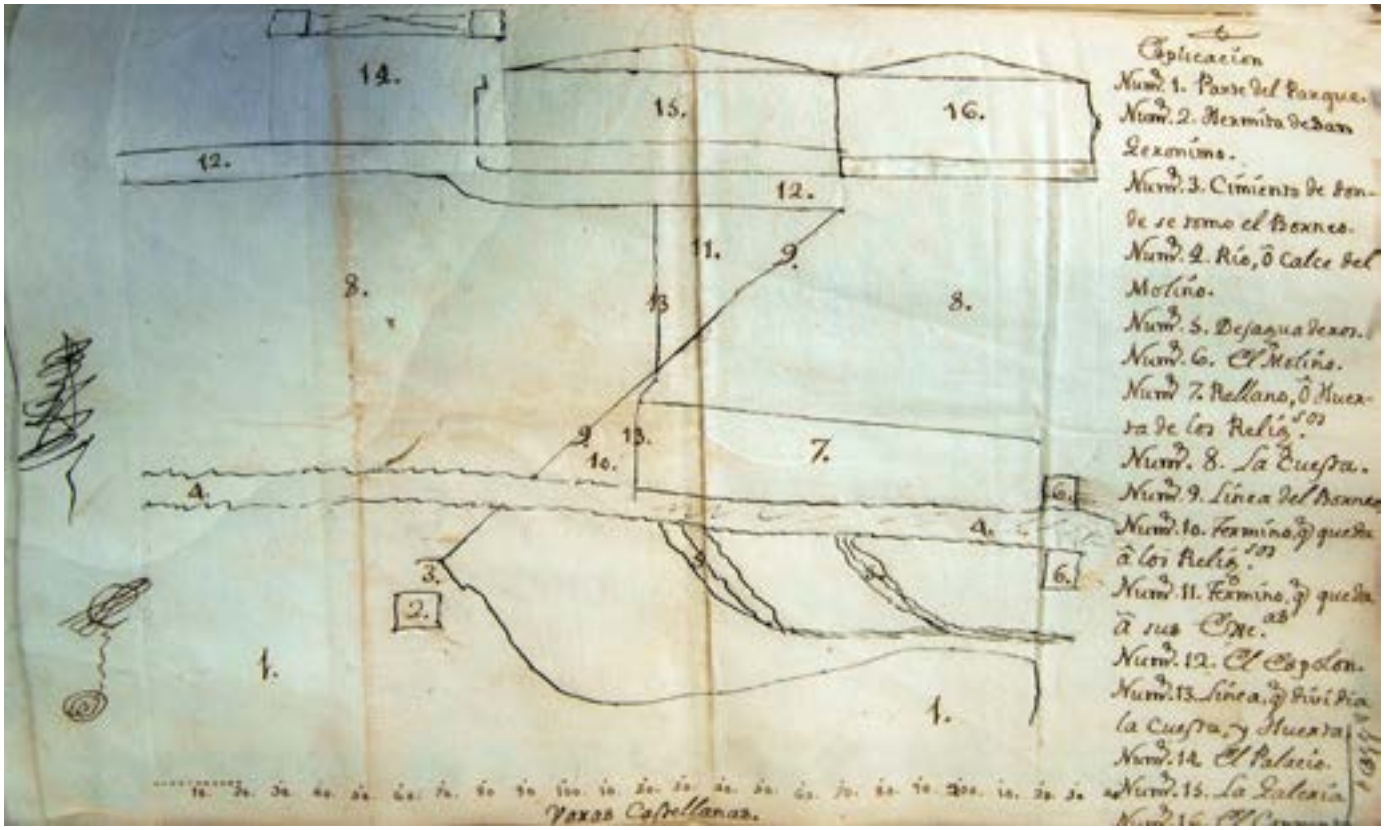
En este sentido, resulta bien conocido el papel que la expresión gráfica desempeña en diferentes aspectos de la vida[32]. Así, por ejemplo, los personajes pertenecientes a la nobleza, confían en este instrumento para la demostración de su condición a través de las famosas cartas de ejecutoría que contenían la imagen del correspondiente escudo nobiliario y de las que el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid conserva numerosos testimonios. También en los protocolos notariales burgaleses se localizan algunos ejemplos relacionados con la relevancia de los elementos heráldicos como pruebas de nobleza en los que se recurre, igualmente, al dibujo. Así, en 1613, el familiar del Santo Oficio Juan de Villegas, en la documentación redactada para demostrar que era descendiente de esta ilustre Casa, incluye un delicado dibujo del escudo existente en la residencia, efectuado con especial detalle y cuidado a la hora de aplicar su rica gama cromática[33].

Mucho menos elaborado, por tratarse de un instrumento de trabajo, es el escudo presentado por Ventura de la Sota, en 1775, cuando fue denunciado por haber labrado un escudo en la vivienda que había realizado en Quintana del Pidio. En su defensa, adjunta el apunte tomado por Bernardo Gómez, vecino del lugar de Agüero, maestro arquitecto y escultor, quien había esculpido las armas que estaban en la casa de sus abuelos en el lugar de Heras, en la Junta de Cudeyo *cuyo diseño es el que en debida forma presento*[34].

32 Sobre dibujo y sus diferentes posibilidades y tipos: GÓMEZ MOLINA, Juan José (2007, pp. 13-87).

33 AHPBu., Prot. 6.027, fol. 270.

34 *Ibidem*, Justicia Municipal, N.º 1.134, s/f.



Huerta de los padres carmelitas de Lerma. AHPBu. Prot. 1.311, f. 110.

El recurso a la representación gráfica fue muy habitual, también, en la agrimensura, bien para medir propiedades o fijar límites y de ello, igualmente, se conservan numerosos y elocuentes testimonios en múltiples archivos, pues no era infrecuente que estas cuestiones derivasen en complejos pleitos, como atestigua la documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional o en el de la Real Chancillería de Valladolid, conservándose incluso, en este último, bellos óleos que atestiguan cuestiones topográficas de gran interés para las localidades implicadas. Asimismo, en protocolos notariales burgaleses se han localizado diversos ejemplos de esa naturaleza, fechados en las últimas décadas del Setecientos y principios de la centuria siguiente. Entre ellos podemos citar el bosquejo realizado, en 1778, para delimitar un sector de terreno en el espolón del parque que poseía en Lerma el duque del Infantado, colindante con la comunidad carmelita de la villa. A pesar de tratarse de un esquema muy elemental, para las partes implicadas resulta un documento de vital importancia al que se le reconoce la categoría de instrumento de conocimiento, según revela el siguiente texto: *todo segun y como esta demarcado y estractado por el diseño o plano que acompaña a esta escriptura reconocido y rubricado por dicho Reverendo Padre Prior y apoderado a que se remiten para que en todo tiempo se venga en pleno conozimiento de lo que uno a otro y el otro a el otro ceden el que se pueda extractar y dar las correspondientes copias*[35].

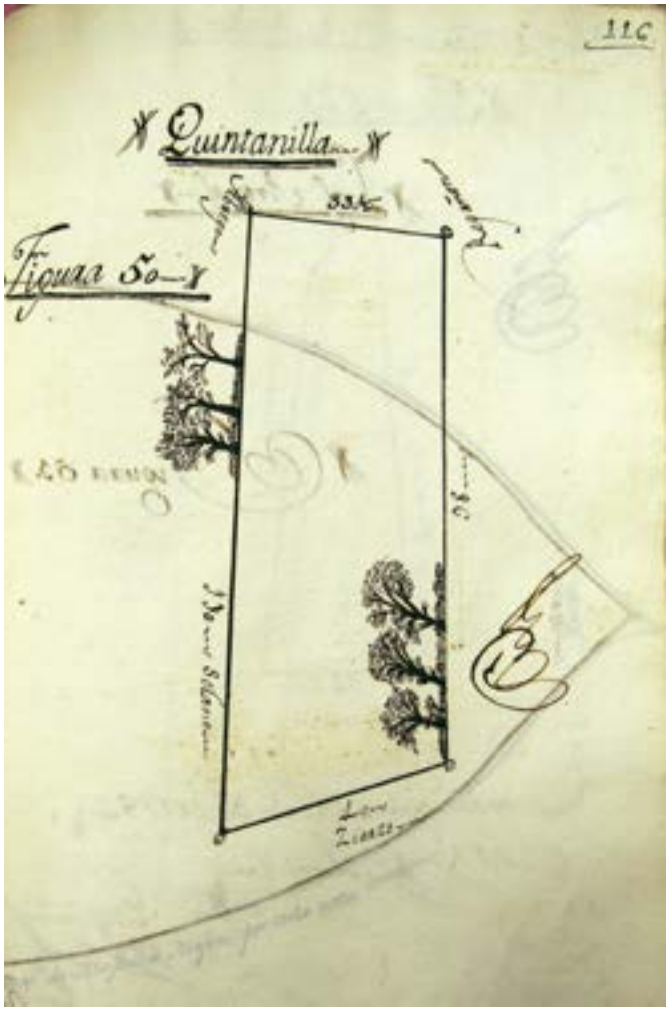
Tres años más tarde, un dibujo recogía el coto y término redondo del monasterio de San Pedro de Cardeña, marcando con puntos rojos los mojones que habían sido apeados[36]. En 1784, este centro religioso recurre a la expresión gráfica

35 *Ibidem*, Prot. 1.311, fol. 110.

36 *Ibidem*, Prot. 7.270/1, fol. 271 vº.

para dejar constancia "figurada", a través de los planos, de las fincas que poseía en el lugar de Cardeñajimeno, apeadas ese año[37]. El mismo sistema utiliza, en 1802, el Cabildo de Santiago para hacer públicas sus propiedades en el barrio de San Pedro de la Fuente[38] y dos años después lo encontramos con el fin de dejar constancia de las dimensiones, formas y límites de las heredades del censo perpetuo del monasterio de San Cristóbal de Ibeas disfrutado por Dionisio Ureta, vecino de Cardeñuela de Río Pico[39]

Frente a la utilidad directa y práctica de este tipo de dibujos, pueden citarse algunos otros de muy diferente tipo localizados en los protocolos notariales. En ellos, los escribanos han dejado deliciosos ejemplos que, sin duda, revelan su habilidad gráfica en una sociedad poco versada en esta disciplina, pero también los intereses y preocupaciones de aquella, en los que no falta un componente de divertimento. Así, la cultura caballeresca y el dominio de la espada se observan en un dibujo con ciertos tintes caricaturescos que decora el encabezamiento del registro notarial de Pedro Zorrilla Marañón de 1668[40]; mientras, el localizado en la portada del protocolo de Gregorio Gutiérrez, de 1703, tiene un evidente carácter religioso al dibujar a Nuestra Señora de Hornuez[41]. Más relacionados con la destreza gráfica o con el interés por ofrecer un frontispicio cuidado serían los ejemplos de Pedro Núñez, en 1591[42] o Antonio Alameda, en 1753[43]. Por su parte, muy ligado a las prácticas de escritura y repertorios caligráficos es el que ofrece Juan Ruiz y Bustamante ya en 1822[44].



Posesiones del monasterio de San Pedro de Cardeña en Cardeñajimeno. AHPBu. Prot. 7.270/2, f. 116.

En relación con el interés que ciertos grupos sociales demuestran en el dibujo y en sus múltiples posibilidades se encontraría también la posesión o conocimiento de tratados o repertorios gráficos que, en este caso, son ya un claro ejemplo del nivel cultural de algunos de los miembros de la sociedad burgalesa[45]. Se trata de un campo todavía poco

37 *Ibidem*, Prot. 7.270/2, ff. 93-129 vº.

38 *Ibidem*, Prot. 7.305, ff. 250-275.

39 *Ibidem*, Prot. 7.306, ff. 385-405.

40 *Ibidem*, Prot. 2.480, fol. 42.

41 *Ibidem*, Prot. 4.789.

42 *Ibidem*, Prot. 1.991.

43 *Ibidem*, Prot. 2.048.

44 *Ibidem*, Prot. 293.

45 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1990a, p. 432); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348); etc.

Caricaturas en protocolo notarial.
AHPBu. Prot. 2.480, f. 42.

Detalle de portada de protocolo notarial.
AHPBu. Prot. 2.048.

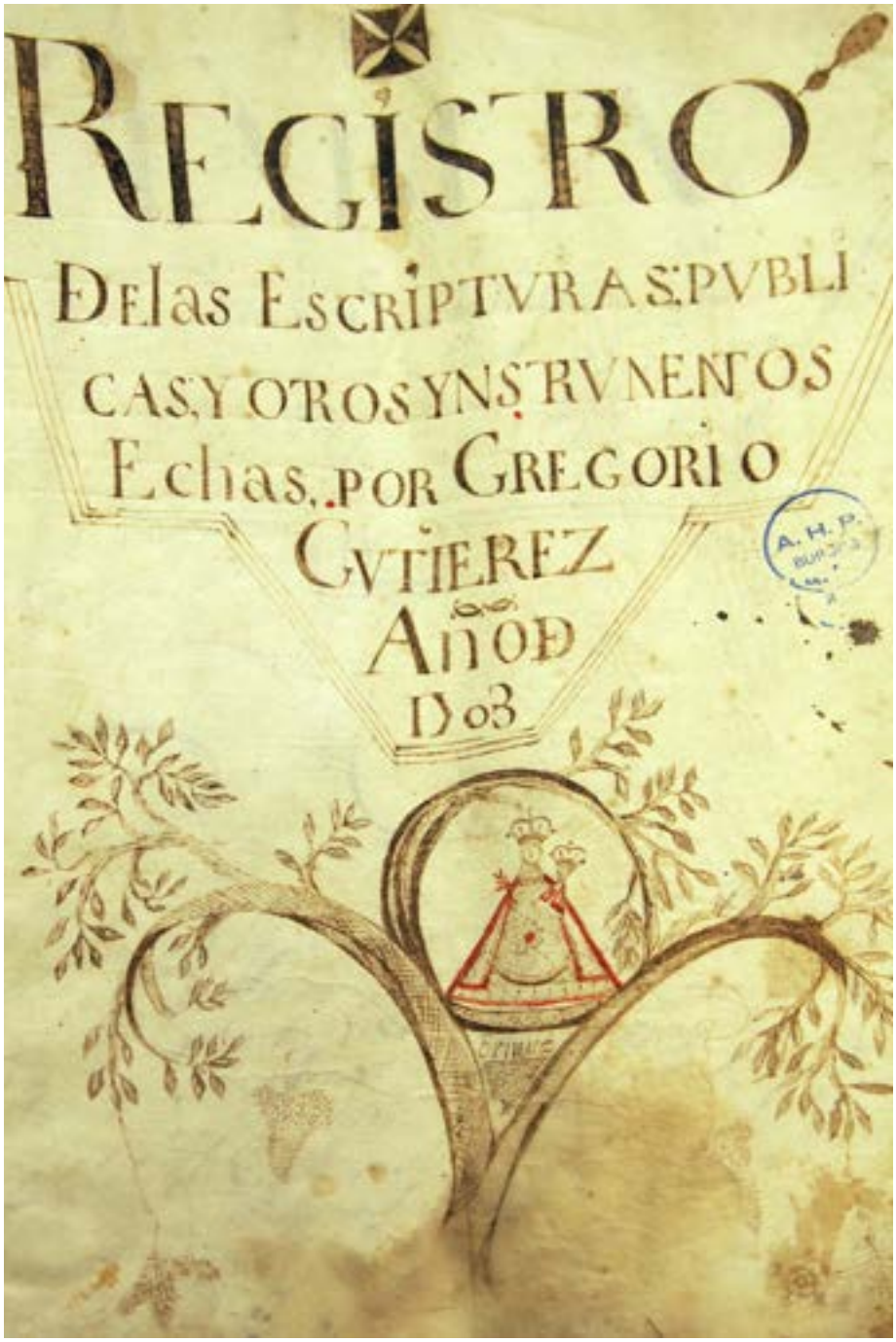
explorado, aunque nos consta que destacados personajes de la vida pública, como Juan Martínez de Lerma, regidor de la ciudad, tenía en su nutrida biblioteca los tratados de Alberti, Palladio o Vitruvio[46]. Asimismo, un miembro del Regimiento burgalés, a finales del Setecientos, sabemos que dejó a Fernando González de Lara un libro con imágenes cuando se le encargó la realización del teatro de la ciudad y que, seguramente, sería el de Benito Bails[47].

A pesar del gran interés que todos estos aspectos relacionados con el dibujo puedan tener, merecedores de protagonizar un análisis específico que rebasa nuestras pretensiones, es necesario también referirnos, brevemente, a su condición de herramienta imprescindible para el desarrollo de la actividad artística que constituye el objeto de este estudio. Los testimonios conservados y la lectura detallada de un gran volumen de escrituras de contratación permiten concluir, sin duda, que en una amplia mayoría de ocasiones es el testimonio gráfico el que centra la realización artística y sobre él gira el proyecto, aunque, según tendremos ocasión de comprobar, las condiciones son un fiel aliado que, incluso, pueden llegar a monopolizar la propuesta. No obstante, lo habitual es que en torno al componente gráfico se priorice todo el proceso a lo largo de sus múltiples fases.

Como veremos a través de la consideración de la terminología empleada para referirse a este tipo de instrumentos, durante el periodo estudiado se irá asistiendo a una progresiva disociación entre la idea y la ejecución de la obra. En efecto, ligada a la creciente importancia que adquiere el componente gráfico, termina transformándose la propia forma de entender el ejercicio artístico e, incluso, la formación de los respectivos especialistas, siendo evidente cómo se va desplazando el peso específico hacia las cuestiones conceptuales y su expresión a través del dibujo, frente a su puesta en práctica que, en el caso de la arquitectura, es reservada a otro tipo de profesionales. Se trata de un largo proceso que

46 PAYO HERNANZ, René Jesús (1992, pp. 767-784) y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

47 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 1-16).

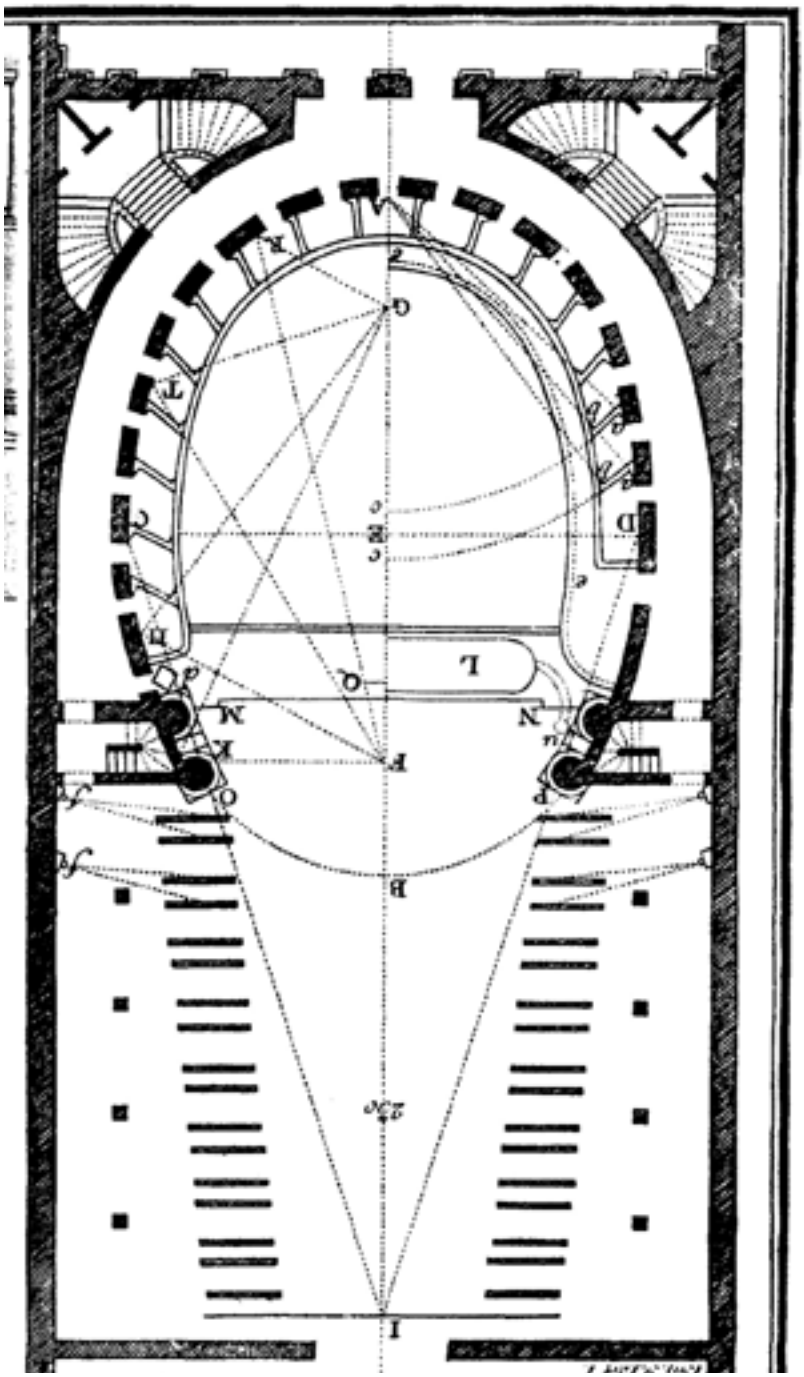


Portada de protocolo notarial. AHPBu. Prot. 4.789.

tardó en ser asumido en un contexto periférico como el burgalés, pero que eclosiona ya con la forma de hacer del mundo académico. Ello va acompañado, a su vez, de una marcada evolución en las características materiales y técnicas de los documentos gráficos elaborados hacia soluciones más cuidadas y precisas, tanto en la disposición del trazo y la aplicación del color, como en la eliminación de recursos retardatarios, según sucede con la aplicación de "abatimientos", que revelan el carácter nuclear que se fue dando al dibujo y a la proyección como disciplina.

Pero el papel de los instrumentos gráficos estudiados rebasa el planteamiento y ejecución de cada obra para convertirse en documentos con múltiples aplicaciones o posibilidades de uso por parte de los promotores o las instituciones que de ellos dependían. Es muy habitual que actúen como elementos de control que tuvieron cierto protagonismo, incluso, en la evolución formal y en la imposición de un determinado gusto. Esto resulta muy evidente y conocido en los planteamientos académicos, pero tendremos ocasión de descubrir que son muchos los ejemplos que de esta dinámica pueden constatarse ya desde las últimas décadas del siglo XVI.

Todo lo expuesto revela el gran peso que los elementos gráficos alcanzaron en la cultura artística y en muchos aspectos de la vida cotidiana. No obstante, también es preciso interrogarnos sobre la relación que tuvieron sus autores con ellos, es decir, cómo los consideraban. En este sentido, tendremos ocasión de comprobar que no se desarrolla un sentimiento equiparable a lo que nuestra sociedad conoce como "la propiedad intelectual", pero sí es cierto que quienes los diseñan, de forma progresiva, dejan de aceptar la escasa consideración económica que buscan atribuirles los promotores y comienzan a defender la necesidad de reconocer su valía.



Planta de teatro en el tratado de Bails, *Elementos de Matemáticas*, 1783.

Este proceso es paralelo al desplazamiento que hemos comentado hacia el peso de lo conceptual, frente a la practicidad, y debe relacionase, a su vez, con las mejoras materiales y técnicas que en su realización fueron experimentándose. De este modo, a finales del Setecientos, se asiste a un interesante fenómeno por el que el instrumento gráfico deja de verse como un medio para conseguir un fin, para convertirse en un fin en sí mismo. Sin embargo, la aceptación generalizada de este proceso se verá ya a lo largo del siglo XIX dentro de un planteamiento cultural muy diferente.

Por lo tanto, es evidente la multiplicidad de posibilidades de estudio que permite este tipo de documentación y que hemos centrado en desentrañar en cinco puntos básicos. El primero es aproximarnos a la evolución de la terminología empleada para referirse a los instrumentos gráficos, desde muestras, trazas, dibujos, delineación a diseño, plan, proyecto o idea, entre otros, continuando por la autoría y las cuestiones con ellos relacionadas. De especial interés son todos aquellos aspectos materiales, como el soporte, las cuestiones técnicas y formales, el tipo de representaciones utilizadas, las unidades de medida empleadas o la existencia de textos y claves. También resulta determinante su sentido polivalente en el proceso artístico que comprende la presentación de la obra a su promotor, su sentido de guía para el ejecutor y su consideración como garantía de control, como puntos principales, finalizando con el proceso que lleva a su refrendo y preservación, así como las obligaciones que marcaban y los límites a los que se veían sometidos.

Laberinto semántico

El conjunto de representaciones gráficas conservado en el Archivo Histórico Provincial de Burgos responde a una terminología muy diferenciada cuyo estudio, completado con la documentación escrita, permite establecer elocuentes conclusiones sobre la comprensión y valoración de estos instrumentos por parte de sus contemporáneos. A lo largo del amplio marco cronológico en el que se produjeron fueron introduciéndose novedades evidentes en sus denominaciones[48], fruto de los importantes cambios que experimentó la cultura artística en ese tiempo, lo que no siempre se tradujo en variaciones en las características de los gráficos o en sus usos. Incluso, existe una cierta indeterminación en el empleo de los términos con los mismos valores semánticos que revela un interesante proceso de contaminación. Parece evidente que, en muchos casos, la adopción de los nuevos vocablos parte de una aplicación mimética y superficial equivalente a cuando se producían novedades estilísticas y eran adoptadas por imitación, sin que subyaciera una verdadera comprensión de su esencia.

No obstante, también hay una clara evolución, en especial a partir del siglo XVIII, por la cual el empleo de algunas expresiones, posiblemente, lleve implícito el entendimiento del hecho artístico a través de dos momentos diferenciados: el proceso intelectual de creación y su materialización. Su introducción está asociada, por lo general, a profesionales de sólida formación, no alcanzando esta dinámica su plenitud hasta las últimas décadas del Setecientos, en la que es determinante el contexto académico. En esta dinámica resulta significativo observar, a través de la utilización de un preciso léxico, como, de forma progresiva, se rebasa la concreción material de un instrumento gráfico, el proceso de ejecución de este o una genérica forma o manera de hacer, para identificarse con un pensamiento o una aspiración previos al propio proceso artístico.

Muestras, trazas, dibujos y delineación

Teniendo en cuenta lo expuesto, rastreamos en la documentación burgalesa una temprana utilización de las voces ***muestra*** y *traza* que, en origen, se ha considerado debieron de tener una significación diferenciada, centrándose la primera en ofrecer a la clientela una imagen atractiva de la futura obra, mientras que la segunda sería un instrumento especializado del ejercicio artístico efectuado por y para los correspondientes artífices[49]. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*, nos ofrece para *muestra* diversas acepciones que tienen en común la idea de mostrar, con el fin de escoger o hacerse comprender, indicando, también, que: es *el diseño que haze el bordador, u otro oficial, para dar a entender lo que a de ser la obra*[50]. En 1499, los responsables catedralicios burgaleses, ante la necesidad de realizar una sillería para el coro, acuerdan, el 27 de enero, que se haga una *muestra* y se lleve al Cabildo, junto con su precio[51]. Un

48 Sobre este aspecto con carácter general pueden consultarse, entre otros: MARÍAS FRANCO, Fernando (1993, pp. 351-359); GENTIL BALDRICH, José María (1998, pp. 14-16 y 113-143); CABEZAS, Lino (2008); CABEZAS, Lino (2011b, pp. 11-44) y CABEZAS, Lino (2011d, pp. 123-152).

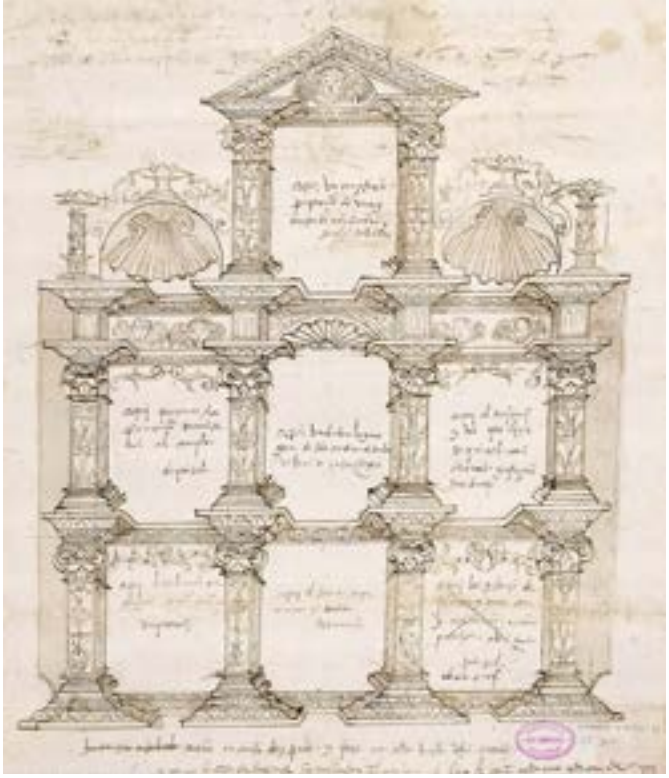
49 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2019, p. 21).

50 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 558).

51 Archivo de la Catedral de Burgos (en adelante ACBu.) RR. 32, ff. 192-193 citado en: MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1953a, pp. 414-424).

año antes, al ser contratado Felipe Bigarny para intervenir en el trascoro de la Catedral, en las actas del Cabildo consta que debía *fazer un arco de los del trascoro, en que contiene doze pies de alto e doze de ancho, segund se le mostro por un patron por maestre Simón*[52], entendiéndose este término, *patrón*, como sinónimo de muestra, según confirma la propia definición de Covarrubias: *dechado por donde se gouierna el bordador, y de los demas oficiales aquello que les sirue de muestras, y regla*[53].

Por su parte, Diego de Sagredo, tan vinculado al entorno burgalés, en su libro *Medidas del romano*, publicado por primera vez en Toledo en 1526, utiliza *muestra* y *traza* para aludir a una misma representación gráfica. En efecto, cuando Picardo visita a Tampeso en su taller le interpela pidiéndole que le explique *que estas traçando que segun a mi me parece su ordenança es al romano*, a lo que su interlocutor contesta: *una muestra es de sepultura para nuestro obispo*[54], siendo interesante llamar la atención cómo el autor de la representación gráfica la califica de *muestra* y no de *traza*.



Retablo de la iglesia de Valtierra de Riopisuerga.
Ministerio de Cultura y Deporte.
Archivo de la Real Chancillería de Valladolid
(en adelante, ARCHVa).
Planos y Dibujos, Desglosados, 310.

Un año más tarde, en el Regimiento convocado por la ciudad de Burgos, el 10 de septiembre, para tratar sobre la obra del puente de Santa María, se indica que: *Diego de Siloe truxo la muestra de la puente* […] [y] *Francisco de Colonia truxo una traça de la puente* sobre las que trataron, pidiendo a dos de sus miembros *ablar a los dichos Siloe e Colonia, e den orden y sepan dellos como se encargaran por esta obra e por quanto, e trayan relacion al Regimiento*[55]. Dado que no se conservan estos testimonios gráficos, no sabemos si sus características eran diferentes, como así puede pensarse de que utilicen ambas voces en función, posiblemente, del tipo gráfico que aportó cada uno de los profesionales. Más esclarecedor resulta un documento custodiado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid sobre el retablo mayor del templo de Valtierra de Riopisuerga, de 1534, donde el autor de la representación gráfica y contratante, Simón de Bueras, se obligaba a hacer la obra *conforme a una muestra que yo dexo firmada de my nombre*[56], cuyas cuidadas características y el interés puesto en recoger el repertorio decorativo, revelan que fue realizada con una evidente cualidad representativa orientada hacia el cliente[57]. Por su parte, en 1539, cuando el Cabildo de la Catedral comenzaba a buscar soluciones para la ruina del cimborrio, se pide a varios capitulares que hablen con los

52 BANGO TORVISO, Isidro G. (2001, p. 54).

53 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 581).

54 SAGREDO, Diego de (1549).

55 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 40).

56 CABEZAS, Lino (2008, p. 197); BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2001, pp. 39-58); BARRÓN GARCÍA, Aurelio y POLO SÁNCHEZ, Julio (2005, pp. 775-808) y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

57 Sobre este aspecto cfr. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2016, pp. 279-306).

maestros *y vean sus muestras y trazas*[58], lo que avala, como en el caso del puente de Santa María, que los promotores aceptaban los dos tipos de gráficos y tenían familiaridad con ambos.

El término *muestra* sigue utilizándose a lo largo del Quinientos, tanto en contextos de arquitectura como de retablística, adaptándose mejor al segundo tipo de empresa, como prueban los contratos de Juan de Lizarazu, y, a partir de 1540, observamos que se hace referencia a él habitualmente en el proceso de ejecución de la obra[59]. Así, en 1541, Juan de la Maza concierta la realización de una capilla en la iglesia de Santa María de Riocerezo y se obliga a acometerla *segun e conforme e de la manera que esta traçado e debuxado en una muestra firmada de nuestros nombres*[60] y esta ambivalencia se sigue manteniendo a lo largo de la centuria[61] a medida que el vocablo *traza* va imponiéndose. A pesar de ello, no desaparece completamente y encontramos un uso muy residual en el siglo XVIII, pues documentamos algunos ejemplos extemporáneos, como cuando Juan Antonio de León, en 1732, al explicar algún detalle de la Casa de los Sacristanes en el Hospital del Rey indica que: *se haya de fabricar en la misma forma de architectura un remate que corresponda al de la muestra del relox que en lugar de este aya de llebar una ventana entrepañada*, en relación a una solución gráfica que él mismo había delineado[62]. Quizá pueda justificarse que recurriese a *muestra* por haberse efectuado el gráfico exclusivamente para que la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas pudiera ver cómo iba a quedar la casa, por lo que mantenía el primitivo sentido del término. Por el contrario, documentamos, excepcionalmente, algunas escrituras de contratación de esta centuria en las cuales puede leerse que los maestros se obligaban a *guardar y cumplir las prezitadas condiziones, muestras y trazas* o *con arreglo en todo a la citada planta, muestra y diseño*[63], lo que confirma el uso indiscriminado del léxico relacionado con los testimonios gráficos, el cual tendremos ocasión de seguir comprobando.

Muy distinta es la aplicación de *muestra* en obras de dorado, policromía o jaspeado, donde las diferencias con el origen de la palabra responden más al tipo de intervención que al sentido inicial de disponer de un instrumento que permitiese poder ver o comprobar cómo iba a quedar una determinada empresa, aunque sin pertenecer por ello a la categoría de representaciones gráficas. Elocuente testimonio al respecto lo tenemos en el ajuste del dorado, estofado y policromado del retablo de la capilla de la Anunciación del convento de Nuestra Señora de La Merced, de Burgos, en 1580, en el que se presenta Pedro Ruiz quien, enterado de la intervención, detecta algunos problemas en las condiciones, señalando *ser muy diferente el decir que el obrar* [y] *para que este engano no proçeda delante*, se ofrece a hacer *muestra por donde se pueda ver lo dicho.*[64]. Explícitos resultan algunos pliegos de condiciones dieciochescos para el dorado y charolado o jaspeado y marmolado de varios retablos. Así, en la obra del retablo colateral del Santo Cristo de la iglesia de Fuentelcésped, de 1784, los profesionales se comprometen a entregar unas *muestras en una tabla de las maderas ya charoladas y pulimentadas, para que por dichas muestras u otras que se adquieran se elija por el señor cura la que corresponde en cada cuerpo de la architectura*[65]. Mientras que un año después, el costoso *Casamiento de marmoles y bronces fingidos para el retablo de la colegial de la villa de Peñaranda* fue acompa-

58 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 282).

59 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202); PAYO HERNANZ, René Jesús (2012, pp. 45-68); HERNÁNDEZ GARCÍA, Raul (2017, pp.101-154); etc.; AHPBu. Prot. 5.534, 4 de agosto de 1546, ff. 258-259.

60 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (1985, pp. 171-188).

61 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1992b, pp. 5-46); MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2014, p. 195); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202); PAYO HERNANZ, René Jesús (2012, pp. 45-68); AHPBu. Prots. 5.523, 1 de julio de 1551; 5.534, f. 386 vº; etc.

62 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

63 *Ibidem*, Prot. 10.238, ff. 104-108 vº Capillas del monasterio de Santa Clara de Castrojeriz (1753) y 10.257/1, ff. 27-29 vº Ensanche de la iglesia de Villazopeque (1773).

64 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 500 y 500 vº.

65 *Ibidem*, Prot. 5.137/4, ff. 54, condición 10.


Medidas del Romano:
necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas/Colunas/Capiteles/y otras pieças de los edificios antiguos. por Diego de Sagredo
Toledo Mil y quinientos y.xxvj.años.

Portada del tratado *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo.

ñado de la elaboración de hasta seis muestras distintas, además de un gráfico del retablo con la distribución de los colores a través de un código[66]. La misma dinámica de recurrir a la voz *muestra* con su filosofía originaria, pero con una materialización muy diferente a la propia de los instrumentos gráficos, sería el caso del cierre de los laterales de la capilla mayor del templo catedralicio mediante obra de rejería, en la que *para muesttra se an de açer ttres balaustres de madera con ttodas las pieças, grueso y labores*[67].

Por lo que se refiere al uso de *traza*, en el citado tratado de *Medidas del Romano* se ofrecen algunos testimonios sobre su consideración que son interesantes por su vinculación al entorno burgalés. Cuando Picardo visita a Tampeso le dice que *Siempre que te vengo a ver te tengo de hallar o estudiando: o debuxando: o traçando* y, aunque son ocupaciones diferentes[68], hay que destacar que el trazar se equipara a dos actividades muy bien consideradas, alejadas de cualquier condición artesanal o servil[69]. No es extraño, entonces, que en el caso burgalés el término *traza* comience a emplearse en el segundo cuarto del Quinientos, y, aunque en los primeros testimonios está asociado con el de *muestra*, según hemos visto, muy pronto lo encontramos en solitario, como delatan varias empresas de la década de 1530 de carácter arquitectónico y de amueblamiento y en contextos propios tanto de su presentación ante los clientes como de regulación de su ejecución, aunque el tipo de referencias localizado no permite ahondar sobre sus posibles características[70]. En estos años y en los siguientes, como veremos, puede vincularse, también, al concepto de dibujo, pero, en cualquier caso, a partir de 1540 su uso comienza a imponerse ampliamente, dominando el lenguaje de las realizaciones artísticas más de dos centurias, el cual, curiosamente, cuando tiene que referirse al contenido de la traza suele recurrir a los verbos mostrar o demostrar quizá como último testigo de otros tiempos[71]. El vocablo *traza* lo documentamos no solo en

66 Archivo General Diocesano de Burgos (en adelante AGDBu.). Documentación de Peñaranda de Duero, Leg. 40.

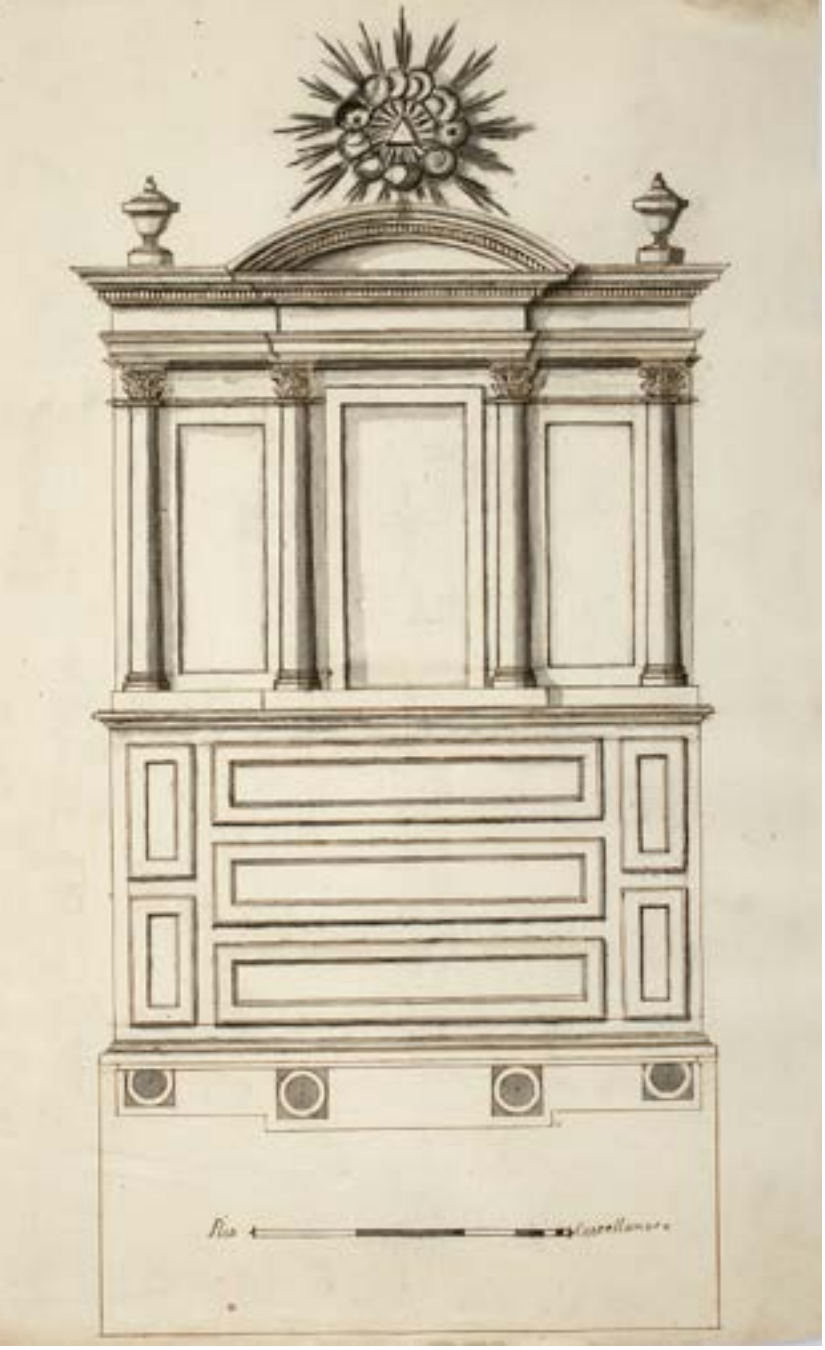
67 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 580-583).

68 Sobre esta idea cfr.: CABEZAS, Lino (2008, p. 143).

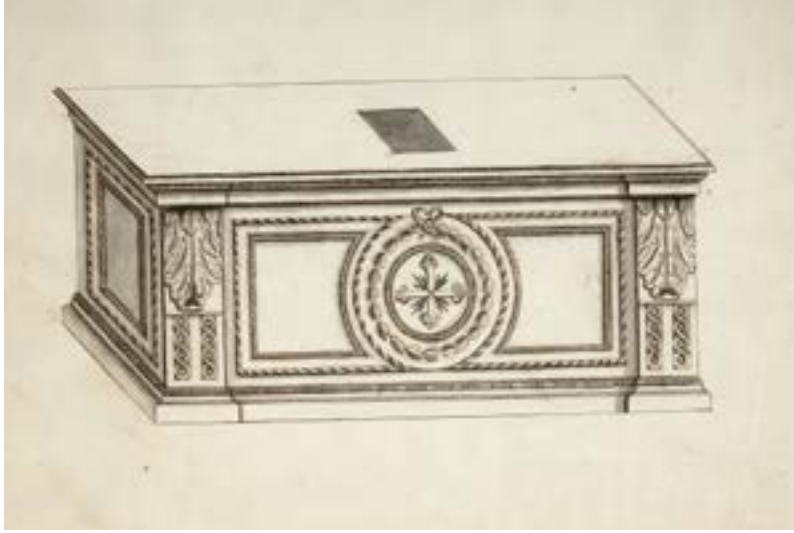
69 SAGREDO, Diego de (1549).

70 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1956, pp. 51-69); MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, pp. 51 y 52 y 92 y 93); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019c, pp. 109-122); etc; PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 170, nota 88); etc.

71 AHPBu. Prots. 2.639/2, ff. 435-443; 2.835/2, ff. 211-218; 2.838/1, ff. 289 y 295; 2.989, ff. 161-169; 3.065, ff. 68-83; 4.777, ff. 103 y 104; 6.573, ff. 425-428; 6.635, ff. 246-255 vº; 6.768, ff. 61-66 vº; 6.815, f. 42 y ss; 6.960 ff. 205-208 vº; 6.997, ff. 248-257 vº, 8.302/1, ff. 16-18 vº; 8.311/2, ff. 297-303 vº; 8.352/1, ff. 385-386 vº; 10.227, ff. 189-192 vº; 10.440, ff. 352-358 vº; 10.724/3, ff. 201-208; etc.



Cajonería del oratorio de las nuevas casas consistoriales de Burgos. AMBu. 18-512.



Mesa de altar de del oratorio de las nuevas casas consistoriales de Burgos. AMBu. 18-512.

obras de arquitectura o de retablos, sino, también, en numerosos tipos de piezas de amueblamiento[72], platería[73], arquitectura efímera[74] e, incluso, montajes de fuegos de artificio[75]o especialidades que, en principio, no parecen tan proclives a una representación gráfica como las de *lucimiento*[76].

Es interesante que cuando, a mediados del Quinientos, la utilización de *muestra* todavía resultaba ser habitual, pero la de *traza* parecía revelar una mayor sintonía con los tiempos, encontramos algún ejemplo de contaminación con otros vocablos muy elocuente. Así, en el debate sobre la sillería de coro catedralicio burgalés, el Deán, al dar su parecer, se refería a una *traça* […] *que esta fecha en redondo* cuando, en realidad, estaba refiriéndose a un modelo tridimensional[77]. Tampoco es excepcional que promotores, clientes o literatos recurran a este término con un sentido amplio, que supera el concepto de representación y se acerca al de disposición o forma, según sucedió con Alonso de Astudillo quien, en 1564, comunicaba al Cabildo catedralicio su interés en *hazer una capilla de la mesma traça que Nra. Señora la Redonda de*

72 *Ibidem*, Prots. 3.289, ff. 116-117; 4.091, ff. 43 y 44; 4.099, f. 864-866; 4.104, ff. 447-451; 4.717, ff. 996; 6.271, ff. 302-313; 6.902, ff. 278-285 vº; 6.960 ff. 205-208 vº; 7.067, ff. 274-277; etc.; Justicia Municipal, N.º 819; etc.

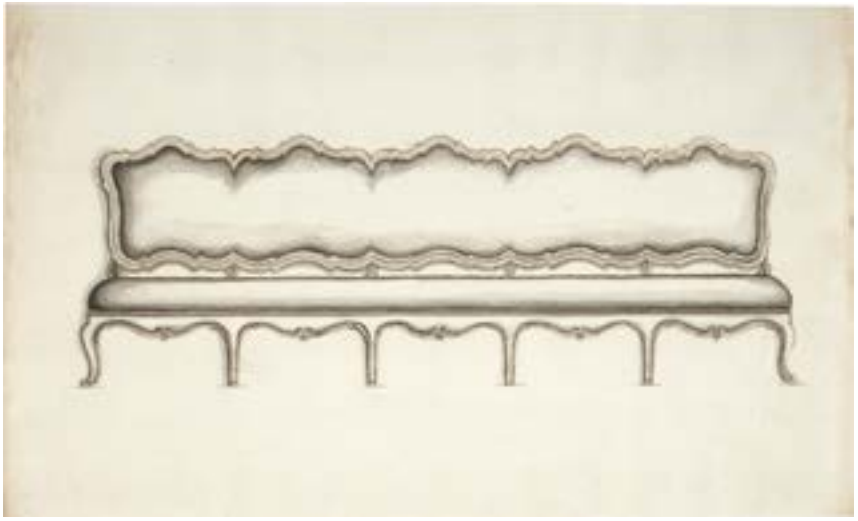
73 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1992a, pp. 27-68); BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1998b, T. I, p. 91); IGLESIAS ROUCO, Lena S. (2011, pp. 421-429); etc.

74 A modo de ejemplo puede citarse, entre otros, el arco levantado en honor de la reina María Luisa de Orleans cuando llegó a Burgos, en 1679, tras su boda en Quintanapalla con Carlos II, el cual se haría *segun una traza que está echa de la forma que a de llebar que mostro en este Ayuntamiento* Miguel de Salamanca. Cfr: AMBu. LA-208, Libro de Actas Municipales de 1679, 5 de octubre de 1679, ff. 422-422 vº.

75 Un ejemplo de ello lo tenemos, también, en las fiestas en honor de la reina María Luisa de Orleans en cuyos preparativos, Francisco de Otando *cuetero*, vecino de Estella, *entrego una traza de los fuegos que se an acordado se agan, junto con las condiziones en que espresa la forma que a de llebar dicho fuego* en el Regimiento para su valoración. Cfr. AMBu. LA-208, Libro de Actas Municipales de 1679, 14 de agosto de 1679, ff. 305 vº-307 vº.

76 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1995, pp. 47-86).

77 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1956, p. 86).



Sillón de las nuevas casas consistoriales de Burgos. AMBu. 18-512.

Roma[78]. Es significativo comprobar cómo esta forma de cita suele coincidir con referencias a obras que han impactado en el imaginario colectivo y forman parte de la cultura visual de sus respectivos entornos.

Así sucede cuando, en 1582, el Cabildo catedralicio consideraba la vista existente desde los pies del templo hacia el altar mayor como *la mejor vista, traza y perspectiva que tenia iglesia alguna en España*[79]; mientras que, en 1635, la singular Escalera Dorada era calificada como *obra muy insigne y superior y de grande adorno y comodidad a la dicha Santa Yglesia y ser poco comun y a su modo y traça por ser tan buena se an echo otras muchas en España*[80]. Por su parte, Melchor Prieto decía del cimborrio de la Catedral que *sin encarecimiento ninguno excede su traça esclentisissma a todas quantas tienen las demas yglesias*[81]. Intervenciones menos destacadas, pero que alcanzaron repercusión en su contexto, son objeto de este mismo tipo de referencias, según sucede con el retablo mayor de la iglesia de Nava de Roa, obra preferente del romanismo oxomense de finales del Quinientos[82]. Así cuando el visitador de la diócesis autoriza a los responsables del templo de Zazuar, en 1636, a efectuar un retablo les obliga a que sea como aquel, pues su *traza es muy buena y por serlo anssi conviene hazerle en aquella forma*[83]. Este tipo de uso genérico de la voz *traza* se extendió, igualmente, a los pliegos de condiciones[84], como revela la contratación de seis capillas en la iglesia de Nuestra Señora de Altamira de Miranda de Ebro por el maestro de cantería Miguel de Aguirre, en 1564, cuya primera cláusula dejaba de manifiesto que se harían *conforme al alto y traza que la dicha obra e capillas esta prençipiada azer*[85], lo que en este caso apunta a que *traza* es una disposición que se concreta en la forma con la cual ya estaba empezada la obra.

Un análisis más pormenorizado de la documentación escrita atestigua otros matices de interés. Por ejemplo, en 1568, encontramos el término *traza* asociado ya a un tipo específico de instrumento de representación gráfica de proyección ortogonal, como es una planta, en la obra de la iglesia de Torresandino donde su autor, Juan de la Puente, señala que se haría *conforme a la traça y planta que yo tengo sacada*[86]. Progresivamente, este hecho es más habitual y las

78 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348) y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 140); etc.

79 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (2003, pp. 89-110).

80 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, p. 134).

81 Citado en: PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, p. 388).

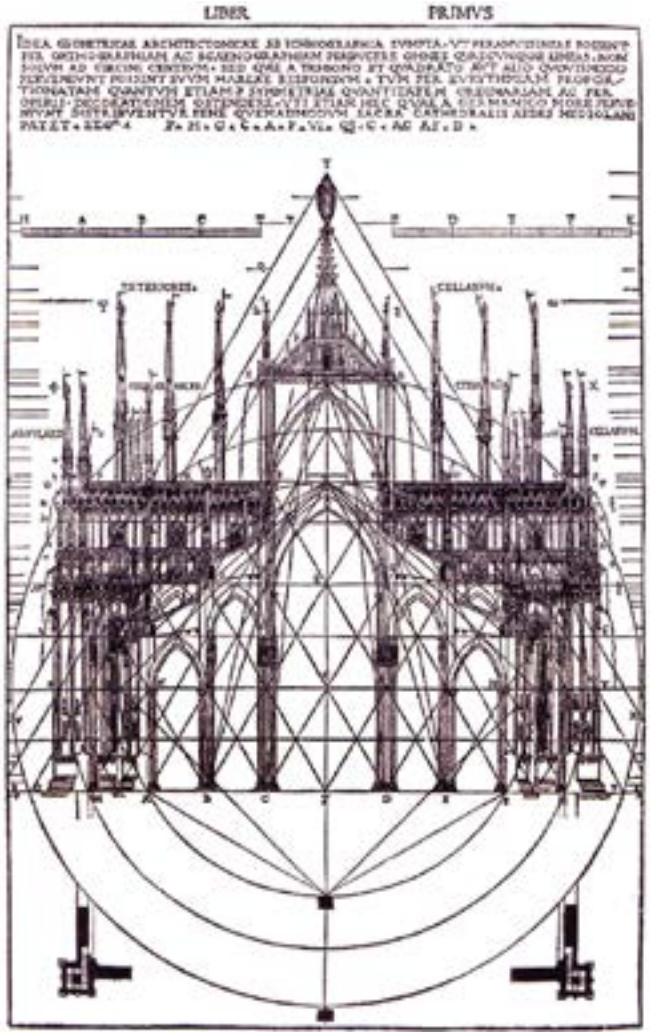
82 Sobre este retablo, Cfr: ARRANZ ARRANZ, José (1986, pp. 121 y 122 y 334-337) y REDONDO CANTERA, María José (2003, pp. 281-314).

83 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019b, pp. 267-286).

84 AHPBu. Prots. 4.021, f. 266 y ss. 5.692, f. 313.

85 VÉLEZ CHAURRI, José Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 79 y 80).

86 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320).



Scaenographia en la edición del Cesariano del tratado de Vitruvio.

condiciones comienzan a hacer alusión no solo a la traza, sino al tipo específico de proyección –plantas, alzados o perfiles– al referirse a aspectos concretos, mientras se usa aquella de forma más genérica[87]. Hay ocasiones en los que no se especifica, pero detalles como los contenidos en la escritura de la capilla del obispo de Pamplona, Pedro de la Fuente, para la iglesia de Moneo, en 1586, la cual debía efectuarse *conforme a la traza que sobre ello esta dada, bista y escoxida, que esta en tres piezas de papel*, aluden, claramente, a que esa representación gráfica estaría compuesta de diversos tipos de instrumentos de proyección[88].

No es extraño, entonces, que, en 1611, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana,* defina trazar como *quando se delinea alguna obra la qual se demuestra por planta y montea*[89] y ello parece implicar ya un nivel muy diferente en lo que respecta a la representación gráfica que pasa del componente de apariencia visual, prioritario en la *muestra*, a la exigencia de recursos propios del ejercicio artístico que faciliten su puesta en práctica a los respectivos profesionales. Por su parte, la correlación entre los testimonios gráficos conservados y sus condiciones avala que estas pueden dejar constancia o no del tipo de proyección escogido o englobarlas de forma genérica en la expresión *traza* y que la carencia de una unidad de medida no impide nombrarlas como tales. A principios del Seiscientos, los proyectos llevados a cabo por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas en su villa ducal de Lerma constituyen un elocuente testimonio, por la envergadura y complejidad de las empresas, de la multiplicidad de tipos de gráficos que podían efectuarse, manteniendo la mención a la *traza* más como equivalente al proyecto global que a alguno de los documentos concretos[90] e, incluso, en la contratación ya se deja constancia de que se seguirían efectuando los gráficos necesarios para determinados detalles[91]. Esta dinámica se extiende, también, a otras obras clasicistas ligadas al círculo lermeño como el templo dominico de Caleruega[92].

La decimoséptima centuria transcurre por estos parámetros y hay que esperar hasta principios de la siguiente para observar alguna novedad, como el surgimiento de un léxico diferente que, según sucede con *diseño* o *plan*, entre otros, convivirá con la recurrente cita a las trazas hasta muy avanzado el Setecientos. En cualquier caso, las referencias a

87 AHPBu. Prots. 5.765, ff. 194-216; 5.817, ff. 833-839; 5.909, ff 520 y ss.; 6.059/2, ff. 12-16 Agradezco al investigador Juan Escorial Esgueva la localización de esta noticia.

88 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

89 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 50).

90 CERVERA VERA, Luis (1967); CERVERA VERA, Luis (1969a); CERVERA VERA, Luis (1969b) y CERVERA VERA, Luis (1973).

91 CERVERA VERA, Luis (1969a, p. 63, nota 40).

92 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 310).

estas se van diluyendo entre las distintas opciones barajadas y, hacia mediados de siglo, su uso parece cada vez más retórico, tendiendo a acumular múltiples términos para ir adaptándose a las nuevas corrientes que revelan su incomprensión y la superficialidad de su empleo. Ejemplo de ello es cuando, en 1747, el ajuste del locutorio del monasterio de calatravas de Burgos, se convoca *conforme a la traza, planta, condiciones y diseño formado para su execucion por Francisco de Batteguieta*[93], en una dinámica terminológica que se prolonga en las siguientes décadas[94].

Especial interés adquiere la documentación del proyecto efectuado por el benedictino fray Pedro Martínez, en 1711, para la cajonería, el retablo y la decoración de la capilla de Santa Catalina, en el claustro catedralicio[95]. En esta ocasión, según las condiciones, la *traza* se componía de una *ichnographia* y una *orttographia*, las cuales, en opinión de Vitruvio, respondían a dos de las tres *ideas* de la arquitectura junto con la *scenographia*[96]. Las traducciones académicas trasladaron la primera por *dibujo de la planta* o *planta* y la segunda por *alzado*[97]. No debe extrañar su uso por parte del arquitecto benedictino, pues su profunda formación tratadística hizo que tuviera una notable familiaridad con la obra vitruviana, según veremos[98]. Es un caso muy temprano y excepcional, aunque no único, en la documentación burgalesa que puede relacionarse, también, con una forma de entender la arquitectura por parte de fray Pedro Martínez, cuyas características, sin dejar de ser barrocas, respondían, en muchos casos, a un medido concepto de lo clásico. Este queda evidente en las propias condiciones de la citada obra donde lo vitruviano supera la mera introducción de voces cultas, asumiendo algunos de sus principios esenciales y así se ve en el siguiente texto: *y el segundo cuerpo ha de ser de orden compuesto y asi es como todo lo demas que va incluido en el diseño de la traça se ha de azer y ordenar en la forma que ella demuestra en su ortographia y ichonographia atendiendo con el maior cuidado a la forma, disposiçion y metho* [sic] *con que va distribuida y al fin para que se aze*[99].

Hemos localizado otras referencias en las que se recurre, también, a esta terminología vitruviana, aunque de forma más limitada[100], no siendo casual que una de ellas se trate de una obra proyectada por otro arquitecto religioso, el hermano Mateo de Arana, vinculado al monasterio de Santa María de La Vid, cenobio premonstratense dotado de una magnífica biblioteca[101]. En 1770, Arana efectuó el proyecto para la nave de la iglesia de Sotillo de la Ribera, debiendo efectuarla su contratante *como lo muestran las lineas de las tres descripciones que son la plana o ichonographia, perfil o seccion vertical y perspectiva o figura exterior que van acompañadas a estas condiciones*, las cuales formaban parte de la *traza*[102].

Por lo que se refiere al término *dibujo* su uso también es temprano, pues, como hemos visto, era una de las tres ocupaciones en las que Picardo encontraba inmerso a Tampeso cuando lo visitaba en su taller, junto al estudiar y trazar[103]. No obstante, las primeras referencias, en las décadas de 1530 y 1540, aluden a la acción antes que al producto; es decir,

93 AHPBu. Prot. 7.086, ff. 19-37 vº.

94 *Ibidem*, Prots. 7.015, ff. 220-226; 7.031, ff. 290-294 vº; 7.032, ff. 154-157 vº; etc.

95 *Ibidem*, Prot. 6.902, ff. 278-285 vº (15 de mayo de 1711). Citado en MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 583-588). Cfr., también: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2000, pp. 107-140).

96 VITRUVIO POLION, Marco (1987, p. 9). Sobre estos término cfr.: BARTOLI, María Teresa (1978, pp. 197-208).

97 CABEZAS, Lino (2008, p. 15); CABEZAS, Lino (2011a, pp. 79-122); CALDUCH, Juan (2014, pp. 82-93).

98 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. II, pp. 177 y 178); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2000, pp. 107-140); etc.

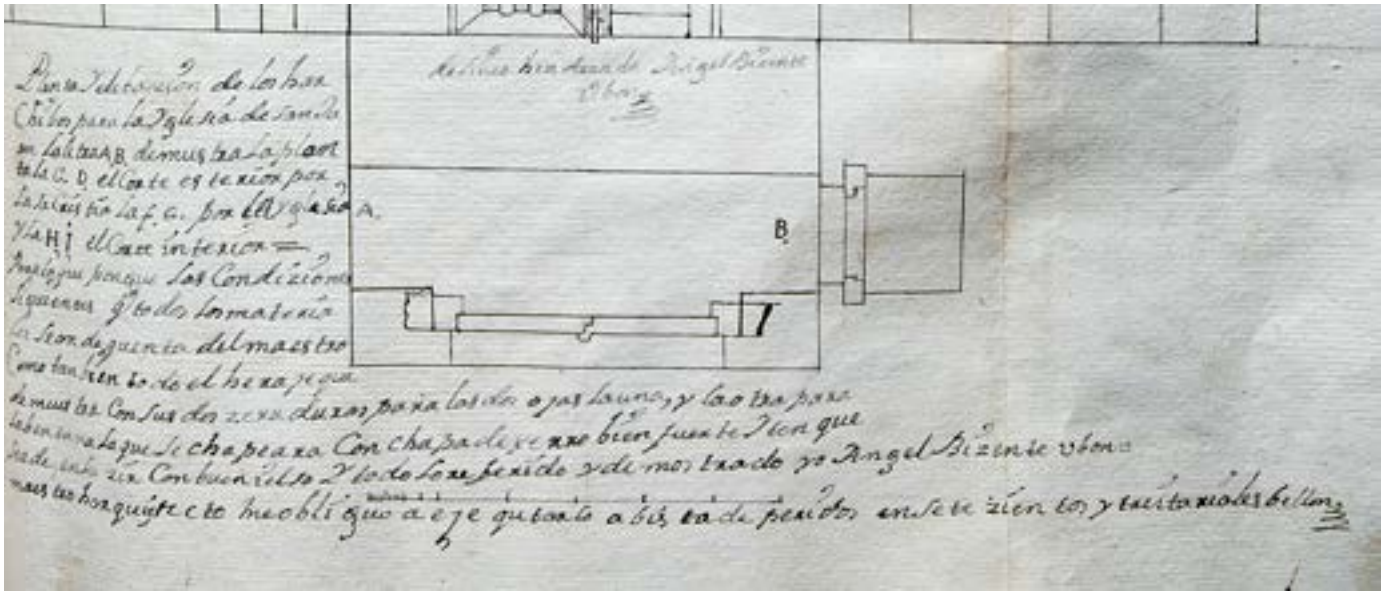
99 AHPBu. Prot. 6.902, ff. 278-285 vº.

100 *Ibidem*, Prot. 5.300/4, f. 35, Retablo mayor de la iglesia de Arandilla (1754).

101 Sobre este profesional cfr. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1994a, pp. 36 y 49); y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 563-567).

102 AHPBu. Prot. 5.425/1, ff. 97 y 98.

103 SAGREDO, Diego de (1549).



Detalle de la traza del armario-archivo de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero. AHPBu. Prot, 4.817/2, f. 75.

se llama la atención sobre lo que se ha *debuxado*[104] y puede citarse en relación a algunos de los vocablos ya comentados, generando expresiones como: *conforme a una traza que esta debujada*[105], aunque inmediatamente registramos ejemplos en los que al propio gráfico se le denomina *dibujo*. Así sucede, en 1547, con el sepulcro de Diego Ríos, en el convento de San Francisco de Burgos, cuya ejecución *a de ser conforme al debuxo e traça*[106]. Ambas voces, *traça y dibuxo*, las emplean Juan del Ribero, Juan de Mazarredonda y Antonio Zamorano cuando tienen que declarar sobre la bondad de la propuesta de Martín de la Haya para el retablo de la capilla de la Anunciación del convento de Nuestra Señora de La Merced, de Burgos, en 1580[107]. Unos años antes, en 1572, el inventario del platero Luis de San Román revelaba la presencia en el taller de *un tablon para debuxar*, mientras que el de Francisco Ruiz de Vivar, en 1585, constataba la existencia de varios *dibujos*[108]. En cualquier caso, de la documentación consultada parece deducirse que ambas soluciones, *dibujado* y *dibujo*, se mantuvieron, tanto para las intervenciones en arquitectura como de amueblamiento, hasta el contexto académico del siglo XVIII[109]. Es en este donde se extiende el empleo de la expresión *dibujo* para referirse, en múltiples ocasiones, a las propias representaciones gráficas[110].

104 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202); RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 278).

105 HERNÁNDEZ GARCÍA, Raul (2017, pp.101-154); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 160 y 344).

106 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (1985, pp. 171-188).

107 AHPBu. Prot. 5.692, f. 486. Ver también: ESCORIAL ESGUEVA (2019a, Vol. 1, pp. 339-348).

108 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1998b, T. I, p. 108).

109 DIEZ JAVIZ, Carlos (1985, pp. 17-28) y VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1991, pp. 49-57); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 160-162 y 356); MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 588 y 589); AHPBu. Prots. 6.960 ff. 205-208 vº; 7.004, ff. 468-476; 7.072, ff. 125-130 vº; 8.301/2, ff. 50-66; 8.304/2, ff. 381-388 vº; etc.

110 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF.), Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 45 vº, Acta 12; f. 110, Acta 45; f. 138 vº, Acta 64; Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura, 1806-1823, Acta 11, f. 11; etc.; AHPBu. Prot. 8.694/3, ff. 18-32 vº; etc.

Aunque no podamos asegurar que fuera la primera vez que se utiliza este vocablo, llama la atención que, en el mismo pliego de condiciones redactado, en 1711, por fray Pedro Martínez y en el que se aludía a dos de las tres *ideas* vitruvianas, se citase, también, ***delineazión*** en referencia al documento gráfico[111]. No obstante, como sucedía con *dibujo*, es más habitual que se use con valor de acción y de efecto, es decir, en referencia al hecho de efectuar el gráfico, lo que favoreció alusiones como: *delineado en la traza*[112], *que en la traza esta delineada*[113] o *segun va liniado en la traza*[114]. Muy explícito es Ángel Vicente Ubón quien, en 1757, realiza un modesto instrumento gráfico para acometer el archivo de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero y deja constancia que *Delineo hen Aranda Angel Bizente Ubon*[115] lo que avala la forma en la que era utilizado.

Diseño, plan, proyecto e idea

Lo expuesto al considerar el empleo de *muestra* y *traza* nos ha permitido comprobar que no eran los únicos términos a los que se recurría para referirse a los gráficos, existiendo algunas particularidades cronológicas dignas de tenerse en cuenta. Con una aplicación de carácter general, como sucedía con aquellas, encontramos un amplísimo léxico que, con escasos pero significativos antecedentes en el Quinientos, comienza a enriquecerse y diversificarse durante el siglo XVIII de forma paralela a la mejora técnica experimentada por las representaciones. Su imposición, en muchos casos, parte del uso en empresas relevantes a cargo de profesionales de contrastada cualificación que favorecerán su absorción en entornos más modestos. Así documentamos obras en las que sus promotores empleaban un vocabulario muy tradicional, pero su contacto con el contexto académico transformó el modo en el que renombraban los instrumentos gráficos, según sucede en el retablo mayor de la colegiata de Peñaranda de Duero, de cuya propuesta, finalmente, se hizo cargo Ventura Rodríguez o la difícil gestión del parador de Quintanavides, censurado por el Consejo de Castilla y la Real Academia de San Fernando que utilizan tanto *traza* como *plano*[116]. En este sentido resulta muy elocuente que el cabildo de la colegiata de Peñaranda de Duero, cuando se reúne el 6 de junio de 1783, acuerde *se le remitiese a el Excelentisimo Señor Conde de Miranda la traza del retablo mayor y se le escribiese que habia maestros pretendientes y que estos divisandolos darian sus trazas las que remitirian siendo de su agrado*[117] y tres meses más tarde, al contratar la intervención, deja constancia que: *haviendo determinado y acordado el ylustre Cavildo de la ynsigne yglesia colegial de esta dicha villa, de nueba plantta construir el retablo mayor de ella, se formo su diseño por don Bentura Rodriguez, director de la Real Academia de San Fernando por orden y disposicion del Excelentisimo señor conde de Miranda*[118].

Una de estas expresiones es, como hemos visto, *diseño* que, en opinión del profesor Cabezas, debe entenderse en clave humanista, como un instrumento característico de la cultura del Renacimiento y con una dimensión técnica que permite separar el hecho creador, expresado de forma gráfica, de su materialización, que no siempre puede darse por supuesta en los casos estudiados[119]. En la documentación burgalesa, las primeras alusiones las localizamos en 1579,

111 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. II, p. 341); MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 591-593); AHPBu. Prot. 6.902, ff. 278-285 vº (15 de mayo de 1711).

112 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66); BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286).

113 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286); PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 204); AHPBu. Prots. 4.177/3, ff. 230 y ss.; 5.216/4, ff. 12 y ss; 5.313/2, ff. 140-143; 6.815, f. 42 y ss; 7.217, f. 618; etc.

114 *Ibidem*, Prot. 7.188, ff. 269-273 vº.

115 *Ibidem*, Prot. 4.817/2, ff. 70 vº-83.

116 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN.), Consejos 1.486/17.

117 AGDBu, Libro de Decretos de la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, 1775-1788, f. 120.

118 AHPBu. Prot. 5.321/1, ff. 459-460 vº.

119 CABEZAS, Lino (2008, pp. 120-122).

Detalle del retablo de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos. AHPBu. Prot. 5692, entre f. 485 y f. 486.

en relación a la conflictiva obra de la capilla de la Anunciación del convento mercedario de Burgos. En este caso, las condiciones firmadas por Pedro de la Torre Bueras remiten en varias ocasiones a que *en todo se llevara la arquitectura deseñada* o que *es condicion que en la traza y desinio demuestra* [120]. Ya se ha llamado la atención que *desinio* parece derivar del italiano *disegno*, lo que quizá pueda ratificar un origen ligado a la tratadística arquitectónica[121] cuyo conocimiento avalaría el específico instrumento gráfico planteado, pues se trata de una sección perspectiva. Este vocablo, igualmente, lo documentamos asociado a *traza* y, así, los detalles constructivos de la obra de la Puerta de Carretas de Burgos, en 1582, debían ser según *en la traça estan deseñados*[122].

A pesar de tan interesantes antecedentes, hay que esperar al Setecientos para que su uso se divulgue[123], lo que se producirá, sobre todo, a partir de 1730 cuando comienza a convivir en igualdad con *traza* o incluso la sustituya[124]. Es interesante comprobar cómo en los casos más iniciales del siglo XVIII lo encontramos en empresas planteadas por profesionales de sólida formación, como el citado fray Pedro Martínez o el maestro ensamblador y de arquitectura

120 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 367-377.

121 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

122 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 460 y 461).

123 AHPBu. Prots. 6.807, ff. 162-165 vº; 6.902, ff. 278-285 vº (15 de mayo de 1711).

124 *Ibidem*, Prots. 809, ff. 75-76 vº; 1.310/2, ff. 111-112v; 1.620. f. 27-30 vº; 2.289/2, ff. 10 y 10 vº; 2.863/2, ff. 199-200 vº; 4.207/1, f. 333; 4.811/2, ff. 180-182; 4.828/2, ff. 205-206 vº; 7.013, ff. 330-339 vº; 7.015, ff. 220-226; 7.017, ff. 130-131 vº; 7.031, ff. 290-294 vº; 7.032, ff. 154-157 vº; 7.086, ff. 19-37 vº; 7.091, ff. 221-224 vº; 7.118/2, ff. 221-224 vº; 7.121/2, ff. 50-56 vº; 7.122/1, ff. 176-182 vº; 7.152/2, f. 249; 7-159, ff. 208-212; 7.168, ff. 33-34; 7.188, ff. 269-273 vº; 8.304/2, ff. 381-388 vº; 8.306/2, ff. 199-210 vº; 8.392, ff. 91-94; 10.238, ff. 104-108 vº; 10.257/4, ff. 7-8; 10.257/1, ff. 27-29 vº; 10.686/2, ff. 115-121 vº; etc.; Justicia Municipal, N.º 1.134; etc.

vallisoletano Pedro Correa[125]. Se aplicaba a obras tanto de arquitectura como de amueblamiento, pero, también, de platería[126] o rejería[127] y representaciones de escudos[128]. Su empleo comprende plantas, alzados y secciones, por lo que no es extraño leer expresiones como: *planta y diseño*[129] o *con los perfiles y alzados que corresponden a su diseño*[130]. Expresivo de esta dinámica es una sencilla intervención llevada a cabo en Peñaranda de Duero, en 1738, donde en el propio gráfico se indica que *Este diseño de planta y alçado es de la cocina y chimenea que se esta executando en el conbento de la Purisima Conzepcion desta Vª de Peñaranda de orden y a expensas del excmo Sr. Conde de Miranda*[131]. Su conservación permite concluir que el reflejo de una unidad de medida tampoco condiciona la utilización de la voz *diseño*, pues, en este caso, carece de ella, mientras que en otros sí se expresa[132]. Una casuística diferente la constatamos en las últimas décadas del Setecientos, cuando fue habitual en el vocabulario académico, pero con un sentido que no deja lugar a dudas, puesto que siempre se asocia a procesos de revisión de las propuestas como reflejo de un ejercicio conceptual expresado gráficamente que, después, se debería poner en práctica[133].

De forma simultánea al empleo de *diseño*, empieza a aplicarse otro término que convive con este y, aunque no le llega a suplantar, sí que es más recurrente a finales de la centuria. Nos referimos a *plan* o *plano* que, de forma completamente excepcional, es utilizado a principios del Seiscientos en el pliego de condiciones de la obra de la iglesia colegiata de Lerma, por el que Rodrigo de la Cantera se obligaba a hacer la obra *conforme con las traças y planos que para ello se le dieren*[134]. Sin embargo, será a partir de 1730[135] y sobre todo de mediados del siglo XVIII cuando vaya siendo más frecuente[136], aunque eso no impide que lo documentemos compartiendo protagonismo con algunos de los otros vocablos ya revisados y se incluyan expresiones como: *diseños y planes*[137], *con arreglo a dichas condiciones, plan y diseño*[138] o *a cuio fin hizo hacer el diseño, plan y planta y condiciones*[139].

Fundamentalmente coinciden con obras de carácter arquitectónico, mientras que en amueblamiento son claramente excepcionales[140] y aquellos instrumentos gráficos que han llegado hasta nosotros, asociados a documentación

125 *Ibidem*, Prot. 5.216/4, ff. 12 y ss. Retablo mayor de la ermita de Fuentespina (1731).

126 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (2011, pp. 421-429).

127 PAYO HERNANZ, René Jesús y NIETO PLAZA, Berta (1998, pp. 69-101).

128 AHPBu. Prot. 8.304/2, ff. 381-388 vº; Justicia Municipal, N.º 1.134; etc.

129 *Ibidem*, Prots. 809, ff. 75-76 vº; 5.216/4, ff. 12-17 vº; 7.032, ff. 154-157 vº.

130 *Ibidem*, Prot. 10.238, ff. 104-108 vº.

131 *Ibidem*, Prot. 5.298, f. 4.

132 *Ibidem*, Prots. 1.843/2, ff. 9 vº-10 rº; 2.198/2, ff. 59-64; 4.207/1, f. 333 y 5.313/2, f. 139.

133 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 140 vº, Acta 65; f. 160 vº, Acta 76; f. 167-167 vº, Acta 79; f. 308 vº, Acta 144; Acta 193, etc.

134 CERVERA VERA, Luis (1981, p. 155, nota 5).

135 AHPBu. Prot. 4.177/3, f. 230 y ss. Enfermería de mujeres del Hospital del Rey de Burgos (1733).

136 *Ibidem*, Prots. 2.198/2, ff. 59-64; 7.099/2, ff. 143-149 vº; 7.121/2, ff. 50-56 vº; 7.159, ff. 208-212 vº; 7.191, ff. 220-225 vº y 313-318; 7.192/2, ff. 6-7 vº; 8.306, ff. 298-309 vº; 8.317, ff. 146-153 vº; 8.359, ff. 471-476 vº; 1.0274/2, ff. 145-148 vº; etc. Concejil N.º 80/2, ff. 391-403; etc.

137 *Ibidem*, Prot. 7.121/2, ff. 50-56 vº. Obras en la casa de Manuel Martínez del Barranco en la calle de Avellanos de Burgos (1770).

138 *Ibidem*, Prot. 7.099/2, ff. 143-149 vº. Casa en San Nicolás en Burgos de los Capellanes de la Creación (1771) y 2.776, ff. 92-93 vº. Mesón en Quintanilla del Rebollar (1782).

139 *Ibidem*, Prot. 2.863/2, ff. 199-200 vº. Casa Ayuntamiento de Villarias 1783.

140 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 222); AHPBu. Prot. 5.185/4, ff. 31 vº y ss.

escrita con alusiones a este vocabulario, parecen indicar que, de forma mayoritaria, poseían escala[141]. Algunos de ellos son muy interesantes puesto que, en la propia representación, la leyenda deja constancia de este término, indistintamente del tipo o entidad de la intervención. Este es el caso de *Diseño o plan de el terreno herial que se a elexido para fabricar un granero en La villa de Oyales. Aranda de Duero y agosto 3 de 1788*[142] o *Plan baxo del qual se ha de construir una presa en el rio Arlanzon para conduzir las aguas al molino de tres ruedas, o Milanera propio de este Hospital del Rey*[143]. Estas expresiones vuelven a atestiguar el progresivo proceso de disociación entre la preparación de una intervención y su realización que constata, igualmente, el contexto académico[144]. Incluso, en las reales órdenes dictadas por Carlos III para obligar a que los instrumentos gráficos relativos a las obras públicas fueran examinados por la Real Academia de San Fernando se alude a ellos, generalmente, como *planes* o, en su defecto, *dibujos*[145].

Con una cronología similar a la que estamos exponiendo, se encuentra un vocablo que termina por consolidar las diferencias entre el proceso conceptual que exige la gestación de una empresa y los aspectos prácticos de su ejecución. Nos referimos a *proyecto*. A principios del Setecientos, de forma muy excepcional, se usa *proyectada* para el conjunto de una intervención, en este caso la obra de una calzada que se dirigía de Villarcayo a Santa Cruz de Andino[146]. A partir de mediados de la centuria comienza a ser algo más frecuente, pero, también, con este sentido genérico[147]. Al mismo tiempo, localizamos referencias no a la obra, sino a los instrumentos que permitirán llevarla a cabo y que comprendían tanto las representaciones gráficas como las informaciones textuales. Así, en 1756, Ángel Vicente Ubón, maestro arquitecto, *entrego un proiecto para la fabrica de el archivo y cajon que se expresa en estos autos y según el havia e hizo baja y postura* y se admitió su postura *conforme al proiecto que a presentado*[148].

Esta forma de aplicar el concepto de proyección se fue haciendo menos excepcional[149], pero ello no fue óbice para que al instrumento de representación se le pudiese seguir denominando *traza* como sucede, en 1762, en la contratación de la iglesia de Santa María del Mercadillo por Simón de Pereda que se haría *con arreglo a la traza y condiciones proyectada por el padre fr. Simon de Elexalde*[150], circunstancia que pervive hasta finales de siglo en obras efectuadas en las localidades más modestas[151]. No obstante, volverá a ser en aquellas actuaciones en las que interviene la Real Academia de San Fernando cuando quede claramente de manifiesto la doble naturaleza del proyecto, tanto escrito como gráfico[152]. La utilización de esta voz se ha encontrado en documentación relacionada con empresas arquitectónicas de muy diferente signo, con importante presencia de obra pública viaria.

141 *Ibidem*, Prots. 7.191, ff. 225-231 vº; 7.217/1, f. 618 vº; 8.306/2, ff. 298-309 vº.

142 *Ibidem*, Concejil, N.º 11/66.

143 *Ibidem*, Prot. 8.320, ff. 359-368.

144 *Ibidem*, Prots. 185/4, ff. 31 vº y ss; 2.531/2, ff. 284-323; 7.201/12, ff. 48-51 rº; 8.694/3, ff. 18-32 vº etc.; ARABASF, Exp. 2-30-10; Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 68, Acta 25; f. 91 vº, Acta 36; ff. 127 vº y 128, Acta 56; f. 203, Acta 92; f. 222, Acta 100; f. 226, Acta 101; f. 308 vº, Acta 144; etc. AHN. Consejos 1486/ 17, Archivo Municipal de Burgos (en adelante AMBu.), C-10-17.

145 *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (1805, T. III, pp. 672 y 673).

146 AHPBu. Prot. 2.512/2, ff. 342 y 342 vº.

147 *Ibidem*, Prots. 2.531/2, ff. 284-323; 3.007/3, ff. 89-92 vº; 7.152/2, ff. 180-191; 7.192/2, ff. 6-7 vº; 7.201/12, ff. 48-51; etc. Concejil, N.º 52; Archivo de la Diputación Provincial de Burgos (en adelante ADPBu.), R.97, Libro de Juntas del Consulado, 1779-1791, ff. 74 y 74 vº.

148 AHPBu. Prot. 4.817/2, f. 75.

149 *Ibidem*, Prot. 897/8, s/f. (25 de agosto de 1786); 7.087, ff. 133-138 vº; 7.248, ff. 438-445 vº; etc. AMBu. C-10-17.

150 AHPBu. Prot. 2.50/4, ff. 23-24 vº.

151 *Ibidem*, Prot. 10.221 ff. 104-106. Pórtico de la iglesia de Vavenos (1794).

152 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, ff. 127 vº y 128, Acta 56; f. 160 vº, Acta 76; ff. 167-167 vº, Acta 79; etc.

Es interesante ver, también, cómo el vocabulario relacionado con *proyecto* fue desplazándose de la expresión material de los instrumentos, hacia el planteamiento conceptual. En este sentido, resulta muy esclarecedora la contratación, en 1782, de una casa y trojes junto a la antigua iglesia de San Lorenzo en Burgos, pues los provisores autorizaban a los responsables de la parroquia a efectuar lo *que hay proiectado segun se hallan delineadas en el plan que se ha presentado*[153]. No se trata, como en otros casos, de la utilización aleatoria y acumulada de términos con valores semánticos similares, sino que se han empleado de forma selectiva y específica. Así puede verse que *proiectado* es el pensamiento o planteamiento conceptual de hacer la intervención, que implica tanto al cliente como al profesional, mientras que *delineadas* es la forma en la que este ha resuelto su expresión gráfica y *plan* alude al conjunto de la documentación presentada. En este contexto, también es posible aplicar al promotor este tipo de léxico y así, en 1797, en la protocolización de la escritura de obligación para hacer la vivienda de Melchor de la Peña en Sedano, ajustada por el maestro alarife Dámaso Abad, *dijeron que Melchor de la Peña tiene proiectado el hacer una casa de nueva planta en el casco de esta prenotada villa y varrio de Trascastro de ella y el citado Dámaso el hacerla con la labor de sus manos*[154].

No es extraño, tampoco, que la documentación comience, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, a recoger expresiones relacionadas con *idea* que tiene diferentes acepciones. Los primeros usos registrados se vinculan a quienes impulsan las obras y así, cuando se intentaba intervenir en el puente de Pinillos de Esgueva, entre 1759 y 1762, se denuncia *una general condescendencia de los jueces comisionados, escribanos, maestros y defensores de puentes a todo genero de obras publicas que idean magnates y capitulares* […] *con el fin de lucrarse en notorio perjuicio de los pueblos*[155]. Esta dinámica se mantiene[156], pero encontramos también interesantes ejemplos en relación con el proceso mental previo que efectúa el profesional para concretarlo de forma ordenada a través de distintos instrumentos que pueden reducirse a los gráficos[157] o, lo que es más habitual, a estos junto con sus correspondientes condiciones o informaciones textuales[158]. De ahí que cuando, en 1793, el obispo oxomense autoriza la realización del retablo mayor de Fuentespina, especifique *se aprobo el diseño y condiziones con que se habia de ejecutar la obra, mandando con especial comision a mi mismo, como tal cura parroco, que con arreglo a este hiciere el retablo acomodandose en un todo a las ideas de dicho maestro*[159].

Resulta evidente, por lo tanto, que la *idea* se convierte en el elemento rector previo que rige todo el proceso y, así, en 1797, la escritura de obligación para ajustar la obra de la sacristía de la iglesia de La Asunción de Villasandino, deja constancia que *se convoco a Don Juan Ernantes vecino de los Balbases y maestro arquitecto para que idease el sitio y forma y habanzase su costo y despues de haberlo ejecutado con la formacion de los debidos planos o diseños que entrego con las condiciones que juzgo necesarias para la edificación firmeza y hermosura*[160]. Pero, en la medida que una idea se reflejaba materialmente a través de este tipo de instrumentos, el estudio o análisis de estos permitía, a su vez, poder comprender aquella en un interesante proceso de retroalimentación. Ejemplo de ello fue cuando Fernando González de Lara informa sobre el examen realizado a la propuesta de Manuel de Bazteguieta para el parador que el Consulado de Burgos levantaba en la plaza de Vega y para explicar su opción efectúa un nuevo gráfico, señalando que: *De ningun modo se puede explicar mejor la diferencia entre esta segunda ydea y la*

153 AHPBu. Prot. 7.217, f. 618.

154 *Ibidem*, Prot. 3.838, ff. 467-468 vº.

155 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1996, pp. 7-44).

156 AHPBu. Prot. 10.690 ff.44-47 vº; ADPBu. R-97, Libro de Juntas del Consulado, 1779-1791, 12-11-1786; AHN. Consejos 1486/17.

157 PAYO HERNANZ, René Jesús y NIETO PLAZA, Berta (216, 1998, pp. 69-101).

158 AHPBu. Prot. 5.185/4, ff. 31 vº y ss.

159 *Ibidem*, Prot. 5.185/4, ff. 31 vº y ss.

160 *Ibidem*, Prot. 10.213, ff. 261-264 vº.

primera que haciendo cotijo [sic] *compresencia* [sic] *de ambos planos*[161]; o cuando la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando señala que; *el plano como el informe para esta obra* […] *se han estimado por insuficientes para dar idea del proyecto, careciendo ambas operaciones facultativas de toda buena demostracion y metodo*[162].

Otros términos

No se agota aquí el léxico que hace referencia o está vinculado a las representaciones gráficas de obras burgalesas. En el siglo XVI y primera mitad de la centuria siguiente, encontramos el uso de *pintura* como sinónimo de aquellas. En 1526, el tratado de *Medidas del Romano* ya recoge el término cuando Picardo interroga a Tampeso sobre *que pintura es esta que estas traçando*[163]. Tampoco deja lugar a dudas el caso de una intervención que el Cabildo de la Catedral de Burgos quería llevar a cabo en el templo de Torme, en 1537, para lo cual enviaron a su profesional de confianza, Juan de Vallejo, cuya propuesta gráfica califican como de *pintura*[164]. Puede recurrirse a este vocablo cuando quiere efectuarse un escudo[165], lo cual parece apuntar al sentido representativo de estos testimonios gráficos y a la importancia simbólica que, en ellos, tenía el color. Dadas sus características, tampoco extraña su uso en la obra del retablo de la iglesia de Orón, contratada en 1646, que debía hacerse *al thenor de la traza señalada para su fabrica y echura que* […] *dicha traza y pintura della queda en poder del dicho Batista Galan y la otra mitad con esta escriptura cosida*[166]. Este hecho hizo que llegase hasta nosotros y podemos comprobar que se trata de un cuidado alzado con efectos de sombreado, carente de unidad de medida, pero que facilita la distribución del repertorio iconográfico. Todo ello lo conforma como un instrumento en el que dominan los valores pictóricos –visuales y estéticos– sobre aquellos detalles técnicos que facilitarían su puesta en práctica al ejecutor.

Detalle de la traza del retablo mayor de la iglesia de Orón. AHPBu. Prot. 4.104, f. 451.

161 ADPBu. R-97, Libro de Juntas del Consulado, 1779-1791, 12-11-1786.

162 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, Vol. II, p. 506).

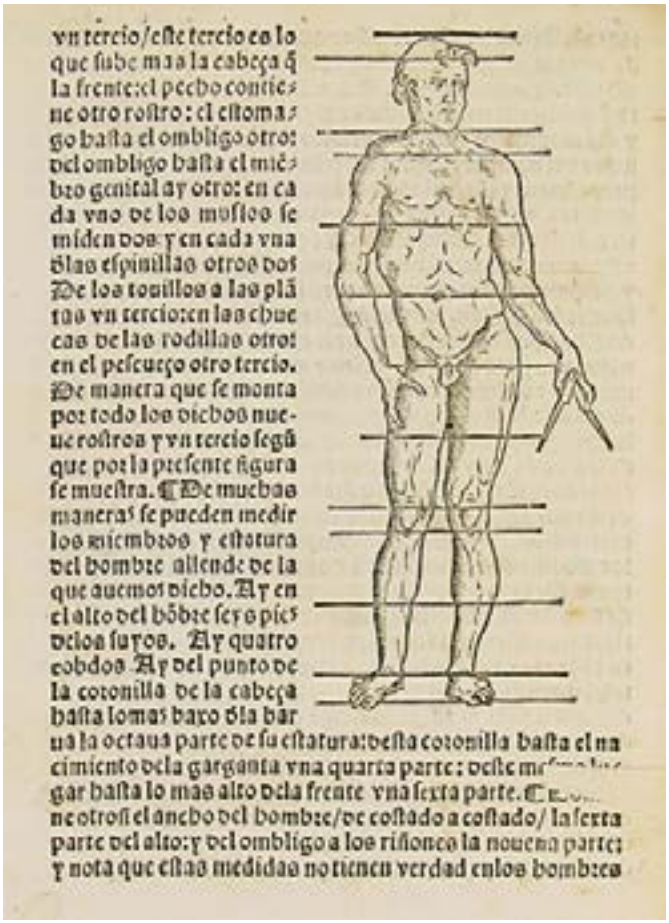
163 SAGREDO, Diego de (1549).

164 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 170, nota 88).

165 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, pp. 79-100).

166 AHPBu. Prot. 4.104, f. 447-451.

La utilización de la voz *forma* aparece también recogida en la documentación de la citada obra de Torme como equivalente a gráfico[167]. Fray Pedro Martínez la emplea, en 1711, junto con *método*, para oponer las condiciones a las representaciones de la cajonería, el retablo y los adornos de la capilla de Santa Catalina, en la Catedral, encabezando su proposición como: *Reflexiones sobre el metodo y forma con que se ha de hexecutar* […] *y cuia traza y planta de orden y comision de don Antonio de Arteaga* […] *fabriquero de dicha santa iglesia delineo y dibujo fray Pedro Martinez*, magnífico muestrario del laberinto semántico que estamos tratando de desentrañar.


vn tercio/este tercio en lo
que sube mas la cabeça q̃
la frente:el pecho contie-
ne otro rostro: el estoma-
go hasta el ombligo otro:
del ombligo hasta el miẽ-
bro genital ay otro: en ca
da vno de los muslos se
miden dos: y en cada vna
dlas espinillas otros dos
De los tonillos a las plã
tas vn tercio:en las chue
cas de las rodillas otro:
en el pescuẽço otro tercio.
De manera que se monta
por todo los dichos nue-
ue rostros y vn tercio segũ
que por la presente figura
se muestra. ¶ De muchas
maneras se pueden medir
los miembros y estatura
del hombre allende de la
que auemos dicho. Ay en
el alto del hõbre seys pies
delos suyos. Ay quatro
cobdos Ay del punto de
la coronilla de la cabeça
hasta lomas baxo dla bar
ua la octaua parte de su estatura:desta coronilla hasta el na
cimiento dela garganta vna quarta parte: deste m
gar hasta lo mas alto dela frente vna sexta parte.
ne otrosi el ancho del hombre/de costado a costado/ la sexta
parte del alto:y del ombligo a los riñones la nouena parte;
y nota que estas medidas no tienen verdad enlos hombres

Proporciones humanas según el tratado *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo.

Más tardío es el uso de *mapa* que lo hemos documentado, a partir del segundo tercio del siglo XVIII, de manera muy selectiva en obras de arquitectura como equivalente al instrumento gráfico que acompaña a las condiciones[168]. Así lo manifiesta la escritura de obligación del adoquinado de la iglesia de Nuestra Señora de la Blanca de Burgos, firmada en 1751, en la que se deja constancia que: *Haviendo resuelto el cavildo, curas y beneficiados de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Blanca hazer la obra de el adoquinado y enlosado de dicha iglesia por orden suia se hizo el mapa y condiziones baxo de las quales se a de executar*, término que se usa, igualmente, en las diferentes cláusulas cada vez que debían referirse a algo que en él podía verse[169]. Finalmente, solo hemos localizado una referencia a *borrón* que corresponde a su acepción de primer bosquejo. Así se refiere Juan Antonio de León a su propio gráfico sobre la Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey de Burgos, elaborado para que la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas pudiera apreciar el estado actual del edificio y las características de la nueva propuesta[170].

Especialmente confusa es la utilización del vocablo *apuntamiento* que ha sido localizado muy pocas veces, no quedando claro si se trata de un dibujo rápido o de una explicación por escrito. El primer ejemplo es muy temprano, 1502, y hace referencia a las obligaciones que tenía Simón de Colonia en la obra de la capilla funeraria que se estaba llevando a cabo en el convento de la Trinidad de Burgos, pues se recuerda que: *maestre Ximon, cantero vecino de la dicha cibad de Burgos, faria la dicha obra con los dichos capitulos e apuntamientos, e condiciones*[171]. Las restantes alusiones corresponden a los proyectos de Lerma y así los maestros Domingo de Argos y Juan González de Sisniega, que habían

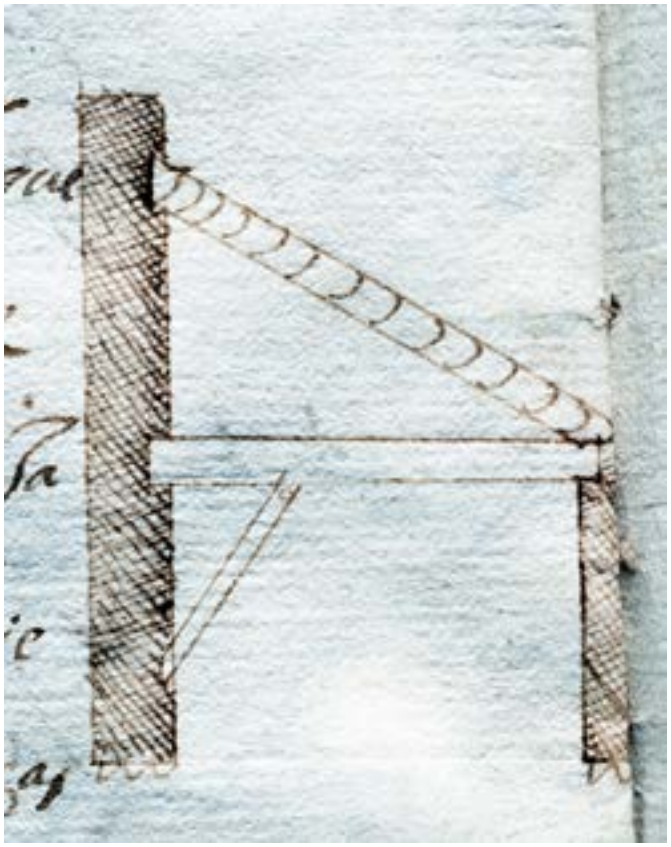
167 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 170, nota 88).

168 AHPBu. Prots. 4.446/1, ff. 18-23 vº y 4.817/2, ff. 70 vº-83; CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66).

169 AHPBu. Prot. 7.017, ff. 13-15.

170 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

171 BANGO TORVISO, Isidro G. (2001, p. 54).



Detalle del andamio para la reparación del cimborrio de la catedral de Burgos. AHPBu. Prot. 6341.

contratado las obras de la iglesia colegiata de San Pedro, debían darla *acauada en toda perfeccion conforme las traças y apuntamientos de ellas que se les dieren por el padre fray Alberto de la Madre de Dios y conforme las condiciones y capitulos suso incorporados*[172]. Si, en este caso, quizá pueda asimilarse a algún tipo de gráfico, en otras de las empresas es posible que se trate de textos aclaratorios al señalar que: *yten es condicion que toda esta dicha obra se aya de açer segun las trazas y monteas que para ella ha hecho, y a de azer, fray Alberto de la Madre de Dios, carmelita descalço, las quales dichas traças con las declaraciones y apuntamientos a las espaldas dellas, diere firmadas de su nombre*[173]. No obstante, también podía tratarse de rasguños explicativos de algún detalle que, a veces, se efectuaban en el reverso del documento gráfico principal.

A este vocabulario empleado para aludir a los testimonios gráficos con un sentido general, se unen otras voces que parecen tener una aplicación más reducida. Así sucede con el término *figura* que aparece ya recogido por Sagredo en sus *Medidas del Romano,* poniéndolo en boca de Tampeso cuando se refiere a los gráficos que realiza para que Picardo entienda las explicaciones, *como tu ves aqui figurado*, diferendiándolo de aquello que va *por escrito*[174]. Con un sentido similar, pero con características muy distintas, lo localizamos en diversos pliegos de condiciones, todos ya del Setecientos, en los que o bien se hace referencia a un detalle dibujado al margen[175] o dentro del propio texto[176], para facilitar su comprensión, o bien se alude así a un elemento contenido en una representación gráfica múltiple[177]. La primera solución son pequeños apuntes elaborados a mano alzada, de forma rápida, asimilables al término de *rasguño*, el cual, sin embargo, no hemos encontrado citado en la documentación notarial consultada, aunque sí en otras fuentes, como sucede con la contratación, en 1572, de una capilla de la iglesia de Para, barrio de Espinosa de los Monteros, donde el maestro de cantería Gonzalo García de Hermosa, se compromete a llevarla cabo *de la forma y traça en este rasguño descrita*[178].

Por el contrario, en la segunda opción se trata de gráficos muy elaborados que contienen diferentes instrumentos de representación como plantas, alzados y secciones, plantas de diferentes alturas, etc. según solía ser habitual ya en la

172 CERVERA VERA, Luis (1981, p. 155, nota 8).

173 CERVERA VERA, Luis (1969a, p. 59, nota 8).

174 SAGREDO, Diego de (1549).

175 AHPBu. Prot. 6.813, f. 281 vº. Rejas del crucero de la Catedral (1715).

176 *Ibidem*, Prot. 7.188, ff. 269-273 vº. Espadaña de la iglesia de Agés (1758).

177 *Ibidem*, Prots. 2.198/2, ff. 59-64; 10.307/4, ff. 133-134 vº; etc.

178 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

segunda mitad del Setecientos. En este caso, incluso, pueden numerarse para su mejor discernimiento, como revelan varias propuestas, de los últimos años de la centuria[179], elaboradas por Juan de Hernaltes, un profesional con una buena formación que evolucionó hacia presupuestos de una fuerte depuración formal[180].

Muy complejo resulta dilucidar la expresión *montea* que parece referirse a varias acepciones diferentes. Por lo que se refiere a su interpretación como dibujo de tamaño natural, en el muro o en el suelo, que facilita entender algunos aspectos constructivos cuya aclaración se producía a medida que iba avanzando la empresa, encontramos algunas referencias que no parecen ofrecer dudas. Este es el caso de las condiciones de Juan de la Puente, para la iglesia de Hormaza, de 1568, donde se indica que el arco de la capilla *se a de çerrar conforme a la montea natural que se rrequiere*[181] o cuando los maestros acuden a *montear* elementos específicos[182]. Tampoco admiten controversia dos ejemplos, mucho más tardíos, relacionados con la Catedral. Así, en 1678, el cierre de los laterales de la capilla mayor tenía previsto efectuarse mediante la realización de una reja cuya *coronacion se a de dibujar por maior en un lienço de pared para que reconozca conforme se a de executtar*[183]. Por su parte, en 1717, se proyectan los púlpitos y coronaciones y pedestales para las rejas de la nave transversal y su realización sería a gusto de fray Pedro Martínez, elegido por el arzobispo Manuel Francisco Navarrete como responsable y con la obligación *de montearles o trazarles en una pared* para evitar a los ejecutores cualquier duda[184]. Este tipo de testimonios, que ya han despertado el interés en otros contextos geográficos[185], están siendo objeto de atención en Burgos y han sido localizados, por ejemplo, en la capilla del arcipreste Alameda, erigida en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, o en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa María de La Vid[186].

Sin embargo, cuando en la documentación de una obra se entregan, junto con otros instrumentos para su ejecución, diversas *monteas* parece más complejo determinar a qué se refieren. Este es el caso de las alusiones contenidas en las condiciones de la capilla de la Anunciación del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos en relación a los basamentos o los pilares[187]. El término es recurrente, asimismo, en las múltiples empresas lermeñas promovidas por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas[188], donde Diego Gómez de Sisniega, en 1605, decía: *que yo e visto los papeles, plantas, perfiles, monteas y condiciones que se me dieron para tasar y valorar lo que balen y an de costar las casas que el excelentisimo señor duque de Lerma quiere hacer y fabricar en la billa de Lerma*[189]. Quizá su uso quede explicado en esta referencia contenida en las condiciones del monasterio de la Madre de Dios de Lerma, donde se harían *las bovedas que en las plantas y monteas estan mostradas*[190]. En este caso quizá se trate de representaciones gráficas que,

179 *Ibidem*, pp. 79-108; AHPBu. Prots. 8.698/2, f. 61-64 vº; 10.213, ff. 261-264 vº; 10.257/1, ff. 27-29 vº; 10.257/4, ff. 7-8; 10.307/4, ff. 133-134 vº; etc.

180 PAYO HERNANZ, René Jesús (1994, pp. 305-323).

181 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

182 *Ibidem*, pp. 339-348.

183 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 580-583).

184 AHPBu. Prot. 6.815, f. 42 y ss.

185 Un ejemplo de ello es: ALONSO RUIZ, Begoña (2014, pp. 329-344).

186 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

187 AHPBu. Prot. 5.692, f. 367.

188 CERVERA VERA, Luis (1969a, p. 59, nota 8); CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 59, nota 7); CERVERA VERA, Luis (1981, p. 157, nota 13); etc.

189 CERVERA VERA, Luis (1967, pp. 328 y 329, nota 1).

190 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 61, nota 7).

Plantilla para uno de los balaustres de la librería del monasterio de Santa María de La Vid. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN). Sección Clero, 1390.

en un soporte móvil y a escala reducida[191], explicaban el corte de la piedra para determinados elementos arquitectónicos, muy habitualmente bóvedas, pero también todos aquellos otros en los que la molduración resultaba esencial.

En relación con ello, pero limitado a la acción de cerrar las bóvedas[192], encontramos algunos ejemplos de interés, desconociendo, no obstante, si el término *montea* se refiere exclusivamente a este hecho o fue acompañado, además, de algún gráfico. Este parece ser el caso de la capilla mayor de la iglesia de Zael, contratada en 1602, en cuyas condiciones se dice que sería *çerada esta capilla de cruceria con su montea vien sacada como en la planta muestra* y donde la conservación de esta revela que, efectivamente, se trataba de una planta con la proyección por transparencia del tipo de cubierta, una bellísima bóveda estrellada de nervios combados de 17 claves[193] . Ya de forma excepcional se ha localizado el uso de esta expresión en el siglo XVIII, también asociado a la realización de bóvedas, como vemos en la obra de la iglesia de Itero del Castillo, de 1746, donde se hacía referencia a *la montea de la vobeda del coro como la letra N lo muestra*[194].

Esta necesidad de detallar algunos aspectos concretos de la construcción se solventó con otros instrumentos, en diferentes formatos, que rebasan lo que sería una representación gráfica pero que tienen también cierto interés para entender el proceso de ejecución de una obra. Este es el caso de las *plantillas* que, según las referencias documentales encontradas, parecen tener dos acepciones diferentes. Por un lado, podía tratarse de una tabla o plancha que permitía cortar el material con las mismas formas y ángulos que se reproducían. Esta solución era adecuada para no alterar los quiebros de plantas especialmente complejas, tan características del gusto dieciochesco[195], como sucedió en el retablo mayor de la iglesia del convento arandino de San Francisco que sería *con las mesmas entradas y salidas que tiene la planta que para esto el maestro o maestros que ejecutase la obra aiga de dar plantilla areglada a la planta de dicha obra para que el padre guardian lo mande ejecutar a un cantero y tambien aiga de dar dicho maestro la plantilla de el perfil de el alzado de dicho pedestal*[196]. Hay una segunda acepción en la que el uso de *plantilla* se aplica al desbaste y labra del material pétreo según *demuestra la tabla o plantilla que se pondra al publico*[197] o incluso para el ladrillo[198].

Otro vocablo que también se usa con diferentes posibilidades es *molde*. Una de ellas es similar al sentido de *plantilla*, es decir, para reproducir una forma con exactitud y que pudo

191 RUIZ DE LA ROSA, José Antonio (1987); IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2019, p. 21).

192 Sobre este cfr. NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos (2010, pp. 245-252).

193 AHPBu. Prot. 1.488/2, ff. 70-79.

194 *Ibidem*, Prot. 8.306/2, ff. 199-210 vº.

195 *Ibidem*, Prot. 5.216/4, ff. 12 y ss. Retablo mayor de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina (1731).

196 *Ibidem*, Prot. 7.067, ff. 274 y ss.

197 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995b, pp. 67-127).

198 LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa (1997, Vol. 2, pp. 224 y 225).

Tabernáculo de la iglesia de Valverde.

Representación de la Giralda en el sepulcro de Sancho Ortiz de Matienzo en la iglesia de Villasana de Mena.

exigir una presentación gráfica previa para obtenerla. Este es el caso de la obra de la iglesia colegiata de Peñaranda de Duero donde Gil de Hontañón hizo entrega de *otro papel en que estaban debujados los moldes para dicha obra*[199]que comprendían los perfiles de los diferentes elementos con molduración, detalle al que, en el siglo XVI, se concedía una notable importancia en aras a una correcta formulación del lenguaje de los órdenes. Una segunda aplicación es la relacionada con la preparación de una pieza hueca que permitiría dar la misma forma, por ejemplo, a los ladrillos de una obra. Así se emplea en trabajos de principios del Seiscientos, donde la regularidad de los aparejos se convertía en seña de identidad, según sucedió en el caso de las empresas lermeñas[200].

En relación con la utilización del vocablo *molde*, como el medio que permitía la reproducción de las piezas, encontramos un ejemplo muy interesante que no alude a la preparación de los materiales, sino a la realización de una serie de elementos con una forma determinada. Se trata de la contratación, en 1715, de las rejas que cerraban el transepto del templo catedralicio, en cuyas condiciones su responsable, fray Pedro Martínez, alude a *los moldes en que todo ello se*

199 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2020b, pp. 321-335) y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2020c, pp. 273-278).

200 CERVERA VERA, Luis (1969a, p. 63, nota 35) y CERVERA VERA, Luis (1969b, pp. 62 y 63, nota 28).

an de tornear semejantes al balaustre y pilastra que esta elijido y determinado asi por Su Illustrisima como por su señoria el cabildo, mientras en otras condiciones habla de los *moldes redondos*[201].

Pero el léxico relacionado con el concepto de molde ofrece otras variantes y este es el caso del término *gradilla*, entendido como un marco para la fabricación de ladrillos, recogido, igualmente, en la documentación de las intervenciones ducales de Lerma[202]. A su vez, el de *marco* lo encontramos en la obra de la iglesia del convento de carmelitas descalzos de Burgos, cuya escritura de obligación para asegurar el aprovisionamiento de ladrillo encargaba *treinta mil ladrillos jaboneros de la medida y marco que el padre fray Tomas de la Encarnacion, de la dicha horden a entregado a mi el dicho Diego Ruiz de Bustillo*[203]. Para el corte de la piedra apreciamos otras opciones léxicas que, en cualquier caso, avalan la importancia concedida a estas operaciones en el cuidado efecto final de una obra. Así, en la intervención llevada a cabo por fray Pedro Martínez en la iglesia colegiata de Peñaranda de Duero, en 1729, se ajusta la saca de la piedra necesaria con Juan de la Vega, indicando las condiciones que: *a de tener tres pies cubicos que se entiende tres pies en largo y uno en quadro desvastada la piedra a uso de cantera segun las tablas y medidas que se me an dado y se me dieren por el padre fray Pedro Martinez maestro de dicha obra*[204].

Por último, y aunque no se corresponda con un instrumento gráfico es interesante conocer, por la fuerte relación que tuvieron con aquellos, los *modelos* tridimensionales, o maquetas[205], de los que no conservamos ejemplos en sentido estricto, pero sí referencias documentales y algún testimonio que avalan que no fue una práctica excepcional en tierras burgalesas, siendo parte de su cultura artística. Este es el caso del tabernáculo de Castroceniza[206], una singular flecha realizada en piedra, con tracerías caladas y diversas imágenes, que, como se ha puesto de manifiesto, recuerda, claramente, las maquetas de las grandes flechas que remataban las torres flamencas y centroeuropeas a mediados del siglo XV. Iguales características presenta el tabernáculo de Valverde ejecutado en los primeros momentos del siglo XVI. Aunque no sea propiamente tridimensional, resulta significativa una placa de alabastro de la capilla de Santa Ana de Villasana de Mena, promovida por Sancho Ortiz de Matienzo, canónigo de la catedral de Sevilla, que representa en un potente alto relieve la Giralda, junto con la inscripción de fundación de la capilla: *Esta es la torre de la sancta/iglesia de Sevilla don/de fue canonigo el/doctor Sancho Ortiz/ de Matienço que/hizo esta capi/lla. Acabose año/del señor de MCCCCXCIX años*[207], una prueba más del atractivo icónico del que gozó la torre de la catedral andaluza, objeto de numerosas maquetas[208].

Muy interesantes son las dos maquetas portadas por los ángeles custodios de la ciudad de Burgos que coronan el Arco de Santa María y el retablo mayor de la Catedral. En el primer caso[209], nos encontramos ante una representación idealizada en la que se ofrece la imagen de una ciudad fuerte, sólidamente amurallada y protegida por torres. Por el contrario, el ángel catedralicio exhibe una maqueta que reproduce la ciudad de Burgos con el suficiente grado de

201 AHPBu. Prot. 6.813, ff. 155-159 vº.

202 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 273, nota 18) y CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 66, nota 19).

203 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1948, p. 265).

204 AHPBu. Prot. 5.296/1, f. 62 vº, condición 2.

205 GENTIL BALDRICH, José María (1998, pp. 151-160).

206 MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena (2013, pp. 368 y 369, 467 y 1221); MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena (2021, pp. 939-950).

207 MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena (2013, pp. 370, 605 y 609).

208 GENTIL BALDRICH, José María (1998, pp. 162-171).

209 REMOLINA, José Miguel (2005, pp. 463-471); PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 115).

individualidad para que no quede duda de su identidad[210]. Se presenta con un perfil escalonado, al estar construida en la ladera de un cerro coronado por el Castillo y en el que, también, se identifica la iglesia de Santa María la Blanca. Está amurallada y en su centro se abre la puerta de Santa María, tras la cual se aprieta su caserío en torno a los edificios religiosos principales, de los que la Catedral se convierte en el elemento nuclear del conjunto, distinguiéndose, perfectamente, las agujas, el cimborrio y la portada del Sarmental.

Frente a estos ejemplos materiales, cabe preguntarnos qué rastro nos ofrece la documentación estudiada sobre este tipo de representaciones a las que se refiere como *modelos*. Aunque no es el vocablo más empleado, el número de testimonios localizados permite apuntar que, preferentemente, se recurrió a una maqueta en complejas y ambiciosas obras de carácter arquitectónico del siglo XVI efectuadas en la ciudad de Burgos, donde la importancia de la valoración tridimensional y las implicaciones espaciales que la empresa podría llegar a tener eran notables. Por lo tanto, satisfacían las necesidades visuales y de percepción que los gráficos no resolvían a los ojos de los clientes, quienes buscaban una más efectiva trasposición tridimensional de lo que las restantes representaciones ofrecían sobre un soporte de dos dimensiones, indistintamente de la técnica empleada. No es extraña, entonces, la definición ofrecida por Covarrubias: *archetypus, como para hazer una torre, u otro edificio el artifice armasse toda aquella fabrica abreuiada en vna pieça pequeña, que della a la principal no huuiese mas diferencia que solo el tamaño*[211]

Detalle del ángel custodio de la ciudad en el Arco de Santa María de Burgos.

Ángel custodio del retablo mayor de la catedral de Burgos.

210 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1996, pp. 5-66); REMOLINA, José Miguel (2005, pp. 463-471); CAMPO, Javier del (2014, pp. 21-24) y MATESANZ DEL BARRIO, José (2021, pp. 224 y 225).

211 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 552).

Un testimonio temprano corresponde a las gestiones llevadas a cabo por el Cabildo de la Catedral para el traslado de la sillería de coro que estaba en el presbiterio. En la sesión del 2 de abril de 1527, *platicaron sobre el mudar del Coro, y les parescio que se debia fazer conforme al modelo que hizo maestre Felipe; y los dichos señores cometieron al de Lara, y al Licenciado de Illescas, y a Sedano, y a Diego de Castro, canonigos, para que fan mudar el dicho Coro y las sillas, conforme al dicho modelo, y lo mas sin costa que pudieren.* Un mes más tarde, el 12 de mayo, *mostraron al Magnifico Sennor Don Luis Pacheco, Corregidor en esta cibdad de Burgos por Sus Magestades, vn modelo o traça, hecha de madera, que contenia de que manera estaba la Capilla Mayor de la dicha iglesia, y de la manera que hagora la querian fazer*[212]. Este segundo texto explica el sentido de *modelo*, que es el vocablo utilizado para denominar lo que ahora conocemos como maquetas y se equipara a la realización de una *traza*. En esta misma línea, en abril del año siguiente, los capitulares solicitan a quienes estaban encargados del traslado del coro: *que ahora le fagan desenbaraçar del todo; y desenbaraçado fagan de madera, o de otra cosa, una traça, o dos, o mas, las que les paresciere, porque se faga aquello que mejor les paresciere*[213].

Arco de Santa María de Burgos.
Fotografía de Laurent, c. 1853.

Una década más tarde, en abril de 1536, cuando el Regimiento burgalés inicia el proceso para la obra del Arco de Santa María, pide a Felipe Bigarny que hiciera una *muestra* de la obra, entregando, por mano del canónigo Castro, una *muestra* y un *modelo*. Tras deliberar sobre ello, en mayo se acuerda que la obra se hiciese por la *traza* que había llevado Castro *e la qual se mando fazer un modelo de la dicha traça*[214]. Esta referencia resulta de gran interés, puesto que indica la convivencia de diferentes instrumentos de representación para dictaminar la bondad de una propuesta y cómo el Regimiento, elegida una solución a través un medio gráfico, buscó valorar sus posibilidades plásticas mediante una maqueta que sería especialmente útil para juzgar el resultado, en un caso en el que se estaba pensando en una portada exenta, a modo de antepuerta, y no como el arco actual, adosado a la vieja torre. Poco después, 1539, cuando el cimborrio de la Catedral se había arruinado, el Cabildo convocaba a los profesionales interesados en presentar sus soluciones, recibiendo *cualesquiera trazas y modelos que les fueran dado*[215]. A finales de ese año consta el

212 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1953b, pp. 537-550).

213 *Ibidem*.

214 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 51-52); RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 274); GONZÁLEZ DE SANTIAGO, Ignacio (1989, pp. 289-306); etc.

215 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 88); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, p. 43-45).

pago de 12.000 maravedíes a Juan de Langres, un buen escultor y ensamblador de origen francés[216], *para en quenta del modelo para el crucero*[217].

Las obras del templo catedralicio fueron fuente del encargo de una nueva maqueta en 1550 cuando, a raíz de las obras del cimborrio, se volvía a valorar la situación de la sillería coral y el Deán explica: *que su parescer era quel dicho Choro y sillas del començasen desde los dos pilares torales, que es como en su principio, conforme a una traça de las de Simon entallador, que esta fecha en redondo*. Sobre ella debía dictaminar también el emperador Carlos cuando tuvo que dirimir este tema por afectar a los sepulcros pertenecientes a varios infantes de la corona castellana situados en la capilla mayor y por este motivo, su autor, Simón de Bueras, junto con el capiscol, fueron a Valladolid[218]. Parece evidente que el Cabildo de la Catedral estaba acostumbrado a este tipo de representaciones, pues, en 1564, cuando Alonso de Astudillo estaba en tratos con él para la realización de una capilla funeraria en el claustro, semejante a la de Santa María la Redonda, de Roma, pide a los canónigos encargados de seguir este asunto *obliguen al dicho Astudillo poner de por vista de Vallejo maestro de las obras desta Santa Yglessia y otros buenos artifices un modelo de la dicha capilla y le entreguen*[219].

Imagen de la Asunción del retablo mayor de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos.

Pero también encontramos utilizado el término *modelo* en obras relacionadas con la retablística y la escultura que, en este segundo caso, serían las figuras efectuadas en barro o yeso como paso previo a la realización de una obra de esta naturaleza[220]. Así sabemos que, por ejemplo, en 1557, Gonzalo Ruíz de Camargo había realizado modelos para el retablo mayor de la iglesia de Santibáñez de Zarzaguda[221]. No es extraño entonces que, cuando se efectúan los inventarios de los talleres de escultura, se relacione la existencia de *modelos de cuerpos, piernas* […] *modelos de yelso, manos y cuerpos*, como en el de Antonio de Elejalde, protocolizado en 1583[222] o el de Ventura Rodríguez en 1699[223]. De gran interés es el inventario de Felipe Bigarny don-

216 *Ibidem*, pp. 49 y 50.

217 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, pp. 282 y 283); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, pp. 49 y 50); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 95, nota 140 y p. 124).

218 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1956, pp. 86 y 89-92); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, p. 73, nota 162).

219 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 140, nota 217).

220 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro y PAYO HERNANZ, René Jesús (2016, pp. 73-101).

221 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1976b, pp. 275-290).

222 RUIZ DE LA CUESTA, María Pilar y BARRON GARCÍA, Aurelio (1994, pp. 139-170).

223 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. I, p. 181).

de, además de 18 moldes de yeso, se recogió la existencia de un *garabato* que la profesora De la Hoz define como: *un tipo de modelo específico para la madera, del tamaño que se va a copiar*. Este exigía la existencia de una caja de sacar puntos para poder efectuar la obra, la cual también queda reflejada en el inventario: *caja con una moldura (modelo) de nogal redonda para una imagen*[224]. Explícita es, a su vez, la contratación de las imágenes de la Asunción, ángeles y arcángeles del retablo mayor de la iglesia de San Cosme y San Damián, en 1663, donde se indica: que *de dichas figuras se an de hacer los modelos de barro*[225].

Muy favorables a la realización de *modelos* eran, igualmente, las obras de rejería, especialmente para los balaustres que permitían ver bien el tipo, decoración e, incluso, las proporciones que iban a tener, según sucedió en la reja de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos[226]. A su vez, en las rejas encargadas para cerrar el presbiterio de la Catedral, en 1678, sabemos que Bernabé de Hazas realizó el correspondiente *modelo*[227]. Incluso, una centuria más tarde, 1787, en la obra de la Casa Consistorial de Burgos su responsable, el arquitecto Fernando González de Lara, entregaba los modelos para los balcones del nuevo ayuntamiento fabricados en madera[228]. Por su parte, en la platería consta la utilización de diversos materiales para presentar una propuesta, como el yeso o la hojalata[229].

224 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 343 y 344).

225 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1971, pp. 327-352).

226 AHPBu. Prot. 5.692, f. 518.

227 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1977, pp. 470-475).

228 PAYO HERNANZ, René Jesús y NIETO PLAZA, Berta (1998, pp. 69-101).

229 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1992b, p. 43).

Autoría

Analizada la compleja casuística que acompaña a la semántica de las representaciones gráficas, es necesario considerar los aspectos ligados a la autoría de la cual dependerán muchas de sus características técnicas y formales. No obstante, y dado que en el estudio de cada uno de los testimonios localizados se ofrecerán los datos particulares sobre este tema, nos centraremos aquí, aunque sin ningún ánimo de exhaustividad, en reflexionar sobre aquellas cuestiones comunes que nos ayuden a comprender algunos aspectos que rodeaban la realización de estos testimonios desde la doble perspectiva del autor y de quienes asumían su coste. En este recorrido veremos cómo, una vez más, el contexto académico, desarrollado a partir del último tercio del Setecientos, ofrecerá algunas variantes dignas de tener en cuenta.

Los responsables

Ante la amplitud del marco cronológico estudiado, la multiplicidad y variedad de las empresas acometidas bajo las directrices de un gráfico y las profundas diferencias en su significación, no es fácil elaborar el perfil que tendrían sus responsables materiales. Prueba de ello son las distintas titulaciones con las que aparecen recogidos en la documentación, fruto del sistema gremial en el que lo valorado era la maestría y por eso, en muchas ocasiones, la documentación se refiere a Felipe Bigarny solo como *maese*[230]. Incluso, un mismo profesional es citado de distintas formas y así lo revela el caso de Francisco de Bazteguieta, activo en los dos primeros tercios del Setecientos[231], quien figura como *maestro de obras*[232], *maestro de canteria*[233], *maestro de obras de arquitectura*[234] o *maestro arquitecto en canteria*[235]. En este contexto, no es excepcional, tampoco, que encontremos un *carpintero* realizando una representación gráfica, según sucede con Pedro de Alvarado quien delinea la armadura de la cubierta de la ermita de San Gregorio en Aranda de Duero, en 1621, de forma sencilla pero con una gran precisión[236] o un *maestro de albañileria*, como Clemente Gómez, dibujando la planta de la iglesia de Guzmán con la proyección de bóvedas de las capillas que debía cerrar en 1696[237], mientras que un *cerrajero* puede ser el autor de un delicado diseño para una reja, según es el caso de Esteban de Aviñón a quien se debe el de la capilla de la Anunciación para la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, en 1580[238]. A esta misma dinámica corresponde que las Actas Capitulares catedralicias se refieran a Diego de Siloe como *imaginero* cuando, en 1519, muestra *una traza* para la Escalera Dorada de la Catedral[239]. A su vez, *maestros*

230 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 51-52).

231 Sobre este profesional cfr: IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1993, pp. 405-418).

232 AHPBu. Prots. 4.177/3, ff. 230 y ss.; 6.943/1, ff. 296-299; etc.

233 *Ibidem*, Prots. 7.006, ff. 561-567 vº; 7.017, ff. 13-15; 8.306/2, ff. 321-324 vº; etc.

234 *Ibidem*, Prot. 8.306/2, ff. 199-210 vº.

235 *Ibidem*, Prot. 7.086, ff. 19-37.

236 *Ibidem*, Prot. 4.674, ff. 480 vº-483.

237 *Ibidem*, Prot. 2.232/5, ff. 18-45 vº.

238 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 521.

239 MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2014, pp. 154-155).

de talla y entalladores son responsables de elaboradas propuestas para la realización de las máquinas retablísticas, siendo uno de los casos más elocuentes las representaciones efectuadas por Martín de la Haya para el retablo de la citada capilla del convento mercedario[240], o el de un *maestro tallista y escultor*, como Gregorio Durán, llevando a cabo la correspondiente al gran retablo mayor de la iglesia del monasterio benedictino de Oña[241]. Será la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la que utilice de forma sistemática el término *arquitecto*[242] para referirse a quienes se habían formado en sus aulas o habían obtenido el preceptivo reconocimiento[243], entre los que encontramos a Fernando González de Lara[244] y Alfonso Regalado Rodríguez[245], frente a aquellos que en, esos años finales del siglo XVIII, todavía se denominaban *maestro arquitecto* como hacía Juan de Hernaltes[246].

Taracea con representación de carpinteros en la sillería del coro de la catedral de Burgos.

Más interesantes resultan los casos en los que los responsables de la representación gráfica aparecen citados en referencia a esta. Así, encontramos calificativos de *tracista*[247] o *trazador*[248] y, por ejemplo, a Pedro de la Torre Bueras y al hermano Tolosa, de la Compañía de Jesús, se les conceptúa como *grandes maestros de trazas* en relación al puente de Buniel, cuya propuesta les fue encargada, en calidad de tales, en 1594[249]. Por su parte, el término de *proyectante* es totalmente excepcional y lo documentamos, a finales del Setecientos, aplicado a José de Borgas y Santiago de la Puente[250]. Por el contrario, siempre que era posible, lo más común fue asociar la autoría con el cargo ocupado, el cual solía incluir la realización de las propuestas gráficas, siendo, a su vez, un reclamo para que pudieran recibir encargos por parte de otros clientes, quienes veían en esta circunstancia una garantía para acometer el proyecto. Documentamos, en este sentido, una am-

240 AHPBu. Prot. 5.692, f. 312.

241 *Ibidem*, Prot. 809, ff. 75-76 vº.

242 Sobre el uso de este término en fechas anteriores en España, su sentido "liberal" y su relación con la representación gráfica, resulta especial ilustrativo el trabajo: MARÍAS, Fernando (1979, pp. 175-216).

243 GARCÍA-MELERO, José Enrique (1997, pp. 161-216).

244 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 45 vº, Acta 12; AHN. Consejos, Libro de matrícula, 2685/1, Leg. 1.337/10.

245 *Ibidem*, Exp. 2-30-10.

246 AHPBu. Prot. 10.213, ff. 261-264 vº. Sobre este profesional, cfr: PAYO HERNANZ, René Jesús (1994, pp. 305-323).

247 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 45); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 334); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2011, pp. 129-156).

248 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1948, p. 251); CERVERA VERA, Luis (1967, p. 271, nota 4).

249 ARAMBURU-ZABALA, Miguel. Ángel (1992, pp. 120 y 121).

250 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 506).

plia variedad de testimonios, siendo uno de los primeros el caso de Juan de Vallejo quien efectúa *una traza o forma* para la iglesia de Torme, dependiente del Cabildo de la Catedral, actuando como *cantero desta Santa Yglesia*[251]. Esta sería, también, la obligación de los diferentes veedores del obispado o arzobispado burgalés o de los maestros titulares del obispado o de la diócesis en el caso de las tierras pertenecientes a Osma y Segovia a quienes la documentación los identifica con su responsabilidad. A esta dinámica pertenecerían, entre otros, Juan de la Puente[252], Juan de Naveda[253] y Juan de Rivas[254] para el caso burgalés, Antonio Serrano, maestro de la diócesis segoviana[255], y Martín Martínez[256], José de Borgas Vázquez o Alberto García Pintado[257], maestros del obispado oxomense.

Muy significativa es, igualmente, la actuación de Francisco de Mora y de su sobrino Juan Gómez de Mora en las obras de Lerma para las que realizaron numerosas propuestas gráficas, figurando como *aposentador de palaçio de Su Magestad* o *trazador mayor de las obras de Su Magestad*, el primero[258], y *maestro mayor de Su Magestad* o *maestro mayor de las obras de Su Magestad* el segundo[259]. Por su parte, Juan de Rueda, también *maestro mayor de Su Magestad*, es el autor de las diferentes plantas delineadas para la casa del mayorazgo de los Cañas en la calle de Fernán González de Burgos, en 1669[260], mientras que Pedro de Pedrosa se intitula *maestro mayor de las obras de su excelencia el duque de Lerma*[261]. Otro cargo que solemos encontrar citado es el de maestro alarife de una localidad, situación que, además de llevarlos a acometer la proyección de aquellas obras que necesitaba la ciudad a la que servían, les revestía de cierto prestigio ante sus convecinos, según sucedió con Manuel del Campo o Luis y Francisco de Céspedes que trabajaron en Burgos en el último tercio del Setecientos[262] y Miguel González, de Aranda de Duero, en las décadas finales de esa misma centuria[263].

Otras poderosas instituciones burgalesas contaron con profesionales a su servicio que se ocupaban de efectuar las soluciones gráficas de las obras que era necesario acometer, según aconteció con Juan de Antonio León, *sobradero de esta Real Casa*, en relación al Hospital del Rey[264] o Juan Díez de Güemes, *maestro de obras de este dicho Hospital*[265]. También podía ser un cargo específico, ocupado temporalmente, el que les confería autoridad y capacidad, incluso, para hacerse cargo de la delineación de obras de muy diferente tipo. Este es el caso de Manuel de Bazteguieta, *arquitecto* […] *director de las obras que han havilitado el paso de Carruajes para la Corte por los Puertos de Somosierra*

251 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 170, nota 88).

252 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320).

253 CADIÑANOS BARDECI, Inocenio (2004, pp. 177-206).

254 AHPBu. Prot. 6.341, f. 66.

255 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995a, pp. 73-75).

256 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1990c, T. I, pp. 223-230).

257 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 583-585).

258 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 271, nota 4 y p. 327, nota 5).

259 CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 78, nota 104) y CERVERA VERA, Luis (1981, p. 84).

260 AHPBu. Prot. 6.708, f. 404.

261 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 363, nota 86).

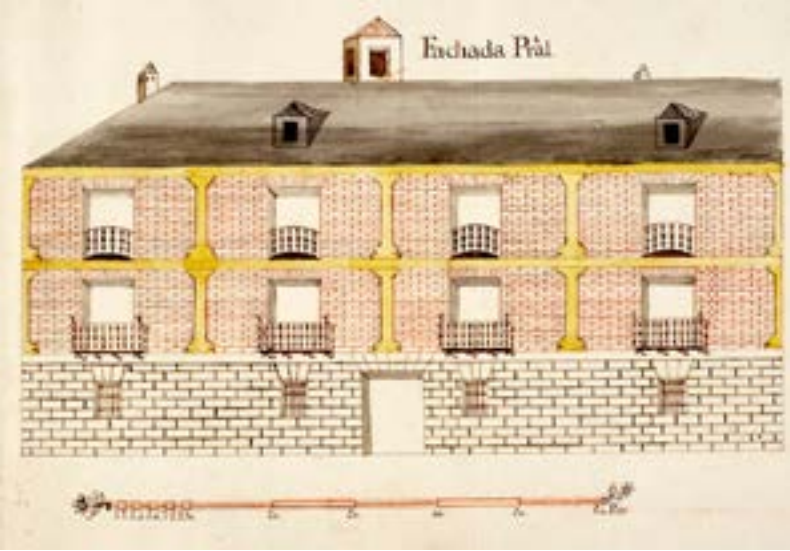
262 AHPBu. Prots. 7.032, ff. 269-275; 8.320, ff. 359-368 vº; etc. ADPBu. Sign. R-77, Libro de Cuentas de la Universidad del Consulado, 1759-1809, f. 115; AMBu. LA-383, Libro de Actas de Abastos de 1798, 29 de noviembre, ff. 340-341; etc.

263 AHPBu. Prot. 5.369/3, ff. 64- 65 vº.

264 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

265 *Ibidem*, Prot. 8.311/2, ff. 297-303 vº.

y la Cabrera a quien se encomienda, en 1785, el diseño del parador del Real Consulado de Burgos[266] o Manuel de Echanove, director de la carretera a los puertos del Cantábrico, a quien cumplió proyectar los paradores de Prádanos y Quintanavides en los años finales del siglo XVIII[267]. Más curioso es el ejemplo de Francisco de Gorbea, maestro tracista en el Real Canal de Castilla y *maestro de canteria y carpinteria del molino de papel del Real Canal*, quien elaboró un proyecto para la torre de la iglesia de Villasilos, en 1792[268].



Proyecto de casa de abastos de Burgos. AMBu. 18-79.

Especialmente significativa es la casuística de aquellos profesionales pertenecientes a las órdenes religiosas y que, por lo general, aparecen identificados con su función de *trazador* o *tracista de la dicha orden*. Este es el caso de los carmelitas fray Alberto de la Madre de Dios, en las obras encargadas por el duque de Lerma[269], fray Antonio de Santa María en las del colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero[270] o el hermano Marcos de Santa Teresa como responsable, en 1730, de la fachada de la iglesia del convento de carmelitas descalzos de Burgos[271]. Al también miembro del Carmelo, fray Antonio de Jesús, se le califica de *maestro de obras de la dicha orden* en relación a la obra de la iglesia y dependencias del convento de carmelitas descalzos de Burgos[272], mientras que cuando el padre fray Antonio presenta una propuesta gráfica para la ermita de Nuestra Señora del Río, en Gumiel de Izán, en 1651, se intitula *tracista y maestro de canteria conventual en Lerma*[273]. Por su parte, la documentación se refiere al benedictino fray Francisco Martínez, quien interviene en el planteamiento de la iglesia de Nofuentes, como *maestro de obras* en el real monasterio de San Salvador de Oña[274]. Finalmente, el hermano Mateo de Arana, *donado* en el monasterio premostratense de Santa María de La Vid en las últimas décadas de la decimoctava centuria, lo encontramos citado, indistintamente, como *maestro de Architectura* o *maestro de obras*[275]. De otros carmelitas activos en Burgos y su entorno constan elogiosas referencias cuando fallecen y así, de fray José de San Juan de la Cruz, se destaca *su gran talento y habilidad en el oficio de Tracista y Escultor*[276].

A su vez, es interesante llamar la atención sobre cómo uno de los profesionales más relevantes de la arquitectura burgalesa del primer tercio del Setecientos, fray Pedro Martínez, le encontramos no solo identificado como maestro en ese

266 AMBu. HI-4455.

267 AHN. Consejos 1.486/17.

268 AHPBu. Prot. 10.221/1, ff. 25-27 y AGDBu. Libro de Cuentas de la iglesia parroquial de Villasilos 1770-1820, ff. 45 y ss.

269 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 62, notas 27 y 29).

270 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 334) y ESCORIAL ESGUEVA, Juan y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 241-265).

271 AHPBu. Prot. 7.038, ff, 185-188 vº.

272 GARCÍA RÁMILA, Ismael (Burgos, 1948, p. 291).

273 Archivo Municipal de Gumiel de Izán (en adelante AMGI.). Cuentas municiales, Leg. 1.659, f. 931 v y P. 159, ff. 110 y ss.

274 AHPBu. Prot. 2.693/2, ff. 356-357 vº.

275 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 476); AHN. Consejos, Libro de matrícula, 2683/2, Leg. 833/11.

276 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2011, pp. 129-156).

Planta baja del colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero.
Ministerio de Cultura y Deporte.
AHN. Sección Consejos, 32447, N.º 13, f. 153 r.

arte[277], sino que a veces aparece solo en calidad de religioso[278] y, así, cuando efectúa el proyecto para el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Castrojeriz, en 1709, figura como *relijioso profeso de la real casa de San Pedro de Cardeña orden de nuestro Padre San Benito*[279]. En la misma línea se situaría fray Simón de Elejalde a quien se cita como *religioso lego en el monasterio Real de Santo Domingo de Silos Orden de Nuestro Padre San Benito* al llevar a cabo la representación gráfica necesaria para levantar la nueva iglesia de Santa María del Mercadillo, en 1762[280]. Esta filiación, en la que tan solo se pone el acento en la condición religiosa, puede relacionarse con el gran prestigio que los profesionales de las órdenes monásticas y conventuales disfrutaron en este periodo y de este modo lo reconoció el propio fray Lorenzo de San Nicolás en su tratado *Arte y Vso de architectvra* al confesar:

> *En mi tiempo florecian Maestros Religiosos, que auentajadamente procedian, asi en sus trazas como en sus edificios, obrados por sus manos y disposiciones y algunos maestros atribuian este saber al tiempo, y comodidad que tenian para estudiar, a quien yo respondia, que su Maestro era el temor de Dios: pues en las Religiosas (como tambien experimentadas) lo primero que se enseña, es el santo temor de Dios*[281].

Por su parte, en la segunda mitad del Setecientos, la puesta en marcha de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando introdujo algunas novedades. Los cargos de la institución fueron reclamados para la realización de proyectos en tierras burgalesas y así sucedió con Ventura Rodríguez[282] quien actúa como *director de la Real Academia de San*

277 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2000, pp. 107-140).

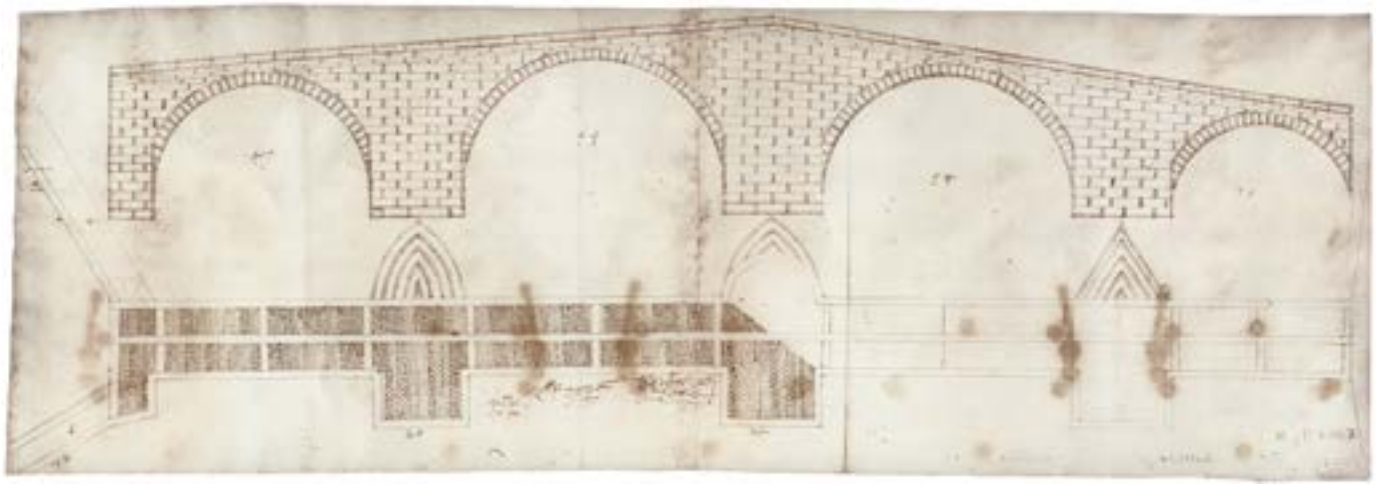
278 AHPBu. Prot. 6.960, ff. 205-208 vº.

279 *Ibidem*, Prot. 10.227, ff. 189-192 vº.

280 *Ibidem*, Prot. 2.050/4, ff. 23-24 vº.

281 SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de (1989, p. 165).

282 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1986, pp. 53-68).



Puente de Vadocondes. Ministerio de Cultura, AHN. Sección Consejos. MPD. 1807.

Fernando en el retablo de la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, en 1783[283], aunque, un año después, en la obra de las casas consistoriales burgalesas figuraba como *Maestro Mayor y arquitecto de Madrid*[284]. A su vez, los profesionales que estaban reconocidos por la institución se intitulan, como Fernando González de Lara, *architecto y academico de merito de la Real Academia de San Fernando*[285]. Sin embargo, progresivamente, figuran simplemente como *academicos*[286] o bien se alude a ellos, expresamente, como *propuestos* para desempeñar la realización de los planos, según sucede con el propio Fernando González de Lara o Ramón Alonso[287]. En relación con este contexto encontramos, también, el título de *profesor* que es utilizado tanto por la Real Academia[288], como por los propios profesionales y ejemplo de ello son los casos de Pedro Isidro Garizabal, *profesor de obras de arquitectura* que presentó varias delineaciones para las puertas de las casas consistoriales de Burgos[289] o Pablo Oller, *profesor de arquitectura* quien efectúa el plan para erigir, en 1791, una casa en Sandoval de la Reina[290].

Por lo que respecta a su procedencia, resulta también muy diversa. Según lo indicado y el protagonismo alcanzado en la realización de representaciones gráficas por aquellos profesionales que desempeñaban cargos de relevancia, no es extraño que, en algunos casos, fueran ajenos al marco provincial burgalés. En las empresas más ambiciosas fue habitual encargar la proyección a maestros o especialistas del ámbito cortesano, tanto a principios de Seiscientos como a finales de la centuria siguiente, según avala la presencia de Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora o Ventura Rodríguez, aunque, desgraciadamente, sus propuestas gráficas para las obras que llevaron a cabo en nuestras tierras no se conservan en los protocolos notariales burgaleses. Muy curioso es el caso de Juan de Rueda, maestro mayor del Rey en Granada, quien proyectó la casa de los Cañas en Burgos, debido a que el titular del mayorazgo, Julián de Cañas y Silva, residía

283 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989b, pp. 63-90); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019, pp. 135-155).

284 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 193).

285 AHPBu. Prots. 7.192/2, ff. 6-7 vº; 7.201/12, ff. 48-51; etc.

286 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 91 vº, Acta 36; ff. 127 vº y 128, Acta 56; f. 140 vº, Acta 65; etc.

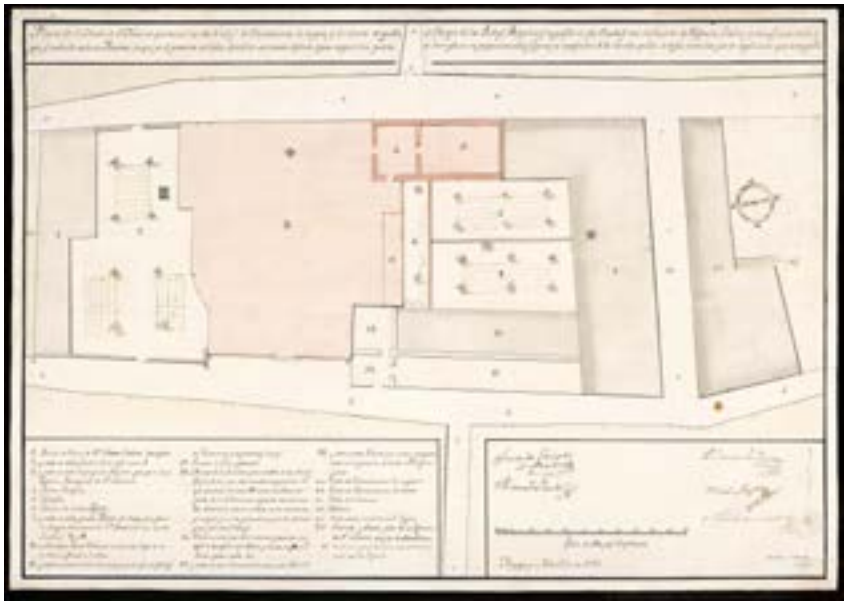
287 *Ibidem*, Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 138 vº, Acta 64; f. 160 vº, Acta 76; f. 222, Acta 100; f. 226, Acta 101; etc.

288 *Ibidem*, Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 68, Acta 25 y f. 308 vº, Acta 144 y Exp. 2-29-1.

289 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 203).

290 AHPBu. Prot. 9.825/3, ff. 47-48 vº.

en la ciudad andaluza. Don Julián recibió la propuesta para la obra que sus administradores le remitían desde Burgos y encomendó su examen a Rueda quien elaboró un nuevo gráfico enviado a aquellos[291].



Complejo del Colegio de los Jesuitas de Burgos. Tras su expulsión.
Ministerio de Cultura y Deporte.
ARCHVa. Planos y Dibujos. Desglosados, 202.

Igualmente está documentada la presencia de artífices de otras provincias cercanas. Entre otros podemos citar a Pedro Correa, maestro vallisoletano a quien se debe, en 1730, una de las propuestas para la realización del gran retablo mayor de la iglesia franciscana de Aranda de Duero[292] y un año más tarde la del retablo principal de la ermita de Fuentespina[293]. A este grupo pertenecería, igualmente, el riojano Francisco Alejo de Aranguren responsable, entre otros proyectos, del de la cárcel de Burgos o del ayuntamiento de Miranda de Ebro[294]. Sin embargo, lo más frecuente es que estén vinculados a Burgos, bien por nacimiento o vecindad. En efecto, existe un amplio elenco de profesionales de origen montañés y vasco que desarrollaron aquí parte de su trabajo, según sucede con Juan de Naveda, Domingo de Hazas, Pedro de la Torre Bueras, Francisco de la Lastra, Domingo de Ondategui, Juan de Sagarvinaga, Marcos de Zaloña, etc., terminando, en ocasiones, por afincarse al alcanzar importantes cargos o consolidar su prestigio con múltiples intervenciones[295]. Este es el caso del trasmerano Juan de Rivas del Río, maestro de obras del Cabildo catedralicio, o del citado Francisco de Bazteguieta, natural de Guernica, y con una amplísima trayectoria no solo en la capital, sino en localidades tan distantes como Huerta de Abajo[296].

Asimismo encontramos a maestros locales delineando gráficos. Entre ellos podemos citar a Juan Bautista Galán, retablista documentado en Miranda de Ebro en el segundo tercio del Seiscientos[297], o a Clemente Gómez, quien se declara vecino de Villahoz cuando, en 1696, proyecta las bóvedas de la iglesia de Guzmán[298]. Muy activo se mostró, a finales de la centuria siguiente, Juan de Hernaltes, avecindado en Los Balbases y a quien se deben los diseños de distintas

291 *Ibidem*, Prot. 6.708, ff. 402-412.

292 *Ibidem*, Prot. 7.067, ff. 274-277.

293 *Ibidem*, Prot. 5.216/4, ff. 12-17 vº.

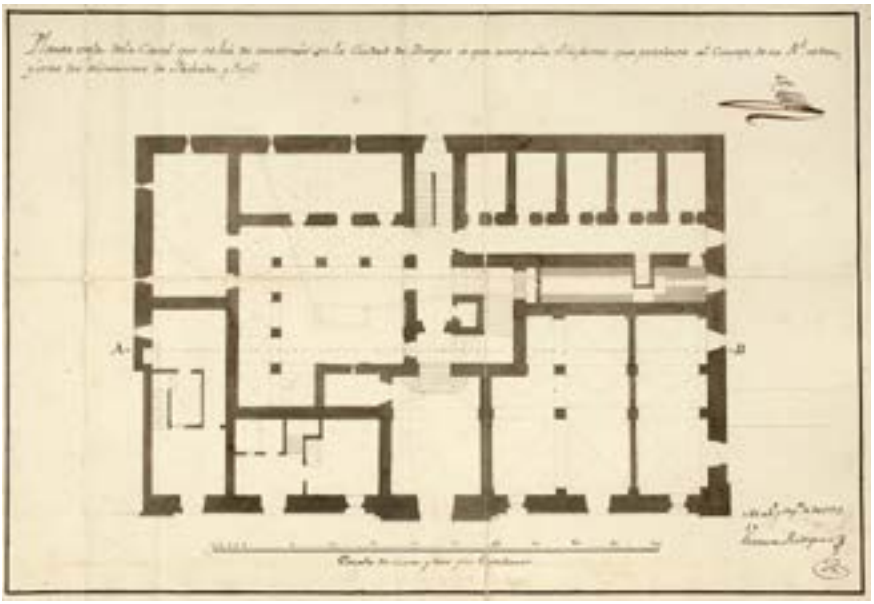
294 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1978, pp. 72-74); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1986, pp. 53-68); VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1984, pp. 2-15).

295 Existe una amplia bibliografía que recoge este tema para el contexto burgalés, a modo de ejemplo, se pueden citar, entre otros: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1992a, pp. 457-468); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 217-226); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1996, pp. 283-289); IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1993, pp. 405-418); CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen, IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, pp. 43-59); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2000, pp. 425-433); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (Burgos, 2002); LOSADA VAREA, Celestina (2007); Azofra, Eduardo (2009); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2018, pp. 173-186); etc.

296 PAYO HERNANZ, René Jesús y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2020, pp. 101-121); IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1993, pp. 405-418).

297 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, p. 63).

298 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2007, pp. 150 y 151).



Planta de la cárcel de Burgos.
Ventura Rodríguez. AMBu. 18-973.

intervenciones en el entorno de Burgos y Castrojeriz[299]. Finalmente, excepcional fue la presencia de maestros extranjeros. Además del conocido caso de Felipe Bigarny[300], merece citarse a Esteban de Aviñón cuyo apellido delata su origen, aunque se declara vecino de Burgos cuando recibe el pago por la representación gráfica que realizó para la reja de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, en 1580, y el ejecutor de esta misma pieza Leonis de Leon de nacionalidad francesa[301].

Considerados aquellos aspectos que permiten conocer la titulación, cargos y procedencia de los profesionales que realizaron propuestas gráficas en el contexto burgalés, parece de interés plantearse otras cuestiones cómo, por ejemplo, la forma que tenían de acercarse a su realización. Resulta obvio que antes de efectuar cualquier proyección era necesario un proceso de reflexión previo del que se conservan elocuentes huellas documentales. En este sentido es muy frecuente que se indique cómo el encargado de plantear el gráfico ha reconocido la situación, bien porque así se le ha solicitado o bien por haber sido convocado junto con otros especialistas a ofrecer su solución gráfica, es decir, existe un contacto directo con la intervención. Por ello, Juan de la Puente, cuando en 1568 es enviado a ver la iglesia de Torresandino para analizar su posible ampliación, indica al obispado que: *vista por mi bi y entendi la gran necesidad que tiene como por mis capitulos quiero declarar como se ha de hazer el dicho edificio* […] *conforme a la traza* […] *que yo tengo sacada*[302].

Esta dinámica, donde la delineación es fruto de una *vista ocular*, fue muy recurrente[303] y podía acompañarse del reconocimiento o elección del emplazamiento, de la revisión del estado previo del edificio en el que se iba a intervenir o de comprobar las posibilidades reales de acometer una empresa[304]. Así, a Antonio de los Cuetos se le pidió *que elixiese sitio para dicha thorre y hiziese traza y condiziones quien asi lo executo*, en referencia a la torre de la iglesia parroquial de Santo Domingo, en Castrojeriz, en 1746[305]; mientras, Antonio de la Cueva es enviado por los provisores del Arzobispado a Villalmanzo, tres años más tarde, con el fin de que *vea y reconozca la iglesia y la disposicion que ai* para efectuar

299 AHPBu. Prots. 8.698/2, f. 61-64 vº; 10.257/1, ff. 27-29 vº; 10.257/4, ff. 7-8; 10.264/14, ff. 17-19; etc.

300 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001).

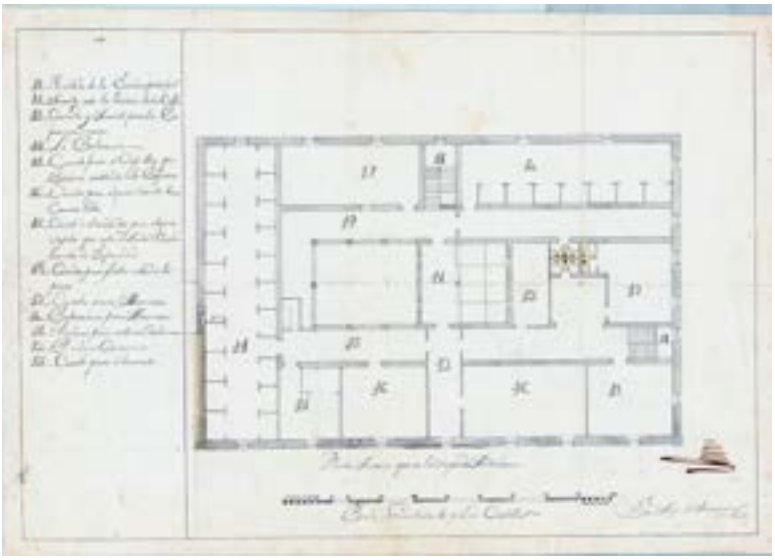
301 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 521.

302 *Ibidem*, Prot. 5.550, ff. 602-604 vº.

303 *Ibidem*, Prots. 1.840, ff. 149-150 vº; 6.946, ff. 373-374; 8.658/17, ff. 16-18 vº; etc.

304 *Ibidem*, Prots. 7.115, ff. 341-346 vº; 7.129, ff. 507-510; 7.201/12, ff. 48-51; AHN. Consejos, Leg. 1.337/10.

305 AHPBu. Prot. 10.275/2, ff. 123-128 vº.



Planta de la cárcel de Burgos.
Francisco Alejo de Aranguren. AMBu. 18-973.

la ampliación solicitada por los responsables parroquiales[306]. Este tipo de comportamiento implicaba, a su vez, un contacto directo con los promotores para conocer sus inquietudes y de ahí que el duque de Lerma tuviera interés en que Francisco de Mora fuera con él a su villa del Arlanza. Así lo manifiesta el propio arquitecto cuando recuerda el proceso de proyección del monasterio de la Madre de Dios en 1608: *el Duque de Lerma me dixo habiamos de ir juntos a Lerma, por sus ocupaciones no pudo el. Inviome a mi con su tesorero*[307].

El éxito de una propuesta dependía, en muchas ocasiones, de que su responsable tuviera este conocimiento de primera mano y que supiera escuchar; por ello, en un manuscrito sobre los *desaciertos* existentes en las obras acometidas en la segunda mitad del siglo XVIII en el monasterio de Santa María de La Vid, el anónimo autor, al preguntarse dónde había radicado el problema, se cuestionó si no sería *por falta de conferenciar y tratar maduramente con los ancianos sobre la mas acertada operacion de dicha obra*[308]. No es extraño entonces que, cuando Fernando González de Lara fue nombrado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1787, para ir a Moneo a *reconocer el sitio en que se intentaba construir el nuevo puente, lebantando plano si fuese necesario*, su primera actuación al llegar a esta pequeña localidad del norte de la provincia, bañada por el río Nela, fue hacerse acompañar *de las personas mas circunstanciadas del Pueblo e informado por ellas de las condiciones de aquel Rio, del levante de sus aguas en las maiores avenidas, reconocido particularmente el sitio elegido* para la nueva obra[309].

Frente a estas actitudes, también encontramos que algunos de los gráficos elaborados respondían a un encargo que podemos calificar *de gabinete*, no conllevando un desplazamiento, o habían sido concebidos como propuestas de carácter representativo. Así sucede en el caso de las proyecciones que Ventura Rodríguez llevó a cabo en Burgos, algunas de las cuales son fruto de la corrección de los planos elaborados por otros arquitectos y sobre los que se pide su revisión. Basado en los cálculos y estimaciones de aquellos, don Ventura elabora soluciones que pueden llegar a contener algún error, el cual suele disculparse, precisamente, por no haber podido ver los terrenos, como sucedió con la cárcel de Burgos[310]. Esta circunstancia no fue ajena a la realización de varios retablos donde la documentación deja constancia que la *traza* respectiva se había delineado sin tener en cuenta el emplazamiento, según consta que aconteció con el retablo de la iglesia de Villovela de Esgueva, en 1682,[311] o el retablo de San Pedro de Osma para la iglesia de Fresnillo de las Dueñas, en 1773[312].

306 *Ibidem*, Prot. 8.306, ff. 298-309 vº.

307 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 35, nota 2).

308 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 486).

309 AHPBu. Prot. 2.531/2, ff. 284-323.

310 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1986, pp. 53-68).

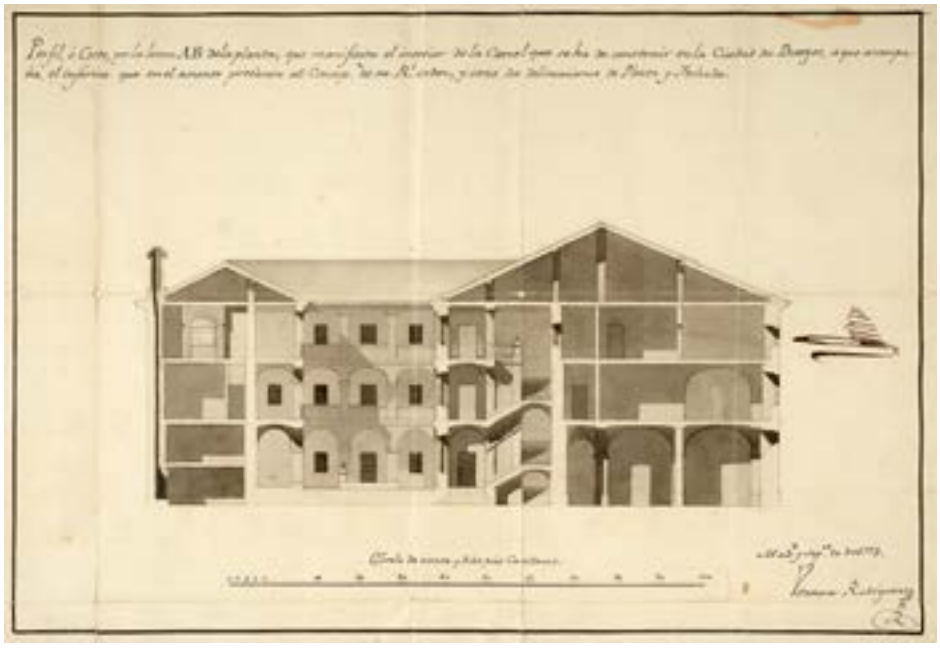
311 AHPBu. Prot. 1.786/3, ff. 25-28 vº.

312 *Ibidem*, Prot. 5.182/7, ff. 62-63 vº.

Indistintamente del modo en el que un profesional se planteaba el proceso de proyección, podemos preguntarnos qué conocimientos tenía o se le exigían para acometer este decisivo trabajo, es decir, su formación. Cierto es que se trata de un aspecto que rebasa con amplitud lo exigido a un texto introductorio de esta naturaleza y que debería ser objeto de un análisis pormenorizado y específico, pero es posible plantear alguna reflexión muy general a través de las propias referencias documentales, al margen de que el estudio de los gráficos conservados revele detalles de interés a este respecto. Quienes han investigado sobre los talleres de este momento en nuestro entorno, especialmente pertenecientes a escultores y retablistas, han comprobado la existencia, en aquellos más prestigiosos, de modelos, estampas y grabados[313] que, también, se han encontrado en los de los plateros[314].

A su vez, consta el conocimiento de diferentes tratados, tanto por quedar recogidos en los respectivos inventarios *post mortem*, como por ser citados en los pliegos de condiciones. En este sentido, sabemos que Pedro López de Gámiz dispuso del *libro de arquitectura de Sebastian Serlio*[315], mientras que José Cortés del Valle también poseía esta obra pero en una edición flamenca, por lo

Puente de Moneo. (Fotografía de MIguel Moreno).



Sección del proyecto de Ventura Rodríguez de la cárcel de Burgos. AMBu. 18-973.

313 PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, p. 73); DIEZ JAVIZ, Carlos (1995, pp. 7-18); VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, pp. 74-76); PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. I, pp. 176-179).

314 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1997, pp. 129-166); BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1998b, T. I, p. 108).

315 DIEZ JAVIZ, Carlos (1995, pp. 7-18).

Tratado de Arquitectura de Serlio
en su edición de Amberes de 1553.

que se ha supuesto que lo utilizaría, fundamentalmente, como repertorio de imágenes[316]. Igualmente, hemos localizado referencias a Vignola en el pliego de condiciones para realizar el llamado *cuarto nuevo* del monasterio de Santa María de La Vid, a principios del Seiscientos, firmadas por Juan Gutiérrez del Pozo, donde la *cornixa a de ser toscana, la escribio Viñola, que se a de quitar della el tondillo que señala devajo del quarto bocel con solo un filete*[317]. Este tratado también sabemos que fue utilizado como fuente por Julián de la Roqueni cuando, en 1747, preparó su propuesta para el retablo de Nuestra Señora de los Remedios de Rivabellosa[318]. En el siglo XVIII, el repertorio de este tipo de textos se amplía y documentamos en las condiciones redactadas para el retablo mayor de la ermita de Fuentespina, en 1731, una cita sobre lo que *dize monsiur Blondel de la Academia Real de las Zienzias en su segunda parte de Arquitectura* en relación a las cornisas que no debían estar arquitrabadas como, por el contrario, las había diseñado Pedro Correa[319]. Sin duda se alude al *Cours d´architecture* del primer director de la Academia Real de Arquitectura francesa François Blondel. Más conocidas fueron las obras del padre Tomás Vicente Tosca, en concreto su difundido *Compendio mathematico*, como revelan el trabajo de Domingo de Ibarreche en el retablo de Nuestra Señora de la Iglesia de Villazopeque, en 1774[320], y las realizaciones de varios profesionales del entorno arandino de las últimas décadas de la centuria como las del hermano Mateo de Arana[321].

Si exceptuamos a aquellos profesionales de reconocido prestigio vinculados a los ámbitos cortesanos, como los Mora, fray Alberto de la Madre de Dios o Ventura Rodríguez, y nos centramos en los burgaleses, el maestro con una mayor cultura, entre aquellos que tuvieron la responsabilidad de acometer las representaciones gráficas de las empresas artísticas efectuadas en estas tierras, es el benedictino fray Pedro Martínez. A su amplio conocimiento de la tratadística, favorecido por el acceso a las bibliotecas monásticas de Cardeña y Oña, unía su capacidad teórica plasmada en múltiples obras que conocemos a través de las noticias

316 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. I, p. 178).

317 AHN, sección clero, Leg. 1.390: *Condiciones del quarto que con el favor de Nuestro Señor y de la Gloriosa Virgen María Nuestra Señora su santísima madre se a de hacer en este monasterio de Nuestra Señora de la Vid*, condición 5.

318 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, pp. 74-76).

319 AHPBu. Prot. 5.216/4, ff. 12-17 vº, condición 11.

320 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. I, p. 178).

321 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 515).

facilitadas por Llaguno y Amirola y Martínez Añibarro[322]. La más relevante, y que aúna ambos aspectos, es su *Diálogo entre dos interlocutores*, posiblemente inspirado en el diálogo de Picardo y Tampeso de *Medidas del romano*. En la obra del benedictino, Vitruvio es el interlocutor a través del cual deja constancia de sus planteamientos sobre los excesos hacia los que derivaba la arquitectura de esos momentos, de los que, en algún caso, tampoco estuvo él exento[323]. Otros de sus títulos son expresivos de sus inquietudes y de los conocimientos que un arquitecto y proyectista de su tiempo debía de poseer y así lo demuestran: *Obras matemáticas, Anotaciones matemáticas, Fragmentos matemáticos* o *Perspectiva*. Junto a estas cuestiones generales, también se preocupó por aspectos más prácticos que le llevaron a redactar *Sobre las pechinas* o *Sobre los arcos y las bóvedas*. Otras obras más curiosas que recogen su diversidad de saberes son las tituladas *Arquitectura hidráulica*, cuyo reflejo está en las diversas fuentes que diseñó[324], o *Sobre los relojes de sol verticales y horizontales*.

Proyecto de fuente de Hans Vredeman de Vries.

Sin duda, el conocimiento y manejo de los tratados contribuyó a mejorar los recursos que tuvieron los profesionales burgaleses como proyectistas, pero no siempre sus contemporáneos lo vieron así o no fue apreciado como un mérito. En este sentido tenemos dos elocuentes ejemplos de cronología muy distante. El primero de ellos se trata de la segunda solución gráfica presentada, en 1580, por Martín de la Haya para el retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento mercedario de Burgos. Los encargados de su revisión, Juan del Ribero, Juan de Mazarredonda y Antonio Zamorano, muy disconformes con la propuesta, indican que *la invencion es tomada de pedaços de Vriese y mal tomada y aflamencada*[325] en relación con el artista Hans Vredeman de Vries cuyos grabados contribuyeron a popularizar el gusto manierista[326]. Hay que indicar que el término *inventar* tenía una doble connotación, según recoge Sebastián de Covarrubias, pues si, por una parte se trata de *sacar alguna cosa de nueuo que no se aya visto antes, ni tenga imitacion de otra*, en algunas ocasiones *significa mentir y*

322 LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio (1977, T. IV. pp. 118-122); MARTÍNEZ AÑIBARRO Y RIVES, Manuel (1889, pp. 341-344).

323 RUPÉREZ ALMAJANO, Nieves e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2010, pp. 355-394).

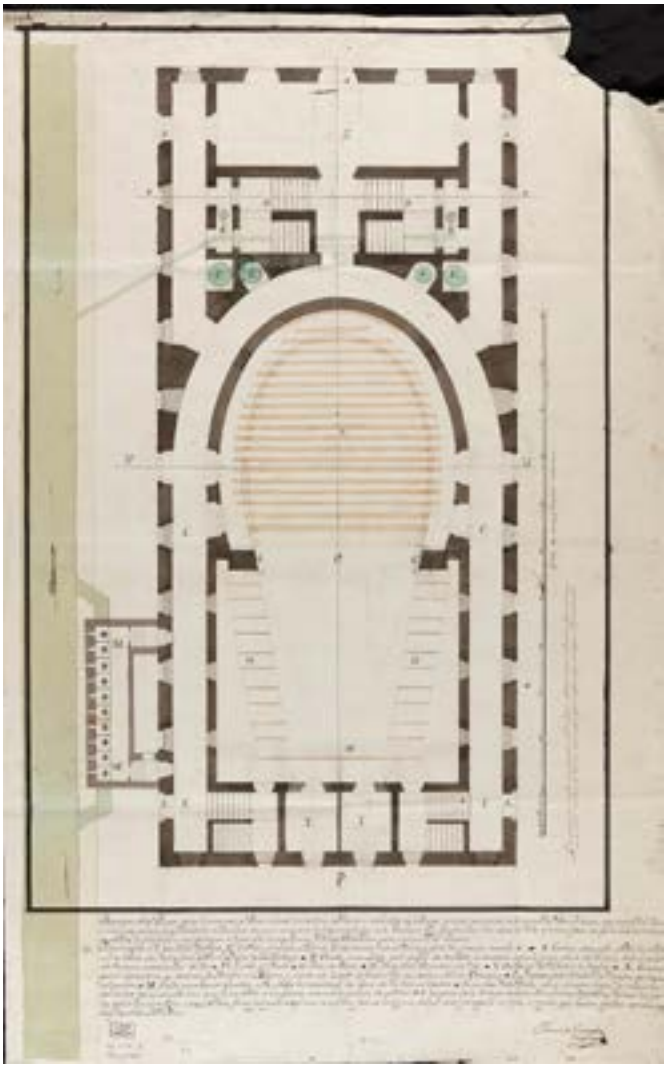
324 Nos consta que proyectó las fuentes de Elciego, en La Rioja alavesa, o la de Sotillo de la Ribera, en Burgos. Cfr. IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2000, pp. 107-140).

325 AHPBu. Prot. 5.602, f 486.

326 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-218).

llamamos inuencioneros a los forjadores de mentiras[327] que es, posiblemente, a la que se referían los revisores.

Más de dos centurias después, en 1796, Fernando González de Lara elaboraba un cuidado proyecto para levantar un Teatro en Burgos en cuyo diseño, según él mismo indicaba, había optado por la *forma de elipse truncada o erradura por ser la figura mas commoda que exponen los autores modernos*, revelando el estudio de las diferentes opciones barajadas en la construcción de esta tipología arquitectónica, la cual suscitó una notable controversia. Sin embargo, cuando, unos años más tarde, el promotor no quiso pagar estos planos pone en duda su dimensión intelectual al argumentar que: *le pudieron costar poquisimo tiempo y trabajo, respecto que segun noticias que tiene el Ayuntamiento, no hizo otra cosa que copiarlos de un libro que se le entrego por uno de sus capitulares, estendiendo las dimensiones en un campo abierto en aquel sitio no presentaba dificultad alguna*, posiblemente el de Benito Bails. Esta apreciación del promotor delata la falta de entendimiento del hecho arquitectónico y el escaso aprecio por el ejercicio de esta actividad[328].



Planta del teatro de Burgos.
Ministerio de Cultura y Deporte.
AHN. Consejos. MPD. 158.

Indistintamente del manejo de los tratados, la documentación permite valorar cómo, en el último tercio del Quinientos, preocupaban también los fundamentos en el *arte de geometría*. De ello deja constancia, en 1568, Juan de la Puente, un excelente profesional de la arquitectura, a la hora de elaborar los proyectos para las iglesias de Torresandino[329] y de Hormaza[330], en los que se remite a este tipo de conocimiento, al cual daba tanta importancia que, incluso, en 1575, se intitulaba *maestro del arte de geometria y alquitatura*[331]. Estas referencias no deben extrañarnos, puesto que ya Tampeso, en uno de los diálogos con Picardo en *Medidas del Romano,* le explica a su amigo los estrechos vínculos que mantiene *el arte del traçar* con *algunos principios de geometria necesarios*, insistiendo en que: *La ciencia de la geometria es una de las siete artes liberales, muy necessaria a todos los oficiales mecanicos, ca si no tienen parte en ella, no pueden ser bien resolutos en sus artes. Es la geometria instrumento que mucho ayuda a comprehender todos los saberes del mundo*. De ello puede desprenderse que el mencionado *arte del traçar* compartiera alguna de estas cualidades convirtiéndose, también,

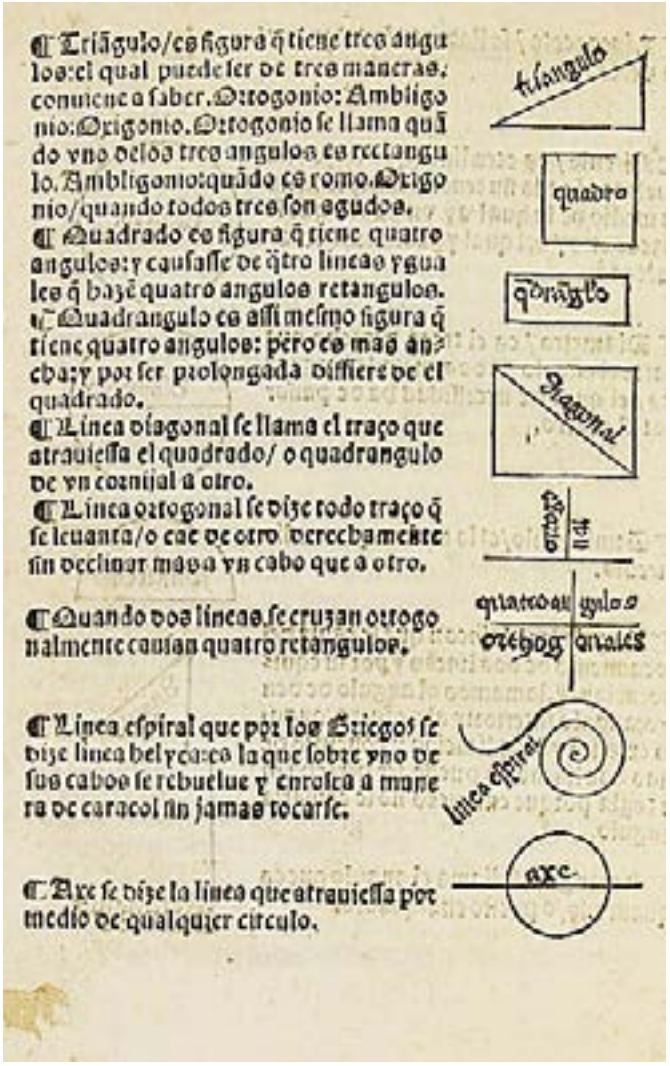
327 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 506).

328 Sobre todo este tema cfr. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 1-16).

329 AHPBu. Prot. 5.550, ff. 602-604 vº.

330 *Ibidem*, Prot. 5.753, ff. 450 y ss.

331 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320).


¶ Triãgulo/es figura q̃ tiene tres angu los:el qual puede ser de tres maneras. conuiene a saber. Ortogonio: Ambligo nio: Oxigonio. Ortogonio se llama quã do vno delos tres angulos es rectangu lo. Ambligonio: quãdo es romo. Oxigo nio/quando todos tres son agudos.
¶ Quadrado es figura q̃ tiene quatro angulos: y causasse de q̃tro lineas ygua les q̃ bazẽ quatro angulos retangulos.
¶ Quadrangulo es assi mesmo figura q̃ tiene quatro angulos: pero es mas an cha: y por ser prolongada differe de el quadrado.
¶ Linea diagonal se llama el traço que atrauiessa el quadrado/ o quadrangulo de vn cornijal a otro.
¶ Linea ortogonal se dize todo traço q̃ se leuanta/o cae de otro derechamente sin declinar mas a vn cabo que a otro.
¶ Quando dos lineas se cruzan ortogo nalmente causan quatro retangulos.
¶ Linea espiral que por los Griegos se dize linea helycoea la que sobre vno de sus cabos se rebuelue y enrosca a mane ra de caracol sin jamas tocarse.
¶ Arc se dize la linea que atrauiessa por medio de qualquier circulo.

Formas geométricas según el tratado *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo.

en una forma de entender la realidad, lo cual elevaría su condición. Este tipo de conocimientos se ha considerado que sería uno de los factores que alentaría a pintores o escultores, diestros en el dibujo, a efectuar representaciones gráficas de arquitectura, dando lugar al llamado *arquitecto inventivo o «tracista»*, que alcanzó su mayor éxito a partir de mediados del Seiscientos[332].

Al mismo tiempo, se fue asistiendo a una progresiva disociación entre la fase de ideación de un proyecto y la de su puesta en práctica, es decir, su materialización. Para Juan Gómez de Mora era, precisamente, la realización de las propuestas gráficas lo que diferenciaba al arquitecto y manifestaba sus conocimientos, mientras que la ejecución debía recaer en los *maestros de obra*[333]. Este planteamiento era muy difícil que se mantuviera en los contextos provinciales como el burgalés, donde no es extraño que un mismo profesional se encargase de ambas facetas y que, en muchos casos, el no acometer la realización se debía al haber perdido el remate. Por el contrario, sí se observa que los artistas cortesanos documentados en nuestro territorio lo son, fundamentalmente, en calidad de proyectistas. En este sentido, resulta sumamente elocuente el documento redactado para incluirse en la ceremonia de colocación de la primera piedra de la casa consistorial burgalesa, en 1785: *Reinando Carlos III* […] *se hizo esta obra de Casas Consistoriales a expensas de los fondos de la misma Ciudad, ideada por el arquitecto mayor de Madrid Don Ventura Rodriguez Director de la Real Academia de San Fernando y dirigida por Don Fernando Gonzalez de Lara individuo de la misma Academia*[334].

Cabe preguntarnos, a su vez, por las opciones que tuvieron nuestros profesionales para aprender a delinear. Ya en una taracea de la sillería de la catedral de Burgos podía verse la representación de un taller, quizá el del propio Bigarny[335], en el que figuraban gráficos por el suelo y colgados en la pared, lo que permitiría a los oficiales copiarlos e ir familiarizándose tanto con los recursos de su arte como adquiriendo destreza en este tipo de expresión[336]. Cierto es que en el sistema gremial lo básico era la formación práctica y aunque en las escrituras de aprendizaje suele indicarse que el maestro enseñará todo sin ocultar nada al aprendiz, resulta difícil determinar hasta qué punto esta expresión pueda hacer referencia, tam-

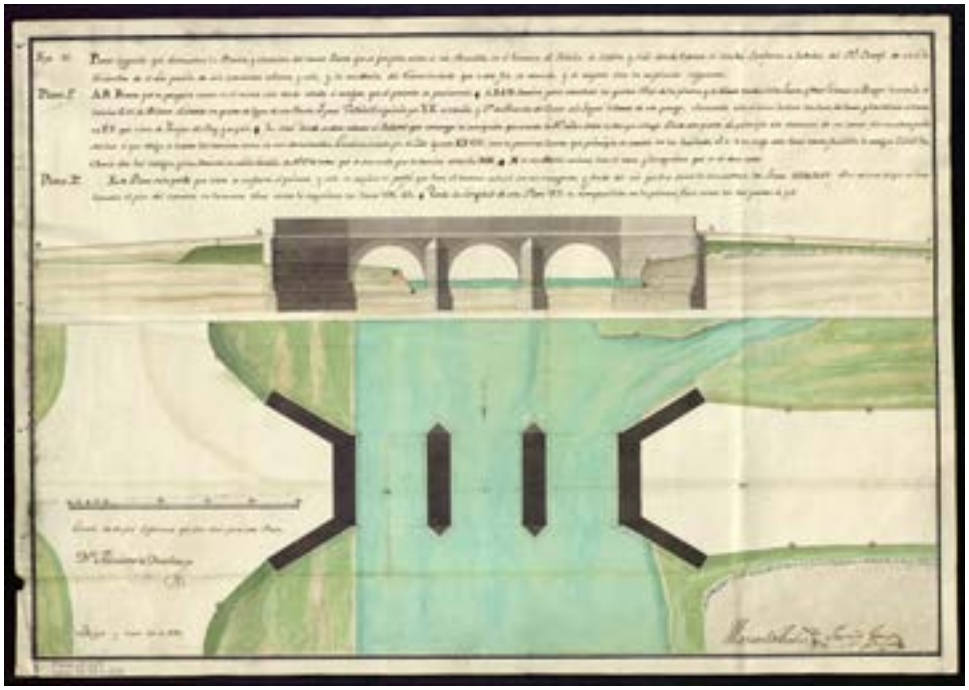
332 BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2016, pp. 279-306).

333 TOVAR MARTÍN, Virginia (1983, pp. 470-485); LOSADA VAREA, Celestina (2007, p. 48).

334 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, pp. 197 y 198).

335 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 98).

336 PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, pp. 68 y 69).



Puente de Peñaranda de Duero. Ministerio de Cultura y Deporte. AHN. Consejos. MPD. 1009.

bién, a la capacidad para plantear una solución gráfica y que, posiblemente, variaría en función de la propia competencia del maestro para este cometido. En cualquier caso, solía prohibirse a aquellos y a los oficiales que, al independizarse de su maestro, se llevasen ejemplares de estas representaciones, aunque el profesor Parrado reconoce que así sucedió en algunos talleres escultóricos castellanos durante el Quinientos[337].

De ahí que, para evitar esta situación y la falta de aptitud en el dibujo, la creación de la Real Academia de San Fernando, en los años centrales del siglo XVIII, tuviera entre sus objetivos la formación en esta disciplina y en el conocimiento de la proyección[338]. No en vano, como es ampliamente conocido, los exámenes para conseguir la correspondiente titulación o los concursos convocados periódicamente consistían en complejas pruebas, *de repente*, es decir, con un tiempo muy limitado, y *de pensado*[339]. Para las de arquitectura se exigía una completa proyección con plantas, alzados y cortes sobre el tema elegido por la Junta académica que solía ser, normalmente, muy detallado y específico, tanto para el título de arquitecto como para el de maestro de obras. Hay varios profesionales del contexto burgalés que pasaron por este tipo de exámenes. Así, por ejemplo, Alberto García Pintado, en 1795, para obtener el segundo de los títulos debió de plantear:

> *una casa de postas en despoblado con parador anexo a ella para transeuntes de todas clases; el qual edificio se proyectara en un sitio de 200 pies en quadro demostrandolo en planta, fachada y seccion con el informe facultativo y calculo del coste de la obra: ademas acompañara el modelo de una boveda baida en un angulo de un claustro que tendra la una galería 15 pies de ancho y la otra 12*.

De su prueba se conservan cinco planos que incluyen la mitad de la planta y del alzado, a modo de borrador, y las plantas baja y principal, el alzado de la fachada principal con el corte transversal y el alzado de la fachada lateral con la sección longitudinal[340]. En todos ellos demuestra el grado de precisión técnica que se alcanzaba en el dibujo, el hábil manejo de las sombras, así como la pulcritud de la presentación y la utilización de convencionalismos como la escala con especial

337 PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, p. 64).

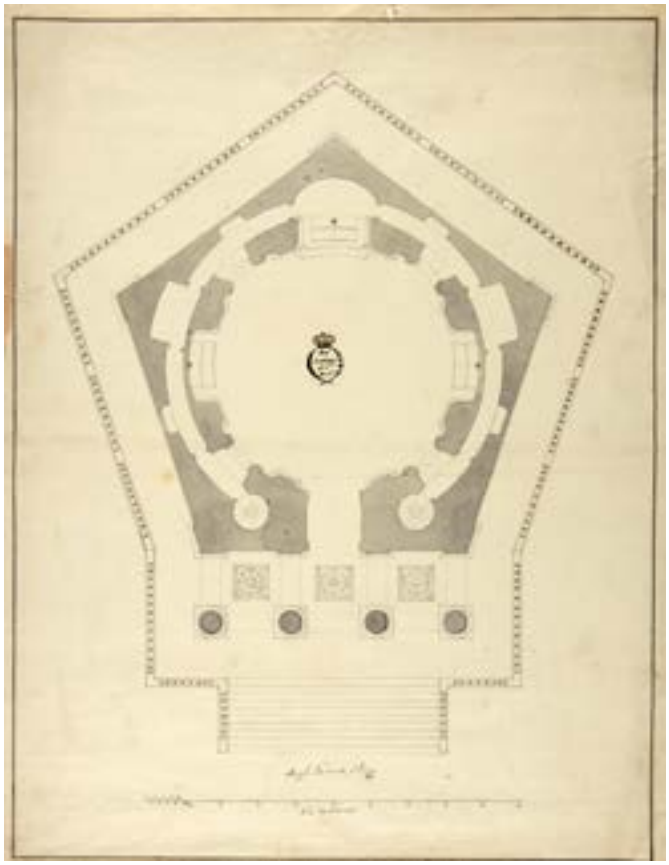
338 QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia (1983); BÉDAT, Claude (1989); *Hacia una nueva idea de arquitectura: premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992; etc.

339 *Hacia una nueva idea de arquitectura: premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992; PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles (2018, Vol. 2, pp. 603-612).

340 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 584 y 585).

esmero. Sin embargo, lo que más llama la atención es el profundo proceso de reflexión que escondía la propuesta para adaptarse a las exigencias de la Junta Ordinaria y que iban más allá del dominio del dibujo.

Por su parte, el arquitecto de la diócesis oxomense Ángel Vicente Ubón, tras pasar por las aulas académicas y llevar a cabo una dilatada trayectoria profesional en las tierras de esta diócesis[341], presentaba, en 1774, tres planos para obtener el grado de académico supernumerario. Para ello eligió un tema realmente poco usual: un *templo pentagonal de orden corintio* que suponía un reto, pues, como indicaba Serlio, este tipo de planta resulta *muy dificil para hacer algo que sea proporcionado, pues si en uno de los lados se construye la puerta, enfrente de el abra un angulo, lo que no es admisible en la buena arquitectura*[342]. Ubón presentó la planta, alzado y corte longitudinal con el que buscaba impresionar al tribunal, dada la dificultad de la propuesta. Esta se inspiraba en la prueba ganadora de Domingo Lois Monteagudo para los premios generales de arquitectura por la segunda clase, en 1753, año en el que el mismo Ubón había concursado en la clase tercera[343]. Su corrección técnica y calidad hizo desconfiar a los evaluadores, quienes consideraban que existía *fundamento para dudar que fueran originales o de invencion propia*, aunque le terminaron dando el título, sospecha que, conociendo otras representaciones gráficas de su mano, no parece infundada[344].



Planta de un templo pentagonal. Ángel Vicente Ubón. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante MRABASF). A-4300.

Todo lo expuesto determina que la elaboración de una solución gráfica conllevara tanto una habilidad en la delineación como un proceso de carácter conceptual y de ello queda el correspondiente correlato en la documentación escrita del Setecientos. Frente a la *practica inteligencia y habilidad* en la ejecución, con la que los miembros del Consulado de Burgos defienden a Manuel de Bazteguieta, en 1785, de las críticas académicas[345], Juan Antonio de León respalda, mucho antes, en 1732, que la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas le haya elegido para plantear la Casa de los Sacristanes *por la experiencia de su inteligencia en trazar y reconocer las obras*[346]. Son múltiples las expresiones que avalan cómo el maestro, a través de su actuación, debe expresar *su sentir como inteligente*[347]

341 Sobre este profesional cfr: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1994b, pp. 139-147) y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 597-603); ALONSO ROMERO, Jesús (1997).

342 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 602).

343 *Hacia una nueva idea de arquitectura: premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

344 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 601-603).

345 AMBu. HI-4455, 22 de septiembre de 1785.

346 AHPBu. Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

347 *Ibidem*, Prot. 5.137/4, f 54 vº, condición 14.

y de ahí que los promotores busquen a los profesionales más cualificados[348]. De este modo, en 1733, al tener que remediarse el estado en el que se encontraba el paso de las Conchas, en La Puebla de Arganzón, se nombraron *maestros de canteria inteligentes* con el fin de que formaran *mapa y condiciones*[349]; por su parte, la abadesa de Villasana de Mena hace llamar, en 1767, a Manuel de Arechavala para que *como sugeto practico e inteligente a fin* […] *operase la traza y condiciones* de las obras a efectuar en la enfermería y en las celdas[350]. Según este presupuesto, cuando, en 1774, surgen problemas en el planeamiento de la cárcel de Burgos por lo reducido de algunas dependencias, el hecho no deja de extrañar a los responsables, puesto que había sido delineada por *el mas inteligente de toda esta provincia en arquitectura civil*[351]. Por el contrario, las deficiencias que se detectan, en 1785, en la solución del parador que el Consulado de Burgos levantaba en la plaza de Vega se achacaron a que *se ha encargado el plan de esta obra a un maestro nada inteligente*[352].

Las alusiones a la inteligencia no son las únicas que documentamos para referirse a la capacidad de los proyectistas burgaleses. Así, a fray Pedro Martínez se le denomina, a veces, como *arquitecto cientifico*[353], mientras que el conde de Floridablanca exige al Concejo de Hoyales de Roa, en 1788, cuando quieren acometer el pósito, que presente *plano que levantara un arquitecto de habilidad*[354]. Esta capacidad y disposición que se pide a los profesionales para elaborar las representaciones gráficas hace que se refieran a ellos como peritos o dotados de pericia[355]. Más dudosa puede resultar la expresión utilizada por los provisores del arzobispado burgalés, *usando de buena conzienzia forme y ponga el plan*[356], al ordenar, en 1749, a Antonio de la Cueva que reconozca el templo de Villalmanzo, no teniendo por qué usarse el término *conciencia* desde el sentido moral o ético, sino que puede, perfectamente, referirse al conocimiento reflexivo que se necesitaba para ejecutar el proyecto gráfico.

Quizá sea esta dimensión ligada al pensamiento y a la reflexión la que permita justificar la autoría conjunta de un proyecto gráfico, circunstancia de la que constatamos un elevado número de ejemplos, sin que la documentación alusiva aclare la responsabilidad de cada interviniente. Este suele ser el caso de obras públicas de cierta envergadura, como los puentes de Quintanadueñas (1740)[357], Covarrubias y Puentedura (1741)[358], Barbadillo del Mercado (1754)[359]e Itero del Castillo (1758)[360] o el puente y calzadas de Cavia de 1755[361]. Muy posiblemente, dado el tipo de intervención, pueda tratarse de equipos de maestros que formaban compañías, aplicándose la autoría compartida. También documentamos

348 *Ibidem*, Prot. 2.865/1, s/f, 2 de agosto de 1789; AMBu. LA-377, Libro de Actas de Abastos de 1796, 6 de mayo de 1796 ff. 137-142 vº; AHN. Consejos 1.486/17; etc.

349 AHPBu. Prot. 4.446/1, ff. 18-23 vº.

350 *Ibidem*, Prot. 10.686/2, ff. 115-121 vº.

351 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1986, pp. 53-68, pp. 62 y 63).

352 ADPBu. R-97, Libro de Juntas del Consulado, 1779-1791, ff. 74 y 74 vº.

353 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2000, pp. 107-140).

354 AHPBu. Concejil, N.º 11/66.

355 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1996, pp. 7-44); AHPBu. Prot. 6.940/2, ff. 211-212 vº; AHN. Consejos, Leg. 1.337/10.

356 AHPBu. Prot. 8.306, ff. 298-309 vº.

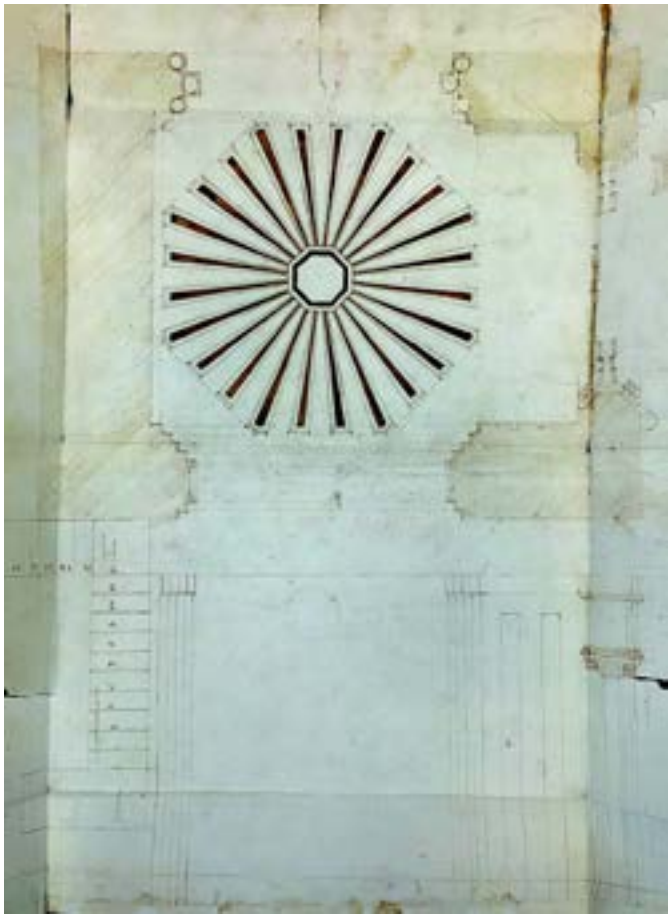
357 *Ibidem*, Prot. 6.944, ff. 314-315 vº. Los maestros son Francisco de Bazteguieta y Santiago Pérez.

358 *Ibidem*, Prot. 6.945, ff. 115-116 vº y 203-204 vº. En Covarrubias son Diego de la Riva y Francisco Manuel de Cueto y en Puentedura Gerónimo de la Cueva y Santiago Perez.

359 *Ibidem*, Prot. 7.152/2, ff. 79-79 vº. Los profesionales autores del proyecto son Francisco de Bazteguieta y Diego de Zuvino.

360 *Ibidem*, f. 333. Los maestros responsables fueron José Martínez, Francisco de Bazteguieta y Diego de la Riva.

361 *Ibidem*, ff. 194-195. Los profesionales a quienes se encarga el proyecto son Diego de la Riva, José de Uribe, Narciso Cortés y Santiago Pérez.



Traza de la capilla de San Enrique de la catedral de Burgos. ACBu.

referencias aisladas en el ámbito de la arquitectura religiosa, como la iglesia de Mazuela, en 1795, cuyos planos fueron efectuados por Juan de Hernaltes y Damián de Melgosa[362]. Pero, igualmente, rastreamos esta práctica, aunque excepcional, en obras mucho más modestas, como una bodega en Roa en 1707[363].

Bajo este mismo planteamiento de lo conceptual deben entenderse las referencias que atribuyen o parecen atribuir la autoría de una representación gráfica o de otro tipo de instrumentos ligados al planeamiento a personajes que, en principio, consideramos ajenos a cualquier especialidad artística. A este respecto puede citarse lo sucedido, en 1536, cuando el Regimiento burgalés comenzaba a plantearse la obra del Arco de Santa María. El 7 de marzo de ese año se llamó a Felipe Bigarny con el fin de que hiciese *una muestra como esta concertado y si no que el canonigo Castro le faga*, que era el canónigo fabriquero de la Catedral. Cuatro días después, Castro presenta un *modelo e muestra* y el 23 del mismo mes se acuerda pagar lo que el canónigo estipulara[364]. Dado su cargo, Castro actúa en calidad de superior de Bigarny, de cuyo trabajo podía disponer[365]. Un caso similar encontramos en la librería y el archivo catedralicio cuyas instalaciones preocupaban al Cabildo desde 1552, aunque tardaron en tomarse medidas efectivas. En 1561, se encarga a varios miembros del mismo que, junto con Juan de Vallejo, *vean cierta traza que hizo el canonigo Santander para la libreria* y poco después se acuerda hablar con el abad de San Quirce y el canónigo fabriquero *para que con toda brevedad hagan una traza en esta claustra para que este archivo sea bueno*, aclarando inmediatamente se encargue al maestro de obras de la iglesia, Juan de Vallejo[366].

En estos casos subyace tanto la posición jerárquica de quien encomienda la realización de la propuesta a un artífice subordinado, como la complicidad que hemos visto podía llegar a establecerse entre ambos, ligado a los procesos de reflexión y escucha de las necesidades que debían solventarse. Quizá, en este sentido, deban entenderse los datos que ofrece el canónigo Cuevas al Cabildo, en 1562, al referir *a los dichos señores que el señor Mazuelo y el con Vallejo, maestro de obras desta yglessia, habian trazado la ermita de Señor San Miguel como y donde se reedificara*[367]. Por su parte, en la realización del claustro del monasterio de Bujedo de Candepajares, en la década de 1580, el proyecto

362 *Ibidem*, Prot. 7.248, ff. 438-445 vº.

363 *Ibidem*, Prot. 1.770/5, ff. 3-4 vº. Fue proyectada por Andrés de Zamora y Juan Delgado.

364 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, pp. 51-52); RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 274).

365 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, pp. 51-52).

366 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 139, notas 211 y 212).

367 *Ibidem*, p. 141, nota 227.

escrito deja constancia de que se trata de las *Condiciones de la planta y asiento que se han de hacer en el Monasterio de Nuestra Señora de Bujedo trazada por los PP. Abades de San Cristobal, de Segovia y el abad de Bujedo y el Maestro de Canteria Juan Pérez*[368]. Un testimonio muy esclarecedor en este sentido lo tenemos en la referencia de Francisco de Mora cuando, por disposición del duque de Lerma, recibe la orden de que, junto con el tesorero, *fuesemos y trazasemos lo que se había de hacer alli en sus obras* e inmediatamente rectifica *digo, yo que lo trazase, y el otro que lo gastare*[369].

¿Autorretrato de Felipe Bigarny? Taracea de la sillería del coro de la catedral de Burgos.

En otros casos, la autoría se disocia completamente del profesional y así en la contratación de la obra de la capilla funeraria del arzobispo Enrique de Peralta en la Catedral, en 1672, se obliga a que *la obra de dicho entierro se a de executar siguiendo la traza que para dicho efecto hizo el señor don Francisco Ibañez,* caballero de la Orden de San Juan[370]. Debe entenderse aquí, también, que el sobrino del arzobispo realizó las gestiones oportunas y explicaría al artista lo que se precisaba. En el caso del padre fray José de los Ángeles se le cita, en 1735, como autor de *la traza* de los retablos del convento de carmelitas de Lerma, pero no figura como especialista en este arte sino como provincial de la orden en Bilbao[371], por lo que, posiblemente, encargaría también el proyecto con determinadas características, como parece avalar el articulado de las condiciones. Aunque en estos casos no debe entenderse que sean los responsables directos de la delineación, tampoco debe olvidarse que algunos clientes, por intereses personales o del cargo que ostentaban, llegaron a tener ciertos conocimientos de dibujo y eran, incluso, capaces de expresar sus ideas a través de gráficos, aunque fuesen elementales. Ejemplo bien conocido de ello es el de Felipe II y sus rasguños[372] y no deja de ser curioso que la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, en su correspondencia con el duque de Lerma, le calificase a este de *buen trazador* en referencia a su capacidad gestora en la promoción de obras arquitectónicas, pero, también, por la calidad y excelentes características y disposición que tenían sus empresas[373].

Todo ello parece aludir, a su vez, al prestigio que confería la posibilidad de expresar una idea a través de una solución gráfica. Prueba de ello es el posible autorretrato de Bigarny en una de las taraceas de la sillería de coro de la catedral de Burgos donde, como ya hemos visto, se aprecia una versión reducida de un taller en el que confrontaban dos actitudes y ocupaciones claramente contrapuestas. Mientras un par de oficiales están trabajando en sus bancos y uno de ellos labra una columna, el maestro, Bigarny, aparece en una posición de preferencia al estar sentado en un cuidado

368 ANDRÉS ORDAX, Salvador (1992, pp. 327-332).

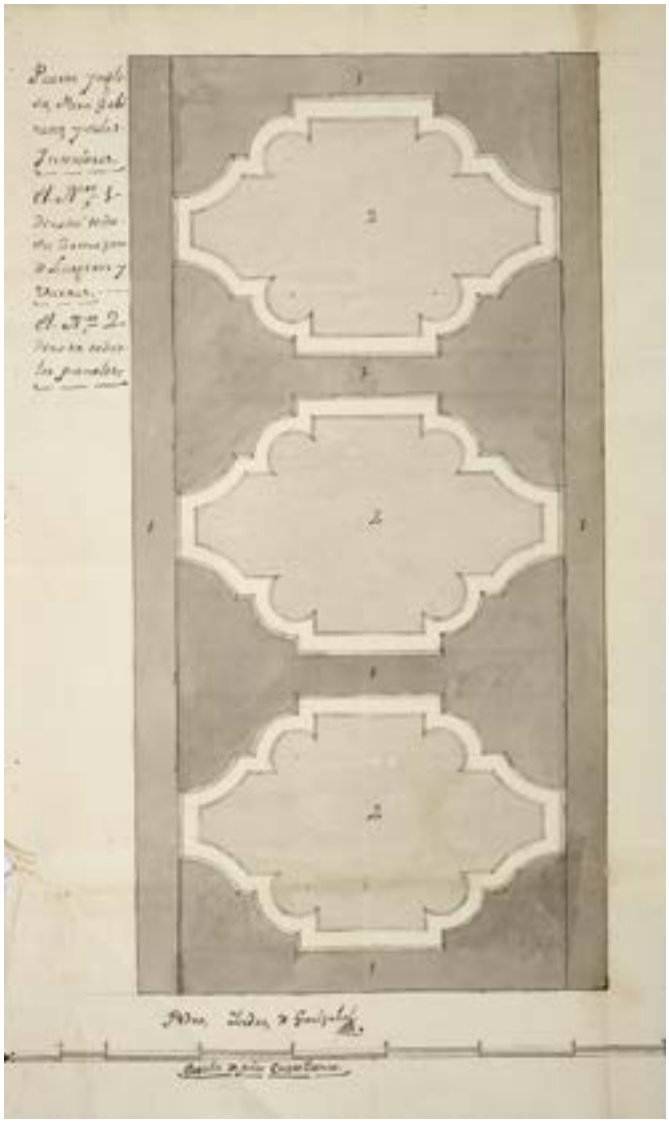
369 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 35, nota 2).

370 AHPBu. Prot. 6.573, ff. 425-428. Citado en: IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1991, pp. 419-428).

371 HERRERO GÓMEZ, Javier (1996, pp. 133-143).

372 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993, pp. 331-339).

373 "Correspondencia de la infanta archiduquesa de Austria con el duque de Lerma y otros personajes", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo 49, 1906, pp. 5-87.



Proyecto de puerta para las nuevas casas consistoriales. AMBu. 18-512.

sillón, dibujando una figura femenina ante un caballete con un compás en la mano[374]. Menos plástica pero igualmente expresiva es la afirmación de Juan Antonio de León, sobradero del Hospital del Rey y especializado en la realización de representaciones gráficas, quien, en 1732, realizaría la de la Casa de los Sacristanas *por ser gusto de Vuestra Señoria Ilustrisima y havermelo asi mandado*[375]. En relación con ello, una propuesta gráfica podía convertirse, en cualquier caso, en la mejor carta de presentación de un profesional para conseguir un trabajo. Así lo pensó, por ejemplo, Pedro Isidro Garizabal quien se ofreció, en 1787, al Regimiento burgalés para efectuar las puertas y ventanas de las casas consistoriales que estaban erigiéndose y, para ello, acompañó su solicitud con un *vorron de una puerta ynglesa que me ha parecido conveniente delinear para remitirla a Vs. adjunta*[376].

La retribución del trabajo

La realización de una propuesta gráfica o cualquier otro sistema que recogiera las características de una obra debía tener una compensación económica y el pago era susceptible de algunas variantes cuyas huellas son visibles en las correspondientes escrituras notariales. En algún caso, el monto económico fue causa de enconadas polémicas, las cuales son elocuentes testimonios de la consideración que los clientes hacían de este trabajo. Si el autor o autores efectuaban finalmente la intervención, no solía estipularse un precio específico y este quedaba amortizado en la cuantía global del concierto. Sin embargo, con el fin de cubrir diversas contingencias y obtener algún tipo de recompensa, el autor podía estipular condiciones como esta: *si llegase el caso de que dicha obra la ajustase otro maestro se me ha de abonar por el trabajo de el diseño y sus condiciones la cantidad de noventa reales a justa moderacion y lo mismo se me a de pagar por la fabrica en caso de no ejecutarse dicha obra*[377]. En 1636, la escritura de la portada del cementerio de la iglesia de Sasamón recoge que: *es condiçion que lo que mereçiere* […] *la traza y condiçiones* […] *se le a de descopiar* [?] *al maestro del preçio en que fuere rematada dicha obra*[378] o, en 1709, en la obra de cantería

374 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p, 98); PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, p. 68).

375 AHPBu. Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

376 PAYO HERNANZ, René Jesús y NIETO PLAZA, Berta (1998, pp. 69-101).

377 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995b, pp. 67-127).

378 AHPBu. Prot. 10.440, ff. 352-358.

del coro de la iglesia del convento de San Francisco de Burgos se apunta que: *si se sacasen de dicha postura a Pedro Camino que hizo estas trazas y condiciones se le ayan de dar ciento y cinquenta reales por el dicho trabajo*[379]. En efecto, lo usual era consignar que quien realizaba una baja más ventajosa y se adjudicaba la obra le competía *pagar la traza y condiziones al maestro que la yzo*[380]. Y, así, en 1704, las condiciones de la sacristía de la iglesia de Santa María de Gumiel de Mercado señalaban que: *dicho maestro o maestros que quedasen con ella an de pagar* […] *trazas y condiciones sin que dicha iglesia pague cosa alguna por ellas*[381]. Aunque esta opción fue frecuente[382], en la sillería de coro de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, de 1628, se prefiere dejarlo abierto: *Es condicion que si acaso fuere que el maestro que hizo la traça y condiciones no quedare con la obra en tal casso la persona en quien se rematare o el padre comendador en su nombre aya de dar y pagar por la traça y condiciones*[383].

Si, por ejemplo, la elaboración de una propuesta era el resultado de una convocatoria a participar en un remate al que acudían otros profesionales, se puede indicar que sea el seleccionado el responsable, como sucedió, en 1581, en Miranda de Ebro para la realización de la antigua casa consistorial, en cuya escritura se explicita que: *es condicion quel que quedare con la dicha obra pague al otro*[384]. Una fórmula distinta era añadir al monto general del proyecto un *prometido por esta traça i condiciones* como hizo Hernando de Palacios, en 1607, en la obra del humilladero de Fuentespina[385]. Pero no siempre el prometido es aceptado por el cliente, como aconteció en la realización de las puertas y ventanas del Hospital de la Concepción de Burgos, en 1641, donde *es condizion que aunque yo el dicho maestro que izo la traza puse duzientos reales de prometido digo que por quanto la cofradia no le admite le pongo sin el con condizion que el maestro que quedare con la obra aya de pagar la mitad de lo que costare la traza y la otra mitad la cofradia*[386].

Esta solución de abono compartido entre el maestro contratante y el promotor terminó siendo lo más habitual[387]. Así queda recogido en una intervención en la iglesia de San Martín de Burgos, en 1677, donde *el travajo de traça y condiciones se a de pagar por mitad pues ansi es de raçon mitad la iglesia y mitad el maestro en quien quedare*[388]. En la misma línea se sitúa el ajuste del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Castrojeriz cuya propuesta gráfica fue obra del benedictino fray Pedro Martínez, en 1709, y la ejecución corrió a cargo de Antonio de Medina Veitia y Juan Antonio Gómez, explicando la documentación: *que la traza, planta y condiziones se aya de pagar por mitad esto es la mitad de lo que importa a de pagar la fabrica y la mitad nosotros como asi se acostumbra hazer en todas las obras*[389].

Con menos frecuencia, el cliente asume todo el coste de la representación gráfica como sucedió en 1770 cuando el religioso premonstratense Mateo de Arana traza la nave de la iglesia de Sotillo de la Ribera, pero la realiza Manuel de Isas Virivil, *corriendo la paga al referido Matheo Arana por la formacion de dicha traza, plano y condiciones por*

379 *Ibidem*, Prot. 6.807, ff. 162-165 vº.

380 *Ibidem*, Prots. 5.900, ff. 2-28; 6.419, ff. 214-215.

381 Archivo Parroquial de Gumiel de Mercado, Documentación Varia, obras.

382 AHPBu. Prots. 4.177/3, f. 230; 5.298, ff. 1-6; 6.992, ff. 210-216 vº; 7.031, ff. 290-294 v; 7.032, ff. 154-157 vº; 7.090/1, ff. 81-84 vº; IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1993, pp. 405-418).

383 AHPBu. Prot. 6.271, ff. 302-313.

384 DIEZ JAVIZ, Carlos (1985, pp. 17-28).

385 AHPBu. Prot. 5.199/3, ff. 187-193.

386 *Ibidem*, Prot. 6.419, ff. 214-215.

387 *Ibidem*, Prots. 512, ff. 126-130 vº; 6.420, ff. 195 y 195 vº; 6.992, ff. 247-256 vº; 7.115, ff. 341-346 vº; CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66); etc.

388 AHPBu. Prot. 6.695, ff. 607-613.

389 *Ibidem*, Prot. 10.227, ff. 189-192 vº.

quenta de dicha Iglesia[390]. También podía darse el caso de que el cliente encargue una propuesta gráfica a un maestro dado, para sobre ella hacer un remate, y se la abone, disponiendo de ella en propiedad. Así lo hicieron los patronos de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos quienes, en 1580, pagaron al maestro cerrajero Esteban de Aviñón *por la façion de la traza de la reja que se ha de haçer en el dicho monasterio que esta rematada en Leonis de Leon franzes vezino desta ciudad*, protocolizando Aviñón la preceptiva carta de pago en la que se daba *por contento*[391]. De modo muy excepcional, algún autor de la representación gráfica no acepta el abono correspondiente, disgustado por no haberse quedado con la realización llegando, incluso, a tomar represalias. Así hizo Enrique Sopeña quien se negó a entregar la traza que había realizado para la ermita de Nuestra Señora de la Nava de Fuentelcésped, huyendo de la localidad con el documento, aunque se le había ofrecido el pago por ella[392].

Según las circunstancias que rodeaban la ejecución de una propuesta gráfica, la compensación económica debía incluir, también, gastos de desplazamiento o de otro tipo que hicieran los autores. Por ejemplo, en 1602, el mayordomo y administrador de rentas del duque de Lerma en la villa ducal, Juan de Tardajos Sotomayor, abona a Francisco de Mora *por el gasto que hiço con su persona y algunos oficiales con quienes bino a la dha villa de Lerma a dar la traça del Castillo y la buelta a Valladolid*[393]. El pago del viaje era una reivindicación de los profesionales[394] y, en 1765, en la contratación del molino de viento que iba a levantarse en Mirabueno, cerca de Burgos, se habla ya de los *gastos y dietas de los maestros en formar el plano y condiciones*[395].

A pesar de todo lo expuesto, no siempre los profesionales lograban cobrar lo estipulado en un plazo razonable y se veían obligados a reclamar. Un caso muy singular lo encontramos en una obra de los puentes de Aranda y San Esteban de Gormaz cuyas trazas había efectuado el maestro cantero Miguel de Ontañón quien, en 1640, autoriza a Martín de Labarrosa para que, en su nombre, cobre a Martín de Solano, Sancho de la Riva y Juan de la Incera lo que le tenían que dar *por las ocupaciones en las trazas*[396]. Dos años después, el citado Martín de Labarrosa protocoliza un documento en el que deja constancia de que Sancho de la Riva sigue sin pagar a su representado, pero De la Riva pide que se le deje libre de la demanda, alegando: *que yo no lo se ni a mi pedimento se ycieron de mi lo debe cobrar por que caso se ycieran o ycieron al tiempo* […] *no era parte ny dueño de la obra*… y que la cantidad reclamada le competía pagarla *al Rey y no a mi*, puesto que se trataba de una obra pública[397]. Tan sorprendente defensa no le sirvió, pero sí dilató el proceso que no se resuelve hasta 1645, año en el que encontramos protocolizada una carta de pago a favor del citado Sancho de la Riva emitida por Martín de Labarrosa, en nombre de Miguel de Ontañón, aunque este, para terminar cobrando, debió de aceptar una rebaja en la deuda de 200 reales[398].

En ocasiones, las diferencias concluyen en un pleito, como sucedió, en 1596, entre la parroquia de Trespaderne y el platero Hernando de Barrasa quien había sido llamado con el fin de que hiciera una traza para la cruz parroquial cuya ejecución, tras el remate, se la adjudicó Alonso de Ugarte. Barrasa no cobra ni su delineación ni los gastos ocasionados y sus reclamaciones terminaron en un conflicto legal *por el travajo y ocupación que tubo en benir a dar las traças*

390 *Ibidem*, Prot. 5.425/1, ff. 97 y 98.

391 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 521.

392 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, p. 203); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 412).

393 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 271, nota 4).

394 AHPBu. Prots. 2.232/5, ff. 18-45 vº; 7.067, ff. 278-279; etc.

395 *Ibidem*, Concejil, N.º 80/2, ff. 391-403.

396 *Ibidem*, Prot. 4.694, f. 6.

397 *Ibidem*, Prot. 4.694, ff. 7 y 8.

398 *Ibidem*, Prot. 4.694, f. 9.

para dar a hacer la cruz[399]. Por su parte, el maestro del obispado oxomense, Antonio Serrano, había realizado una traza para ampliar la iglesia de Fuentespina que no logra cobrar, acudiendo a las autoridades de la diócesis que obligan a la parroquia a satisfacer su deuda[400].

No obstante, el caso más llamativo y prolijo fue el vivido por el académico Fernando González de Lara cuando el Concejo burgalés le pidió, en mayo de 1796, que diseñase un teatro para la ciudad[401]. Un año más tarde, el arquitecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *siendo como es justa la paga de su merito*, solicitaba que se le abonasen los planos. Sin embargo, el procurador síndico mayor, Pedro Antonio Villafranca:

> *propuso que en atencion a que dicho Don Fernando havia estado por espacio de quatro años logrando el sueldo diario de quarenta y cinco reales con el motivo de la obra del Espolon que esta mandado cesar o ya concluido, le parecia ser mui propio en obsequio de la ciudad no haver recordado el travajo de copiar o poner los planos lo que exponia para la resolucion mas conforme.*

Con este auto, el Regimiento señaló *uniformemente, no deverse contribuir con cantidad alguna a dicho Don Fernando de Lara*[402]. Se iniciaba, así, un conflicto que tardó bastantes años en resolverse, el cual merece ser detallado al resultar muy ilustrativo de las desavenencias que separaban al profesional y al promotor, reflejo de la diferenciada forma de entender el ejercicio de la arquitectura. Para alejar suspicacias, González de Lara, quien no gozaba de las simpatías de una amplia mayoría de los representantes de la Ciudad, por los problemas de sobrecosto que había tenido la realización del citado paseo del Espolón, había sugerido que sus planos fueran enviados a la Real Academia, como institución superior a la que le correspondía velar por el desarrollo de los proyectos de arquitectura pública[403], y que esta los tasase, evitándose, así, *todo agravio a unos y otros interesados*[404].

Sección transversal del teatro de Burgos.
Ministerio de Cultura y Deporte.
AHN. Consejos, MPD. 160.

399 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994b, pp. 171-202).

400 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995a, pp. 73-75).

401 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 1-16).

402 AMBu. LA-380, Libro de Actas de Abastos de 1797, 4 de mayo, ff. 108-109.

403 Sobre este aspecto del control de la arquitectura, cfr., entre otros: BÉDAT, Claude (1989, pp. 371-398); GARCÍA-MELERO, José Enrique (1996, pp. 75-98); etc.

404 AMBu. LA-386, Libro de Actas de Abastos de 1799, 5 de septiembre, ff. 168 vº-170.

Esta reclamación se fue haciendo recurrente en las Actas del Regimiento y llegó al Consejo de Castilla que decidió que el Ayuntamiento burgalés enviase los documentos a la institución académica[405]. La disposición no fue acatada y González de Lara acude a la Real Academia de San Fernando, señalando que: *a pesar de una dilacion tan considerable no ha conseguido hasta ahora el premio de su travajo. Esta es una deuda tan lexitima que no admite contestacion alguna* y lo único que pedía era el pago de sus planos *proporcionado al merito de ellos.* El Regimiento seguía defendiéndose del mismo modo, al alegar que el arquitecto recibía ya un salario por la dirección de las obras del paseo del Espolón y que cuando se le encargó el proyecto para el teatro tenía que haber sido consciente de:

> *la devida economía por que podia hacer aquel trabajo sin desatender aquella por ser muy pocos los operarios que a la sazon se ocupaban y que por tanto y habersele contribuido aun en las estaciones en que no seguian los trabajos con veinte reales diarios y no habersele descontado el salario en las ausencias que se le permitieron hacer a otras comisiones no pudo pensar el Ayuntamiento que pretendiese premio, ni remuneracion por una ocupacion para que le sobrava tiempo en las horas que devia ocupar en cuydar de ella y confiaba al aparejador pagado de los fondos comunes.*

No obstante, para el arquitecto estaba clara su defensa a este respecto. Por una parte acusa al Ayuntamiento de que si fuera conocedor del:

> *estudio y trabajo que trae consigo la ydea de un edificio especialmente de un teatro como el que se trata no se hubiera desentendido quando se le pidio su justa paga y hubiera conocido que tampoco podian sufragar semejante trabajo los 45 reales que le asigno el Consejo por la direccion del Espolon aunque los hubiera percibido pues pagando once reales al aparejador como consta de recibo solo le valio su direccion de Espolon 34 reales diarios y no mas*.

Por otra parte, niega la posibilidad de economizar al compatibilizar ambos encargos, insistiendo en que: *si advirtieran que un trabajo como el de deliniar y formar un edificio como el que se trata necesita mas cuidado y tiene doble trabajo que qualesquiera otro material no dirian semejante cosa*. Finalmente, concluye que nunca hubiera aceptado un encargo de esa naturaleza sino hubiera esperado *me pagasen el justo trabajo que merecen, pues ¿teniendo yo por el Consejo consignadas mis dietas por la direccion de el Espolon, quien me mandaba a mi doblar el trabajo, como asistir a la obra de el Espolon y delinear los planos, sin la justa recompensa?*[406]

El Regimiento burgalés siguió sin atender a lo que se le pedía[407] y se llegó, de este modo, a octubre de 1804, cuando el Consejo de Castilla comunica a la Ciudad que la Real Academia de San Fernando había decidido que fuera el propio autor quien evaluase su trabajo y ella juzgaría si resultaba justo a la vista de los planos, confiando en la cualificación integral que un profesional reconocido por ella debía de tener. Estos no habían sido enviados por el Ayuntamiento, que alegó su pérdida, pero el arquitecto hizo llegar los borradores[408]. González de Lara los estipuló en 6.000 reales, sin incluir otras circunstancias ligadas a su realización y que eran igualmente precisas *a este asunto que de orden de este Ayuntamiento tuve para el acierto del sitio con arreglo a las ordenes del rey que me comunicaron*, en relación a las dificultades para encontrar emplazamiento y que le obligaron a examinar numerosas alternativas y efectuar sus valoraciones[409].

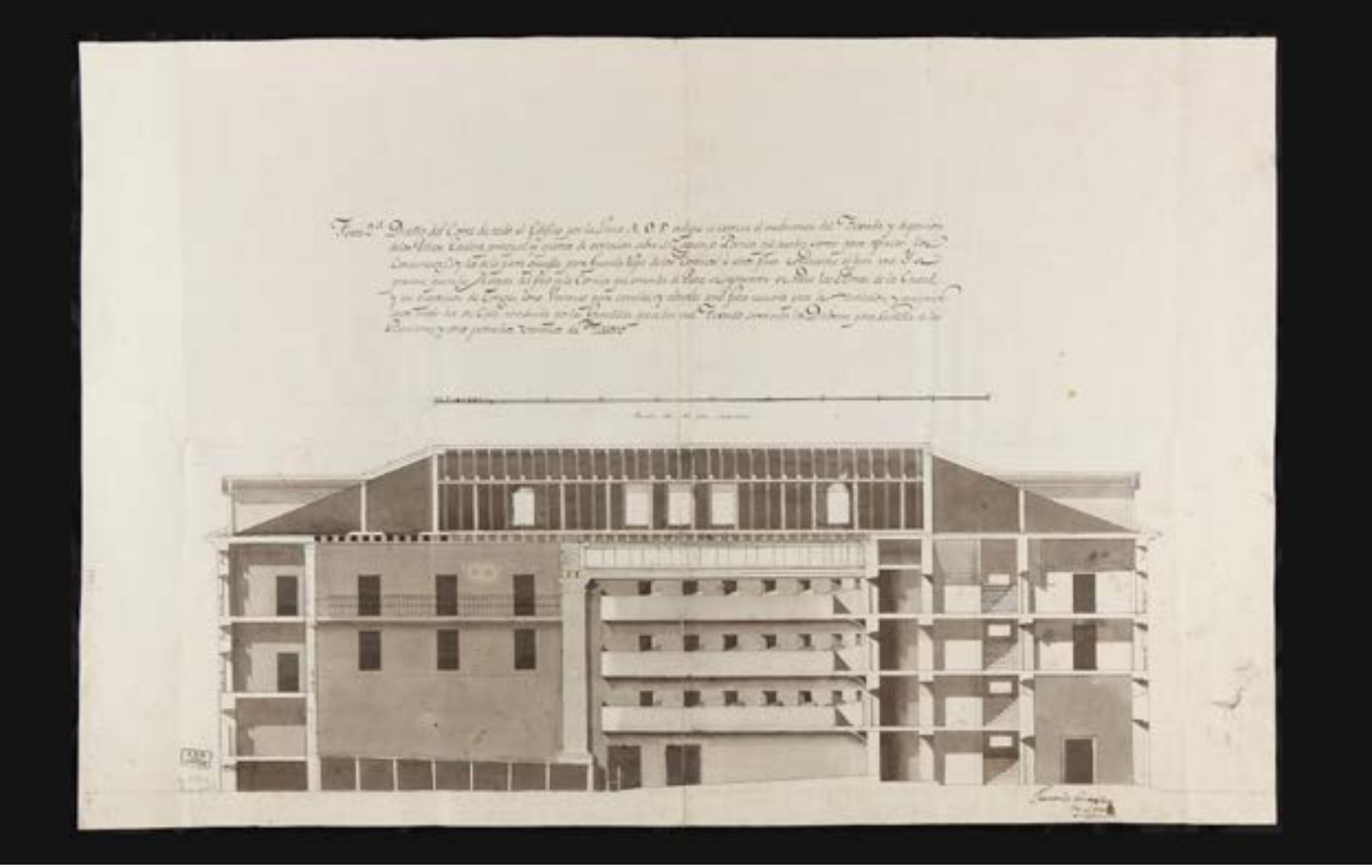
405 AHN. Consejos. Leg. 1.114/2 Burgos 26 de noviembre de 1799 y Madrid 16 de diciembre de 1799.

406 ARABASF. Exp. 2-29-1.

407 AMBu. LA-389, Libro de Actas de Abastos de 1800, 23 de enero, ff. 17 vº-20.

408 AHN. Consejos. Leg. 1.114/2, Madrid, 10 de octubre de 1804 y ARABASF. Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805, fol. 383, Acta 194, 3 de octubre de 1804.

409 AHN. Consejos. Leg. 1.114/2, Burgos, 14 de noviembre de 1804.



Sección del teatro de Burgos.
Ministerio de Cultura y Deporte. AHN. Consejos, MPD. 159.

En enero del año siguiente, la Junta de Arquitectura de la Real Academia se muestra conforme con esta apreciación, remarcando que: *por todas las operaciones facultativas que ha practicado en este asunto es la cantidad justa que le corresponde*, usando de forma consciente el término de *facultativas* para reforzar el carácter técnico y especializado que acompañaba a un trabajo de esta naturaleza[410]. La decisión, comunicada por el Consejo de Castilla al Regimiento[411], no fue bien recibida por las autoridades locales que seguían sin aceptar su obligación como responsables del encargo y que diluían en el conjunto de trabajos del arquitecto para con la Ciudad, pues a su cargo había estado no solo el paseo del Espolón, sino, también, la construcción de las nuevas casas consistoriales[412], como si de un empleado público más se tratase. Pero la Real Academia, en 1806, se reafirma en su dictamen, exigiendo que se pague la cantidad consignada[413], aunque era ya la viuda de González de Lara quien debía recibir los 6.000 reales[414].

En este pleito hemos visto una posibilidad para dilucidar cómo y quién estipulaba la cuantía que suponía la realización de una solución gráfica para una obra. La Real Academia de San Fernando solía ser consultada por diferentes clientes, a través del Consejo de Castilla, sobre la valía de estos instrumentos y así, en 1799, confirmaba la evaluación del propio Fernando González de Lara para su proyecto de pontones, puente y calzada en Villovela de Esgueva, estimando *por justa y*

410 ARABASF. Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805, fol. 387 vº, Acta 197, 2 de enero de 1805.

411 AHN. Consejos. Leg. 1.114/2, Madrid, 17 de enero de 1805.

412 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1978, pp. 47 y 48 y 94 y 95); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1985a, pp. 57-78); PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, pp. 99-103).

413 AMBu. C2-4-18/11.

414 *Ibidem*, LA-403, Libro de Actas de Abastos de 1806, 23 de octubre, ff. 290-294.

equitativa la cantidad que pide dicho profesor, atendiendo a la formacion de los diseños e informe y a que debio emplear algunos dias en practicar varias operaciones indispensables sobre el sitio de las obras[415]. Hasta entonces, lo habitual era que en el pliego de condiciones o escritura de obligación se fijase una cantidad que es de suponer consensuada entre las partes. No obstante, a partir de finales del Seiscientos hay ejemplos en los que el ajuste del valor fue fruto de un convenio o tasación. En 1689, la propuesta del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de la iglesia de Santiago de Pancorbo *se tasso de convenio*[416], aunque no se especifica cómo se había arbitrado esta fórmula. Cinco años más tarde, 1694, para la capilla mayor y colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas, en Miranda de Ebro, ya consta que un profesional independiente, nombrado por quienes la debían de abonar –contratante y parroquia–, la tasa *antes de entrar al remate de la dicha obra*[417]. Esta fórmula de la tasación por *lo que otro inteligente y desinteresado digese vale*[418], aunque en ningún caso prioritaria, comenzó a ser más frecuente[419], encontrando alguna variante. Podía actuar más de un maestro[420] y no siempre los eligen los mismos agentes. Así, en 1745, la propuesta para la torre de la iglesia de Santo Domingo de Castrojeriz se tasa *por lo que dijeran dos maestros nombrados el uno por dicho maestro* [contratante] *y el otro por el que las a echo*[421].

Más difícil resulta sacar conclusiones sobre el monto de las cuantías, pues su pago en diferente tipo de moneda, las frecuentes depreciaciones experimentadas en este periodo, la distinta categoría e importancia de los proyectos, promotores o responsables e, incluso, el tipo de detalle de la propuesta gráfica, hacen imposible deducir alguna pauta fiable. Llama la atención, en este sentido, que los patronos de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos abonen, en 1580, 4 ducados al maestro que diseñó la reja y la misma cantidad al ensamblador Francisco de Berrieza *por los balaustres torneados para el modelo de la dicha reja* […] *y se le dan por su trabajo y madera que puso para los dichos modelos*[422]. Sin embargo, para esa misma capilla, Martín de la Haya realizó una traza del retablo en cuyas condiciones se deja constancia: *que si a caso fuese escogida esta traza y no quedase yo con la obra adbierto que no la dare menos de zinquenta ducados*[423]. Este caso es totalmente excepcional y quizá responda tanto a la calidad de la traza presentada por Martin de la Haya, como al interés que tenía este de quedarse con el trabajo, pues 10 años antes su hermano Rodrigo ya había dado una *traza* para la misma obra, que resultó sin efecto, por la cual había recibido la cantidad de 44 reales, acorde con lo que era habitual en ese momento[424].

Lo cierto es que sí parece haber alguna tendencia al alza en la cuantía a medida que avanza el siglo XVII, posiblemente motivada por las continuas devaluaciones de ese periodo. A pesar de ello encontramos claros contrastes, según la condición del proyecto, como atestigua que, en 1663, la traza del retablo de la pequeña iglesia parroquial de Villímar fuera recompensada con 80 reales[425], mientras que en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora del Valle, en Aranda de Duero, *por razon de haver tenido mayor ocupacion en la disposicion de la traza y condiciones de dicha obra que a hecho y otras cosas* se destinasen 600 reales de los 23.800 reales en los que quedó establecido el remate[426]. Sin em-

415 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 308 vº, Acta 144, 29 de marzo de 1799.

416 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66).

417 AHPBu. Prot. 4.140/1, ff. 217-223.

418 ADPBu. R-97, Libro de Juntas del Consulado, 1779-1791, f. 71.

419 AHPBu. Prots. 725, ff. 41-42; 2.232/5, ff. 18-45 vº; etc.

420 *Ibidem*, Prots. 514/1, ff, 127-134; 7.086, ff. 19-37 vº; etc.

421 *Ibidem*, Prot. 10.275/2, ff. 44-48 vº.

422 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 526.

423 *Ibidem*, Prot. 5.692, f 314, citado en: BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-218).

424 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-218).

425 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1973, pp. 285-290).

426 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, 2, p. 337).

bargo, 20 años después, Francisco del Pontón solo recibía 192 reales por la traza de la planta de la iglesia del colegio de jesuitas de Burgos en una intervención que superó los 441.000 reales[427].

En general, aquellos importes algo más elevados suelen coincidir con trabajos en los que, además del abono de la representación gráfica, también se incluye en el pago otro tipo de gastos generados con motivo de su realización[428], pues lo más frecuente es que se mantengan en cantidades muy modestas[429], las cuales raramente superaban los 200 reales, como la traza del mesón de Santa María Ribarredonda que, en 1779, se tasó en 350 reales, quizá porque la evaluaron *dos maestros peritos*[430]. De ahí que, en este contexto, los 6.000 reales que debía satisfacer el Regimiento burgalés a Fernando González de Lara por sus cinco planos y un topográfico diseñados para el teatro, supusieran un importante salto cualitativo que responde a la nueva consideración que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando quería otorgar al ejercicio arquitectónico, alejándolo de la práctica, y fruto del reconocimiento que un profesional titulado por la institución académica merecía. En esta misma línea estarían los 3.480 reales que debía recibir el citado académico, en 1799, por el proyecto de pontones, puente y calzada en Villovela de Esgueva[431]. Por ello, la villa de Quintanavides, cuando quiere acometer la obra de un parador, y se le exige que cuente con un arquitecto académico para su proyección, declara que *se miraba imposibilitada a pagar lo que acostumbran llevar los maestros que tienen titulo de la Real Academia por firmar la traza y condiciones que se les encarga*[432].

Por último, conviene llamar la atención que también se ha encontrado algún ejemplo en el que el autor del proyecto no parece recibir ninguna recompensa económica, aunque la obra la ejecute otro profesional. Así le sucede a Juan Antonio de León, *sobradero* del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas y del Hospital del Rey, en 1732, con la obra de la llamada Casa de los Sacristanes del citado establecimiento asistencial, en cuya detallada documentación no se localiza ninguna referencia al pago de la propuesta que realiza y el trabajo que le exigió, por lo que, posiblemente, se trataba de un tipo de actividad que iba incluida en su cargo[433].

427 AMBu. C3-3-11/1, Libro de gastos de la obra e iglesia de este Colegio de Burgos, f. 3 vº.

428 AHPBu. Concejil, N.º 80/2, ff. 391-403; ADPBu. R-77, Libro de Cuentas de la Universidad del Consulado, 1759-1809, f. 121.

429 AHPBu. Prots. 5.298, ff. 1-6; 6.992, ff. 247-256 vº; 7.031, ff. 290-294 vº; 7.032, ff. 154-157 vº; 7.086, ff. 19-37 vº; 7.090/1, ff. 81-84 vº; 7.099/2, ff. 143-149 vº; 7.115, ff. 341-346 vº; etc.

430 *Ibidem*, Prot. 514/1, ff. 127-134.

431 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 308 vº, Acta 144, 29 de marzo de 1799.

432 AHN. Consejos 1486/17.

433 AHPBu. Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

Aspectos materiales, técnicos y formales

Las representaciones gráficas constituyen un lenguaje con sus propias características que deben manejarse correctamente para asegurar su comprensibilidad de la cual, a su vez, derivará que respondan a lo esperado de ellas. No en vano, el académico Fernando González de Lara indicaba al plantear la propuesta para el puente de Moneo *he formado los planos y diseños con la claridad que me ha sido posible*[434]. De ahí que sean los aspectos materiales y técnicos[435], convertidos en categoría de códigos, los que lo permiten. En esta ocasión, los testimonios localizados, junto con lo que los rastros documentales nos ayudan a completar, se nos presentan como un material con múltiples variantes que, aunque no ofrecen la amplísima casuística del léxico empleado para referirse a los gráficos y sus diferentes implicaciones ya analizada, enriquecen su comprensión y su papel en el proceso artístico, alejándose de cualquier impresión de homogeneidad. Sin embargo, y como es evidente, la formación de sus respectivos autores y la evolución cronológica impuso importantes cambios que deberán tenerse en cuenta.

Todo ello volverá a configurar un complejo panorama que nos permite interrogarnos por la existencia en cada momento de algún tipo de parámetro para juzgar la calidad de la propuesta gráfica al margen de las características de lo planteado. Ya en 1536, durante las controversias suscitadas en la obra del Arco de Santa María de Burgos, se interroga a varios profesionales sobre si la traza está hecha *con arte o es de poca autoridad*, manifestando las respuestas que se cuestionaba lo que se proponía, pero no su forma de expresarlo[436]. Más revelador es el testimonio de Juan de Bueras sobre la primera delineación de Martín de la Haya para la problemática obra del retablo de la capilla de la Anunciación del templo mercedario de Burgos, donde al ser interpelado indica, claramente, *que para gusto de este testigo y para lo que entiende del arte de arquitectura no esta buena ni tiene fin ni proporcion*[437]. A pesar de que ya deja constancia, en primer lugar, de que su crítica está fundada en su *gusto*, sí que alude a un criterio más objetivo como puede ser el de la proporción. En esta misma línea encaja la pregunta de los responsables de la empresa sobre *si saben los testigos que la dicha traça no tiene en si proporcion ni medida aprobada ni graçia ni contentamiento alguno*[438], mientras que aquella en relación a si *es buena e fecha conforme al arte de architetura* parece aludir a la existencia de unos principios básicos conocidos y compartidos[439]. A su vez, para la segunda solución gráfica ofrecida por Martín de la Haya para esta misma obra, sus examinadores, Juan del Ribero, Juan de Mazarredonda y Antonio Zamorano, determinaron que estaba *mal repartida, mal ligada y nada comoda, ni graciosa ni perpetua,* lo que, en definitiva, se refiere a la concepción y planteamiento de la obra y no a la delineación en sí misma[440].

434 AHPBu. Prot. 2.531/2, ff. 284-323.

435 Con carácter general cfr: JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (2011, pp. 389-416); LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada (2011a, pp. 197-224) y LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada (2011b, pp. 153-196); etc.

436 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 278).

437 AHPBu. Prot. 5.692, f. 352. Citado por BARRÓN GARCÍA, Aurelio (Madrid, 1994a, pp. 211-218).

438 AHPBu. Prot. 5.692, f. 351.

439 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 330.

440 *Ibidem*, Prot. 5.602, f 486.

Pero será durante el Reformismo Ilustrado, fruto del contexto académico y la importancia concedida a las representaciones gráficas, cuando se produzca un mayor número de valoraciones sobre estas, aunque no siempre sean fáciles de interpretar. Así, en relación a la propuesta de Domingo de Ondategui para un puente en Oquillas se consideró que *no estaba arreglado el diseño*[441], por lo que, quizá, carecería de orden o bien no se había tenido en cuenta la situación de la obra que constituía uno de los aspectos principales a plantear. Así lo vemos, en 1767, en la obra del molino, presa y pesquería del deán y Cabildo de la Catedral en Covarrubias cuando fue *reconozido que su plan ejecutado por Manuel del Campo maestro alarife de esta ciudad esta segun arte y arreglado al sitio*[442]. En cualquier caso, lo primero que se exigía es que las propuestas gráficas permitiesen juzgar la obra a llevar a cabo, lo que no pudo suceder cuando, por ejemplo, la Real Academia de San Fernando debió de valorar, en 1786, el proyecto para la manguardia y camino de Barbadillo del Mercado, señalando que: *los dibujos no estaban con suficiente inteligencia para formar cabal concepto de su precision o superfluidad*[443]. Lo mismo sucedió, seis años después, al estudiar la intervención en las calzadas y puente de Roa cuyos *diseños no presentaban la correspondiente demostracion para que la Junta formase juicio de la calidad de estas obras*[444]. Cierto es que, todavía, en muchos casos, los gráficos solían ser aprobados o rechazados por lo que representaban y no por cómo se hacían, pero, también, que comenzaba a juzgarse su propia calidad y de ahí que se documenten comentarios sobre *la falta de inteligencia en la delineacion*[445] o *la falta de demostracion en los alzados*[446] o que, simplemente, unos planos pudieran ser calificados como *mas malos*[447].

Soportes

Un primer aspecto a tener en cuenta en las cuestiones materiales son los soportes, que en el caso de las representaciones gráficas estudiadas de forma individualizada fueron realizadas sobre papel. No obstante, en otros archivos existen ejemplos efectuados en pergamino a finales del siglo XV o en las primeras décadas de la centuria siguiente. Este es el caso de las soluciones para el claristorio y el plan de cubiertas abovedadas de la Cartuja de Miraflores, fechadas hacia 1483[448], o de la propuesta identificada como correspondiente al cimborrio de la catedral burgalesa[449]. El mismo material lo utilizó Juan de Vallejo para el sepulcro del abad Juan Ortega de Velasco en la capilla de Santiago del citado templo, según recoge la documentación[450], y en el archivo del monasterio premostratense de Bujedo de Candepajares se custodió, también, un plano del claustro trazado en este soporte[451]. Por su parte, algún inventario de profesionales activos en Burgos deja constancia de su utilización, como es el caso del escultor Antonio de Elejalde quien, en 1583, dejó ocho *traças de pergamino*[452]. El empleo de este material en fechas ya avanzadas del Quinientos puede deberse a que, como opina el profesor Parrado, se quiera dar al proyecto *un aspecto noble y de estetica más agradable, como si fuera una miniatura*[453].

441 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1996, pp. 7-44).

442 AHPBu. Prot. 7.032, ff. 269-275.

443 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f 45 vº, Acta 12.

444 *Ibidem*, Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 203, Acta 92.

445 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 506).

446 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (2003a, pp. 185-201).

447 ARABASF. Libro de Actas de la Comisión de arquitectura, 1806-1823, f. 11, Acta 11.

448 MENÉNDEZ GONZÁLEZ, Nicolás (2019a, pp. 164-167); MENÉNDEZ GONZÁLEZ, Nicolás (2019b, pp. 7-54).

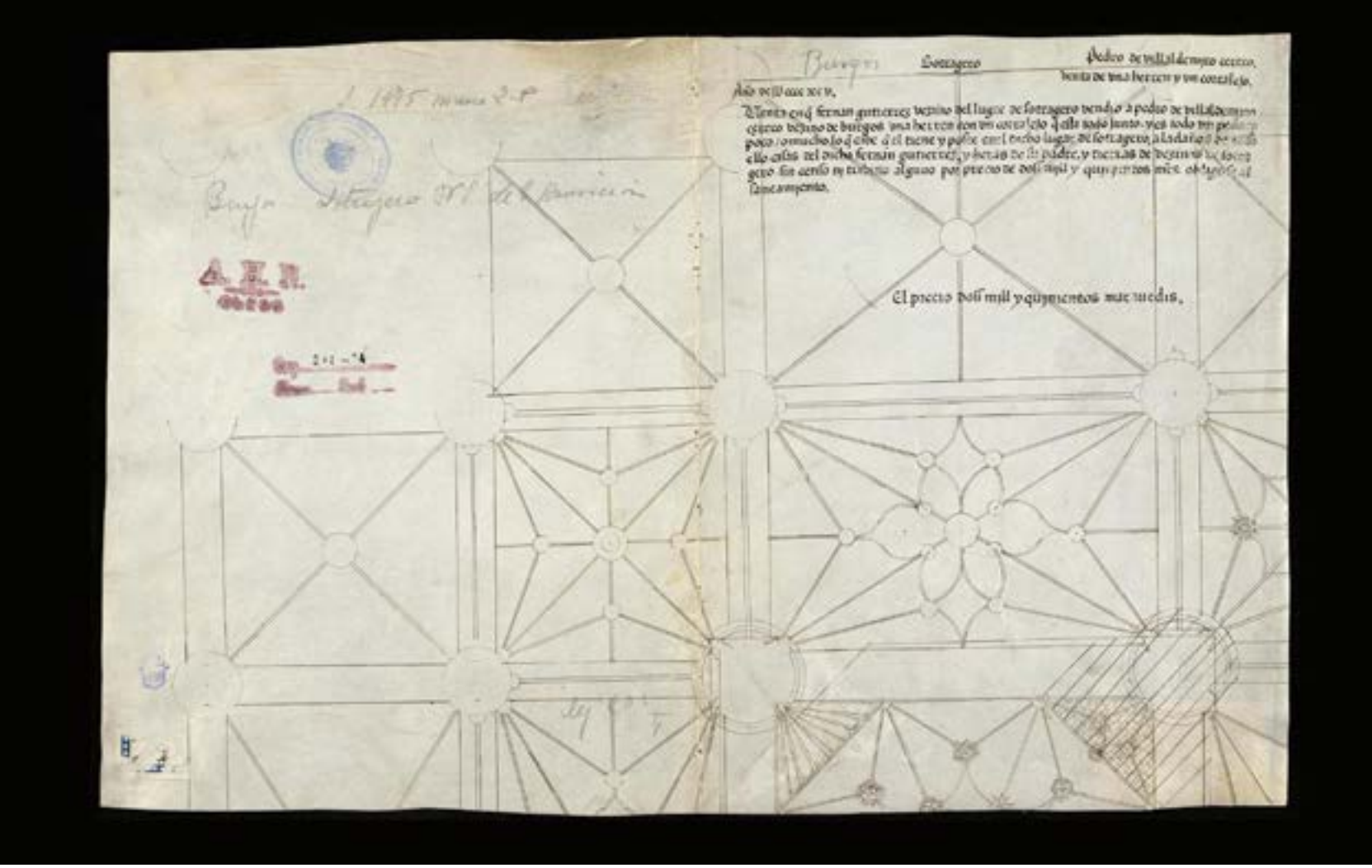
449 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ALONSO RUIZ, Begoña (2019, pp. 342-349): PAYO HERNANZ, René Jesús (Burgos, 2020).

450 *Ibidem*, p. 344.

451 ANDRÉS ORDAX, Salvador (1992, pp. 327-332).

452 RUIZ DE LA CUESTA, María Pilar y BARRON GARCÍA, Aurelio (1994, pp. 139-170).

453 PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, pp. 68 y 69).



Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos.
Ministerio de Cultura y Deporte. AHN. Sección Clero. MDP. 7.

Sin embargo, puede decirse que se utilizó mayoritariamente el papel, como avalan no solo los testimonios localizados, sino la propia información documental que, desde las décadas de 1530 y 1540, se refiere a su uso, especificando, a veces, que se trataba de una o varias *piezas de papel*[454] e, igualmente, lo confirman los inventarios de los artistas en los que queda recogida la existencia de *trazas de papel*[455] o de *papeles para dibujar*[456] y que convivieron en el mismo taller con el pergamino[457]. Los testimonios conservados en Protocolos Notariales responden a calidades y dimensiones muy diferenciadas y puede tratarse del mismo papel que el del proyecto escrito o aprovecharse para él[458].

En algún caso se reutilizó el soporte de otro documento como parece revelar la representación gráfica realizada, en 1616, para la cárcel y audiencia de la villa de Quintanilla Somuñó, en cuyo reverso leemos: *Romanus Pontifex concessit omnibus et singulis fratribus. 1614*[459] o la planta para la capilla de la iglesia de Santa Cruz de Valhermosa donde, aunque tachado, todavía descubrimos el inicio de un registro notarial: *Sepan quantos esta carta de benta bieren como…*[460]. Suele recurrirse al mismo papel utilizado en el correspondiente protocolo en alguna propuesta de fines del XVI y, sobre todo, en el Seiscientos; por el contrario, este hecho es cada vez menos habitual en el siglo XVIII y en estos casos,

454 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

455 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019b, pp. 267-286).

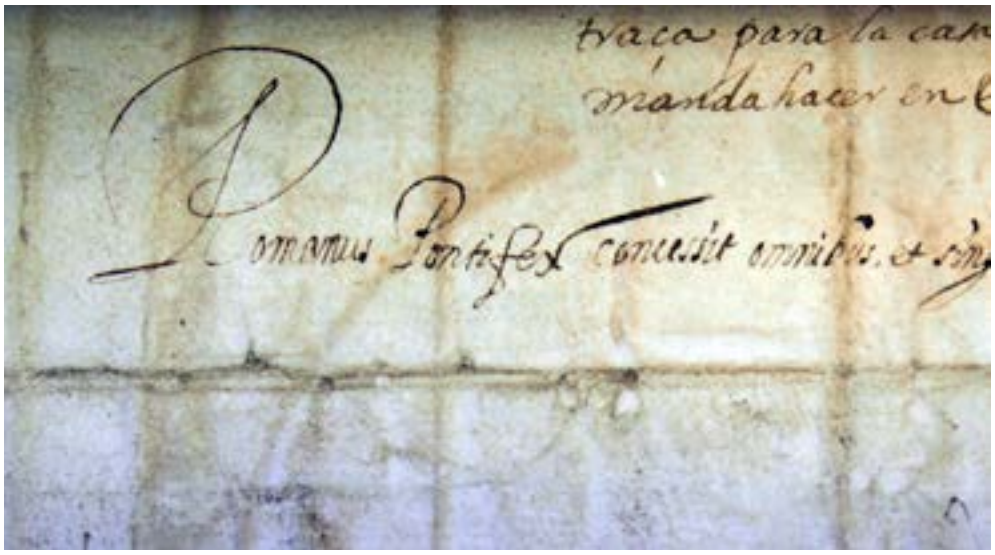
456 RUIZ DE LA CUESTA, María Pilar y BARRON GARCÍA, Aurelio (1994, pp. 139-170).

457 *Ibidem*, pp. 139-170.

458 AHPBu. Prots. 6.538, f. 293 y 6719, ff. 594-596 vº; 6.719, ff. 594-596 vº; 6719, ff. 594-596; etc.

459 *Ibidem*, Prot. 5.961, f. 1.614 vº.

460 *Ibidem*, Prot. 3.039, f. 106 vº.



Papel reutilizado para el proyecto de cárcel de Quintanilla Somuñó.
AHPBu. Prot. 5.961, f. 1.614 vº.

por lo general, pertenecen al contexto provincial[461], quizá por las dificultades de los profesionales para obtener, en determinados momentos y en algunos ámbitos, un material de mejor calidad. Esto es inevitable cuando la representación gráfica se incluye, a modo de borrador o apunte, en el propio documento, como sucedió en la armadura del tejado de la iglesia de San Pedro de Belorado, de 1637[462]. A pesar de ello, tiende a emplearse un papel de mayor gramaje que el de protocolos. Este tipo de soporte, con un elevado peso, es el que se impone en los diseños académicos por ser especialmente apropiado para el dibujo. La información documental no aporta muchos detalles sobre este aspecto, aunque sabemos que Fernando González de Lara recurrió, en 1797, a *cinco pliegos de marca imperial* para su proyecto de teatro para Burgos; es decir, un papel de especial calidad con un alto gramaje, muy utilizado en la impresión de cartografía[463]. A su vez, el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Hoyales de Roa debía de efectuarse *conforme a la traza que esta hecha en un pliego de papel decolorado*[464], mientras que, en otros casos, se refieren al soporte como *papel ordinario*[465].

Es posible aportar algunas cuestiones más sobre este aspecto si tenemos en cuenta las filigranas encontradas[466] en muchos de los proyectos gráficos estudiados[467]. La filigrana, o marca de agua, es la huella dejada en el pliego al situar en la tela metálica, que constituye el fondo de la forma o molde donde se vierte la pasta de papel, un dibujo de alambre en relieve. Se trata de un sistema cuyo origen parece remotarse a finales del siglo XIII, atribuyéndose a los fabricantes italianos que lo emplearon como distintivo de un producto de calidad[468]. Las muestras localizadas responden a la misma secuencia temporal que presentan las familias de filigranas en otros centros de investigación[469]. Es decir, desde finales del siglo XVI y hasta 1630 dominan las correspondientes a la mano que, a partir de 1640, son sustituidas por los llamados “Tres mundos”, compuestas por tres círculos secantes que alternan con la de dos círculos secantes con un óvalo coronado en el que se inscribe una cruz y es flanqueado por grifos. Esta familia está presente hasta mediados del

461 *Ibidem*, Prots. 19/1, ff. 17 y 18; 1.368, ff. 181 vº y 182; 4.065, ff. 246-250; 5.199/3, ff. 187-193; 6.266, ff. 155 vº-16; ff. 302-313; etc.

462 *Ibidem*, Prot. 3.289, ff. 116-117.

463 AMBu. LA-380, Libro de Actas de Abastos de 1797, 4 de mayo, ff. 108-109.

464 AHPBu. Prot. 2.180/3, ff. 23 vº y 24.

465 *Ibidem*, Prot. 6.538, fol. 293. f. 293. Es el caso del proyecto de la iglesia del monasterio de las Madres Bernardas de Burgos.

466 No se trata de hacer un estudio detallado sobre las filigranas sino indicar aquellas consideraciones que resultan de interés para nuestro objeto de análisis, al mismo tiempo que aportar un material que pueda ser aprovechado en estudios de esta naturaleza.

467 El estudio de fligranas dispone de una abundante bibliografía, destacando la contenida en las actas de los respectivos congresos nacional de historia del papel en España celebrados desde 1995 y que cuentan con una sección específica al respecto. Cfr, *XII Congreso Nacional Historia del Papel* [Recurso electrónico]. Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, Madrid, 2017.

468 CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo y CEREZO VILLEGAS, Manuel (1987, pp. 407-434); HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen (1994, pp. 193-201); etc.

469 BURÓN CASTRO, Taurino (2011, pp. 254-274).

Setecientos, aunque en esta centuria hay ya una mayor variedad de motivos en las que el círculo y las formas heráldicas acaparan cierto protagonismo, junto con los nombres o iniciales de los respectivos fabricantes, a veces de muy difícil interpretación. En general se trata de familias que tienen una amplia representación en archivos y bibliotecas de España[470]. Algunas de las marcas muestran un dibujo firme y regular, de elegante trazado, que suele coincidir con papel de mejor calidad y otras exhiben un dibujo con numerosas imperfecciones, dubitativo, que revela imitaciones en las marcas[471] y tiende a corresponderse con papeles de menor gramaje utilizados para plantear propuestas gráficas más modestas.

En cualquier caso, se trata de una información que nos ayuda a comprobar como, en muchas ocasiones, aunque la calidad del papel empleado por los profesiones fuera similar al de los registros notariales, se trata de pliegos de procedencia diferente. Aquellos, a veces, emplean distintos soportes para los gráficos y la parte escrita de los proyectos, como vemos en la portada de la Casa de la Moneda o de la sillería de coro de la iglesia mercedaria de Burgos. E, incluso, cuando las propuestas incluyen varias representaciones en más de un pliego, no siempre tienen el mismo origen según sucede en la casa del mayorazgo de Matías de Ugarte, en Villatoro.

Todo ello parece indicar la existencia de dificultades por parte de los maestros para conseguir papel donde realizar sus representaciones gráficas, así como la necesidad de aprovechar al máximo el material. También hemos podido comprobar que hay profesionales que recurren a papel de igual procedencia cuando les es posible y, así, el trasmerano Juan de la Puente Liermo, utiliza el mismo papel en las dos propuestas que de él conservamos, la proyección de las bóvedas de la iglesia de Moneo, de 1656, y siete años más tarde, la portada de la casa de Alonso de Arroyo en Medina de Pomar. En ambos casos se trata de una de las filigranas más bellas entre las localizadas, denominada “Marianne”, resuelta mediante una figura femenina de amplio ropaje y mano sobre el pecho que descansa de pie sobre un cartucho con el nombre del fabricante en mayúsculas que, también, está presente en documentación de archivos gallegos y leoneses[472].

A través de las filigranas, la procedencia del papel empleado ha podido establecerse con cierta precisión a partir de mediados del Setecientos, cuando los nombres o iniciales aparecen asociados a determinados motivos, convirtiéndose en marcas de identidad similares a los elementos heráldicos[473]. Hasta ese momento, aunque resulta fácil determinar la familia a la que pertenecen las filigranas, la mutiplicidad de tipos y variantes hace que sea muy dificil concretar, debido, también, a que el estudio de estos elementos, aunque ya muy desarrollado, necesita completarse y sistematizarse[474]. Además, algunas de las familias, como la de la mano o la de los tres círculos, de inicial procedencia italiana, fueron copiadas en otros centros productores de papel. Incluso, una muy característica, como la ya citada de dos círculos secantes con un óvalo coronado en el que se inscribe una cruz y es flanqueado por grifos, de indudable origen genovés, al ser la zona superior el escudo de esta ciudad de Liguria, foco productor de papel muy apreciado por la monarquía española, fue copiado en Francia, para hacerse con el mercado hispánico. Asimismo, las leyes españolas que trataron de limitar nuestra dependencia con respeto a Génova, atrajeron a fabricantes italianos que se establecieron en el Levante y, a mediados del siglo XVIII, también se imitaba en España la misma marca[475]. Por su parte, las filigranas pertenecientes a la familia del racimo, presentes en varias de las soluciones gráficas estudiadas, tienen una procedencia francesa, aunque, igualmente, fue copiada en Cataluña[476].

470 Además de los estudios contenidos en las citadas actas de los congresos nacionales de Historial del Papel puede citarse la obra de: GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994, Vol. III).

471 BURÓN CASTRO, Taurino (2011, pp. 254-274).

472 BURÓN CASTRO, Taurino (2003, pp. 183-193). En la web del Instituto del Patrimonio Cultural de España pueden verse los ejemplos localizados y registrados hasta el momento (www.cultura.gob.es/filigranas).

473 BOFARULL Y SANS, Francisco (1901).

474 El principal proyecto en este sentido en España es la base de datos del Insituto del Patrimonio Cultural de España: (www.cultura.gob.es/filigranas).

475 BALMEDA, José Carlos (1999, pp. 273-293).

476 RODRIGO ZARZOSA, Carmen (2005, pp. 265-301).

1578

Capilla de la iglesia de
Santa Cruz de Valhermosa
(Prot. Not. 3.039 f. 106 vº)

1579

Puente de las
carnicerías de Burgos
(Prot. Not. 5.765, f. 196)

1584

Casas de la Cofradía de
Santiago y Santa Catalina en
Trascorrales, Burgos
(Prot. Not. 5.909, f. 523)

1604

Capilla de la ermita de Nuestra
Señora la Blanca de Lerma
(Prot. Not. 1.184, f. 981)

1606

Portada de la Casa
de la Moneda
(Prot. Not. 5.900, f. 1)

1607

Humilladero de Fuentespina
(Prot. Not, 5199-3 fol. 187 vº y 188)

1611

Capilla de Francisco Báez
Gutiérrez en la Colegiata de
Peñaranda de Duero
(Prot. Not. 4.666, ff. 395-396)

1611

Capilla de Francisco Báez
Gutiérrez en la Colegiata de
Peñaranda de Duero
(Prot. Not. 4.666, ff. 395-396)

1623

Sacristía de la iglesia de Valverde
(Prot. Not. 4.065, f. 246)

1624

Retablo para el convento de *Sancti Spiritus* de Aranda de Duero
(Prot. Not. 4.717, f. 996)

1627

Casa de Matías de Ugarte en Villatoro
(Prot. Not. 6.182/4, f. 290)

1628

Sillería de la iglesia del convento de N.ª S.ª de La Merced de Burgos
(Prot. Not. 6271, f. 306)

1629

Torre de la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro
(Prot. Not. 4.067, entre f. 612 y f. 613)

1636

Portada del cementerio de la iglesia de Sasamón
(Prot. Not.10.440, f. 353 vº y f. 354 rº)

1636

Portada del cementerio de la iglesia de Sasamón
(Prot. Not.10.440, f. 353 vº y f. 354 rº)

1640

Carnero para la iglesia de San Lesmes de Burgos
(Prot. Not. 6.448, entre f. 1.118 y f. 1.119)

1642

Patio del Hospital de la Concepción de Burgos
(Prot. Not. 6.420, entre f. 195 y f. 196)

1646

Casa de don Pedro Laín de Navas en la plaza del Trigo de Aranda de Duero
(Prot. Not. 4.695, entre f. 195 y f. 196)

1656

Bóvedas de la iglesia de Moneo
(Prot. Not. 2.835/2,
entre f. 212 y f. 213)

1656

Husillo de la iglesia de Valhermosa
(Prot. Not. 3.065, f. 74)

1659

Capilla funeraria de Agustín de la
Gala en la iglesia de El Almiñé
(Prot. Not. 3.065, f. 189 vº)

1663

Portada de la casa de doña Cecilia
de Berganza en Medina de Pomar
(Prot. Not. 2.837/2, f. 157)

1675

Capilla mayor de la iglesia de San
Antón de Burgos
(Prot. Not. 6.534, f. 50)

1677

Arco para la iglesia de
San Martín de Burgos
(Prot. Not. 6695, f. 609)

1678

Hospital del Chantre en
Miranda de Ebro
(Prot. Not. 4.131,
entre f. 38 y f, 39)

1699

Ampliación de la arquitectura
del retablo mayor de
la iglesia de Tardajos
(Prot. Not. 8.623/2, entre f. 99 y f. 100)

1724

Mesón de La Puebla de Arganzón
(Prot. Not. 4.444/2, entre f. 23 y f. 24)

1738

Cocina del monasterio de la Purísima Concepción de Peñaranda de Duero delineada por José de Toraya
(Prot. Not. 5.298/4, f. 3)

1738

Cocina del monasterio de la Purísima Concepción de Peñaranda de Duero delineada por José Palacios San Martín
(Prot. Not. 5.298/4, f. 4)

1739

Alhóndiga de Burgos
(Concejil, Nº 75/2, f. 155)

1746

Casa de José de Orduña y Haro en la calle mayor de Briviesca
(Prot. Not. 148/1, ff. 28 vº y 29)

1749

Ampliación de la iglesia de Villalmanzo
(Prot. Not. 8.306/2, ff. entre 307 y 308)

1750

Sepulturas y enlosado de la iglesia de Orón
(Prot. Not. 4.177/3, antes del f. 231)

1759

Ampliación de un molino de Villaldemiro, propiedad del Hospital del Rey
(Prot. Not. 8311/1, f. 300)

1759

Ampliación de un molino de Villaldemiro, propiedad del Hospital del Rey
(Prot. Not. 8311/1, f. 301)

1761

Pórtico de la iglesia de Quintanaortuño
(Prot. Not. 8.597, entre f. 795 y f. 796)

1765

Encajonado de la villa de Ayuelas
(Prot. Not. 4183/4, f. 227 vº)

1765

Molino harinero de viento en el término de Mirabueno, próximo a Burgos
(Concejil, Nº 80/2, f. 396)

1769

Molino de Tordómar en el río Arlanza
(Prot.Not. 1.843, f. 9 vº)

1769

Casa-tahona de Francisco Castrillo Pérez
(Prot. Not. 10.240 fol. 95 vº y 96 rº)

1772

Mesón en el barrio de Villímar de Burgos
(Prot. Not. 7.191, f. 227)

1772

Construcción del coro de la iglesia de Ayuelas
(Prot. Not. 4.207/1, f. 333)

1782

Casa y trojes junto a la iglesia de San Lorenzo en Burgos
(Prot. Not, 7.217/1, f. 618)

1788

Presa en el río Arlanzón propiedad del Hospital del Rey
(Prot. Not. 8.320, entre f. 362 y f. 363)

1792

Casa de Teresa Velasco en Fuentecén
(Prot. Not. 2.162/2, f. 49)

En las muestras en las que tenemos cierta seguridad, podemos indicar que son papeles catalanes. Este es el caso del proyecto del molino del Hospital del Rey, de Juan Díez de Güemes, de 1759, diseñado en un papel fabricado por Antonio Rovira, posiblemente en la localidad barcelonesa de Capellades, uno de los centros papeleros más importanes de la península en los siglos XVIII y XIX[477]. Por su parte, el del pórtico de la iglesia de Quintanaortuño, de 1761, corresponde a Josep Ferrer i Maciá, propietario de un molino próximo a San Sadurní de Noya, quien, además, utilizó el yunque que también puede verse en el escudo familiar[478]. A Francisco Romaní puede corresponder una compleja marca de inspiración herálidca localizada en la propuesta para el molino de viento en Mirabueno, de 1765[479]. Por su parte, la traza para la presa del molino de Tordómar, de 1769, tiene la marca de F. Cams sobre un escudo que ha sido relacionada con un molino en La Riba, Tarragona[480]. También de procedencia catalana, concretamente de Capellades, es el pliego empleado por José de Cabezón para plantear la casa de Francisco Castrillo Pérez, en 1769, pudiendo identificarse su filigrana en forma de emblema con un ciprés central coronado por una F y a ambos lados P y AV que pertenece al conocido productor Pau Ferrer[481]. Menos unanimidad suscita la filigrana del papel utilizado para diseñar la casa mesón de Villímar, en 1772, con las iniciales J.F. que pueden corresponder a Jaime Esteve o a Joseph Esteve, de filiación catalana, en cualquier caso, al tener los molinos en Capellades[482].

En las últimas décadas del Setecientos, también localizamos la utilización de un papel de muy buena calidad, de procedencia holandesa, especial para dibujar, que admite bien los entintados y, sobre todo, la aplicación de aguada en importantes zonas del pliego. Sus marcas revelan afinidad con algunas de las documentadas en el catálogo de filigranas de los dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[483]. Este es el caso de la empleada en el proyecto del caserío del monte de Atochaerreca, de 1802, fabricado por J. Honig, Jacob e Hijos, en la localidad de Zoonen. Esto parece revelar cómo los profesionales del entorno académico podían acceder, con mayor facilidad, a un papel de calidad para llevar a cabo su proyección, a la que tanta importancia se daba en estos momentos, posiblemente por la existencia de un mercado más amplio, y por ser conscientes de las características que debía reunir el soporte utilizado para ofrecer una representación gráfica cuidada.

Por lo que se refiere a las dimensiones del soporte, encontramos una rica variedad de posibilidades que no guarda relación con su gramaje; desde pequeños formatos a piezas de tamaño superior al del protocolo, lo que obligó a doblar el papel, causa, en muchas ocasiones, de su deterioro, o bien con un formato que permite coserlo por la mitad, como el resto de las escrituras[484]. En ocasiones, el tamaño ha sido producto de haberse recortado[485] con el fin de ajustarse al documento y de que no sufra tanto, pero otras veces responde a una intención expresiva, como sucede con la traza para una puerta del Hospital del Rey de Burgos, firmada por Juan Merino y Bartolomé Pardo, en 1734, a la que se llegó a dar la forma semicircular del vano donde debía encajar y que al estar doblado adquiere la apariencia de un desplega-

477 GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994, Vol. III, filigrana n.º 240, p. 104); GARCÍA CUADRADO, Amparo (2003, pp. 309-336).

478 GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994, Vol. III, filigrana n.º 151, p. 73; RODRIGO ZARZOSA, Carmen; VICENTE NAVARRO, Ana y CHIRIVELLA, Vanesa (2003, pp. 195-273).

479 GARCÍA CUADRADO, Amparo (2003, pp. 309-336).

480 GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994, Vol. III, filigrana n.º 129, p. 66). También aparece recogida en la web del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

481 GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994, Vol. III, filigrana n.º 164, p. 77); GARCÍA CUADRADO, Amparo (2003, pp. 309-336); GASCÓN URIS, Sergi (2011, pp. 215-252).

482 GAYOSO CARREIRA, Gonzalo (1994, Vol. III, filigrana n.º 145, p. 71); MARTÍNEZ POVEDA, Paloma (2005, pp. 247-263).

483 Pueden consultarse en la web: https://www.academiacolecciones.com/dibujos/filigranas.php.

484 AHPBu. Prot. 4.140/1, ff. 217-223.

485 *Ibidem*, Prot. 4.099, ff. 864-866.

ble[486]. En este sentido, resulta totalmente singular el caso del carnero para una memoria perpetua de la iglesia de San Lesmes de Burgos en el que Juan de Rivas del Río ofrece, en 1640, una composición formada por varios fragmentos pegados[487]. De este modo, podían representarse distintos elementos de la obra que, al no querer multiplicar los diseños, o utilizar un formato mayor, no se hubieran visto. Por lo que se refiere a la documentación, tampoco hay muchas referencias a este respecto, aunque consta que la problemática intervención en la iglesia de Villagonzalo Pedernales, en tiempos de Juan de Vallejo, llevó a la realización de dos trazas en *pliego de papel de marca mayor*[488], es decir, un soporte de gran formato (650 x 450 mm) muy apropiado para la proyección. Este modelo podía adaptarse a otros tamaños, como hizo el propio Vallejo para el sepulcro de Juan Pérez de Cartagena en el monasterio de San Agustín, para cuya traza empleó *medio pliego de papel de marca mayor*[489].

Finalmente, deben mencionarse otros tipos de soporte muy diferentes para las representaciones gráficas. Uno de ellos fue el muro en aquellos casos en los que, como hemos visto, se efectuaban monteas de tamaño natural *en un lienço de pared*[490]. Para los escudos o letreros de las memorias funerarias, donde los aspectos cromáticos eran determinantes, se llegaba a recurrir a una tela, como en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de clarisas de Medina de Pomar, cuyos *letreros se aran segun y de la manera que los ymbiare hordenados en liencço mi señora la duquesa*[491].

Técnicas

En cuanto a las técnicas empleadas, no son muchos los ejemplos que se efectuaron completamente a mano alzada, siendo el procedimiento elegido en aquellos gráficos concebidos a modo de *borrones* o incluidos en el propio documento notarial. Así sucede con los pequeños motivos explicativos situados en los márgenes o líneas de las condiciones[492] y en la armadura de la iglesia de San Pedro de Belorado, de 1637[493]. Especialmente interesante es la capilla de la iglesia de San Antón, del barrio de Las Huelgas de Burgos, firmada por Juan Fernández y Francisco del Pontón Setién en 1675, donde nos encontramos con una propuesta más ambiciosa que se efectúa siguiendo esta solución, la cual, a pesar de carecer de precisión técnica, resulta altamente expresiva[494].

No obstante, lo mayoritario son los testimonios realizados con la ayuda de diversos instrumentos –regla y compás, fundamentalmente–, aunque el delineado de los detalles fuese a mano alzada. En estos casos es muy frecuente que exista un rasguño previo, posteriormente entintado, efectuado mediante un punzón metálico de punta seca que deja un rasgado muy característico. La observación detallada permite reconocer algunos casos de correcciones o rectificaciones del trazado, como en la armadura de la iglesia de Bañuelos de Bureba, de 1633, donde se aprecia cómo la inclinación de uno de los pares era excesivo y fue modificado[495]; también pueden verse en el retablo de la iglesia de Valverde (1637),

486 *Ibidem*, Prot. 8.302/1, ff. 16-18 vº.

487 *Ibidem*, Prot. 6.448, ff. 1.018 y 1.019.

488 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 160 y 161).

489 *Ibidem*, p. 356, nota 167.

490 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 580-583) y AHPBu. Prot. 6.815, f. 42 y ss.

491 *Ibidem*, Prot. 6.193, ff. 158 vº-177.

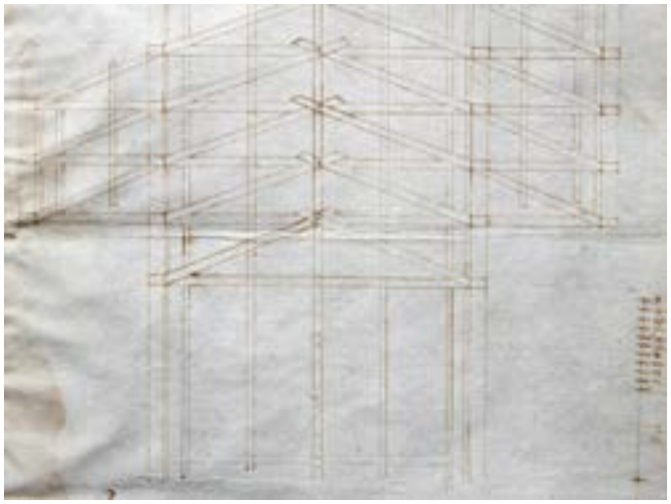
492 *Ibidem*, Prots. 6.368, ff. 119 vº-121; 6.813, f. 281 vº; 7.188, ff. 269-273 vº: etc.

493 *Ibidem*, Prot. 3.289/1, f. 116.

494 *Ibidem*, Prot. 6.534, f. 50.

495 *Ibidem*, Prot. 19/1, f. 16.

Dibujo aclaratorio de las condiciones.
AHPBu. Prot. 6.368, f. 120.



Detalle de la armadura del tejado de la iglesia de Bañuelos de Bureba. AHPBu. Prot. 19/1, f. 16.

en la iglesia de Villalmanzo (1749) o en la fachada de la casa de Francisco Castrillo en Castrojeriz (1769)[496]. En otros gráficos, por el contrario, se evidencian las dificultades al pasar a tinta el rasguño que no siempre se hacía con la limpieza y exactitud necesarias. En este sentido, puede mencionarse el de la cubierta del nevero de Burgos en el que los puntos de contacto de la circunferencia inscrita en el cuadro de la base no llegan a producirse o bien la línea de este corta a aquella[497].

No es extraño, tampoco, que con el punzón metálico se efectuase el rasgado de líneas que no estuviese previsto entintar, pero que actuaban de guías para encajar el dibujo o intentaban garantizar cuestiones como la simetría y correspondencia de las partes. Este es el caso de varios testimonios de finales del Quinientos y de las primeras décadas de la centuria siguiente; así podemos citar las propuestas para las pescaderías (1575) y carnicerías de Burgos (1579), la casa del hospital del arrabal de Vega en Burgos (1586), la ermita de Nuestra Señora de la Blanca de Lerma (1604), la Casa de la Moneda de Burgos (1606) y la armadura de la ermita de San Gregorio de Aranda de Duero (1621)[498]. Muy interesante es el embaldosado del claustro del convento de la Santísima Trinidad de Burgos, donde el despiece se plantea en tramos cuadrados con piezas en rombo, empezando desde el centro, y para asegurarse la exactitud del diseño, en cada tramo, se efectúa el rasguño de las dos diagonales. Excepcionalmente, encontramos un testimonio donde la huella del punzón metálico ha intentado mitigarse con algún objeto romo, como en la representación gráfica de una casa de San Mamés, en 1777[499].

En ocasiones, el punzón metálico podía tener una punta de plata o plomo que deja un rastro grisáceo. A este procedimiento quizá respondan los restos localizados en algunos de los documentos gráficos más antiguos conservados en los protocolos notariales burgaleses, como los correspondientes a las pescaderías (1575), carnicerías (1579), la reja de la capilla de la Anunciación del

496 *Ibidem*, Prots. 4.091, f. 42; 8.306/2, ff. 307 y 308 y 10.240, ff. 95 vº y 96 rº.

497 *Ibidem*, Concejil, N.º 72, ff. 559-564 vº.

498 *Ibidem*, Prots. 1.184, ff. 981; 4.674, f. 481; 5.761, f. 156; 5.765, f. 196; 5.817, ff. 840-842 y 5.900, f. 1.

499 *Ibidem*, Prot. 8.317, ff. 147 y 148.

convento de Nuestra Señora de La Merced (1580), la casa de la Cofradía de Santiago y Santa Catalina en Trascorrales (1584) o la casa del hospital del arrabal de Vega (1589), todos ellos en Burgos[500]. No obstante, es factible cuestionarse si, en realidad, estos rastros no podrían corresponderse con huellas de grafito, mineral explotado ya a mediados del Quinientos y cuyo uso se ha documentado en Suiza en 1565; mientras, en España, los gráficos de la catedral de Coria, de 1573, se duda si fueron realizados con este material o con un punzón de plata o plomo[501]. Menos problemas ofrecen diversos ejemplos dieciochescos donde el uso del grafito para el rasguño previo u otras aplicaciones parece evidente y así sucede en las representaciones gráficas efectuadas para la cocina y chimenea del monasterio de franciscanas concepcionistas de Peñaranda de Duero (1738), el molino de Villadelmiro (1759), el molino de Hoyales (1767), la casa de Castrillo Pérez en Castrojeriz (1769), el mesón de Villímar (1772) o la casa de Teresa Velasco en Fuentecén (1792)[502].

Por su parte, las señales de uso del compás son muy visibles en la delineación de circunferencias y arcos, pero, también, documentamos algunas huellas que no están relacionadas con esta práctica, sino con una posible toma de medidas, según puede suceder en los gráficos elaborados para la casa del marqués de La Laguna, en La Ventosilla (1608), la cárcel de Quintanilla Somuñó (1616), la armadura de la ermita de San Gregorio de Aranda de Duero (1621), el enlosado de Orón (1750), etc.[503]. Este instrumento, no en vano, solía ser el elegido cuando se representaba la personificación de la Arquitectura, como vemos en una taracea de la sillería del coro bajo de la catedral de Burgos, donde una figura femenina lo apoya sobre un pedestal moldurado[504] o en esta misma obra cuando en uno de los respaldos se ve a un artista, que se ha interpretado como un autorretrato de Felipe Bigarny, y que aparece con el compás en la mano, mientras contempla un tablero donde se aprecia un diseño[505]. De forma muy excepcional, y reducido al mundo académico, nos consta la existencia de borradores previos sobre los que luego se efectuaban las propuestas definitivas, como hizo Fernando González de Lara para el teatro que le encargó el Ayuntamiento burgalés en 1796[506].

A su vez, la utilización del color en ningún caso resulta extraño a los testimonios gráficos estudiados. Existe una cierta variedad en los tonos de tinta, pues al negro se suman los sepias o pardos de diferente intensidad e, incluso, los rojos como vemos en la propuesta para el patio del Hospital de la Concepción de Burgos, de 1642[507], que, aunque no habitual, tampoco es completamente excepcional[508]. A ello se unirían los grises, bien por la utilización de las puntas de plomo o plata o el grafito, ya citados. Más interesantes son las aguadas que ofrecen una amplia variedad de posibilidades cromáticas. En la primera representación conservada, correspondiente a las pescaderías de Burgos (1575), ya consta su uso[509], recurriendo, en este caso, al gris que será una de las opciones preferentes a lo largo de los más de dos siglos que comprende su cronología. No obstante, ya era conocida y aplicada varias décadas antes por los profesionales que trabajaban en Burgos, según demuestra la propuesta de Simón de Bueras para el retablo mayor del templo de Valtierra de Riopisuerga, de 1534, donde se aprecian ligeros toques de aguada[510].

500 *Ibidem*, Prots. 5.692, ff. 517 y 518; 5.761, f. 156; 5.765, ff. 196; 5.817, ff. 840-842 y 5.909, f. 523.

501 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2019, p. 33).

502 AHPBu. Prots. 2.162/2, f. 49; 2.198/2, ff. 59; 5.298/4, ff 3 y 4; 7.191, ff. 226 y 227; 8.311/1, ff. 300 y 301; 10.240, ff. 95 vº y 96 rº; etc.

503 *Ibidem*, Prots. 1.188, f. 39; 4.177/3, f. 230; 4.674, f. 481 y 5.961, ff. 1.614 y 1.615.

504 MATEO GÓMEZ, Isabel (1997, p. 182).

505 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p, 98); PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, p. 68).

506 ARABASF. Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura, 1786-1805, f. 383, Acta 194.

507 AHPBu. Prot. 6.420, ff. 195 y 196.

508 *Ibidem*, Prots. 4.236, ff. 118 y 119; 7.270/1, f. 2.271 vº y 10.257/1, ff. 27-29 vº.

509 *Ibidem*, Prot. 5.761, f. 156.

510 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2001, pp. 39-58); BARRÓN GARCÍA, Aurelio y POLO SÁNCHEZ, Julio (2005, Vol. II, pp. 775-808; ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

Detalle de la reja de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos. AHPBu. Prot. 5.962, ff. 517-518.

La paleta es relativamente amplia y, más allá de grises y múltiples posibilidades de marrones, sepias y ocres, que no siempre es posible diferenciar con precisión, dadas las alteraciones y degradaciones que se han ido produciendo con el paso del tiempo, pronto se usó el amarillo o pajizo, según puede verse en el alzado para la casa del hospital del arrabal de Vega, en Burgos, (1586)[511] o en los gráficos de la armadura de la ermita de San Gregorio de Aranda de Duero (1621)[512], las seis capillas de la iglesia de San Juan Bautista de Guzmán (1696)[513] y la hospedería del monasterio de clarisas de San Martín de Don (1761)[514]. Muy llamativos, por su efectismo, son los verdes que apreciamos en las propuestas delineadas para el claustro del convento franciscano de Belorado, en 1688[515], el molino del término de Mirabueno, de 1765, refrendado por Andrés Francés,[516] o la presa para el molino-batán de Peñaranda de Duero, en 1776[517]. Lo mismo sucede con los azules que documentamos en la capilla mayor y capillas colaterales de la iglesia del

511 AHPBu. Prot. 5.817, f. 480.

512 *Ibidem*, Prot. 4.674, f. 481.

513 *Ibidem*, Prot. 2.232/5, f. 28.

514 *Ibidem*, Prot. 725, ff. 39 y 40.

515 *Ibidem*, Prot. 3.328/2, ff 19 y 20.

516 *Ibidem*, Concejil, N.º 80, ff. 391-403.

517 *Ibidem*, Prot. 5.313/2, f. 139.

Barrio de Bayas, de 1694[518], o en la ampliación del retablo mayor de la iglesia de Tardajos, cinco años más tarde[519]. De resultado muy delicado fue el empleo del rosa que aparece en un retablo para el claustro del convento de *Sancti Spiritus* de Aranda de Duero que firma Antonio la Puerta en 1624[520].

Cabe preguntarse por el sentido del recurso al color, dado que puede usarse con intención funcional o significación estética, aunque no siempre es posible establecer una estricta separación o ver claros los límites de dónde acaba una aplicación que facilita la interpretación del gráfico y dónde sobrepasa esta necesidad. En términos generales, los documentos conservados acreditan una mayor prevalencia de lo primero que busca, desde un principio, diferenciar tipos de materiales o macizos de vanos, según avala la propuesta para las carnicerías de Burgos en 1579[521] e, incluso, distinguir entre muros de medianiles o tabiquería, como vemos en la citada hospedería del monasterio de clarisas de San Martín de Don (1761)[522]. Otra opción es marcar lo que debe efectuarse para singularizarlo de lo preexistente que confirma la documentación con expresiones como: están *se*ñaladas las partes nuebas con li*nea encarnada*[523] o aquellos elementos que *se demuestran de negro en el dicho plan se han de hacer de nuevo*[524]. El uso del color puede ser inevitable cuando en las representaciones gráficas se incluyen contextos naturales y este es el caso de la propuesta para la presa del molino-batán de Peñaranda de Duero[525] o del entorno del castillo de Miranda de Ebro[526].

Frente a ello, hay otros ejemplos en los que el propósito estético está claramente evidenciado, siendo la propuesta para *la division de la quadra de zirujia de hombres* del Hospital del Rey, firmada en 1734 por Juan Merino y Bartolomé Pardo[527], el testimonio más significativo. Se trata de un gran portón de madera adaptado a un vano de medio punto cuya molduración, articulación en casetones y fajas se resaltan con aguada amarilla, marrón y azul que descubre un acusado gusto decorativo en su aplicación, al dejar escasos sectores del soporte sin cubrir. En el caso de los gráficos efectuados para la realización de piezas de amueblamiento también hay algunos testimonios tempranos significativos, y así lo observamos en la reja de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos (1580)[528], el retablo para el claustro del convento de *Sancti Spiritus* de Aranda de Duero (1624)[529], el tabernáculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado (1637)[530] o el retablo mayor de la iglesia de Orón (1646)[531], donde el interés por diferenciar los repertorios decorativos sobrepasa lo estrictamente necesario, dados los efectos buscados.

Hay en otras propuestas en las que, aunque no tan claro, también parece evidente que la aplicación de color puede indicar un cierto interés por sus posibilidades estéticas. En este sentido resulta muy elocuente el proyecto para el

518 *Ibidem*, Prot. 4.140/1, ff. 218 y 219.

519 *Ibidem*, Prot. 8.623/2, ff. 99 y 100.

520 *Ibidem*, Prot. 4.717, f. 996.

521 *Ibidem*, Prot. 5.765, f. 196.

522 *Ibidem*, Prot. 725, ff. 39 y 40.

523 *Ibidem*, Prot. 10.257/1, ff. 27-29 vº.

524 *Ibidem*, Prot. 7.121/2, ff. 50-56 vº.

525 *Ibidem*, Prot. 5.313/2, f. 139.

526 *Ibidem*, Prot. 4.236, ff. 118 y 119.

527 *Ibidem*, Prot. 8.302/1, f. 15.

528 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 517 y 1.518.

529 *Ibidem*, Prot. 4.717, ff. 996.

530 *Ibidem*, Prot. 3.289/1, ff. 302 y 303.

531 *Ibidem*, Prot. 4.104, f. 447-451.

puente de Hoyales de Roa[532], donde todos los elementos o piezas representados tienen un color distinto que, sin duda, ayudaría a entender las prescripciones contenidas en un pliego de condiciones que no se ha conservado, pero que podía haberse resuelto a través de otras soluciones menos efectistas. Lo mismo sucede en un testimonio muy temprano, el de la casa del hospital del arrabal de Vega en Burgos, de 1586, donde también las aguadas de diferentes colores distinguen elementos constructivos, técnicas o materiales que era factible solucionar con otros recursos[533].

Ermita de San Martín de Rubiales. AGDBu.

Además del color, debemos considerar los *rellenos*. Con la aplicación de tintas, aguadas y grafito se conseguía mostrar de forma muy evidente el espesor de los muros en los cortes de las plantas o alzados y diferenciar un macizo de un vano, tanto en una planta como en un alzado. En este caso podía optarse por cubrir toda la superficie ocupada por aquel, como vemos, entre otros casos, en la casa del hospital del arrabal de Vega en Burgos (1586)[534] y la casa del marqués de La Laguna en La Ventosilla (1608) donde también se aplica al tejado[535]. Igualmente, los rellenos se utilizan en las piezas de madera de las armaduras, según sucede en la representación de la de la ermita de San Gregorio de Aranda de Duero (1621)[536] o en la de la hospedería del monasterio de San Martín de Don (1761)[537]. Lo mismo sucedía con la multiplicidad de motivos decorativos que podían plasmarse en una representación gráfica, tanto arquitectónica como retablística, entre los que citamos la representación de Clemente Gómez, en 1696, para las bóvedas de la iglesia de Guzmán[538] o las de los diferentes retablos ya mencionados[539]. En los embaldosados con el relleno se busca diferenciar el diseño del despiece, testimonio de la elocuente capacidad expresiva que la bicromía negro-blanco lograba alcanzar, como se aprecia en la propuesta para el carnero de la memoria fundada por doña María de Ontiveros en la iglesia de San Lesmes, firmada por Juan de Rivas del Río, en 1640[540].

532 *Ibidem*, Concejil, N.º 11/67.

533 *Ibidem*, Prot. 5.817, f. 840.

534 *Ibidem*, Prot. 5.817, f. 840.

535 *Ibidem*, Prot. 1.188, ff. 391.

536 *Ibidem*, Prot. 4.674, f. 481.

537 *Ibidem*, Prot. 725, f. 40.

538 *Ibidem*, Prot. 2.232/5, f. 28.

539 *Ibidem*, Prots. 3.289/1, ff. 302 y 303; 4.104, ff. 447-451 y 4.717, f. 996.

540 *Ibidem*, Prot. 6.448, ff. 1118 y 1119.

Pero además del color aplicado con el fin de conseguir efectos de opacidad, para los rellenos se utilizaron otro tipo de recursos como los rayados. Por lo general, se trata de rayados efectuados en la misma tinta que la delineación y con sentido oblicuo, siendo el primer ejemplo entre los conservados en protocolos notariales el de las carnicerías de Burgos, de 1579[541]. El uso más frecuente es para indicar el espesor de los muros en los cortes de las plantas, como es este caso de las carnicerías, y también los de los gráficos de la ermita de Nuestra Señora de la Blanca, en Lerma (1604)[542], la Casa de la Moneda de Burgos (1606)[543], la sacristía de la iglesia de Valverde (1623)[544] o la capilla funeraria de la iglesia de El Almiñé (1659)[545]. Progresivamente comparte protagonismo con las disposiciones cruzadas, según apreciamos en las bóvedas de la iglesia de Moneo[546] y en el husillo de Valhermosa[547], ambos de 1656, o la casa de los Cañas, en Burgos, de 1669[548]. También se recurre al rayado para compactar los fondos de los vanos, como en el citado husillo de Valhermosa –en este caso a través de una trama cruzada–, marcar el recorrido de unas pilastras –torre de la iglesia de Santa María de Altamira (1629)[549]– o reforzar la presencia de las placas de los repertorios decorativos en los retablos y así sucedió en el retablo mayor de la iglesia de Valverde, donde se utilizó un curioso repertorio de grafismos oblicuos, verticales e, incluso, en espiga[550]. A partir del último cuarto del siglo XVII esta solución comienza a ser mucho menos frecuente en los testimonios conservados; sin embargo, la documentación avala su uso hasta fechas tardías de la centuria siguiente. Así, en 1774, las condiciones para la obra de la portada del templo de Mahamud recogen *que en el paramento que el plan anota con lineas paralelas en lo exterior se ha de erixir la portada*[551].

Detalles de rayado del retablo de la iglesia de Valverde. AHPBu., Prot. 4.091, f. 43.

541 *Ibidem*, Prot. 5.765, f. 196.

542 *Ibidem*, Prot. 1.184, f. 981.

543 *Ibidem*, Prot. 5.900, f. 1.

544 *Ibidem*, Prot. 4.065, f. 246.

545 *Ibidem*, Prot. 3.065, ff. 189 vº.

546 *Ibidem*, Prot. 2.835/2, ff. 212 y 213.

547 *Ibidem*, Prot. 3.065, f. 75.

548 *Ibidem*, Prot. 6.708, f. 404 bis.

549 *Ibidem*, Prot. 4.067, ff. 612 vº-613.

550 *Ibidem*, Prot. 4.091, f. 42.

551 *Ibidem*, Prot. 10.274/2, ff. 145-148 vº.

Otro sistema fue el punteado que encontramos en uno de los testimonios más antiguos, la propuesta para la capilla de la Anunciación del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, donde el corte de los muros para la sección se rellena con este recurso[552]. Es, quizá, menos frecuente que los anteriores –color y rayado– sin llegar a ser excepcional, pues vemos distintos casos, algunos no exentos de interés, pero que, como vimos con los rayados, tiende a diluirse en el siglo XVIII. Suele estar asociado a los cortes o secciones, según sucede con el refrendado por Juan de Mendiguren, en 1611, para la capilla fundada por Francisco Báez en el templo colegiata de Santa Ana de Peñaranda de Duero[553] que permite diferenciar el plano correspondiente al fondo de la capilla o la apertura del vano. Otras pruebas las tenemos en la propuesta para la chimenea de la Casa de la Moneda de Burgos (1623)[554] o el carnero de la memoria fundada por doña María de Ontiveros en la iglesia de San Lesmes (1640)[555].

De forma más excepcional, podía emplearse con el objeto de plasmar la potencia de los muros, como sucede en la representación gráfica del maestro Manuel Ribote para la Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas, en 1600[556], aunque esta fórmula se manifestó más apropiada para diferenciar las texturas de los materiales y técnicas como mampuestos o trabajos en sillería. Ejemplos de estos casos los encontramos en las propuestas para el patio del Hospital de la Concepción (1642)[557] o la portada de la residencia que Alonso de Arroyo tenía en Medina de Pomar (1663)[558]. Esta aplicación, en el siglo XVIII, se convierte en manchas o círculos como sucede en las representaciones de la chimenea de la cocina del monasterio de franciscanas concepcionistas de Peñaranda de Duero (1738)[559] o del molino-batán de esta misma localidad (1776)[560]. No se agotan aquí las variantes, pues en la propuesta para la capilla de la iglesia de Santa Cruz de Valhermosa, de 1578, en la cual se aplica el rayado oblicuo para el espesor de los muros, se reservan los puntos para los soportes que reciben los nervios, adquiriendo, de este sencillo modo, un protagonismo diferenciado[561]. Por su parte, en el gráfico para las bóvedas de la iglesia de Moneo, los puntos marcan el centro de los nervios, mientras que el rayado cruzado, o en trama, lo encontramos en las claves y en los pilares y muros y el oblicuo en lo correspondiente al arco que articularía la separación de las naves central y epístola en su último tramo[562].

Finalmente, a partir de los años finales del Seiscientos, los puntos se usaron no para rellenar, sino para indicar otros aspectos como la apertura de un vano, y este es el caso de las plantas de la capilla mayor y colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas, en 1694[563], la de la casa de José de Orduña en la calle Mayor de Briviesca de 1746[564] o la de la casa y trojes que iban a erigirse, junto a la iglesia de San Lorenzo de Burgos, en 1782[565]. Otra opción de empleo sería para diferenciar una intervención nueva de una sobre sectores preexistentes, como en la ampliación de la iglesia de

552 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 365 y 366.

553 *Ibidem*, Prot. 4.666, ff. 395 y 396.

554 *Ibidem*, Prot. 6.266, f. 155 vº y 156 rº.

555 *Ibidem*, Prot. 6.448, ff. 1.018 y 1.019.

556 *Ibidem*, Prot. 5.168/3, ff. 328 y 329.

557 *Ibidem*, Prot. 6.420, ff. 195 y 196.

558 *Ibidem*, Prot. 2.837/2, f. 157.

559 *Ibidem,* Prot. 5.298/4, f. 4.

560 *Ibidem*, Prot. 5.313/2, f. 139.

561 *Ibidem*, Prot. 3.039, f. 106 vº.

562 *Ibidem*, Prot. 2.835/2, ff. 212 y 213.

563 *Ibidem*, Prot. 4.140/1, ff. 217-223.

564 *Ibidem*, Prot. 148/1, ff. 28 vº y 29.

565 *Ibidem*, Prot. 7.217/1, f. 618 vº.

Villazopeque cuyo gráfico señalaba *las partes nuebas con linea encarnada y las que solamente sean de lebantar sobre lo ya edificado con puntos*[566].

Según se ha ido dejando de manifiesto, la utilización de estos procedimientos tenía, en muchos casos, una intención claramente estética y esto mismo sucede con la aplicación de *sombras* a través de la aguada que, aunque no es mayoritaria en los casos estudiados, tampoco resultaba de ningún modo anómala. El ejemplo más temprano en los gráficos de protocolos notariales lo tenemos en la capilla de la Anunciación del templo mercedario de Burgos[567], aunque ya era conocido hacía varias décadas, como atestiguan las propuestas para el citado retablo de Valtierra (1534)[568] o para la ampliación de la iglesia de Villagonzalo Pedernales, firmada por Juan de Vallejo en 1538, donde se sombreó el zócalo y los nervios de los muros[569]. Ya en la centuria siguiente conservamos algunos testimonios muy cuidados, como el gráfico de la portada de la Casa de la Moneda de Burgos, firmado por Simón de Berrieza, en 1606[570] y varios retablos. Este es el caso de los toques de aguada rosa en el retablo del claustro del convento de *Sancti Spiritus* de Aranda de Duero (1624)[571] o los tonos marrones del tabernáculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado (1637)[572] y el retablo mayor de la iglesia de Orón (1646)[573], aunque, quizá, la prueba más singular en este sentido la constituye el retablo de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo (1677)[574], cuyo precario estado de conservación no impide valorar el profundo sentido decorativista que se concedió a la abigarrada utilización de las sombras al servicio de un profuso repertorio decorativo plenamente barroco[575]. Muy interesante, también, es la propuesta para la ampliación del retablo mayor de la iglesia de Tardajos (1699) con un delicado efecto de sombreado en un elegante azul[576].

En la centuria siguiente hay también dos proyecciones muy interesantes: los gráficos que delinea Juan Antonio de León en 1732, representando el estado actual de la Casa de los Sacristanes en el Hospital del Rey, y la propuesta para su renovación[577], siendo el portón *de la quadra de zirujia de hombres* de la misma institución asistencial, efectuado dos años más tarde, el que ofrece una utilización más reiterativa del sombreado[578]. No obstante, como ya hemos comprobado en el caso de los rallados, las sombras desaparecen a medida que avanza el siglo XVIII, tendiendo a confiarse en estos momentos solo en el color, a pesar de que el diseño académico convierte el cuidado uso de las sombras en una de sus cualidades identificativas, potenciando la severa plasticidad de las propuestas arquitectónicas neóclasicas. En este sentido, puede citarse el proyecto, de 1802, del caserío del monte de Atochaerreca, aunque su uso de las sombras sea, en este caso, muy moderado[579].

566 *Ibidem*, Prot. 10.257/1, ff. 27-29 vº.

567 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 365 vº-366.

568 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2001, pp. 39-58); BARRÓN GARCÍA, Aurelio y POLO SÁNCHEZ, Julio (2005, Vol. II, pp. 775-808); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

569 *Ibidem,* pp. 339-348; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (2019b, pp. 324 y 325) y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 160).

570 AHPBu. Prot. 5.900, f. 1.

571 *Ibidem*, Prot. 4.717, f. 996.

572 *Ibidem*, Prot. 3.289/1, ff. 302 y 303.

573 *Ibidem*, Prot. 4.104, f. 447-451.

574 *Ibidem*, Justicia Municipal, N.º 819, f. 681.

575 *Ibidem*, f. 681.

576 *Ibidem*, Prot. 8.623/2, ff. 99 y 100.

577 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, ff. 52 v y 53.

578 *Ibidem*, Prot. 8.302/1, f. 15.

579 *Ibidem*, Prot. 4231, f. 150.

Alzado de un templo pentagonal. Ángel Vicente Ubón.
MRABASF. A-4301.

Hay otros grafismos que sustituyen al sombreado mediante aguada para reforzar la volumetría de algunos elementos y los efectos de perspectiva. Por lo que respecta a los llamados *abanicos* o *pies de gallo*, sabemos que eran habituales en propuestas arquitectónicas relacionadas con Rodrigo Gil de Hontañón, empleándose en plantas con proyección de bóvedas estrelladas para marcar el arranque de los nervios[580], aunque es un recurso que no hemos localizado. Sin embargo, sí encontramos rayados, oblicuos, en trama, verticales u horizontales, que no se emplean para rellenar las superficies sino con una función muy diferente, la de intentar dar una apariencia de tridimensionalidad. Esta solución ya aparece en los documentos más tempranos que conservamos en protocolos notariales y así lo evidencia el primer retablo propuesto por Martín de la Haya para la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra

580 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2019, p. 58).

Señora de La Merced de Burgos, donde se aplicaron cuidadas tramas cruzadas, oblicuas y horizontales[581], con un resultado sorprendente por su capacidad expresiva y efectos de claroscuro que con igual éxito volvió a plantear en una segunda variante para esta misma obra[582].

Detalle del proyecto del retablo de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de La Merced de Burgos. AHPBu. Prot. 5692, entre f. 485 y f. 486.

Son, sin duda, los mejores testimonios que tenemos de este tipo de prácticas, pero no los únicos, hasta desaparecer en el siglo XVIII como otros recursos ya comentados. Pruebas de ello lo encontramos, a su vez, en las propuestas para la Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas (1600)[583], para acentuar el efecto de sombreado en los escalones de acceso a la capilla, en la proyección de la bóveda de la capilla del Santo Cristo de la iglesia de Salazar (1626)[584], cuyas fajas y marcos se perfilan, el husillo de Valhermosa (1656), donde todo el lateral derecho proyecta una sombra a través de la aplicación de una tupida trama cruzada[585], o en el hospital del Chantre de Miranda de Ebro (1678)[586], en el que se recurre al tenue trazado de líneas oblicuas para marcar el resalto de pilastras o placas.

Tipo de representaciones

En cuanto al tipo de representaciones domina, mayoritariamente, la proyección ortogonal a través, sobre todo, de las *plantas* y, también, de los alzados, circunstancia que confirma el estudio de la documentación de múltiples intervenciones llevadas a cabo en este periodo. La importancia concedida al corte horizontal sobre otras opciones debe estar fundamentada en dos razones, una de carácter simbólico, ligada al antiguo concepto de fundación, y otra de eminente practicidad por las posibilidades expresivas que ofrecía este gráfico. Por lo que se refiere al primer aspecto, ampliamente estudiado por el profesor Cabezas[587], es interesante recordar los testimonios pictóricos en los que se muestra la ceremonia fundacional de un templo acompañada de la construcción del mismo, en la que los operarios, tras haber sido

581 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 314-315.

582 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 480.

583 *Ibidem*, Prot. 5.168/3, ff. 328 y 329.

584 *Ibidem*, Prot. 2.641/4, ff. 132 y 133.

585 *Ibidem*, Prot. 3.065, f. 75.

586 *Ibidem*, Prot. 4.131, ff. 38 y 39.

587 CABEZAS, Lino (1994, pp. 82-94); CABEZAS, Lino (2008, p. 15-139).

definido el perímetro en sus aspectos más elementales, están procediendo a *crecer* el edificio bajo la supervisión de las correspondientes jerarquías eclesiásticas, como vemos en una tabla del círculo del maestro de Ávila conservada en el museo catedralicio de esta ciudad[588]. Este mismo ritual es descrito por el canónigo Juan Rodríguez Fonseca cuando dejó constancia de la ceremonia efectuada, el 8 de junio de 1522, para el inicio de la catedral de Segovia[589].

Construcción de un templo.
Maestro de Ávila. Museo de la catedral de Ávila.

De ahí que la documentación siga recogiendo la idea de obras *de nueva planta*, que *se aga y fabrique de planta* o, simplemente, *de planta*[590]. Incluso, en fechas muy avanzadas, se recurre al concepto de *plantar* o *plantificar*, como equivalente a fundar o establecer, según se recoge en un elocuente testimonio de 1773 para la reedificación de la iglesia de Vallejo, templo que, en conformidad con el abad de Siones, *se mudara a sitio mas inmediato al pueblo y comodo a todos los vecinos y moradores* y donde la primera condición de la escritura obligaba a *que el maestro que ejecutare dicha obra la ha de plantar y ejecutar en el sitio que le fuese señalado por lo señores de obra*[591]. Un año más tarde, en la realización del nuevo templo de Villanueva de las Carretas, se indicaba la obligación de *conducir todos los materiales a el logar en donde se ha de plantar la dicha yglesia nueba*[592]. Y lo mismo sucedió, en 1791, en la construcción de la iglesia de Bustillo de Villarcayo, cuyo pliego de condiciones recoge, en la primera cláusula, que *el maestro a cuio cargo esta la obra ha de plantar dicha yglesia con todas las dimensiones que se demuestran*[593]. Una utilización similar la documentamos en las obras de los puentes, con respecto a la realización de los estribos y pilares[594], encontrando ideas como la necesidad de efectuar los arcos *sobre planta firme y segura*[595] o, por el contrario, la ruina de ellos *a causa de haver comido el rio la tierra sobre que esta plantado*[596].

588 PARRADO DEL OLMO, Jesús y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 477-515).

589 Citado por CABEZAS, Lino (2008, p. 16).

590 AHPBu. Prots. 802/1, ff. 278-281 vº; 2.050/4, ff. 23-24 vº; 3.553/4, ff. 17-18 vº; 6.943/2, ff. 35-38; 7.028, ff. 473-474; 8.306, ff. 298-309 vº; 8.597, ff. 617-619; 10.276, ff. 58-59 vº; etc.

591 *Ibidem*, Prot. 10.640, ff. 291-296 vº.

592 *Ibidem*, Prot. 10.257/4, ff. 7-8.

593 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

594 AHPBu. Prots. 2.641/2, ff. 197-205 vº; 4.810/1, ff. 241-242 vº; 5.190/5, ff. 30-33 vº; 7.152/2, ff. 166-171 vº; etc.

595 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (2002, pp. 59-89).

596 AHPBu. Prot. 7.085, ff. 111-128 vº.

Indistintamente de este interesante aspecto, en las últimas décadas del Quinientos se observa ya la importancia concedida a un tipo de gráfico en el que debían quedar recogidos tanto la disposición general como los detalles, siendo, en definitiva, expresión de la idea rectora de la propuesta. Así parece avalarlo la declaración de Juan del Ribero, Juan de Mazarredonda y Antonio Zamorano, redactada el 8 de marzo de 1580, tras haber examinado la segunda solución de Martín de la Haya para el retablo de la capilla de la iglesia del convento mercedario de Burgos, señalando como grave inconveniente para la realización de su estudio el que el autor no había *inbiado juntamente con esta traça las plantas baxa y alta del dicho retablo y el guardar las plantas ansi es manera de poder hacer la obra en qualquier precio que se le de*[597]. De ahí que, progresivamente, las escrituras de contratación vayan insistiendo en la necesidad de hacer las empresas *conforme a la planta y condiciones*[598] hasta asumir, lentamente, a lo largo del siglo XVIII, el protagonismo del que antes habían gozado otros términos relativos a los gráficos[599].

Los objetivos fundamentales de una planta eran definir los pormenores de su forma, es decir, el perímetro, así como sus dimensiones; de ahí que una abrumadora mayoría de los ejemplos conservados dejan de manifiesto el grosor que tendría el muro o soporte sobre el que se fundaría el alzado. No obstante, hay un testimonio, sin interés en cuanto a su calidad gráfica, que, sin embargo, resulta muy significativo, pues prescinde de representar el espesor del muro al haberlo reducido a una sencilla línea. Se trata de la planta de la casa que la Cofradía de Santiago y Santa Catalina quería levantar en Trascorrales, en Burgos, en 1584[600]. Esta solución recuerda la operación con la que se iniciaba cualquier nueva obra constructiva, la de marcar el perímetro a través de cuerdas, la cual también recoge la documentación escrita: *y puesta la planta en limpio se tiraran los cordeles segun lo muestra la planta y se abriran los zimientos*[601]. Las plantas permitían, también, fijar la distribución del espacio interior y si se trataba de una intervención dentro de un conjunto arquitectónico ya existente favorecía comprender dónde se situaba y cuál era la relación con este, aunque fuera de forma muy somera. Por el contrario, nada se recogía del contexto urbano o natural donde se erigía, lo cual llevó a los autores formados en el contexto académico a efectuar *un topografico* que supliera esta carencia[602], sin el cual *me parece que no se puede informar como es devido*, en opinión de Fernando González de Lara[603].

Pero la necesidad de aportar mayor información en la planta, sin recurrir a otros gráficos, hizo que al inicial corte en horizontal, próximo al suelo, se fueran incorporando nuevos datos a través de la superposición de proyecciones por *transparencia*. Por ello, no solo se recoge la apertura de las puertas, sino, también, la de los restantes vanos, en una práctica que documentamos desde finales del siglo XVI y a lo largo de las dos centurias siguientes[604]. Significativamente, en el Setecientos se diferencia el tipo de vanos –puertas o ventanas– con claves alfabéticas y, por ejemplo, en la planta para el mesón de Villímar, en 1724, se opta por no abrir el grueso del muro, pero sí escribir *bentana* sobre él[605].

597 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 486.

598 *Ibidem*, Prots. 20/2, f. 86 vº; 4.800/2, ff. 50-55 vº; 5.180, ff. 19-20 vº, 5.692, ff. 486; 626, ff. 155 vº-160; 6.940/2, ff. 211-212 vº; 6.941, ff. 418-419 vº; 6.942/2, ff. 176 y 176 vº y 336-337 vº; 7.112, ff. 38-39 vº; 10.227, ff. 189-192 vº; etc.

599 *Ibidem*, Prots. 12.99/1, ff. 170 y 204; 2.162/2, ff. 49-52; 2.452/2 ff. 78-79 vº; 2.863/2, ff. 199-200; 6.944, ff. 213-214 y 314-315; 6.945, ff. 203-204 vº; 6.946, ff. 373-374; 6.997, ff. 248-257; 7.004, ff. 468-476; 7.005, ff. 50-55; 7.032, ff. 269-275; 7.086, ff. 19-37 vº; 7.087, ff. 133-138 vº; 7.115, ff. 51-54 vº; 7.152/2, ff. 79-79 vº; 166-171 vº y ff. 180-191; 7.090/1, ff. 81-84 vº; 8.302/2, ff. 25-35 vº; 8.304/2, ff. 381-388 vº; 10.275/2, ff. 44-48 vº; etc.; Concejil, N.º 80/2, ff. 391-403.

600 *Ibidem*, Prot. 5.909, f. 523.

601 *Ibidem*, Prot. 7.072, ff. 125-130 vº.

602 AHN. Consejos Leg. 1.437, exp. 17 y ARABASF. Exp. 2-29-1.

603 AHPBu. Prot. 2.531/2, ff. 284-323.

604 *Ibidem*, Prots. 19/1, f. 21 vº; 148/1, ff. 28 vº y 29; 725, f. 39; 1.188, f. 391; 5.961, ff. 1614 y 1615; 6.708, f. 404 bis; 7.217/1, f. 618 vº; 8.304/2, f. 386; 8.317, ff. 147 y 148.

605 *Ibidem*, Prot. 4.444/2, ff. 23 y 24.

Planta de la casa de los alcaldes mayores.
AMBu. 18-55.

A esta situación puede sumarse una nueva vista que respondería a la proyección de las bóvedas, solución de la que encontramos diversos testimonios, tanto si eran de crucería como de otro tipo. A las primeras responden las plantas de la capilla de la iglesia de Valhermosa (1578)[606], la capilla mayor de la iglesia de Zael (1602)[607], la capilla de la ermita de Nuestra Señora de la Blanca de Lerma (1604)[608] y la capilla mayor y capillas colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas (1694)[609]. Otros modelos de cubiertas las encontramos en la capilla del Santo Cristo de la iglesia de Salazar (1626)[610], cabecera y nave transversal de la iglesia del monasterio de Madres Bernardas de Burgos (1651)[611] o el claustro del convento franciscano de Belorado (1688)[612]. También descubrimos algunas pruebas de incongruencia gráfica, puesto que al corte inmediato al suelo se superpone la proyección de cubiertas, pero no los vanos, según sucede en las plantas de las iglesias de Moneo (1656) y de Guzmán (1696)[613], quizá porque, en ambos casos, el objetivo de la obra respectiva era cerrar las cubiertas sobre unas capillas ya existentes.

Aunque se trata de los *abatimientos* más habituales, existen otros tipos más complejos que buscan sintetizar en la planta aspectos relevantes del alzado y que, hoy en día, consideraríamos elementos distorsionadores, aunque no por ello dejan de ser muy expresivos. Este es el caso de la planta para la capilla funeraria de la iglesia de El Almiñé, en la que se recogieron los perfiles laterales del casquete de la bóveda[614], o la planta con las bóvedas del cuerpo de la iglesia de Moneo donde se proyecta el arco toral[615], ambos de mediados del Seiscientos. El siglo XVIII nos ofrece otros curiosos casos, como el de la planta de la iglesia de Villalmanzo, efectuada en 1749, donde la nave, que incluye las *transparencias* de las ventanas y la proyección de cubiertas, se completa con los perfiles de los arcos colaterales del evangelio

606 *Ibidem*, Prot. 3.039, f. 106 vº.

607 *Ibidem*, Prot. 1.488/2, f. 78.

608 *Ibidem*, Prot. 1.184, f. 981.

609 *Ibidem*, Prot. 4.140/1, ff. 218 y 219.

610 *Ibidem*, Prot. 2.641/4, ff. 132 y 133.

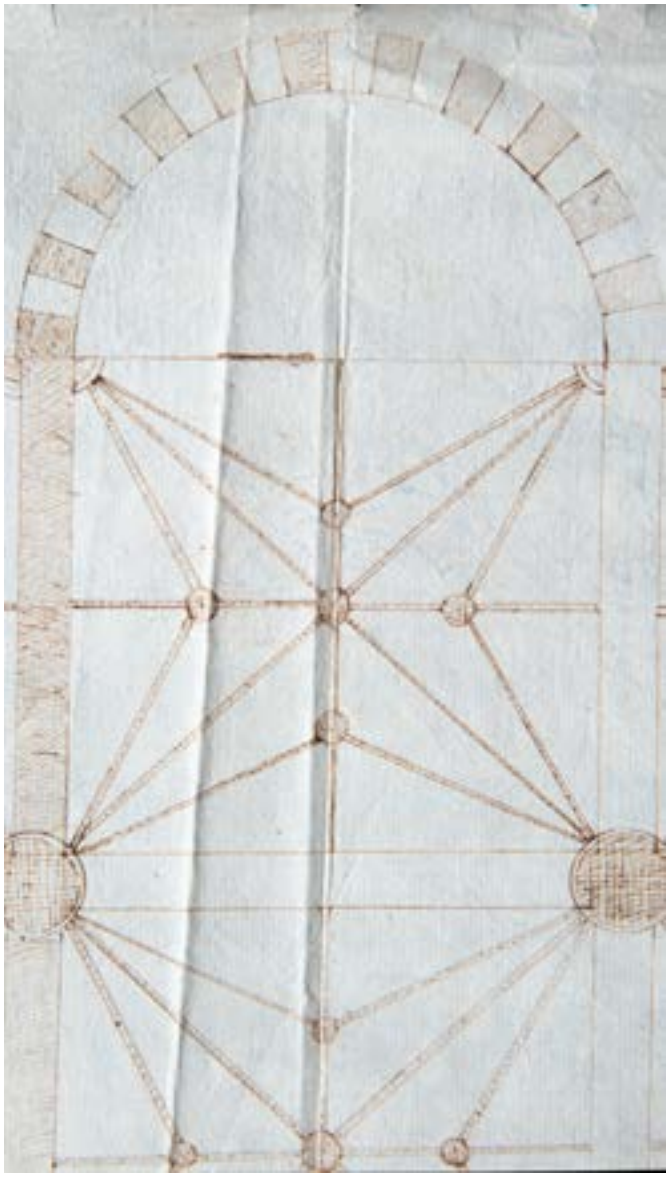
611 *Ibidem*, Prot. 6.538, f. 293.

612 *Ibidem*, Prot. 3.328/2, f. 20.

613 *Ibidem*, Prots. 2.232/5, f. 28; 2.835/2, ff. 212 y 213.

614 *Ibidem*, Prot. 3.065, ff. 188-191.

615 *Ibidem*, Prot. 2.835/2, ff. 212 y 213.



Detalle de la proyección de las bóvedas de la iglesia parroquial de Moneo con "abatimiento" del arco toral. AHPBu. Prot. 2.835/2, entre f. 212 y f. 213.

e, incluso, con el alzado de la portada sobre su apertura en el muro de la epístola[616]. Otros testimonios del tercer cuarto de la centuria, como el encajonado de la iglesia de Ayuelas (1765), el molino de Hoyales de Roa (1767) o la presa para el molino de Tordómar (1769)[617], avalan la pervivencia de este procedimiento en contextos localistas que ya había sido detectado en otras zonas[618].

Junto a las plantas, son también frecuentes los *alzados* que permiten en una intervención arquitectónica determinar dimensiones, distribución de vanos y sus respectivas formas y tamaños, la representación de los aparejos y sus diferentes texturas, detalles de molduración o situación de la heráldica y sus características. Es decir, configuraban la apariencia exterior, la imagen de la obra. No es extraño, entonces, que en la tradición gremial la operación de *extraer el alzado de la planta* fuera uno de los secretos mejor guardados y no podía transmitirse a alguien ajeno a ella[619].

Los documentos conservados y las referencias escritas consultadas avalan una mayoría de vistas frontales, pero, también, existen múltiples referencias a *perfiles* que serían las laterales. No obstante, el término perfil también se empleó para hacer referencia a un frente, como avala la propuesta para la sacristía de la iglesia de Valverde (1623) que se llevaría a cabo *en todo guardando la planta y el perfil*[620], habiéndose conservado el gráfico con la planta y el alzado de la fachada principal. Una interpretación diferente nos la ofrece el *Tesoro de la lengua Castellana* de Covarrubias: *lo vltimo de la figura que se comprehende con vn hilo imaginario, dentro del qual se contiene todo lo demás*[621].

En cualquier caso, el alzado puede acompañar, en otros pliegos o en el mismo soporte, a la planta o bien presentarse como único gráfico. De estos últimos conservamos escasos ejemplos como el hospital del Chantre, de Miranda de Ebro (1678)[622] o el pórtico de la iglesia de Quin-

616 *Ibidem*, Prot. 8.306/2, ff. 307 y 308.

617 *Ibidem*, Prots. 1.843/2, ff. 9 vº-10; 2.198/2, f. 59; y 4.183/4, f. 227 vº.

618 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2019, p. 37).

619 CABEZAS, Lino (2008, p. 38).

620 AHPBu. Prot. 4.065, ff. 246-250.

621 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 558).

622 AHPBu. Prot. 4.131, ff. 38 y 39.

tanaortuño (1761)[623]. Lo más frecuente es que el alzado esté asociado a la planta, circunstancia que es avalada por la documentación, la cual demuestra un progresivo uso conjunto de ambos gráficos a medida que avanza el Seiscientos[624]. No obstante, la relación entre ambos tipos de representaciones no siempre es la misma, en función de si, por el tipo de empresa acometida, prima la vista frontal o si se trata de una intervención donde la planta tiene también protagonismo, generándose la posibilidad de ofrecerse un proyecto lo más completo posible. De la primera variante tenemos diversos testimonios, pudiendo citarse portadas como las de la Casa de la Moneda de Burgos (1606)[625], el cementerio de la iglesia de Sasamón (1636)[626] o la residencia de Alonso de Arroyo en Medina de Pomar (1663)[627], el humilladero de Fuentespina (1607)[628], uno de los flancos del patio porticado del Hospital de la Concepción de Burgos (1642)[629] o el arco para encajar el retablo del Santo Cristo en la iglesia de San Martín de Burgos (1677)[630]. En todos ellos se valora el alzado, que se recoge con detalle, completándose la información con las características principales de la planta. La única excepción es la fachada de la casa de Francisco Castrillo en Castrojeriz (1779) donde el corte horizontal se ha reducido a una línea bajo la que se escribe: *cimiento*[631].

Espadaña de la iglesia parroquial de Santa Cruz de la Salceda. AGDBu.

Por lo que se refiere al segundo tipo de opciones, destaca, por ser la más temprana, la de las carnicerías de Burgos, de 1579[632], en las que ya se observa el interés en establecer la correspondencia entre ambas vistas: planta y alzado. Muy cuidados son, también, dos gráficos clasicistas de inicios del Seiscientos, como la casa del marqués de La Laguna en La Ventosilla (1608)[633] y el túmulo erigido en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero en las

623 *Ibidem*, Prot. 8.597, ff. 795 y 796.

624 *Ibidem*, Prots. 512, ff. 126-130; 2.531/2, ff. 42-44 vº; 5.114 f. 48; 8.694/3, ff. 18-32 vº; 10.238, ff. 104-108 vº; 10.724/3, ff. 201-208; etc.

625 *Ibidem*, Prot. 5.900, f. 1.

626 *Ibidem*, Prot. 10.440, ff. 353 vº-354.

627 *Ibidem*, Prot. 2.837/2, f. 157.

628 *Ibidem*, Prot. 5.199/3, ff. 187 vº y 188.

629 *Ibidem*, Prot. 6.420, ff. 195 y 196.

630 *Ibidem*, Prot. 6.695, f. 609.

631 *Ibidem*, Prot. 10.240, ff. 95 vº y 96.

632 *Ibidem*, Prot. 5.765, f. 196.

633 *Ibidem*, Prot. 1.188, f. 391.

exequias de Felipe III (1621)[634], y una empresa de la centuria siguiente, el puente de Hoyales de Roa, que revela la corrección académica bajo la que fue realizado[635]. Muy diferente es el modesto gráfico del chapitel de la iglesia de Frías donde las limitaciones visibles en la delineación se trasladan a la falta de coincidencia entre ambas proyecciones[636]. Finalmente, también hay ejemplos en los que planta y alzado se delinean en soportes independientes, como sucede en la casa del hospital del arrabal de Vega (1586)[637] o el claustro del convento franciscano de Belorado (1688)[638].

En cuanto a las obras de amueblamiento, un alzado es, sin duda, su visión más definitoria, tanto desde un punto de vista estructural como decorativo, la cual podía presentarse completa o en mitades. Otra variante más es su posible relación con la planta. Así, en las trazas del retablo de la iglesia de Valverde[639] y el tabernáculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado[640], ambas de 1637, el retablo de la iglesia de Orón (1646)[641] o el retablo para la capilla de la Inmaculada en el convento franciscano de Miranda de Ebro (1665)[642] se prescinde del corte horizontal, al igual que en la reja sobre pedestal delineada para la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento mercedario de Burgos (1580)[643]. Este sí aparece recogido de forma expresa y con especial detalle en el retablo de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo (1677) en el que buscan facilitar el traslado de todos los *movimientos* que se proyectarían en el alzado[644].

Totalmente excepcional es el gráfico de un alzado con la *trasparencia* de un *perfil*, según sucede en la propuesta para la sillería de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos (1628)[645]. En ella pueden apreciarse tres sitiales de frente y en el extremo derecho del primero se superpone la vista que tendría de forma lateral, con lo que también quedaba expresa la forma de resolver los ángulos de esquina. Aunque se trata del único caso conservado, esta solución dejó un interesante rastro documental en la contratación de la sillería para la iglesia colegiata de Castrojeriz, en 1746, donde se evidencia que fueron delineadas sillas de frente y de perfil, aunque no sabemos si se presentaron de forma independiente o también mediante la citada *transparencia*[646]

Por último, es necesario recordar, tanto para empresas arquitectónicas como para piezas de amueblamiento, que el sentido bidimensional propio de las visiones frontales se rompe a través de algunos de los recursos ya comentados –sombreados o rellenos–. Estos fueron utilizados, con especial maestría, en las propuestas de estricto espíritu clasicista como una seña de identidad de los proyectos inmediatamente posteriores a los tiempos de Juan de Herrera[647]. Un elocuente testimonio de ello lo encontramos en la casa del marqués de La Laguna en La Ventosilla (1608)[648],

634 *Ibidem*, Prot. 4.674, f. 439.

635 *Ibidem*, Concejil, N.º 72, ff. 559-564 vº.

636 *Ibidem*, Prot. 675/8, f. 22.

637 *Ibidem*, Prot 5.817, ff. 840-842.

638 *Ibidem*, Prot. 3.328/2, ff. 19 y 20.

639 *Ibidem*, Prot. 4.091, f. 42.

640 *Ibidem*, Prot. 3.289/1, ff. 302 y 303.

641 *Ibidem*, Prot. 4.104, ff. 447-451.

642 *Ibidem*, Prot. 4.099, f. 864.

643 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 517 y 518.

644 *Ibidem*, Justicia Municipal, N.º 819, f. 681.

645 *Ibidem*, Prot. 6.271, f. 306.

646 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 219).

647 Sobre este tema cfr.: LOSADA VAREA, Celestina (2007, p. 44).

648 AHPBu. Prot. 1.188, f. 391.

donde el severo frente ofrece una clara imagen de superposición de planos mediante el completo relleno en negro de los vanos y la graduación de la aguada aplicada a la cubierta.

Sección de un templo pentagonal. Ángel Vicente Ubón. MRABASF. A-4302.

Aunque de forma muy limitada, conservamos, también, un tercer tipo de proyección ortogonal, la *sección***,** que se utilizaba para mostrar la disposición interior y características de un proyecto arquitectónico. El término es muy poco frecuente en la documentación escrita, pues no lo encontramos hasta avanzada la decimoctava centuria[649], refiriéndose a este tipo de vista con la voz *corte* e, incluso, *perfil* que rastreamos en los pliegos de condiciones de las empresas lermeñas promovidas por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas[650]. Tampoco es excepcional que no haya ninguna alusión a estos vocablos, aunque es fácil deducir de las descripciones recogidas en los textos que se trataba de este tipo de vistas. Así sucede en la capilla y camarín de Nuestra Señora del Rosario, de la iglesia del convento de San Pablo (1688)[651], o en la intervención en el coro del templo franciscano, ambas en Burgos (1709)[652].

En cuanto a las referencias localizadas pueden ofrecerse de forma individual o asociadas a otras vistas. Entre las primeras debe llamarse la atención sobre la propuesta para la capilla de la iglesia de San Antón del barrio de Las Huelgas en Burgos (1674) a la que las condiciones se refiere como *alzado*[653] o el molino de viento del término de Mirabueno, próximo a Burgos (1765), que se acompaña de otros gráficos de las ruedas, pero no del edificio[654]. Las secciones podían formar parte de una documentación más amplia que incluyera las plantas, bien en soportes independientes o en el mismo. Ejemplo de ello es el gráfico para la cubierta del pozo de nieve, en la cuesta de San Miguel de Burgos (1733), en el que se muestran juntas, en perfecta relación, como sucedía con los alzados. Es de indicar que las condiciones tampoco se refieren en este caso a una sección, pues se alude a la necesidad *de elejir un cañon no en el punto redondo ni en buelta de cordel sino es en la misma forma que demuestra el perfil del alzado que para su fin se*

649 *Ibidem*, Prots. 5.067/2, ff 74-78 y 5.313/2, ff. 140-141 vº.

650 CERVERA VERA, Luis (1969b, pp. 59-61); CERVERA VAERA, Luis (1973, p. 61).

651 CASILLAS GARCÍA, José Antonio (2003, pp. 474-476).

652 AHPBu. Prot. 6.807, ff. 162-165 vº.

653 *Ibidem*, Prot. 6.534, f. 50.

654 *Ibidem*, Concejil, N.º 80/2, ff. 391-403.

a echo[655]. La opción de vincular la sección con alzados en el mismo gráfico la encontramos en la compleja propuesta para las chimeneas de la Casa de la Moneda de Burgos (1623)[656] donde se ofrece, además del alzado de un inmueble anexo, un corte del edificio que las acogía del que sobresalían las dos chimeneas. Estas, en la zona superior, desarrollan un alzado en perspectiva, mientras que en el interior del cobertizo su estructura convive con la de este mediante *transparencias*. Por lo que se refiere a la casa mayorazgo de Matías de Ugarte, en Villatoro, (1627), encontramos una elemental sección que se completaba con dos plantas, la inferior en un soporte diferente y la superior en el mismo pliego[657].

Proyectos tan ambiciosos como los citados de Lerma exigían el desarrollo de complejas propuestas gráficas que incluirían todas las vistas, repitiéndose, habitualmente, la existencia de *plantas, perfiles y cortes*[658]. Otro interesante ejemplo lo tenemos en el conjunto de obras civiles llevadas a cabo en Campillo de Aranda, en 1789, donde su segunda condición recogía: *Que la piedra nezesaria sea de calidad y consistenzia y que el ámbito contenido en el diseño que se presenta se haga como lo muestran las lineas de la planta, seczion y alzado*[659]. Por el contrario, son muy excepcionales los gráficos conservados en protocolos notariales que reúnen las diferentes vistas de la proyección ortogonal, aunque su escasez se compensa por su singularidad ya que dan lugar a la superposición de vistas, por *transparencia* e, incluso, a *abatimientos*. Dos son los testimonios al respecto, ambos firmados por Juan de Rivas del Río, en la década de 1640, en la capital burgalesa. En el carnero de la memoria fundada por doña María de Ontiveros, en la iglesia de San Lesmes, de 1640, encontramos la superposición de la planta y alzado de la parte subterránea y mediante un ingenioso sistema de lengüetas se aportaba, a través de *abatimiento*, la representación de las memorias funerarias con las placas para los letreros, escudos e imagen que irían en la superficie[660]. Cuatro años más tarde, el oratorio del deán Luis Álvarez de Quintanadueñas de la Catedral presenta superpuestas la planta y dos alturas de secciones, a las que se unen otra planta con la proyección de su cubierta a la que, también, se asocia, por *abatimiento*, el alzado[661]. Hay que esperar hasta el contexto académico para encontrar una empresa en la que, en un único pliego, desarrolle una propuesta coherente en la estricta forma de relacionarse las plantas, con dos alzados, frontal y lateral, y una sección, según puede verse en el caserío del monte de Atochaerreca[662].

Para finalizar, es necesario considerar las soluciones en *perspectiva***,** muy poco frecuentes. Aunque de forma muy incipiente fue utilizada, en 1534, por Simón de Bueras en su propuesta para el retablo mayor del templo de Valtierra de Riopisuerga en el que, con ingenuos errores, se intenta ofrecer la disposición de su estructura arquitectónica en tres dimensiones[663]. En cuanto a los testimonios conservados en el Archivo Histórico Provincial pueden citarse tres interesantes propuestas ligadas a la compleja empresa de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, fundada por el canónigo Francisco de Pesquera, que generó una rica documentación, tanto escrita como gráfica. El espacio arquitectónico se resolvió a través de una sección perspectiva que cons-

655 *Ibidem*, Concejil, N.º 11/67.

656 *Ibidem*, Prot. 6.266, ff. 155 vº-160.

657 *Ibidem*, Prot. 6.182/4, f. 289-290.

658 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 61, nota 9).

659 AHPBu. Prot. 5.067/2, ff. 74-78.

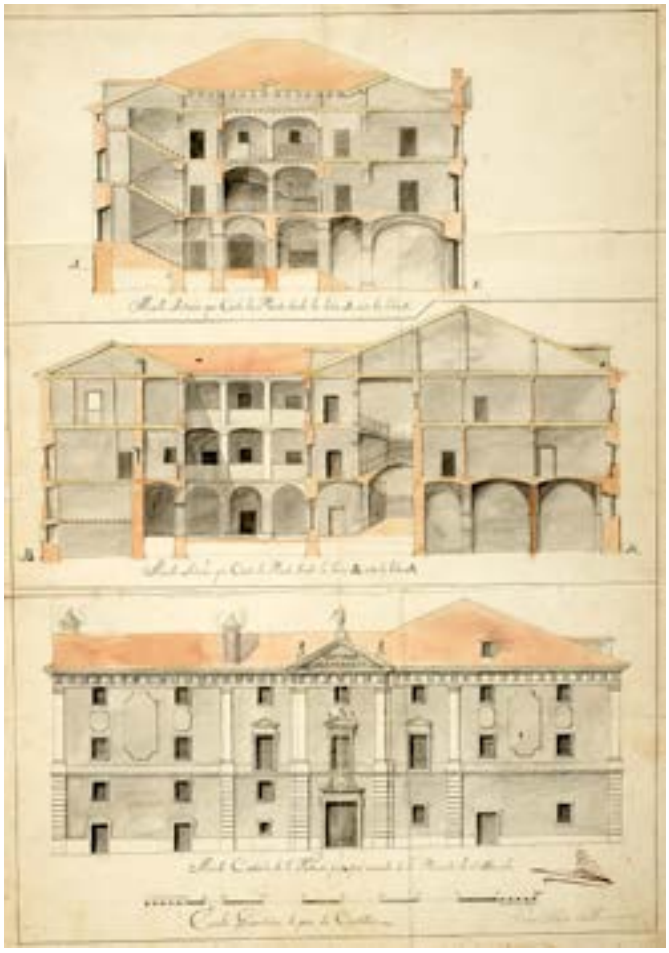
660 *Ibidem*, Prot. 6.448, ff. 1.118 y 1.119.

661 *Ibidem*, f. 66.

662 *Ibidem*, Prot. 4.231, f. 150.

663 CABEZAS, Lino (2008, p. 197); BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2001, pp. 39-58); BARRÓN GARCÍA, Aurelio y POLO SÁNCHEZ, Julio (2005, Vol. II, pp. 775-808); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348.

tituye un ejemplo excepcional dentro de los testimonios custodiados en los registros notariales burgaleses[664]. Fue Bramante quien comenzó a desarrollar un tipo de vista en perspectiva a partir de la sección, aunque aquí lo que encontramos es más una apuesta por una variante de la sección que por una auténtica perspectiva que permitiese visualizar completamente el aspecto final de la obra[665]. No obstante, el delicado estado de conservación del gráfico impide hacernos una idea completa de cómo se resolvió en la zona inferior y el verdadero alcance de este. El recurso a la sección permitió detallar la forma en la que la nueva obra encajaría con el resto de la fábrica, uno de los aspectos que más preocuparon en las condiciones, pues debía hacerse *guardando muy bien sus ligazones lo nuevo con lo viejo* y que el profesional que se hiciera cargo de ella estaba obligado a *ajuntar y atar y apoyar los edificios biejos del cruzero y capilla mayor donde ha de cargar y ajuntar la mayor parte del dicho edificio*[666]. Pero, al mismo tiempo, el sentido perspectivo de la sección parecía el más adecuado para un espacio centralizado.



Secciones y alzados de la cárcel de Burgos. AMBu. 18-973.

Para esta capilla se planteó un singular retablo cuya polémica contratación generó la realización de dos propuestas gráficas por Martín de la Haya, citadas ya en múltiples ocasiones[667]. De la primera solo se conserva el cuarto superior izquierdo y resulta más complejo efectuar un juicio de valor, pero se trata de un alzado con intención perspectiva, aunque parece evidente que no se aprovecharon todas las posibilidades de este recurso, como delata la forma de resolver gráficamente la articulación de la calle central con las laterales. De ahí que en los problemas surgidos tras los remates y las diferentes declaraciones recabadas de múltiples profesionales, los administradores de la obra pía de Francisco de Pesquera se cuestionasen sobre la bondad de la proporción y las dimensiones utilizadas[668], sospechas confirmadas por testigos como Juan de Bueras[669] o Pedro de la Torre Bueras[670]. El testimonio de este último resulta especialmente significativo, por ser autor de la solución para la obra arquitectónica de la capilla, al declarar: que *ha visto la dicha traça y que la dicha no tiene proporcion en planta porque para tener la dicha proporcion la abia de tener y en redondo como esta la dicha capilla*, revelando las dificultades de delineación de Martín de la Haya para aplicar la perspectiva.

664 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 365 y 366.

665 SAINZ, Jorge (1990, pp. 81 y 126).

666 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 367-370 vº.

667 *Ibidem*, ff. 314 y 315 y 489.

668 *Ibidem*, f. 351.

669 *Ibidem*, ff. 352 y 352 vº.

670 *Ibidem*, ff. 353-354 vº.

Por su parte, en el segundo documento estos aspectos están solucionados, pues, además, se ha delineado también el espacio arquitectónico que iba a presidir. A pesar de ello, se observa la utilización de más de una línea de horizonte como referente, lo que confiere al dibujo una apariencia forzada, pero permite visualizar, simultáneamente, la mesa del altar y los cascarones de los dos cuerpos de la calle central, tanto en su interior como en el exterior. Tampoco en esta ocasión la propuesta fue ajena a las críticas, siendo especialmente significativa la vertida por el arquitecto clasicista Juan del Ribero, junto con Juan de Mazarredonda y Antonio Zamorano, quienes señalaron que: *aunque la traça y dibuxo parezca bien a los que tratan la architectura puesto en obra dara desgusto a todos y mas a los exercitados en el arte*[671].

Esta valoración parece remitir a las frecuentes polémicas que hubo en España, sobre todo a lo largo del Seiscientos, entre un tipo de representación gráfica en la que dominaban los valores técnicos, propia de los especialistas en el ejercicio de la arquitectura, y otras con un carácter más pictórico que buscaban la más fácil aprobación de los clientes, las cuales permitieron a pintores y escultores, dados sus conocimientos de la perspectiva, efectuar también propuestas constructivas[672]. Además de la citada referencia, un tenue reflejo de esta controversia la encontramos también en esta misma obra de la capilla fundada por Francisco de Pesquera, cuando uno de los testigos del proceso, Miguel de Quevedo, señala que varios artífices presentaron sus delineaciones y cuando a Simón de Berrieza le *pidieron mostrase su traza* […] *dijo que no la queria mostrar sino designaban maestros para que la biesen porque su traza no la habian de sentenziar pintores*[673]. Indistintamente de la veracidad de esta información, no contrastada por otros testigos, parece indicar, indudablemente, la existencia de estas dos formas de entender la representación gráfica que no era bien aceptada por todos.

Muy lejano en el tiempo, encontramos otro eco de este tipo de polémicas en una intervención de fray Pedro Martínez, uno de los proyectistas más reconocidos de su momento en el entorno castellano[674]. Este prestigio hizo que, por ejemplo, fuera llamado por el Cabildo de la catedral de León para aconsejar en una delicada intervención en la cúpula y realización de la correspondiente linterna. En 1712, el maestro Pantaléon del Pontón Setién, quien se había hecho cargo de la empresa, indicaba en un memorial que:

> *poco despues de haverse llegado a Salamanca y antes de aber puesto formalmente en planta la obra de la linterna como tenia conzibido desde el principio y expreso a Vuestra Señoria se le remitio una traza de un religioso benyto que tiene agradables sombras y hermosean por la oposicion que hazen a lo blanco y vastantes cabezas de serafines en cuya vista le parezio por el punto de su arte y al mayor desempeño con Vuestra Señoría hazer otra traza en que apartarse de su idea en la solidez y firmeza de la obra yziese tambien agradavle vista y hermosura*[675].

Resulta evidente, por tanto, cómo una concepción pictórica, a través de artificios ilusorios, podía condicionar la realización de una empresa y su proyección.

671 *Ibidem*, ff 486-487.

672 CABEZAS, Lino (2011a, pp. 79-122); BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2016, pp. 279-306); etc.

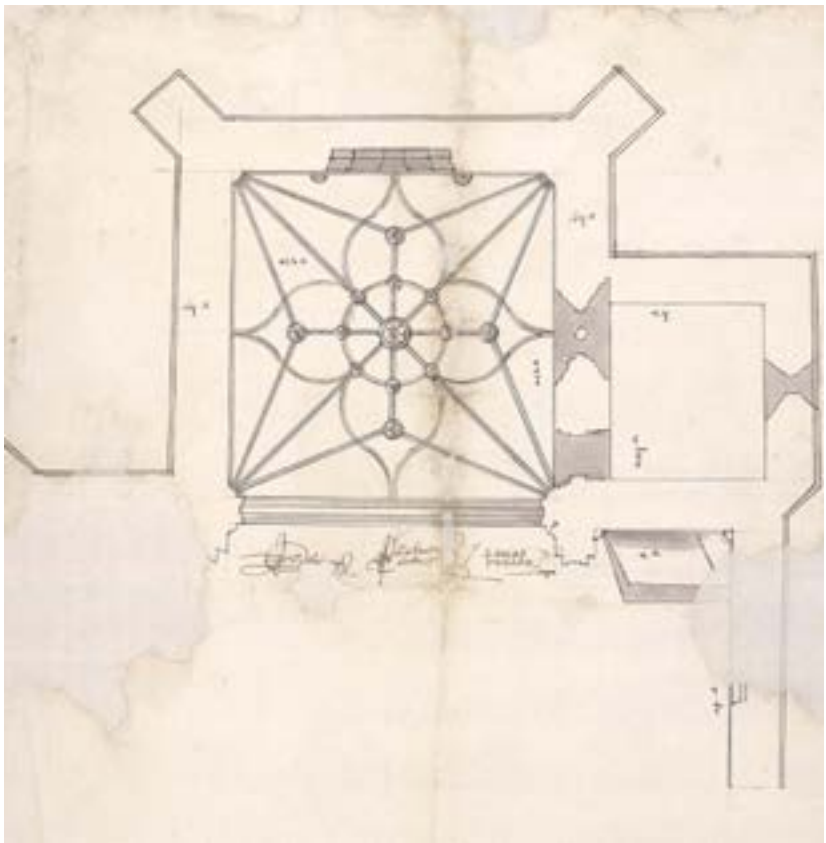
673 AHPBu. Prot. 5.692, f. 342 vº. Citado en BARRÓN GARCÍA, Aurelio (Madrid, 1994a, pp. 211-218).

674 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. II, pp. 177 y 178); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2000, pp. 107-140); COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel (2003, pp. 41-52); etc.

675 Archivo de la catedral de León, Sign. 11039: *Memorial y cuenta que dio el Mro Ponton de los gastos echos y que faltaban para la conclusión de la obra de la linterna*. Citado parcialmente en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (1994, pp. 133-228) y LOSADA VAREA, Celestina (2007, p. 328).

Unidades de medida, textos y claves

En relación con el análisis de los aspectos materiales y técnicos es necesario, también, hacer una mínima referencia a las *unidades de medida*. No en todas se manifiesta, pero su rastro documental es relativamente temprano, pues en las condiciones para la realización del retablo de la capilla de la Anunciación de la Catedral de Burgos puede leerse: *el qual dicho rretablo ha de ser de alto veinte pies y medio y ancho once pies segun que en la muestra, que esta firmada de todos nosotros e del presente escribano, esta señalado*[676]. No sabemos el sistema utilizado, pero, dada su cronología, lo normal serían *acotaciones* en números romanos, como se ve en la planta para la capilla de la iglesia de Villagonzalo Pedernales (1552) conservada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid[677]. Esta será la fórmula empleada en los proyectos para las pescaderías (1575) y carnicerías de Burgos (1579)[678], la cual todavía pervivió hasta mediados de la década siguiente, según atestigua la casa de la Cofradía de Santiago y Santa Catalina en Trascorrales, en Burgos[679]. Ya entonces comenzaban a realizarse las acotaciones en números arábigos y prueba de ello es la propuesta para la reja de la capilla de la Anunciación en la iglesia del convento mercedario de Burgos (1580)[680], manteniéndose con frecuencia esta modalidad durante el primer tercio del siglo XVII. A partir de entonces, los testimonios son claramente excepcionales, aunque, incluso, todavía encontramos un caso a finales del Setecientos, como el de la planta de una casa en Fuentecén (1792)[681]. También fue el recurso habitual en las empresas de la villa ducal de Lerma y de ello dejan constancia los respectivos pliegos de condiciones, con clausulas que remiten a que se haga *por la qual planta que como dho esta toda numerada, ansi en gruesos de cimientos, como paredes de bobedas y lo demas*[682].



Capilla mayor de la iglesia de Villagonzalo Pedernales.
Ministerio de Cultura y Deporte.
ARCHVa. Planos y Dibujos. Desglosados, 246.

676 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202).

677 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, p. 342); JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (2019a, pp. 422-424); PAYO HERNANZ, René Jesús (Burgos, 2020, pp. 160-162).

678 AHPBu. Prots. 5.761, ff. 156 y 5.765, f. 196.

679 *Ibidem*, Prot. 5.909, f. 523.

680 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 517-518.

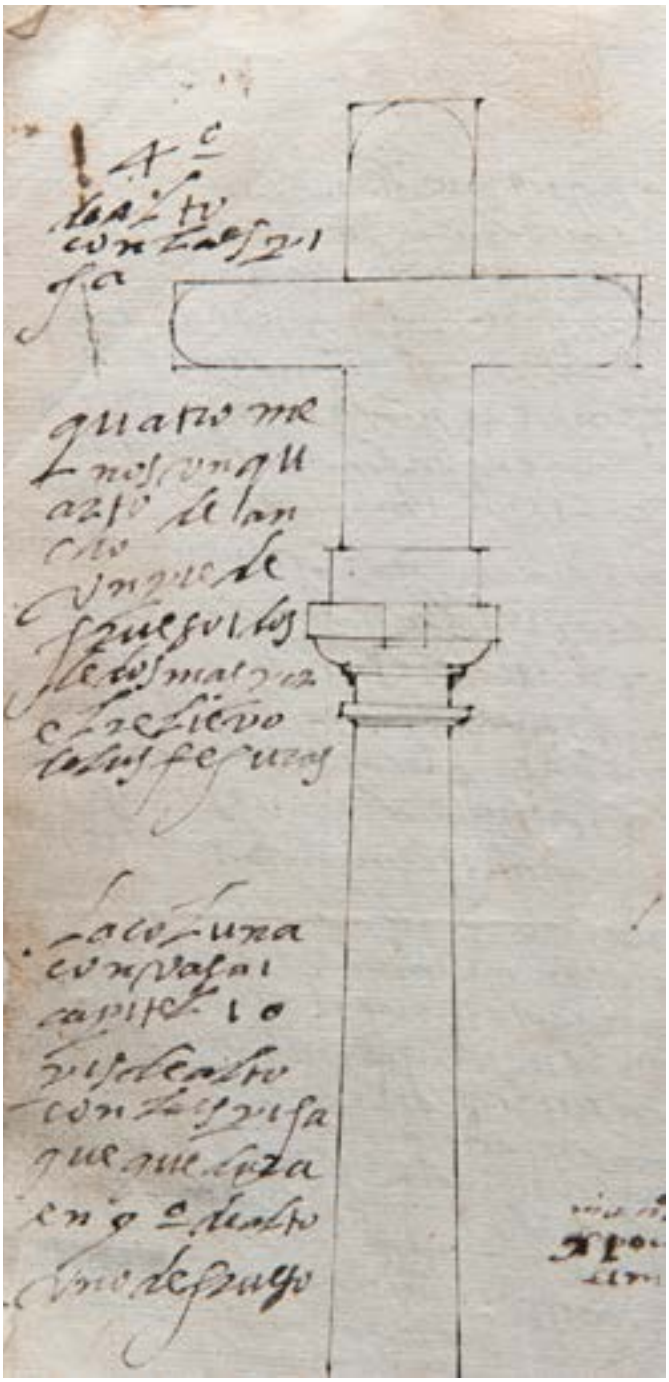
681 *Ibidem*, Prot. 2.162/2, f. 49.

682 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 327, nota 8).

Existió otra solución, como la propuesta para la obra de la Puerta de Carretas en Burgos, de 1582, donde sabemos que debían efectuarse *los repartimientos y aposentos que en la traça estan deseñados y la quantia dellos de su ancho y largo, que esta escrito por letra en la dicha traça*[683]. Sin embargo, lo más habitual, en el arco temporal analizado y en los gráficos conservados, es el recurso a la representación convencional de la escala que en Castilla tiene su referencia documental más antigua en la propuesta de Juan Torollo para la enfermería del monasterio de Guadalupe, en 1520, que ya se denomina *pitipie*[684]. Esta voz es definida por Covarrubias de forma tan sencilla como expresiva: *pie pequeño, porque le abreuian en vna regla*[685]. Un incipiente ejemplo de ello pudieran ser las pequeñas rayitas que se sitúan sobre una de las líneas rasguñadas en la planta baja de la casa del hospital del arrabal de Vega, en Burgos, de 1586, que aparecen, discretamente, en el ángulo superior izquierdo[686].

Hay que esperar a 1606 para encontrar una muestra que ya no revista ninguna duda, según sucede en la solución para la portada de la Casa de la Moneda de Burgos, en la que, sin prescindir completamente de las acotaciones, presenta en la zona inferior una barra dividida en nueve unidades mediante rayas que lleva numeración arriba y puntos abajos acompañados del término *Petipie*[687]. Un año despúes, la planta para el humilladero de Fuentespina incluye una barra de rasgos irregulares entre corchetes que se identifica con la leyenda: *Este es el pitipie*, aunque sigue recurriendo a la acotación; mientras, en el correspondiente alzado, todas las indicaciones de medidas están escritas en el propio gráfico[688], constituyendo una clara prueba de las dificultades que existían en estos momentos para expresar las dimensiones a través de este tipo de recurso.

La expresión dubitativa del pitipié, su escasa precisión y reducida presencia gráfica se mantienen hasta la década de 1670. A partir de esta fecha, encontramos propuestas



Detalle del proyecto de Humilladero de Fuentespina. AHPBu. Prot. 5.199/3, ff. 187 vº y 188.

683 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 460 y 461).

684 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (2016, pp. 33-65).

685 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 587).

686 AHPBu. Prot. 5.817, f. 841.

687 *Ibidem*, Prot. 5.900, f. 1.

688 *Ibidem*, Prot. 5.199/3, ff. 187 vº y 188.

Escala en el proyecto de la cabecera de la iglesia parroquial de Bayas.
AHPBu. Prot. 4.140, entre f. 218 y f. 219.

que comienzan a mostrarse más cuidadas, tanto en la exactitud de las unidades de medida como en la forma de expresarlas, recurriéndose a barras, las cuales son susceptibles de adoptar la tradicional articulación en pequeños casetones que, si se rellenan de forman alterna, generan el característico juego de ajedrezado tan definitorio de este elemento. Si en la planta para el enlosado del claustro del convento de la Santísima Trinidad de Burgos, en 1670, todavía permanecen en blanco[689], siete años después, en el arco para el retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Martín de Burgos, ya se adopta la solución que terminará siendo la más habitual en el siglo XVIII; no obstante, este ejemplo de San Martín sigue, curiosamente, manteniendo las acotaciones[690].

De forma progresiva el artificio gráfico de la escala va ganando presencia visual a través de diferentes soluciones, como el tratamiento decorativo de sus extremos, que ya vemos en la proyección de la cubierta para la capilla del coro de la iglesia de Ros, de 1691[691], donde se afilan a modo de punta de un grafito. Otra opción es aplicar el color de la aguada dominante en la representación, como sucede en la planta de la capilla mayor y capillas colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas, de 1694, donde se recurrió al mismo azul con el que se rellenó el espesor de los muros, logrando un bello efecto bicromático que al combinar en la misma barra diferentes referencias numéricas –unidades, quinario o decenas- lograba un formato más llamativo y delicado. En los años centrales del Setecientos encontramos propuestas en las que los extremos de la barra se rematan con las típicas formas flordelisadas y bolas que tiene en la la obra de la casa del pósito de Burgos, en 1739, el primer testimonio localizado[692]. Esta creciente complejidad no hizo que desaparecieran los modos más discretos o sencillos para expresar la escala. Una última novedad que se incorpora en las décadas finales de esta centuria es la especificación de qué tipo de pie era el empleado y, así, en el proyecto para la presa del molino-batán de Peñaranda de Duero, de 1776, bajo una cuidada barra ajedrezada, se deja constancia de ser *Pitipie, de pies castellanos*[693] o en el puente de Hoyales de Roa, de una década más tarde, se indica: *Escalamen Soria de pies castellanos*[694]. Finalmente, es interesante hacer referencia a un testimonio gráfico que, aunque conservado en el Archivo Diocesano, consituye un testimonio singular, se trata del alzado para la portada de la iglesia parroquial de La Horra, que incluye tanto escala, efectuada en pies castellanos, como la expresión del módulo empleado resuelto como un vector de dos dimensiones[695].

689 *Ibidem*, Prot. 6.719, ff. 593 vº y 594.

690 *Ibidem*, Prot. 6.695, f. 609.

691 *Ibidem*, Prot. 8.653, f. 86.

692 *Ibidem*, Concejil, N.º 75/2, f. 155.

693 *Ibidem*, Prot. 5.313/2, f. 139.

694 *Ibidem*, Concejil, N.º 11/67.

695 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995b, pp. 67-127).

Portada de la iglesia parroquial de La Horra. AGDBu.

A través de todo lo expuesto, ha podido comprobarse que las representaciones gráficas recurrían, también, a *referencias textuales, claves o códigos* para completar la información ofrecida, tanto en el anverso como en el vuelto. Son distintos los tipos de aportaciones documentados y de naturaleza diferenciada, observándose variantes cronológicas en algunos casos significativas. Así, entre otras, pueden encontrarse leyendas que contienen el título del documento, identificación de espacios, explicaciones sobre cuestiones relacionadas con los propios gráficos, claves alfanuméricas, que pueden ir acompañadas de su interpretación, o bien datos sobre las medidas. Este último caso es el que localizamos en el testimonio más temprano, como el de las pescaderías de Burgos (1575)[696], el cual parece una práctica residual ya en la centuria siguiente[697], aunque localicemos algún ejemplo tardío donde tiene todavía especial importancia, según vemos en la sección de la capilla mayor de la iglesia de San Antón del barrio de Las Huelgas, de 1675, donde se explican las medidas de diversos elementos constructivos con el detalle propio de una cláusula de las condiciones[698].

Un recurso utilizado desde un principio y que alcanzó amplia vigencia en los gráficos burgaleses fue la identificación de la función de cada espacio mediante un rótulo. Así sucede en la propuesta para la casa de la Cofradía de Santiago y de Santa Catalina en Trascorrales, Burgos, de 1584[699]. Tuvo especial éxito en empresas de arquitectura doméstica[700] y se mantuvo hasta los años centrales del Setecientos[701]. En las delineaciones para la arquitectura religiosa también hay testimonios al respecto[702], como el oratorio del deán Luis Álvarez de Quintanadueñas en la Catedral (1644) con múltiples proyecciones, por *transparencia* o *abatimiento*, cuya correspondencia está resuelta a través

696 AHPBu. Prot. 5.761, f. 156.

697 *Ibidem*, Prots. 5.199/3, ff. 187 vº y 188 Humilladero de Fuentespina (1607); 2.837/2, f. 157 Casa de Alonso de Arroyo en Medina de Pomar (1663) o 4.099, f. 866 Marco para la capilla de la Inmaculada en el convento franciscano de Miranda de Ebro (1667).

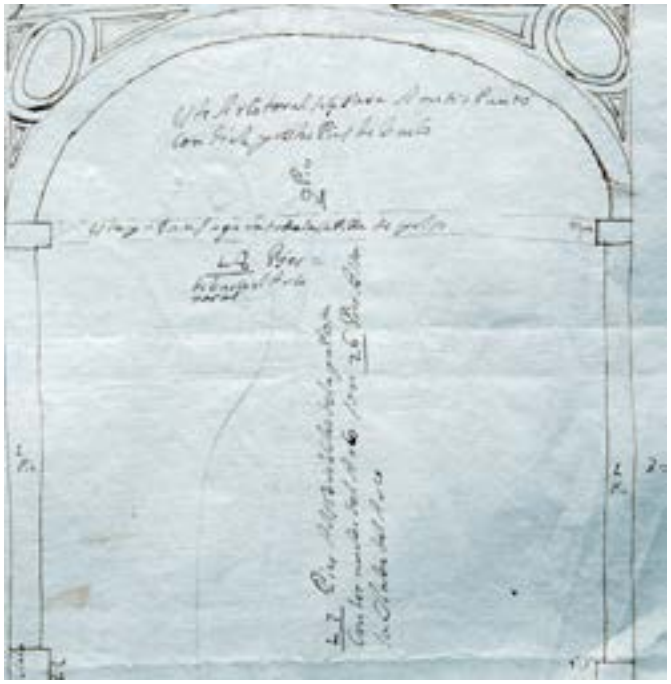
698 *Ibidem*, Prot. 6.534, f. 50.

699 *Ibidem*, Prot. 5.909, f. 523.

700 *Ibidem*, Prots. 5.817, ff. 840-842 Casa Hospital en el Arrabal de Vega de Burgos (1586); 5.961, ff. 1614 y 1615 Cárcel y audiencia de la villa de Quintanilla Somuñó (1616); 6.182/4, ff. 289-290 Casa del mayorazgo de Matías de Ugarte (1627); 19/1, f. 21 vº Casa de los Bonifaz en Cameno (1633); 4.695 ff. 195-196 Casa de Pedro Laín de Narváez en la plaza del Trigo de Aranda de Duero (1646); 4.444/2, ff. 23 y 24 Mesón de La Puebla de Arganzón (1724); etc.

701 *Ibidem*, Prots. 8.304/2, ff. 385 y 386 Casa del Hospital del Rey en la calle de Santa Ana (1744) y 148/1, ff. 28 vº y 29 Casa de José de Orduña en la calle mayor de Briviesca (1746).

702 *Ibidem*, Prot. 4.140/1, ff. 218 y 219 Capilla mayor y capillas colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas (1694); 2.232/5, f. 28 Bóvedas del cuerpo de la iglesia de Guzmán (1696) y 4177/3, f. 230 Cuerpo de iglesia de Villalmanzo (1749).



Detalle del proyecto de cabecera de la iglesia de San Antón de Burgos. AHPBu. Prot. 6.534, f. 50.

de una referencia textual para que no ofreciera dudas[703]. Muy significativo, igualmente, es el caso del plano del templo de las religiosas bernardas en Burgos, de 1651, donde, además, se aclara lo que *esta echo*, como si el contraste entre la simple delimitación de la estructura sin ningún tipo de detalle con el cuidado de la proyección de las bóvedas y la utilización de la aguada para el relleno de la obra nueva no fuera lo suficientemente expresivo[704].

El equivalente a la identificación de los diferentes ámbitos espaciales en las empresas arquitectónicas encuentra su paralelismo cuando en los gráficos de los retablos se especifica la iconografía elegida y su distribución en los respectivos emplazamientos previstos para ello. Fue una práctica habitual, como avala el citado retablo de Valtierra, de 1534[705], corroborado por los gráficos conservados en protocolos notariales, según revelan las dos propuestas para el retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, en 1580[706]. En ejemplos posteriores se llega, incluso, a indicar si se trata de una obra *de bulto* o *para pincel* y así consta en los retablos de las iglesias de Valverde (1637) y Orón (1646), refrendándose en los pliegos de condiciones[707].

Tampoco resulta excepcional la utilización de textos explicativos que pueden tener diferente sentido, siendo, por lo general, de gran utilidad para comprender la delineación o aspectos vinculados a ella, como recoger, por ejemplo, un arrepentimiento, según se hizo en el proyecto para la casa de Matías de Ugarte, en Villatoro, con la expresión *no sirbeste*, en relación a un muro[708]. En otras ocasiones, estos textos pueden ser, incluso, una forma de refrendo. La primera prueba de este tipo, 1600, la encontramos en el caso de la Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas donde se diferenciaban las dos soluciones presentadas con las referencias *Por esta traça se ha de hacer* y *Traza de la fuente Maestro Manuel Ribote*[709]. Dos años después, en la planta de la capilla mayor de la iglesia de Zael un largo párrafo en el reverso deja constancia del sistema seguido para seleccionar la propuesta gráfica con la que se haría la interven-

703 *Ibidem*, Prot. 6.448, f. 66.

704 *Ibidem*, Prot. 6.538, f. 293.

705 CABEZAS, Lino (2008, p. 197); BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2001, pp. 39-58); BARRÓN GARCÍA, Aurelio y POLO SÁNCHEZ, Julio (2005, Vol. II, pp. 775-808); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348).

706 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 314 y 315 y 489.

707 *Ibidem*, Prots. 4.091, f. 42; 4.104, ff 447-451.

708 *Ibidem*, Prot. 6.182/4, ff. 289-290.

709 *Ibidem*, Prot. 5.168/3, ff. 328 y 329.

ción[710]. Interesante, también, es el proyecto para la capilla que iba a erigirse en la iglesia colegiata de Peñaranda de Duero, en 1611, recogido en dos gráficos, utilizando el anverso y el vuelto del mismo soporte, pero cuya encuadernación en el protocolo notarial no la hacía muy comprensible, por lo que se indicó: *Esta es la traça de la capilla que se a de açer en Penaranda en la yglesia mayor que esta la traça deste lado*[711]. Hay otros documentos en los que se busca dejar constancia de cuestiones vinculadas a su naturaleza como documento público y este es el caso del alzado para la torre de la iglesia de Altamira en Miranda de Ebro (1629)[712], o su condición de gráfico original, según sucede con el del tejado de la iglesia de Bañuelos de Bureba, en 1633[713]. Por su parte, tanto en el alzado para la portada del cementerio de la iglesia de Sasamón (1636)[714], como en la planta con la proyección para las bóvedas del cuerpo del templo de Guzmán (1696)[715], se incluyen textos que esclarecen aspectos sobre la elección de los profesionales o del proceso de realización del gráfico y otros detalles a tener en cuenta en la materialización de la obra. Un último caso significativo lo encontramos en la Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey (1732), en el que se ofrecen tanto el estado actual de la obra como la nueva propuesta, identificando la existente con un expresivo comentario[716].

Detalle del proyecto del retablo de Valverde. AHPBu. Prot. 4.091, f. 43.

En otras ocasiones, las leyendas pueden actuar a modo de títulos y de ello encontramos una primera referencia en la planta para la capilla de la ermita de Nuestra Señora de la Blanca, de 1604, encabezada con el texto *Traça de la capilla*[717] o más explícitos como el de la delineación de la casa del marqués de La Laguna en La Ventosilla, cuatro años

710 *Ibidem*, Prot. 1488/2, f. 78. Reverso: *Vistas las trazas hechas por los oficiales para la obra de canteria que sea de hacer en la yglessia del lugar de Zael por Hortuño de Aguirre y Juan de Esquivel maestros de canteria por mandado de su merced el licenciado Zuazo provisor de este arçobispado dijeron que declaraban y declararon que por estas trazas se agan y debe azer la dicha obra y no por la otra que se les a dado y mostrado y ansy lo juraron a Dios y a esta + y lo confirmaron de sus nombres en Burgos a ocho de octubre de mil seiscientos dos años*.

711 *Ibidem*, Prot. 4.666, ff. 395 y 396.

712 *Ibidem*, Prot. 4.067, ff. 612 vº-613: *En tres de septiembre de mil seiscientos y veinte y nueve años se hiço la escritura e condiciones e esta traça ante el dicho cura y maestro y dicho escriuano. Licenciado Pedro de Herrán. Gonzalo de Arzillero. Presente Andres Diaz*.

713 *Ibidem*, Prot. 19/1, f. 16. *Esta es la traza original de la obra de los tejados de la iglesia del lugar Vañuelos dada por Pedro de la Portilla maestro de carpenteria y arquitectura. Se otorgo con la escritura.*

714 *Ibidem*, Prot. 10.440, ff. 353 v 354.

715 *Ibidem*, Prot. 2.232/5, ff. 28 rº: *Esta es la tras con que sean de fabricar las seis capillas dela Iglesia de Señor san Juan Baptista desta villa de Guzman fecha por mi Clemente Gomez maestro de albañilería vecino de la villa de Villaoz que fue llamado para ver dicha obra y hacer la traza y lo firman y octubre tres de mil seiscientos y noventa y seis años*.

716 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, ff. 52v y 53: *Esta es la Casa de los Sacristanes arruynandose y sino se hubiera apeado estuviera en tiera como lo manifiestan las colunas desplomadas que parecen bolos sobre tener poco zimiento; Todo esto es una imprenta muy antigua y mal executada*.

717 *Ibidem*, Prot. 1.184, f. 981.

después[718]. Progresivamente, los epígrafes van ofreciendo más datos que llegan, incluso, a especificar el promotor o la cronología, además de denominar el gráfico con alguno de los términos ya analizados[719]. De forma más excepcional encontramos alguna invocación religiosa antes del título, sin duda pensada como elemento propiciatorio de un buen desarrollo del proyecto y así sucede en la solución para el patio del Hospital de la Concepción, de 1642[720]. En esta misma línea, aunque se recurra a un signo y no a un texto, se encuentra el gráfico para el pósito de Hoyales de Roa (1788), encabezado con una cruz potenzada[721].

Hay otros recursos que empezaron a utilizarse, especialmente, a partir del siglo XVIII como sucede con las claves alfabéticas. No obstante, documentamos un caso muy incipiente en la planta para la capilla de la iglesia de Valhermosa, de 1578, donde a través de una inicial aclaran el sentido de los huecos abiertos en el espesor de los muros[722]. Se trata de una propuesta excepcional que no hemos vuelto a documentar hasta 1669. En este caso nos encontramos, también, ante un testimonio insólito, pues es un gráfico efectuado por Juan de Rueda, maestro mayor del Rey en Granada, para la casa del mayorazgo de los Cañas en la calle de Fernán González de Burgos, donde se utilizan las claves alfabéticas para identificar los espacios de la vivienda cuya explicación se encuentra en la escritura[723]. Por lo tanto, no debió de ser una práctica habitual entre los profesionales burgaleses, pues tampoco ha dejado rastro en los pliegos de condiciones hasta el Setecientos cuando comienzan a utilizarse expresiones como: *en donde esta la letra*[724] o *las letras que en este diseño demuestran las señales de todas las figuras*[725]. Por las propuestas conservadas sabemos que en los años centrales de esta centuria comenzaron a incluirse las explicaciones junto a la misma representación[726] y en las últimas décadas se terminaron convirtiendo en un elemento con sentido estético y no solo informativo, buscando cuidarse su disposición y armonía, destacando las iniciales con una grafía más llamativa[727]. En este momento se recurre, igualmente, a las claves numéricas circunstancia que avala, a su vez, la documentación notarial estudiada, al incluir referencias *como ba demostrado con el numero*[728], y los propios gráficos conservados[729].

Por otra parte, cuando comienza a multiplicarse el número de representaciones en un proyecto, tienden a identificarse o a numerarse y de ello queda constancia, igualmente, en la documentación a partir de los años centrales del Setecientos,

718 *Ibidem*, Prot. 1.188, f. 391: *Traça de la casa del Sr. marqués de la Laguna*.

719 *Ibidem*, Prots. 5.961, ff. 1.614 y 1.615 vº y rº*: Traza de la carcel y audiencia de la villa de Muño que esta en el lugar de Quintanilla Somuno* y *Traça para la casa que la ciudad de Burgos manda hacer en Quintanilla Somuño* (1616); 5.298/4, f. 4: *Este diseño de planta y alçado es de la cocina y chimenea que se esta executando en el conuento de la Purisima Conzepcion desta villa de Peñaranda de orden y a espensas del Excmo. Sr. Conde de Miranda* (1738); 8.320, ff. 362 y 363: *Plan baxo del qual se ha de construir una presa en el rio Arlanzon para conducir las aguas al molino de tres ruedas o Milanera propio deste Real Hospital y lo firmo el 5 de agosto*; Concejil, N.º 11/66, f. 7: *Diseño. Plan del terreno herial que se ha elexido para fabricar un granero en la villa de Oyales. Aranda de Diero y agosto 3 de 1788*; Prot. 4.236, ff. 118 y 119: *Plano topográfico de las inmediaciones del Castillo de Miranda de Ebro. El terreno comprendido entre las líneas encarnadas comprende 22035 pies superficiales, y es el que cede la villa de Miranda 15 de noviembre de 1828*.

720 *Ibidem*, Prot. 6.420, ff. 195 y 196; *Para la Conzepzion* se precede de *IHS Mª Joseph*.

721 *Ibidem*, Concejil, N.º 11/66, f. 7.

722 *Ibidem*, Prot. 3.039, f. 106 vº.

723 *Ibidem*, Prot. 6.708, f. 404 bis.

724 *Ibidem*, Prot. 725, ff. 39 y 40.

725 *Ibidem*, Prot. 2.198/2, ff. 59-64.

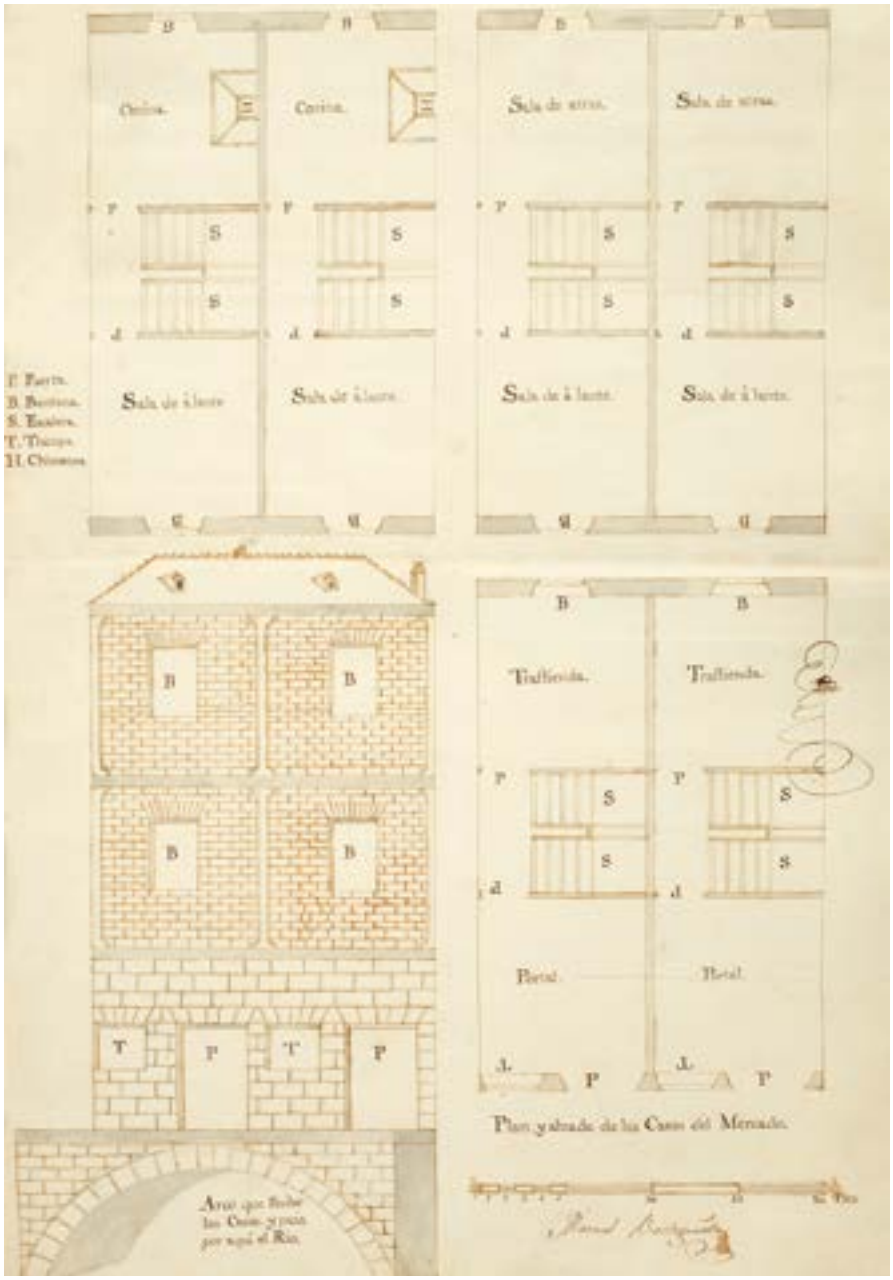
726 *Ibidem*, Prots. 4.817/2, f. 75 Archivo de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero (1756) y 7.192, f. 226 Mesón de Villímar (1772).

727 *Ibidem*, Prots. 5.313/2, f. 139 Presa para el molino-batán de Peñaranda de Duero (1776); 8.317, ff. 147 y 148 Casa del Hospital del Rey en San Mamés (1777) y 2.162/2, f. 49 Casa en Fuentecén (1792).

728 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

729 AHPBu. Prot. 1.311, f. 119 Cerca o pared divisoria del parque propiedad del duque del Infantado y a la huerta del convento de carmelitas descalzos de Lerma (1778); Concejil, N.º 11/67 Puente de Hoyales de Roa, Prot. 4.231, f. 150 Caserío del monte de Atochaerreca (1802).

aludiéndose, por ejemplo, a *la planta del plan numero primero*[730]. Este sistema no es incompatible con el uso de las claves alfabéticas, como vemos en la planta para la casa y trojes que se diseñaron, en 1782, junto a la iglesia de San Lorenzo de Burgos[731]. Para finalizar es interesante indicar que, también en la segunda mitad del siglo XVIII, algunas soluciones dejan constancia de los puntos cardinales, que no pueden relacionarse con la antigua importancia concedida a la orientación en los procesos fundacionales de un edificio[732], pero sí, quizá, con las propuestas del contexto académico para las obras públicas y sobre todo con la cartografía. Prueba de ello es la planta para la casa molino de Villaldemiro (1759), donde se nombran dos de los *aires* principales[733], o la casa de Francisco Castrillo Pérez en Castrojeriz (1769)[734] en el que solo se expresa el *septentrion*. La documentación avala su uso, como cuando en el memorial elaborado en el monasterio de Santa María de La Vid, para explicar el proceso que siguieron las reformas acometidas desde los años centrales de esa centuria se indica que: *Para entender bien y con mejor conocimiento este plan se debe mirar a los quatro aires, oriente, mediodía, occidente y septentrión*[735].



Casa sobre una esgueva en la ciudad de Burgos. AMBu. 18-54.

730 *Ibidem*, Prots. 7.121/2, ff. 50-56 vº; 10.257/1, ff. 27-29 vº; 10.257/4, ff. 7-8; etc.

731 *Ibidem*, Prot. 7.217, f. 618.

732 CABEZAS, Lino (2008, pp. 19-26).

733 AHPBu. Prot. 8.311/2, f. 300.

734 *Ibidem*, Prot. 10.240, f. 95 vº y 96.

735 Archivo del Monaterio de La Vid (en adelante AMV.), Pre 17, fos. 261-267.

Documentos de carácter polivalente

Analizadas las características de los gráficos, resulta especialmente elocuente considerar sus funciones, es decir, cómo fueron usados, teniendo en cuenta que están presentes a lo largo de los diversos niveles que un hecho artístico puede llegar a tener, lo cual comprende desde las fases conceptuales hasta su conclusión y aceptación[736]. En tan complejo recorrido, la existencia de una representación de esta naturaleza resulta una práctica evidente y contrastada, pero, también, el que pudieron tener aplicaciones diferenciadas durante el desarrollo de aquel, convirtiéndose en documentos polivalentes que permiten ahondar en los procedimientos llevados a cabo y en el entendimiento que tuvo en cada momento una actuación de esta naturaleza[737].

Mostrar y ver

El cliente o promotor de una intervención tiene interés en conocer todos los aspectos relacionados con esta y, en un primer momento, parece obvio que quien promueve el inicio de cualquier actividad artística o la debe aprobar guste de disponer de una imagen previa de las características de aquello que se va a acometer. Esta circunstancia, tan obvia que se daba por supuesta, dejó, no obstante, algunos rastros en las propias escrituras que nos ayudan a reflexionar sobre este aspecto. Sin duda, lo importante era que la propuesta gráfica permitiera conocer y determinar *la disposicion y forma* de la obra[738], lo cual exigía un procedimiento muy bien ilustrado en el proyecto que, en 1537, se quería efectuar en la iglesia de Torme, dependiente del Cabildo catedralicio de Burgos. Este recoge que: *primero nos informamos de la manera mejor y mas conveniente que se pudiese hallar para edificar la iglesia y vimos una traza o forma que Vallejo cantero desta Santa Yglesia hizo quando fue a ver la iglesia dese lugar y para lo que es hecha*[739]. Por lo tanto, en esta fase, la propuesta gráfica constituye un elemento fundamental en el proceso previo al inicio de una actuación, para lo que se servían del correspondiente profesional. Así, Juan de la Puente, como veedor de las obras de cantería del obispado burgalés, reconoce la iglesia de Hormaza, comunicando a los provisores que: *la vi por vista de ojos y saque una traça de lo que se a de haçer en la dicha iglesia la qual traça y condiçiones presento ante nuestras mercedes*[740]. En otras ocasiones, este interés por contextualizar una intervención lleva a solicitar gráficos no de la obra en sí, sino del entorno donde se quiere actuar para ver si es posible o con el fin de determinar cómo proceder. Una prueba de esta dinámica la tenemos en 1553, cuando Alonso de Astudillo quería efectuar una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Redonda en la Catedral, por lo que el Cabildo solicitó a sus diputados que presentasen la traza de las capillas de San Martín y San Gil para saber si era posible acometer la intervención[741]. Diferente fue el caso del Consulado de Burgos, que decide erigir un edificio para Escuela de Dibujo en el moderno paseo del Espolón, llevado a cabo por el Regimien-

736 MARÍAS FRANCO, Fernando (1993, pp. 351-359).

737 Sobre este aspecto cfr. TARIFA CASTILLA, María José (2016b, pp. 87-114).

738 AHPBu. Prot. 6.813, ff. 155-159 vº, Rejas del crucero de la Catedral (1715).

739 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 170, nota 88).

740 AHPBu. Prot. 5.853, ff. 450 y ss. IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320).

741 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 140).

to burgalés hacía unos años, solicitando a este, en 1794, *se sirviese mandar entregarlos a dicho Señor los Planos de dicho Espolon para enterarse de ellos*[742].

Tan, en apariencia, sencillo mecanismo estaba integrado por tres acciones sucesivas que correspondían a los dos agentes implicados. Por una parte, el autor de la representación gráfica la muestra o la presenta al cliente. Aunque ambos verbos son sinónimos de manifestar, el primero se usa, con preferencia, en la documentación del siglo XVI[743] y, en menor medida, en la centuria siguiente[744]. Debe llamarse la atención que cuando se emplea *mostrar* de forma más habitual, uno de los términos con los que se alude a la representación gráfica es, precisamente, el de muestra, según ya hemos comprobado, pudiendo existir una interesante contaminación semántica. En algún caso, a quien le compete enseñar el documento es al notario y no al autor[745]. Por su parte, a los promotores les corresponde verlo[746], antes de que fuera aprobado y dado por bueno[747] que sería la última acción de este momento inicial.

Por los testimonios conservados y la información notarial puede señalarse que no eran escasos los ejemplos cuya *cualidad representativa* era el principal objetivo de su realización. Así lo manifiesta, en 1732, Juan Antonio de León, sobradero del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos y del Hospital del Rey, cuando, tras examinar el estado de la llamada Casa de los Sacristanes, comunica a la abadesa sus propuestas de forma más pormenorizada *sin hacer caso del dibujo borron que adelante se vera por este solo sirve* […] *para informar mejor a Vuestra Señora Ilustrisima*[748]. La importancia de este carácter queda reforzada por el interés que demostraron los clientes en disponer de varias soluciones entre las que poder elegir. Son múltiples las referencias conservadas sobre esta circunstancia y en las que la documentación escrita ayuda a seguir la correspondiente casuística. Excepcionalmente, se plantea la dicotomía entre efectuar una obra de reparo o mantenimiento o acometer un proyecto de nueva planta, como cuando, avanzado el Setecientos, el monasterio de Santa María de La Vid pensaba reformar el claustro y *para este efecto se procedio con acuerdo haciendo diferentes trazas, unas para sacarlo de nueba planta y otras para reparar o remendar*[749].

Sin embargo, lo normal es querer disponer de diferentes opciones para el mismo tipo de intervención, lo que fue frecuente a lo largo del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII. Con este fin, el cliente podía llamar a profesionales de su confianza o efectuar una convocatoria pública. Del primer caso resultan muy conocidas las gestiones efectuadas por el Regimiento de Burgos para el puente de Santa María en 1527, en cuya sesión de 10 de septiembre tanto Diego de Siloe como Francisco de Colonia les enseñaron sus respectivas propuestas[750]. Un año más tarde, el Cabildo catedralicio, ante la necesidad de mudar la ubicación de la sillería de coro, pide al deán y a los encargados de esta operación que manden hacer *una traça, o dos, o mas, las que les paresciere, porque se faga aquello que mejor les paresciere*[751]. También el Arco de Santa María en Burgos fue una obra para la que se decidió *se llamen maestros de canteria y a Mae-*

742 AMBu. Libro de Actas municipales de 1794, ff. 24 vº y 25.

743 MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2014, pp. 154-155); MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2011, pp. 47 y 48); AHPBu. Prot 5.534, 4 de agosto de 1546, ff. 258-259.

744 AMBu. LA-208, Libro de Actas Municipales de 1679, 5 de octubre, ff. 422-422 vº.

745 AHPBu. Prot. 5.199/3, ff. 187-193, Humilladero de Fuentespina (1607).

746 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 138, nota 210); MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, p. 62); AHPBu. Prot. 6.902, ff. 278-285 vº; AMBu. LA-377, Libro de Actas de Abastos de 1796, 27 de octubre, ff. 350-355 vº.

747 AHPBu. Prot. Prot. 5.817, ff. 833-839 Hospital en el arrabal de Vega de Burgos (1586); Prot. 809, ff. 75-76 vº Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Oña (1753).

748 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, f. 51 vº.

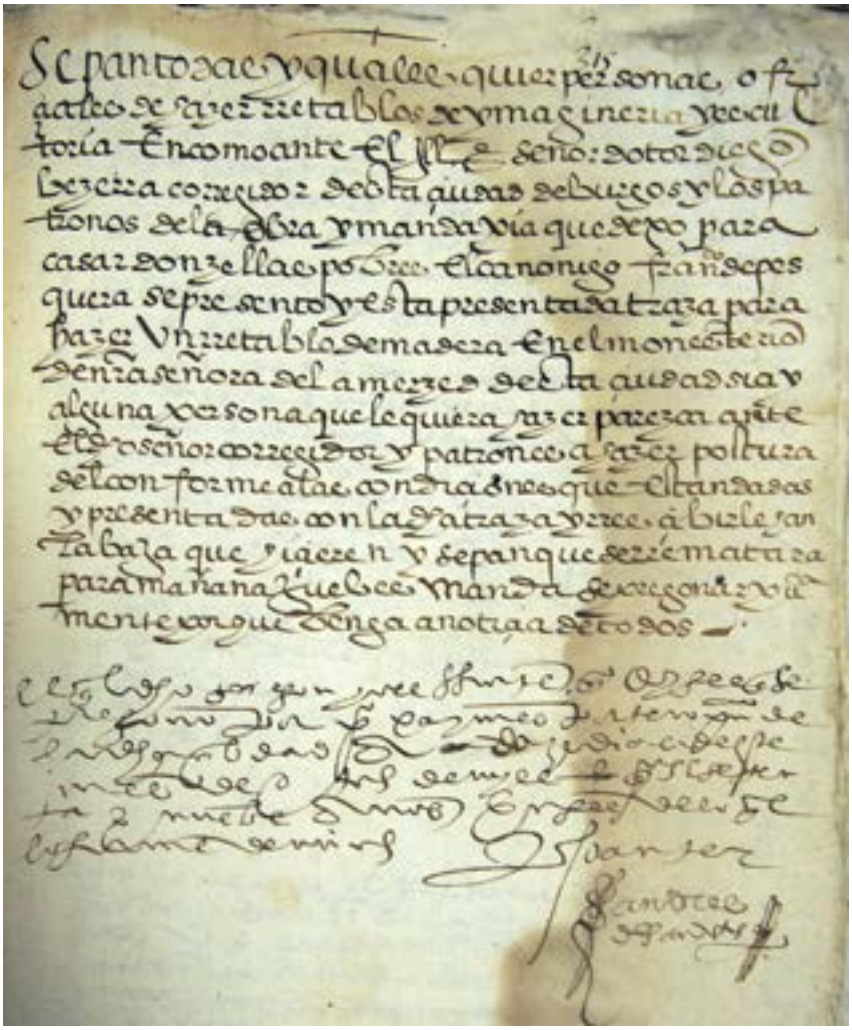
749 AMV. Pre 17, ff. 261-267.

750 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 40).

751 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1953b, pp. 537-550).

se Felipe e a Andino, personas en el arte savias[752]. Especialmente interesante fue el proceso de reconstrucción del cimborrio de la catedral burgalesa; una empresa de gran magnitud y trascendencia que exigía prudencia al Cabildo quien señala a sus *representantes para que hablen y traten con los maestros que vinieron a entender en ella* [la reconstrucción] *y los oigan y vean* sus propuestas[753].

Muy complejo fue el caso de la realización del retablo para la capilla de la Anunciación, de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced, fundada por el canónigo Francisco de Pesquera[754]. En este caso, los patronos de la obra pía que gestionaban la fundación mandaron al escribano que se pregonase la obra y *se pongan zedulas para que las personas maestros* […] *bengan a dar traças y que agan posturas*. Así queda constancia en el edicto conservado donde, claramente, se invita a los maestros interesados a que *parezcan ante el dicho señor corregidor y patrones a dar traça y condiçiones dello*[755]. Sabemos que presentaron sus delineaciones Martín de la Haya, Agustín Ruiz y Antonio de Elejalde y la elección de la del primero generó un prolijo pleito que ilustra algunos otros aspectos de esta problemática[756].



Edicto para la contratación del retablo de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos. AHPBu. Prot. 5692, f. 315.

Como sucedió en la citada capilla de la Anunciación, en las intervenciones efectuadas en las fábricas parroquiales fue frecuente que se publicase un edicto convocando a los maestros del entorno a participar con sus soluciones. Ejemplo de ello lo encontramos en las intervenciones de los templos de Vivar del Cid[757], Zael[758], Santa María de Bujedo de

752 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 51-52).

753 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 282); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, pp. 43-45); PAYO HERNANZ, René Jesús (Burgos, 2020, p. 123).

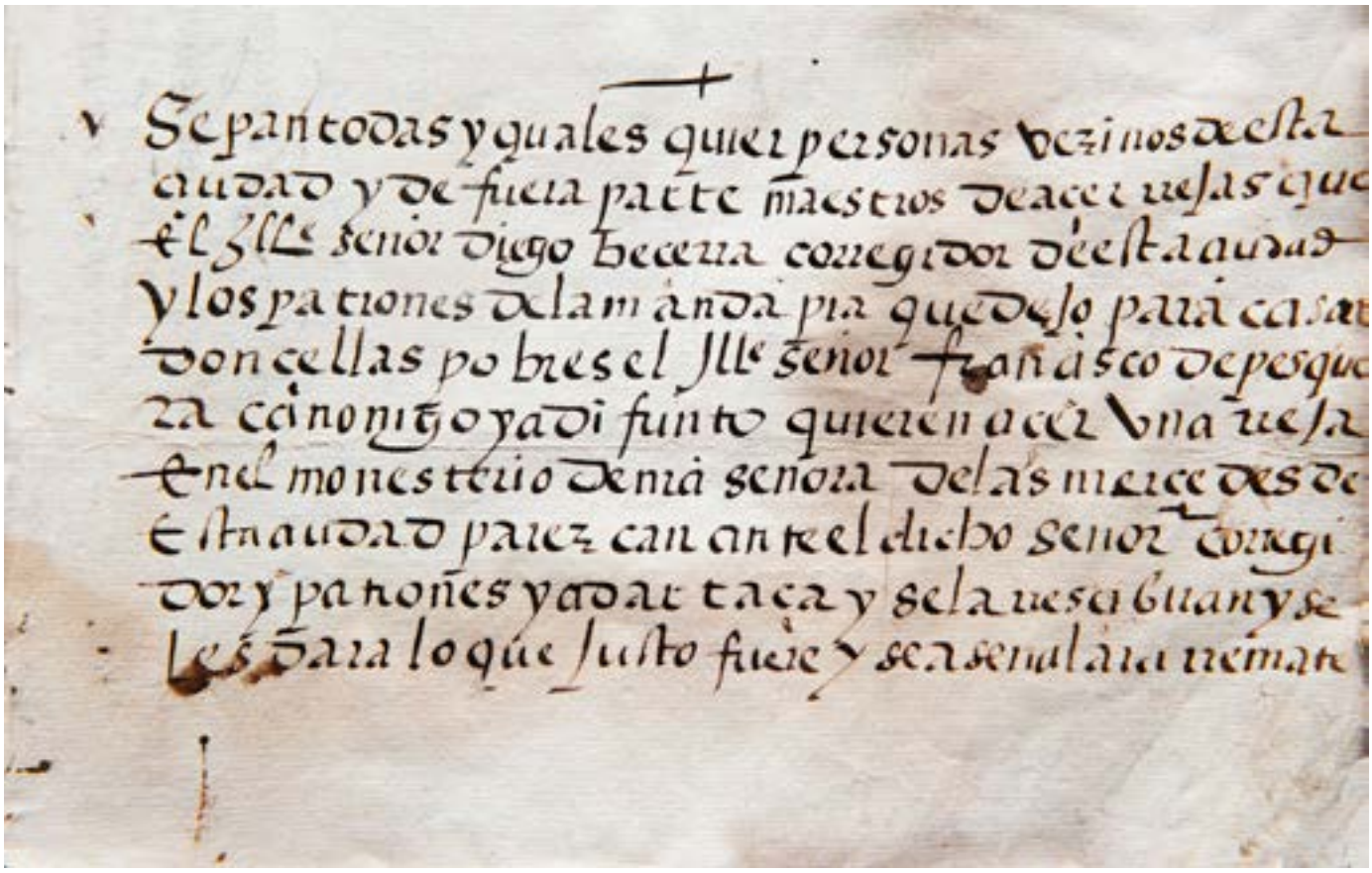
754 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-218).

755 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 424 vº y 425.

756 Sobre este pleito cfr. BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-218).

757 AHPBu. Prot. 6.059/2, ff. 12-16.

758 *Ibidem*, Prot. 1.488/2, ff. 70-79.



Edicto para la contratación de la reja de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos. AHPBu. Prot. 5.692, f. 425.

Candepajares[759] o San Juan del Monte[760]. Pero los ayuntamientos también acudieron a este mismo sistema y así el de Miranda de Ebro, en 1581, acomete la reconstrucción de su casa consistorial, pidiendo a los especialistas en cantería que compareciesen *ante los ilustres señores Justiçia y rregimyento de la dicha villa a dar traça de la dicha obra*[761]. A medida que avanza el Seiscientos este sistema fue siendo menos utilizado, aunque no desapareció y en la documentación quedan huellas del mismo en las respectivas escrituras de obligación entre los contratantes y clientes, según aconteció con el programa pictórico desarrollado, en 1689, en la capilla mayor de la iglesia del Hospital del Rey para el que *se izieron diferentes trazas y para este efecto elijieron una de ellas*[762]. En otros casos encontramos expresiones que explican cómo la intervención sería *conforme a la traça que se escogiere*[763], *conforme a las trazas que se elixio*[764] o según *demuestra la traza que se ha elegido para este fin*[765]. A su vez, el denominar una delineación con una clave alfanumérica indica la existencia de más de una solución, este sería el caso de una obra de cantería y albañilería llevada a cabo en la iglesia de Mahamud, en 1763, que se hizo siguiendo *la traza de la letra B*[766].

759 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1995, pp. 47-86).

760 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, Vol. 2, p. 513).

761 DIEZ JAVIZ, Carlos (1985, pp. 17-28).

762 AHPBu. Prot. 6.767, f. 399.

763 *Ibidem*, Justicia Municipal, N.º 819, Retablo de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo (1677).

764 *Ibidem*, Prot. 2.188/3, ff. 823-826, Retablo de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia de Hoyales de Roa (1697).

765 *Ibidem*, Prot. 7.067, ff. 274-277, Retablo mayor del convento de san Francisco de Aranda de Duero (1730).

766 *Ibidem*, Prot. 10.243, ff. 12 y 12 vº.

Portada de la iglesia parroquial de Mahamud.

No siempre los maestros se mostraron favorables a participar en una obra a través de este sistema que podía ocasionarles importantes gastos, sin ningún tipo de garantía de éxito o contrapartida. Así se lo explica Bartolomé de Pierredonda al Cabildo catedralicio cuando, en 1539, acude a examinar la ruina del cimborrio, señalando: *que aunque se decia que se habian puesto cedulas en esta Santa Iglesia diciendo que se recibirian cualesquiera trazas y modelos que les fueran dados es claro que nadie querria decir ni dar parecer ni traza para que otro se aprovechase de ello*[767]. En el citado retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento mercedario en Burgos, a través del pleito que suscitó la elección de la propuesta de Martín de la Haya, sabemos del descontento generado entre los participantes por este sistema. Así varios de los testigos confirman:

que estavan presentadas otras trazas muy buenas fuera de la escogida por donde se pregonava a lo que los dichos patrones y administradores respondieron contra los dichos maestros y artifiçes que callasen e no fuesen bachilleres que ellos estavan contentos con la traza que habian escogido y que con aquella estavan contentos y por aquella querian que se hiciese la obra[768].

El interés de los clientes por elegir entre distintas alternativas no exigía, necesariamente, convocar a diferentes profesionales. Consta, también, que un mismo artífice podía plantear diversas soluciones o presentar distintas delineaciones. Así, en 1588, el cabildo catedralicio mandó llamar a Juan de Arfe para la realización de una nueva custodia y el afamado platero les enseñó distintas posibilidades a modo de muestrario[769]. En proyectos arquitectónicos de envergadura sabemos, por ejemplo, que el carmelita fray Antonio de Jesús realizó, en 1619, dos proyectos completos para el colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero con el fin de que se escogiese aquel que mejor se ajustase a sus intereses y necesidades[770]. Muy interesante es el caso de la cajonería diseñada por fray Pedro Martínez, en 1711, para la catedral de Burgos en cuya representación gráfica *van demostradas dos diferencias de respaldos una y la menos costosa es la del costado notado con la letra A* […] *Otra que es mas magestuosa, real y magnifica es la de los otros tres costados notados con la letra C*. No obstante, para economizar esfuerzos, de la primera presenta una planta y un alzado, prescindiendo de este en la más compleja *por acomodarse esta a la delineada en la traza ni su diferienzia consiste en otra cosa que en la multiplicación de columnas con su movimiento y en añadir los adornos correspondientes, en cada intercolumnio de los que dividen los campos*[771].

767 El texto de Pierredonda se cita en: MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 88); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, pp. 43-45); etc.

768 AHPBu. Prot. 5.692, f. 331.

769 ACBu. RR-62, ff. 172-173.

770 ESCORIAL ESGUEVA, Juan y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 241-265).

771 AHPBu. Prot. 6.902, ff. 278-285 vº (15 de mayo de 1711). Se halla transcrito en MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 583-588).

Si el tipo de trabajo lo permite, se puede recurrir, también, a plantear una misma propuesta con las *dos metades diferentes*[772], con lo cual el cliente solo tendría que indicar qué parte es la elegida. Esta solución es frecuente en la realización de retablos, según demuestran expresiones como: *se elige el lado del evangelio en la traza*[773] o *Que el pedrestal de madera se a de hacer conforme el de la traza de la mitad del lado derecho*[774]. Así se dilucidó la planta del retablo de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, en 1663, cuyas condiciones, sobre este aspecto, recogen que: *se a de executar el lado de la epistola que ba señalado*[775].

Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Cosme y San Damián de Burgos.

No siempre se trata de propuestas completamente diferentes, sino que las variantes se centran en detalles específicos. Así sucedió en el gráfico que se ha identificado como correspondiente a la reconstrucción del cimborrio del templo catedralicio burgalés donde se presentan dos variantes de trompas[776] o en el sepulcro de Juan Pérez de Cartagena en el monasterio de San Agustín de Burgos, de Juan de Vallejo, cuyas condiciones indican que: *ha de haber en los cantones donde en la dicha traza estan señaladas dos versiones no las hay asi no en el canton frontero sin garra y en los otros dos sus medias garras segun que le cupiere*[777].

En cualquiera de los casos planteados, la existencia de distintas alternativas, generales o de detalle, exigía a quienes debían escoger un proceso de reflexión del que, igualmente, se hace eco la documentación. Si la decisión recaía en un órgano colegiado es muy frecuente indicar que *platicaron*[778], *ablaron e platicaron*[779] o que cada uno de sus miembros *manifesto su parecer y dio su voto sobre ellas*[780]. En el complejo caso del retablo de la capilla de la Anunciación para la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced, la selección se hizo *con mucha liberaçion*

772 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 516).

773 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 162-164).

774 AHPBu. Prot. 5.216/4, ff. 12 y ss. Retablo mayor de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina (1731).

775 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1971, pp. 327-352).

776 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348); IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ALONSO RUIZ, Begoña (2019, pp. 342-349); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 124 y 125).

777 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 356, nota 169).

778 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1953b, pp. 537-550).

779 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 40).

780 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1956, p. 51).

Detalle del proyecto de la sillería del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos. AHPBu. Prot. 6.271, f. 606.

y acuerdo[781]. Todo ello exigía ver y examinar en profundidad las alternativas y, de hecho, las escrituras suelen incluir verbos relacionados con el *ver*[782]. Es muy interesante, por el carácter casi reverencial que se confiere al procedimiento, la contratación de la sillería de coro de la iglesia del citado convento mercedario, en 1628, donde las distintas propuestas fueron tomadas por los clientes *en sus manos y las bieron una y dos y tres y mas beçes y bistas escoxieron una traça*[783]. Pero en otras ocasiones este proceso de comprobación visual podía completarse oyendo a sus respectivos autores, como quería el Cabildo de la Catedral tras la ruina del cimborrio[784]. No cabe duda que, en una amplísima mayoría de ocasiones, todo ello estaba motivado por el deseo de acertar e intentar garantizar la mejor intervención. Sin embargo, en otros, como el del retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced no sabemos hasta qué punto no respondía al interés de encomendar la obra a un maestro determinado, en este caso a Martín de la Haya[785].

Cabe preguntarse quiénes eran los encargados de elegir o juzgar la bondad del gráfico presentado o de las alternativas existentes. Por lo general son los propios clientes o las instituciones de las que dependían, las cuales, como veremos, podían ejercer un control sobre estas con múltiples implicaciones que merecen analizarse de forma individualizada[786]. Pero, a veces, según el tipo y alcance de la intervención puede buscarse un amplio consenso, como cuando el Cabildo de la Catedral quería modificar la situación de la sillería del coro y las propuestas encargadas también las somete a consideración del Regimiento de la Ciudad y del Condestable de Castilla[787]. A la opinión de este último dejó el Regimiento la elección de las esculturas que debían situarse en el nuevo Arco de Santa María y cómo sería su disposición y para ello *acordaron que se agan tres traças e se ynbien al señor Condestable, para que de su parezer en ello; y lo que el dicho señor Condestable enbiare por su parezer, aquello se aga*[788]. Tampoco fue

781 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 541 vº.

782 *Ibidem*, Prot. 1.488/2, ff. 70-79; RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 282); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108); DIEZ JAVIZ, Carlos (1985, pp. 17-28); etc.

783 AHPBu. Prot. 6.271, ff. 302-313.

784 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p. 282).

785 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-218).

786 AHPBu. Prot. 5.168/3, ff. 329 y 330; ff. 302-313; MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 40); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1995, pp. 47-86); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 334); PAYO HERNANZ, René Jesús y ALONSO ABAD, María Pilar (2012, pp. 241-264); ESCORIAL ESGUEVA, Juan y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 241-265); etc.

787 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1956, pp. 51-69).

788 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, pp. 98 y 99).

Detalle del proyecto de la bóveda del presbiterio de la iglesia parroquial de Zael. AHPBu. Prot. 1.488/2, f. 78 vº.

extraño recurrir a la opinión de uno o varios especialistas, como sucedió cuando se eligió la traza de Martín de la Haya para la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento mercedario de Burgos, pues las propuestas habían sido enviadas *a personas peritas en el dicho arte de entalladura e ymaxineria para que se helixa la traça que mas conbenga para que se aga el dicho retablo y helexida la traça se pregone y aperciba remate*[789]. Con el fin de escoger entre las soluciones previstas para la capilla mayor de la iglesia de Zael, en 1602, fueron los provisores del arzobispado burgalés quienes, tras convocar a los profesionales interesados en presentar sus alternativas, nombraron *a Hortuño de Aguire y Juan Desquibel maestros de cantería de bajo de juramento viesen todas las dichas traças y condiçiones fechas y presentadas*[790]. No obstante, la elección también puede ser fruto del consenso entre los maestros y el cliente *por que al parecer de maestros y del mio conbiene que se ejequte la dicha traza*[791].

Por último, parece adecuado referirnos a los criterios existentes a la hora de aceptar una propuesta gráfica o los que regían en los procesos de selección. Era imprescindible que estos estuviesen claros cuando se convocaba a los profesionales, pues, como advirtió Bartolomé de Pierredonda al Cabildo de la Catedral al iniciar las gestiones para la reconstrucción del cimborrio, un buen maestro no acudiría al llamamiento *si no tenia esperanzas que la obra se diera a quien mejor la hiciere y asi pedía que se pusieran cedulas diciendo que la obra se dara a quien mejor traza o modelo hiciere*[792]. Sin embargo, la documentación consultada avala que no siempre este principio era el que primó, señalándose, normalmente, argumentaciones ajenas a juicios de valor objetivos. De este modo, en la obra de las casas consistoriales de Miranda de Ebro, en 1581, cuando se fijan los edictos invitando a que los maestros acudan a presentar sus trazas, ya se deja constancia que el remate *de la dicha obra se a de açer en la persona que mas comodidad hiçiere*[793]. Con este término se hacía referencia a lo que más convenga[794], por ser de mayor interés, y, así, en la capilla de la iglesia de Zael se pide a quienes van a examinar las alternativas presentadas que indiquen *quales eran mas utilidad y probecho a la dicha yglesia*[795]. Todas estas expresiones solían reducirse, generalmente, a

789 AHPBu. Prot. 5.692, f. 312 vº. Citado en BARRÓN GARCÍA, Aurelio: (Madrid, 1994a, pp. 211-218).

790 AHPBu. Prot. 1.488/2, ff. 70-79.

791 *Ibidem*, Prot. 6.419, ff. 214-215 Puertas del Hospital de la Concepción de Burgos (1641).

792 El texo de Pierredonda se cita en: MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 88); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, pp. 43-45).

793 DIEZ JAVIZ, Carlos (1985, pp. 17-28).

794 AHPBu. Prot. 6.419, ff. 214-215 Puertas del Hospital de la Concepción de Burgos (1641).

795 *Ibidem*, Prot. 1.488/2, ff. 70-79.

que su coste fuera menor[796], pues, por ejemplo, en el caso de obras en instituciones dependientes de las diócesis, así lo indicaban las propias constituciones sinodales, circunstancia que puede advertirse en la correspondiente licencia de los provisores[797]. En otras ocasiones se intenta encontrar un equilibro y así, en 1598, los responsables de la iglesia de Bujedo de Candepajares justifican que el remate se había ajustado con aquel profesional que *auia hecho mas baja y dado mejor traza* para la obra del *luzimiento*[798]. Muy realistas fueron los encargados de la ermita de Nuestra Señora de Nava en Fuentelcésped, ya a principios del siglo XVIII, que, no sin resignación, explican cómo *valiendose de hombres doctos en dicha materia y consultando con ellos diversas traças que asta aqui se han demostrado y corrigiendo algunos defectos y atemperandonos a los maravedies que al presente ay y se espera eligiendo la mas conforme a nuestra idea y no de tanto valor como otras*; lo que evidencia claramente cómo la realización de una mejor representación gráfica para una intervención no aseguraba su elección[799]. Incluso, aunque la propuesta fuera seleccionada, podía llegarse a aceptar que, en el transcurso de la contratación, *otro algun maestro hiciera otra traça mas util y decente de menos coste con firmeça y seguridad la admitan*[800]. Todo ello no favorecería que, como ya advirtió Pierredonda, los profesionales más cualificados estuvieran interesados en participar en este sistema.

No obstante, los promotores con mayores recursos sí que podían elegir entre aquellas soluciones que les parecían mejores, sin tener tanto presente la cuantía. En este sentido destaca la decisión tomada por el arzobispo burgalés Manuel Francisco Navarrete para la cajonería de la capilla de Santa Catalina de la Catedral, quien *heligio de las dos trazas la una que es la mas magestuosa, real y magnifica*[801]. También, buscando asegurarse el acierto, no es extraño que pidan a otros profesionales de confianza o de reconocido prestigio que revisen el gráfico presentado. Así, ante las diferencias que surgieron entre el rejero Juan Bautista Celma y el Cabildo de la Catedral, por la reja que había delineado para el coro, este señaló, en sesión de 8 de enero de 1601: que *tiene resuelto y mandado se haga conforme a las advertencias, que dio Joan de Arfe, quando sobre ello le consulto el Cabildo, diciendo lo que le parecía conuenia que se hiziese para la bondad, firmeza y hermosura de la obra*[802]. Otro caso de interés es el de la casa del mayorazgo de los Cañas, en la calle de Fernán González, de Burgos, en 1669, donde los administradores seleccionan una propuesta de la que desconfía el propietario, pidiendo este a un profesional de amplio reconocimiento, como *Maestro Mayor de Su Magestad*, su dictamen, generándose un nuevo proyecto[803].

Una vez acordada la representación gráfica considerada más adecuada se iniciaba una nueva fase en el proceso artístico que buscaba su materialización, para lo cual era necesario adjudicar propiamente la obra. Tanto si se convocaba el correspondiente remate como si se ajustaba directamente, aquella volvía a ser protagonista del proceso, según lo atestiguan las escrituras protocolizadas al respecto. Incluso, en algún caso completamente excepcional, resulta evidente que, dada la naturaleza práctica de la intervención, este fue el objetivo inicial de disponer de un documento de esta naturaleza. Así sucedió, en 1756, con la reedificación de un molino en Villahoz al pedirse al maestro Manuel del Campo *formase traza y condiziones para en su vista proceder a las diligenzias del remate de dicha obra*[804].

796 AMV. Pre 17, ff. 261-267.

797 AHPBu. Prot. 6.059/2, ff. 12-16. Obra de cantería en la iglesia de Vivar del Cid (1596). Agradezco al investigador Juan Escorial la localización de esta noticia.

798 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1995, pp. 47-86).

799 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, pp. 145-147).

800 AHPBu. Prot. 5.114, f. 48.

801 *Ibidem*, Prot. 6.902, ff. 278-285 vº (15 de mayo de 1711). Se halla transcrito en MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 583-588).

802 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1956, p. 116).

803 AHPBu. Prot. 6.708, ff. 402-412.

804 *Ibidem*, Prot. 7.115, ff. 341-346 vº.

En cualquier caso, contar con una propuesta gráfica en el remate era considerado imprescindible, la cual, junto con las condiciones, lo guiará, puesto que siempre se hacía *conforme*[805], *en conformidad*[806], *segun*[807], o *bajo ella*[808]. Ya en el siglo XVIII parece avanzarse en el valor que se le concedía cuando, en los remates, comienza a utilizarse el término *arreglado*[809] o alguna fórmula equivalente como *con arreglo*[810], *con arreglamento*[811] o *con cuio arreglo*[812], por lo que aquellos se ajustaban a regla, reforzando el carácter de principio rector que tenía este tipo de documentos.

Ahora bien, en el proceso que conllevaba la adjudicación, la relación de los diseños con los agentes implicados –cliente y profesional- se invertía con respecto a lo hasta ahora expuesto, aunque se mantenía la correlación directa entre el *mostrar* y el *ver* que era necesaria para que aquella quedase completada. De forma sucinta, pero muy expresiva, en 1696, con motivo de la realización de las bóvedas de la iglesia de Guzmán, se indica que las propuestas *se mostraran a quien las quisiere ver*[813] y, en 1765, en el remate para realizar el molino de viento en Mirabueno (Burgos) se anunciaba: *que se manifestaran a todos los que quisieren enteresarse*[814]. Por lo general, es el notario el encargado de este proceso y, como se dice en el auto del remate de la edificación de la iglesia de Villalmanzo, en 1750, fue este quien *hizo saber y notorio del auto* […] *condiziones y traza que en el se expresan*[815], pues, en definitiva, se trataba de un

Proyecto de la ermita de Brazacorta. AGDBu.

805 *Ibidem*, Prots. 1.184, ff. 961-982 vº; 1.488/2, ff. 70-79; 2.232/5, ff. 18-45 vº; 4.694, ff. 7 y 8; 5.761, ff. 154-162; 5.817, ff. 833-839; 5.900, ff. 2-28; 6.895, ff. 680-681; 6.944, ff. 213-214 vº y 314-315 vº; 6.945, ff. 115-116 vº; 7.086, ff. 19-37 vº; 7.103, ff. 304-308 vº; 7.152/2, ff. 79-79 vº; 7.191, ff. 313-318; etc.

806 *Ibidem*, Prots. 3.065, ff. 68-83; 4.800/2, ff. 50-55 vº; 5.114 f. 48; 6.874, ff. 525-526; 6.958, ff. 157-159 vº; Justicia Municipal, N.º 819; etc.

807 *Ibidem*, Prots. 4.149, ff. 188-189 vº; 4.674, ff. 434-440; 5.909, ff. 520 y ss; 6.538, f. 293; 6.860, ff. 645 y 645 vº; 6.873, ff. 244-245 vº; 6.889, ff. 494-496; 6.942/2, ff. 214-215; 7.188, ff. 269-273 vº; Concejil, N.º 72, ff. 559-564 vº.

808 *Ibidem*, Prots. 5.298, ff. 1-6; 6.941, ff. 418-419 vº.

809 *Ibidem*, Prots. 4.446/1, ff. 18-23 vº; 7.017, ff. 130-131 vº; 10.247/10, ff. 720-721 vº; 10.275/2, ff. 44-48 vº; Concejil N.º 80/2, ff. 391-403; etc.

810 *Ibidem*, Prots. 897/8, s/f. (25 de Agosto de 1786); 2.050/4, ff. 23-24 vº; 7.091, ff. 495-496 vº; 7.144/2, ff. 17-19 vº; 7.208/2, ff, 339-340 vº; 8.694/3, ff. 18-32 vº; 10.213, ff. 261-264 vº; AMBu. C-10-17; etc.

811 AHPBu. Prots. 7.115, ff. 51-54 vº; 8.306/2, ff. 199-210 vº.

812 *Ibidem*, Prot. 10.636, ff. 324-325 vº; AMBu. C-10-17; etc.

813 AHPBu. Prot. 2.232/5, ff. 18-45 vº.

814 *Ibidem*, Concejil, N.º 80/2, ff. 391-403.

815 *Ibidem*, Prot. 8.306, ff. 298-309 vº.

documento *demostrable a el publico*, según se expresa, seis años más tarde, en el remate de la torre de la iglesia de Huérmeces[816].

Por lo tanto, las propuestas gráficas mantienen su *cualidad representativa* que, en este caso, controla el cliente o su delegado, que son quienes las muestran a los que quieren contratar la intervención[817], existiendo una clara dicotomía con respecto a los pliegos de condiciones, pues si estos son *leidos*, *en altas e inteligibles vozes*, aquellas son manifestadas[818] o *como se bera por las plantas y alçado de la traça y diran las condiçiones*[819]. Es decir, los gráficos se hacían *patentes*[820] y a quien participaba en un remate se le facilitaba la oportunidad de conocer el proyecto que debe aceptar para emitir una postura justificada, pues, junto con la información textual, permitía evaluar el coste de la obra[821]. De todo ello rastreamos expresivas huellas en el registro notarial del procedimiento, según atestiguan las frecuentes alusiones a que los respectivos participantes las tenían *presentes*[822] o que el maestro lo ha *rematado conforme a la traza y condiciones questa hecha que le es notorio en todo y por todo*[823].

La importancia del proceso se evidencia en algunos detalles que recogen las escrituras, como cuando se remata la casa de la administración de las Reales Salinas de Poza de la Sal, en 1786, donde *se puso de manifiesto sobre una mesa el plan y diseño de ella*[824]. Incluso para facilitarlo, puesto que los edictos se fijaban en diversas localidades, tenemos el caso de la realización de la capilla mayor de la iglesia de Fuentelcésped (1652) en la que se decidió *se pregone la obra y pongan hedictos en los puntos publicos* […] *y en el proceso quede un traslado para que las bean los maestros y agan posturas. Y otro traslado con la traça orixinal se entregue a la parte para quen en dicha villa se agan las mismas dilixencias pregones y hedictos*[825].

Forma y manera

Lo expuesto hasta este momento constituye un elocuente testimonio del protagonismo nuclear que tenían las representaciones gráficas en el remate de una obra, las cuales, a partir de la adjudicación, adquirían un valor contractual al hacerse eco de todo ello la escritura notarial. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto aquellas permitían su ejecución práctica, más allá de la existencia de un hacer *en zierta forma*[826] o una *forma y manera*[827] presente en cualquier intervención. Muchos de los documentos conservados tienen un evidente sentido representativo, como las propuestas para la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced, tanto el retablo o la reja,

816 *Ibidem*, Prot. 8.672/11, s/f (10 de octubre de 1756).

817 *Ibidem*, Prots. 4.694, ff. 7 y 8; 5.692, f. 330; 5.761, ff. 154-162; 6.629, ff. 429-434; 6.708, ff. 402-412; Justicia Municipal, N.º 819; etc.

818 *Ibidem*, Prots. 5.765, ff. 194-216; 5.909, ff, 520 y ss; 7.086, ff. 19-37 vº; 8.306/2, ff. 199-210 vº.

819 *Ibidem*, Prot. 6.708, ff. 402-412.

820 *Ibidem*, Prot. 10.636, ff. 324-325 vº.

821 *Ibidem*, Prot. 7.072, ff. 125-130 vº.

822 *Ibidem*, Prots. 514/1, ff. 127-134; 897/8, s/f. (25 de agosto de 1786); 7.115, ff. 51-54 vº.

823 *Ibidem*, Prot. 4.694, ff. 7 y 8.

824 *Ibidem*, Prot. 8.97/8, s/f. (25 de agosto de 1786).

825 *Ibidem*, Prot. 5.114 f. 48.

826 *Ibidem*, Prot. 15/1, f. 88.

827 *Ibidem*, Prot. 6.101, ff. 756-757 vº.

como el propio ámbito espacial[828], y lo mismo pasa con las carnicerías para Burgos (1579)[829], el retablo para el claustro del convento dominico de Aranda de Duero, en 1624,[830] la sillería de coro para el mismo convento mercedario en 1628[831] o el claustro del convento franciscano de Belorado, en 1688, cuyas numerosas y prolijas condiciones tan solo hacen referencia una vez a la propuesta gráfica y con un carácter muy genérico[832]. Esta tónica se repite de forma más habitual en la obra mueble[833].

Sería, igualmente, el caso de las delineaciones que, solo tras su aceptación, se pide sean completadas con la redacción de unas condiciones para hacer posible su realización y de aquellas que deben ajustar sus características al espacio real existente[834], buscando, por ejemplo, *que dicho retablo a de llenar todo el sitio*[835] o *que el retablo mencionado a de llenar todo el hueco de la pared, asi en ancho como alto, aunque la medida que demuestra la traza se alle diminuta en lo uno o en lo otro*[836].

Muy elocuente, en este sentido, es la realización del retablo mayor de la iglesia de Villovela de Esgueva, en 1682, en cuya documentación se recoge: *que aunque la traza no se hizo para el sitio se a de traer la planta de dicha traza que venga a dicha capilla de forma que sea en perspectiva derecha como lo requiere la capilla y* […] *dicha traza a de llenar de alto y ancho la capilla*[837]. Tampoco deja lugar a dudas de este procedimiento el texto de la primera condición para la obra del retablo de San Pedro de Osma de la iglesia de Fresnillo de las Dueñas:

> *Lo primero que el expresado retablo ha de ser conforme a la traza que para el se ha hecho y mediante que esta se ha ejecutado sin haver tenido presente el sitio donde se ha de colocar sera obligacion a el otorgante mirarle y registrarle con toda reflexion para ber si segun dicha traza es esta capaz para llenar el espacio que ocupa y de quedar tan vistoso y agradable como corresponde al dicho sitio y templo y ver asi mismo si las cajas o tronos figurados en el diseño son capazes para colocar en ellos los santos a este fin destinados y en caso de que no sea correspondiente debera estender o aminorar segun la necesidad que huviese de suerte que el expresado retablo ha de quedar sin defecto alguno y en caso de que le tenga ha de ser su reparo de quenta y cargo del que otorga*[838].

Hay gráficos que parecen no ser más que una mera aproximación o idea básica, como el de la casa que la Cofradía de Santiago y Santa Catalina levantó en Trascorrales, en Burgos, en 1584[839] o el del edificio que para cárcel y audiencia

828 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 314 y 315 Primera propuesta para el retablo; ff. 365 y 366 Propuesta para la capilla; f. 489 Segunda propuesta para el retablo y ff. 517 y 518 Propuesta para la reja.

829 *Ibidem*, Prot. 5.765, ff. 194-216.

830 *Ibidem*, Prot. 4.717, f. 996.

831 *Ibidem*, Prot. 6.271, ff. 302-313.

832 *Ibidem*, Prot. 3.328/2, ff. 17-26.

833 *Ibidem*, Prots. 3.289, ff. 303 y 303 vº Tabernáculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado (1637); 4.099, ff. 864-866 Retablo, reja y marco de la capilla de la Inmaculada Concepción de la iglesia del convento franciscano de Miranda de Ebro (1667); 4.104, ff. 447-451 Retablo de la iglesia de Orón (1646); Justicia Municipal, N.º 819 Retablo de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo (1677); etc.

834 Publicado por VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1991, pp. 55 y 56); AHPBu. Prots. 2.289/2, ff. 10 y 10 vº; 4.717, f. 996; Prot. 4.811/2, ff. 180-182; 5.692, f. 313; AMBu. C3-3-6; etc.

835 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286).

836 AHPBu. Prot. 5.216/4, ff. 12-17 vº Retablo mayor de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina (1731).

837 *Ibidem*, Prot. 1.786/3, ff. 25-28 vº.

838 *Ibidem*, Prot. 5.182/7, ff. 62-63 vº.

839 *Ibidem*, Prot. 5.909, ff. 520 y ss.

erigieron en Quintanilla Somuñó en 1616[840], entre otros[841], en una dinámica que ya es claramente residual desde finales del siglo XVII[842]. Son representaciones que carecen de cualquier tipo de unidad de medida, circunstancia con la que el citado Juan Antonio de León justificaba, ante la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos, que su *dibujo borron* […] *solo sirve, sin tomar medidas, para informar*[843].

Indistintamente de sus posibilidades o limitaciones, las escrituras consideran a los gráficos *la forma de como se havia de executar la obra*[844] o, sencillamente, el *modelo*[845] y, *para que la operacion se haga con arreglo* a las respectivas propuestas[846], los citan de modo insistente, remitiendo a los ejecutores a ellos en múltiples ocasiones. Sin embargo, estas referencias no tienen siempre el mismo sentido, al variar en función de lo que pudieran aportar a su realización, aunque siempre debían ser en su conformidad o arreglo[847], por ser *preciso y necesario para el acierto de la buena practica*[848], concordancia que, a veces, queda ya explícita desde el propio encabezamiento del pliego de condiciones[849] o en su primera cláusula[850]. Muy evidente en este sentido resulta el de la presa del molino-batán de Peñaranda de Duero, de 1776, en el que se manifiesta que: *La primera condicion es como precisa y necesaria para el acierto de la buena practica que el maestro de obras o postor que tubiese de su quenta y cuidado esta obra de la presa, sea enterado y echo cargo de la traza y sus descripciones en ella, que ban acompañadas con estas condiciones para que la operacion se haga con arreglo a ella*[851]. Lo que está claro es que si la obra se había concertado con una propuesta gráfica, esta era imprescindible para iniciarla, como avala el singular caso de la ermita de Nuestra Señora de la Nava de Fuentelcésped, en 1715, cuyo comienzo se retrasó al negarse los profesionales contratantes a empezar los trabajos, mientras aquella no fuera entregada por su autor, Enrique Sopeña, quien la había robado y huido con ella[852].

840 *Ibidem*, Prot. 5.961, ff. 1.614-1624.

841 *Ibidem*, Prots. 675/8, f. 22 Chapitel de la iglesia de San Vicente de Frías (1672); 3.065, ff. 188-191 Capilla en el lado de la epístola de la cabecera de la iglesia de El Almiñé (1659); 4.695, ff. 195-196, Casa de Pedro Laín de Narvaéz en la plaza del Trigo de Aranda de Duero (1646); 6.182/4, ff. 289-290, Casa en Villatoro (1627); 6.340, ff. 218 vº-220 Nevera del conde de Montalvo en Rabé de las Calzadas (1643); 6.534, f. 50 Capilla mayor de la iglesia de San Antón de Las Huelgas de Burgos (1674); 8.348, f. 336 Casa-torre del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas en la Dehesa de Arguijo (1665); etc.

842 *Ibidem*, Prots. 2.232/5, ff. 18-45 vº Bóvedas de la iglesia de Guzmán (1696); 4. 177/3, ff. 230 Enlosado de la Iglesia de Orón (1750); 4.444/2, ff. 23-26 Pajar de La Puebla de Arganzón (1724); 5.298, ff. 1-6 Cocina y chimenea del monasterio de la Purísima Concepción de Peñaranda de Duero (1738); etc.

843 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

844 *Ibidem*, Prot. 4.177/3, ff. 230 y ss. Enfermería de mujeres del Hospital del Rey en Burgos (1733).

845 *Ibidem*, Prot. 7.115, ff. 341-346.

846 *Ibidem*, Prot. 5.313/2, f. 139, condición 1.

847 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320); RÍO DE LA HOZ, Isabel del (1985, pp. 171-188); DIEZ JAVIZ, Carlos (1998, pp. 15-60); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2018, pp. 173-186); AHPBu. Prots. 2.160/1, ff. 123-124 vº; 2.180/3, ff. 23 vº y 24; 2.639/2, ff. 435-443; 2.641/4, ff. 132 y 133; 2.857/2, f. 157; 3.065, ff. 68-83 y 118-191; 4.065, ff. 246-250; 4.666, ff. 393-397; 4.674, ff. 4.380 vº-43; 4.694, ff. 7 y 8; 4.726, ff. 409-410; 4.690, ff. 289 y 289 vº; 5.199/3, ff. 187-193; 6.271, ff. 302-313; 6.655, ff. 994-995; 6.730, ff. 89-91 vº.

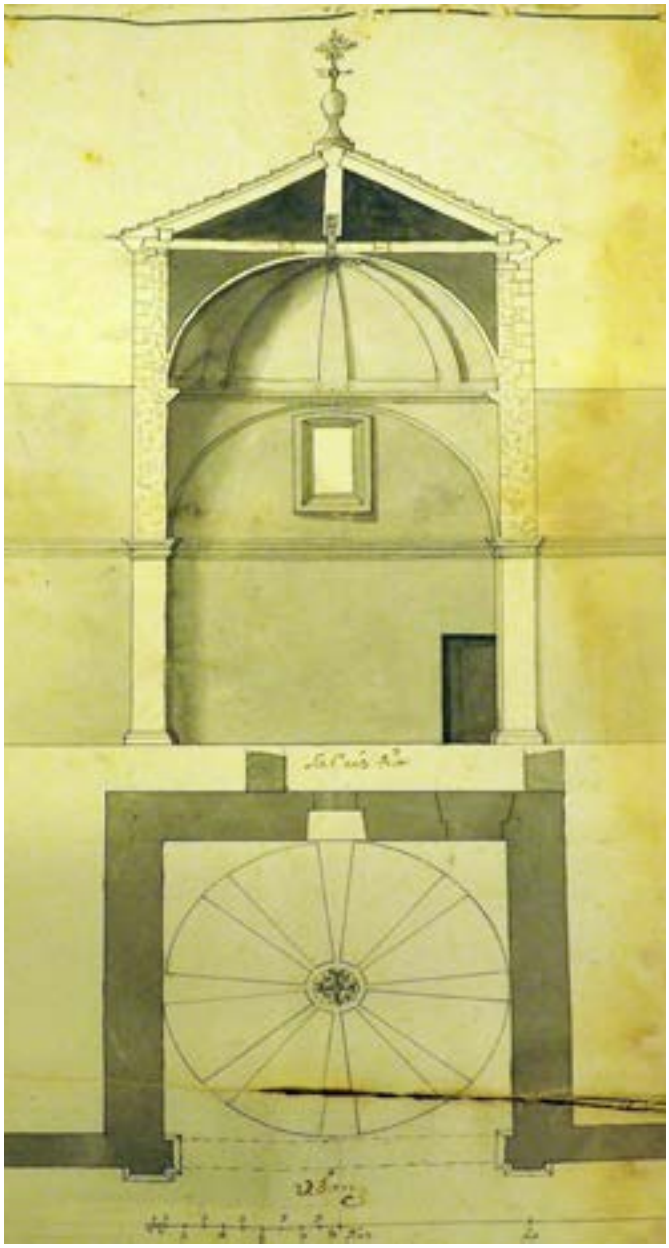
848 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 513 y 514).

849 DIEZ JAVIZ, Carlos (1984, pp. 9-28); VÉLEZ CHAURRI, José Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 103-104); AHPBu. Prots. 2.531/2, ff. 42-44 vº; 6.182/4, ff. 289-290; 7.004, ff. 468-476; 7.013, ff. 330-339 vº; 7.032, ff. 154-157; 7.086, ff. 19-37 vº; 7.152/2, f. 333; 8.304/2, ff. 381-388 vº; 8.311/2, ff. 297-303 vº; 10.227, ff. 189-192 vº; 10.238, ff. 104-108 vº Concejil, N.º 11/66.

850 VÉLEZ CHAURRI, José Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 79 y 80); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1992b, pp. 5-46); CERVERA VERA, Luis (1973, p. 62, nota 15); PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. II, p. 285); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 356); AHPBu. Prots. 4.446/1, ff. 18-23 vº; 6.271, ff. 302-313; 5.182/7, ff. 62-63 vº; 7.004, ff. 468-476; 10.724/3, ff. 201-208; etc.

851 *Ibidem*, Prot. 5.313/2, ff. 140-143.

852 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, p. 203).



Proyecto de la ermita de Peñalba de Castro.
AGDBu.

Por otra parte, la información textual no siempre manifiesta un mismo grado de sometimiento a la gráfica y, así, encontramos ejemplos en los que se pide a los ejecutores que *se remitan en todo*[853] o que actúen *obrandolo todo segun la traza demuestra*, como se expresó en la capilla mayor y colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas, en 1694[854]. En el caso de las empresas acometidas por don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas en Lerma el peso de los respectivos proyectos gráficos fue determinante y las referencias a estos son constantes en el articulado de las condiciones[855]. Singular es la escritura del tabernáculo para la iglesia de San Nicolás de Belorado, protocolizada en 1637, donde se indica que: *las colunas, nichos, pedestal, corniza, alquitrave, pidamines y capitales y los estriados machiemvrados de las colunas an de ser todo ello conforme a la dicha traça*, la cual, teniendo en cuenta que carecía de unidad de medida, aportaba la apariencia visual, pues lo que se buscaba era la similitud de las formas[856].

No obstante, lo más habitual es que vayan especificándose aquellos aspectos que debían resultar supeditados a las representaciones gráficas, yendo de lo general a lo particular. En el caso de los problemas que afectaron al proyecto de una obra tan emblemática como el Arco de Santa María, en Burgos, lo importante era ajustarse al *orden y proporcion que estos maestros han dibujado*[857]; mientras, en la realización del túmulo erigido para las exequias de Felipe III en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero también eran las proporciones uno de los aspectos que debían respetar especialmente[858]. Pero este tipo de referencias son muy poco habituales, puesto que en lo que suele insistirse, sobre todo, es en aspectos cuantificables o de carácter más material que conceptual.

En este sentido, es recurrente remitirse a las propuestas gráficas, si las características de estas lo permitían, para determinar las dimensiones, tanto generales como

853 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 513 y 514).

854 AHPBu. Prot. 4.140/1, ff. 217-223.

855 CERVERA VERA, Luis (1967); CERVERA VERA, Luis (1969a); CERVERA VERA. Luis (1969b); CERVERA VERA, Luis (1973); CERVERA VERA, Luis (1981); etc.

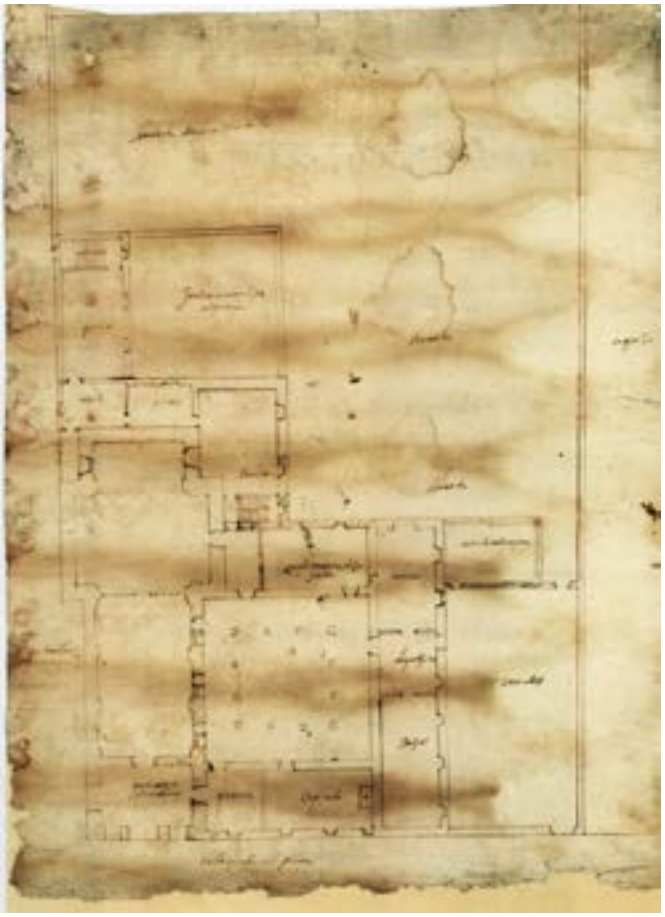
856 AHPBu. Prot. 3.289, ff. 303 y 303 vº.

857 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 51 y 52).

858 AHPBu. Prot. 4.674, ff. 434-440.

parciales[859], con expresiones como: *con la altura y circunferencia de longitud que demuestra la planta*[860] o *se abriran los cimientos segun los largos y anchos como en la planta se demuestran*[861]. Igualmente, cuestiones relacionadas con la disposición general de la obra, entendida como ordenación o colocación, según el *Tesoro de la lengua castellana*[862], que parece beber del concepto vitruviano de *dispositio*, como la *apta colocacion de las cosas, y el elegante efecto en las composiciones de las obras con calidad*[863], eran objeto de preocupación. Esta idea era esencial para el resultado último de la intervención[864], puesto que podía equivaler, incluso, a la apariencia, como cuando, en 1763, las mesas de los retablos de la capilla de las reliquias de la Catedral debían *de llevar la misma forma y figura deligniada asi en sus respectivas plantas, como en sus alzados*[865] o en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas, donde *La ystoria principal se aya de hacer como lo demuestra la traça*[866].

Dentro de este concepto de disposición se atiende a aspectos de muy diversa naturaleza, como, por ejemplo, el *movimiento*, o *movimientos*, de la planta que serían transmitidos al correspondiente alzado, o de las líneas de los entablamentos, y que preocupó, principalmente, durante el siglo XVIII, fruto del acentuado dinamismo inspirador de las realizaciones de este momento, sobre todo en la retablística[867]. En otros casos afectaba a algunos elementos concretos, de los que dependía la seguridad de una intervención, según sucedía con los estribos o contrafuertes[868]



Proyecto del monasterio de San Blas de Lerma.
Real Biblioteca de Palacio de Madrid (en adelante RBPM).
Patrimonio Nacional. IX/M/242/2 (9).

859 *Ibidem*, Prots. 19/1, ff. 19-24; 512, ff. 126-130 vº; 2.531/2, ff. 42-44 vº; 4.065, ff. 246-250; 6.708, ff. 402-412; 6.807, ff. 162-165 vº; 6.960, ff. 205-208 vº; 7.017, ff. 13-15; 8.306, ff. 298-309 vº; 8.311/2, ff. 297-303 vº; 10.238, ff. 104-108 vº; etc.; Concejil, N.º 11/66; etc.

860 *Ibidem*, Prot. 7.071/2, ff. 262 y ss. Capilla panteón del monasterio de San Pedro de Cardeña (1734).

861 *Ibidem*, Prot. 7.005, ff. 50-55 vº. Hospedería del Santuario de Santa Casilda en Salinillas de Bureba (1735).

862 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 323).

863 CALDUCH, Juan (2014, pp. 82-93).

864 AHPBu. Prots. 512, ff. 126-130 vº; 2.152/2, ff. 951-954 vº; 7.032, ff. 154-157 vº; 7.072, ff. 125-130 vº; 7.188, ff. 269-273 vº; 8.597, ff. 794-796 vº; 10.238, ff. 104-108 vº; etc.

865 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 591-593).

866 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1985, pp. 471-481).

867 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1992a, pp. 27-68); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 162-164); AHPBu. Prots. 4.207/1, f. 333; 5.216/4, ff. 12-17 vº; 5.182/7, ff. 62-63 vº; 6.902, ff. 278-285 vº; 7.067, ff. 274-277; 10.213, ff. 261-264 vº; etc.

868 *Ibidem*, Prots. 687, ff. 70-79 vº; 1.184, ff. 961-982 vº; 5.765, ff. 194-216; 8.306/2, ff. 199-210 vº y 298-309 vº; etc.

o los zampeados en los puentes[869]. Sin embargo, el mayor número de referencias en este sentido están asociadas a la distribución del espacio interior[870], lo cual resulta esencial en la arquitectura doméstica, identificándose, en muchas ocasiones, con el término de *repartimientos*[871], o a la apertura de los vanos[872]; así, *los repartimientos y atajos seran conforme a la planta y traza*[873] o *los repartimientos de todas las viviendas como en las plantas estan demostrados*[874], etc. Incluso, hasta en un tipo de intervención en la que no era frecuente la existencia de un gráfico, como en los jaspeados, podía efectuarse un elemento de este tipo para tener clara la distribución de los colores, según sucedió en el retablo de la antigua colegiata de Peñaranda de Duero, en 1786 y donde la condición sexta del proyecto escrito explicaba que: *Se ira imitando a jaspes como expressa el referido plan por los numeros y a b c d respectibos de las muestras a el dicho plan instructivo*[875]. La situación y organización de las escaleras fueron otro de los aspectos para los que se remite habitualmente a la propuesta gráfica[876] y lo mismo sucede con los cañones de las chimeneas[877].

De especial interés en los proyectos arquitectónicos es su insistencia en todo aquello relacionado con el sistema de abovedamiento[878], especialmente en la arquitectura religiosa, y sus correspondientes cuestiones decorativas[879]. En este sentido, encontramos referencias a que: *el cielo desta dicha capilla ha de ser como se muestra*, según se indicaba en la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos[880] o que: *en medio de la dicha bobeda a de quedar una tarjeta para pintar las armas del dicho señor abbad a la medida y traça*, en el caso del palacio del abad de Salas en Salas de Bureba, en 1600[881]. Dentro de esta línea, hay que indicar la atención prestada cuando las intervenciones de esta naturaleza seguían respondiendo a modelos estrellados[882], como en la capilla sepulcral de los Barrón, en la iglesia de Altamira de Miranda de Ebro, en 1587, cuyo espacio se *zerara a medio punto con sus siete claves y conbados como lo muestra la traza*[883]. En la misma medida, se ocuparon de referirse a los gráficos en las cuestiones vinculadas con la realización de las correspondientes armaduras[884]. Tampoco quedaba al azar el despiece del aparejo o de los arcos, ni los dibujos de los solados cuya explicación sobre

869 *Ibidem*, Prot. 6.768, ff. 63-66 vº Puente de la Milanera, Burgos (1693).

870 *Ibidem*, Prots. 512, ff. 126-130 vº; 2.152/2, ff. 951-954 vº; 5.961, ff. 1.614-1.624; 7.013, ff. 330-339 vº; 7.152/2, ff. 180-191; Concejil, N.º 75/2, ff. 140-183 vº; Concejil, N.º 11/66; etc.

871 *Ibidem*, Prots. 2.838/1, ff. 289 y 295; 6.182/4, ff. 289-290; ff. 402-412; 6.997, ff. 248-257 vº; 7.032, ff. 154-157 vº; 7.072, ff. 125-130 vº; 8.304/2, ff. 381-388 vº; etc.

872 *Ibidem*, Prots. 512, ff. 126-130 vº; 2.838/1, ff. 289-295; 7.004, ff. 468-476; 7.032, ff, 154-157 vº; 7.071/2, ff. 262 y ss.; 7.072, ff. 125-130; 7.086, ff. 19-37 vº; 7.152/2, ff. 180-191; 8.304/2, ff. 381-388 vº; 8.311/2, ff. 297-303 vº; Concejil, N.º 75/2. ff. 140-183 vº.

873 *Ibidem*, Prot. 5.909, ff. 520 y ss. Casa de la Cofradía de Santiago y Santa Catalina en Trascorrales, Burgos (1584).

874 *Ibidem*, Prot. 7.005, ff. 50-55 vº. Hospedería del Santuario de Santa Casilda en Salinillas de Bureba (1735).

875 *Ibidem*, Prot. 5.319/1, ff. 85 y 86, publicado en: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1986, pp. 53-68); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989b, pp. 63-90); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 481).

876 AHPBu. Prots. 5.168/3, ff. 329 y 330; 5.909, ff. 520 y ss.; 5.961, ff. 1.614-1.624; 6.182/4, ff. 289-290; 6.448, f. 66; 7.004, ff. 468-476; 7.032, ff. 154-157 vº; 7.072, ff. 125-130 vº; etc.

877 *Ibidem*, Prots. 881/3, ff. 53-57; 2.838/1, ff. 289 y 295; 7.005, ff. 50-55 vº; 7.159, ff. 208-212 vº; 7.191, ff. 220-225 vº; 8.694/3, ff. 18-32 vº; etc.

878 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 61, nota 8); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66).

879 AHPBu. Prots. 2.152/2, ff. 951-954 vº, 2.641/4, ff. 132 y 133; 6.538, f. 293; 6.573, ff. 425-428; 7.090/1, ff. 81-84 vº; 8.306/2, ff. 199-210 vº; etc.

880 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 367.

881 *Ibidem*, Prot. 1.064, ff. 440-441.

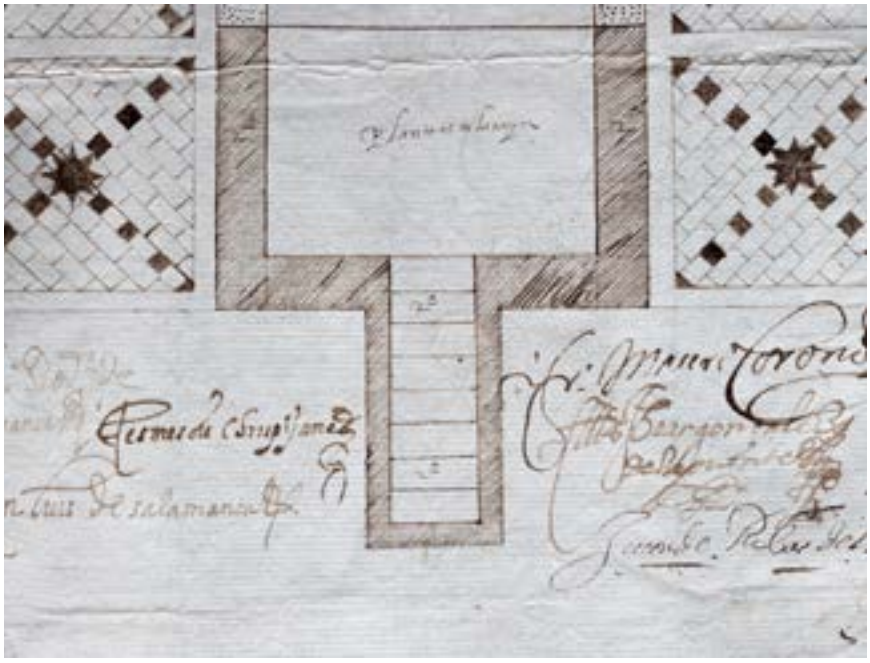
882 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108); AHPBu. Prot. 2.835/2, ff. 211-218.

883 VÉLEZ CHAURRI, José Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 87-90).

884 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 430, nota 14 y p. 484, nota 10); CERVERA VERA, Luis (1973, p. 67, nota 68).

sus respectivas disposiciones remite a su representación gráfica[885].

En el caso de las empresas retablísticas, este concepto de la disposición solía estar asociado a dos cuestiones muy dispares. Una de ellas era el tipo de soporte empleado y su organización, tanto en planta como en altura[886], que determinaba, en definitiva, la estructura de la máquina lignaria. De este modo, por ejemplo, en los retablos del templo del convento de carmelitas de Lerma, en 1735, se indica que: *En el primer cuerpo a de llebar quatro colunas de planta y estas se an de executar en la forma que demuestra la traza*[887]; mientras, en los retablos colaterales de la iglesia de Añastro, en 1744, se advertía: *que las colunas de el dicho cuerpo guarden el dibujo que demuestran en su alzado dandoles el relieve necesario*[888].



Detalle del enterramiento de María de Ontiveros en la iglesia parroquial de San Lesmes de Burgos. AHPBu. Prot. 6.448, entre f. 1.118 y f. 1.119.

Un segundo aspecto era la distribución de los temas iconográficos, encontrando dos soluciones, la propia representación en el gráfico[889] o, lo que es más habitual, su anotación en la delineación[890] e, incluso, una combinación de ambas. Así, en el retablo mayor del templo del convento de Santo Domingo de Lerma, *el dicho maestro a de encargar de açer tres figuras, del tamaño quel sitio da lugar en el segundo cuerpo, que sean Xpo, san Joan y la Madalena, los quales an de ser descultura como se demuestra en la traça*[891] y en el retablo de la iglesia de san Pedro en Valverde, Miranda de Ebro, en 1637, los contratantes *an de hacer* […] *una cruz y a Cristo cruzificado en ella y a los dos lados de la dicha cruz a Santa María y a San Juan Ebangelista todo de bulto dentro de la caxa alta del dicho retablo como se señala y queda escripto en la dicha traza* y de este modo puede constatarse en la propuesta conservada[892]. Esta funcionalidad de los gráficos fue la que permitió, en 1553, al Regimiento burgalés consultar al Condestable de Castilla, como hemos visto, sobre la distribución de los temas escultóricos que debían completar el Arco de Santa María[893].

885 CERVERA VERA, Luis (1969a, p. 61, notas 8 y 11); AHPBu. Prots. 4.177/3, f. 230 y ss.; 5.900, ff. 2-28; 6.341, f. 66; etc.

886 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1971, pp. 327-352); BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286); IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1985, pp. 471-481); PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. II, p. 252).

887 HERRERO GÓMEZ, Javier (1996, pp. 133-143).

888 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66).

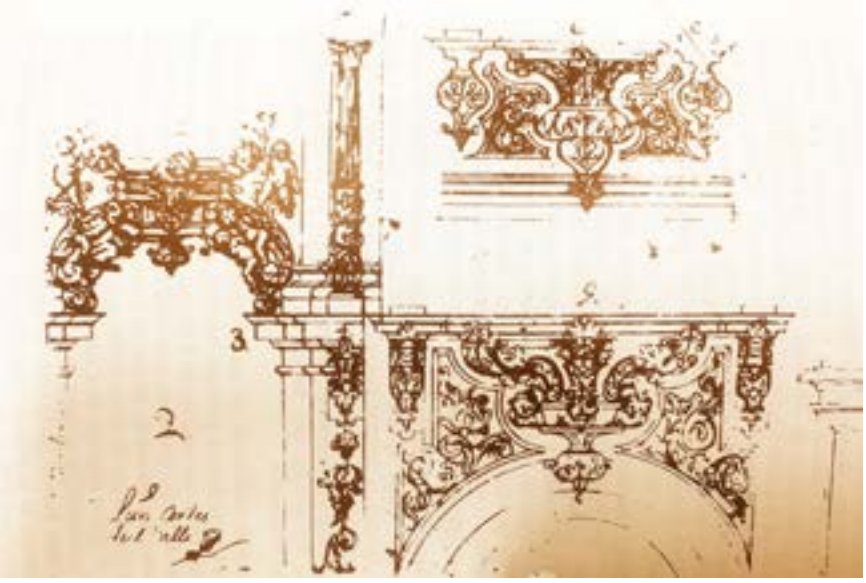
889 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202).

890 AHPB. Prots. 4.104, ff. 447-451; 5.692, ff. 314-315; etc.

891 CERVERA VERA, Luis (1969a, p. 82, nota 190).

892 AHPBu. Prot. 4.091, f. 42.

893 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, p. 98 y 99).



Diseño de elementos ornamentales del retablo de La Bien Aparecida. Cantabria. Archivo Histórico Provincial de Cantabria.

Pero los articulados de las condiciones remiten a las representaciones para guiar, también, la realización de una amplia multiplicidad de detalles de carácter muy diferenciado. Este es el caso de cuestiones técnicas constructivas[894] y para todo aquello relacionado con la molduración de arcos, basas, entablamentos o cornisamentos cuyas alusiones resultan recurrentes[895]. Son habituales expresiones como: que *el pedestal ha de tener las quatro repisas que demuestra la traza echas poco mas o menos como en ellas estan dibujadas*[896] o *guardando dicha cornisa los movimientos y resaltos de el dicho cuerpo como lo demuestra la traza*[897].

Su insistencia en que el tema de la molduración se efectuase atendiendo a lo recogido en la solución gráfica debe asociarse al protagonismo adquirido por el lenguaje clásico a partir del Quinientos. De este modo, en las condiciones para el retablo de la capilla de la Anunciación de la catedral de Burgos, en 1540, se indica que debían hacerse *las molduras, asi frisos como alquitrabes e tornesas e serafines, segun e de la manera que en la muestra estan debuxados*[898]. No olvidemos que muchos de los diálogos de Picardo y Tampeso, en el conocido tratado de *Medidas del Romano*, versaban sobre este aspecto de la molduración. Incluso, Picardo afirma que: *la primera pieça que deuemos traçar sera la cornixa: por quanto las molduras que la componen son comunes a todas las otras pieças del edificio. Ca ningun miembro de los que auemos de formar ay que no sea guarnecido de cornixa o molduras*[899].

En esta misma línea se encuentra la preocupación porque el elemento más definitorio de los órdenes desde un punto de vista plástico, el capitel, estuviera adecuadamente realizado y para ello la ayuda de los gráficos resultaba primordial.[900] Así, en la portada de la Casa de la Moneda de Burgos, en 1606, su *traça se ha de guardar y hejecutar como por hella se demuestra* [...] *goardando en pilastras y en todo lo demas en hella demostrado la orden dorica*[901]. Igualmente se manifiestan las cláusulas de la realización de importantes retablos, como el mayor de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, de 1663, donde *las colunas an de ser astreadas, derechas, de orden corintio,*

894 AHPBu. Prot. 7.188, ff. 269-273 vº. Espadaña de la iglesia de Agés (1758).

895 *Ibidem*, Prots. 2.531/2, ff. 42-44 vº; 3.065, ff. 68-83; 5.692, ff. 519 y 519 vº; 6.059/2, ff. 12-16; 6.573, ff. 425-428; 6.807, ff. 162-165 vº; 8.597, ff. 794-796 vº; 10.724/3, ff. 201-208; Justicia Municipal, N.º 819; etc.

896 *Ibidem*, Prot. 6.960 ff. 205-208 vº Retablo mayor de la iglesia de Santa María del Campo (1717).

897 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66).

898 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202).

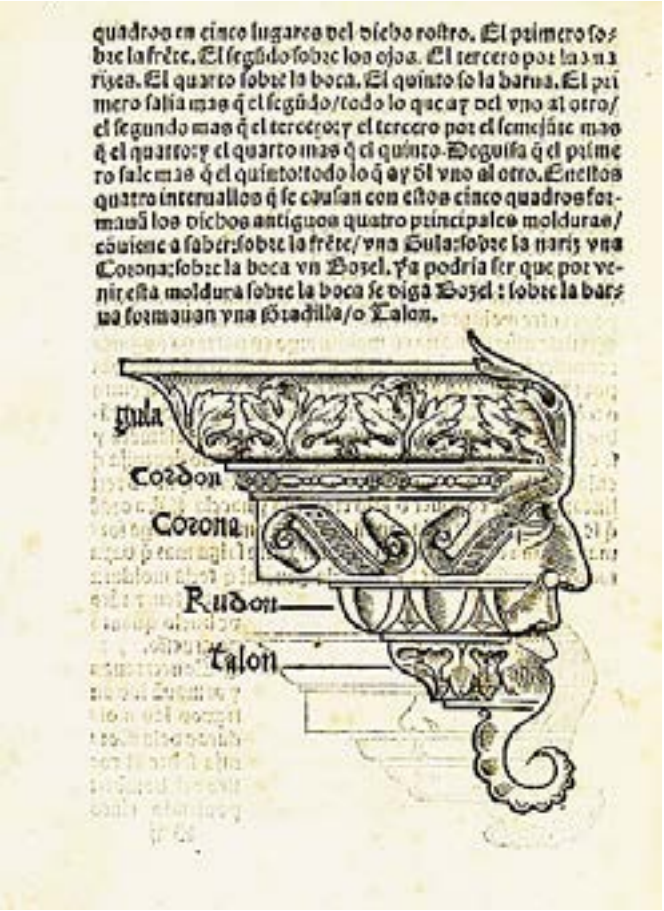
899 SAGREDO, Diego de (1549).

900 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 574-576); AHN. Clero, Leg. 1.390 *Condiciones del quarto que con el favor de Nuestro Señor y de la Gloriosa Virgen Maria Nuestra Señora su santísima madre se a de hacer en este monasterio de Nuestra Señora de la Vid* (1607): AHPBu. Prots. 4.666, ff. 393-397; 6.420, ff. 195 y 195 vº; etc.

901 *Ibidem*, Prot. 5.900, ff. 2-28.

como se demuestra[902], mientras, tres años más tarde, en el del templo de San Esteban, igualmente en Burgos, se indicaba que: *el pedrestal ha de ser retallado como lo nuestra la traça y las columnas han de ser de orden compuesto revestidas para como lo muestra la traça*[903].

Por último, el repertorio decorativo constituye un elocuente testimonio de sometimiento a las directrices de las propuestas gráficas[904] y en las escasas alusiones a la existencia de este tipo de documentos en obras de enlucidos o pinturas murales, los motivos elegidos y el colorido también se remiten a aquellas. Así sucede en el lucimiento del interior de la iglesia de Bujedo de Candepajares, en 1598, en el *que a de hechar unas fajas alrededor de los cruzeros de colores conforme estan en la dicha traza*[905] o en la pintura de la capilla mayor del templo del Hospital del Rey, en 1689, que se haría en *los guecos de la media naranja enzima de cada fajon corto y en sus guecos una tarjeta pintada adornada de festones de flores o frutas segun la traza*[906]. En otras ocasiones, el gráfico era el indicativo de cómo debían de hacerse detalles que no estuvieran recogidos expresamente y, así, en 1758, Ángel Vicente Ubón, para el retablo colateral previsto en la iglesia de San Juan de Aranda de Duero, indica que se reaprovecharían piezas escultóricas de una obra preexistente *y estas se acomodaran con algunos adornos por el estilo que demuestra la traza para esta obra*[907]. Especialmente importante era asegurarse que no hubiera errores cuando debían efectuarse escudos, por lo que era fundamental la sujeción a su respectivo gráfico[908]. De ahí que en el sepulcro para Pedro de Covarrubias, en el monasterio de San Juan de Burgos, Ochoa de Arteaga, en 1545, debía realizar *encima del dicho arco un escudo grande con su yelmo e tiçebles e follajería, segun e conforme a una traça que queda en poder de vos*[909]; mientras, en la capilla mayor del templo del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar, contratada en 1616, quedarían *labrados los letreros y escudos que en el alçado se muestran*[910].



Arquitrabe antropomorfo en las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo

902 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1971, pp. 327-352).

903 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1947, pp. 623-631).

904 *Ibidem*, pp. 623-631; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202); BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286); BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1971, pp. 327-352); PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 219); MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 591-593); AHPBu. Prots. 2.351/1, ff. 174-176 vº; 5.692, ff. 519 y 519 vº; 4.091, ff. 43 y 44; 6.271, ff. 302-313; 6.635, ff. 246-255 vº; 7.067, ff. 274-277; etc.

905 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1995, pp. 47-86).

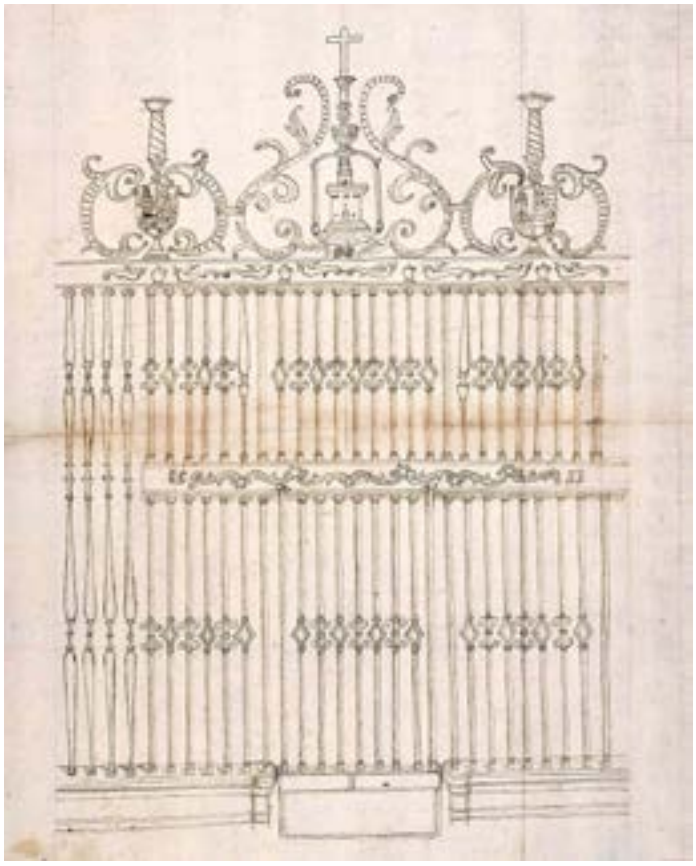
906 AHPBu. Prot. 6.767, f. 399.

907 *Ibidem*, Prot. 4.811/2, ff. 180-182.

908 PAYO HERNANZ, René Jesús y NIETO PLAZA, Berta (1998, pp. 69-101); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 192, nota 218); AHPBu. Prots. 1.064, ff. 440-441; 5.692; f. 368 vº; 6.573, ff. 425-428; 8.304/2, ff. 381-388 vº; Justicia Municipal, N.º 1.134; etc.

909 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (1985, pp. 171-188).

910 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1980, pp. 493-498).



Reja del convento de la Trinidad de Burgos.
Ministerio de Cultura y Deporte.
ARCHVa. Planos y Dibujos. Desglosados, 347.

De forma muy excepcional la representación gráfica podía tener otras posibilidades relacionadas con su materialización, como manifiesta la realización, en 1731, del retablo mayor de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina ajustada con Tomás Ruiz bajo la propuesta de Pedro Correa. En las condiciones se obliga a: *que todos los niños, serafines, cabezas o medallas que incluye la traza citada se an de hazer por el mismo Thomas Ruiz y en defecto de su quenta traer persona de abilidad que lo ejecute* en un intento de garantizar la calidad de los principales elementos[911].

Resulta, por lo tanto, muy evidente cómo una de las funciones principales de los gráficos era la imposición de unas formas o maneras en la ejecución. De ahí que cuando un contratante se veía obligado a traspasarla o decidía compartirla, a través de la formulación de una escritura de compañía, era necesario que quedase expreso en la documentación el compromiso con aquellos para que no hubiese dudas[912]. Por ello, la escritura de compañía entre los maestros canteros Juan Antonio Ortiz, Martín de la Lombana, Juan de Sierra Septién, Francisco Manuel de Cueto Pellón y Antonio de los Cuetos, en 1740, para la obra de los puentes de la villa de Quemada recogía entre sus condiciones: *que cada uno de nosotros juntos y de por si ha de procurar la ejecuzion y desempeño de dicha obra segun su traza, planta y condiziones de su remate*[913].

A su vez, cuando una obra quedaba inconclusa por múltiples causas podía optarse, al retomarla, por plantear una nueva propuesta gráfica o bien mantener aquella con la que se había iniciado. En este sentido, algunos promotores llegan a dejar dispuesto que, si al fallecer, no se hubieran acabado sus empresas, estas debían proseguir *conforme a las traças*, como determinan los III condes de Miranda, en su testamento de 1533, en relación al monasterio de franciscanas concepcionistas y al hospital de la Piedad que promovían en su villa de Peñaranda de Duero[914]. Lo mismo sucedió con el retablo de la capilla promocionada por don Pedro de la Fuente, obispo de Pamplona, en la iglesia de Moneo, siendo el testamentario de este el encargado de contratarla con Juan de Anchieta, en 1588, *conforme a la traza* que había dejado dispuesta el prelado antes de morir[915]. En las obras de patrocinio nobiliario no es extraño que, aunque los trabajos se dilatasen en el tiempo, se respetase lo planteado. Así, en el siglo XVIII, los herederos del condado de Miranda acometen la terminación de la iglesia colegial de la citada villa ribereña, manteniendo *la planta que para en el archivo*

911 AHPBu. Prot. 5.216/4, f. 12 y ss.

912 *Ibidem*, Prots. 2.453, ff. 52-53; 4.801, ff. 678-680; 7.091, ff. 495-496 vº; 7.092, ff. 179-180 vº; etc.

913 *Ibidem*, Prot. 5.180, ff. 19-20 vº.

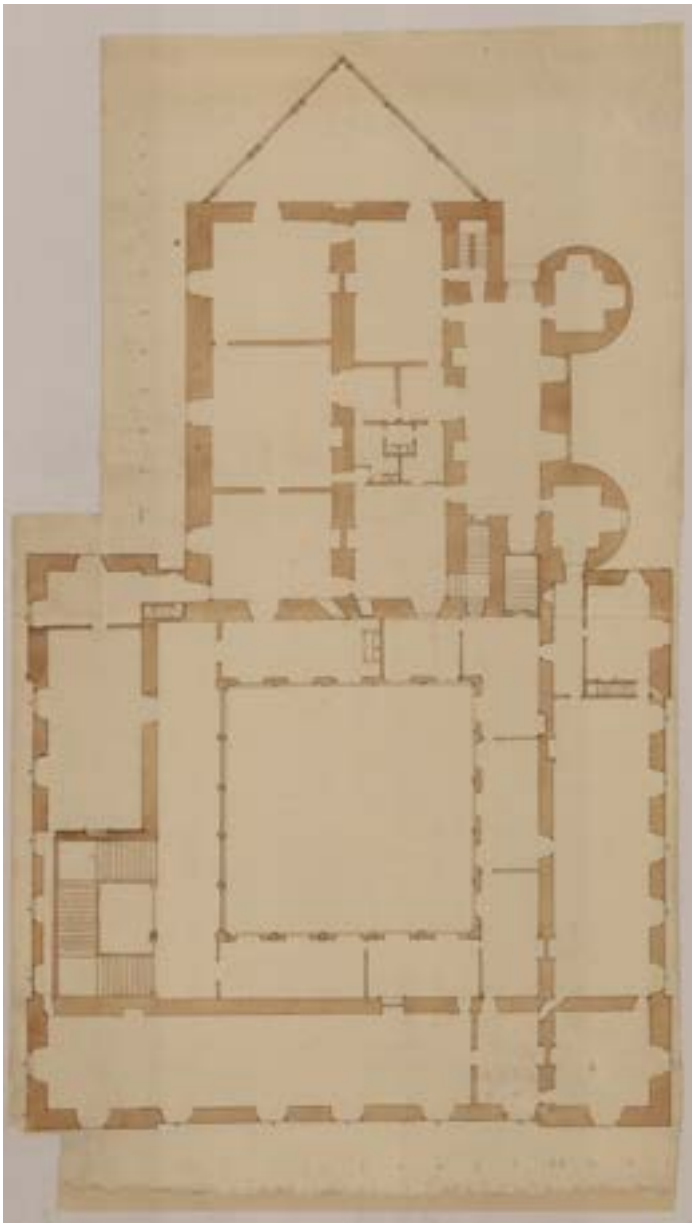
914 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019c, pp. 109-122).

915 ANDRÉS ORDAX, Salvador (1977, pp. 437-444).

de dicha iglesia junto a la de la portada diseñadas en el Quinientos. Sin embargo, esta última, como imagen del templo al exterior y orientada a la plaza señorial, decidió efectuarse siguiendo los presupuestos estéticos del momento[916].

El fallecimiento de un profesional sin terminar su encargo y el ajuste de su conclusión llevaba a especificar, también, que debe acometerse *segun y de la forma que muestra la traza con que se comenzo hacer*, como sucedió en la iglesia de Olmedillo de Roa, en 1625, o en la prosecución del nuevo templo de Hoyales de Roa, en 1789, bajo las ideas del maestro de la diócesis oxomense Ángel Vicente Ubón[917]. Muy reveladora resulta la actuación de los responsables de la iglesia de Fresnillo de las Dueñas, cuyas obras estaban a cargo de Juan del Ribero quien falleció en 1590, decidiéndose estos a enviar la solución gráfica a sus herederos para que la continuaran bajo su guía[918]. Igualmente, cuando las dificultades económicas obligaban a parar los trabajos, a su reanudación se constata el compromiso de seguir respetando el gráfico con el que habían sido iniciados[919].

En otras ocasiones, encontramos ejemplos en los que el proyecto se plantea, pero no llega a ponerse en marcha, y al retomarse se expresa la obligación de mantener lo previsto[920], según sucedió con el plan de Francisco de Mora para el palacio del duque de Lerma en su villa del Arlanza, el cual, al ser contratado en 1613, recogía: *es condicion que toda esta dicha obra se haya de hacer y hagan segun las trazas y monteas que para ello hizo Francisco de Mora, que este en el cielo, las cuales dichas trazas con las declaraciones y apuntamientos aqui referidos, se han de obligar a guardar y ejecutar enteramente*[921], fruto de la confianza que don Francisco había tenido en el arquitecto real, desaparecido tres años antes. Interesante es el caso del retablo mayor de la iglesia del Hospital del Rey, en Burgos,



Proyecto de transformación del castillo de Lerma en palacio.
RBPM. Patrimonio Nacional.
IX/M/242/2 (7).

916 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019, pp. 135-155).

917 AHPBu. Prots. 2.202, ff. 330-332 y 2.989, ff. 161-169.

918 ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2017, pp. 481-490).

919 AHPBu. Prots. 2.771/4, ff. 101-102 vº y 7.191, ff. 220-225 vº.

920 CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen, IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, pp. 43-59).

921 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 427).

diseñado en 1768 y ajustada su realización, por Francisco Esteban Collantes, en 1791, quien se obligaba a respetar el plan previsto *por contemplarle de buen gusto*, aunque acomodando el repertorio decorativo a los nuevos criterios, en un elocuente testimonio de la pervivencia de los esquemas compositivos y la epidérmica interpretación de las nuevas directrices académicas[922]. Si, por el contrario, había pasado demasiado tiempo se hacen nuevas propuestas que, a veces, tienen en cuenta lo ya planteado, como aconteció, en 1582, en el hospital de Nuestra del Rosario de Briviesca, donde Rodrigo de Rasines realiza un gráfico conociendo lo que había previsto su padre, Pedro de Rasines[923].

La amplia casuística expuesta atestigua un importante grado de fidelidad hacia las correspondientes representaciones gráficas aprobadas, tras lo que se esconden múltiples razones. Este comportamiento resulta lógico si la continuidad temporal no se ve sometida a interrupciones significativas, además de suponer una importante reducción de costes a la clientela, algo especialmente importante para la más modesta. En otras ocasiones revela un cierto continuismo en los planteamientos artísticos que solo necesitan retoques superficiales, para seguir siendo válidos, en opinión de los idearios más tradicionales o conservadores. A su vez, la autoridad reconocida a los autores de los gráficos por sus respectivos clientes ayuda a su pervivencia e, incluso, su aceptación como seña de identidad de un proyecto familiar puede ocultarse tras su mantenimiento en aquellas obras de carácter nobiliario que se dilatan en el tiempo.

Garantía de control

En cualquier caso, el instrumento que facilita la materialización de la empresa es, a su vez, susceptible de emplearse para controlar el grado de cumplimiento de esta, tanto a lo largo del proceso como una vez finalizado[924]. No era extraño que en el articulado de las condiciones se recogiese que los clientes podían ir a ver el estado de los trabajos con el fin de comprobar *si se ba haziendo conforme hesta dicha traza y condiciones*[925]. Esto se convierte en un rasgo característico de las obras de envergadura para clientes poderosos, tanto por los importantes gastos que ello podía ocasionar, como por ser imprescindible en unos proyectos cuya complejidad y ambición dilataba el tiempo de ejecución. En este tipo de obras se suele especificar que las propuestas gráficas debían estar disponibles, en todo momento,[926] *para que por ellas se visite la dicha obra* y hacer las comprobaciones precisas, circunstancia que, por ejemplo, no solía olvidarse de recoger de forma muy expresa en los proyectos del duque de Lerma en su villa ducal[927]. Aunque no es el mismo caso, pero el objetivo es similar, otros poderosos promotores buscaron este cumplimiento, obligando a que el autor del gráfico acudiese a vigilar diariamente su realización. Así sucedió en la obra del trascoro de la catedral de Burgos, en 1619, donde al solicitar profesionales que presentaran sus propuestas se les advierte: *que los maestros que an de asistir a dar traza en la dicha obra, cumplan con esta uno dellos las tres oras cada dia hora y media por la mañana y otra y media por la tarde*[928].

Paradigmáticas resultan dos conflictivas empresas burgalesas de las primeras décadas del Quinientos, donde los desencuentros entre los promotores y quienes las realizaban obligaron a consultar con otros profesionales para confirmar

922 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1994, pp. 233-237).

923 ALONSO RUIZ, Begoña (2003, p. 188); ALONSO RUIZ, Begoña (2004, pp. 421-445). La traza conocida por Rodrigo de Rasines ha sido atribuida, por algunos autores, no a Pedro de Rasines, sino a Juan de Rasines retrotrayendo su cronología a 1523. Sobre esto cfr: BARRÓN GARCÍA, A. (2012, pp. 229-257).

924 Sobre este aspecto cfr. TARIFA CASTILLA, María José (2016b, pp. 87-114).

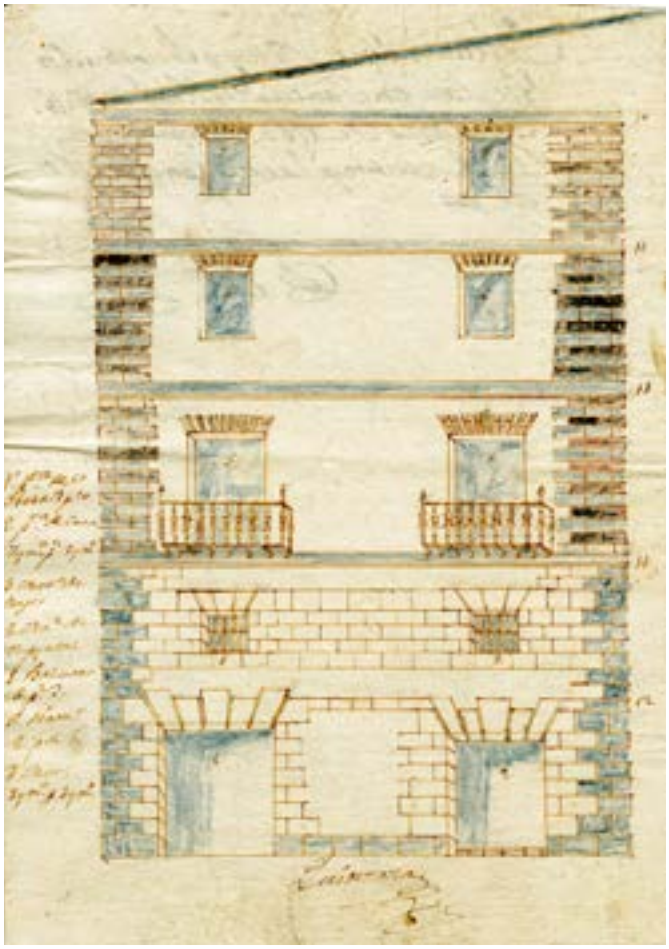
925 AHPBu. Prot. 5.692, f. 370.

926 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 205); AHPBu. Prots. 7.122/1, ff. 176-182 vº Casa-Mesón del monasterio de San Juan en La Horra (1771); 8.359, ff. 471-476 vº Obras en el monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas (1772); 10.213, ff. 261-264 vº Sacristía de la iglesia de La Asunción de Villasandino (1797).

927 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 435, nota 37); CERVERA VERA, Luis (1969b, p 63, nota 31).

928 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 574-576).

cómo se estaban llevando a cabo. Este es el caso de la sillería de coro de la Catedral, cuyo Cabildo, en noviembre de 1508, acuerda: *que puedan conprometer sobre la labor e hedeficio de las sillas del Coro qualquier e qualesquier diferencias que tengan con maestro Phelipe, en manos e poder de dos Oficiales quales a ellos les paresciere; que aquellos vean la obra sobre juramento, e la que dio, e los capitulos e asiento que con el se tomo*[929]. A su vez, en la realización del Arco de Santa María, uno de sus regidores, Pedro de la Torre, mostraba en una sesión del Regimiento de julio de 1536 su preocupación por que *la traça que aqui se ordeno por orden del Regimiento y de todos los canteros, no la a guardado* [Francisco] *Colonia*. Ello dio lugar a múltiples consultas con el interesado y otros profesionales y, en abril del año siguiente, se convoca a Felipe Bigarny, Juan de Salas, Ochoa de Arteaga y Nicolás de Vergara para que den su parecer, solicitando los maestros que les facilitasen la traza[930].



Casa del Hospital de la Concepción de Burgos. AMBu. HC. 368.

También el Condestable Juan de Velasco, en 1589, mostró su inquietud ante el desarrollo de las obras del hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca, pues no estaba convencido de que Diego de Sisniega estuviera cumpliendo sus obligaciones. De ahí que acuda a Lope García de Arredondo para que emitiera un completo informe quien, tras un tiempo de estudio y comprobaciones, tranquilizó al Condestable indicando la conformidad de los trabajos con la traza[931]. Muy interesantes resultan los problemas entre el Regimiento burgalés y Fernando González de Lara durante la construcción de las casas consistoriales a quien se pide, en 1785, que facilitase a los maestros Julián de Arbaiza y Manuel Pardo *los planos que gobiernan esta obra quando los pidan para su reconocimiento*. Tras el examen, muy negativo para los intereses de aquel, se defiende alegando que se había llevado a cabo *sin mi conocimiento, ni presencia de planos*, por lo que las apreciaciones de los examinadores carecerían de cualquier validez, proclamando con legítimo orgullo que: *tengo la honrada vanidad de que por lo obrado asta aqui ba en todo conforme a los diseños*[932].

Por el contrario, la utilización de la representación gráfica para examinar el final de la obra y darla por buena era una circunstancia obligada en todo proceso de contratación, pues de ello dependía el pago del último plazo acordado, el cual podía retrasarse hasta que no se efectuase[933]. Por ello, el propio articulado de las condiciones recoge la obligación

929 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1953a, pp. 414-424); RÍO DE LA HOZ, Isabel del (2001, p, 92).

930 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1952, pp. 51-52 y p. 75).

931 ALONSO RUIZ, Begoña (2003, p. 190).

932 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 198).

933 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 217); PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 171, nota 90).

de este procedimiento[934] y que el maestro encargado de la obra *la ha de bolber* […] *para ber si esta executada conforme la dicha traza*[935] o bien que se nombrará un veedor *para ver si esta ejecutada segun la planta y condiziones*[936]. A su vez, cuando quien está encargado de dar el visto bueno emite su informe debe indicar, expresamente, el respeto o no de lo realizado al proyecto ajustado[937] y suele insistirse en que *a bisto la escritura y la traça y condiçiones que para hacer la dicha obra se hiçieron*[938] o *que ha bisto y reconozido asi mismo un treslado de las trazas y condiciones que para dicho efecto les fue entregado y mostrado*[939]. También puede pedir que: *se le entregasse la dicha traça* para efectuar la correspondiente revisión, como hizo Pedro de Sarabia al aceptar el nombramiento de maestro examinador de la portada del cementerio de la iglesia de Sasamón en 1636[940]. En esta misma línea, los tasadores de la obra de las enfermerías concertadas por el Hospital del Rey con Pedro de Alvítiz, el carmelita fray Juan de San José, por parte del promotor, y Juan de la Sierra, por la del ejecutor, testifican que: *el dicho maestro Fabrico parece por unas trazas que estan firmadas del dicho maestro Pedro de Albitiz y asimismo por unas condiziones y escriptura que todo les a sido mostrado para efecto de hacer esta declarazion*[941].

Esta adecuación o no de lo obrado con lo dispuesto en el proyecto gráfico puede ser ocasión de pleitos y diferencias, como sucedió en la obra del puente de Arce-Mirapérez, jurisdicción de Miranda de Ebro, cuando, en 1690, Francisco González de Sisniega declara tenerla acabada *segun traza*, pero alega problemas en recibir lo acordado, puesto que desde *la provincia de Alaba se a pretendido y pretende no se me paguen las cantidades de maravedis que deben y les fue repartido para la obra y reparos de dicha puente en los lugares que contiene su repartimiento y real carta ejecutoria por dezir no esta fenezida ni acabada segun dicha traza*[942].

Como hemos visto, es la clientela la interesada en comprobar el grado de fidelidad de lo obrado por los profesionales con respecto a lo representado en los gráficos. Sin embargo, también tenemos un singular ejemplo en el que es el promotor el que quiere conocer el cumplimiento de sus compromisos en obras de su patrocinio, aunque ello implicaba, a su vez, el control sobre los responsables materiales. A esta filosofía responde la inquietud del duque de Lerma, dada las difíciles circunstancias por las que ya atravesaba en 1618, que se refleja en este largo texto escrito en Madrid, el 29 de abril, donde quiere conocer el punto en el que se encuentran sus empresas con el fin de tomar las decisiones oportunas:

> *que, por quanto tiene echas en la su billa de Lerma gran cantidad de obras en el palacio y casa principal y pasadiços dél y en el conbento de San Blas de religiosas de Santo Domingo y en el de frailes de la dicha horden y en la iglesia colegia que de nuebo fabrico y fundo en la dicha billa, y en otras partes distintas, las quales dichas obras se dieron por traças y condiciones del Padre Fray Alberto de la Madre de Dios, carmelita descalço, el qual asisito al dar de las dichas obras conçertandolas con los maestros que las acen, y entre las demas capitulaciones que se hiçieron fue una que la persona que ubiere de medir, tasar y apreciar o declarar qualquier cossa tocante a las dichas obras, habia de ser por Su Excelencia nombrada, y exclu-*

934 HERRERO GÓMEZ, Javier (1996, pp. 133-143); AHPBu. Prots. 898/2, ff. 1-2 vº; 4.091, ff. 43 y 44; 8.348, ff. 334-339; 10.274/2, ff. 145-148 vº.

935 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 162-164).

936 AHPBu. Prot. 8.302/2, ff. 25-35 vº.

937 CERVERA VERA, Luis (1981, p. 206); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1996, pp. 7-44); AHBu. Prots. 2.254/2, s/f, 9 de noviembre de 1650; 7.260/1, ff. 154-155; etc.

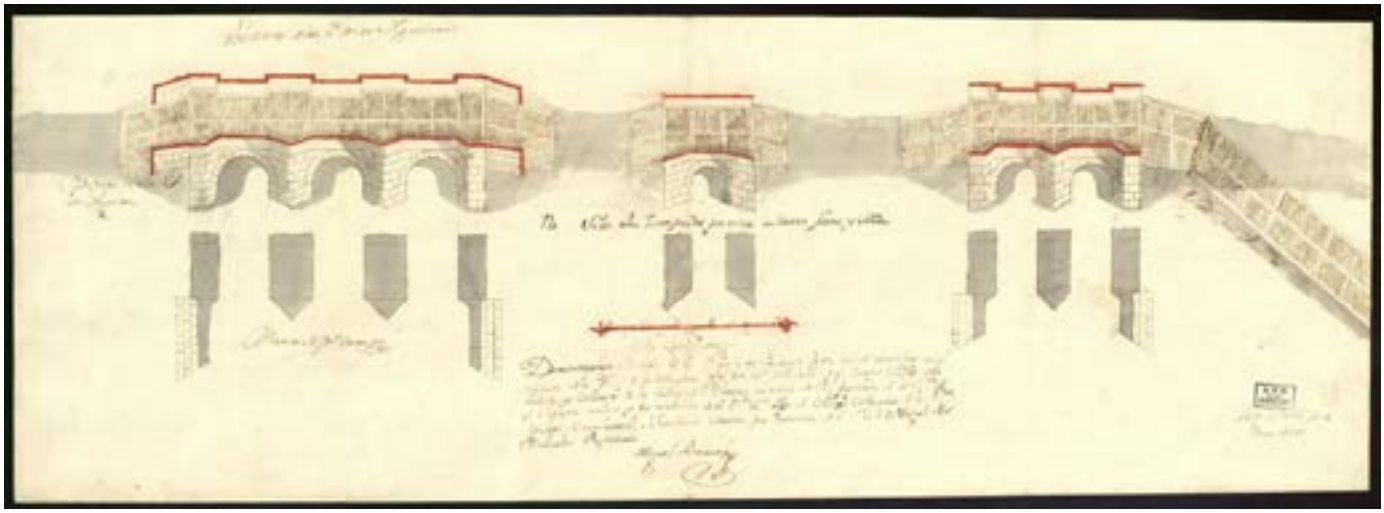
938 *Ibidem*, Prots. 4.067, ff. 612-613.

939 *Ibidem*, Prot. 2.751/7, ff. 56-59.

940 *Ibidem*, Prot. 10.440, ff. 352-358 vº.

941 *Ibidem*, Prot. 6.629, ff. 429-434.

942 *Ibidem*, Prot. 6.857, ff. 269 y 269 vº.



Puente de Gumiel de Mercado.
Ministerio de Cultura y Deporte. AHN. Consejos. MPD. 369.

> *yendo a los dichos maestros de poder nombrar* […] *al que Su Excelencia nombrase, sino que todo auía de quedar segun la declaración arriba dicha. Portanto para descargar su conciencia y cumplir por su parte lo concertado y saber en que se ha faltado de cumplir en favor de sus obras, y haçienda desde luego en aquella villa y forma que mas aya lugar de derecho, otorga que nombra a el capitan Alonso de Turillo y a el dicho Padre fray Alberto para que los dos juntamente y cada uno de por si, vean las dichas escripturas y capitulaciones y traças y averiguen como se an cumplido, midiendo, apreçiando y tasando todo lo echo y por açer*[943].

En relación con el entendimiento de las representaciones gráficas como las garantes de acometer una empresa artística según una forma o manera determinada, debe considerarse que son susceptibles, también, de utilizarse como instrumentos de control, no solo por los promotores, según hemos señalado, sino por las instituciones de las que estos puedan depender. Estas ejercen, así, un mecanismo de dominio, tanto sobre lo ejecutado como sobre aquellos, dentro de unos principios de jerarquización evidentes y que, a veces, conllevaban la imposición de determinados modos de hacer. Dentro de las obras estudiadas, encontramos varios tipos de intervenciones que responden a este planteamiento, aunque por circunstancias muy diferenciadas.

Las empresas de carácter religioso, tanto diocesanas como regulares, estaban sometidas a los mecanismos impuestos por sus respectivos superiores, intensificados tras el Concilio de Trento que reforzó la autoridad de estos y su capacidad de intervencionismo dentro de evidentes presupuestos centralizadores. Las parroquias de la actual provincia burgalesa pertenecieron durante el periodo estudiado, fundamentalmente, a las sedes de Burgos y Osma[944] que ejercieron una estricta tarea de supervisión de las intervenciones en ellas llevadas a cabo a través de la actuación de los provisores. Estos confiaban en los veedores o maestros de la diócesis y atribuían a los proyectos gráficos un destacado papel. Desde el último tercio del Quinientos, la documentación notarial deja constancia de la contratación de obras en templos parroquiales en las que algún prestigioso artífice, como Juan de la Puente, veedor de las obras de cantería del obispado de Burgos, elaboraba una propuesta gráfica que debía ser presentada y aprobada por los provisores, la cual sería la que confirmaría la necesidad de la intervención y sus características[945].

943 CERVERA VERA, Luis (1981, p. 197, nota 56).

944 Un reducido número de localidades del sur provincial estuvieron incluidas en el obispado de Segovia.

945 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320); AHPBu. Prots. 5.550, ff. 602-604 vº; 5.753, ff. 450 y ss.

CONSTITVCIONES,
ſynodales,del Arçobiſpado de Burgos, copila-
das,hechas,y ordenadas agora nueuamente,conforme al ſancto Cõ
cilio de Trento,por el Illuſtriſſimo y Reuerendiſſimo ſeñor don Frã
ciſco Pacheco de Toledo,Cardenal de la ſancta yglesia de Roma,del
titulo de ſancta Cruz en Hieruſalẽ,primer Arçobiſpo, y perpetuo ad
miniſtrador del dicho Arçobiſpado,en la Synodo que por ſu manda
do ſe hizo,y celebro en la Ciudad de Burgos,año. de M. D. Lxxv.

Impreſſo en Burgos en caſa de Phelippe de Iunta.
año de. M D Lxxvij.

CONSTITVCIONES
SYNODALES,
Del Obiſpado de Oſma, hechas y
ordenadas por el Reuerendiſsimo Señor Don Sebaſtian Pe
rez Obiſpo del dicho Obiſpado, del Conſejo de ſu Mage-
ſtad: Recebidas y conſentidas en la Synodo que cele-
bro en la Cathedral, deſde tres de Iulio, de mil y
quinientos y ochenta y quatro, haſta
quinze del dicho mes y año.

Con licencia,
Impreſſas en ſu Villa del Burgo.
Por Diego Fernandez de Cordoua Impreſſor de ſu Mageſtad.
Año de M. D. LXXXVI.

Constituciones Sinodales del arzobispado de Burgos, 1577.

Constituciones Sinodales del obispado de El Burgo de Osma, 1586.

En Burgos, todo ello quedaba regulado en las Constituciones Sinodales del cardenal Francisco Pacheco de Toledo, impresas en 1577, en las que los cinco capítulos del apartado *De eclesiis aedificandis, vel reparandis* del libro tercero explican minuciosamente el mecanismo que las parroquias debían seguir para acometer una obra con garantías en las distintas fases del proceso[946]. No solo se preocupan de los aspectos económicos y de que todo ello se haga con *licencia del prelado*[947], sino que, también, busca garantizarse la idoneidad de los profesionales encargados de su realización, de tal modo: *Que las obras de las yglesias se den cada una al que fuere oficial de la tal obra y que uno no la pueda traspassar a otro*, pues era fuente de continuos e innecesarios gastos[948], mientras se especifica *la forma y manera que se ha de tener para dar se a hazer las obras de las yglesias*. Es en este último contexto en el que se recoge la necesidad de que los ajustes de las obras fueran mediante remate, *poniendo sus condiciones, y traças, y con obligacion, y fianças,*

946 *Constitvciones sinodales del Arçobispado de Burgos, copiladas, hechas y ordenadas agora nueuamente, conforme al sancto Concilio de Trento, por el Illustrissimo y Reuerendissimo señor don Francisco Pacheco de Toledo y cardenal de la sancta iglesia de Roma…* Impreso en Burgos en casa de Phelipe de Iunta, 1577, pp. 264-269.

947 *Ibidem*, pp. 264-266.

948 *Ibidem*, pp. 265 y 266.

de que la acabaran detro del termino que pusieren, y con forme a las condiciones y traça que se dire[949], de tal modo que, aunque la referencia al gráfico sea mínima, este se convierte, junto con la imprescindible economía, en pieza clave de un riguroso sistema de control diocesano.

Por su parte, el obispado de Osma recoge en las Constituciones de 1584, bajo el gobierno del obispo Sebastián Pérez e impresas dos años más tarde, una fórmula similar, pues las obras no podían darse *sino a quien la haga con mas ventaja y con mas baja, poniendo sus condiciones y traças y con obligacion y fianças de que la acabaran dentro del termino que pusieren, y conforme a las condiciones y traça que se diere*[950] . Sin embargo, en este caso, se añade un aspecto final que revela la diferente consideración que recibían ambos tipos de documentos, pues se exige *que el cura de la yglesia este presente al remate para que vea con las condiciones que se remato*[951], no citando, en este caso, la traza, puesto que la información escrita resulta expresión de esta, presuponiendo que, quizá, el lenguaje textual sería más asequible de comprender a los responsables parroquiales que el gráfico. A la conclusión de la obra se indica, también, que: *sea vista por dos officiales nombrados, y maestros de la tal obra para que vean si han cumplido como son obligados*[952].

Desde estos momentos, se suceden las referencias a la contratación de empresas artísticas diocesanas donde los provisores o visitadores ejercen un directo control de lo que se lleva a cabo, poniendo la propuesta gráfica en el centro del procedimiento que era aprobada explícitamente por ellos o eran los encargados de facilitarla[953]. Así, para escriturar, en 1602, la capilla del templo parroquial de Zael se efectúa el remate *conforme a la dicha traza e condiciones que se presentaron ante los dichos provisores dadas por parte de los dichos mayordomos y por los dichos provisores fueran aprovadas y dadas por buenas e mandado que conforme a la dicha traza e condiciones se hiciese la dicha capilla*[954]. A su vez, en 1747, Francisco de Bazteguieta reconocía que de orden de los provisores *yo el dicho Francisco de Bazteguieta hize la traza y condiciones nuevamente* para la iglesia de Brieva, pues el proyecto presentado por los responsables del templo parroquial no debió de convencer a aquellos, quienes quisieron otra opinión y le pidieron que lo efectuase[955].

Por lo tanto, no es infrecuente que los provisores rechacen la solución inicial para forzar que sea un profesional de su confianza quien se haga cargo de su planteamiento[956]. A su vez, los párrocos y mayordomos son los primeros interesados en dejar constancia de que todo el procedimiento se ha llevado a cabo bajo la supervisión reglamentada. Este es el caso de la realización de la portada de la iglesia de La Horra, en 1780, donde el maestro Marcos de Zaloña, nos deja una expresiva radiografía de las actuaciones llevadas a cabo:

> *se me mando hazer diseño para la fabrica de otra nueba que tuvo efecto y en su seguida y de orden de el señor don Josef Patricio Calbo cura parrocho de esta prenotada villa y su maiordomo de la fabrica don Fernando Ordoñez se me mando hazer las condiciones como asi lo ejecuto con arreglo al prenotado diseño y traza en cuia virtud por parte de dicho maiordomo se acudio con pedimento y presentación de dicho diseño y sus condiciones ante el señor provisor y en vista de todo ello se comunico traslado al fiscal y con vista*

949 *Ibidem,* p. 268.

950 *Constitvciones sinodales, del Obispado de Osma, hecas y ordenadas por el Reuerendissimo Señor Don Sebastián Perez Obispo del dicho Obispado, del Consejo de su Magestad…"*, El Burgo de Osma, Diego Fernández de Córdoba, 1586, p. 291. Citado por: ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2017, pp. 481-490).

951 *Ibidem*, p. 291.

952 *Ibidem*, p. 292.

953 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. I, pp. 176-179); AHPBu. Prots. 1.184, ff. 961-982 vº; 1.317, ff. 445-446 vº; 2.260/1, ff. 100-103; 5.411/2, f. 1 y 3 vº; 7.103, ff. 304-308 vº; 7.144/2, ff. 17-19 vº; 8.306/2, ff. 199-210 vº; 10.221/1, ff. 25-27 vº y ff. 104-106; etc.

954 *Ibidem*, Prot. 1.488/2, ff. 70-79.

955 *Ibidem*, Prot. 7.013, ff. 62-72 vº.

956 *Ibidem*, Prot. 2.199/3, ff. 41-47 vº.

de lo expuesto por este se expidio la licencia y facultad para poder fabricar la nueba obra de dicha portada con arreglo a dicho diseño, traza y condiciones[957].

En algunas ocasiones, figura directamente el propio prelado como último responsable, por haber ordenado a un maestro la elaboración del proyecto con su información gráfica, o bien por revisarlo posteriormente o, incluso, ambas cosas[958], según sucedió en 1796 con la realización del retablo mayor de la iglesia de Fuentespina, donde el obispo oxomense, conocedor de la necesidad de la fábrica de renovar el retablo mayor, dispone: *que pasase don Alberto García, maestro arquitecto de dicho Obispado, y formase el plano, abanze y condiziones para el predicho retablo y que ebacuada esta diligencia se devolviese todo a la secretaría de Su Señoria Ilustrisima para determinar lo combeniente*[959].

Si los templos respondían a una promoción particular, podía ser su patrono quien ejerciese estos mecanismos de supervisión y control en torno a las representaciones gráficas de las intervenciones. Un elocuente testimonio de ello lo tenemos en la implicación de Pedro de Alcántara López de Zúñiga, XIV conde de Miranda, cuando la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, en 1783, estaba interesada en la renovación del retablo principal. Las gestiones que el Cabildo había realizado no fueron del agrado de don Pedro, quien pidió al arquitecto Ventura Rodríguez la realización del diseño[960]. De ello no queda duda en la contratación, pues el encargado de llevarlo a cabo, Pablo Álbaro, revela que: *se formo su diseño por don Bentura Rodriguez, director de la Real Academia de San Fernando por orden y disposicion del Excelentísimo señor conde de Miranda, duque desta menzionada villa, dignisimo patrono unico de dicha yglesia*[961].

Por lo que respecta a las empresas de las órdenes religiosas encontramos también un férreo control sobre las intervenciones que sus centros acometieron a lo largo de estas centurias, volviendo a ser la verificación de las propuestas gráficas un elemento nuclear[962]. En algún caso extremo, la realización de estas parece tener como único objetivo facilitar este proceso de fiscalización, según sucede en la realización, en 1688, del claustro del convento de San Francisco de Belorado, donde conservamos tanto la planta como el alzado. Por una carta del vicario provincial franciscano al guardián de Belorado sabemos que la obra podía concertarse con el maestro José de Villanueva conforme a la representación gráfica, la cual *dese en Viana al padre prior Mazquiaran para que la remita a Vuestra Reverencia en la primera ocasion.* Analizado el detallado pliego de sus numerosas condiciones, solo se encuentra una minima referencia a: *que los quatro lienzos del claustro se han de hacer sus capillas y division de arcos conforme demuestra la planta*[963]. Dado que los instrumentos gráficos carecen de cualquier tipo de unidad de medida, parece que se efectuaron con una finalidad de control, especialmente si tenemos en cuenta que el citado vicario, fray Francisco de España, había ofrecido 9.000 reales para su ejecución y advertía al padre guardián que: *hasta que yo la vea executada a mi satisfaccion no he de dar un quarto*[964].

Los comitentes asumen esta situación con naturalidad cuando quieren patrocinar una empresa en una institución regular, como atestiguan las cláusulas del testamento del doctor Sandoval quien deja encargado a su heredero el inicio de *una iglesia amplia y capaz para los padres profesos de la compañía desta ciudad* [Burgos] *en el sitio que agora tienen y junto della se haran aposentos y las oficinas necesarias para los religiosos que han de servir y administrar los sacra-*

957 *Ibidem*, Prot. 2.289/2, ff. 10 y 10 vº.

958 CERVERA VERA, Luis (1981, p.123); AHPBu. Prots. 2.260/1, ff. 100-103; 10.724/3, ff. 201-208; etc.

959 *Ibidem*, Prot. 5.185/4, ff. 31 vº y ss.

960 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019, pp. 135-155).

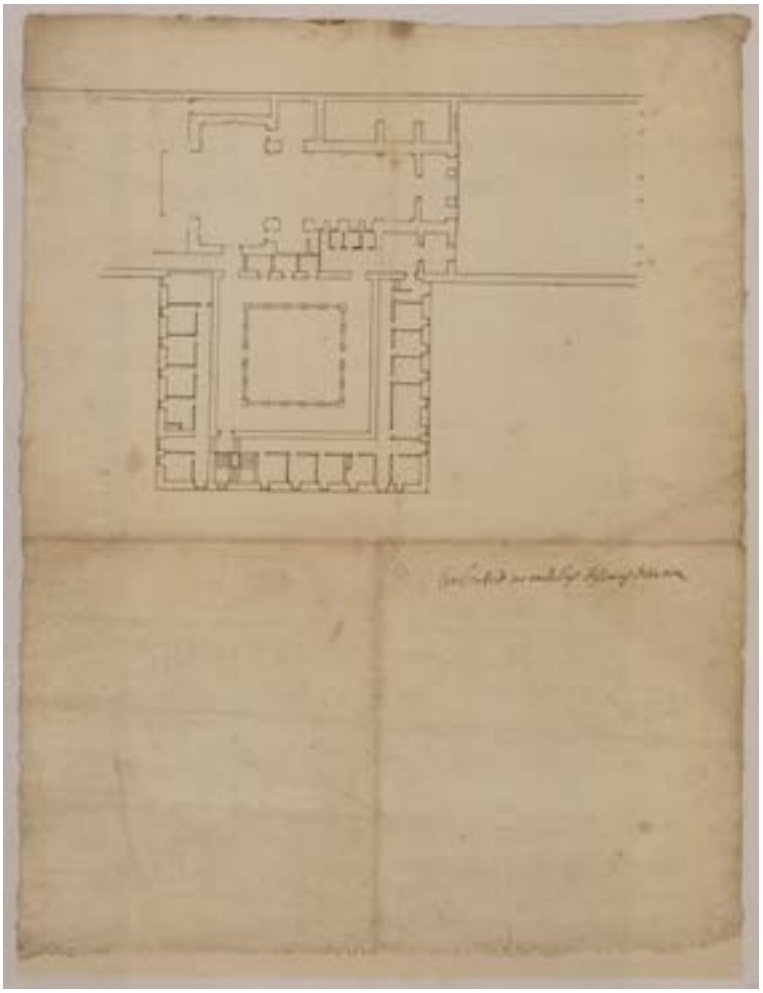
961 AHPBu. Prot. 5.321/1, ff. 459-460 vº.

962 HERRERO GÓMEZ, Javier (1996, pp. 133-143); AHPBu. Prots. 809, ff. 75-76 vº; 4.155, ff. 562 y 563; 7.038, ff, 185-188 vº; etc.

963 *Ibidem*, Prot. 3.328/2, ff. 17-26.

964 *Ibidem*, Prot. 3.328/2, f. 17.

mentos y la palabra de Dios en ella por la traça y orden que el Padre Provençial y Preposito les paresçiere[965]. El propio duque de Lerma, al fundar el monasterio de la Madre de Dios, en Lerma, respeta este procedimiento y en las condiciones se recoge: *Primeramente, que* […] *la casa del se a de haçer y edificar en ella en la parte y lugar que se señalare y pareçiere mas conbiniente por la traça y orden que diere el dicho padre General*[966].



Planta del monasterio de la Madre de Dios de Lerma. RBPM. Patrimonio Nacional. IX/M/242/2 (8).

En muchos casos, no eran directamente los superiores de la orden o de la provincia a la que pertenecía el monasterio o convento quienes se encargaban de este proceso, sino que confiaban en aquellos miembros de la orden que disponían de los conocimientos necesarios al respecto, quienes, según hemos visto, estaban especializados en la elaboración de los gráficos. Su intervención, incluso, quedaba regulada en las propias constituciones de la orden, siendo el de los carmelitas uno de los casos más conocidos[967]. En este sentido, resulta llamativo que cuando fray Alberto de la Madre Dios[968] redacta el pliego de condiciones para la obra de cantería del citado monasterio de Lerma, se intitula como *tracista de la dicha orden*[969], sin referencias al encargo del poderoso patrono.

En el caso de los centros religiosos vinculados a una orden militar, será el correspondiente Real Consejo quien debía ejercer esta supervisión sobre las delineaciones previstas. Así, en 1746, la superiora del real monasterio de San Felices de Burgos, perteneciente a la Orden de Calatrava, remitió el proyecto del locutorio, efectuado *por uno de los maestros mas acreditados de esta ciudad,* el cual fue autorizado y nuevamente enviado a la comunidad, por parte de Martín de Lezeta, del Consejo de Su Majestad, *para que arreglado a todo se execute* la obra[970].

965 AMBu. C3-7-6/7.

966 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 53, nota 15).

967 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1948, p. 251); MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1990b); MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (2014, pp. 341-361); NARVÁEZ CASES, Carme (2003); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2011, pp. 129-156); TARIFA CASTILLA, María José (2016a, pp. 67-87); FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam (2018); ESCORIAL ESGUEVA, Juan y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 241-265); etc.

968 Sobre este profesional cfr: MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1990a).

969 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 45).

970 AHPBu. Prot. 7.086, ff. 19-37 vº.

Precisamente, será otro de los reales consejos del aparato de gobierno de la monarquía hispánica moderna el que protagonice un notorio control de las intervenciones llevadas a cabo en nuestro territorio, utilizando como instrumento destacado del proceso, una vez más, las representaciones gráficas. Se trata del Real Consejo de Castilla, de quien dependían las obras públicas, el que, como en el caso de las diócesis, se preocupaba de supervisar este tipo de empresas en todos sus pormenores, buscando garantizar su realización *con el menor gasto y mayor utilidad de los pueblos*[971]. Una de las empresas sometidas a un escrutinio más estricto fueron los puentes, dada su trascendencia en el sistema de comunicaciones y equilibrio económico interterritorial, pero, también, por la dificultad de su ejecución y el elevado coste que solían tener, guardando la documentación relacionada con las obras burgalesas elocuentes testimonios al respecto[972]. Las propuestas gráficas eran enviadas al Real Consejo de Castilla para su examen y supervisión, cuando no era este quien encargaba directamente su realización, las cuales eran revisadas, aprobadas y remitidas para la contratación y ejecución de la empresa correspondiente[973]. También en este caso, existían profesionales especializados que trabajaban a las órdenes del Real Consejo, siendo ellos los responsables de realizar o controlar los gráficos. Así queda claro en las quejas que efectuó el maestro trasmerano Diego de Cicero, *veedor general de las puentes, caminos, calzadas, obras reales y publicas de la ciudad de Burgos y diez leguas en contorno*, desde 1679, quien dio un poder para que el citado organismo conociese los agravios sufridos por parte del corregidor burgalés *en contrabenzion de lo que en dicho titulo se manda en que, en especial dize no se puedan azer trazas ni condiciones para ninguna obra de las que en el se comprenden sin parezer mio o de los thenientes que ansi nombrare, ni rematarlas sin mi asistencia*[974]. No solo el sistema viario estuvo sometido a esta vigilancia, sino también los edificios promovidos por los concejos, como casas consistoriales, cárceles, mesones, pósitos, teatros, etc[975].

A partir de 1777, una Real Orden de 23 de octubre obligaba a que la ejecución de todas las obras públicas se acometiesen con precedente consulta de sus *dibuxos* a la Real Academia de San Fernando[976]. Los encargados de velar por el cumplimiento de esta disposición eran los miembros del propio Consejo de Castilla, quienes debían informar a todos los ayuntamientos que cuando fuesen a efectuar una intervención de esta naturaleza tenían que asesorarse previamente, enviando *los dibuxos de los planes, alzados y cortes de las fabricas que se ideen* para que fuesen examinados por la Academia[977]. Con el fin de hacer más efectiva la Real Orden se emite otra poco después, el 11 de octubre de 1779, prohibiendo al Consejo que acepte la tramitación de obras sin estar revisados los *planes por la Academia de San Fernando*[978]. Sin embargo, Carlos IV se vio obligado, de forma recurrente, a redactar nuevos reales decretos sobre este extremo[979]. Esta insistencia es la mejor prueba del escaso eco que tuvieron las medidas, en parte auspiciado por el propio Consejo de Castilla quien, escudado en una presunta economía, solía obviar este trámite temeroso de perder el control que sobre las obras públicas venía ejerciendo en las dos últimas centurias[980].

971 *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (1805, T. III, p. 672).

972 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 54-100).

973 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1996, pp. 7-44); ARAMBURU-ZABALA, Miguel. Ángel (1992, pp. 120 y 121); ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel (2008, pp. 117-135); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2012, p. 164); etc.

974 AHPBu. Prot. 61/4, ff. 221-222 vº.

975 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, pp. 190 y 193); AHPBu. Prots. 275, ff. 129-130 vº; 9.825/3, ff. 47-48 vº; AHN. Consejos 1486/1; etc.

976 GARCÍA-MELERO, José Enrique (1996, pp. 75-98).

977 *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (1805, T. III, pp. 672 y 673).

978 *Ibidem*, p. 673.

979 *Ibidem*, pp. 673-675.

980 Sobre este aspecto cfr. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 1-16).

El solapamiento de ambas instituciones se observa en algunas empresas acometidas en Burgos, Así, por ejemplo, en 1773, Fernando González de Lara, responsable de las casas consistoriales de la *Caput Castellae*, deja constancia: *Que por hacerse estas obras bajo las ordenes del Real Consejo le ha sido preciso entregar los diseños para que se presenten en aquel Tribunal sin haverle dejado tiempo para enviarlos antes a la Academia y recibir como desea sus correcciones*[981]. Muy significativo es el caso del teatro que ese mismo arquitecto proyectó para la ciudad y que fue desechado por su elevado costo, levantándose el edificio siguiendo unos planos diferentes que había autorizado el Consejo, pero no la Academia, dando lugar a un prolijo pleito en el que Isidoro Bosarte, como secretario de esta, señala con indignación que la Ciudad se hallaba:

> *ahora con una obra construida por otros dibujos mas malos que los que desecho. Estos males nacen de la falta de observancia de las respectivas ordenes* […] *que mandan no se proceda a la construccion de ninguna obra publica sin que antes se remitan las trazas con sus respectivos informes facultativos y avances al examen y aprobacion de la Academia*[982].

No obstante, fueron múltiples las empresas públicas burgalesas en las que la Real Academia de San Fernando sí pudo ejercer su función fiscalizadora de las respectivas representaciones gráficas, según sucede en puentes, manguardias o calzadas de Aranda de Duero, Barbadillo del Mercado, Moneo, Peñaranda de Duero o Villalonquéjar y Sotragero[983], el mesón de Quintanar de la Sierra o el parador de Quintanavides[984]. Generalmente, la institución académica recurre a los profesionales en ella formados para que se hagan cargo de efectuar los gráficos por los que debían acometerse, viéndose obligado el Real Consejo a conformarse *con lo que le ha expuesto la Junta de esta Real Academia*[985]. Esta circunstancia podía generar problemas de diverso tipo, al ser reducido el elenco de artistas que gozaban de esta condición y numerosas las intervenciones que debían atender, dilatándose los plazos. Ello, también, encarecía el proceso y ponía en dificultades a las localidades más modestas, como le sucedió a Quintanavides cuando quiso acometer un parador y se le exigió que lo proyectase un académico, a lo que la localidad argumenta que no podía hacer frente a estos gastos y que: *por esta causa y por no haberle en este pais retrajo a la justicia de buscarle a mucha distancia echando mano de quien no tiene esta graduacion se halla muy acreditado por haber construido combentos, iglesias y otros edificios de la mayor entidad y lucida arquitectura*. Pero la Real Academia no aceptó las propuestas presentadas, ni las justificaciones del Concejo[986].

Por otra parte, esta situación generó también enfrentamientos entre los profesionales, ante las acusaciones de injerencia o de mala praxis. Así nos consta, por ejemplo, que León Antón denunció ante el Real Consejo de Castilla que, a pesar de las diferentes reales órdenes promulgadas *para que las obras publicas se hagan por diseño aprobado por la Academia de San Fernando y se dirijan igualmente por maestros examinados en ella*, se estaba llevando a cabo una fuente en la plaza del Mercado Mayor de Burgos por Manuel Eraso, *que no tiene la qualidad de maestro aprobado y cuyo diseño cree razonablemente que tampoco lo este por dicha Academia y pide testimonio de todo*. El Regimiento burgalés encargó un exhaustivo informe a este respecto a los procuradores mayores, quienes confirman que: *el diseño esta conforme a reglas de arquitectura y aprobado por la Academia de San Fernando*, salvo pequeños detalles que

981 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 190).

982 ARABASF. Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura, 1806-1823, f. 11, Acta 11. Este caso ha sido estudiado en ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 1-16).

983 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1996, pp. 7-44); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 54-100); ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 45 vº, Acta 12; f. 91 vº, Acta 36; f. 110, Acta 45; ff. 127 vº y 128, Acta 56; f. 140 vº, Acta 65; f. 160 vº, Acta 76; f. 222, Acta 100; etc.; AHPBu. Prot. 2.531/2, ff. 284-323; etc.

984 ARABASF. Exp. 2-30-10.

985 *Ibidem*, Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 138 vº, Acta 64; ff. 167-167 vº, Acta 79; f. 203, Acta 92; f. 226, Acta 101; Exp. 2-30-10.

986 AHN. Consejos 1486/17.

Antigua fuente de la plaza del Mercado Mayor de Burgos.
AMBu. FC-1718.

fueron enmendados, y que *tampoco podia dudar de la avilitacion de Eraso para dirigir la obra a pesar de faltarle la qualidad de maestro aprobado. La Academia misma le consiente tacitamente, supuesto que nada dice de el, ni menos recombiene a la ciudad por haverle encargado la obra*.

Además, los procuradores se extrañan que el denunciante, *constituido por su propia autoridad en celador de la observancia de las ordenes del rey y el Consejo sobre esta materia y en defensor de los agravios que se hagan a las nobles artes, no advirtiera sus descuidos en el cumplimiento de esta obligacion con que gratuitamente se ha encargado*, puesto que el propio León no podía ejercer como alarife sin ser académico de mérito, siendo preciso *denunciar otras muchas que se construien sin planos y sin reglas y no lo hace y lo que es mas segun ellas no deviera componer un edificio publico sin plano aprobado por la Academia y lo ha hecho alterando deformemente su fachada como se ve en la obra del Hospital de Barrantes*. En cualquier caso, les parece probado que *el objeto berdadero de Anton en su aparente y mal disfrazado celo era solo de tirar a su maestro de dibujo Don Manuel de Eraso*[987]. Indistintamente de la idoneidad de Eraso, director de la Academia de Dibujo y autor del elegante inmueble que albergaba a esta institución docente en el Paseo del Espolón[988], o de la calidad de la fuente proyectada, no hay duda de que el sistema de control y jerarquización impuesto a las obras públicas a partir del último cuarto del Setecientos, el cual ponía el acento en las representaciones gráficas, se convirtió en el caldo de cultivo ideal para este tipo de denuncias que, por lo general, apenas tuvieron incidencia.

987 AMBu. LA-391, Libro de Actas de Abastos de 1801, 26 de marzo, ff. 56 vº-61 vº.

988 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1978, pp. 82-84); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1982).

Dentro de este mismo sistema de control ejercido sobre las representaciones gráficas de las obras públicas, nos consta la intervención de otras instituciones que vuelven a revelar los problemas de las autoridades locales para acatar la potestad de la Real Academia de San Fernando en la supervisión de aquellas. Este es el caso de la Junta General de Comercio y Moneda de quien dependía el proyecto del citado Eraso para la Academia de Dibujo, promovido por el Consulado burgalés, o el parador de Vega, también en Burgos y bajo el patrocinio de este. Así, la Junta general de Comercio y Moneda se quejó, en septiembre de 1785, de *que sin su noticia y aprovacion dispone VS de los fondos que tiene ese Consulado para la construcion de un meson o parador* por lo que se vieron obligados a recordar al Consulado: *que ninguna obra publica se haga sino por maestros aprobados y con planes formados y examinados antes por la Academia de las Artes*[989].

El Consulado no hizo caso de la advertencia, justificando que era mejor recurrir a aquellos profesionales que: *por larga esperiencia de otras obras que anteriormente han ejecutado con las reglas del arte* […] *se tiene conocimiento de su practica inteligencia y habilidad*, mostrándose muy reticentes a nombrar al académico que estaba activo en Burgos, Fernando González de Lara, con quien la Ciudad había tenido distintos desencuentros que se mantuvieron hasta su fallecimiento. Sobre la posibilidad de recurrir a González de Lara para el diseño del Parador consideran que:

> *seria verdaderamente desgracia desta Ciudad y sus cercanias se encargasen las de esta naturaleza a un unico que se conoze con titulo de academico onorario en ella y pueblos de su comarca sin mas principios hasta una hedad que se acerca a la abanzada que de la arquitectura relativa a el ramo de altares de madera y sillerias de coro que ha profesado y la practica que ha tenido en la obra de esta real carzel y alguna otra que posteriorme se le ha encomendado*.

Esta opinión la avalan con las dudas que les ofrece la solidez de sus intervenciones *y las vozes que corren de su conducta en la falta de economía y medios practicos de que deve estar probeydo un arquitecto de obras de canteria*, aunque, en ningún caso, sus comentarios hacen referencia a la proyección que era lo que la Junta quería que estuviese a su cargo[990].

Finalmente, el diseño de la empresa fue encomendado a un arquitecto con amplia experiencia práctica, Manuel de Bazteguieta, y por él se comenzaron las obras. No obstante, en octubre de 1786, por orden del Intendente de la Ciudad, Fernando González de Lara examinó las propuestas gráficas por las que estaban acometiéndose las obras con el fin de elaborar un informe. El académico, *A consequenzia de este encargo combista* [sic] *de dichos planos y de ygual tamaño que ellos*, formó otros con los que acompañó sus observaciones, muy críticas, sobre lo propuesto por Bazteguieta y cuyo dictamen no tuvo otra opción que aceptar, agradecido, el Consulado[991].

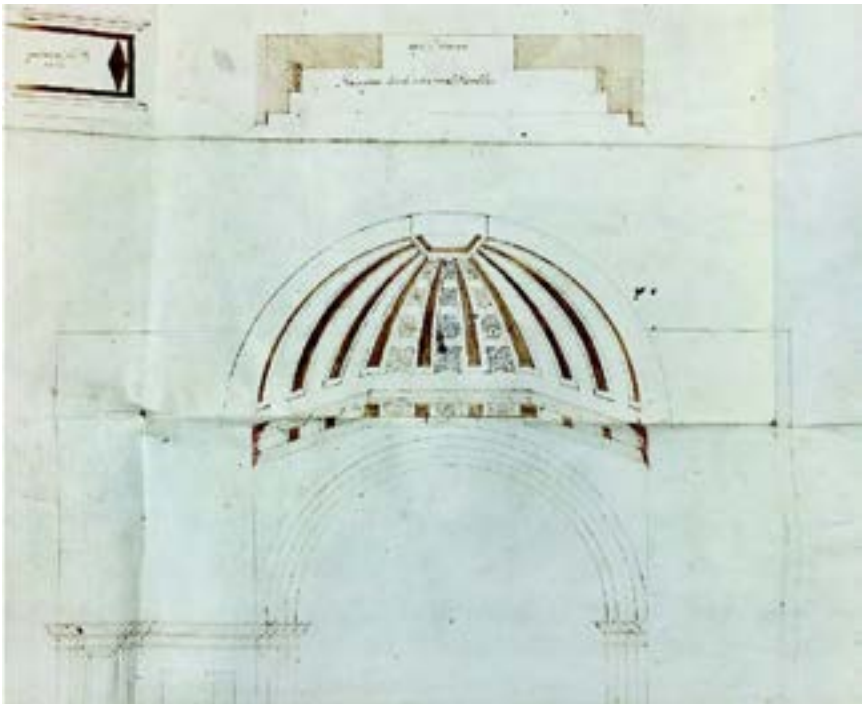
La utilización de los documentos gráficos como elementos de fiscalización entre instituciones no se agota con la casuística comentada, encontrándose otras pruebas de interés. Así, en abril 1527, los miembros del Cabildo catedralicio estaban tratando sobre el traslado del coro según un *modelo* realizado por Felipe Bigarny. Poco después, consultaron con el corregidor de la ciudad, Luis Pacheco, y este les propuso que: *si ellos querian ynbiar la dicha traza a Su Magestad, que la ynbiasen; e si no, que se la diesen, que el la ynbiaria, para informar a Su Magestad*, decidiendo el Cabildo enviarla a través de alguno de sus capitulares[992]. Por otra parte, los prelados solían presentar al Cabildo, en busca de su deferente aprobación, aquellos proyectos que acometían en el templo catedralicio bajo su patrocinio a través de una delineación. Así consta que, en noviembre de 1519, Juan Rodríguez de Fonseca le propuso la reconstrucción de la escalera que comunicaba con la Puerta de la Coronería *la qual el habia mandado quitar et que agora la queria façer con-*

989 ADPBu. Sign. R-97, Libro de Juntas del Consulado, 1779-1791, ff. 74 y 74 vº.

990 AMBu. HI-4.455.

991 ADPBu. Sign. R-97, Libro de Juntas del Consulado, 1779-1791, 12 de noviembre de 1786.

992 MARTÍNEZ BURGOS, Matías (1953b, pp. 537-550).



Traza de la capilla de San Enrique de la catedral de Burgos. ACBu.

forme a una traza que mostro en el dicho cabildo, Diego Sylue imaginero, en presencia de su señoria e de los dichos señores[993]. Más de un siglo después, Enrique de Peralta también muestra al Cabildo las propuestas de la que iba a ser su capilla funeraria[994], mientras que, en 1731, lo hace Manuel de Samaniego y Jaca cuando quiere construir un espacio de culto a santa Tecla, tras encargarse el correspondiente estudio[995].

Todo lo expuesto avala el uso de las representaciones gráficas como instrumentos de control y jerarquización por parte de las instituciones o promotores de quienes, en última instancia, dependían los que las iban a poner en marcha. Esto, a su vez, les permitía intentar imponer una serie de características en las intervenciones acometidas, utilizándolas como vehículos de transmisión o canalización de un nuevo gusto o unas nuevas formas que, de otro modo, hubieran tardado en triunfar. En este sentido, puede citarse el papel de algunos veedores como Juan de la Puente en cuyas obras especifica que: *la orden sea de hazer conforme a la traça al romano que es mejor obra que no la orden que tienen las capillas que estan hechas*[996]. Interesante es, igualmente, el caso de los retablos del convento de carmelitas de Lerma, en 1735, donde la tercera condición recoge que los soportes serían: *en la forma que demuestra la traza que el Reverendo Padre Provinzial Fray Josep de los Angeles, firmo en Bilbao* […] *pues son las an elixido* [sic] *para todas las obras y dichas obras hiran en la forma que dicha traza las manifesta*[997].

Más allá de este tipo de detalles, el encargo sistemático que, como hemos visto, realizaban algunas órdenes religiosas a sus propios *tracistas* respondía al interés de que las intervenciones se adaptaran a un modelo establecido y que, como en el caso de los templos carmelitas, se utilizó como imagen de identidad diferenciada[998]. De ahí que cuando el duque de Lerma funde el citado convento de carmelitas de la Madre de Dios, en su villa ducal, aceptando el gráfico que diera el padre general, lo hacía respetando que su propuesta sería así *conforme a la que tienen las demas casas de monjas de su orden*[999].

993 MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2014, pp. 154-155); MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2011, pp. 47 y 48).

994 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1991, pp. 419-428).

995 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 588 y 589).

996 AHPBu. Prot. 5.753, ff, 45 y ss.

997 HERRERO GÓMEZ, Javier (1996, pp. 133-143).

998 MUÑOZ JIMNÉNEZ, José Miguel (1990a); MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (2014, pp. 341-361); NARVÁEZ CASES, Carme (2003); TARIFA CASTILLA, María José (2016a, pp. 67-87); etc.

999 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 53, nota 15).

En cuanto a la supervisión de los gráficos por parte de la Real Academia de San Fernando, esta no era un mero mecanismo más de control dentro de una estructura jerarquizada, sino que fue buscada con una intención muy clara, como queda de manifiesto en la citada Real Orden de Carlos III de 23 de octubre de 1777, que la justifica con el fin de *evitar se malgasten caudales en obras publicas, que debiendo servir de ornato y de modelo, existen, solo como monumentos de deformidad, de ignorancia y de mal gusto*[1000]. En efecto, cuando a la institución le llegan los correspondientes gráficos debían ser examinados *atenta, breve y gratuitamente por los profesores de Arquitectura* [y], *advierta la misma Academia el merito o errores que contengan los diseños, é indique el medio mas proporcionado para el acierto*[1001]. De este modo, los gráficos actuaban como vehículos de canalización de las nuevas propuestas académicas que, a través de la renovación de las artes y según los presupuestos ilustrados, contribuirían, así, a lograr la ansiada regeneración de un país atrasado desde hacía ya demasiadas décadas. Además, el papel de la revisión de los planos por parte de la Real Academia estaba dotado de un claro sentido ejemplarizante y educador que permitiría ir avanzando en este proceso de desarrollo y progreso[1002].

De ello queda constancia en numerosas sesiones de la Comisión de Arquitectura[1003] pero, también, en el papel que el arquitecto Ventura Rodríguez, director de la Academia durante unos años y supervisor del Real Consejo de Castilla, ejerció en nuestra provincia[1004]. Efectuó tanto correcciones de proyectos como nuevas propuestas y en todas las ocasiones su actuación permitió introducir importantes cambios en las composiciones y en las formas. Elocuente testimonio de ello es su diseño para las casas consistoriales burgalesas que se convierte no solo en el elemento rector de las obras, sino en la justificación que su constructor, Fernando González de Lara, esgrimía cada vez que existían discrepancias con los miembros del Regimiento. Así, en 1786, querían sustituir las ventanas de la fachada meridional, orientada al Arlanzón, por balcones, a lo que González de Lara se oponía, argumentando que: *no se puede persuadir que don Ventura Rodríguez omitiese en el proyecto balconaje si fuese lo mejor para magnificencia*[1005], mientras que, un año más tarde, tampoco estaban de acuerdo con el sencillo modelo de los balaustres de los balcones de la fachada principal, prefiriendo los dinámicos diseños barrocos, insistiendo el citado Fernando González de Lara que:

> *en los nominados planes se hallan delineados todos uniformes sin guinola por Don Ventura Rodriguez con balaustres simples, redondos adornados solamente con mazorcas y votones por cuios intermedios se dejara gozar desde la plaza toda la obra hecha con elegancia de sus ventanas lo que no podria ser con la espesura si fuesen tallados y dispuestos con eses de hojarascas al estilo churrigerado de que se deben algunos ejemplares no poco costosos, pero todos ellos son de origen ridiculo y se hallan despreciados por los arquitectos criticos que tienen conocimiento en las leyes de la decoración*[1006].

Si en este caso el ejecutor defendía la validez de lo propuesto gráficamente por don Ventura, no siempre sus planteamientos o correcciones eran bien aceptadas por todos los profesionales. Así sucedió con Javier Ignacio de Echeverría, maestro arquitecto del Real Colegio de Loyola, constructor del ayuntamiento de Miranda de Ebro diseñado,

1000 *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (1805, T. III, p. 672).

1001 *Ibidem*, p. 673.

1002 BÉDAT, Claude (1989, pp. 371-398); *Hacia una nueva idea de arquitectura: premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992; GARCÍA-MELERO, José Enrique (1996, pp. 75-98); etc.

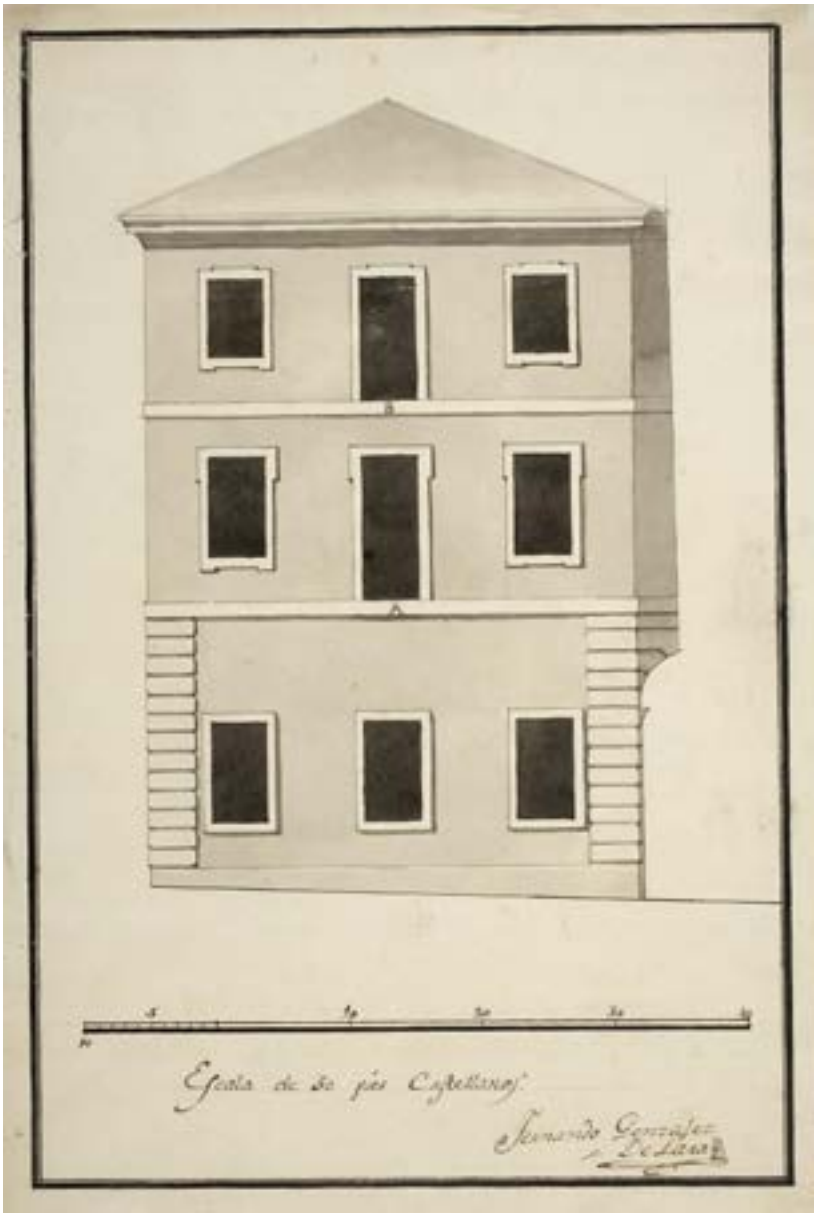
1003 ARABASF. Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, f. 45 vº, Acta 12; f. 91 vº, Acta 36; f. 110, Acta 45; ff. 127 vº y 128, Acta 56; f. 138 vº, Acta 64; f. 140 vº, Acta 65; f. 160 vº, Acta 76; ff. 167-167 vº, Acta 79; f. 226, Acta 101; f. 222, Acta 100; f. 226, Acta 101; etc.

1004 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1986, pp. 53-68); VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1984, pp. 2-15); etc.

1005 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007).

1006 *Ibidem*.

en primera instancia, por Francisco Alejo de Aranguren, pero cuya propuesta fue revisada y replanteada por Ventura Rodríguez. Al no seguir Echeverría los planos con fidelidad, su intervención debió ser examinada, en 1778, defendiendo sus cambios *porque se ve mejor sobre el terreno por el que construye que por el que proiecta sobre el corto espacio del papel*, dentro de una recurrente oposición entre los prácticos y quienes diseñan que siguió vigente a finales del Setecientos[1007]. En otras ocasiones, la propuesta gráfica de don Ventura, avalada por el cliente, como vimos en el caso del retablo mayor de la colegiata de Peñaranda de Duero, resultó decisiva no solo para la realización de la obra con unas determinadas características buscadas por el promotor, sino que, al ser plenamente aceptadas, condicionaron el planteamiento de las restantes piezas que conformaron el amueblamiento de la capilla mayor del templo, hoy uno de los conjuntos neoclásicos más notables de nuestra provincia[1008]. Para su realización, el arquitecto madrileño había recomendado a un profesional de su confianza, Pablo Álbaro, con el fin de evitar cualquier tipo de discrepancia.



Alzado de una de las fachadas de las nuevas casas consistoriales de Burgos. AMBu. 18-512.

1007 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1984, pp. 2-15).

1008 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1986, pp. 53-68); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989b, pp. 63-90); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 479-482); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019, pp. 135-155).

De la aceptación a la ejecución

Todo lo expuesto hasta el momento manifiesta la importancia concedida a las representaciones gráficas a lo largo de los diferentes estadios del proceso artístico, con múltiples posibilidades de aplicación y modos de empleo. Su elaboración y aceptación conllevaba, en muchas ocasiones, el que fuera refrendada a través de las correspondientes firmas y custodiada para su estudio o consulta cuando así fuera exigido, según hemos visto, y, como es lógico, resultaba imprescindible que quien ejecutara el trabajo pudiera llevarlo a cabo guiándose por ese instrumento, cuya comprensión intenta garantizarse por parte de su promotor. En esta dinámica resulta de especial interés interrogarse, también, por las relaciones establecidas entre el gráfico y la información textual, las cuales no siempre son unívocas e, incluso, varían a lo largo del periodo estudiado, y sobre qué margen de interpretación se dejaba al ejecutor. Pero, además, su carácter normativo exigía marcar la existencia de unas obligaciones y de consecuencias en su incumplimiento, lo cual, a su vez, permitirá comprobar la verdadera rigidez del proceso o si, por el contrario, existían límites o condicionantes a la hora de poner en práctica aquello que expresaban las respectivas propuestas.

Refrendo y preservación

No todos los testimonios gráficos que han llegado hasta nosotros a través de los protocolos notariales exhiben algún tipo de ***firma***, indistintamente de su periodo cronológico, el contexto geográfico e, incluso, la relevancia del proyecto[1009]. Bien es cierto que esta circunstancia resulta cada vez menos frecuente a medida que avanza el siglo XVIII y que, en ningún caso, responde a profesionales de sólida formación, especialmente ya en el mundo académico. Cuando existen se trata de un aspecto controvertido, dada las amplias variantes posibles y la dificultad, en ocasiones, de interpretar correctamente el sentido de algunas de estas firmas. Es posible que solo encontremos rúbricas; así sucede con la propuesta para la sacristía de la iglesia de Valverde, de 1623, donde corresponde al notario, hecho corroborado, también, por las propias condiciones que indican que *la traza* está, junto con las condiciones, *rubricadas de su rubrica*[1010], o con la cerca divisoria del parque propiedad del duque del Infantado y la huerta del convento de carmelitas descalzos de Lerma, de 1778, que exhibe dos[1011].

No obstante, son muchos los testimonios localizados que fueron firmados y rubricados, circunstancia confirmada por la documentación como un hecho frecuente, aunque quizá no tanto como puede parecer. En efecto, hay que advertir que, al hablar de la representación gráfica y las condiciones de forma conjunta, nos lleva a pensar que ambas estaban validadas, cuando, en realidad, solo se hace referencia a las segundas. Así lo hemos podido comprobar en el caso de la obra de las carnicerías de Burgos, de 1579, donde la escritura indica que se seguirían *la traça y condiçiones que para*

1009 A modo de ejemplo pueden citarse: AHPBu. Prot. 5.761, f. 156, Pescadería de Burgos (1575); 8.304/2, ff. 381-388 vº Tabernáculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado (1637); 6.420, ff. 195 y 196; Patio del Hospital de la Concepción de Burgos (1642); 3.328/2, ff. 19 y 20, Claustro del convento de San Francisco de Belorado (1688); 4.140/1, ff. 218 y 219 Capilla mayor y colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas (1694); 8304/2, ff. 381-388 vº Casa de la calle de Santa Ana en Briviesca (1744); 725, ff. 39 y 40 Casa hospedería del monasterio de San Martín de Don (1761); 62/2, ff. 49-52 Casa en Fuentecén (1792).

1010 *Ibidem*, Prot. 4.065, ff. 246-250.

1011 *Ibidem*, Prot. 1.311, f. 119.

Firma de Francisco del Pontón Setién en la traza de la cabecera de la iglesia de San Antón de Burgos.
AHPBu. Prot. 6.534, f. 50.

ello estan hechas firmadas y rubricadas de mi el presente escrivano, cuando la *traça* carece de ambos refrendos[1012] o en la planta de la capilla y entierro abierta, en 1659, en el lado de la epístola de la iglesia de El Almiñé que posee solo dos rúbricas, pero la documentación indica que su realización sería *conforme la dicha traça y condiçiones que quedan firmadas del dicho licenciado Agustín de Ayala y rubricada de mi el presente escrivano*[1013]. Un caso confuso lo tenemos en la nevera de Rabé, de 1643, en cuya contratación se indica que la traza está *firmada de todos los otorgantes* cuando solo lo está por uno de ellos, el maestro Bartolomé de Camporredondo, y es el pliego de condiciones el que lo está por todos[1014].

Por el contrario, hay otros testimonios en los que no cabe duda, pues se pone especial cuidado en atribuir las firmas correctamente. Así sucede en una obra del Hospital de la Concepción de Burgos, protocolizada en 1616, en la que se especifica que: *las condiciones estan firmadas de nos, los susso dichos y del dicho Pedro de la Torre Bueras y la traza a que las condiciones se rrefieren de mi el dicho Silvestre de la Torre*[1015]. Ese mismo año, la realización de la capilla mayor del monasterio de clarisas de Medina de Pomar sería según *la traça, alçado y sobreplanta fechas y firmadas por el dicho Juan de Naveda*[1016]. Por su parte, en la propuesta para solucionar la ruina de la torre de la iglesia de Herrán, en 1665, *se declara que la traza de dicha obra queda firmada de todas las partes y del presente escrivano*[1017] o ya a finales del Setecientos, en 1793, en la contratación del pórtico de la iglesia de San Llorente de la Vega, tanto la *traza* y condiciones *estan rubricadas por el infraescripto escrivano*[1018]. Incluso, las condiciones advierten del tipo de firma efectuada como cuando, en 1782, iba a realizarse una casa y trojes junto a la iglesia de San Lorenzo de Burgos y se indica: *que para su construccion demuestra el plan echo por Manuel Pardo* […] *y se halla firmado con su media firma*[1019], indicando con ello que solo lo ha valido con el apellido, como demuestra la planta localizada.

De cualquier modo, la presencia de firmas y rúbricas en las soluciones gráficas fue un hecho habitual y, según evidencian los ejemplos citados, eran diferentes los agentes que las refrendaban de esta forma. A los testimonios localizados se unen las múltiples alusiones recogidas por la documentación. Podía hacerse una referencia genérica, como *firmada*

1012 *Ibidem*, Prot. 5.765, ff. 194-216.

1013 *Ibidem*, Prot. 3.065, ff. 188-191.

1014 *Ibidem*, Prot. 6.340, ff. 218 vº-220.

1015 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1987, pp. 390-397).

1016 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1980, pp. 493-498); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (2004, pp. 177-206); AHPBu. Prot. 6.193, ff. 158 vº-177.

1017 *Ibidem*, Prot. 687, ff. 70-79 vº.

1018 *Ibidem*, Prot. 10.221/1, ff. 25-27 vº.

1019 *Ibidem*, Prot. 7.217, f. 618.

de nuestros nombres[1020], o dando cuenta de la identidad de cada uno de ellos según sucede en la protocolización, en 1551, del retablo de Santa Clara de Burgos por Juan de Lizarazu, cuya traza *esta firmada de fray Andres de Bergara e de my el dicho Juan de Carboneras e de bos el dicho Juan de Liçaraçu, e de my el presente escribano*[1021].

Es evidente, por lo tanto, que profesionales, promotores y escribanos o representantes legales consignan sus nombres bien solos o en compañía, lo cual puede llegar a multiplicar las firmas. Cada una de estas categorías tiene su propia problemática que nos ayuda a comprender mejor el proceso de validación y el propio sentido de las representaciones gráficas. No es infrecuente que el autor o autores de la propuesta la firmen en solitario[1022], siendo cierto que la presencia de su firma se hace más constante, tanto de manera exclusiva como junto con las de otros protagonistas de la contratación, a medida que avanza el Seiscientos[1023]. Sin embargo, no todos los profesionales que firman lo hacen en calidad de autores y atribuir una propuesta gráfica teniendo en cuenta solo la firma, sin el conveniente respaldo de la documentación, puede dar lugar a atribuciones erróneas. Quizá por ser los maestros conscientes de ello o también por una forma de entender su actividad y prestigio personal, sin olvidar la correspondiente contrapartida económica que debían recibir por la realización de este material, se multiplican los ejemplos en los que se recoge expresamente quien la ha realizado y firmado[1024]. Incluso, para diferenciarse de quienes no saben firmar, puede especificarse en las condiciones que lo hacen personalmente a través de diversas fórmulas, como *de su mano*[1025], o *de su mano y letra*[1026], *de su puño y letra*[1027] *a la que acostumbro*[1028]; etc., entendiendo, quizá, que esta circunstancia les reconocía una capacidad superior a la de aquellos, lo que podía revertir, a su vez, en una mayor consideración a ojos de los clientes.

Por otra parte, existen diversas razonas por las que un profesional podía refrendar una propuesta sin ser su autor. Este es el caso de Gabriel del Cotero quien firma, en 1636, el gráfico de la portada del cementerio de la iglesia de Sasamón como veedor del arzobispado y garante de la bondad de la propuesta[1029]. Singular es la traza de la capilla mayor de la iglesia de Zael, firmada, en 1602, por Hortuño de Aguirre y Juan de Esquibel quienes actuaron como peritos en el remate, al cual se habían presentado varias alternativas y eligieron una de ellas, debiendo de hacerse la obra *por una en que yban firmados sus nombres*. Para mayor constancia, en la propia representación gráfica recogen el procedimiento llevado a cabo:

> *Vistas las trazas hechas por los oficiales para la obra de canteria que sea de hacer en la yglessia del lugar de Zael por Hortuño de Aguirre y Juan de Esquivel maestros de canteria por mandado de su merced el licenciado Zuazo provisor de este arçobispado dijeron que declaraban y declararon que por estas trazas se agan y debe azer la dicha obra y no por la otra que se les a dado y mostrado y ansy lo juraron* […] *y lo confirmaron de sus nombres en Burgos a ocho de octubre de mil seiscientos dos años*[1030].

1020 Este es el caso de las obras en la iglesia de Santa María de Ruicerezo, de 1541, o el retablo de Villalonquéjar de 1546: RÍO DE LA HOZ, Isabel del (1985, pp. 171-188); PAYO HERNANZ, René Jesús (2012, pp. 45-68).

1021 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1973, pp. 189-202).

1022 Ejemplos de ello lo encontramos en la traza de la iglesia de las Madres Bernardas de Burgos, realizada y firmada por Rivas del Río, en 1651 o en la de las bóvedas de la iglesia de Moneo firmada por Juan de la Puente Liermo en 1656, entre otros ejemplos. Cfr. AHPBu. Prot. 6.538, f. 293 y 2.835/2, ff. 211-218.

1023 *Ibidem*, Prots. 675/8, ff. 16-23; 5.298, ff. 1-6; 6.534, ff. 48-51; 8.311/2, ff. 297-303 vº; 8.653, ff. 95-98; etc.

1024 *Ibidem*, Prots. 2.641/1, ff. 129-136; 286-289 y 290-291; 5.961, ff. 1614-1624; 6.340, ff. 218 vº-220; 6.448, ff. 1.119-1.121; 6.538, f. 293; 8.348, ff. 334-339; 10.724/3, ff. 201-208; etc.

1025 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1947, pp. 623-631); AHPBu. Prot. 2.531/2, ff. 284-323.

1026 *Ibidem*, Prot. 6.667, ff. 181-184.

1027 *Ibidem*, Prots. 2.152/2, f. 951-954 vº; 8.317, ff. 146-153 vº.

1028 *Ibidem*, Prot. 2.531/2, ff. 42-44 vº. Citado en CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

1029 AHPBu. Prot. 10.440, ff. 352-358 vº.

1030 *Ibidem*, Prot. 1.488/2, 70-79.

Otra opción es que sea el contratante, y no el autor, quien deje su firma para asegurar su cumplimiento al formalizar la preceptiva escritura[1031].

En cuanto a los otros agentes que podían refrendar este tipo de instrumentos debemos indicar a los clientes y a sus posibles superiores cuando, por ejemplo, se trataba de una intervención en una parroquia, en la que llegaba a firmar hasta el prelado, según sucedió en la obra de la fábrica parroquial y torre de Baños de Valdearados en 1652[1032]. Con respecto a los centros religiosos de carácter regular, además del superior o superiora, o alguien designado, se puede incluir la del responsable de la provincia, la del síndico o la del comisario[1033] o la de un capellán si la comunidad era femenina, lo cual sucede, incluso, en el monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos[1034], o bien un representante del arzobispado, como en las obras del monasterio de benedictinas de Palacios de Benaver[1035]. Más excepcional es que en una obra religiosa firme un representante en nombre del Concejo, aunque no sería extraño si este contribuye a su realización o debe dar algún permiso, como en la de la capilla de la iglesia de Santa Cruz de Valhermosa, de 1578[1036]. A todas ellas se une la del escribano donde se protocoliza la documentación.

De igual modo resulta interesante observar en qué lugar se firman o rubrican las propuestas, lo que tiene su justificación, como avala el que las propias escrituras se hagan eco de este aspecto. Lo más habitual es que tenga lugar en el recto, pero también en el reverso o en ambos[1037]. En la traza de la casa de campo del marqués de La Laguna, en La Ventosilla, planteada en 1608, el recto está firmado y rubricado, mientras que en el reverso solo se rubrica[1038]. Si la propuesta gráfica se presentó en soportes diferenciados se firma cada uno de ellos, como las trazas para reedificar la casa del hospital del arrabal de Vega de Burgos, de 1586, que se hizo en tres hojas[1039]. Este tipo de hecho también queda consignado en las condiciones y así, en las de la capilla del obispo de Pamplona, Pedro de la Fuente, en la iglesia de Moneo, efectuada ese mismo año, se alude a la existencia de una traza en tres hojas *firmadas de ambas partes en cada pieza*[1040]; en 1655, para las capillas de la iglesia de Vadocondes se respetarían *las tres trazas que estan rubricadas por firma del señor licenciado don Juan Baptista de Jerez cura de dicha iglesia* [1041]; mientras, en 1785, el ayuntamiento de Miranda de Ebro respondería a los *quatro papeles que entrega firmados de su mano* Francisco Alejo de Aranguren[1042].

Incluso, puede especificarse aún más, como en la sillería de coro de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, de 1628, para la que se realizó *una traça la qual firmo el dicho Padre Comendador al pie de ella su firma y yo el presente escrivano a las espaldas della*[1043]. Esta expresión de *al pie* no resulta excepcional, recogiéndose otros testimonios significativos[1044]. En el caso de la sacristía de la iglesia de La Asunción de Villasandino, el contra-

1031 *Ibidem*, Prots. 6.271, ff. 302-313; 10.213, ff. 261-264 vº; PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. I, p. 176).

1032 AHPBu. Prot. 10.724/3, ff. 201-208.

1033 *Ibidem*, Prots. 6.271, ff. 302-313; 6.807, ff. 162-165 vº.

1034 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 215).

1035 AHPBu. Prot. 7.152/2, ff. 180-191.

1036 *Ibidem*, Prot. 3.039, f 106 vº.

1037 *Ibidem*, Prots. 1.488/2, ff. 70-79; 2.232/5, ff. 18-45 vº; 4.177/3, f. 230; ff. 302-313; 10.257/1, ff. 27-29 vº; Concejil, N.º 75/2, ff. 140-183 vº.

1038 *Ibidem*, Prot. 1.188, f. 391.

1039 *Ibidem*, Prot. 5.817, ff. 833-839.

1040 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, p. 101).

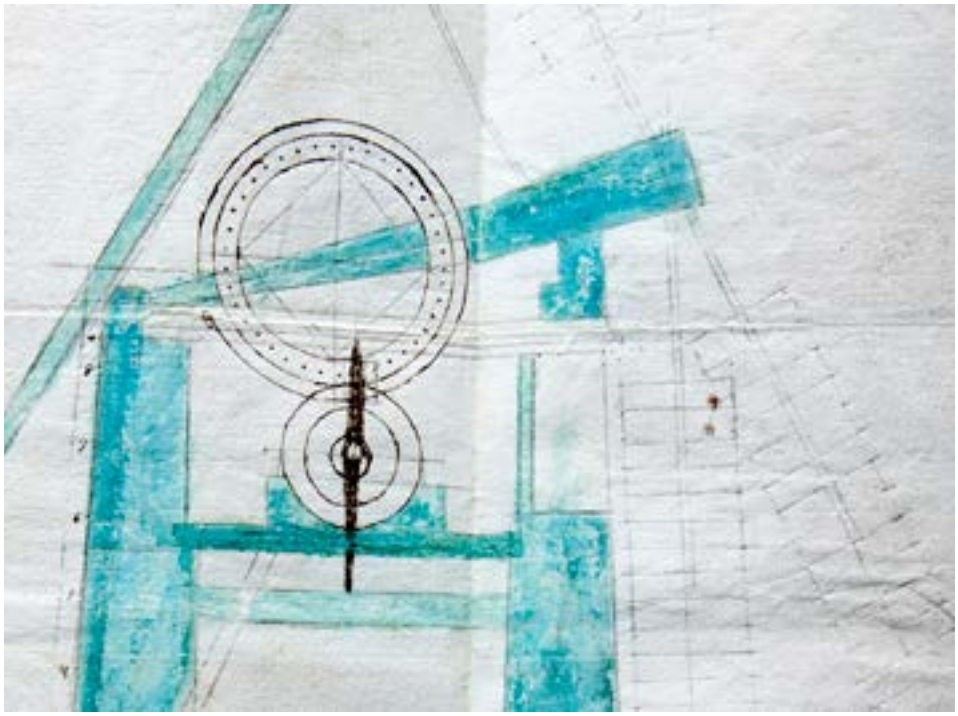
1041 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2012, pp. 254 y 255).

1042 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1984, pp. 2-15).

1043 AHPBu. Prot. 6.271, ff. 302-313.

1044 *Ibidem*, Prots. 3.039, f 106 vº; 7.217, f. 618; CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66).

tante, Santiago de Medina, indica que la representación gráfica la ha *rubricado en sus cuatro extremos*[1045]. Muy reveladoras resultan otras referencias como la de las dos plantas preparadas para unas casas en San Mames, que edificaba el Hospital del Rey en 1777, y donde la firma del maestro de obras, Ángel de Céspedes, se encuentra entre ambas[1046]. Un año antes, en la escritura del retablo mayor de la iglesia de Bisjueces se recoge que: *se a hecho la traza y diseño de dicho altar maior* […] *firmado en dos guecos*[1047], es decir, que las validaciones se incluían en espacios que quedaban en la representación, de lo que, también, conservamos pruebas, como en las plantas de una casa propiedad del Hospital del Rey en la calle de Santa Ana de Briviesca, de 1744, donde las firmas están dentro y en diferentes espacios de las mismas[1048]. En otros casos, se optaba por situarlas muy próximas al delineado, sin solución de continuidad, como vemos en la propuesta para la casa de campo del marqués de La Laguna, en La Ventosilla, donde se colocan tanto de forma inmediata a la planta como al alzado[1049]. Igualmente estaba previsto que un gráfico pudiera dividirse por la mitad, según aconteció con las piezas de amueblamiento de la capilla de la Inmaculada del convento franciscano de Miranda de Ebro, en 1667, donde las partes se encontraban *firmadas unas y otras*[1050] e igual sucedía con posibles duplicados[1051].



Detalle del molino de viento en el término de Mirabueno en Burgos. AHPBu. Concejil, N.º 80/2, f. 396.

Es obvio, por tanto, que el proceso sancionador de las representaciones gráficas constituía un momento relevante dentro de la ejecución de una obra, según delatan las constantes alusiones que recoge la documentación, por lo que las razones para su firma eran fundamentales. Resulta insistente en las escrituras el intentar dejar claro que aquellas están firmadas y rubricadas y por quien, para que no existan dudas de por qué propuesta debía llevarse a cabo, pues *se han de señalar y rubricar para el uso de ellas y no de otras*[1052]. Así, la realización de la reja de la capilla de la Anunciación

1045 AHPBu. Prot. 10.213, ff. 253 y 261-264 vº.

1046 *Ibidem*, Prot. 8.317, ff. 146-153 vº.

1047 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

1048 AHPBu. Prot. 8.304/2, ff. 381-388 vº.

1049 *Ibidem*, Prot. 1.188, f. 391.

1050 *Ibidem*, Prot. 4.099, ff. 864-866. Publicadas por CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1992b, pp. 5-46).

1051 AHPBu. Prot. 4.236, ff. 118 y 119.

1052 *Ibidem*, Prot. 5.137/4, f. 54, condición 9. Citado en ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, pp. 145-147).

del convento mercedario de Burgos, de 1580, *se a de azer por la traça que esta firmada del dicho señor corregidor y de los dichos patrones y de mi el presente escrivano*[1053] o, en 1765, la escritura para erigir un molino de viento en el término de Mirabueno, inmediato a Burgos, especifica: *que la traza de que hacen relacion las condiciones es puesta y firmada por Andres Frances Garcia vezino de Sasamon y rubricada tambien de Joseph Jullian de Villar, secretario de Ayuntamiento*[1054].

Puesto que en la representación gráfica se recogían las características de la futura intervención, su validación mediante la firma era la confirmación expresa de que todos aceptaban *hallarse* [aquella] *conforme y arreglada*[1055]. Era, también, un modo de responsabilizarse los participantes, tanto quienes las ejecutaban como el cliente que la aceptaba e iba exigir que se cumpliera, pues si los primeros debían respetarla, los segundos no podían alegar, después, que no les gustaba o no estaban conformes con ella[1056]. Así resulta evidente cuando en la escritura del retablo mayor de Bisjueces indican que la traza está firmada *porque no se puede mudar*[1057]. Igualmente se intentaba evitar una posible sustitución fraudulenta de las propuestas o una hipotética sustracción, circunstancia que debió suceder en la obra del retablo mayor de la iglesia de Pedrosa de Duero en 1742, según recoge la documentación parroquial[1058]. En caso de conflicto entre las partes contratantes, el refrendo del escribano público despejaba cualquier tipo de duda sobre la garantía de veracidad del instrumento y, en aquellos gráficos que no estaban firmados, su inclusión en un protocolo notarial ya los convertía en un documento público perfectamente registrado y legalizado[1059].

En efecto, esta circunstancia ha dado lugar, en muchos casos, a su *preservación*. La propia documentación notarial deja constancia de que se adjunta en la escritura o se entrega al notario para su custodia. Un elocuente testimonio de este procedimiento lo encontramos en la obra de la nave de la iglesia de Hoyales de Roa, ajustada en 1711, que debió llevarse a cabo *en conformidad de la traza y condiziones que para este efecto se an echo por el dicho Zeledonio Moncalian que para que en todo tiempo consten y anden devajo de una cuerda con esta escriptura las entregamos al presente escribano y pedimos las insyera en ella e yo el escribano las recibi para el dicho efecto*[1060], aunque, desgraciadamente, no ha llegado hasta nosotros. Hay otras referencias en las que se alude al recurso del *cosido* del gráfico a las escrituras, acto que parecía permitir garantizar su conservación y el carácter unitario de la unidad documental. De ahí las menciones a que, en referencia a la propuesta gráfica y a las condiciones, *una y otra queda cosida por caveza de esta escriptura de obligacion*[1061]. No obstante, lo más habitual son fórmulas sencillas que se limitan a indicar cómo la solución gráfica *va puesta en esta pieza de autos antes de esta plana*[1062], *esta por cabeza desta escritura*[1063] o que se hará la intervención *conforme a la dicha traça y condiciones que quedan con esta escriptur*a[1064]. En cualquier caso, lo importante era intentar dejar de manifiesto las ideas de preservación e integridad de las delineaciones y su relación

1053 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 518.

1054 *Ibidem*, Concejil, N.º 80/2, ff. 391-403.

1055 *Ibidem*.

1056 PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, pp. 68 y 69).

1057 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

1058 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995b, pp. 67-127).

1059 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 162-164).

1060 AHPBu. Prot. 2.190/1, ff. 772-775 vº Citado parcialmente en: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995b, pp. 67-127).

1061 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, p. 145).

1062 AHPBu. Prot. 2.232/5, ff. 18-45 vº.

1063 *Ibidem*, Prots. 3.289/1, f. 116; 4.177/3, ff. 230 y ss.; etc.

1064 *Ibidem*, Prot. 2.639/2, ff. 435-443.

de indivisibilidad con los restantes documentos notariales a ellas asociados[1065]. Por ello, en la obra de la casa y trojes efectuadas, en 1782, junto a la iglesia de San Lorenzo en Burgos, se recoge que: *el plan* […] *acompaña a esta escritura para que en todo tiempo conste*[1066].

Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo. AHPBu. Justicia Municipal, N.º 819, f. 681.

Muy frecuentes son, igualmente, las expresiones que aluden a cómo el instrumento gráfico está *en poder de mi el escribano* o queda *en poder del presente escribano* quien puede facilitar un recibo de esa entrega[1067]. Este acto conllevaba su posterior inclusión en el correspondiente registro[1068]. Así se señala, expresamente, en la escritura para la obra de la nevera del conde de Motalvo en Rabé de las Calzadas, pues *traza y condiciones* [….] *se me an entregado a mi el escrivano para que la ponga en esta escritura*[1069] o en la casa de Teresa Velasco en Fuentecén que Andrés Goenechea realizará *como maestro arquitecto arreglado a la planta y condiziones que tiene formadas y de las que se hazen exhibizion para que yo el escribano las acumule a la escritura*[1070]. En el caso de la cocina para el monasterio franciscano concepcionista de Peñaranda de Duero y en la presa para el molino-batán de esta misma localidad fueron los maestros contratantes quienes piden *al presente escribano las inscriba en dicha escriptura*[1071]. Incluso, queda consignado en el propio gráfico, como sucedió en el delineado, en 1607, para el humilladero de Fuentespina, donde puede lerse *mandamos a bos Xpoval de Nava el Mozo*[1072]. En varias ocasiones se indica que ha sido entregada al notario o que está con el resto de la documentación generada, pero, sin embargo, no ha llegado hasta nosotros, pues, aunque se refieren de forma conjunta a ambas partes del proyecto, quizá solo afecte a las condiciones, o bien en algún momento de la realización de la obra se necesitó y no se devolvió[1073].

1065 *Ibidem*, Prots. 1.311, f. 119; 1.843/2, ff. 11-14; 2.232/5, ff. 18 y ss.; 2.641/4, ff. 129-136; 2.857/2, ff. 157 y ss.; 4.236, ff. 119 y 119 vº; 6.695, ff. 607-613; 8.302/1, ff. 16-18 vº; 8597, ff. 794-796 vº; 10.240; ff. 97 y 98; etc.

1066 *Ibidem*, Prot. 7.217, ff. 620-623.

1067 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, p. 147).

1068 AHPBu. Prots. 2.232/5, ff. 18-45 vº; 4.065, ff. 246-250; 4.183, ff. 228-230; 5.692, ff. 316 y 432; 5.761, ff. 154-162; 5.765, ff. 194-216; 5.909, ff 520 y ss.; 6.182/4, ff. 289-290; 8,653, ff. 95- 98; etc.

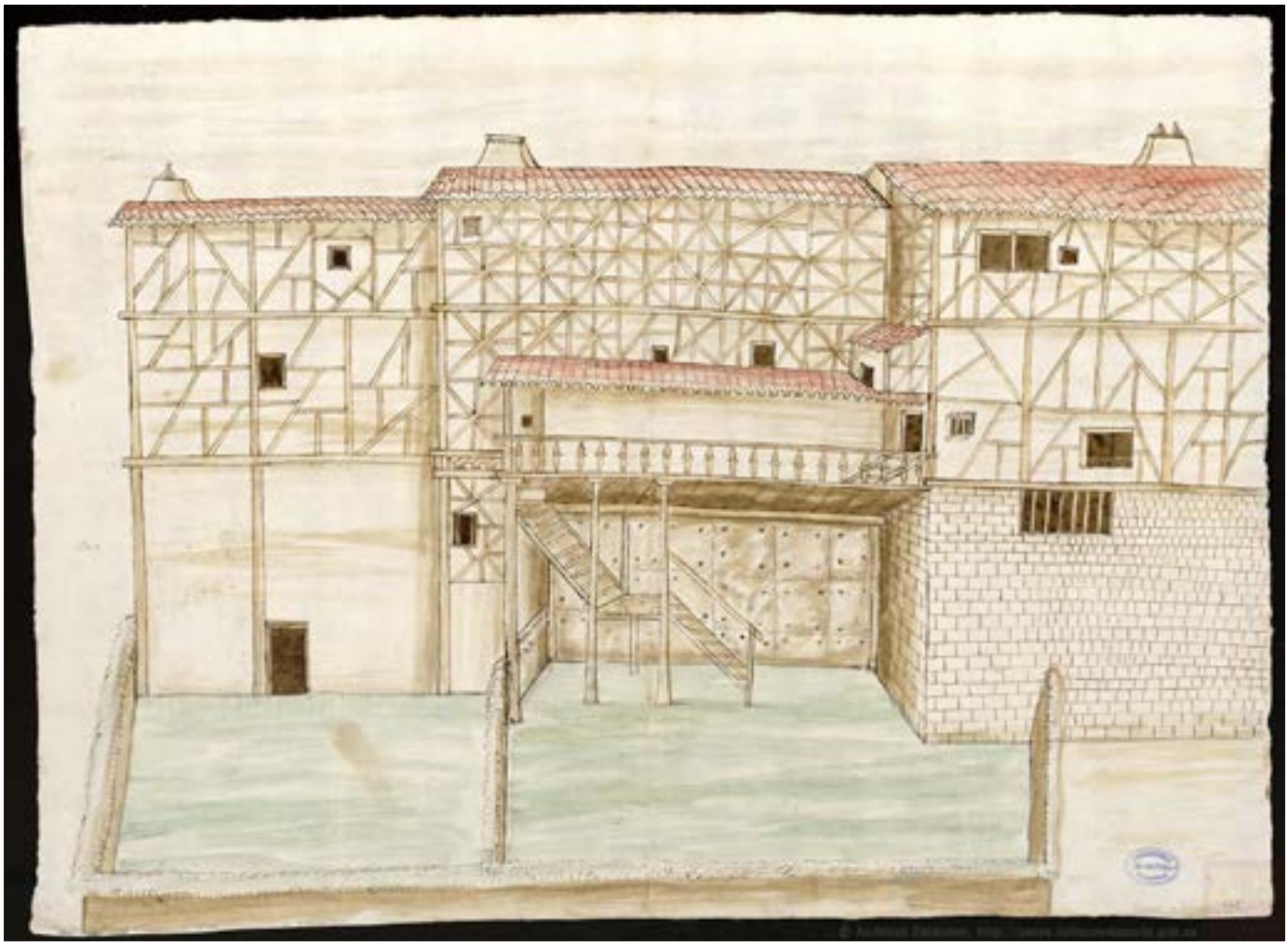
1069 *Ibidem*, Prot. 6.340, ff. 218 vº-220.

1070 *Ibidem*, Prot. 2.162/2, ff. 49-52.

1071 *Ibidem*, Prots. 5.298, ff. 1-6; 5.313/2, ff. 140-143.

1072 *Ibidem*, Prot. 5.199/3, ff. 187 vº y 188 rº.

1073 *Ibidem*, Prots. 2.050/4, ff. 23-24 vº; 2.531/2, ff. 42-44 vº; 4.690, ff. 289 y 289 vº; 6.923, ff. 167-170 vº; etc.



Casa de entramado en Aranda de Duero.
Ministerio de Cultura y Deporte. ARCHVa. Planos y Dibujos. Desglosados, 468.

Singulares son los casos de las obras de amueblamiento cuyas características permitían delinear mitades de la pieza o bien dividir la representación en dos, de tal forma que cada una de las partes podía quedar en poder de distintos agentes del proceso artístico. Así nos consta que el tabernánculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado, en 1637, se llevaría a cabo *conforme a la traça que la mitad de ella queda en poder de mi el dicho escrivano para la poner y coser juntamente con esta dicha escritura y la otra mitad llevo yo el dicho Mateo Fabricio para con ella poder acer el dicho relicario*[1074] y lo mismo sucedió en el retablo de la iglesia de Valverde o en diferentes piezas de amueblamiento efectuadas para la capilla de la Inmaculada del convento franciscano en Miranda de Ebro[1075].

La entrega a un notario ha facilitado su preservación en otro tipo de registros documentales como los recogidos en las secciones de Concejil y Justicia Municipal del propio Archivo Histórico Provincial de Burgos, según sucede con las representaciones gráficas del retablo de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo[1076] o la cubierta de un pozo de nieve en Burgos[1077]. Por otra parte, la existencia de conflictos o litigios en el desarrollo de las intervenciones ha permitido, en algunos casos, que se adjuntaran a los expedientes correspondientes y hayan llegado a nuestros días custodiados en el Archivo

1074 *Ibidem*, Prot. 3.289, ff. 303 y 303 vº.

1075 *Ibidem*, Prots. 4.091, ff. 43 y 44 y 4.099, ff. 864-869.

1076 *Ibidem*, Justicia Municipal, N.º 819.

1077 *Ibidem*, Concejil N.º 72, ff. 559-564 vº.

de la Real Chancillería de Valladolid[1078]. A su vez, la actividad supervisora acometida por el Real Consejo de Castilla en las obras públicas ha facilitado la preservación de muchos de estos testimonios[1079]. También nos conta que algunos gráficos pasaron a formar parte de otros archivos, como los diseñados para la capilla funeraria del arzobispo Peralta, en 1670, cuyas *escrituras, planta, traza y condiciones de dha obra se entregaban para que fueran custodiados en el archivo de la dicha santa Yglesia* donde aún pueden consultarse[1080].

Sin embargo, existieron otras formas de salvaguarda que han dejado su huella en la documentación aunque, por lo general, no ha garantizado su preservación hasta nuestros días. En muchos casos, las propuestas gráficas quedaban en manos de los responsables materiales de las diferentes intervenciones[1081] con el fin de que pudieran ponerla en práctica y, así, consta en la obra de la capilla mayor y capillas colaterales de la iglesia del Barrio de Bayas, en 1694, *la qual capilla se ejecutará según demuestra la traza que se le entregará al maestro a cuya cuenta corriere*[1082] o el retablo mayor de la iglesia monástica de Oña proyectado, en 1753, por Gregorio Durán *en cuio poder queda para que conforme a ella efectue dicho retablo y estatuas de el*[1083]. En estas ocasiones, los profesionales solían estar obligados a retornar el documento, por considerarse un instrumento público, y así se le exige a Pedro de Zaloña, en la contratación de la casa mesón que el convento de San Pablo de Burgos llevó a cabo en La Horra, en 1771, quien lo debía *entregar luego inmediatamente que se me pida para el efecto sin la mas leve dettencion ni repugnancia*[1084].

No siempre se realizaba esta devolución, aunque en el citado caso de las capillas de Bayas la planta aparece unida a las escrituras notariales, mientras que en la planta y alzado de la iglesia de La Horra, que había quedado en poder del maestro, se conserva actualmente en la documentación parroquial[1085]. Por el contrario, el proyecto diseñado por Ventura Rodríguez para el retablo de la iglesia colegiata de Peñaranda de Duero, en 1783, aunque sabemos *que original obra en la contaduría de ella, firmado del citado don Bentura en Madrid, a diez de julio de este presente año*, debió desaparecer en alguna consulta de los fondos parroquiales, volviendo a reaparecer, sin la firma, el 7 de diciembre de 2016, cuando fue subastado por la prestigiosa galería londinense de *Christie´s*[1086].

Excepcionalmente, este intercambio de documentación queda recogido por escrito y así nos consta que los planos elaborados por el citado Ventura Rodríguez para las casas consistoriales burgalesas fueron confiados al apoderado de la Ciudad en Madrid, quien los remitió a Burgos *con la debida* seguridad, confiándose al autor material del trabajo, Fernando González de Lara. Cuando este finalizó su intervención entregó *las llaves de sus puertas principales, oficinas y habitaciones*, así como *los planos de ellas, alzados, plantas y perfiles*[1087] que, sin embargo, no han pasado a formar parte del

1078 SORIA TORRES, Joaquín (1993); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348; PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 160-162); etc.

1079 Son muchos los documentos sobre obras públicas de Burgos y provincia que se conservan en la Sección de Consejos del Archivo Histórico Nacional. De ellos son elocuente testimonio, entre otros, los recogidos en: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1996, PP. 7-44); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1999, pp. 155-201); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (2002, pp. 59-89); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2018, pp. 54-100); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, pp. 1-16).

1080 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1991, pp. 419-428).

1081 RÍO DE LA HOZ, Isabel del (1985, pp. 171-188); DIEZ JAVIZ, Carlos (1984, pp. 9-28); VÉLEZ CHAURRI, José Javier y DÍEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 83 y 84 y 103 y 104); PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 217); AHPBu. Prots. 512, ff. 126-130 vº; 2.431/1, ff. 126-127; 6.767, f. 399; 7.038, ff, 185-188 vº; 8.352/1, ff. 385-386 vº; 8.359, ff. 471-476; etc.

1082 *Ibidem*, Prot. 4.140/1, ff. 217-223.

1083 *Ibidem*, Prot. 7.038, ff. 185-188 vº.

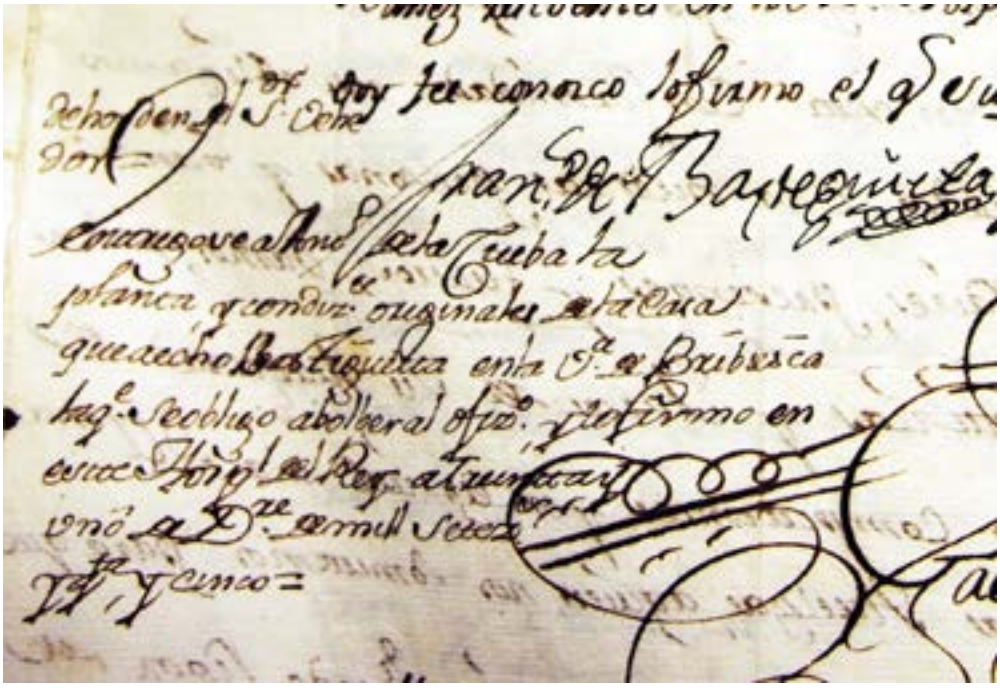
1084 *Ibidem*, Prot. 7.122/1, ff. 176-182 vº.

1085 *Ibidem*, Prot. 2.289/2, f. 10. La propuesta gráfica ha sido publicada en (1995b, pp. 67-127).

1086 Sobre este cfr. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019, pp. 135-155, esp. nota 46).

1087 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, pp. 192-208).

rico depósito documental del Ayuntamiento burgalés. Muy interesante es la escritura de obligación protocolizada, en 1744, para reedificar la casa que el Hospital del Rey tenía en la calle de Santa Ana de Briviesca, en la que puede leerse, al final del documento: *Entregose a Antº de la Cueba la planta y condiziones originales de la casa que a echo Baztiguieta en la vª de Briviesca la que se obligo a bolber al ofizº y lo firmo en este hospital del Rey a treinta y uno de diciembre de mil setezientos y quarenta y cinco*, refrendándolo Antonio de la Cueva con su firma y rúbrica, bajo la cual se escribió, posteriormente, *Entrego la planta y condiziones*[1088].



Texto aclaratorio en el proyecto de una casa del Hospital del Rey en Briviesca en relación a la entrega del proyecto al contratante y su devolución por parte de este. AHPBu. Prot. 8.304, f. 388 vº.

A Francisco de Céspedes, maestro de obras y alarife de Burgos, le sorpredió la muerte mientras estaba llevando a cabo unos trabajos para la Ciudad y su viuda los remite a la secretaría del Ayuntamiento, explicando cómo su marido había elaborado el proyecto:

> *para la construccion de las casas que se levantan de nueva planta entre los dos mercados y sitio que se titula la botelleria vieja y sus accesorias los que se hallavan actualmente en su casa por haverlos sacado su difunto marido de la secretaria del Yllustre Ayuntamiento de esta ciudad donde estaban ya presentados y para estar y hacer el señalamiento de terreno como se tenia mandado fue necesario el servirse de ellos*.

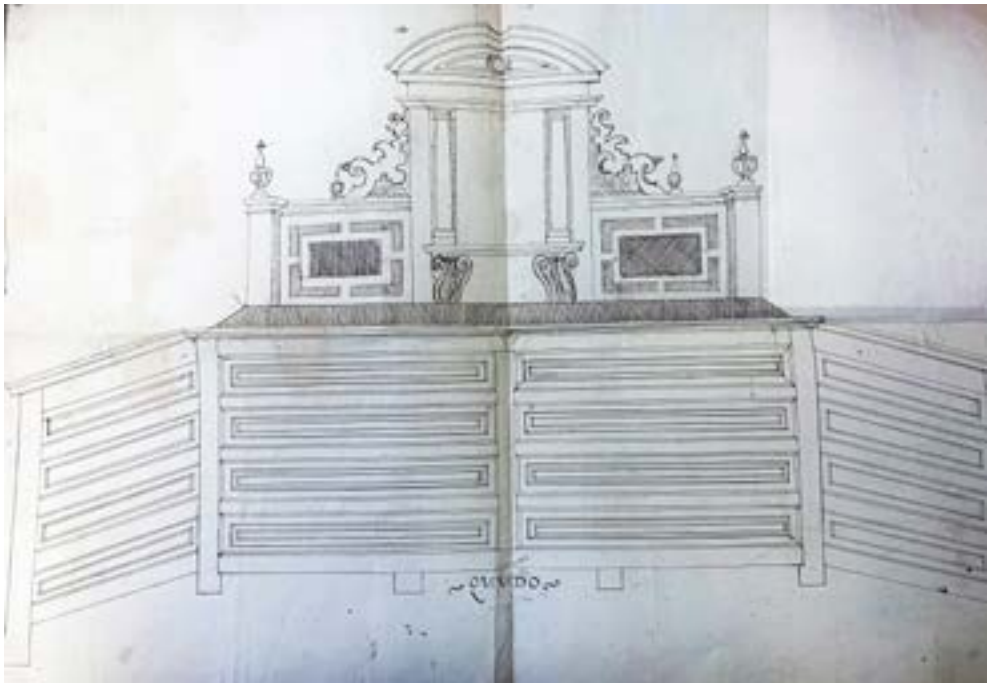
Bajo esta circunstancia, la esposa de Céspedes se atreve a pedir el pago de los instrumentos gráficos que entregaba y que todavía no habían sido abonados[1089]

Muy frecuentemente, si la propuesta gráfica no era reclamada, pasaba a formar parte de la documentación atesorada por los profesionales que podía servir de referencia a otros promotores o modelo para los componentes del taller. Asi, el estudio de los inventarios demuestra que los maestros las preservaban, bien sueltas o incorporadas en un libro de modelos, como ha puesto de relieve el profesor Parrado para los talleres de escultura castellana del siglo XVI[1090]. En el caso del afamado maestro benedictino fray Pedro Martínez, sus biógrafos señalaban que: *Tambien se guardan con*

1088 AHPBu. Prot. 8.304, f. 388 vº.

1089 AMBu. LA-383, Libro de Actas de Abastos de 1798, 29 de noviembre, ff. 340-341.

1090 PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, p. 73).



Cajonería de la iglesia parroquial de San Esteban de Burgos. AGDBu.

estimacion en el archivo de Cardeña muchos planes, trazas, cortes y alzados de iglesias, sacristias, retablos y de otras obras que construyo y dirigio este religioso, aunque nada de ello se ha mantenido en este emplazamiento[1091].

Indistintamente de que hayan llegado hasta la actualidad, siempre que un profesional se hacía cargo de la representación gráfica de una obra estaba obligado a preservarla en el mejor estado posible. Así se les exige a los maestros de las empresas lermeñas de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, recordándoles en las correspondientes escrituras que *se han de guardar limpias y bien tratadas*[1092]. Por su parte, Fernando González de Lara nos consta que entregaba sus proyecciones en cañones de hojalata[1093]. Y este recurso de utilizar un tubo de estaño o plomo para guardar las delineaciones convenientemente enrolladas aparece confirmado por el profesor Parrado en el citado estudio de los inventarios de los talleres de los escultores castellanos del siglo XVI[1094].

Una última opción era que el promotor del trabajo se hiciese cargo de custodiar el gráfico[1095], eventualidad que, también, deja su huella en la documentación notarial[1096]. En estos casos, era el cliente quien debía poner a disposición del respectivo profesional la propuesta y así se expresa en la contratación de la obra de la casa de Manuel Martínez del Barranco en la calle de los Avellanos de Burgos cuyos planes *recojio el dicho Barranco a fin de tenerlos en su poder y casa a nuestra disposición siempre que los necesitemos y queramos ver para operar con el devido arreglo y asi mismo recojio su respectivo original de condiciones y nosotros lo hicimos del nuestro para el mismo fin*[1097]. Este testimonio revela la importancia que podía llegar a darse a los gráficos, puesto que resultaba más fácil efectuar diferentes juegos de copias de las propuestas escritas, para que todos los interesados tuvieran una, además de su incorporación al registro

1091 MARTÍNEZ AÑIBARRO Y RIVES, Manuel (1889, p. 344).

1092 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 427); CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 63, nota 31).

1093 ARABASF. Exp. 2-29-1.

1094 PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002, p. 73).

1095 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 215); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2017, pp. 481-490).

1096 AHPBu. Prots. 687, ff. 70-79 vº; 1.064, ff. 440-441; 2.241/4, ff. 9-10; 2.437/7, ff. 76-77 vº; 7.208/2, ff, 339-340 vº; 9.825/3, ff. 47-48 vº; 10.257/1, ff. 27-29 vº; 10.334/3, ff. 63-66 vº; etc.

1097 *Ibidem*, Prot. 7.121/2, ff. 50-56 vº.

notarial, que de las delineaciones. Lo normal era que se mantuvieran guardadas entre la documentación del cliente y, así, consta en diversas intervenciones llevadas a cabo para fábricas parroquiales[1098] o bien entregarlas para unirlas al intrumento notarial, según sucedió en la Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas[1099]. En el caso de promociones efectuadas por prestigiosos señores nobiliares sabemos que, a veces, las guardaban como preciados objetos. Este es el caso de la III condesa de Miranda quien al fallecer, en 1544, dispone la prosecución del templo de Peñaranda de Duero que había comenzado a levantar *conforme a la traça que lleba* […] *la qual esta en mi camara*[1100]. Mientras, su nieto, el VI conde de Miranda, ordena en su testamento, redactado en 1605, que se efectúe una custodia de oro que tenía encargada para su capilla funeraria en el convento de *Domus Dei* de La Aguilera *cuya traça esta entre mis papeles*[1101]. Desgraciadamente, en ninguno de los dos casos, han podido localizarse tan relevantes documentos.

Entendido y enterado

La firma y custodia de la representación gráfica era un paso previo para intentar garantizar que fuera respetada por parte de quienes le iban a poner en práctica, siendo frecuente que en el proceso de contratación estos dejaran constancia de que se había *visto*[1102], mientras que las condiciones habían sido *leidas y entendidas*[1103] u *oydas* y *entendidas*[1104]. Ello nos puede llevar a pensar que en el caso de los gráficos no necesitaban un ejercicio de comprensión; sin embargo, la voz *visto* debe valorarse, tanto desde el sentido físico del término, como desde el de percibir para comprender, pues, según indicaba Sebastián de Covarrubias: *Algunas vezes se toma el ver por entender*[1105]. En definitiva, si la representación se mostraba antes de llevar a cabo la adjudicación de la empresa era, en opinión de los provisores del arzobispado de Burgos, *para que el que la tome se entere a fondo de su proiecto y obligacion*[1106] y, así, es frecuente que el participante confirme expresamente encontrarse *enterado*[1107] y que tiene *entendido*[1108] el gráfico correspondiente, o *que le es notorio en todo y por todo*[1109], es decir, que le resulta claro y evidente. Para mayor seguridad, en el ajuste de una obra en el templo de Fuentelisendo, en 1768, José de Izaguirre, maestro arquitecto, no solo afirma que *tengo vistas y entendidas* las propuestas, sino que tampoco *alegaremos no estar enterados de la traza y condicion*es[1110].

Según lo expuesto, se exigía un proceso conceptual a quien debía efectuar las intervenciones y por ello, en la polémica contratación del retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia mercedaria de Burgos, cuando se cuestiona la fiabilidad de la primera delineación de Martín de la Haya, los profesionales participantes en el remate que se quiere anular manifiestan su oposición: *porque la dicha traza que se aprobo no es falsa porque aunque salga por lo alto y*

1098 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019, pp. 135-155).

1099 AHPBu. Prot. 5.168/3, ff. 329 y 330.

1100 Citado por ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019a, pp. 339-348); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2020b, pp. 321-335); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2020a, pp. 99-115); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2020c, pp. 273-278).

1101 AHPBu. Prot. 5.281/5, ff. 113 y ss.

1102 *Ibidem*, Prots. 1.488/2, ff.70-79; 5.900, ff. 2-28; 6.635, ff. 246-255 vº; etc.

1103 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 447 vº.

1104 *Ibidem*, Prot. 1.488/2, ff. 70-79.

1105 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 69).

1106 AHPBu. Prot. 8.698/2, ff. 61-64 vº.

1107 *Ibidem*, Prots. 6.942/2, ff. 176 y 176 vº; 8.306, ff. 298-309 vº; AMBu. C-10-17.

1108 AHPBu. Prots. 675/8, ff. 16-23; 2.420/2, ff. 5-6 vº; 2.437/7, ff. 76-77 vº; 5.909, ff. 520 y ss.; etc.

1109 *Ibidem*, Prot. 6.419, ff. 214-215.

1110 *Ibidem*, Prot. 2.437/7, ff. 76-77 vº.

no por lo vaho y se sustente sobre las pilastras aticas no es falsead sino no entender la traza porque la obra sera perpetua conforme a la trazada sin daño ni detrimento[1111]. Esta interiorización que debía acompañar al entendimiento de un gráfico también deja huella en la propia documentación y, así, en 1770, Manuel Pardo y Luis de Céspedes, al protocolizarse la escritura para intervenir en una casa de la calle de Avellanos de Burgos, propiedad de Manuel Martínez del Barranco, explican: *que vista y reconocida por nos los dichos principales las condiciones que hiran insertas e incoporadas adelante en esta escriptura e igualmente vistos y renoconocidos los diseños y planes que refieren* [...] *y hechonos cargo con la devida reflexion y cuidado de quanto comprehenden asquellas y estos* se comprometen a realizar la obra[1112]. Todo ello era más preciso cuando, como hemos visto, debía materializarse un proyecto gráfico que no había sido concebido ajustado al emplazamiento exacto[1113].

Ahora bien, los profesionales tenían diversas formas de acercarse a la comprensión de un instrumento gráfico que debía estar garantizada por su autor a través de los procedimientos materiales y técnicos empleados en su realización. De ahí que la propia experiencia en delinearlos resultaba relevante en este sentido o la práctica en materializarlos y por ello, en algunos casos, se expresa que el profesional *aya de ser Practico en la inteligencia de las plantas y monteas*[1114] o *sea vien ynstruido y versado en el conocimiento de las lineas y planes arquitectonicos*[1115]. Resultan especialmente llamativos aquellos ejemplos en los que, además de los pliegos de condiciones, se le*yeron* las propuestas gráficas, como en la Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey (1732), donde el pregonero lo hizo *a la letra la planta y condiziones*[1116], o en la reedificación del puente de Villasur de Herreros, en 1769, cuando *leiose a la letra por mi el dicho escribano el diseño y traza formado* lo que, en este caso, les pareció más necesario *haviendo concurrido maestros forasteros*[1117].

Evidentemente, no podemos entenderlo de forma literal y, quizá, deba pensarse en qué medida era la lectura de las cláusulas establecidas la que hacía legibles las respectivas representaciones a aquellos profesionales de menor cualificación en la realización e interpretación de los gráficos. De ahí que resulte imprescindible considerar las relaciones establecidas entre ambas partes de un proyecto a los ojos de quienes los elaboraban o ejecutaban. Está claro que ambos instrumentos resultaban imprescindibles, tanto para dilucidar el alcance de la intervención como para llevarla a cabo con éxito. Así lo declara el Cabildo de la Catedral cuando, en 1537, ante la obra que se proponían llevar a cabo en la iglesia de Torme, confiesan no solo disponer del gráfico realizado por Juan de Vallejo, sino que *asi mismo llevan por escrito la orden de la dicha traza y como se ha de llevar y efectuar y a nuestro parescer en la pintura y en lo scripto va tan declarado que no se podra dejar de acertar*[1118]. Más de dos siglos después, en las obras del monasterio de Palacios de Benaver, de 1755, se alude a *la planta y condiziones que incluie la forma, disposizion y ejecuzion de la prezitada obra*; es decir, la suma de la representación gráfica y el correspondiente pliego de condiciones permite acceder a las tres cuestiones básicas de la intervención: configuración externa e interna y realización[1119]. En realidad, ambos componentes se comportan como un circuito de retroalimentación, según se desprende de la actuación de Fernando González de Lara, en 1789, en los puentes de Peñaranda de Duero. Al académico se le había ordenado que examinara el estado

1111 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 322.

1112 *Ibidem*, Prot. 7.121/2, ff. 50-56 vº.

1113 *Ibidem*, Prot. 5.182/7, ff. 62-63 vº.

1114 CERVERA VERA, Luis (1969a, p. 65, nota 66).

1115 AHPBu. Prot. 5.067/2, ff 74- 78, condición 1.

1116 *Ibidem*, Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

1117 *Ibidem*, Prot. 8.392, ff. 91-94.

1118 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 170, nota 88).

1119 AHPBu. Prot. 7.152/2, ff. 180-191.

Puente de Peñaranda de Duero.
Ministerio de Cultura y Deporte. AHN. Sección Consejos. MPD. 166.

de las fábricas, ante lo que el profesional alega: *que para informar a fondo de ellas, me ha sido preciso la formacion de dos planos topographicos como lo he executado y presento adjuntos con esta declaración en que se inserta un corte de la obra de los transitos*. Pero, al mismo tiempo, señala que: *en cuya intelixencia no obstante la extensa explicacion de dichos planos se añadira aquí lo que les falte para la total comprension de su contenido y lo que se debe executar para que dichas obras queden permanentes y de vuen servicio al publico*[1120]. Este mismo profesional, en relación al teatro encargado por la Ciudad de Burgos, en 1796, señala que *esta demostrado en sus mismas plantas y diseños, con cuya explicacion, planos y diseños puede ser entendida la obra de dicho patio de comedias para construirse con acierto*[1121].

Frente a estos ejemplos, donde parece evidenciarse un equilibrio entre los componentes de un proyecto, se observan otras formas de interpretación que reflejan actitudes divergentes a este respecto, en las que el horizonte cronológico y la formación de los protagonistas pueden hacer variar esta ponderación. Así, cuando Pedro de la Torre Bueras, responsable de la propuesta para la capilla de la Anunciación de la iglesia mercedaria de Burgos, firma, en 1579, la escritura de obligación para llevarla también a cabo, manifiesta: *que por que algunas de las dichas condiciones de suso yncorporadas se refieren a la traza de la dicha capilla que se a de hazer que abiendo alguna duda o dudas se este a lo que en las dichas condiciones se espresa y declara en quanto por ellas se pudiere determinar*[1122]. Un año más tarde, en la declaración de Juan del Ribero, Juan de Mazarredonda y Antonio Zamorano sobre la segunda propuesta gráfica delineada por Martín de la Haya para el retablo de esta misma capilla, se indica: *que el artifice no embio los capitulos y condiciones de la lavor de esta obra* […] *lo qual siempre que un artifice desea hacer un hedificio bueno y con sana intencion con deseo de servir y aplacer al senor de la obra suele dar raçones y capitulos y condiçiones clara y abiertamente para bien obrar aquella cosa de que es encargado*. Si, a pesar de todo ello, *el señor de la obra gusta de que*

1120 AHN Consejos Leg. 1.437, exp. 17.

1121 AMBu. LA-377, Libro de Actas de Abastos de 1796, 27 de octubre, ff. 350-355 vº.

1122 AHPBu. Prot. 5.692, f. 462 vº.

se haga por la traça sobre dicha abra muchos artifices que la pretendan y le den cada uno su entendimiento diferente y a esta causa los precios pueden ser ansi mismo diferentes en quantidad unos mas y otros menos[1123].

La importancia del articulado de las condiciones es, por tanto, nuclear en ambas intervenciones y también lo parece en un curioso caso sucedido en la contratación del templo y las dependencias de los carmelitas de Burgos, en 1609. Pedro de las Suertes se había comprometido a llevarlo a cabo, pero los trabajos no se iniciaron, dado que la comunidad había decidido hacer cambios sustanciales en el proyecto, incluido el propio emplazamiento. Por ello se vuelve a obligar a *edificar con las mismas condiciones en que entonces me encargue de dicha obra la haya de hacer conforme a las trazas que agora de presente se me han dado*, por lo que puede deducirse que, mientras las condiciones se mantienen, los gráficos debieron realizarse de nuevo para adaptarse a lo entonces requerido[1124]. En esta misma línea, al contratar la obra del trascoro de la catedral de Burgos, en 1619, se advierte: *que en el todo para su fabrica se ha de seguir una traça hecha y firmada de Phelippe de Albarado y Juan de Naveda, maestros de cantería, quitando en ella y añadiendo lo que en estas condiciones fuese expresado tornando primero a hacer planta conforme a ellas*[1125]. Esta cláusula permite apreciar la importancia concedida al proyecto escrito, así como el sentido con el que utilizan el término planta. La preeminencia concedida a aquel se mantiene para algunos clientes en ejemplos muy tardíos, según avala la ampliación de la iglesia de Frandovínez, llevada a cabo en 1801, donde a pesar de que Juan de Hernaltes había elaborado una propuesta gráfica, que incluía una planta, un alzado y dos secciones, además de unas breves condiciones que remiten a ella de forma insistente, los provisores del arzobispado no están conformes y para que se presente el proyecto a remate deciden: *que con acuerdo del nominado Juan de Ernaltes su director se aclaren y pongan mas expresibas antes que se manifiesten al publico para que el que la tome se entere a fondo de su proiedto y obligación*[1126].

Dado que no se conservan los respectivos planos, desconocemos si el problema radicaba en que los provisores dudaban de la capacidad de los maestros que pudieran acudir a ajustar la obra para entenderlos o bien de que se trataba de unas propuestas con sentido más representativo que técnico. Sin embargo, el hecho de que fueran cuatro instrumentos de proyección ortogonal, incluidas dos secciones, apunta claramente a lo primero. De ahí que, con frecuencia, y fruto de un ambiente tradicional, como el burgalés en estos momentos, las condiciones cumplían un papel determinante para aclarar e iluminar las representaciones gráficas. No es extraño que, incluso, en obras tan importantes como la realización del retablo mayor del templo del colegio de la Compañía de Jesús en Burgos, en 1725, el propio título de las condiciones deje de manifiesto que son *para mayor intelixenzia de la traza*, la cual, en este caso, quizá sí pudiera tener un sentido más visual que técnico[1127].

Unos años después, 1732, la ejecución de la Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey resulta esclarecedora de estas dinámicas. Consta que en las cédulas y edictos en las que se asignaba el día del remate *se expresaba su divuxo, planta, condiziones* efectuadas por Juan Antonio de León. El *divuxo* estaba compuesto de dos alzados que manifestaban el estado actual del edificio y la nueva propuesta, habiendo sido delineados para información de la promotora, la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas. Sin embargo, los profesionales que acudieron a dicho remate se quejaron de *estar diminutas las condiziones*, obligando a León a explicarlas de forma más detallada y cuando este lo hace especifica que la obra respondería a *la traza que yo diere*. Parece, por tanto, que en el momento de efectuar las posturas los instrumentos facilitados no eran, en opinión de aquellos, lo suficientemente expresos y ello despierta las reclamaciones de los interesados y la respuesta de León, muy airada pero sumamente ilustrativa. Este, teniendo

1123 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 486 vº.

1124 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1948, p. 291).

1125 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, p. 574).

1126 AHPBu. Prot 8.698/2, ff. 61-64 vº.

1127 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286).

en cuenta la calidad del contexto donde iba a intervenirse, el flanco meridional del bellísimo Patio de Romeros, en el Hospital del Rey, había planteado un frente en cuidada sillería sobre elegantes arcos de medio punto. Por ello, no entendía que los maestros:

> *no hagan el reparo de la correspondiencia a la fabrica de dentro de dicha casa, antes bien dizen que si los suelos han de ser de ladrillo, las paredes jarreadas y maestradas, las bovedillas toscas y otras cosas que solo se pueden estilar en obras de fachada de una mala imprenta y no en la referida de tanta hermosura y firmeza y asi las condiciones que piden por menor ser así en la forma que abajo se dira y por si huviere el día del remate alguna pregunta impertinente me ha mandado su Illma. mi señora la abadesa asista a el*[1128].

En ocasiones muy concretas, y aspectos determinados, el desplazamiento del peso específico de las delineaciones hacia las cláusulas escritas se debe a las limitaciones representativas de los propios gráficos. Nos referimos a aquello *que no se alcanza a ver en la traça*[1129] y que suele corresponderse con proyectos de obras de amueblamiento llevadas a cabo a partir de los años 60 del siglo XVII y el primer tercio de la centuria siguiente; es decir, cuando las estructuras lignarias se cuajaban de un profuso programa decorativo que no siempre era posible dibujar de forma detallada[1130]. En estos casos son las diferentes condiciones las que deben suplirlo. Así sucede en el retablo mayor de la iglesia de los santos Cosme y Damián, en Burgos, concertado en 1663, o en el de la iglesia de San Esteban, también en Burgos, cuya escritura se protocoliza tres años más tarde[1131].

Muy esclarecedor de los problemas a los que se enfrentaban los autores de las representaciones con este tipo de empresas lo tenemos en la propuesta para el retablo y cajonería de la capilla de Santa Catalina en la Catedral, de fray Pedro Martínez, quien advierte: *que los pedestales columnas y cornijas que en la delineazion y dibujo no van demostrados con todo el rigor de el orden corintio por impedirlo lo delicado y menudo de la traza deven ser fabricados conforme a la simetria,v ornato y perfil de dicho horden*. También insiste en que: *aunque los exteriores adornos que van dibujados asi en las columnas de dichas urnas como en los respaldos muestran ser todo dependientes de frutillas sin variazion alguna lo que ocasiona el corto espacio y delicadeza de el dibujo no obstante dichos adornos an de ser de otra forma más delitosa*[1132]. Y circunstancias similares encontramos cuando, en 1730, se ajusta el retablo mayor para la iglesia del convento franciscano de Aranda de Duero, una de cuyas condiciones señala que: *a donde tuviese algun baziado se aconpañe con algun adorno porque en la traza por no aogarla se dejan por dibujar*[1133].

A pesar de todo ello, hay contextos en los que apreciamos cómo son las representaciones gráficas las que parecen asumir el peso de la intervención. Pertenecen a momentos clasicistas y académicos o se relacionan con profesionales de consolidada posición. Por ejemplo, en la problemática intervención de Martín de la Haya en el retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, tras escoger los promotores la primera propuesta que presentó, se procede a redactar *Las condiciones que se requieren para esta traza*[1134]. Por su parte, en las ambiciosas y complejas empresas de Lerma, acompañadas de un amplio número de gráficos, existía una clara conciencia sobre los problemas que podía suponer articular las condiciones e incluyen una cláusula en varias de las obras donde recogen este elocuente texto:

1128 AHPBu. Prot. 8.301/2, ff. 50-66.

1129 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1971, pp. 327-352).

1130 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286).

1131 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1947, pp. 623-631).

1132 AHPBu. Prot. 6.902, ff. 278-285 vº (15 de mayo de 1711).

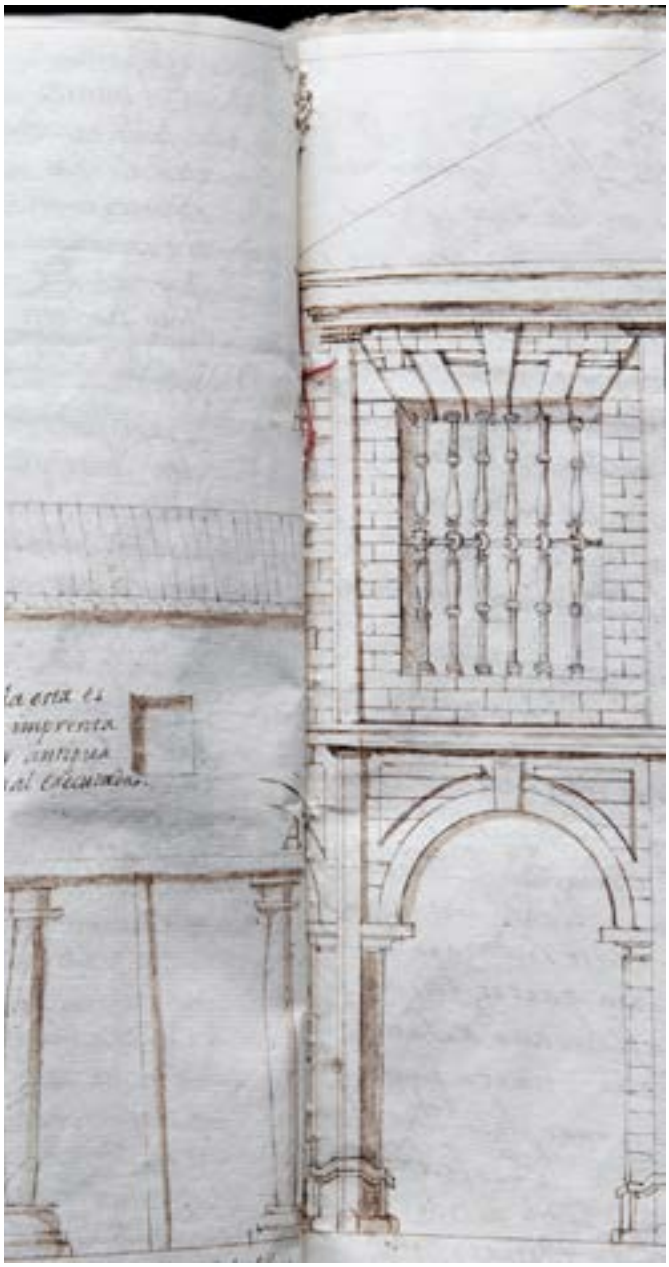
1133 *Ibidem*, Prot. 7.067, ff. 274-277.

1134 *Ibidem*, Prot. 5.692, f. 313.

Y porque en fabricas tan grandes no es posible hacer condiciones particulares que todo lo comprendan. Es necesario expresa, particular y general que todo lo que fuere necesario hacer en el dicho edificio para su fortaleza, comodidad y curiosidad del, segun las dhas trazas y estas condiciones se haya de hacer como si para cada cosa en particular hubiera condiciones que lo expresara y especificara en todo y por todo[1135]

Muy expresiva resulta la obra del retablo mayor del convento de San Francisco de Aranda, rematada en 1730, y para la que dos sólidos maestros retablistas presentaron sus propuestas: Pedro Correa y José Valdán Alonso. El segundo indica, con rotundidad, que: *no ay necesidad de explicar todo lo que en la traza esta demostrado por planta, alzado, perfiles y dibuxo, que las condiciones solo sirven para lo que no se puede demostrar por lineas o dibuxo en la traza y solo dire algunas circunstancias que no estan en la traza*[1136].

No obstante, es posible que todavía algunos artífices pudieran tener dudas sobre las propuestas gráficas y que los respectivos pliegos de condiciones no las resolvieran. Los promotores más previsores dejan reglamentada, también, la solución como se hizo en varias de las empresas del duque de Lerma en su villa ducal. Así, en el caso del proyecto del monasterio de la Madre de Dios se apunta que los maestros estaban obligados *entranbos de mancomun a las dubdas que obiere en la dicha obra, ansi entrellos como acerca de la traça y condiciones, an de quedar a la declaracion del hermano fray Alberto susodicho, o de otro que la religion inbiare*[1137]. Mientras, en las obras de la iglesia colegiata, *todas las dudas y dificultades que en las dichas plantas, perfiles y monteas y en esta escritura y condiziones se ofrezieren, ayan de ser determinadas y juzgadas por la persona que por su Excelencia asistiere o bistare la dicha obra*[1138], y, en las del monasterio de San Blas, *todas las dudas que hubiere, ansi en material de las dichas trazas, como de estas con-*



Detalle de la Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey. AHPBu. Prot. 8.301/2, ff. 52 vº y 53 rº.

1135 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 434, nota 30); CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 63, nota 31).

1136 AHPBu. Prot. 7.067, ff. 278-279.

1137 CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 62, nota 27).

1138 CERVERA VERA, Luis (1981, p. 157, nota 13).

diciones y escripturas, se hayan de terminar y juzgar por la persona que por parte de su Excelencia acudiere a visitar la dicha fábrica[1139].

La confianza expresa en fray Alberto de la Madre de Dios y el equipo de profesionales que trabajaba para el duque explica esta reiteración. Lo mismo sucede con otro de los maestros arquitectos más solventes de la arquitectura burgalesa de este momento, el benedictino fray Pedro Martínez. Por ejemplo, cuando se contratan los púlpitos y coronaciones y pedestales para las rejas del crucero del templo catedralicio, el maestro se ofrece a *trazarles* a escala natural *lo que se a de azer* para que no tengan ninguna duda, *por ser la persona a cuio cuidado y disposicion tiene fiado su Ilustrisima y señores diputados de esta Santa Yglesia su disposicion y aprobacion en toda dicha obra*[1140].

Obligaciones y límites

El citado carácter normativo de las representaciones gráficas a la hora de materializar su ejecución resultaba *preciso y necesario para el acierto de la buena practica*[1141]. Y, en la misma medida, el profesional que la ejecutaba debía dejar constancia de su sometimiento en la correspondiente escritura de *obligación* con expresiones como: *sin discrepar de ella*[1142]**,** *sin dexar de cumplir cosa ni parte*[1143], *respetando el grafico en todo y por todo*[1144] o *guardando en ttodo*[1145]. Incluso, en la contratación del pórtico y sacristía de la iglesia de San Llorente de la Vega, Francisco de Gorbea se compromete a efectuarlo según una *traza* y condiciones que *tengo de tener a la vista para observalas en su todo*[1146]. En algunos documentos se perfila un poco más lo que se buscaba con estas cláusulas y en el ajuste para efectuar la casa del mayorazgo de Matías de Ugarte, en Villatoro, *la traza y condiciones las guardara y cumplira como en ellas se contiene sin le poder dar otro sentido alguno sino que ynbiolablemente se an de guardar las dichas condiçiones y traza en el edificio reparo y adereço de las dichas casas*[1147]. Al no *poder dar otro sentido* a los proyectos, se buscaba que el profesional *en un ttodo* [los] *observara y guardara sin interprettazion, ni limittazion alguna*[1148]. Muy expresiva resulta, a este respecto, una de las condiciones para realizar el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Castrojeriz, cuya propuesta se debía a fray Pedro Martínez, al indicar que se llevaría a cabo *en la misma conformidad que demuestra la traza y planta que para dicho efecto esta echo asi en el modo como en la sustancia sin alterar en ella cosa alguna de quanto demuestra ni removerla*[1149].

El respeto a lo rematado debía ser, por tanto, absoluto y abarcaba todos los posibles registros. De ahí que, también, fuese habitual dejar consignado que no podían producirse cambios y, así, en 1606, en la escritura notarial de la obra de la portada de la Casa de la Moneda de Burgos se dice que se hará *la dicha obra conforme a la dicha traça e con-*

1139 CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 63, nota 32).

1140 AHPBu. Prot. 6.815, ff. 42 y ss.

1141 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, 2, p. 514).

1142 AHPBu. Prot. 5.907, f. 432 vº. Citado en: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1990b. pp. 479-498)**.**

1143 AHPBu. Prot. 674, ff. 434-440.

1144 *Ibidem*, Prot. 2.776, ff. 92-93 vº.

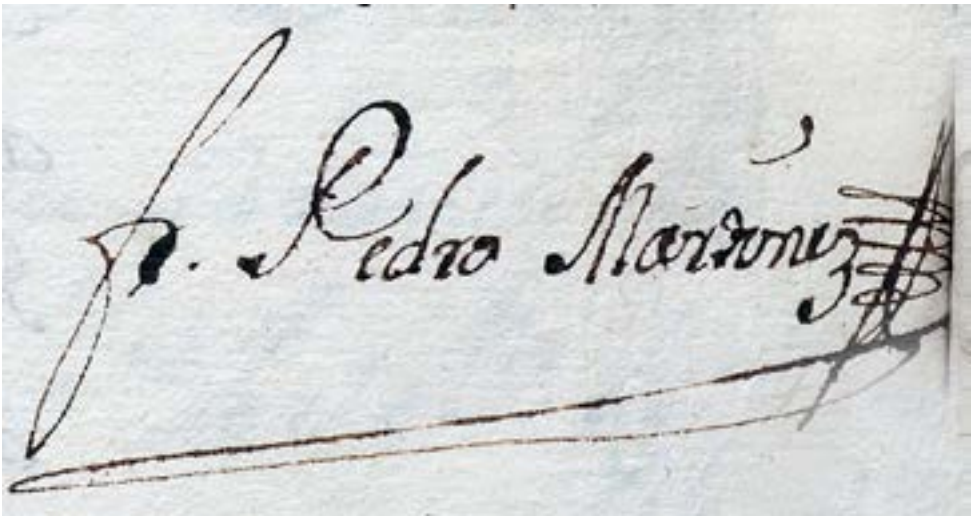
1145 *Ibidem*, Prot. 897/8, s/f. 25 de agosto de 1786.

1146 *Ibidem*, Prot. 1.021/1, ff. 25-27 vº.

1147 *Ibidem*, Prot. 6.182/4, f. 289-290.

1148 *Ibidem*, Prot. 2.502/10, ff. 24-26.

1149 *Ibidem*, Prot. 10.227, ff. 189-192 vº.



Firma de fray Pedro Martínez. AHPBu.

diciones sin las ynobar ni alterar en cosa alguna[1150]. Este tipo de alusiones resultan constantes a lo largo de todo el periodo estudiado y prueba de ello son algunas como: que el maestro *no pueda mudar ni alterar cosa alguna de las que en las dichas traças y en estas condiciones ba declarado*[1151] o que la traza *no se puede mudar y que se haga segun ella y con todo arte sin faltar en cosa alguna ni parte de ella por concepto alguno*[1152]. Muy interesantes son las cláusulas de la escritura de la obra de la sacristía de la iglesia de La Asunción de Villasandino por las que el maestro Santiago Medina *se obliga a construir dicha sacristía con arreglo en todo y sin alteracion, moderacion, i defecto alguno a los planos que tengo a la vista, insistiendose en que cumplira con lo que queda pactado con respecto a los planos* […] *sin deformidad ni fealdad*[1153].

La preocupación por asegurar que la obra se ajustase a la imagen de lo propuesto gráficamente, respetándose los aspectos materiales y técnicos, se traducía, igualmente, en no permitir *eszeder ni faltar cosa alguna*, *sin permitir exceso de traza ni disminucion de obra*[1154], *sin quitar ni poner cosa alguna*[1155] o *sin quitar ni añadir cosa alguna*[1156]. Este tipo de frases son recurrentes en las escrituras notariales[1157], pero rara vez se justificaba la necesidad de respetar lo ajustado, pues resultaba obvio. Por eso llama la atención que, cuando se contrata la realización del enterramiento del arzobispo Peralta en la Catedral, en 1672, se recoja en las condiciones el compromiso de efectuar la intervención *sin que en ella se aya de añadir ni quitar cosa alguna por estar echa con las medidas asi de alto como de ancho acomodadas y ajustadas al sitio y todo el según buena arquitectura*[1158].

En general, los clientes parecen más centrados en controlar las posibles carencias[1159] que solo los excesos[1160]. En este último caso, lo que preocupaba era que, además de una posible alteración negativa de la propuesta inicial, se abriera

1150 *Ibidem*, Prot. 5.900, ff. 2-28.

1151 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 62, nota 14).

1152 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108).

1153 AHPBu. Prot. 10.213, ff. 261-264 vº.

1154 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 162).

1155 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 513).

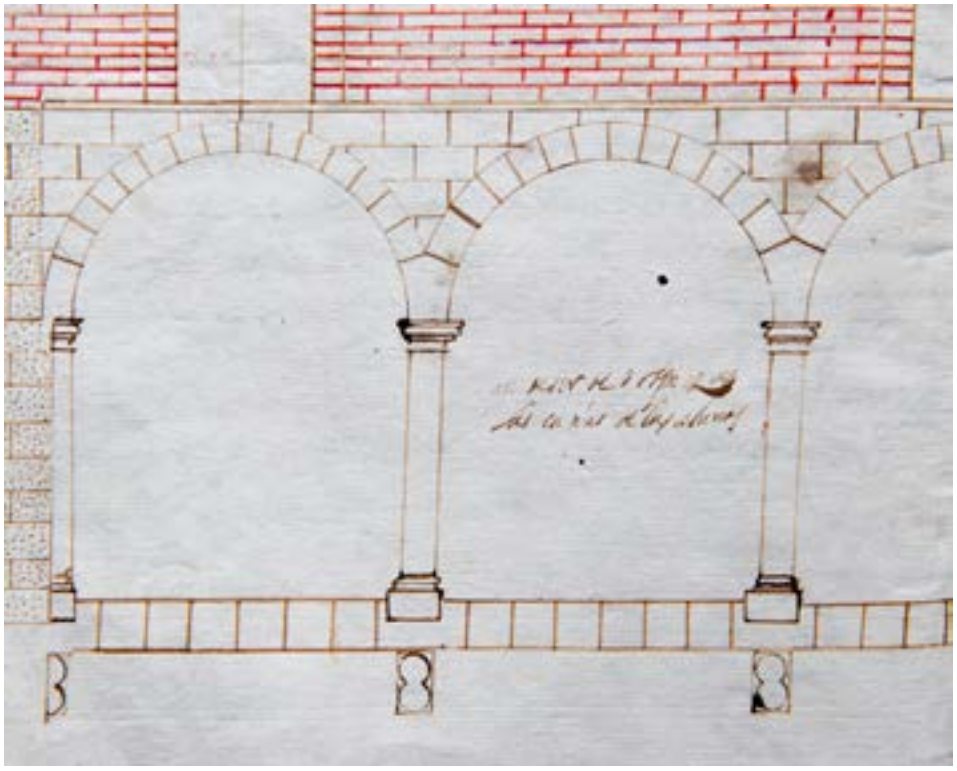
1156 AHPBu. Prot. 2.835/2, ff. 211-218.

1157 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 580-583); AHPBu. Prot. 7.004, ff. 468-476.

1158 *Ibidem*, Prot. 6.573, ff. 425-428, citado en: IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1991, pp. 419-428).

1159 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66); AHPBu. Prots. 37/7, ff. 76-77 vº; 1.843/2, ff. 11-14; 2.437/7, ff. 76-77 vº; 4.183, ff. 228-230; 4.207/1, f. 333; 4.444/2, ff. 23-26; 5.090, ff. 520 y ss.; 6.695, ff. 607-613; 7.017, ff. 13-15; 7.208/2, ff. 339-340 vº; 8.306/2, ff. 199-210 vº; etc.

1160 *Ibidem*, Prots. 2.289/2, f. 10; 6.708, ff. 402-412.



Detalle del proyecto del patio del Hospital de la Concepción de Burgos.
AHPBu. Prot. 6.420, entre f. 195 y f. 196.

la opción a pedir mejoras, las cuales quedan expresamente prohibidas en las escrituras, alejando a los ejecutores de hacer más de lo convenido, lo que no siempre se conseguía[1161]. Incluso, el promotor pagaba la demasía con cierto agrado si con ello se había logrado un trabajo *mas cumplido que la traça*[1162], circunstancia que podía quedar ya consignada en la propia escritura[1163]. Sin embargo, reclamar los incrementos no siempre se considera justificable, ni admisible, dado que los profesionales tenían otro tipo de mecanismos antes de llegar a ese extremo, como avala lo sucedido en las obras del hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca, acometidas por Diego de Sisniega en los primeros años del Seiscientos. El maestro reclama que se tasen las demasías y el patrono de la institución, el Condestable Juan de Velasco, se lo encarga a Domingo de Cerecedo quien determina que aquel *tenia las dichas mejoras en mucha mas estima y balor*, lo cual le lleva a Sisniega a reclamar lo que considera una ofensa. En esta ocasión, los responsables del hospital contestan recordando al maestro que *quien toma a su cargo tales obras biendo que es necesario ynnobar lo contratado* debería informar al promotor o bien incluir las mejoras cuando se participa en la subasta[1164]. Estos incrementos podían, incluso, ser obligados en función del tipo de gráfico aceptado, ante el desconocimiento del cliente. Así lo sugiere un solvente profesional activo en el entorno burgalés, fray José de San Juan de la Cruz, quien, a mediados del Setecientos, alertaba del peligro de quienes *hazen trazas cautelosas y las ajustan. Y como los que piden las obras no están obligados a conozer las trazas, no echan de menos lo que les faltan y el trazador dexó de acuerdo. Y en la entrega piden mexoras que montan mucho: luego la traza estaua llena de doblez y engaño*[1165].

Este corpus de obligaciones solía acompañarse de las correspondientes ***consecuencias*** de un posible incumplimiento. Todo aquello que se hiciera al margen de la propuesta acordada y protocolizada *se ha de deshacer por cuenta de los*

1161 *Ibidem*, Prots. 809, ff. 356-357; 6.907, ff. 294-295; 6.944, ff. 213-214 vº y 314-315 vº; 6.945, ff. 115-116 vº y 203-204 vº; 6.946, ff. 373-374; 7.270/2, ff. 24-26 vº; 8.302/2, ff. 25-35 vº; Concejil, N.º 75/2. ff. 140-183 vº; etc.

1162 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1978, pp. 201-212).

1163 AHPBu. Prot. 7.152/2, ff. 180-191.

1164 La obra y todo el proceso ha sido estudiado en: ALONSO RUIZ, Begoña (2003, pp. 186-191).

1165 Citado en RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel (1993, pp. 123) y MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 412 y 413).

suso dichos y tornado a reducir a la forma dicha[1166] o bien el cliente no tenía obligación de asumir su demasía[1167]. En cualquier caso, si el resultado final de la obra no respondía a *lo trazado, pacttado y condizionado emos de volber a hazerla* como se comprometieron, en 1759, José Miguel, Francisco Delgado y Luis García al ajustar el molino que el Hospital del Rey quería realizar en Villaldemiro[1168], o es de *su quenta y cargo* el reparo[1169]. Incluso, los clientes llegan a obligar a los maestros a que aceptasen repetir el trabajo *cuantas veces sea necesario* hasta quedar conformes, como le exigieron a Santiago de Medina, en 1797, en la obra de la sacristía de la iglesia de La Asunción de Villasandino[1170]. De forma muy excepcional, encontramos un ejemplo en el que el cliente no acepta el sobrecargo por el exceso, pero tampoco rebajaría el precio si fuese al contrario. Así sucedió en la intervención contratada por Manuel Pardo y Luis de Céspedes con Manuel Martínez del Barranco para realizar unas obras en una casa de la calle de Avellanos de Burgos, en 1770, en la que se advierte: *que si aconteciese que salieges alguna diferencia de pies del plan a el sitio que se ha de llenar no se le ha de dar mas a el maestro si fueren mas ni el dueño se los ha de rebajar a el maestro si fueren menos*[1171].

A pesar de todo lo indicado sobre el pretendido sentido normativo, también hemos comprobado que el cumplimiento de los proyectos gráficos podía verse condicionado por algunos *límites*, volviendo a existir una amplia casuística en este sentido. Un primer aspecto es el carácter abierto que puede dejarse en la propia obligación de seguir la propuesta para que sea *a gusto y contento* de quien la ha realizado o del promotor[1172] o bien exigir a los contratantes no solo a *arreglarse* a ella sino, también, a lo que *dispusiere y ordenare en todo el tiempo su autor, aunque el dicho nos añadiere algo ademas de lo que demuestra la traza y planta*[1173]. Por lo tanto, en la contratación o, incluso, en los pliegos de condiciones, se podía abrir la opción a introducir variaciones en las propuestas gráficas que habían sido aceptadas, más allá de las alteraciones que solía imponer la dilación en el tiempo a la hora de acometer un proyecto[1174]. Las modificaciones afectaban a detalles o cuestiones concretas cuya realización se especifica que se hará *sin atender a lo que demuestra la tra*[za][1175] o aunque *no lo muestra la traça*[1176].

Son muchos los casos documentados a este respecto[1177] y las razones de los cambios son diversas. Una de ellas responde a los intereses del promotor y así se recoge en algunas ocasiones de forma inequívoca: *que aunque es verdad que no lo demuestra la traça es voluntad de dichos señores y solo se arreglaran a esta*[1178]. Así, cuando se ajusta la realización de la obra de los laterales de la capilla mayor del templo catedralicio burgalés, en 1678, se indica que se dejarían *en cada uno de dichos seis arcos su puerta segun demuestra la traça o una en cada lado a voluntad de su*

1166 CERVERA VERA, Luis (1969, p. 63, nota 31).

1167 *Ibidem*, p. 65, nota 67; CERVERA VERA, Luis (1981, p. 157, nota 13); AHPBu. Prot. 6.182/4, ff. 289-290.

1168 *Ibidem*, Prot. 8.311/2, ff. 297-303 vº.

1169 *Ibidem*, Prot. 5.182/7, ff. 62-63 vº.

1170 *Ibidem*, Prot. 10.213, ff. 261-264 vº.

1171 *Ibidem*, Prot. 7.121/2, ff. 50-56 vº, condición 15.

1172 CERVERA VERA, Luis (1973, p. 62, nota 29).

1173 AHPBu. Prot. 10.227, ff. 189-192 vº.

1174 Ejemplos de ello aparecen recogidos, entre otros, en: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989c, pp. 398-401; ALONSO RUIZ, Begoña (2003, pp. 282-283); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019, pp. 339-348); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2019c, pp. 109-122); ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2020c, pp. 273-278).

1175 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995b, pp. 67-127).

1176 AHPBu. Prot. 2.639/2, ff. 435-443.

1177 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1971, pp. 327-352); MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, pp. 580-583); AHPBu. Prots. 2.835/2, ff. 211-218; 2.838/1, ff. 289-295; 4.753, ff. 359 y ss; 6.573, ff. 425-428; 8.352/1, ff. 385-386 vº; etc.; Justicia Municipal, N.º 819.

1178 *Ibidem*, Prot. 5.119/5, f. 106, condición 3.

señoria el Cabildo[1179]. O, por ejemplo, se constata que sea *a voluntad del dueño* o *del agrado del dueño*[1180] . En los retablos proyectados para las carmelitas de Lerma, en 1735, el padre provincial, fray José de los Ángeles, prefirió que en el remate se sustituyeran los estípites que figuraban en la delineación por columnas[1181]. Si, por alguna circunstancia, la representación gráfica no había podido dejar constancia de algunos detalles, también estos solían quedar a gusto del promotor, según sucedió en la escritura notarial del retablo mayor de la iglesia del colegio de los jesuitas, en Burgos, protocolizada en 1725, cuyo ejecutor, José Valdán, se compromete a que el repertorio decorativo sería *a la eleccion de el Reverendisimo Padre Rector de dicho Collexio y del Señor don Phelix Sanchez de Valenzia, sin que el maestro se pueda escusar de executar todos los dichos adornos que a dichos señores les pareziere combenientes y necesarios para su perfeczion*[1182]. En definitiva, el promotor, como avala la obra del claustro del monasterio de Bujedo de Candepajares, imponía *añadir y quitar lo que juzgo aproposito y provechoso*. Esta situación podía abrir la puerta a que los clientes más poderosos incluyeran cláusulas abusivas y, así, en la contratación de los púlpitos y coronaciones de las rejas del crucero de la Catedral, aunque se somete a *la forma que esta delineada en la traza que para este fin se a echo y esta determinada y aprobada*, sin poderse alterar, se expresa que:

> *si en algunas piezas de las que la conponen fuere necesario o pareciere conveniente el moverlas y adornarlas por distinto camino, aunque en ellas se añada mas trabajo an de quedar los dichos maestros obligados a acerlo por el mismo ajuste que al principio se hiciere y sin que por ello puedan ni deban pedir cosa alguna, ni por via de mejora ni por otra razon*[1183].

Resulta claro que este tipo de requisitos podían causar graves problemas a los contratantes a la hora de ajustar los precios y por ello, en el retablo mayor de la iglesia colegiata de Peñaranda de Duero, efectuado por Pablo Álbaro bajo el patrocinio de Pedro de Alcántara López de Zúñiga, conde de Miranda, el maestro señala que: *aunque si por dirección de S.E. se varian o alteran alguna cosa,* […] *no escediendo cosa grave a la obra que manifiesta el diseño, me obligo desde ahora para que tenga efecto*[1184].

Diferente sentido tienen otros cambios introducidos por los clientes y que recoge este elocuente testimonio de la iglesia de Fuentelcésped, donde al contratar una intervención se indica que: *aunque es verdad fuera segun arte segun demuestra la traça se mira los cortos caudales y los reparos de retablos y otros incombenientes y solo el poner dos bancos en cada lado*[1185]. Es decir, la reducción de costes también podía estar detrás de algunas de las novedades que imponían aquellos, aunque no es algo de lo que suela quedar referencia escrita. No faltan testimonios en los que subyace la preocupación por la solidez, como en la contratación del puente de la Milanera, en Burgos, en 1693, que se llevaría a cabo *segun lo demuestra la traza, pero con mas largo y ancho de lo que demuestra la planta de las cepas*[1186]. O, incluso, el deseo de adaptarse a las características de una obra preexistente[1187], como sucede en el enterramiento del arzobispo Peralta, en donde algunos aspectos de la capilla serían *en la conformidad y disposizion que esta el arco y cañon de*

1179 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, p. p. 581).

1180 AHPBu. Prot. 7.121/2, ff. 50-56 vº.

1181 HERRERO GÓMEZ, Javier (1996, pp. 133-143).

1182 BALLESTEROS CABALLERO, Floriano (1975, pp. 273-286).

1183 AHPBu. Prot. 6.815, ff. 42 y ss.

1184 *Ibidem*, Prot. 5.321/1, ff. 459-460 vº.

1185 *Ibidem*, Prot. 5.119/5, f. 106, condición 2.

1186 *Ibidem*, Prot. 6.768, ff. 63-66 vº.

1187 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, pp. 79-100); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 104); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 513); AHPBu, Prots. 2.835/2, ff. 211-218; 6.266, ff. 155 vº-160; 6.538, f. 293; 7.071, ff. 262-264; 8.306, ff. 298-309 vº; etc.

la entrada de la capilla Eze-omo sin que se aya de baler dicho maestro de las molduras que muestra la traza en su planta, sino executando como esta en dicha capilla[1188]. También en la iglesia de Guzmán la realización de las bóvedas del cuerpo de la fábrica debían ser *conforme viene de las capillas antiguas*[1189].

Aunque completamente excepcional, cabe llamar la atención sobre las casas consistoriales de Burgos efectuadas, bajo planteamiento de Ventura Rodríguez, por Fernando González de Lara. En esta ocasión el ejecutante desautoriza las alteraciones que quiere introducir el Regimiento por ser contraproducentes al proyecto, las cuales revelan unos gustos más tradicionales. Una de las novedades más controvertidas era la redistribución de los espacios prevista por don Ventura. González de Lara estudió la propuesta, recurriendo a *hacer un plano particular y se ha intentado y habiendo pensado despacio y hecho tanteo*, pero su conclusión era que *la distribucion de todo el edificio esta hecha con una discrecion tan profunda que por qualquier parte que se intente variar en algo se presentan desde luego inconvenientes grabes que lo impiden todo*. Además de ello, la capacidad de la sala que cuestionaban parecía adecuada, por lo que dictamina no existir *necesidad de remocion alguna que obligue a alterar dicho proyecto*[1190].

Las modificaciones también podían quedar a criterio de los profesionales. Este es el caso de la culminación de la portada de la iglesia de Gumiel de Izán, en 1623, donde se deja constancia que: *si acabado el segundo cuerpo le pareçiere al dicho maestro acomodar otro remate en el tercero cuerpo mas galano y vistoso lo aia de comunicar con el dicho cura y maiordomo para que se elixa lo questa mexor*[1191]. Muy habitual era que cuando se ajustaba la intervención, el maestro sugiriese la necesidad de introducir modificaciones que, evidentemente, necesitaban ser consensuadas con los clientes antes de llevarlas a cabo, según hemos visto. Su condición de especialistas les concedía esta facultad, pues si *combiniese a la obra el maestro si le parece exprese su sentir como inteligente buscando lo mejor y mas hermosura y si combiene en favor de la* […] *obra de buena armonia antes de principiar a dicha alteracion el maestro se combendra* con el promotor[1192].

Son diversos los ejemplos que tenemos al respecto, quedando reflejada esta opción en el propio pliego de condiciones, justificándose por cuestiones de funcionalidad, perfección, proporción, respeto a la normativa de los órdenes o de estética. Así, en la obra de la presa que el Concejo de Briviesca quería efectuar, en 1636, el maestro de obras Juan Gallo advierte que *pareze que tendra necesidad de añadir más obra de lo que demuestra la traza, planta y condiziones con que se remató* […] *que lo que sea necesario añadir para que llegue el agua a entrar en el calçe y quede acavada dicha presa se añade lo que sea necesario ademas de lo que demuestra la traza*[1193]. Por su parte, en la escritura para efectuar la espadaña de la iglesia de Quintanaloranco, concertada en 1702 en 10.000 reales y *segun su traza*, se explica: *que aun conforme a ella no puede quedar con la perfeccion que se desea y para que la tenga y aberse ofrecido dichos maestros a perfecionarla a todo contento del cabildo de dicha iglesia* se incrementa la cuantía en 2.200 reales[1194].

No faltan tampoco cuestiones como adaptar la proporción de las cajas de un retablo a las dimensiones de las imágenes previstas, según atestigua el retablo mayor de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina, donde también se propuso sustituir las cornisas arquitrabadas por las *hechas segun su horden de cada una con su arquitrabe y friso*[1195] o

1188 *Ibidem*, Prot. 6.573, ff. 425-428.

1189 *Ibidem*, Prot. 2.232/5, ff. 18-45 vº.

1190 PAYO HERNANZ, René Jesús (2007, p. 195).

1191 AMGI, P. 77, ff. 109 y 110.

1192 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1998, p. 147).

1193 AHPBu. Prot. 20/2, f. 86 vº.

1194 *Ibidem*, Prot. 4.362, ff. 574-578 vº.

1195 *Ibidem*, Prot. 5.216/4, ff. 12-17 vº.

modificar detalles menores y así aconteció en la contratación de la sillería de la colegiata de Castrojeriz, en 1746, donde pareció más conveniente que: *los brazaletes que en la traza acen de quadrado aian de ser si a los señores les parece de figura oval*[1196]. Es posible sospechar que detrás de este tipo de variantes existiese un intento de introducir nuevas formas frente a otras más tradicionales con las que hubiera podido efectuarse el proyecto[1197]. Así lo avalan referencias a que debe hacerse *conforme aora se usa en los demas edificios que aora se executan*[1198] o *como se practica ahora en Madrid*[1199] y que en el caso del órgano de la iglesia del monasterio de San Blas de Lerma, debía ser *de la manera que esta hecho el de la iglesia parrochial del señor sant Juan desta dicha villa de Madrid*[1200].

En ocasiones, la opinión del profesional chocaba con los intereses o gustos de quien costeaba la intervención, el cual, a veces, sí terminaban aceptando sus consejos. Así sucedió en 1636 cuando Gabriel del Cotero, en el propio gráfico, explica que: *E bisto esta traça que se a dado para hazer la puerta de el çimenterio de la yglesia de Sasamon y me pareçe que los cubos que estan ejequtados se demuelan y se haga la puerta con dos colunas o pilastras a cada lado para ser mas hermosa mas estoy enformado que el Cabido no gusta de quitarlos*, sin embargo, en la escritura de obligación *se adbierte que los cubos se an quitado*[1201]. Totalmente excepcional es que el maestro proyectista, en un ejercicio de humildad, se abriera a los cambios a juicicio de otro experto. Así queda constancia en el pliego de condiciones de la presa del molino-batán de Peñaranda de Duero que redactó el hermano Mateo de Arana, quien, quizá por ser un religioso, en la primera cláususa ya propone que: *si algun inteligente lo tubiese por mas conveniente y acertado el dar a la citada presa mayor o menor altura que la que esta demostrada en la dicha traza, sujeto mi juicio al de otro mas experimentado y practico por ser punto mui esencial la elección acertada de la altura, para la seguridad y estabilidad de las presas*[1202].

No siempre se declaraba una causa concreta para la modificación o se especificaba exactamente lo que iba a ser objeto de cambios, pero podía quedar recogida ya la posibilidad, aunque *quando alguna cosa fuere necesario hacer o disminuira de ser a contento y satisfazion* del promotor[1203]. El recurso al consentimiento o beneplácito se hizo recurrente[1204] y para evitar malentendidos y controversias o que la excepción terminara convirtiéndose en norma, utilizando los contratantes este resquicio para lograr un mayor emolumento, en las empresas del duque de Lerma se precisaba:

> *no se pueda mudar ni alterar cosa ninguna del dicho edificio y de lo aqui espresado, sino fuere con orden de su Excelencia que conste por escrito, y si de otra manera se iziere, si fueren en pro de la dicha obra, no aya obligacion a pagar el valor della, y, si fuere en contra, esten obligados los dichos maestros a deshacello a su costa y reducillo a la forma dicha*[1205].

Otros clientes más modestos también obligaban a que su consentimiento fuese por escrito e, incluso, firmado ante escribano, como pidió Matías de Ugarte en la realización de una casa de su mayorazgo en Villatoro (1627)[1206]. En al-

1196 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, p. 219).

1197 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 217-226).

1198 AHPBu. Prot. 4.714, f. 416, condición 3.

1199 PAYO HERNANZ, René Jesús (Burgos, 1997b, T. II, pp. 246 y 287).

1200 CERVERA VERA, Luis (1969b, p. 77, nota 91).

1201 AHPBu. Prot. 10.440, ff. 352-358 vº.

1202 *Ibidem*, Prot. 5.313/2, f. 140.

1203 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 162).

1204 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1997, pp. 79-108); AHPBu. Prot. 725, ff. 41-42.

1205 CERVERA VERA, Luis (1967, p. 427, nota 4); CERVERA VERA, Luis (1969, p. 63, nota 31); CERVERA VERA, Luis (1981, p. 157, nota 13).

1206 AHPBu. Prot. 6.182/4, ff. 289-290.

Detalle del proyecto de ampliación del retablo de Tardajos, AHPBu. Prot. 8.623/2, entre f. 99 y f. 100.

gunos casos, el promotor de la intervención se reservaba el derecho a nombrar a otro maestro que *reconosza lo mas u menos que puede valer* el cambio pretendido[1207].

Además de todos los resquicios abiertos a los cambios que podían alterar la esencia de las representaciones gráficas, conviene considerar también, para finalizar, otros aspectos que respondían a una determinada forma de hacer, conocida y aceptada ampliamente, a la que se confiaba la realización de las propuestas. Nos referimos a expresiones como: *según arte*, como el arte lo pide, *conforme convenga*[1208], *conforme a buen arte y buena disposicion*[1209], c*onforme convenga y tenga mas hermosura*[1210] o *segun demuestra la traza y pide el arte*[1211] que son reiterativas en el periodo estudiado[1212]. Detrás de estas alusiones existía un conocimiento práctico que permitía a los profesionales, por ejemplo, a partir de una planta dada solventar el alzado correspondiente y así en la conclusión del templo de las religiosas bernardas de Burgos, del que se conserva un corte horizontal con la proyección de sus bellas bóvedas, el maestro contratante debería dar respuesta a *lo que conbenga subir conforme al arte y a la traça* o los *pilares se aran con corespondencia y líneas que conbengan y se lebantaran a su alto necesario*[1213]. Otras referencias, aunque también genéricas, resultan más difíciles de traducir, como queda recogido en la contratación de una obra de cantería en la iglesia de Olmedillo de Roa en 1625. En este caso debía culminarse una intervención anterior *segun y de la forma que muestra la traza con que se comenzo hacer*, pero resolviéndose de un modo que *el edificio sera mas gracioso*[1214], concepto que, si confiamos en Sebastián de Covarrubias, quizá deba entenderse como que *da contento mirarle*[1215].

Por el contrario, también encontramos fórmulas más específicas que, sin duda, deben entenderse dentro de una cultura imbuida de los principios clásicos más esenciales y que resumen el sentir de estas expresiones, debiendo de realizarse las empresas *con todo primor observando igualdad y proporciones del arte, pues todo lo que tiene de seria y gustosa estando con simetria y bien arreglada, tiene de irision sin dichas circunstancias*[1216]. A ellas se unen las que responden al tipo de intervención y permiten aquilatar de forma más concreta lo que se buscaba. En el caso de obras de arquitectura, la intervención debía ser *conforme conbbiene al arte de la buena arquitectura*[1217]. Para Juan Bautista de Toledo,

1207 *Ibidem*, Prot. 8.302/2, ff. 25-35 vº.

1208 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 463); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 513 y 514); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, pp. 79-100); etc.

1209 AHPBu. Prot. 6.182/4, ff. 289-290.

1210 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1985, pp. 471-481); PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, T. II, pp. 254 y 255).

1211 AHPBu. Prot. 7.122/1, ff. 176-182 vº.

1212 *Ibidem*, Prots. 1.299/1, ff. 170 y 204; 2.232/5, ff. 18-45 ºv; 3.065, ff. 68-83; 4.099, ff. 864-866; 4.207/1, f. 333; 6.656, ff. 589-590 vº; 7.017, ff. 13-15; 7.031, ff. 290-294 vº; 7.115, ff. 51-54 vº; 8.306, ff. 298-309 vº; etc.

1213 *Ibidem*, Prot. 6.538, f. 293. Sobre este proyecto cfr: PAYO HERNANZ, René Jesús y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2020, pp. 101-121) y ESCORIAL ESGUEVA, Juan (2021, pp. 97-128).

1214 AHPBu. Prot. 2.989, ff. 161-169.

1215 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611, p. 445).

1216 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 518).

1217 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1990b, pp. 479-498).

por ejemplo, en 1565, *la buena arquitectura* debe entenderse como *la qual arte comprende la geometria y canteria e otras faenas adherentes a esta profesion*[1218]. Tres años más tarde, el veedor del obispado burgalés, Juan de la Puente, explica su propuesta gráfica y su ejecución a través de un pliego de condiciones para la obra de la iglesia de Torresandino explicando, al finalizarlas, *que el maestro o maestros que hizieren esta dicha obra conforme a la traça y capitulos la an de hazer muy bien hecha y edificada y traçada conforme a la arte de geometria*[1219].

Esta *buena arquitectura* respondía a reglas e, incluso, tratados que debían ser conocidos y respetados, aunque, como hemos visto, el manejo de la tratadística si bien no fue excepcional, tampoco parece de uso cotidiano en el contexto artístico burgalés. Así, por ejemplo, en la propuesta para los retablos colaterales de la iglesia de Añastro, en 1744, todo debía efectuarse según *demuestra y manifiesta la traza*, acabándose *con toda perfeczion y conforme a arte y reglas*[1220]. Mientras, la realización de un mesón en La Puebla de Arganzón, dos décadas antes, se había *de fabricar en la misma forma que previenen todas las condiciones referidas y segun la traza que para ello esta dispuesta sin faltar en cosa alguna*, obligándose el maestro contratante a que fuera *segun arte y arreglado a sus tratados y a la traza dispuesta en esta razón*[1221].

Muy ilustrativo es el parecer de Juan de Hernaltes cuando efectúa el proyecto para la sacristía de la iglesia de La Asunción de Villasandino, quien deja recogido que: *Como algunos maestros son o demasiadamente escrupulosos o tan reparadores que se detenienen en menudencias por que la edificacion no se mira en todo atenida a la traza y condiciones, se les advierte que en casos semejantes* debían atenerse *a las reglas de la arquitecgttura y buen estilo de edificar*[1222]. Todo ello puede concretarse en cuestiones particulares como el seguimiento de la disciplina de los órdenes y, de este modo, en la primera propuesta de Martín de la Haya para el retablo de la capilla de la Anunciación del templo mercedario, de Burgos, se especificó que se efectuarían *todos los miembros que se requieren en el arte segun la dicha orden*[1223]. En otro tipo de obras también se observa este intento de precisión dentro de formulaciones adaptadas a la ocasión, según puede verse en el retablo mayor de la iglesia de Fuentespina, cuyo *plan, diseño y condiciones* habían sido elaborados por Alberto García Pintado, en 1796, debiendo ejecutarse *con arreglo a el arte de escayola o estuco*[1224] como había sido planteado para ajustarse a los presupuestos que dictaba la Academia de San Fernando y eran respaldados en el obispado oxomense[1225].

Hay ocasiones en las que la puesta en práctica de las representaciones gráficas debía acomodarse a las prácticas locales y, entonces, encontramos expresiones como: *reglandose al pais y situacion del lugar*; *aproximado al uso y modo* […] *que ay en aquel pais* o según *en estos paises se observa por regla general*[1226]. Las alusiones al *estilo del pais* no son infrecuentes[1227], pero puede restringirse aún más y especificarse que sería *como es constumbre en esta villa*[1228].

1218 MARÍAS FRANCO, Fernando (2011, pp. 225-252).

1219 AHPBu. Prot. 5.550, ff. 602-604 vº. Sobre esta obra cfr.: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989a, pp. 307-320).

1220 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 29-66).

1221 AHPBu. Prot. 4.444/2, ff. 23-26.

1222 *Ibidem*, Prot. 10.213, ff. 261-264 vº.

1223 *Ibidem*, Prot. 5.692, ff. 313.

1224 *Ibidem*, Prot. 5.185/4, ff. 77 y 78.

1225 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995a, pp. 72 y 98).

1226 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 513).

1227 AHPBu. Prots. 8.694/3, ff. 18-32 vº; 10.257/1, ff. 27-29 vº; etc.

1228 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, pp. 79-100).

Lo expuesto hasta el momento constituye un elocuente testimonio de la riqueza y complejidad del lenguaje gráfico, dada la múltiple casuística que lo acompaña en todos sus extremos, desde el vocabulario con el que es denominado, sus responsables, sus características o su plurifuncionalidad, a pesar del pretendido carácter monolítico que se le otorgó. En cualquier caso, este tipo de instrumentos es, también, el reflejo de la sociedad en la que vio la luz y de ahí que, precisamente, debido a la amplitud del marco geográfico estudiado y el dilatado arco temporal comprendido, se trate de un conjunto documental muy heterogéneo, pero de gran interés para el conocimiento del desarrollo artístico burgalés y la comprensión de las distintas fases del proceso creador que permite, también, adentrarnos en sugerentes procesos de conceptualización.

Esta es la Casa de los Sacristanes arruynandose, y sino se hubiera apeado estubiera entiera como lo manifiestan las Colunas desplomadas, que parecen bolos sobre tener poco zimiento.

Catálogo de trazas, proyectos y diseños

1575

Título: Proyecto para las nuevas pescaderías en la calle de Trascorrales de Burgos.
Autor: Desconocido.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.761, f. 156.
Contenido: Muestra la planta con la representación de los bancos de venta del pescado.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizan a mano alzada. Se recurre a la aguada para rellenar el espesor de los muros.
Dimensiones: 31 x 46 cm.
Estado de conservación: Bueno, pero con leves deteriores en los dobleces y manchas en algunos bordes.
Anotaciones: *Tendra de gueco entre pared y pared para la madre del rio.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Acotaciones en números romanos. En tinta azul se dibuja, a posteriori, una flecha azul y se escribe el término *Río*, marcando la dirección de la corriente fluvial. Las dimensiones del pliego utilizado superan las del protocolo lo que ha obligado a doblarlo para adaptarlo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: POLANCO MELERO, Carlos: "Aproximación a la arquitectura de *abasto* del siglo XVI en la ciudad de Burgos: las nuevas pescaderías de la calle Trascorrales (1575)", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 206, 1993, pp. 91-104.

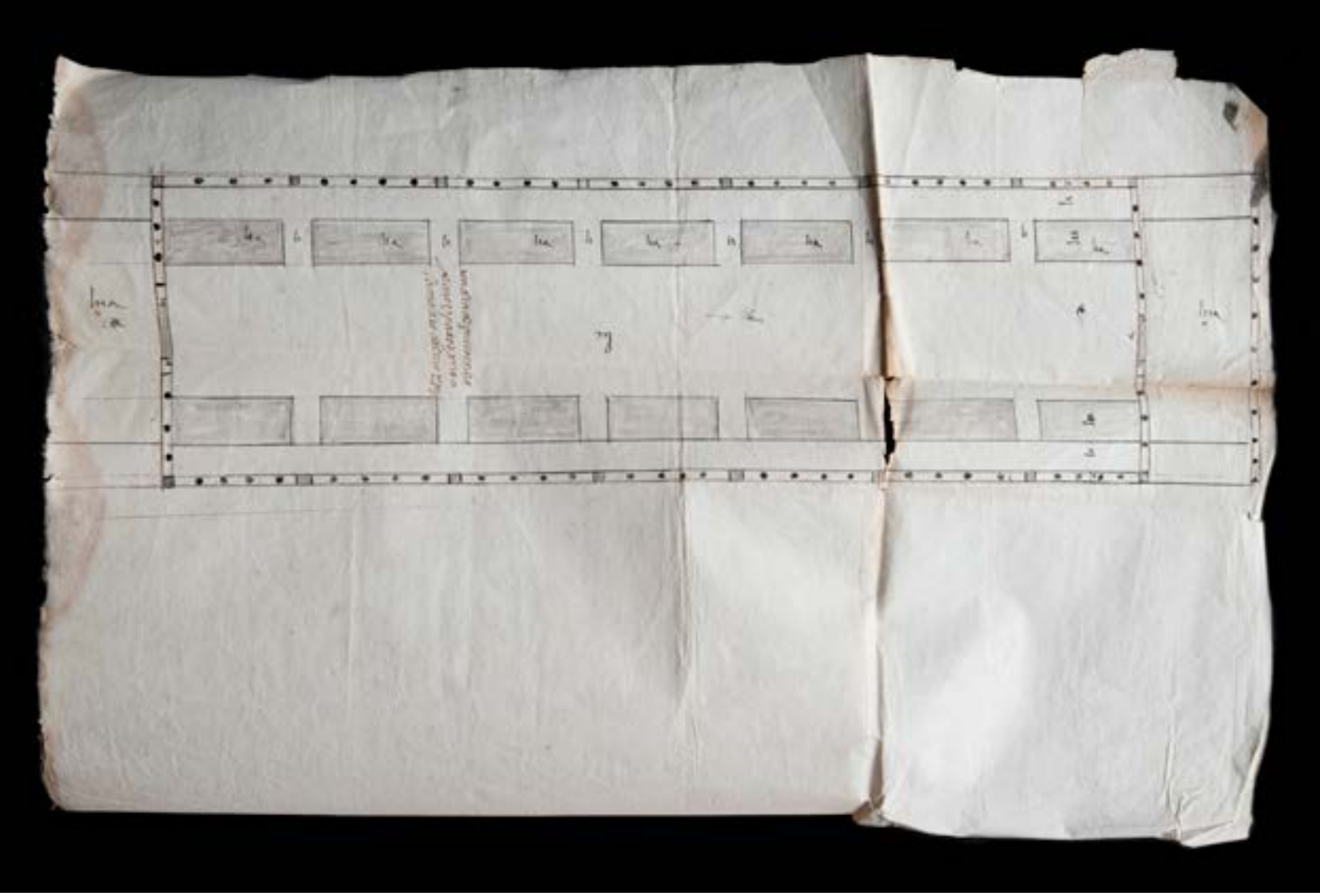
Comentario: Dentro de las actividades de mejora de los servicios urbanos llevadas a cabo en el Burgos del último cuarto del siglo XVI destaca la edificación de unas nuevas pescaderías en la calle de Trascorrales[1]. Fue en 1575 cuando se redactaron las condiciones y se hizo el proyecto para esta nueva obra[2]. Se trataba de un trabajo de carpintería y no de cantería. Tengamos en cuenta que los carpinteros fueron quienes desarrollaron una más notable actividad constructiva en la ciudad burgalesa en ese momento, ya que la mayor parte de los edificios estaban levantados en madera. La piedra, en esta obra, se reducía a la cimentación del edificio y a un pequeño podio de mampostería sobre el que se elevaba la estructura del conjunto. Se emplearon distintas maderas, de pino y de roble. La construcción se definía por sus caracteres evidentemente funcionales[3].

Gracias a la representación gráfica que ha llegado hasta nosotros, sabemos que tenía planta rectangular con 86 pies de largo y 26 de ancho (24 x 6 m aproximadamente). Se trataba de una estructura cerrada con rejas de madera, en cuyo interior estaban dispuestos los bancos de venta del pescado, abriéndose en el suelo unas pequeñas oquedades por la que se podían evacuar los elementos sobrantes que iban a parar a la esgueva. El edificio quedaba coronado con una estructura a modo de tejado cubierto con tejas. Se indicaba que la obra, una vez ejecutada, debía ser revisada por los obreros mayores de la ciudad o en quien delegaran y que el adjudicatario o adjudicatarios

1 POLANCO MELERO, Carlos (1993, pp. 91-104).

2 AHPBu. Prot. 5.671, ff. 154-156.

3 *Ibidem*, f. 156.



debían dar las correspondientes fianzas para asegurar su ejecución. El proyecto no aparece firmado. Se trata de un dibujo sumamente sencillo muy probablemente realizado por los obreros mayores del Regimiento.

Sobre la base de las condiciones y la representación gráfica se procedió al remate, en el que participaron los maestros Carlos del Toro, García de Bustamante, Pedro de la Incera y Pedro García[4]. Finalmente, Incera se adjudicó las tareas en 132.000 maravedís, poniendo como fiadores a Juan de Fonfría y Miguel de Osma. La escritura de obligación fue firmada el día 13 de abril de 1575, comprometiéndose a tener acabados los trabajos para el mes de agosto[5].

La construcción de las pescaderías burgalesas representa un magnífico ejemplo de la actividad de renovación de la arquitectura de servicios que tuvo lugar en la ciudad a lo largo de todo el siglo XVI, ejemplificada entre otras actuaciones en la edificación de la alhóndiga, las carnicerías y las panaderías. En estas actuaciones estuvieron involucrados algunos de los más notables maestros de cantería de la urbe, como Juan de Vallejo, Juan de Aras, Ochoa de Arteaga y la familia Castañeda.

4 *Ibidem*, ff. 157-160.

5 *Ibidem*, ff. 161-162.

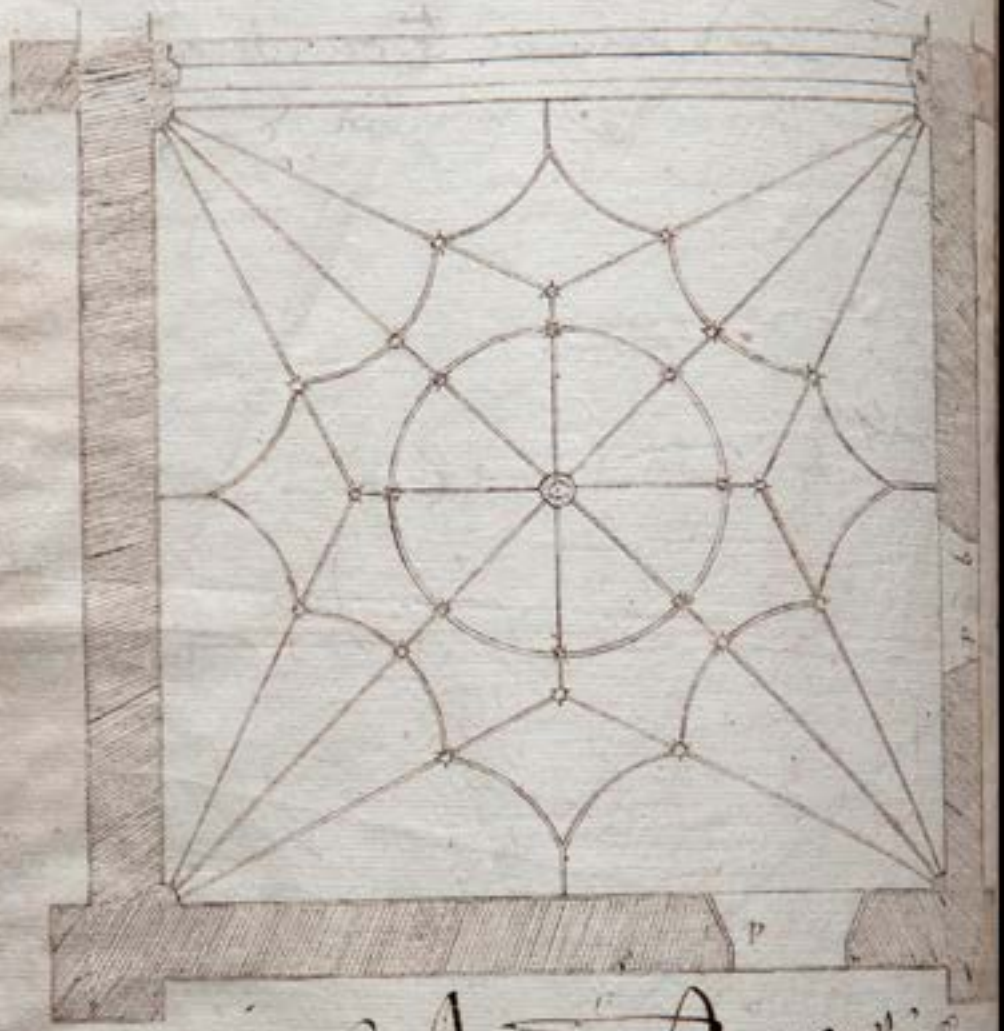
1578

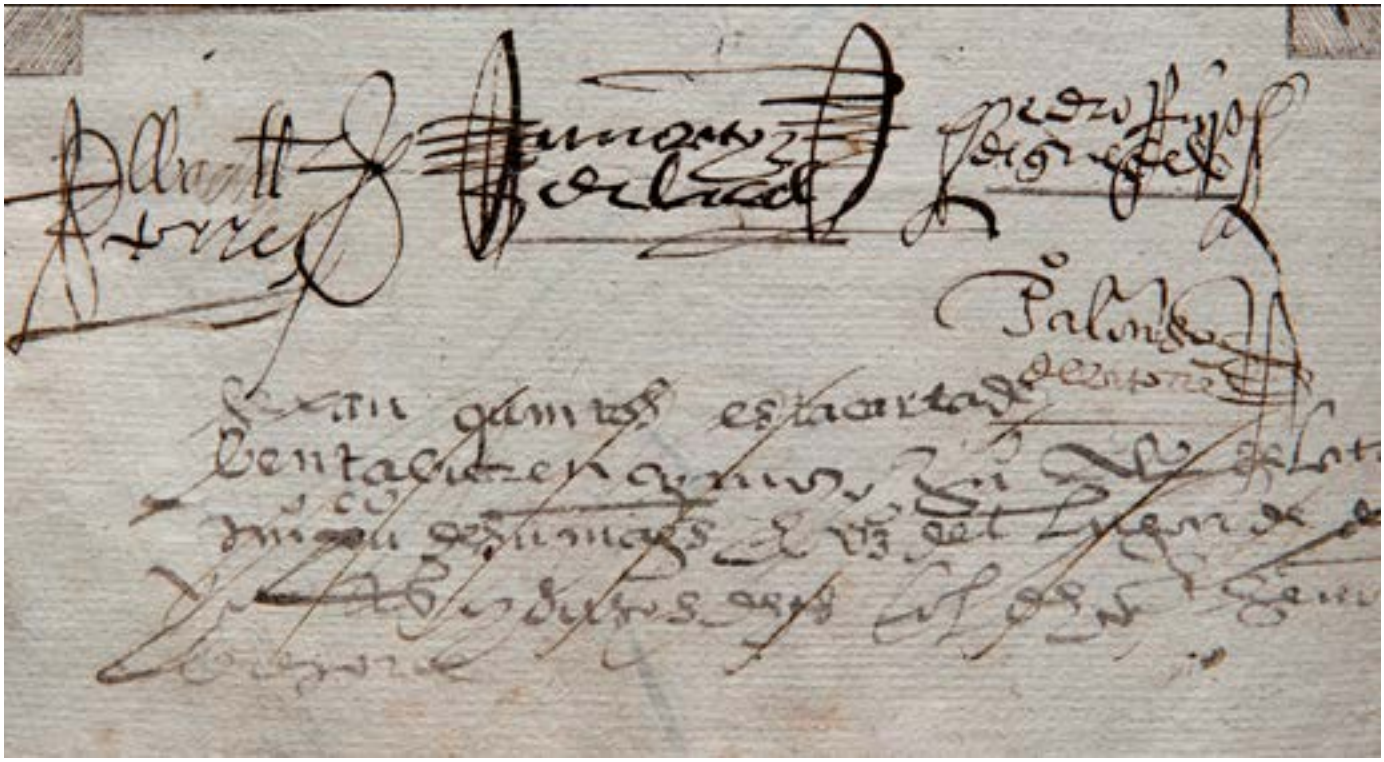
Título: Proyecto de la capilla mayor de la iglesia de Santa Cruz de Valhermosa.
Autor: Juan Sáinz de Mirones (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 3.039, f. 106 vº.
Contenido: Representa la planta de la capilla con proyección de la bóveda.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de la mano con la flor que, en este caso, tiene seis pétalos. Las líneas rectas se realizan con regla. Las curvas con compás. Se recurre al rayado diagonal para marcar el espesor de los muros. Se usa punteado para marcar las ménsulas donde descansan los nervios.
Dimensiones: 30,5 x 18,5 cm.
Estado de conservación: Bueno con ligerísimas pérdidas en los bordes del soporte.
Anotaciones: Anverso: *La traza de la capilla dela Yglesia de Santa Cruz del lugar de Valhermosa;* Reverso: *Bachiller Torres* [rubricado]; *Juan Ruiz de la Cal* [rubricado]; *Pedro Ruiz de Quecedo* [rubricado].
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Por debajo de las firmas aparece el inicio de la carta de venta en cuatro líneas que, sin embargo, quedan tachadas por lo que suponemos que este papel fue reaprovechado. Claves alfabéticas que por su fácil identificación no son explicadas en las condiciones.
Documentación relacionada: AGDBu. Valhermosa. Libro de Fábrica. 1620-1693, Cuentas de 20-VIII-1622 y Cuentas de 3-V-1629.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 13 de octubre de 1578, el bachiller Lope de Torres, beneficiado en la iglesia de la Santa Cruz de la localidad de Valhermosa en el valle de Valdivielso, Íñigo García, mayordomo secular de esta fábrica parroquial, y Juan Ruiz de la Cal, en representación del Concejo, contrataban con Juan Sáinz de Mirones, vecino de Retuerto en la Junta de Cudeyo en Cantabria, la ejecución de la segunda capilla –segundo tramo– de ese templo. El maestro se obligaba a derribar el antiguo espacio y a ejecutarlo de nuevo desde los cimientos, corriendo el coste de los materiales de cuenta de la parroquia. Se le debían de entregar 230 ducados, a cargo de las rentas de la fábrica, sin que pudiera pedir ninguna mejora en el precio una vez acabados los trabajos, para cuya ejecución tenía dos años de plazo[6]. Creemos que la capilla del presbiterio aún no estaba iniciada y que el maestro comenzó la remodelación del templo desde los pies, aprovechándose parte de la iglesia preexistente. Las obras de culminación de la cabecera fueron realizadas a comienzos del siglo XVII por el maestro Juan Sáez de Miro y Miguel de la Lombana[7].

6 AHPBu. Prot. 3.039, f. 107.

7 AGDBu. Valhermosa. Libro de Fábrica. 1620-1693, Cuentas de 20-VIII-1622: *Capilla. Yten se le pagan y reciben en quenta mil y ocho reales por tantos que parece haber pagado a Juan Saez de Miro y Miguel de la Lombana maestros de canteria a quenta de la capilla;* Cuentas de 3-V-1629: *Obra: primeramente se le hacen buenos al dicho mayordomo doce mil seiscientos y quarenta y quatro maravedis que ha de pagar la concejo y vecinos de dicho lugar que ha de pagar a Juan Saez de Miro y consortes maestro de canteria que la dicha iglesia le restaba debiendo de los cinquenta y ocho mil maravedís en se remato la obra de la capilla segunda de la dicha iglesia….*





Detalle de las firmas del proyecto de la capilla mayor de la iglesia de Santa Cruz de Valhermosa.

Junto al contrato de 1578 se halla la traza[8]. Se representa la construcción a realizar, con forma cuadrangular, con cuatro contrafuertes que sustentan una gran bóveda de terceletes, enriquecida con un círculo central y con nervios combados que la convierten en estrellada. Aparece marcado el arco toral que daba paso a la capilla mayor, la cual, como hemos dicho, en aquellos momentos, aún no estaba edificada. Los vanos aparecen indicados con las letras *P* y *B* que, sin duda, hacen referencia a puerta y ventana.La entrada principal se hallaba en el lado occidental, descentrada, abriéndose otra puerta en el lado sur en el que también había una ventana. En la actualidad solo se conservan los muros perimetrales ya que las dos bóvedas del templo se han hundido. En el lado norte de este tramo del templo se añadiría un husillo a partir de 1656[9].

La traza aparece firmada por el bachiller Torres, por Juan Ruiz de la Cal, representante del Concejo, por Pedro Ruiz de Quecedo, quien debió de actuar en representación de la fábrica, y por el escribano Pedro Alonso de la Torre. No aparece la firma de Juan Sáinz de Mirones, aunque muy probablemente debió de ser él su autor.

8 AHPBu. Prot. 3.039, f. 106 vº.

9 *Ibidem*, ff. 68-69 y 78-79.

1579

Título: Proyecto para el puente de las carnicerías de Burgos.
Autor: Pedro de Castañeda.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.765, f. 196.
Contenido: Planta y alzado del puente y alzado del edificio destinado a las carnicerías que se construyen sobre el puente.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia del pozo. Tinta negra. Aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para representar el grosor de algunos muros, marcar la profundidad de los vanos y el intradós de los arcos del puente. Se usa el rayado diagonal para representar el grosor de los restantes muros y de la pila central del puente.
Dimensiones: 40 x 51 cm.
Estado de conservación: Regular. Pérdidas de soporte en los dobleces y manchas de adhesivo de un refuerzo pegado por el reverso
Anotaciones: No.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Acotaciones en números romanos. Las dimensiones del pliego utilizado superan las del protocolo lo que ha obligado a doblarlo para adaptarlo. Se representa el despiece de cantería del puente.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: PAYO HERNANZ, René Jesús: "Historia de los puentes de la Ciudad de Burgos", *Puentes singulares de Burgos. Unir orillas, abrir caminos*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2018, p. 170.

Comentario: Las primitivas carnicerías estuvieron ubicadas en la zona de Huerto del Rey pero, tras las múltiples quejas de los vecinos que protestaban por las incomodidades que producía este servicio en aquel lugar, se trasladaron, a raíz de una Real Cédula dictada en 1512, al espacio del actual Hondillo, aprovechándose un cauce fluvial que discurría por allí y que desembocaba, salvada la muralla, en el río Arlanzón. Ya estaban instaladas en esta ubicación en el año 1525, completándose el proceso de transformación urbana de esa zona, en 1551, con la construcción de la cárcel nueva[10].

Uno de los puentes más destacados de todos los que existieron en el interior de la ciudad de Burgos y que tenía como función salvar las esguevas que recorrían la urbe fue el de las Carnicerías, el cual, a veces, recibió el nombre de puente de Entreambosmercados[11], pues servía para unir el antiguo Mercado Mayor con el Mercado Menor –actual Plaza Mayor–[12]. Sabemos que este puente fue reconstruido en el año 1579, fecha en la que el maestro de cantería Pedro de Castañeda recibió, por parte del Concejo, el encargo de realizar el diseño del puente de las Carnicerías, cubriendo la esgueva que se ubicaba junto a la cárcel de la ciudad. Debía realizarse con pa-

10 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, pp. 295-296).

11 PAYO HERNANZ, René Jesús (2018, p. 170).

12 Este puente ya existía en 1523 y sobre él se levantaban unas casas (AMBu. Hi-3.688).

sadizo corrido y tenía la misión de poder dar paso desde el Mercado Mayor al Mercado Menor[13]. Este maestro redactó las condiciones e hizo una interesante propuesta gráfica que evidencia los caracteres técnicos que debía tener esta obra[14].

La edificación queda representada tanto en lo referente a las estructuras de los pilares del puente como al alzado. Constaba de dos arcos realizados en piedra que permitían salvar el curso fluvial. Por encima se ubicaba la galería corrida ejecutada en piedra, madera y mampostería en donde quedarían ubicadas las dependencias de venta de la carne. Las distintas medidas aparecen reflejadas en números romanos, haciendo referencia a pies.

Tras la aceptación del conjunto del proyecto por el Concejo se inició un proceso de remate en el que participaron Bartolomé y Juan Ortega de Castañeda y Pedro Jacques de Bueras, entre otros. Finalmente, el 5 de febrero de 1579, se adjudicaron los trabajos al maestro Simón de Berrieza, quien se dedicó esencialmente a labores de ensamblaje, por lo que subcontrató buena parte de la intervención con el cantero Miguel de Osma y con el carpintero Juan de Corlado[15].

13 AHPBu. Prot. 5.765, ff. 194-195

14 *Ibidem*, f. 196.

15 *Ibidem*, ff. 211-216.

1579

Título: Proyecto para la cubierta de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

Autor: Pedro de la Torre Bueras.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales. 5.692 entre f. 365 y f. 366.

Contenido: Representa un corte de la bóveda de esta capilla y una sección de la estructura interna de la misma. Se muestra también la exedra del retablo.

Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Aguada negra y marrón. El dibujo debió de realizarse con regla, compás y a mano alzada. Se recurre al punteado para marcar el espesor de los muros en los respectivos cortes que se ofrecen –bóveda y linterna y parte de los muros de la capilla–. Se usa la aguada para indicar la profundidad de los vanos de la linterna y para marcar las fajas de la bóveda y el cupulín de la linterna, además de algunos toques en los perfiles para dotar de efectos de tridimensionalidad.

Dimensiones: 31 x 34 cm.

Estado de conservación: Malo. Presenta importantes pérdidas de soporte en la zona inferior, múltiples pliegues y manchas, en muchos casos producidas por el adhesivo utilizado para pegar el dibujo original a un papel de refuerzo.

Anotaciones: *Frai Antonio Lozano* [rubricado]*; Juan de la Puente* [rubricado]*; Diego Varrionuevo* [rubricado].

Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.

Observaciones: Se representa el despiece de la sillería del muro de la capilla. Rúbrica no identificada, pero coincidente con la que figura en la segunda propuesta para el retablo de la capilla.

Documentación relacionada: AHPBu, Prot. 5.694, ff, 461-463.

Bibliografía específica: LÓPEZ MATA, Teófilo: "Nuestra Señora de la Merced. Iglesia de los mercedarios burgaleses", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 170, 1968, p. 72; POLANCO MELERO, Carlos: *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2001, pp. 424-425; PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: *La Edad de Oro de la* Caput Castellae*. Arte y Sociedad en Burgos. 1450-1600,* Editorial Dossoles, Burgos, 2015, pp. 251-253; ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Aportaciones en torno al uso del dibujo arquitectónico en Burgos durante el siglo XVI", *Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Vol. I, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2019a, pp. 344-345.

Comentario: El convento de Nuestra Señora de La Merced, asentado en la ciudad de Burgos desde el siglo XIV, vivió un notable proceso de renovación en los años finales del siglo XV y en los iniciales del XVI. La familia Castillo-Pesquera se hizo con el patronato de este cenobio a partir de 1518, lo cual supuso un impulso muy notable a la construcción de la nueva fábrica conventual[16]. El canónigo Francisco de Pesquera tenía en mente reali-

16 LÓPEZ MATA, Teófilo (1968, pp. 69-73).

zar una capilla funeraria en este centro conventual[17] y su tía, Leonor de Pesquera, le había otorgado el permiso de poder enterrarse en uno de los espacios del templo[18]. Don Francisco murió en 1560 y en su testamento ya señaló esta intención[19]. Sin embargo, los trabajos tardarían en plantearse un largo tiempo. En 1574, los representantes de la obra pía fundada por el canónigo iniciaron el proceso de construcción de la capilla, anunciando su ejecución entre los maestros interesados[20]. Creemos que debieron de surgir problemas que impidieron el inicio de los trabajos en esos momentos.

Tendremos que esperar a 1579, fecha en la que el maestro de cantería Pedro de la Torre Bueras redactó las condiciones de ejecución de esta capilla. Se hacía, en ellas, especial hincapié en las características de la cimentación. Para la realización de los muros se emplearía piedra de Hontoria de la Cantera o de Atapuerca y tendrían 5 pies de grosor, mientras que al exterior su volumen coincidiría

17 *Ibidem*, p. 72; POLANCO MELERO, Carlos (2001, pp. 424-425); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2015, pp. 251-253).

18 AHN. Clero, papeles, 1.009, N.º 80.

19 AHPBu, Prot. 5.692, ff. 207-216.

20 *Ibidem*, s/f.

Exterior de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

Interior de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

con la línea de la casa de Juan Martínez de Lerma. Debía tener 36 pies de ancho y 55 de alto hasta el comienzo de la linterna cuyo desarrollo alcanzaría los 16 pies. Desde el templo se accedería a ella a través de un arco con pilastras con capiteles dóricos. En el muro principal se debía abrir un arco ciego de medio punto para acoger el retablo, y que tendría 18 pies de ancho por 28 de alto y 2 de profundidad. La planta era cuadrada y a través de cuatro pechinas se pasaría a la cúpula semiesférica, colocándose en medio de cada una de las mismas un relieve de los Doctores de la Iglesia. Antes del tránsito a la cubierta se desarrollaría un entablamento correspondiente con el orden dórico. En el interior se situaría un letrero señalando quién había sido el promotor de la capilla. Se indicaba que el profesional adjudicatario del proyecto debía ser *experto y platico en semejantes hedificios para el buen conocimiento de los cementos.* Se establecía que al maestro se le pagaría de cuatro en cuatro meses y que el promotor de la obra podría enviar peritos para analizar la evolución de los trabajos. Todas estas labores se llevarían a cabo a lo largo de tres años[21].

Junto a las condiciones, aparece una representación gráfica realizada por Pedro de la Torre Bueras y ratificada por los representantes del canónigo –Juan de la Puente, Diego de Barrionuevo y fray Antonio Lozano, vinculados a la obra pía fundada por don Francisco[22]– en la que se muestra la semiesfera que debía cubrir este espacio, quedando rematada por una linterna en cuya parte superior aparecía un chapitel de ascendencia herreriana. Se muestran las pechinas que la sustentaban y el despiece de su arquitectura. Aunque por dentro la estructura era de carácter circular, en el exterior debía tener planta cua-

21 *Ibidem*, ff. 367-371.

22 *Ibidem*, entre f. 365 y f. 366.

drada, no marcándose la estructura de la cúpula salvo en la linterna. Se dibuja también el corte de la capilla y se plasma, igualmente, una de las esculturas que pensaban colocarse en los laterales del arco de ingreso a este espacio desde la iglesia, así como las figuras que irían ubicadas en las pechinas.

Como vemos, se trataba de un proyecto de gran envergadura lo que hizo que los patronos del templo señalaran que su ejecución podía traer problemas de distinta índole para el conjunto del edificio. Todo ello dio lugar a una serie de notables enfrentamientos que terminaron impidiendo la puesta en marcha de estas obras conforme al proyecto presentado por Pedro de la Torre Bueras[23]. Mientras todo esto ocurría, se había iniciado el proceso de remate de los trabajos, en los últimos días de junio de 1579, en el que participaron Pedro de Castañeda, su hijo Baltasar y Pedro de la Torre Bueras quien fue el adjudicatario de las tareas de construcción por 2.000 ducados, más 50 de prometido, actuando como fiador Martín de la Haya[24]. Sin embargo, el inicio de las labores no se produjo en ese momento pues, el 18 de julio, se admitió una nueva postura de Rodrigo de la Maza quien se comprometía a la realización de la capilla por 1.800 ducados, aunque esta oferta fue desestimada por el corregidor Diego de Becerra[25]. El 29 de julio se admitió una nueva postura de Simón Llosa por 1.700 ducados[26], adjudicándose definitivamente la obra Pedro de la Torre Bueras por 1.600[27].

Al poco de iniciarse los trabajos, el 8 de julio de 1580, los patronos del convento denunciaron las actuaciones que se estaban verificando en esta capilla sin el preceptivo permiso, haciendo mención al pleito que habían interpuesto para evitar su inicio. Ello generó que, después de varias apelaciones de los representantes del canónigo, se paralizara la construcción[28]. Debido a esta circunstancia, se replanteó el proyecto de una manera mucho más modesta a partir de 1584, siendo adjudicada de nuevo su realización a Pedro de la Torre Bueras por 60.000 maravedís, exigiendo este profesional algunas cantidades complementarias por los perjuicios derivados de la paralización de las obras unos años antes[29]. Sabemos que el retablo, en esta fecha, debía de estar ya acabado, lo cual motivó que el proyecto presentado por este maestro se planteara con forma de exedra, abierta en el muro principal. Surgieron diferencias entre De la Torre Bueras y los representantes del canónigo en torno a lo que estos estaban dispuestos a pagarle en relación a las demasías que el maestro creía que le debían ser entregadas en virtud del parón que había vivido la construcción de la capilla. Sea como fuere, la edificación avanzaría lentamente. En 1609, se documenta de nuevo a los representantes del canónigo firmando un contrato con Pedro de la Torre Bueras para terminar lo que restaba por hacer del segundo de los proyectos[30]. Este maestro no pudo concluir los trabajos, pues fallecería en ese año, siendo el encargado de culminarlos su hijo Silvestre de la Torre[31].

Pedro de la Torre Bueras fue un destacado profesional de la construcción que llevó a cabo una intensa actividad profesional en Burgos, Palencia, Valladolid, Cantabria y Asturias trabajando en una amplia nómina de obras de arquitectura religiosa, realizadas en clave clasicista, y civiles sobre todo ligadas al mundo de los puentes en los momentos finales del siglo XVI y a comienzos del XVII[32].

23 *Ibidem*, ff. 372, 411-416.

24 *Ibidem*, ff. 402-407.

25 *Ibidem*, f. 424.

26 *Ibidem*, f. 432.

27 *Ibidem*, f. 456.

28 *Ibidem*, f. 361.

29 *Ibidem*, Prot. 5.694, ff. 461-463.

30 *Ibidem*, Prot. 5.951/1, ff. 1.379-1.383.

31 *Ibidem*, ff- 1.377-1.378.

32 CÁMARA FÉRNÁNDEZ, Carmen y ZARZUELO ORTIZ, María José (1990, pp. 107-117); CÁMARA FÉRNÁNDEZ, Carmen (1993, pp. 251-259).

1579

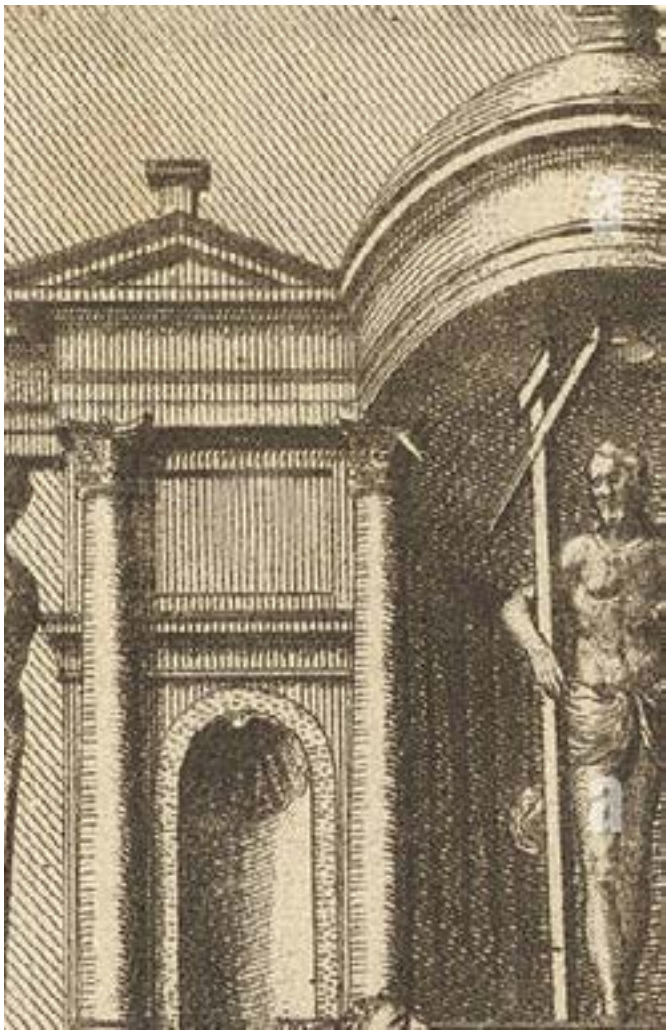
Título: Primer proyecto para el retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.
Autor: Martín de la Haya.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.692 entre f. 314 y f. 315.
Contenido: Representación de un cuarto del alzado del proyecto del retablo.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo como los elementos decorativos se trazan a mano alzada. Se recurre al rayado en forma de trama para generar sensación de volumen.
Dimensiones: 30,5 x 21 cm.
Estado de conservación: Regular. Ha perdido parte del soporte de la zona inferior y presenta importantes manchas de humedad.
Anotaciones: *Andres de Santotis* [rubricado]; *Maria; Cristo.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Acotaciones en números arábigos. Se ha representado el lado derecho del retablo.
Documentación relacionada: AHPBu, Prot. 5692, ff. 484-517 y ff. 544-545.
Bibliografía específica: LÓPEZ MATA, Teófilo: "Nuestra Señora de la Merced. Iglesia de los mercedarios burgaleses", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 170, 1968, p. 72; BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Fantasía y clasicismo. Debate para un retablo para el monasterio de la Merced de Burgos", *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED Madrid, 1994a, pp. 211-218; PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: *La Edad de Oro de la* Caput Castellae. *Arte y Sociedad en Burgos. 1450-1600,* Editorial Dossoles, Burgos, 2015, pp. 251-253; ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Aportaciones en torno al uso del dibujo arquitectónico en Burgos durante el siglo XVI", *Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Vol. I, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2019a, pp. 344-345.

Comentario: Dentro de las acciones artísticas promovidas por el canónigo Francisco de Pesquera, en la que estuvo llamada a ser su gran capilla funeraria en la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, se encontraba la realización de un retablo mayor que ocuparía el nicho a modo de exedra que se ubicaría en el muro principal de este espacio[33]. En el testamento de don Francisco, redactado en 1560, ya se indicaba el deseo de construcción de esta obra[34]. Al igual que ocurrió con la arquitectura de este espacio, la realización de este trabajo se fue dilatando en el tiempo. En 1569 se encargaron las primeras trazas, siendo realizadas por Rodrigo de la Haya, cuyo coste fue valorado por los escultores Antonio de Elejalde y Juan de Carranza. Por su parte, los pintores Juan de Rueda, Íñigo de Valdivielso y Diego de Torres informaron sobre las tareas de dorado y pintura[35]. Habrá que esperar

33 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2015, pp. 251-253).

34 AHPBu, Prot. 5.692, ff. 207-216. Citado por BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, p. 211).

35 *Ibidem*, p. 211.



Comparación entre un proyecto de sepulcro de Hans Vredeman de Vries y la primera traza del retablo de la capilla del canónigo Pesquera para el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

hasta el año 1579, para que veamos cómo los administradores de la obra pía fundada por el canónigo, encargados de cumplir con sus mandas testamentarias, impulsen definitivamente la ejecución de este trabajo. En octubre de ese año se presentaron ante el corregidor nuevas propuestas diseñadas por Agustín Ruiz, Antonio de Elejalde y Martín de la Haya, siendo elegida la de este último maestro[36].

Se conserva la cuarta parte de esta representación gráfica que muestra una zona de la calle central y de la lateral del evangelio[37]. Destaca su configuración manierista en donde los elementos arquitectónicos clasicistas se articulan de forma caprichosa, combinándose los frontones triangulares con los curvos y los chapiteles de ascendencia herreriana, siendo especialmente compleja la parte central de esta obra ya que adquiría forma convexa sobresaliendo notablemente en la estructura del conjunto, recordándonos las formas del retablo de santa Casilda de la iglesia colegial de Briviesca, aunque también presenta

36 AHPBu, Prot. 5.692, f. 312. Citado por BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-212).

37 AHPBu, Prot, 5.692 entre f. 314 y f. 315.

ciertas reminiscencias del retablo mayor de la capilla del Condestable y doña Mencía de la catedral de Burgos[38]. Las condiciones que acompañaban a la representación gráfica, realizadas por De la Haya, eran sumamente minuciosas[39]. El retablo constaría de dos cuerpos sobre banco y tres calles. La más singular es la central en la que el cuerpo principal se articulaba en torno a dos nichos rematados con cubiertas de media naranja, culminándose por una suerte de templete o pequeño baldaquino centralizado. La madera a utilizar sería el nogal y se establecía año y medio para la realización de este trabajo. El coste de las tareas se cifraba en 1.500 ducados, más 70 de prometido, indicando que si, en el proceso de remate, el autor del proyecto no era el elegido para su realización se le pagarían 50 ducados por su diseño. El retablo se dedicaba a la Anunciación, titular de la capilla, y se completaba con una representación de los Reyes Magos, ya que en el lugar donde iba a alzarse el nuevo espacio funerario se recordaba iconográficamente el tema de la Epifanía.

En el proceso de adjudicación de los trabajos intervinieron Agustín Ruiz, Pedro Jacques de Bueras y Simón de Berrieza que sería quien hizo la baja más importante, situando el precio de la obra en 400 ducados y 66 de prometido[40]. Resulta curioso que se produjera una baja tan notable lo que, en gran medida, pudo hacer saltar las sospechas en los promotores de que la obra, finalmente, no se haría conforme a los criterios de calidad exigidos. Ruiz, Berrieza y Bueras fueron quienes, finalmente, se comprometieron, a través de una carta de obligación, a hacer los trabajos que no se iniciaron en estos momentos pues, finalmente, los administradores y patronos de la obra pía de don Francisco indicaron que estaban descontentos con el dibujo, alegando que existían defectos arquitectónicos en el mismo. Hemos de tener en cuenta que el proyecto presentado por Martín de la Haya resultaba muy innovador y en algunos casos sorprendente, como se evidenciaba en el carácter sobresaliente que tenía la calle central. Todo ello dio lugar a un largo y penoso pleito[41]. Quizá el propio Martín de la Haya pudo intervenir sugiriendo mejoras y cambios en el proyecto con el fin de adjudicarse la obra. En el pleito intervinieron varios artistas. Testificaron San Juan de Albiz, Juan de Bueras, Pedro de la Torre Bueras, Pedro de Monasterio, Diego de Landa, Nicolás de Venero, Rodrigo de la Maza, Juan de Fonfría y Miguel de Quevedo, actuando tanto por la parte de los artistas como de los patronos de la obra pía fundada por el canónigo[42]. Algunos, como Quevedo, fueron claramente favorables a los intereses de Martín de la Haya, señalando las bondades de la propuesta que, según él, estaba claramente en relación con la que Diego de Siloe había ejecutado para la capilla del Condestable y doña Mencía, ensalzando además la pericia de Berrieza quien, en su opinión, había realizado también una representación gráfica para este retablo. Otros maestros avalaban los deseos de los patronos de parar el proceso, como Pedro de la Torre Bueras quien, incluso, llegó a señalar que el propio De la Haya había manifestado que era más conveniente realizar otra propuesta. También hubo oficiales que testificaron en relación a cómo se producían los contratos de obras retablísticas en el arzobispado. Finalmente, en diciembre de 1579, el pleito se saldó por el corregidor a favor de los intereses de los promotores[43]. Ruiz, Berrieza y Bueras apelaron a la Real Chancillería de Valladolid intentando, al menos, conseguir el dinero de los prometidos[44], lo que les fue concedido en 1581 tanto a ellos como a los maestros que habían participado en las pujas por la adjudicación de los trabajos arquitectónicos de la capilla paralizada en estos momentos[45].

38 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994, p. 211).

39 AHPBu, Prot, 5.692, ff. 313-314.

40 *Ibidem*, ff. 316-318.

41 *Ibidem*, ff. 322-323.

42 *Ibidem*, ff. 330-350.

43 *Ibidem*, f. 358.

44 *Ibidem*, ff. 362-363.

45 *Ibidem*, ff. 544-545.

1580

Título: Segundo proyecto para el retablo de la Anunciación de la iglesia del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

Autor: Martín de la Haya.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5692, entre f. 485 y f. 486.

Contenido: Representa la segunda propuesta del retablo, mostrándolo con criterios perspectivos y adaptado a la exedra semicircular de la capilla. Quedan representadas algunas de las esculturas de la zona superior.

Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurrió al rayado, en trama o en vertical, para generar sentido de profundidad.

Dimensiones: 43 X 32 cm.

Estado de conservación: Regular. Presenta algunas pérdidas de soporte en los bordes y en las zonas de los dobleces.

Anotaciones: *Anuntiaction; San Juan; Nuestra Señora; los Reys; Ecce Homo; Cristo en la columna; san Francisco; san Antonio; ystoria; Andres de Santotis* [rubricado]; *Diego de Varrionuebo* [rubricado]; *Martín delaya* [rubricado]; *el doctor Fernandez de Salazar* [rubricado]; *fray Antonio Loçano* [rubricado]; *Juan de la Puente* [rubricado].

Escala: No.

Observaciones: El proyecto está firmado por todas las personas que intervinieron en el proceso de ejecución. Rúbrica no identificada, pero coincidente con la que figura en la propuesta para la capilla.

Documentación relacionada: AHPBu, Prot. 5692, ff. 313-365.

Bibliografía específica: LÓPEZ MATA, Teófilo: "Nuestra Señora de la Merced. Iglesia de los mercedarios burgaleses", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 170, 1968, p. 72; BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Fantasía y clasicismo. Debate para un retablo para el monasterio de la Merced de Burgos", *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED Madrid, 1994a, pp. 211-217; POLANCO MELERO, Carlos: *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Diputación Provincial de Burgos, 2001, pp. 424-425; PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: *La Edad de Oro de la* Caput Castellae. *Arte y Sociedad en Burgos. 1450-1600,* Editorial Dossoles, Burgos, 2015, pp. 251-253; ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Aportaciones en torno al uso del dibujo arquitectónico en Burgos durante el siglo XVI", *Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Vol. I, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2019a, pp. 344-345.

Comentario: Tras el largo, complejo, problemático y frustrado proceso de elaboración del primer proyecto y de adjudicación de la ejecución del retablo de la capilla de la Natividad del templo conventual de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, los patronos de la obra pía fundada por Francisco de Pesquera trataron de cumplir con las voluntades de este canónigo, encargando unas nuevas trazas y pretendiendo controlar la adjudicación de

Proyecto de sepulcro de Hans Vredeman de Vries.

los trabajos[46]. Fallado el pleito a favor de los comitentes y en contra de los intereses de Simón de Berrieza, Pedro Jacques de Bueras y Agustín Ruiz, el corregidor de la ciudad dio permiso, el 9 de febrero de 1580, para que el trabajo fuera encargado directamente. Se volvió a confiar en Martín de la Haya quien presentó una propuesta completa de la obra en la que trataban de corregirse algunos de los aspectos que se le habían criticado durante el pleito, reflejando un dibujo en perspectiva en el que se veía perfectamente cómo se adaptaba el retablo al nicho a modo de exedra de la capilla[47]. En este proyecto, el retablo mantiene los dos cuerpos sobre banco y las tres calles y siguen teniendo un notable protagonismo los nichos con remate de media naranja de la zona central. Algunos elementos novedosos son las figuras que, a modo de ménsula-atlante, sujetan la media naranja del primer cuerpo. También se introducen elementos sumamente manieristas, según revela la superposición de planos arquitectónicos y los frontones rotos y curvos desarrollados como remate del segundo cuerpo de las calles laterales sobre los que se disponen las figuras de angelitos recostados en los derrames. Igualmente se multiplican los elementos ornamentales, sobre todo en las entrecalles y los frisos y entablamentos. La iconografía aparece más detallada que en la anterior propuesta. Se mantenían los grupos de la Anunciación y de los Reyes Magos. En las calles laterales se ubicaban san Francisco, san Antonio, Cristo a la columna, un Ecce Homo, san Andrés y otra figura que, por hallarse roto el soporte en ese lugar, no podemos identificar. En el remate se disponían varios niños desnudos portando las *Arma Christi*. Los comitentes pidieron informes sobre la calidad y viabilidad de la representación gráfica a algunos maestros vallisoletanos como los arquitectos Juan del Ribero, Juan de Mazarredonda y al pintor y arquitecto Antonio Zamorano quienes redactaron unos juicios relativamente peyorativos ya que consideraban que el diseño estaba basado en *pedazos de Vriese y mal tomada y aflamencada*. Sin duda al maestro que se estaba refiriendo este texto era Hans Vredeman de Vries. Igualmente, se indicaba *que la traza estaba mal repartida, mal ligada y que no era ni cómoda ni graciosa.* Muy probablemente detrás de estas críticas se hallaba Juan del Ribero al que se ha identificado con el maestro clasicista Juan del Ribero Rada quien vería en este trabajo, tan sumamente manierista, un claro atentado a la normativa clásica[48].

Finalmente, el contrato de ejecución de la obra se firmaría el 5 de mayo de 1580, imponiendo los comitentes que fuera el escultor Antonio de Elejalde quien realizara las esculturas, fijándose el coste del conjunto en 800 ducados y estableciéndose un plazo de año y medio para su finalización[49]. Las tareas de policromía y dorado se contratarían por el sistema tradicional de presentación de condiciones y remate, interviniendo en el proceso Lorenzo de Puga, Constantino de Nápoles y Juan de Cea, siendo este último maestro quien se adjudicaría los trabajos en 600 ducados el 19 de junio de 1580[50].

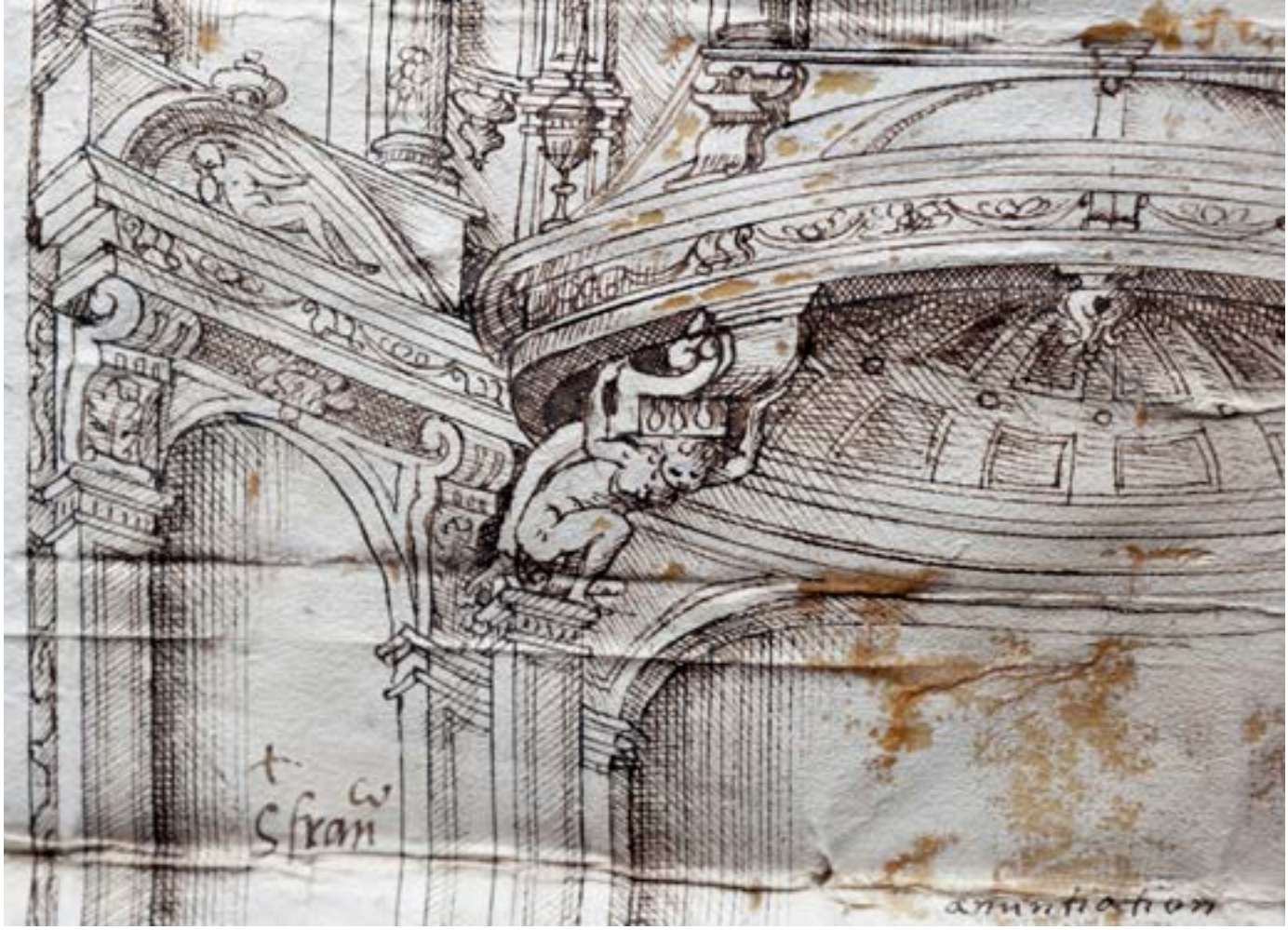
46 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 211-217); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2015, pp. 251-253).

47 AHPBu. Prot. 5.692, entre f. 485 y f. 486.

48 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994a, pp. 215-216).

49 AHPBu. Prot. 5.692, s/f.

50 *Ibidem*, ff. 497-499 y ff. 503-599.



Detalle del segundo proyecto del retablo de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos

No sabemos si Martín de la Haya introdujo alguna transformación en relación con las indicaciones de los artistas informadores vallisoletanos. Lo cierto es que la obra estaba acabada en 1584[51]. Los múltiples problemas de ejecución de la arquitectura de la capilla, que no se remataría hasta comienzos del siglo XVII, nos hacen plantearnos si el retablo llegó a montarse antes de estos momentos o se mantuvo desmontado hasta que se concluyeron las obras arquitectónicas. Lo cierto es que, a finales del siglo XVIII, el retablo estaba colocado en la sencilla exedra que se había construido a modo de capilla, reduciendo así el proyecto inicial. Antonio Ponz describió este conjunto poniéndole en relación con el retablo mayor de la capilla del Condestable: *Al mismo lado en el crucero es digno de observarse el retablo de la Anunciación parecido al que he contado a V. hablando de la capilla del Condestable en la catedral. Las obras de escultura que hay en el es casi de todo relieve representan la Anunciación y la Adoración de los Reyes y además se ve adornado de varias columnas con labores y de diferentes figuras repartidas por todo él*[52].

Hemos de señalar que los artistas que finalmente realizaron el retablo tuvieron un gran papel en la retablística burgalesa del último tercio del siglo XVI. Martín de la Haya, hermano de Rodrigo de la Haya, actuó esencialmente como tracista y ensamblador, siendo su producción más señera el retablo mayor de la catedral[53]. Por su parte, Antonio de Elejalde desarrolló una notable actividad en el Burgos de las últimas décadas del Quinientos, realizando importantes programas escultóricos ligados a una estética transitiva entre el eclecticismo de los años centrales del siglo XVI y el Romanismo[54].

51 *Ibidem*, ff. 461-463.

52 PONZ, Antonio (1788, pp.72-73).

53 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2008, pp. 113-126).

54 RUIZ DE LA CUESTA, María Pilar y BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994, pp. 139-170).

1580

Título: Proyecto para la reja de la capilla de Nuestra Señora de la Anunciación del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

Autor: Esteban de Aviñón.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.962, ff. 517-518.

Contenido: Representa la reja con su estructura de cuerpos de balaustres y remate ornamental.

Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Aguada marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para marcar detalles en la estructura, tanto en barrotes como en entablamentos y remate que permiten crear cierta sensación tridimensional.

Dimensiones: 44 x 31 cm.

Estado de conservación: Malo. Presenta numerosas pérdidas de soporte, especialmente en las zonas correspondientes a los dobleces y los bordes. Tiene importantes manchas que, en su mayoría, coinciden con el adhesivo utilizado para pegar la traza a un soporte de refuerzo.

Anotaciones: *Andrés de Santotis* [rubricado]; *Leonis de Leon* [rubricado]; *Pedro de Villalobos* [rubricado]; *el doctor fray de Salazar* [rubricado]; *D. Diego de Becerra* [rubricado].

Escala: No.

Observaciones: Acotaciones en números arábigos.

Documentación relacionada: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.

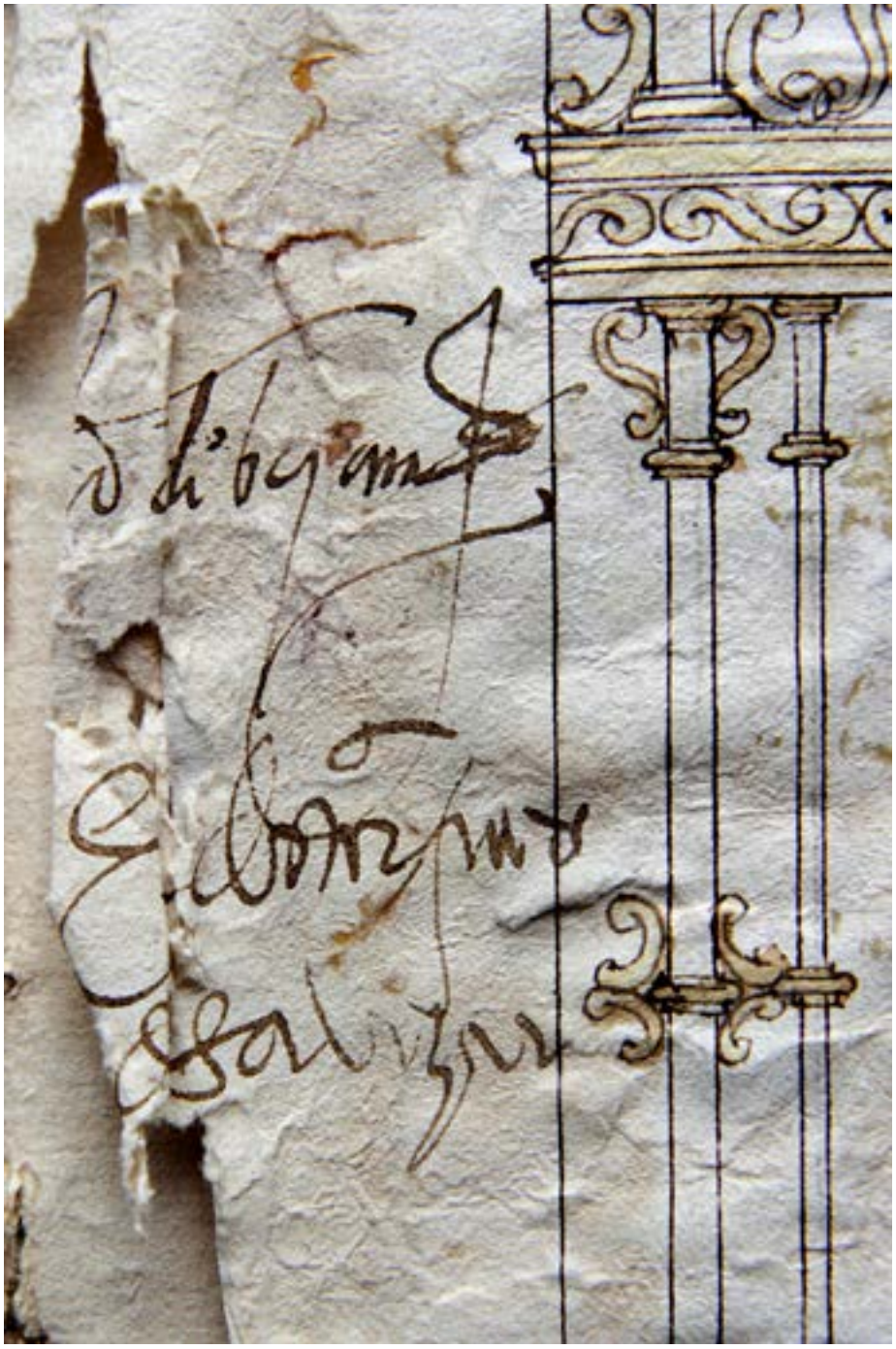
Bibliografía específica: LÓPEZ MATA, Teófilo: "Nuestra Señora de la Merced. Iglesia de los mercedarios burgaleses", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 170, 1968, p. 73; PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: *La Edad de Oro de la* Caput Castellae. *Arte y Sociedad en Burgos. 1450-1600,* Editorial Dossoles, Burgos, 2015, pp. 251-253.

Comentario: El canónigo Francisco de Pesquera, sobrino de Leonor de Pesquera, patrona del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos, decidió construir una capilla para su enterramiento en un espacio cedido por este cenobio en el lado del evangelio de la iglesia. El proceso de ejecución de este ámbito funerario se dilató mucho en el tiempo y solamente se culminaría, con unas proporciones relativamente reducidas, a comienzos del siglo XVII[55].

Dentro de las obras que se plantearon para delimitar este espacio destaca una reja cuya ejecución había sido ordenada por don Francisco en su testamento. El proceso de su realización se puso en marcha el 13 de junio de 1580, fecha en la que los representantes de la obra pía fundada por el canónigo dieron los primeros pasos para buscar a los maestros que se encargaran de esta obra[56]. Ese mismo día se pagó al cerrajero burgalés Esteban de Aviñón 4 ducados *por la facción de la traza de la reja que se ha de*

55 LÓPEZ MATA, Teófilo (1968, p. 73); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO (2015, pp. 251-253).

56 AHPBu. Prot. 5.692, f. 518.



Detalle del proyecto de la reja de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

hacer en dicho monasterio que esta rematada en Leonis de Leon Franzes vecino desta ciudad[57]. Gracias a este documento sabemos que fue Aviñón el autor intelectual del proyecto.

Esteban de Aviñón trazó una reja de dos cuerpos, con sencillos balaustres, en la que la decoración se concentraba en el remate donde se disponían tres grandes cartelas, decoradas con cueros recortados de ascendencia serliana. En la central se ubicaban las armas del canónigo junto a las que podían verse cuatro jarrones ornamentales[58]. El proyecto está firmado por el escribano Andrés de Santotis y por Leonis de León en reconocimiento de su aceptación de la propuesta gráfica. También aparecen firmando, junto al dibujo, Pedro de Villalobos, el doctor Fernández de Salazar, representantes de los intereses del canónigo, y el corregidor Diego de Becerra que era el encargado de velar por el buen uso del legado testamentario de don Francisco[59]. Las medidas quedan reflejadas en números arábigos.

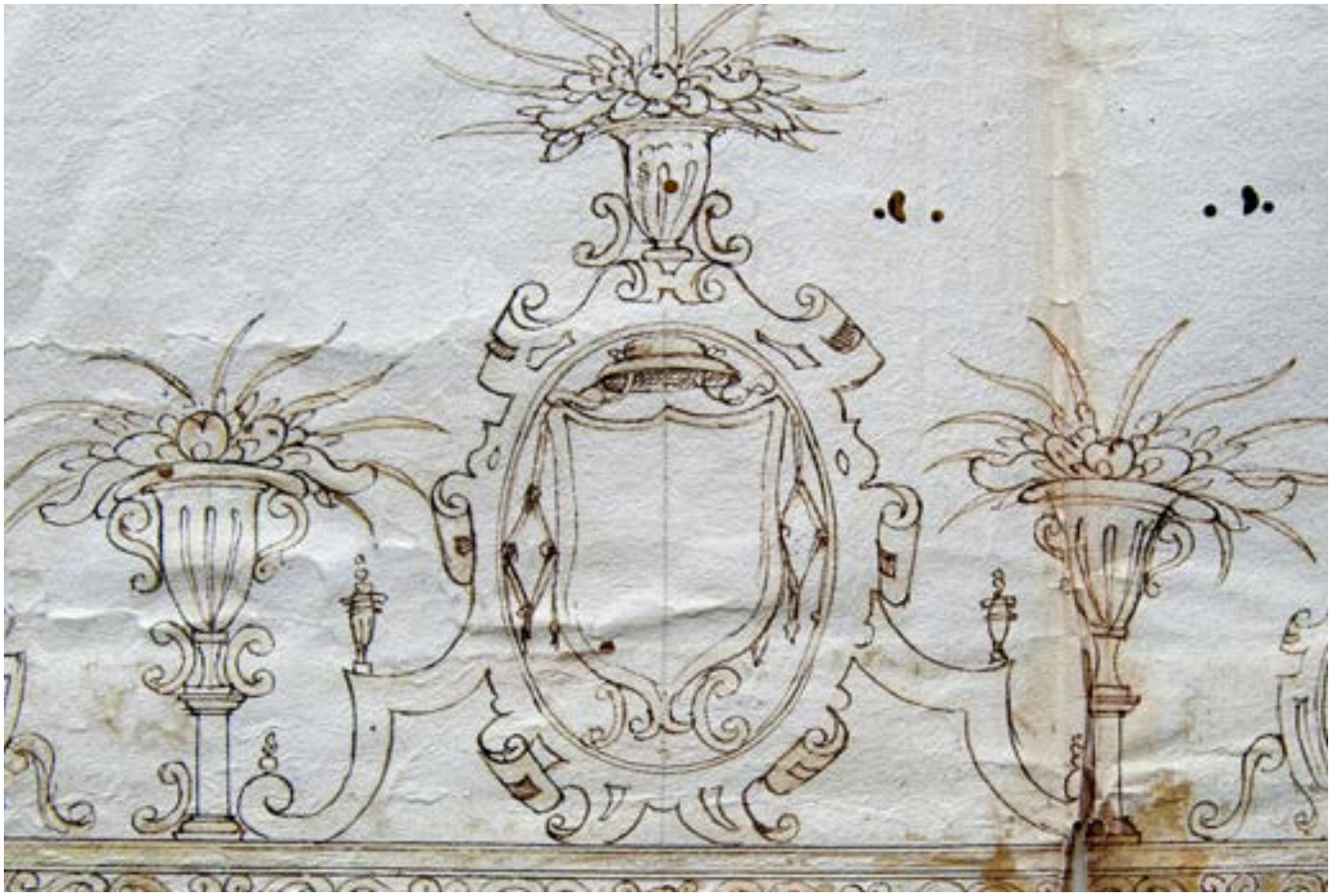
Sobre la base de este dibujo se redactaron las condiciones de factura de esta obra que fueron realizadas por Leonis de León, quien las firmó con el beneplácito de los representantes de los intereses del difunto canónigo[60]. Se señalaba que se construirían dos pedestales de pie-

57 *Ibidem*, f. 521.

58 *Ibidem*, entre f. 517 y f. 518.

59 AMBu. Hi-1.885.

60 AHPBu. Prot. 5.692, ff. 519-520.



Detalle del proyecto de la reja de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

dra, sobre los que se colocarían los balaustres, quedando ubicado el acceso en el centro de la reja, mientras se describían también, de forma detallada, el friso y el remate del conjunto. La obra quedó concertada con este rejero en 480 ducados[61] cuya primera partida, de 30.000 maravedís, le fue entregada el 9 de julio de 1580 para comenzar los trabajos[62].

Con respecto a Leonis de León podemos señalar que fue un rejero-cerrajero de orígenes franceses que vivió en la ciudad de Burgos en las últimas décadas del siglo XVI. Sus obras más sobresalientes fueron las rejas de la capilla de la Natividad, en la catedral de Burgos, y sus intervenciones en la desaparecida rejería del convento de las carmelitas de esta ciudad[63].

61 *Ibidem*, f. 523.

62 *Ibidem*, f. 524.

63 GALLEGO DE MIGUEL, Amelia (1983, p. 230); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. y PAYO HERNANZ, René Jesús (2000, p. 278).

1584

Título: Proyecto para las casas de la Cofradía de Santiago y Santa Catalina de Burgos.
Autor: García de Bustamante (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.909, f. 523.
Contenido: Dibujo de la planta de la casa del hospital.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de la mano con la flor que, en este caso, tiene cinco pétalos. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas.
Dimensiones: 42 x 27 cm.
Estado de conservación: Bueno. Presenta algunas pequeñas faltas en los márgenes
Anotaciones: *Jhs; Francisco de Nanclares* [rubricado]*; recocina; recamara; cocina; cámara; recamara; patio: alcoba: recibimiento; entrada; puerta de sala; sala*.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Acotaciones en números romanos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos,* Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 1977, p. 327; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Capilla de la Divina Pastora de Burgos*, Cámara de Comercio e Industria de Burgos, Burgos, 1991, pp. 20-35.

Comentario: La Cofradía de Santiago y Santa Catalina debió de ser fundada en los años finales de la Edad Media. De ella se tienen noticias fehacientes desde 1521. En esta hermandad gremial se reunían los carniceros burgaleses. Desde el siglo XVI, los hermanos dispusieron de una iglesia en la que se celebraban sus cultos en la calle de Trascorrales, lugar en el que también se alzaba el hospital dependiente de esta institución que fue reconstruido en el año 1541 por Juan de Salas[64].

La cofradía amplió sus propiedades en la calle de Trascorrales adquiriendo distintas posesiones, como una bodega que fue comprada, en 1576, a Francisco del Campo Santiago, vecino de Trespaderne[65]. Poco tiempo más tarde, se compraron unas casas a Juan de Quintanadueñas. Se trataba de una propiedad de planta baja y no demasiada superficie, junto a un inmueble del escribano Juan de Torre, pero que permitía a los miembros de esta hermandad lograr un importante suelo en un lugar muy apreciado de la ciudad[66]. Esta adquisición se hizo con el fin de construir una nueva casa que se dedicaría al alquiler.

El 9 de abril de 1584, el prior y los cofrades señalaron que se habían convenido para poner en marcha la ejecución de esta casa. Por ello hicieron un llamamiento para que los maestros, fundamentalmente carpinteros, que pudieran estar interesados en la ejecución de esta obra se dirigieran a la cofradía[67]. Se contaba ya con las condiciones y la propuesta gráfica para la ejecución de los trabajos que habían sido realizadas por el maestro de carpintería

64 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 327)*;* IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1991, pp. 19-25).

65 *Ibidem*, p. 31.

66 *Ibidem*, p. 32.

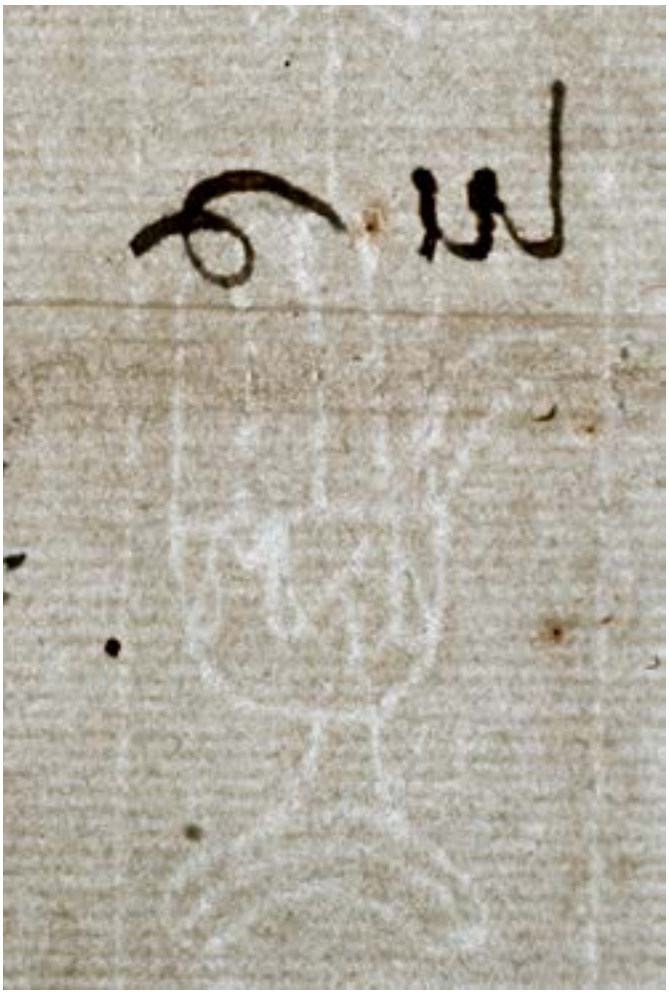
67 AHPBu. Prot. 5.909, f. 520.

cocina
cocina
cocina
cocina
patio
alcoba
sala

García de Bustamante[68] que planteó una construcción de cuatro plantas, que debía enrasar con la casa colindante. Se levantaría sobre cimentación de piedra y estructura esencialmente de madera y albañilería cifrándose su coste en 540 ducados[69].

Estas condiciones están acompañadas de un dibujo, firmado por el escribano Francisco de Nanclares, en el que se representa un edificio de planta alargada de carácter rectangular, que constaba de dos pisos unidos por una escalera, con un recibidor, dos cámaras, dos recámaras, una alcoba, una cocina con chimenea, una recocina y un pequeño patio de luces[70].

La obra se sacó a público remate y el mismo día 9 de abril se hicieron los pregones que se repitieron el 20 de agosto. Participó García Bustamante que rebajó el precio a 520 ducados, señalando que compraría la madera que tenía la cofradía para realizar este trabajo[71], aunque finalmente se adjudicó la construcción Domingo de Hazas por 500 ducados[72]. El contrato se protocolizó el 21 de agosto de ese año, actuando como fiador de Hazas el también arquitecto Lope García de Arredondo. Por su parte la cofradía se encargó de valorar la madera que tenía en su poder a fin de ofrecérsela al maestro actuando como tasador, por parte de los propietarios, el maestro carpintero Hernando Soto, y por parte del concesionario de la obra el también carpintero Juan de las Suertes[73]. Hazas no debió de ejecutar en persona estos trabajos ya que los traspasó, concertándose con Pedro de Rugama y Hernando del Río, maestros especialistas en el arte de la madera que fueron los encargados efectivos de su realización. Las tareas estaban muy avanzadas en 1585. Sin embargo, surgieron algunos problemas derivados del hecho de que los cesionarios no acabaron la obra, teniendo Hazas que hacerse cargo de la finalización de la misma, habiendo cobrado Rugama y Del Río el total de las tareas y no haber abonado a aquel maestro la parte comprometida en el compromiso de cesión[74].



Filigrana en el proyecto de las casas de la Cofradía de Santiago y Santa Catalina de Burgos.

68 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1991, p. 32).

69 AHPBu. Prot. 5.909, f. 522.

70 *Ibidem*, f. 523.

71 Esta madera estaba en posesión de la cofradía desde 1583 (AHPBu. Prot. 5.757, Reg. 10).

72 AHPBu. Prot. 5.909, ff. 531-534.

73 *Ibidem*, ff. 535 vº y 539.

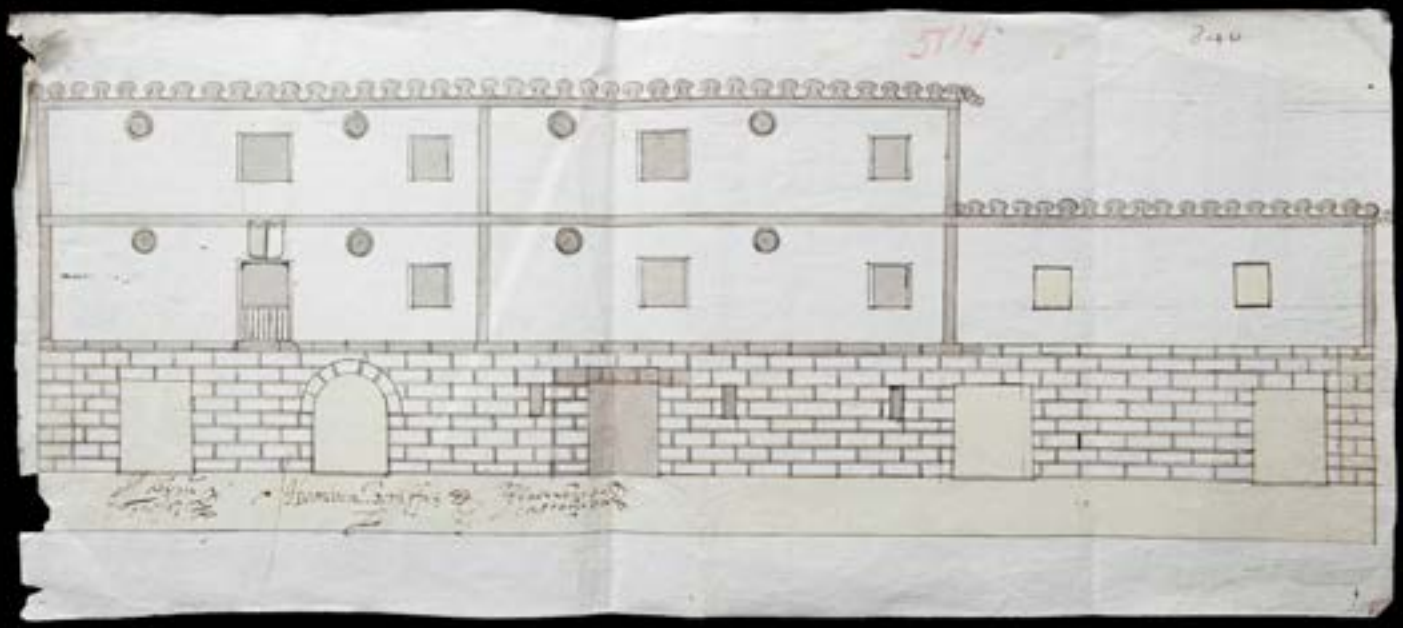
74 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1991, pp. 34-35).

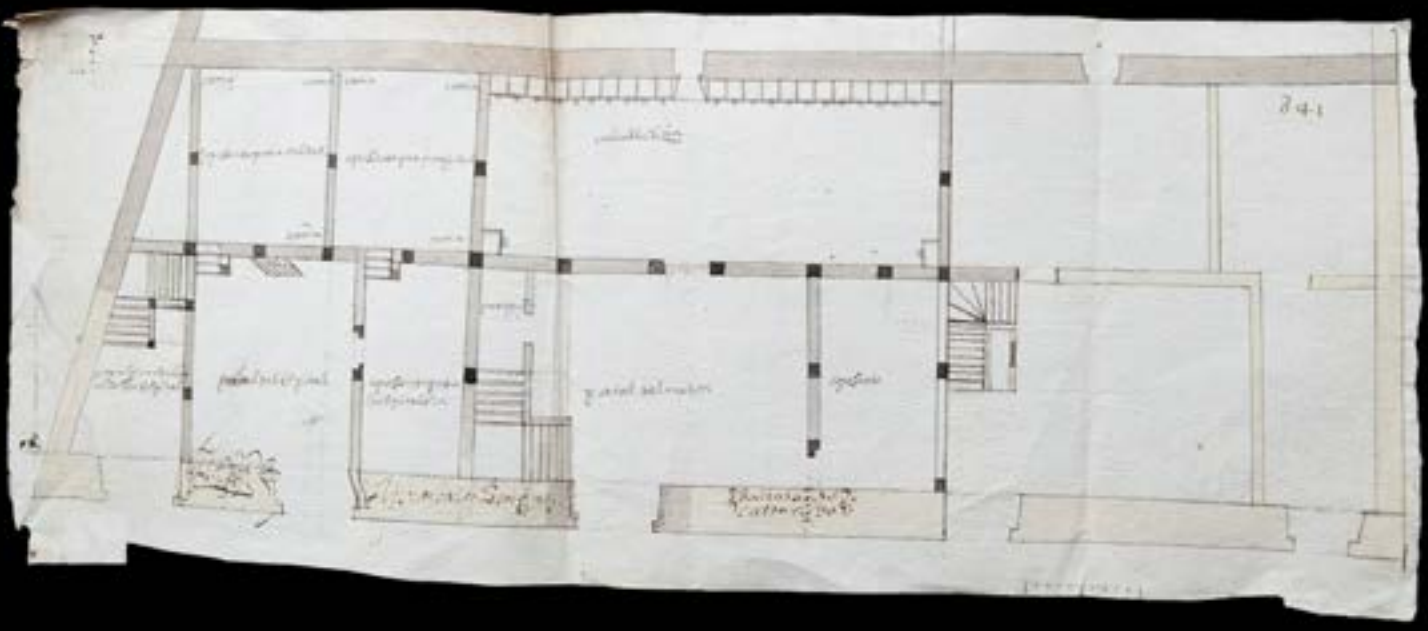
1586

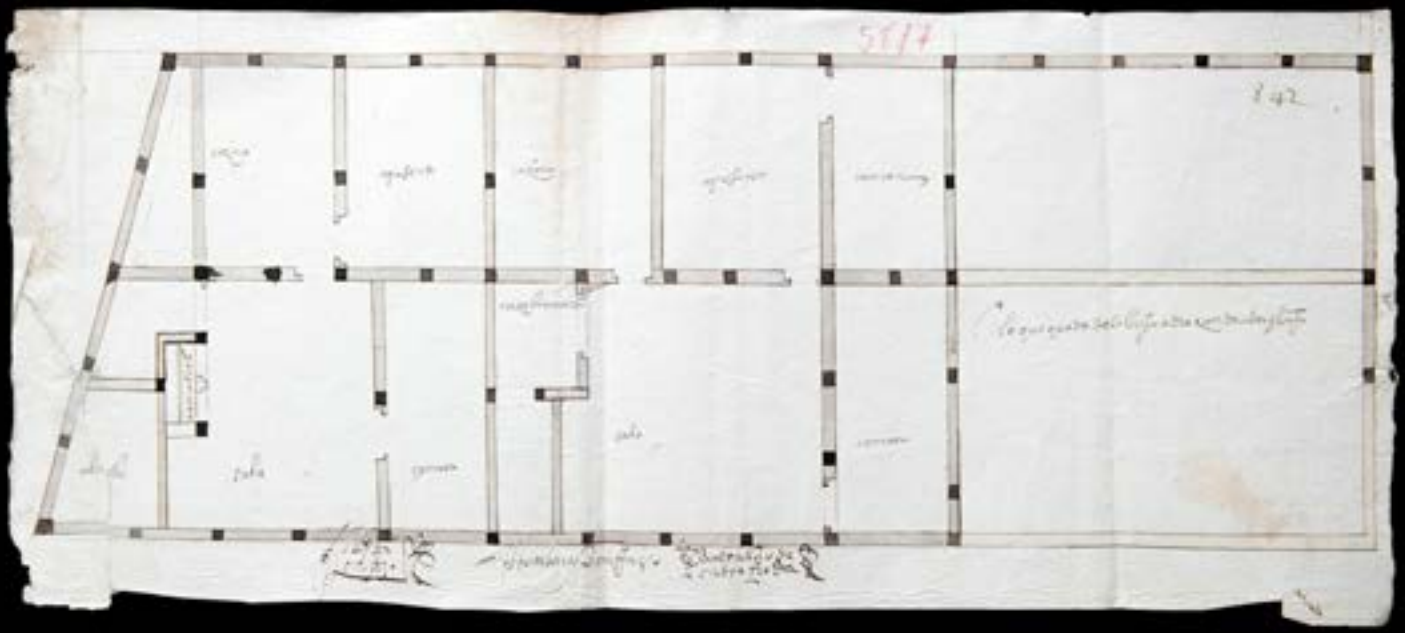
Título: Proyecto para el Hospital de la Vega de Burgos.
Autor: Baltasar de Castañeda.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.817, ff. 840, 841, 842.
Contenido: Planta y alzado de las casas del hospital en las que se representan las estancias y la estructura de la fachada.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Aguada marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para resaltar partes del alzado y la planta, como representar el grosor de los muros o marcar la profundidad de los vanos.
Dimensiones: Planta baja: 15 x 42 cm; Primera planta: 15 x 42 cm; Alzado: 19 x 43 cm.
Estado de conservación: Bueno. Presenta algunas pequeñas faltas en los márgenes.
Anotaciones: Planta baja: *Portal para subir al sobre ospital; portal del hospital; altar; aposento para la ospitalera; para pajar; portal del meson; aposento; aposento para hombres; cama; cama; cama; aposento para mujeres; cama; cama; cam; caballeriza; Licenciado Francisco Bonifaz* [rubricado]*; Joan Barco Bonifaz* [rubricado]*; Baltasar de Bonifaz* [rubricado]; Primera planta: *Alcoba; sala; armarios; camara; rezebimiento; sala; cámara; lo que queda de lo viejo aderezando alto y bajo; cocina; aposento; cocina; aposento; cámara; Licenciado Francisco Bonifaz* [rubricado]*; Joan Barco Bonifaz* [rubricado]*; Baltasar de Bonifaz* [rubricado]; Alzado: *Licenciado. Francisco Bonifaz* [rubricado]*; Joan Barco Bonifaz* [rubricado]*; Baltasar de Bonifaz* [rubricado].
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de tres dibujos independientes y no cosidos al protocolo, aunque están numerados. En el alzado se representa el despiece de la cantería del primer cuerpo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El Hospital de Santa María de la Vega era una antiquísima fundación que se remonta al siglo XIII. Díez de Villahoz, capiscol de la catedral de Burgos, fue un notable eclesiástico que se mandó enterrar en la capilla de San Nicolás de este templo, donde yace el obispo burgalés Juan de Villahoz que gobernó brevemente la diócesis entre 1268 y 1269. En el testamento del capiscol, redactado en 1230, se indica que este hospital ya estaba en funcionamiento[75]. A través de este documento dejó una serie de notables mandas que conformaron, en gran medida, el patrimonio de esta institución asistencial. El patronato pasaría, a finales del siglo XV, a los Bonifaz que fue una de las más destacadas familias del Burgos de la Baja Edad Media y de la Edad Moderna. A comienzos del Quinientos, Alonso de Bonifaz tuvo que hacer frente a muchos problemas económicos que ponían en riesgo la supervivencia de este centro asistencial, por lo que con los permisos eclesiásticos oportunos trató de

75 CUESTA NIETO, José Antonio (2006, pp. 115-148).



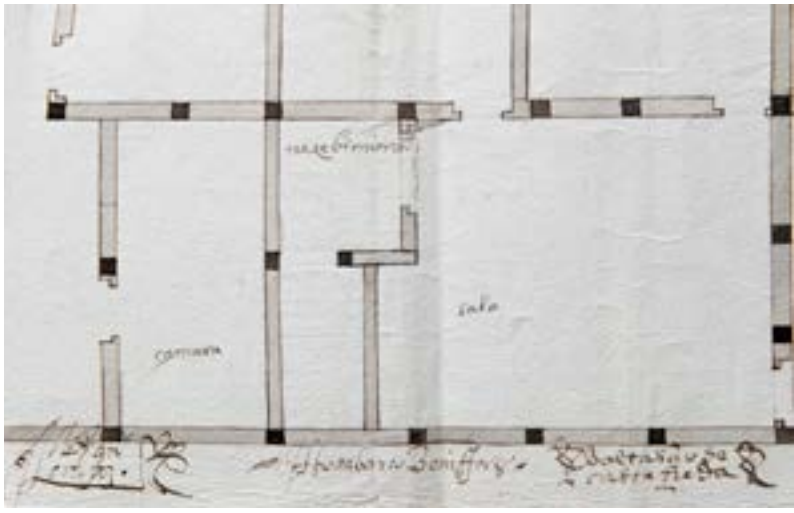




reorganizar sus rentas. A la muerte de Alonso de Bonifaz se hicieron cargo de su patronato Baltasar Bonifaz y a mediados del siglo XVI Baltasina Bonifaz[76], para quedar su gobierno en manos de Francisco Barco Bonifaz en los años finales de esta centuria, no sin antes resolverse un pleito familiar por la titularidad de los derechos de patronato[77]. Este último personaje, que residía en la villa de Ameyugo, dio un poder a su hijo Juan Barco Bonifaz, depositario de la ciudad de Burgos, para que actuara en su nombre en todos los asuntos relativos al hospital[78].

Este hospital formaba parte del conjunto de pequeñas fundaciones asistenciales, dedicadas esencialmente a enfermos pobres, de escasos recursos, que se ubicaban por toda la ciudad de Burgos[79]. La situación material de esta fundación era, en el último cuarto del siglo XVI, muy mala desde el punto de vista de su conservación, por lo que fue necesario un proceso de reconstrucción. El 15 de julio de 1586, Francisco Barco Bonifaz, hijo de Baltasina Bonifaz y de Francisco Barco, contrataba con el cantero Baltasar de Castañeda[80] la ejecución de una nueva construcción que se intitularía como Hospital de Santa María de la Vega[81].

Fue el propio Castañeda quien redactó las condiciones para la realización de los trabajos[82]. La obra se ejecutó, esencialmente, como una labor de albañilería y carpintería, aunque la zona inferior de la construcción, coincidente con la planta baja, y la cimentación se realizarían en piedra. Estas actuaciones quedaron rematadas en 1.400 ducados poniéndose como plazo de ejecución de las obras cuatro años[83]. La construcción se hizo sobre dos



Detalle del proyecto del Hospital de la Vega de Burgos.

casas, propiedad de don Francisco que estaban arrendadas a un ballestero y a un sillero[84]. Se aprovechó una parte de las antiguas construcciones que se encontraba en mejores condiciones para integrarse en el nuevo conjunto.

Actuaron como representantes del promotor, Juan Barco Bonifaz, su hijo, y el licenciado Francisco Bonifaz. Las obras debieron de comenzar y avanzar rápidamente, pues el 7 de noviembre de 1586 el cantero estaba recibiendo ya notables cantidades por parte del promotor[85]. Se decidió que una de las mitades del conjunto se dedicara a Hospital y la otra a mesón. Hemos de tener en cuenta que el edificio se hallaba en la entrada de la urbe y que era una zona de paso de los viajeros, por lo que se po-

76 Sabemos que entre 1578 y 1580 Baltasina Bonifaz estaba inmersa en pleitos por distintas cantidades que adeudaba de mantenimiento del Hospital (ARCHVa, Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F), Caja 144/1).

77 ARCHVa, Registro de Ejecutorias, Caja 1.542, 25.

78 CUESTA NIETO, José Antonio (2006, pp. 115-148).

79 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1990, pp. 472-475).

80 Baltasar de Castañeda perteneció a la familia de los Castañeda que tuvo un destacadísimo papel en la ejecución de obras civiles y religiosas del Burgos del siglo XVI: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, pp. 78, 259, 302).

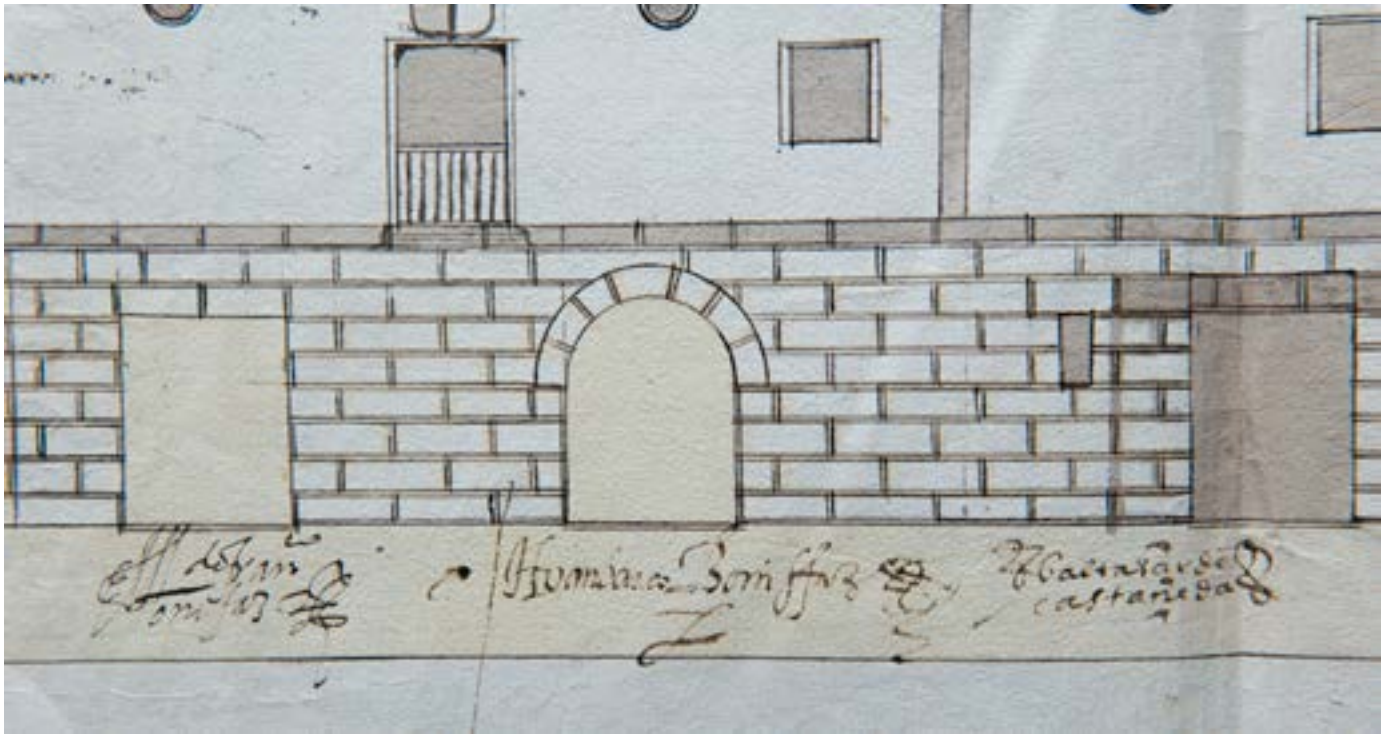
81 AHPBu. Prot. 5.817, 15-VII-1586, f. 361 y ss.

82 *Horden que se ha de tener para hedifizar lo de carpinteria y albañilería y puertas y ventanas y bedriera reja y lo demás para hacer lo del hospital y sobreospital y casa de vivienda como se demuestra en la traza…* (AHPBBu. Prot. 5.817, 1586, ff. 833-838).

83 *Ibidem*, 5-VII-1586, f. 836.

84 *Ibidem*, 1586, ff. 837-839.

85 *Ibidem*, 7-XI-1586, ff. 437 vº y ss.

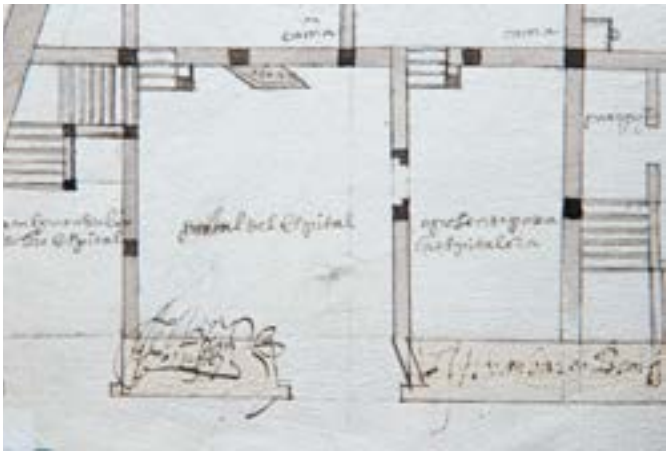


Detalle del proyecto del
Hospital de la Vega de Burgos.

día sacar una notable rentabilidad a este establecimiento. Conocemos cómo fue este hospital gracias a las tres proyecciones que Castañeda realizó del conjunto.

La primera representación gráfica refleja la planta baja, mostrándose un edificio rectangular. Se dividía en dos zonas: una dedicada a hospital y otra a mesón. La primera zona se articulaba en torno a un portal, presidido por un altar, que daba entrada a un aposento para hombres, con tres camas, otro para mujeres también con tres camas, y una habitación para la hospitalera. Una escalera daba acceso a la parte alta del hospital. Por su parte, la zona de mesón tenía un amplio zaguán a través del que se accedía a las caballerizas, a un aposento y a las escaleras de subida a la primera planta. La planta superior, recogida en la segunda propuesta, se articuló en varias estancias tanto en la zona del hospital como en la del mesón.

El alzado del conjunto, representado en la tercera hoja, evidencia muy bien las características del conjunto y la división funcional por zonas. La planta baja muestra que se levantó en piedra de sillería. La zona del Hospital y del mesón se articulaban en dos alturas sobre la planta



Detalle del proyecto del
Hospital de la Vega de Burgos.

baja. Al hospital se accedía por una puerta con arco de remate de medio punto y por otra adintelada y a la zona del mesón por puertas adinteladas. En el dibujo queda clara la parte que se conservó de las antiguas construcciones, que mostraba una sola altura sobre la planta baja. El conjunto se iluminaba a través de ventanas cuadradas, óculos y de un balcón, que se ubicaba en la primera planta de la zona hospitalaria, por encima del que se situaba un escudo con las armas de los Bonifaz.

1600

Título: Proyecto para la Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas.
Autor: Manuel Ribote.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.168/3, entre f. 328 y f. 329.
Contenido: Representan dos proyectos diferentes para la fuente.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre al rayado y al punteado para representar el espesor de los muros y marcar el perfil de las escaleras.
Dimensiones: 28 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno. Presenta algunas pequeñas pérdidas de papel en las esquinas.
Anotaciones: Primer proyecto: *Traza de la Fuente, maestro Manuel Ribote; Altar; Candeler; Candeler; Fonte; Gradas; Coxer agua; Escansadero; Entrada; Meadero.* Segundo proyecto: *Por esta traza se ha de hacer; El bachiller Docio* [rubricado]*; Pedro Calderon* [rubricado]; *Aquí a de caer el agua; Aqui.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Los proyectos aparecen en un papel doblado y cosido al protocolo. En la unión de los papeles en el reverso hay dibujos que no parecen tener nada que ver con el proyecto. Presenta acotaciones en números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII,* T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, pp. 337-338.

Comentario: La Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas está ligada a algunos de los milagros realizados por san Pedro de Osma en el siglo XI. Relatos antiguos que se remontan al siglo XIII narran que, estando este santo en esta localidad y no teniendo agua después de consagrar la iglesia antes de comer, cayó agua de un árbol con la que pudo no solo lavarse sino también saciar su sed y la de todos los que le acompañaban[86]. Esta acción milagrosa también fue narrada señalando que teniendo necesidad de agua este pueblo, san Pedro hizo manar agua de una encina[87], prodigio este que algunos han querido ver representado en el magnífico sepulcro románico del santo custodiado en la catedral oxomense[88].

El Concejo de Fresnillo de las Dueñas siempre cuidó con esmero esta fuente. Así, sabemos que el 17 de mayo de 1600, el maestro de cantería Diego de Villanueva, vecino de Escalante, se comprometía a la ejecución de una nueva fuente, conforme a la propuesta de Manuel Ribote[89].

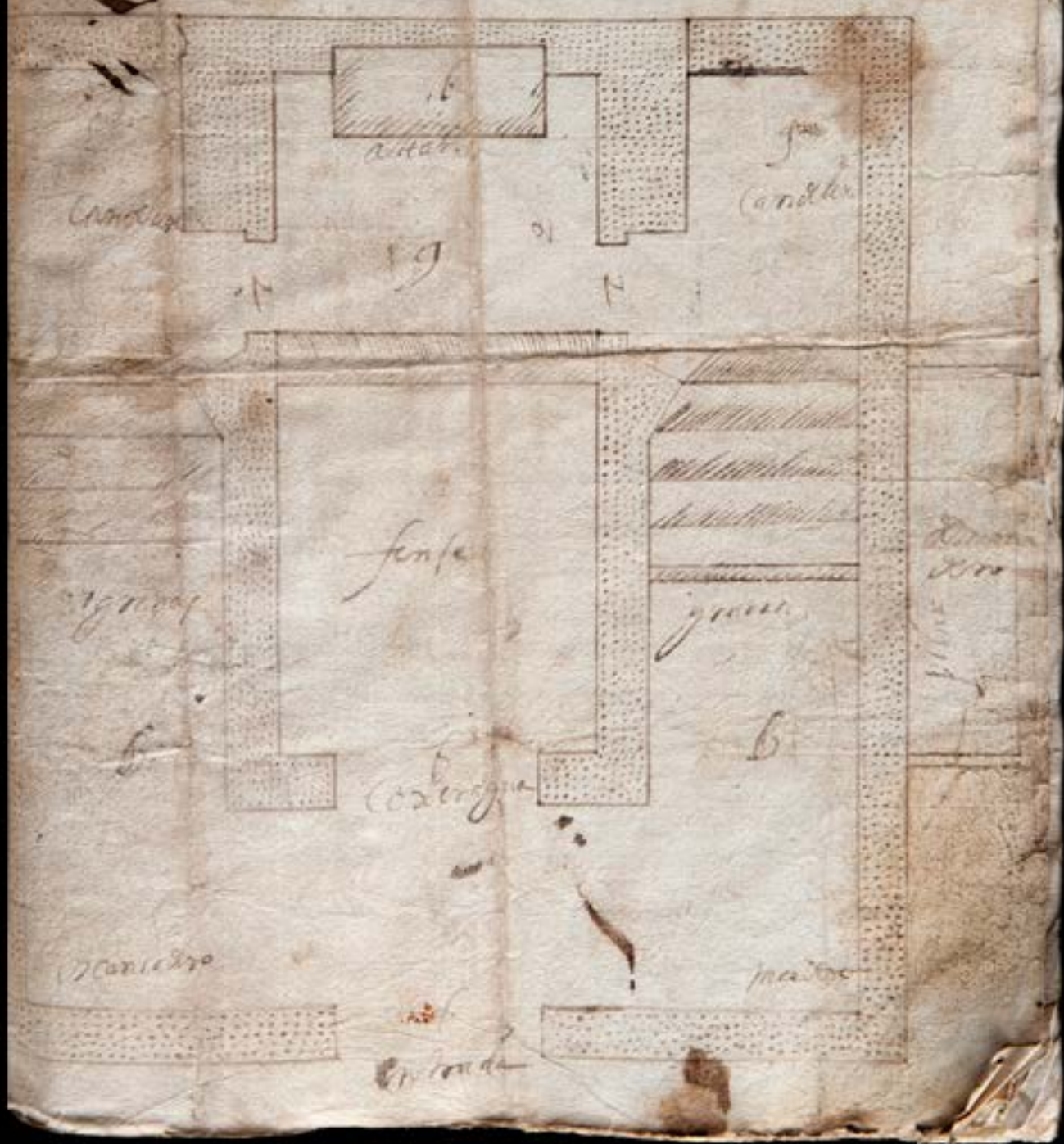
86 *Cuando este honesto varón se encontraba en cierta villa que recibe el nombre de Fresnillo, naturalmente, en el territorio de Osma, y después de consagrar la iglesia de esa localidad, obligado por la escasez de casas, se había acomodado para comer junto con su comitiva bajo un árbol de la especie de las encinas situado junto a la iglesia, al no disponer de agua para lavarse las manos, lo que podría parecer increíble a muchos, cayó sobre ellos desde arriba agua procedente del citado árbol, surgida de él contra las leyes de la naturaleza. Esta, con gran admiración de todos los que allí estaban, bastó para lavarse las manos y saciar la sed de los presentes*: MARTÍN IGLESIAS, José Carlos (2015, p. 88).

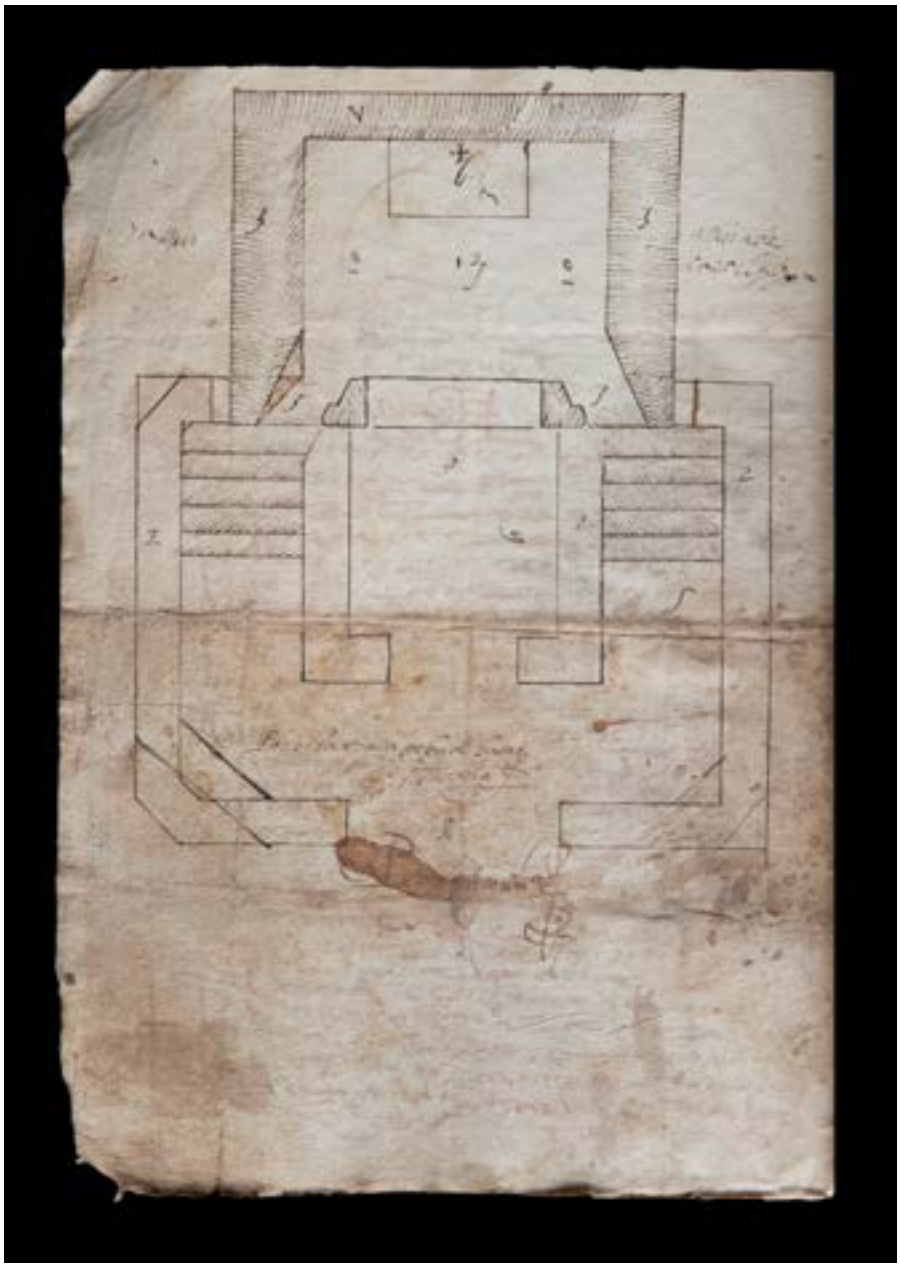
87 RUBIO MARCOS, Elías (1994, p. 35).

88 MORENO MINGO, Nuria (2010, p. 77).

89 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 337).

Traza de la fuente
Maestro Manuel Nabor





Esta estructura debía quedar coronada con una capilla en la que se rindiera culto a san Pedro de Osma. Todos los trabajos se acabarían en septiembre de ese año, teniendo que ser revisados, a su finalización, por maestros peritos en el arte de cantería. Villanueva establecía cómo debía labrarse y colocarse la piedra de la fuente y las características de la pequeña capilla que se ubicaría en la zona superior que, en principio, pensó en resolverse con bóveda semiesférica con pechinas, aunque al final se construyó una bóveda de cañón[90]. Al maestro se le debía dar el yeso necesario para los trabajos, la madera para los andamios y la piedra depositada en el cementerio, cifrándose el coste de todas las labores en 100 ducados[91]. Sin embargo, la obra no fue ejecutada por Villanueva y su realización se verificó, en 1607, por el cantero Juan Guerra quien la contrató el día 12 de marzo de ese año[92].

Hasta nosotros han llegado dos propuestas. En las condiciones quedaba indicado que la ejecución se haría *segun e por la traza que esta señalada y firmada del bachiller Docio cura de la villa y de mi el presente escribano*[93]. En la primera se muestra la parte baja y en ella puede leerse: *Traza de la Fuente. Maestro Manuel Ribote*[94], con lo que fue este profesional quien diseñó la estructura de la cámara donde se producía el surgimiento del agua, los muros bajos que la delimitaban, las escaleras que daban acceso a la capilla superior y este espacio. Sabemos que esta no fue la empleada ya que en la segunda propuesta se indicaba *por esta traza se ha de hacer*, siendo, además, la que está firmada y rubricada por el bachiller Docio[95]. En ambos dibujos aparecen una serie de números arábigos, en forma de acotaciones, que, sin embargo, no quedan aclarados en las condiciones.

90 *Ibídem,* p. 337.

91 AHPBu. Prot. 5.168/3, ff. 329-330.

92 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 337).

93 *Ibidem*, f. 329.

94 *Ibidem*, f. 328.

95 *Ibidem*, f. 328.

Escultura de san Pedro de Osma en la Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas.

Ambos proyectos son muy parecidos, pero difieren en que en el no elegido la capilla es de menores dimensiones y se abre a edículos laterales.

En la actualidad se conserva esta fuente con la capilla en la zona superior. Solamente se ha mantenido uno de los dos tramos de escaleras por las que, según los proyectos, se accedía a la zona de culto. También han desaparecido, como consecuencia de intervenciones posteriores, los muros bajos perimetrales. La capilla queda presidida por un nicho en cuyo interior hallamos una escultura de madera del siglo XVII de san Pedro de Osma.

Fuente Santa de Fresnillo de las Dueñas.

1602

Título: Proyecto para la capilla mayor de la iglesia de Zael.
Autor: Juan de la Cajiga (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 1.488/2, f. 78 vº.
Contenido: Representación de la planta de la capilla mayor de la iglesia de Zael con proyección de la bóveda. Se representa también el arranque de las naves del templo.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra y aguada. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunos elementos del dibujo, como las claves, se trazan a mano alzada. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros.
Dimensiones: 40 x 25 cm.
Estado de conservación: Bueno. El papel tiene leves pérdidas en los márgenes.
Anotaciones: Reverso**:** *Vistas las trazas hechas por los oficiales para la obra de canteria que sea de hacer en la yglessia del lugar de Zael por Hortuño de Aguirre y Juan de Esquivel maestros de canteria por mandado de su merced el licenciado Zuazo provisor de este arçobispado dijeron que declaraban y declararon que por estas trazas se agan y debe azer la dicha obra y no por la otra que se les a dado y mostrado y ansy lo juraron a Dios y a esta + y lo confirmaron de sus nombres en Burgos a ocho de octubre de mil seiscientos dos años; Hortuño de Aguirre* [rubricado]; *Juan de Esquivel* [rubricado]; *ante mi Antonio Lopez* [rubricado]; *Este dicho dia mes e año susodicho su merced el dicho señor provisor dixo que mandaua e mando que la dicha obra se aga por esta traza y no por la otra que se a dado; Gaspar de Zuazo* [rubricado].
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: No.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: Los representantes de la iglesia parroquial de Zael solicitaron a las autoridades diocesanas el permiso preceptivo para la construcción de la capilla mayor de ese templo que se hallaba en malas condiciones y estaba a punto de hundirse. Los responsables del templo se habían concertado con Juan de la Cajiga, que era un maestro que había trabajado en otros muchos lugares del entorno y gozaba de notable estima. En los compromisos previos entre la fábrica y el maestro se había señalado que la obra sería tasada por dos maestros peritos en el arte de la construcción. Sin embargo, los provisores, en 1602, consideraron que debían valorarse más propuestas constructivas y ordenaron que se mandaran llamar a más maestros para que presentaran sus proyectos y condiciones. Se estableció un plazo de 15 días para que estos profesionales se trasladaran a Zael. Los representantes del arzobispado nombraron a Hortuño de Aguirre y Juan de Esquivel que fueron quienes se comprometieron a seleccionar las propuestas gráficas más adecuadas y a dar las condiciones finales con las cuales se desarrollaría la construcción[96]. Ambos profesionales redactaron las condiciones definitivas y eligieron uno de los dos proyectos

96 AHPBu. Prot. 1.488/2, f. 72.

Bóveda de la capilla mayor de la iglesia de Zael.

presentados para la realización de la obra, autorizando su ejecución el provisor del Arzobispado Gaspar de Zuazo el 8 de octubre de 1602[97]. En las condiciones se hablaba de la construcción de los cimientos y de las características de los muros. Se emplearía piedra de Hontoria que debía ser puesta por el maestro adjudicatario, indicándose, igualmente, que los mayordomos de la parroquia debían entregar la mayor parte de las rentas excedentes del templo al maestro adjudicatario de la obra[98]. Una vez aceptado el proyecto se procedió al remate, partiéndose de la cantidad de 1.700 ducados. Finalmente, los trabajos fueron asumidos por el cantero Pedro del Río en 1.000 ducados, ordenándose que, una vez acabados, dos maestros peritos en el arte de la cantería procedieran a la tasación, dándose el correspondiente permiso el día 2 de octubre de ese año[99].

La propuesta presentada muestra una capilla de planta cuadrada, con contrafuertes en esquina y con una compleja bóveda estrellada de ascendencia tardogótica[100]. No sabemos quién es el autor de esta representación gráfica, aunque teniendo en cuenta las relaciones que tuvo la fábrica con De la Cajiga muy bien pudo ser este cantero quien la realizó. Los representantes de la parroquia no debieron abandonar la idea de que De la Cajiga participara en la obra, de tal manera que Del Río decidió traspasar, con el consenso de la fábrica, la mitad del trabajo a realizar al primero, firmándose el contrato el 3 de noviembre de 1602[101]. Al parecer ambos maestros habían llegado a un acuerdo previo en el que se indicaba que si uno de los dos obtenía el remate cedería al otro la mitad de la obra, lo que constituye un buen ejemplo de las fluidas relaciones que existían entre los profesionales de la construcción, sobre todo a la hora de llegar a acuerdos antes de los remates para evitar bajas excesivas[102]. Tanto De la Cajiga como Del Río eran vecinos de la localidad de San Mamés en la Merindad de Trasmiera, lo que explicaría sus vínculos, y trabajaron en el entorno de Burgos, Valladolid y Palencia[103]. La obra resultante se atuvo perfectamente al proyecto presentado.

97 *Ibidem,* f. 78 vº.

98 *Ibidem*, ff. 73-74.

99 *Ibidem,* f. 75.

100 *Ibidem,* f. 78.

101 *Ibidem,* ff. 70-71.

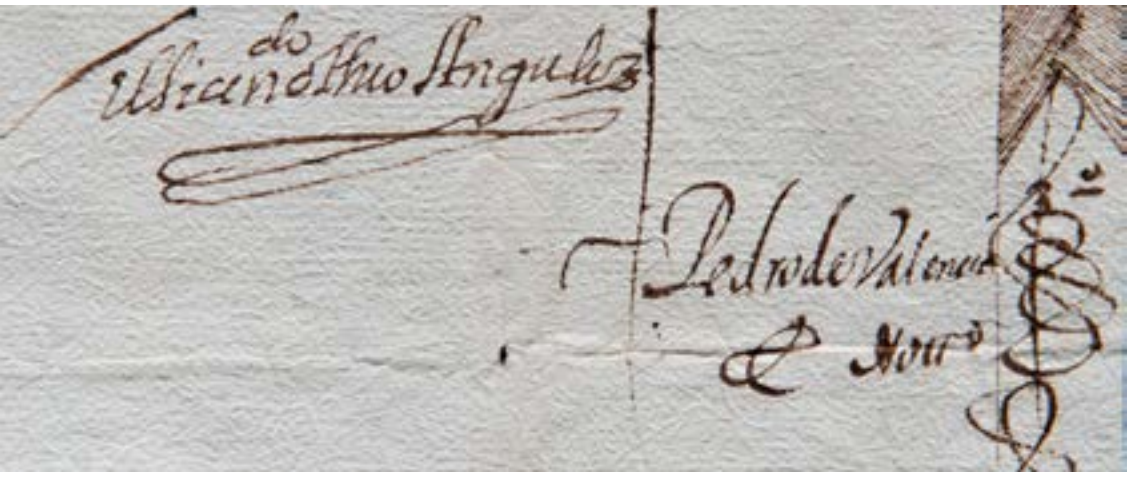
102 *Ibidem,* ff. 79-80.

103 VARIOS AUTORES (1991, pp. 111 y 574).

1604

Título: Proyecto para la capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora la Blanca de Lerma.
Autor: Juan de Reoz.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 1.184, f. 981.
Contenido: Representación de la planta de la cabecera de la ermita con proyección de la bóveda.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia del racimo. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado en diagonal para representar el espesor de los muros.
Dimensiones: 40 x 21 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *Traça de la capilla; el licenciado Matheo Angulo* [rubricado]; *Pedro de Valencia Notario* [rubricado]*; Juan de Reoz* [rubricado]. Reverso: *1604; Traça de la capilla*.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Acotaciones en números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 25 de noviembre de 1604, la cofradía de Nuestra Señora la Blanca de la villa de Lerma iniciaba el proceso de reparación de su ermita. Para ello, ordenó al maestro Juan de Reoz que redactara las condiciones de los trabajos a realizar que fueron signadas por Pedro de Valencia, notario apostólico de esa localidad. En ellas se señalaba que el maestro que acometiera estas labores debía derribar toda la cabecera de este edificio y construir firmemente las paredes con los correspondientes contrafuertes. No solo se cuidaban, en este pliego, los asuntos técnicos, como el uso de la piedra de Hontoria de la Cantera, sino también los estéticos haciendo referencia a algunos aspectos de la arquitectura culta: *y donde se halla el arco toral vendrá entreambas puertas un alquitrabe dorico los capiteles serán dos impostas quadradas.* La bóveda se haría en piedra toba o ladrillo y los trabajos deberían acabarse pasado medio año desde la firma del contrato[104].



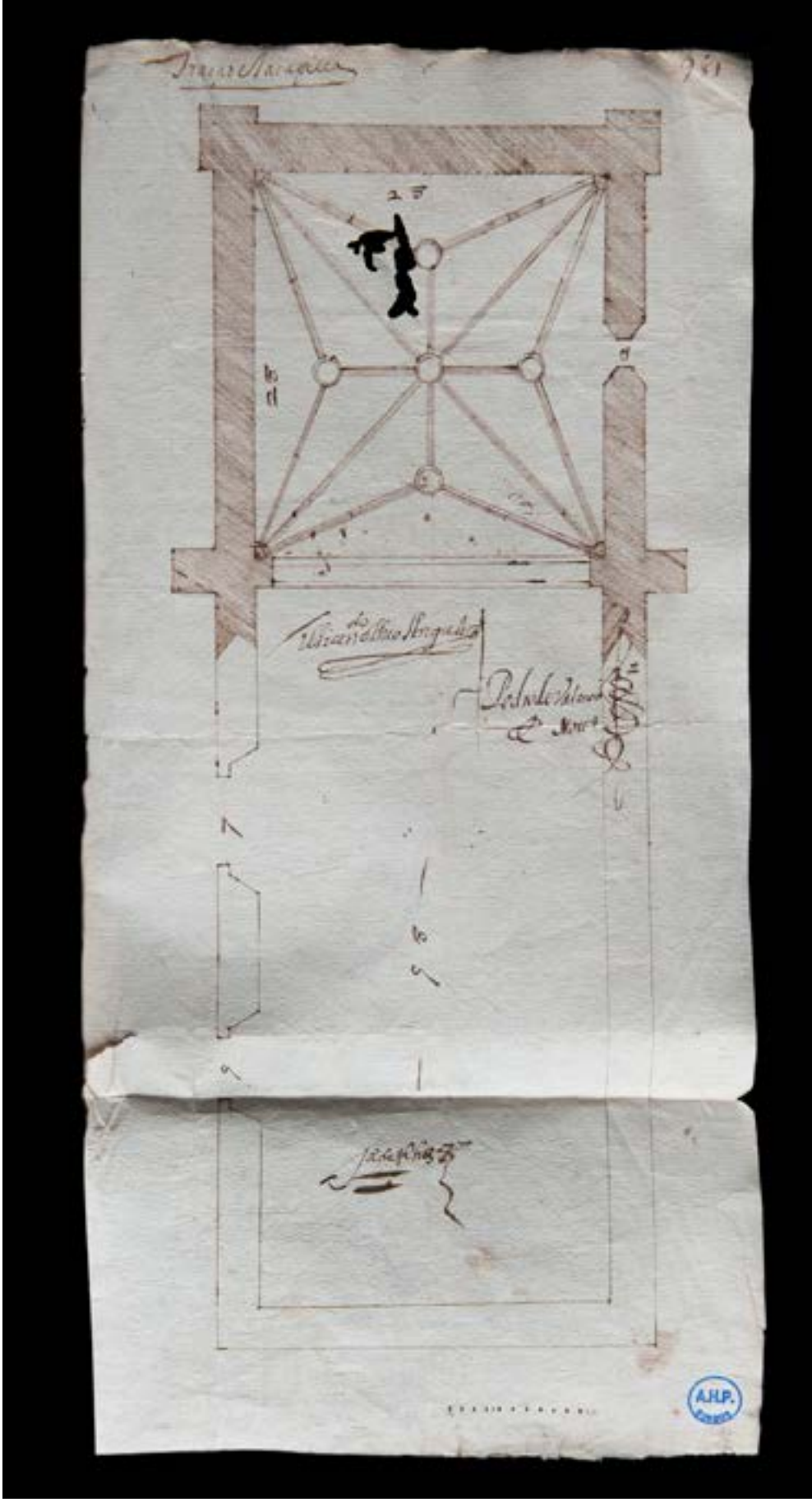
Detalle de las firmas del licenciado Mateo de Angulo y de Pedro de Valencia en el proyecto de la capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora La Blanca de Lerma.

104 AHPBu. Prot. 1.184, ff. 979-980.

Este maestro presentó también una propuesta gráfica en la que aparece el cuerpo de la iglesia, que se mantuvo, y la cabecera que debía procederse a reconstruir[105]. Se trataba de una convencional actuación de tradición gótica, en la que la cubierta es una bóveda de terceletes. Solamente se decidió remodelar la cabecera, contrastando este espacio con el tramo de los pies que, muy probablemente, estaba cubierto con techo de madera.

Para dar conformidad al proyecto no solo firmó el maestro sino, también, el licenciado Mateo Angulo y el notario apostólico Pedro de Valencia. El 27 de noviembre 1604, los provisores del arzobispado de Burgos daban permiso a la cofradía para que Juan de Reoz ejecutara estos trabajos por 1.300 ducados[106].

Juan de Reoz fue un maestro de cantería, natural de Arnuero, quien, a comienzos del siglo XVII, estaba avecindado en Lerma, trabajando en las múltiples obras que se estaban llevando a cabo en esa villa impulsadas por el duque de Lerma y su familia[107]. Así aparece documentado en 1613, junto a Damián de Espinosa, trabajando en el monasterio de San Blas[108] y, en 1615, en la colegiata de San Pedro[109]. Igualmente participó en distintas obras del complejo del palacio ducal[110].



105 *Ibidem,* f. 981.

106 *Ibidem*, f. 982.

107 VARIOS AUTORES (1991, p. 556).

108 CERVERA VERA, Luis (1969b, pp. 42-45).

109 CERVERA VERA, Luis (1981, pp. 90 y 185-186).

110 CERVERA VERA, Luis (1967, pp. 281, 282, 292, 293, 295, 303, 399, 401, 405, 406, 494, 501, 502, 572).

1606

Título: Proyecto para la portada de la Casa de la Moneda de Burgos.
Autor: Simón de Berrieza.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.900, f. 1.
Contenido: Representación del alzado de la puerta principal de la Casa de la Moneda de Burgos. Se representa también la planta, o ancho, de la portada.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia del racimo. Tinta marrón y aguada marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se utiliza en la planta el rayado diagonal para representar el espesor de los muros y en el alzado se usa la aguada para crear efectos tridimensionales y diferenciar los diferentes campos del escudo.
Dimensiones: 40 x 26 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Simon de Berrieza* [rubricado]*; Diego de San Vitores* [rubricado]; *Dos a dar fianças bastantes a su contento y en defecto por su cuenta se pone; petipie.*
Escala: Pitipié. Dividida en 9 segmentos iguales numerados y con puntos, bajo la que se dispone la leyenda *petipie.* Pies castellanos.
Observaciones: Acotaciones en números arábigos. Se representa también el despiece de la cantería que rodea a la portada.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen y MAÑERU LÓPEZ, Juan: "La Casa de la Moneda de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 217, 1998, pp. 354-391.

Comentario: La Casa de la Moneda de Burgos fue creada en la época del rey Alfonso VIII y rivalizó a lo largo de su historia con las otras grandes cecas castellanas. Debido a su carácter de fundación real, tenía ordenanzas y jurisdicción propias. Se ubicaba en una de las zonas de mayor prestigio de la ciudad, la actual calle de san Juan, próxima al Colegio de los Jesuitas, donde se levantaba el edificio de administración y de carácter representativo, por detrás del cual se alzaban los talleres[111]. Tenemos noticias de algunas obras de ampliación y mejora como las llevadas a cabo por Simón de Bueras en 1565[112]. Durante el siglo XVII, debido a la creciente demanda de acuñación, se renovaron en ella los sistemas técnicos de fabricación de moneda, produciéndose una importante ampliación de sus instalaciones y de mejora de su maquinaria[113].

El 15 de febrero 1606, Diego Alonso de San Vitores, teniente de Tesorero de la Casa de la Moneda, decidió destinar 36.000 reales para la construcción de una nueva fachada[114]. Se presentaron unas primeras condiciones de realización de las obras de cantería, firmadas por Diego de Sarabia. El precio en que cifró los trabajos fue de 800

111 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1956, pp. 5-6); RUIZ Y GONZÁLEZ DE LINARES, Ernesto (1967, p. 26); IBAÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1990, p. 155).

112 *Ibidem,* p. 56.

113 CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen y MAÑERU LÓPEZ, Juan (1998, pp. 354-391).

114 AHPBu. Prot. 5.900, f. 2: Citado por CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen y MAÑERU LÓPEZ, Juan (1998, p. 373).


Diego de Solmo
1 2 3 4 5 6 7 8 9
palmos

Detalle del proyecto de la portada de la Casa de la Moneda de Burgos.

Escudo de la portada de la antigua Casa de la Moneda de Burgos.

ducados a pagar en tres plazos[115]. Unas segundas condiciones de cantería fueron las preparadas por Simón de Berrieza que serían las elegidas, junto con la representación gráfica realizada por este mismo artífice[116]. Se indicaba que la primera planta de la nueva fachada debía ser de buena cantería, haciéndose un especial hincapié en cómo debían construirse los cimientos para que esta nueva obra no debilitara las estructuras del edificio preexistente. En su conjunto, esta actuación tenía como modelo la fachada de la casa del regidor Juan Bautista de la Moneda, ubicada en la cercana calle de Comparada. Tras un reñido proceso de remate[117], que duró varios días, Berrieza se comprometía, el 20 de marzo de 1606, a la ejecución de estos trabajos en un plazo de ocho meses por 750 ducados[118]. Este maestro dio igualmente las condiciones de las labores de carpintería[119] que fueron rematadas en Domingo de Medina[120]. Como la planta superior de la fachada debía ser ejecutada en ladrillo, los maestros albañiles Lucas Castellanos y Cristóbal Rebisco redactaron las condiciones correspondientes[121], siendo ellos los

115 AHPBu. Prot. 5.900, ff-3-4.

116 *Ibidem,* ff. 7-8.

117 *Ibidem,* f. 8.

118 *Ibidem,* f. 14.

119 *Ibidem,* f. 5.

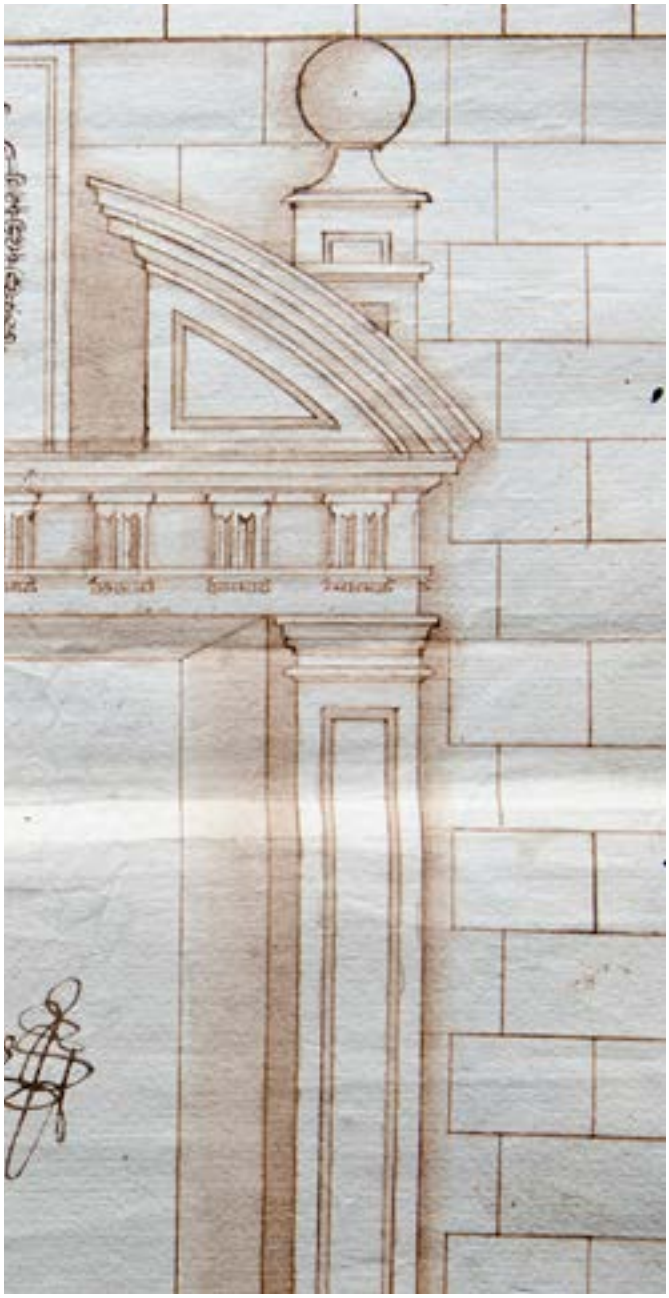
120 *Ibidem,* ff. 16-17.

121 *Ibidem,* f. 18.

encargados de su realización efectiva[122]. Las tareas de yesería corrieron a cargo del yesero Lorenzo Álvarez[123].

La ejecución de esta parte tan significativa y representativa de la Casa de la Moneda fue un trabajo colectivo, tanto en lo relativo a la redacción de las condiciones como en lo que a su ejecución se refiere. Sin embargo, Berrieza, que era el más cualificado de todos los profesionales que participaron en su construcción, debió de ser uno de los impulsores de la imagen del conjunto. Así lo testimonia que la proyección de la portada, el elemento más significativo, fuera firmada por este profesional y por Diego Alonso de San Vitores, lo cual evidencia que, muy probablemente, este alto funcionario de esta institución no solo la aprobó sino que, también, pudo intervenir en la definición estética de esta obra[124]. Enmarcada en una pared de perfecta cantería, presenta caracteres adintelados. Queda flanqueada por dos pilastras cajeadas que sustentan un entablamento con friso decorado con triglifos. Un frontón curvo partido, de connotaciones palladianas, en cuyos derrames aparece la clásica decoración de bolas de ascendencia escurialense, muestra en su parte central el escudo real. Las dimensiones del vano de acceso eran de 9 pies de ancho y 12 de alto. De todo este edificio, solamente se ha conservado este escudo empotrado en una nueva fachada decimonónica.

Simón de Berrieza tenía orígenes trasmeranos, había nacido a mediados del siglo XVI y tuvo una larga vida profesional como arquitecto de edificios y retablos hasta los años iniciales del siglo XVII, especializándose en trabajos en madera[125]. Por su parte, Diego Alonso de San Vitores pertenecía a una de las grandes familias de la oligarquía burgalesa de la Edad Moderna y fue uno de los prohombres burgaleses en el tránsito del siglo XVI al XVII, desempeñando notables actividades comerciales y de participación en distintas actividades del Concejo[126].



Detalle del proyecto de la portada de la Casa de la Moneda de Burgos.

122 *Ibidem*, f. 26.

123 *Ibidem,* f. 24.

124 *Ibidem,* f. 1.

125 BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1998, pp. 33-84).

126 PAYO HERNANZ, René Jesús (2015, pp. 59-60); PAYO HERNANZ, René Jesús (2016, pp. 679-904).

1607

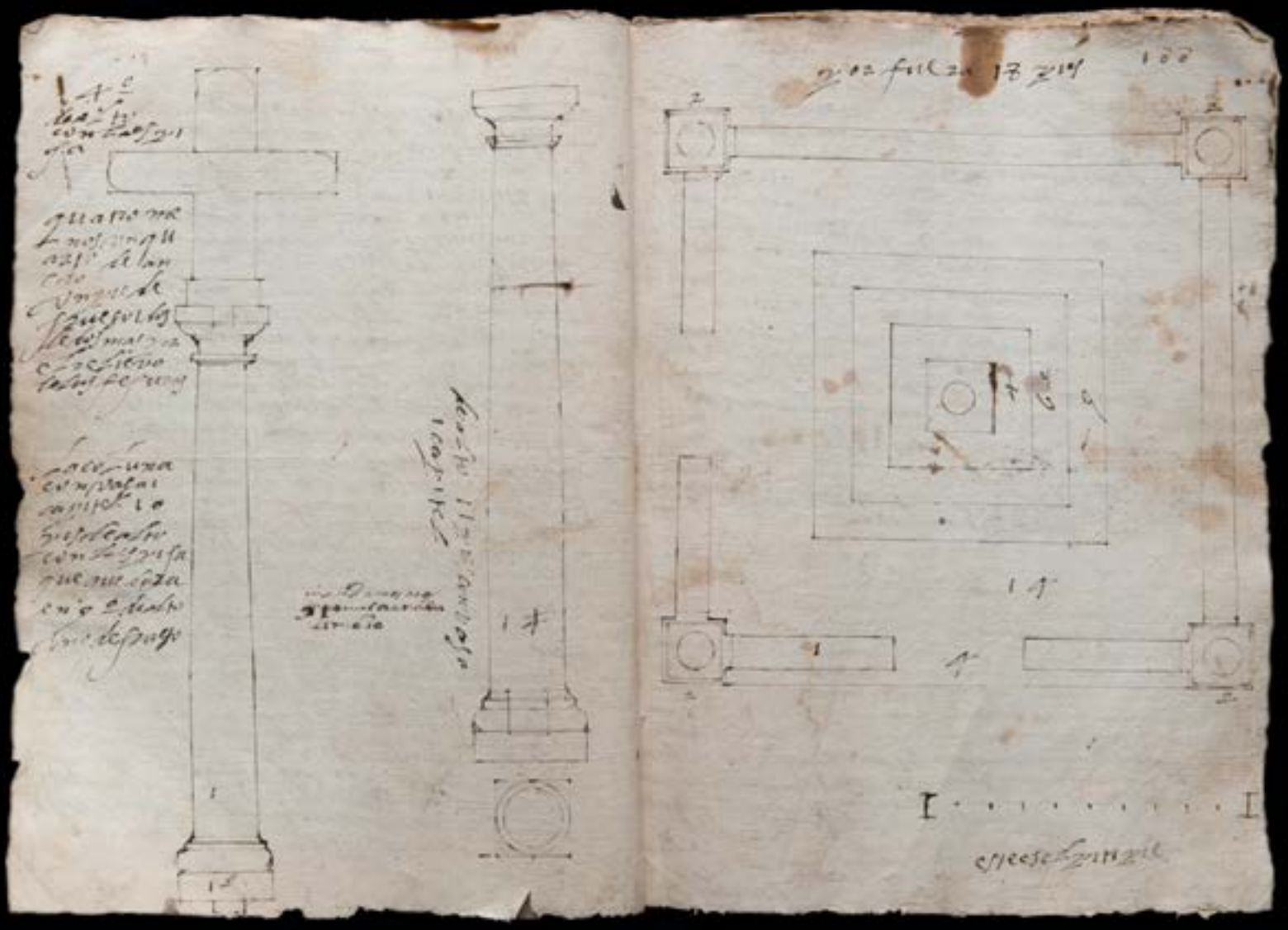
Título: Proyecto para el humilladero de Fuentespina.
Autor: Hernando de Palacios.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.199/3, ff. 187 vº y 188.
Contenido: Se representa la planta y el alzado del crucero y de los pilares del humilladero.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de la mano con flor que, en esta ocasión, tiene cinco pétalos. Tinta marrón Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada.
Dimensiones: Planta: 29 x 19,5 cm; Alzado: 29 x 19,5 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Alzado: *4º pies de alto con la repisa; quatro menos un quarto de ancho un pie de grueso i dos dedos mas por el relievo con las figuras; la columna con vasa i capitel 10 pies de alto con la repisa que quedara en 9º de alto uno de grueso; mandamos a vos Christoval de Nava el mozo; de alto 11 pies con vasa y capitel.* Planta: *Por fuera 18 pies; este es el pitipié.*
Escala: Pitipié. Se reflejan varios puntos separados entre sí que establecen la escala, careciendo de referencia numérica que, según se indica en las anotaciones del propio dibujo, correspondería a pies. Pies castellanos.
Observaciones: El proyecto se encuentra en el reverso y anverso de las condiciones. Presenta acotaciones de números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "En torno a la actividad profesional en la arquitectura burgalesa. 1600-1650", Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, p. 225; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Fuentespina. La villa y su arte. Siglos XVII y XVIII*, Parroquia de San Miguel Arcángel de Fuentespina, San Sebastián, 1995a, pp. 54-56; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, pp. 338-339.

Comentario: Entre los múltiples cruceros y humilladeros de la provincia de Burgos destaca el de Fuentespina[127]. La Cofradía de la Vera Cruz de esta villa decidió construir en el año 1607 un crucero integrado en un humilladero, en el Camino Real hacia Aranda, justamente en el cruce con el camino que conducía a la ermita del Padre Eterno[128]. En julio de ese año, el cantero Hernando de Palacios presentaba las condiciones de ejecución de esta obra[129]. Se indicaba que la construcción sería de planta cuadrada, describiéndose cómo debían hacerse las

127 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1985, pp. 69-114).

128 IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 226); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1995a, pp. 54-56); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 338-339).

129 AHPBu. Prot. 5.199/3, ff. 187 rº y 188 vº.



gradas, los pilares, la cubierta y el crucero que quedaba integrado en su interior. Se establecía su coste en 100 ducados y Palacios indicaba que se le darían dos ducados por la proyección que había efectuado, utilizando, para ello, el propio pliego de las condiciones[130]. En realidad, se hicieron dos dibujos. En el primero aparece la forma del crucero y de los cuatro pilares, a modo de columnas toscanas, que sustentaban el tejado del humilladero, mientras que en el segundo se diseñaban la planta de esta estructura y las gradas que servían de base al crucero.

Tras el proceso de remate, en el que participó Juan de Liaño el 5 de agosto de 1607[131], este profesional contrataba la ejecución del trabajo[132]. El maestro se obligaba a poner a su costa la piedra y tener acabadas todas las labores para el día de Navidad de 1607.

130 *Ibidem*, ff. 187 vº y 188 rº.

131 *Ibidem,* f. 189.

132 *Ibidem,* ff.191-193.

Se conserva este humilladero, aunque transformado y algunos de sus caracteres actuales no se corresponden con los propuestos en el proyecto de Hernando de Palacios. Así los soportes que sustentan el tejado son pilares y no columnas y la base de la cruz es una columna salomónica. Esta cruz presenta en la parte delantera la imagen de un Cristo Crucificado y en la trasera la de una Virgen.

El tracista de la obra, Hernando de Palacios, tenía orígenes cántabros y tanto él como algunos de sus familiares llevaron a cabo una importante actividad constructiva hacia el año 1600.[133] Juan de Liaño fue igualmente un maestro de orígenes cántabros cuya familia tuvo un destacado papel en la actividad constructiva en los años finales del siglo XVI y en los iniciales del XVII[134].

Humilladero de Fuentespina.

133 VARIOS AUTORES (1991, pp. 482-483).

134 *Ibidem,* p. 362.

1608

Título: Dibujos de la casa de Juan de Maeda en Burgos.
Autor: Pedro de Sarabia (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.065, f. 736 vº.
Contenido: Dibujos de distintas partes de la casa.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Los dibujos se realizaron a mana alzada.
Dimensiones: 30 x 19 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Aparecen diversas cuentas que deben estar en relación con la construcción.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de una serie de dibujos en los que se clarifican visualmente algunos aspectos de la construcción. Acotaciones en números arábigos. Se representa el despiece del dintel.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: En 1608, el maestro Pedro de Sarabia dio las condiciones de ejecución de la delantera de la casa de Juan de Maeda, situada junto a la iglesia de San Esteban en la ciudad de Burgos[135]. En ellas se señalaba que debía ejecutarse todo el muro principal de este inmueble, cuidando que durante su construcción no se produjeran daños en la estructura general del edificio. Esta nueva fachada se levantaría sobre una zanja a modo de cimiento, sobre el que se desarrollaría la pared, la cual sería ejecutada en piedra de Hontoria, teniendo esta estructura tres pies de ancho. En la fachada se abrirían dos puertas y una ventana cuyos vanos quedarían resaltados en piedra y junto a ellas se colocaría el escudo del propietario. Se indicaba que la obra sería tasada una vez ejecutada y que el coste de la misma se pagaría en tres tercios: el primero al acopio de los materiales, el segundo mediados los trabajos y el tercero ocho días más tarde de finalizada la tasación. Ante el peligro que esta actuación podía llegar a suponer, al llevar consigo la demolición parcial de la antigua casa, se procedía a indicar que, en el caso de producirse daños en las viviendas anejas, su reparación correría a cargo del maestro en quien se hubiera rematado la obra. Acompañando a las condiciones hay unos dibujos que, más que un proyecto en sentido estricto, son unos apuntes de cómo quedaría la fachada[136]. Gracias a ellos, sabemos que la puerta principal tenía 9 pies de ancho y 13 de alto. La segunda puerta, más pequeña, tenía 6 pies de ancho y 9 de alto y la ventana que se alzaba sobre ella tenía 5 pies de ancho y de largo. Por encima del dintel de la puerta principal, del que también se dibuja el despiece, queda representado el escudo. Igualmente se dibujó el perfil moldurado de la cornisa.

El día 27 de mayo de 1608, el maestro Pedro de Sarabia firmaba el contrato de ejecución de esta obra, cifrándose en principio, y a resultas de la tasación final, el coste de la misma en 1.500 reales[137]. Actuaron como fiadores de este profesional los canteros Nicolás de la Isequilla y Juan Ortiz de la Torre[138].

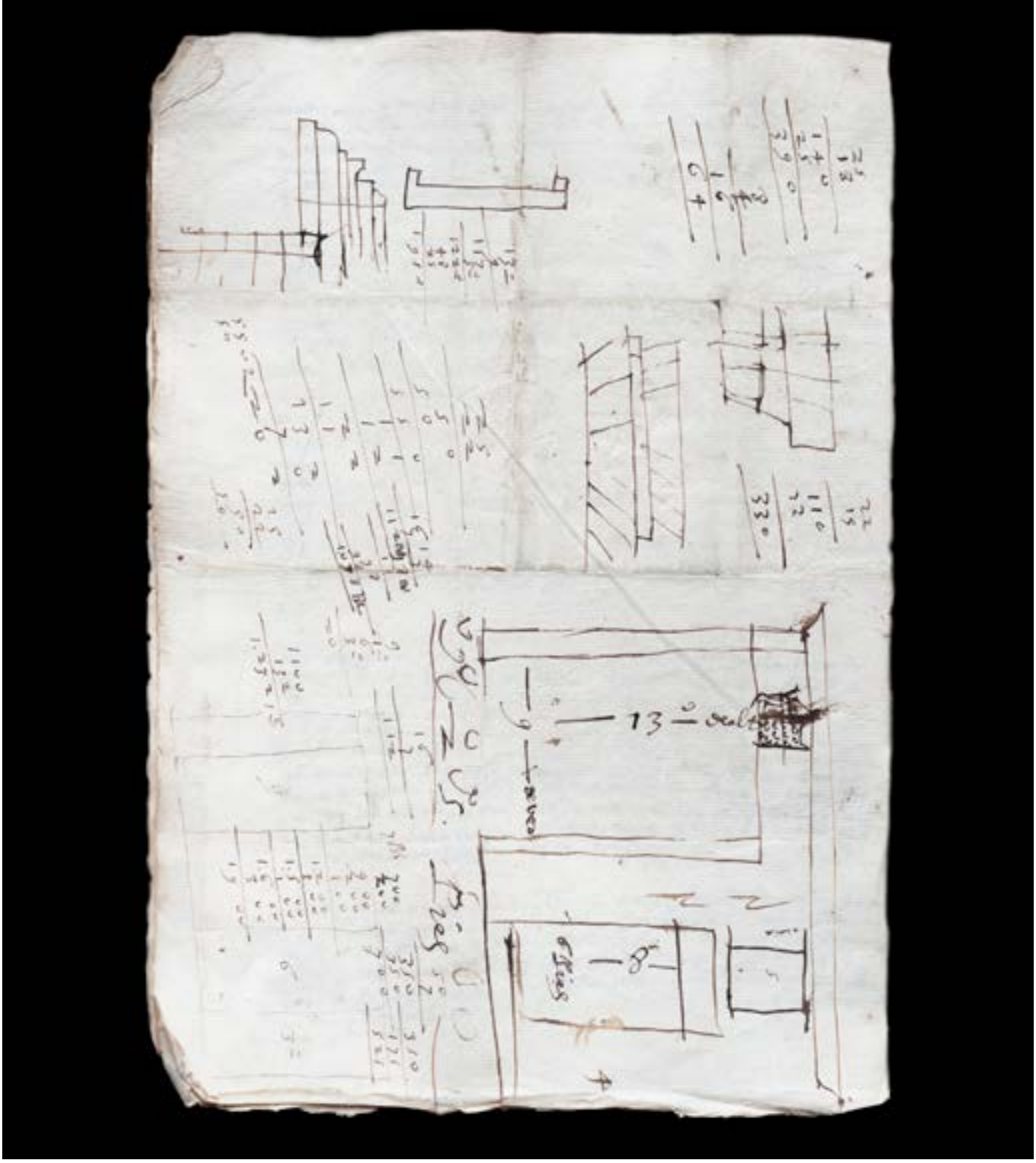
Del propietario, Juan de Maeda Salazar, sabemos que ocupó importantes cargos en el Regimiento burgalés del siglo XVII, habiendo desempeñado el cargo de Procura-

135 AHPBu. Prot. 6.065, f. 735.

136 *Ibidem,* f. 736 vº.

137 *Ibidem,* f. 736 vº.

138 *Ibidem,* ff. 737-739.



dor Mayor de la urbe[139]. En 1633, pleiteó contra Juan de Castilla por el pago de lo que se le debía por un censo impuesto sobre los réditos de unas casas propiedad del segundo[140]. Estuvo muy implicado en distintos asuntos económicos entre la Capilla de la Visitación de la Catedral y la parroquia de san Esteban de Burgos[141]. Por su parte, Pedro de Sarabia fue un maestro natural de Navajeda, en Cantabria, que desarrolló una cierta actividad profesional en el entorno burgalés de comienzos del siglo XVII[142].

139 AMBu. Hi-3.428.

140 ARCHVa. Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 2.230/2.

141 ACBu. ACV. 35.

142 VARIOS AUTORES (1991, p. 217).

1608

Título: Proyecto para la casa del señor marqués de La Laguna en La Ventosilla.
Autor: Juan de Salamanca.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 1.188, f. 391.
Contenido: Representa la planta y el alzado de la casa.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón y negra. Aguada marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros en la planta y marcar los faldones de la cubierta en el alzado, utilizándose tinta negra para marcar la profundidad de los vanos.
Dimensiones: 30 x 22 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Traça de la casa del Sr. marqués de la Laguna; Juan de Salamanca* [rubricado].
Escala: Pitipié. Presenta una línea de escala segmentada en decenas identificadas con números arábigos. Pies castellanos.
Observaciones: La planta y el alzado aparecen en un mismo folio.
Documentación relacionada: El contrato se halla en el mismo protocolo que la propuesta gráfica (AHPBu. Prot. 1.188, f. 331).
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII,* T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, pp. 259-270.

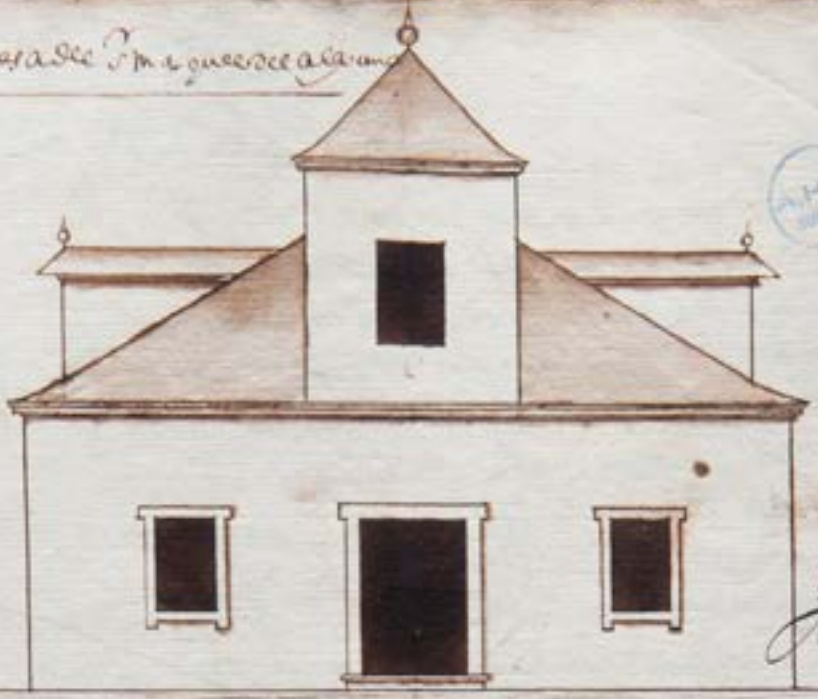
Comentario: El Sitio de La Ventosilla fue una de las más notables creaciones arquitectónicas impulsadas por el duque de Lerma como parte de un vasto programa vinculado al recreo cortesano impulsado por este valido. El traslado de la corte de Madrid a Valladolid, merced al impulso de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, favoreció el desarrollo de este lugar que fue comprado a distintos propietarios, desde 1602, con el fin de crear un espacio campestre y ajardinado en torno a una notable residencia que tuvo la función de ser espacio de esparcimiento de la corte. La casa principal de La Ventosilla, ligada a planteamientos estéticos tardoescurialenses, se fue ejecutando en los años iniciales del siglo XVII, quedando rodeada de jardines, huertos y bosques en una fusión perfecta entre la arquitectura y la naturaleza. La Ventosilla fue sede de grandes acontecimientos políticos y festivos, sobre todo en los momentos en que este lugar fue visitado por el rey Felipe III y su familia[143]. No debe resultarnos extraño, por lo tanto, que varios miembros de la nobleza edificaran casas en el entorno de esta construcción para residir en los momentos en que el rey estuviera allí alojado. Tenemos datos sobre la construcción de residencias de varios destacados miembros de la corte como el conde de Gelbes, Rodrigo Calderón y Enrique de Guzmán. Entre ellos también se encontraba el marqués de La Laguna, lo que configuraría un pequeño pueblo en torno a la construcción principal cuyo resultado final no debía de ser demasiado homogéneo, lo que desagradaba al duque de Lerma[144]. Estos personajes también trataron de construir casas en Lerma, por lo que el duque intentó que la edificación de las mismas se llevara a cabo bajo parámetros de homogeneidad y orden evitándose lo que había señalado Cabrera de Córdoba que había sucedido en La Ventosilla: *los criados y allegados del duque y sus*

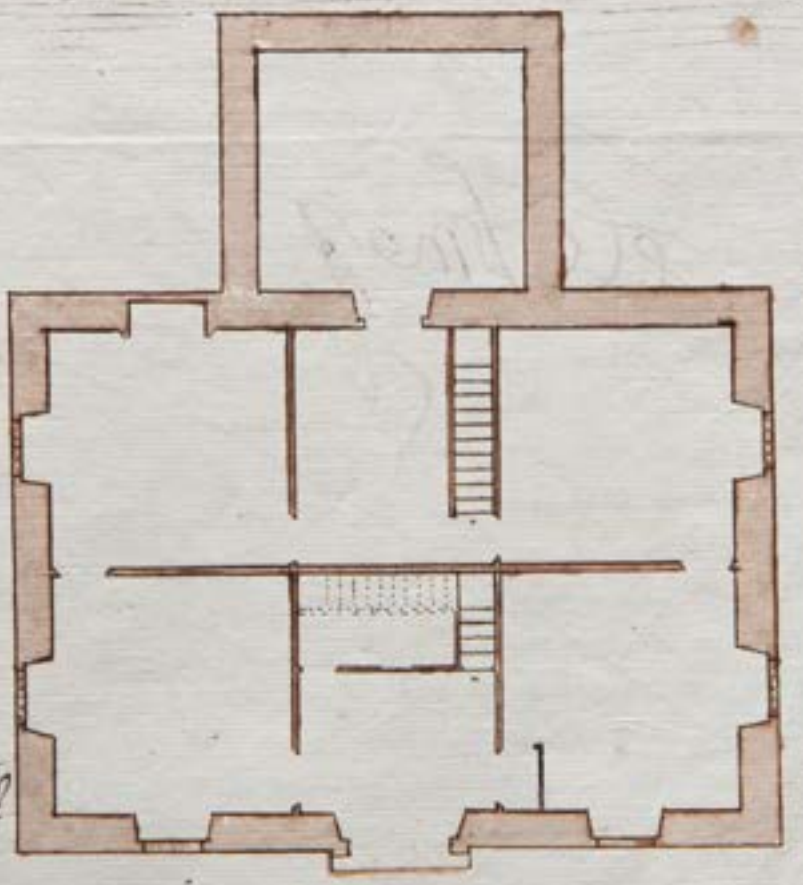
143 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 259-270).

144 *Ibidem,* pp. 272-273.

Fracada della casa della S.ma Inquisizione alla Barcelona

391

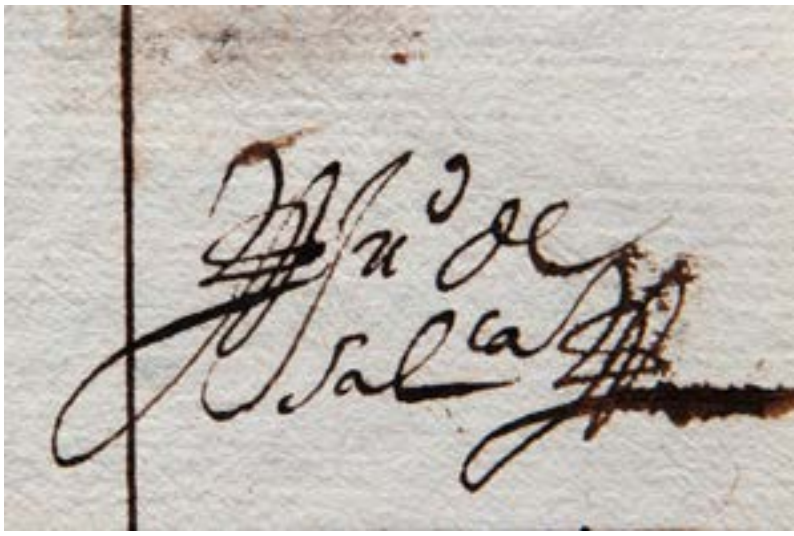




aficionados la quieren hacer cada uno la suya como han comenzado en La Ventosilla[145].

Sancho de la Cerda (1550-1626), marqués de La laguna de Camero, fue un importante hombre de estado, diplomático y mayordomo de la reina. Era cuñado de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. Desempeñó destacadas misiones diplomáticas en Flandes, llegando a contar con el aprecio de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia. Terminados sus servicios en esos territorios regresó a España, en 1606, beneficiándose del parentesco con el duque de Lerma. Por ello, no debe sorprendernos que tratara de mantenerse siempre lo más próximo posible tanto al valido como al rey[146]. Esta fue la razón por la que don Sancho decidió edificar una casa en La Ventosilla para estar cercano a los círculos del poder en el momento en que la corte se trasladara a ese lugar.

El día 20 de junio de 1608, don Sancho firmaba una carta de concierto con el maestro trasmerano Hernando del Hoyo para la ejecución de una casa en el Sitio de La Ventosilla, conforme a una representación gráfica que le había sido entregada por Francisco de Salamanca[147]. Se indicaba, en las condiciones de ejecución, que el edificio debía tener 46 pies de largo. Se emplearía mampostería revocada, usándose sillería en las esquinas y en el enmarcamiento de puertas y ventanas. Al interior los tabiques de separación eran de emplenta, con estructura de madera, rellena de yeso y ladrillo. Se establecía el precio de los trabajos en 500 ducados que se pagarían en cuatro veces: al inicio de las obras, cuando se hubieran levantado las paredes, al acabarse la cantería y la última una vez terminada la obra, debiéndose haber concluido los trabajos constructivos el día de san Andrés de 1608. Los pagos se realizarían o bien en La Ventosilla o en Gumiel de Mercado. Del Hoyo, natural de Padiérniga, fue un destacado maestro que trabajó en Cantabria, La Rioja y Burgos siendo muy destacadas sus intervenciones en la villa ducal de Lerma en los años iniciales del siglo XVII.



Firma de Juan de Salamanca en el proyecto de la casa del marqués de La Laguna en La Ventosilla.

Este hecho, sin duda, debió de favorecer que fuera el encargado de contratar este trabajo[148].

Las condiciones venían acompañadas de la proyección que entregó Juan de Salamanca. Se representa la planta y el alzado. La planta baja se articulaba en varias estancias. En la que se abría a la puerta principal se ubicaba una escalera que daba acceso a una torrecilla que se levantaba sobre la fachada principal. En una de las estancias de la zona posterior había una escalera por la que se llegaba a una segunda planta que ocupaba toda la parte posterior de la construcción. Añadido al cuerpo principal en la fachada trasera se unía un espacio que generaba una habitación de forma cuadrada. El alzado presenta unas sobrias líneas de carácter geométrico, con cubiertas de gran vertiente como corresponde a las edificaciones clasicista de ascendencia herreriana, estética que, a pesar de la modestia de la construcción imperaba en esta edificación lamentablemente desaparecida. El diseñador de la obra, Juan de Salamanca, debió de formar parte de la familia de Francisco de Salamanca y de su hijo Juan de Salamanca que tuvieron un papel muy destacado en el desarrollo de la escuela de arquitectura clasicista del siglo XVI en Valladolid.

145 CABRERA DE CÓRDOBA, Luis (1614, p. 254). Citado por ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 273).

146 OCHOA BRUN, Miguel Ángel: "Sancho de la Cerda", *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* (https://dbe.rah.es/biografias/20825/sancho-de-la-cerda).

147 AHPBu. Prot. 1.188, ff. 331-332.

148 VARIOS AUTORES (1991, pp. 337-338).

1611

Título: Proyecto para la capilla funeraria de Francisco Báez Gutiérrez en la antigua colegiata de Peñaranda de Duero.

Autor: Juan de Mendiguren.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales. 4.666, ff. 395-396.

Contenido: Representa la proyección de la bóveda de la capilla y el alzado.

Soporte y técnica: Papel. Se han localizado dos filigranas, una perteneciente a la familia del racimo y una segunda que es una flor de lis. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. En el alzado se recurre al punteado para marcar la profundidad de las arquerías y vano.

Dimensiones: 51 x 35 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Anotaciones: Bóveda: *Esta es la traça de la capilla que se a de acer en Penaranda en la yglesia mayor que esta la traça deste lado y es todo conforme a unas condiciones que quedan en poder de Hernando Gomez escribano de la villa de Aranda y lo firmamos Francisco Baez y Juan de Mendiguren y el dicho escribano en dos de julio de mil y seiscientos y once años. Francisco Baez Gutierrez* [rubricado]*; Juan de Mendiguren* [rubricado]; *ante mi Hernando Gomez* [rubricado]. Alzado: *Hernando Gomez* [rubricado].

Escala: No.

Observaciones: Las dos proyecciones están en un mismo folio doble que, al encuadernarse, se folió con los números 395-396. En una cara aparece la bóveda y en otra el alzado de la capilla. .

Documentación relacionada: No.

Bibliografía específica: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Peñaranda de Duero. Notas de Historia y Arte", *Biblioteca. Estudio e* investigación, N.º 8, 1993, pp. 122-123; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII¸* T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, pp. 301-302.

Comentario: Francisco Báez Gutiérrez solicitó, en 1609, construir una capilla funeraria en la colegiata de santa Ana de la villa de Peñaranda de Duero, siendo avalada esta solicitud por don Pedro Núñez de Avellaneda. En el mes de octubre de ese año, el cabildo nombró una comisión para estudiar esta petición y, en enero de 1610, se concedió el permiso para que pudiera ponerse en marcha esta empresa constructiva[149]. Francisco Báez Gutiérrez tuvo una notable participación en la vida de Peñaranda en los años iniciales del siglo XVII[150].

El 2 de julio de 1611, el maestro Juan de Mendiguren presentaba las condiciones para la construcción de este espacio funerario[151]. La obra se ejecutaría en albañilería,

149 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1993, pp. 122-123); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 301-302).

150 ARCHVa. Registro de Ejecutorias, 2.350/24; Pleitos Civiles Moreno (Olv) Caja 839/4.

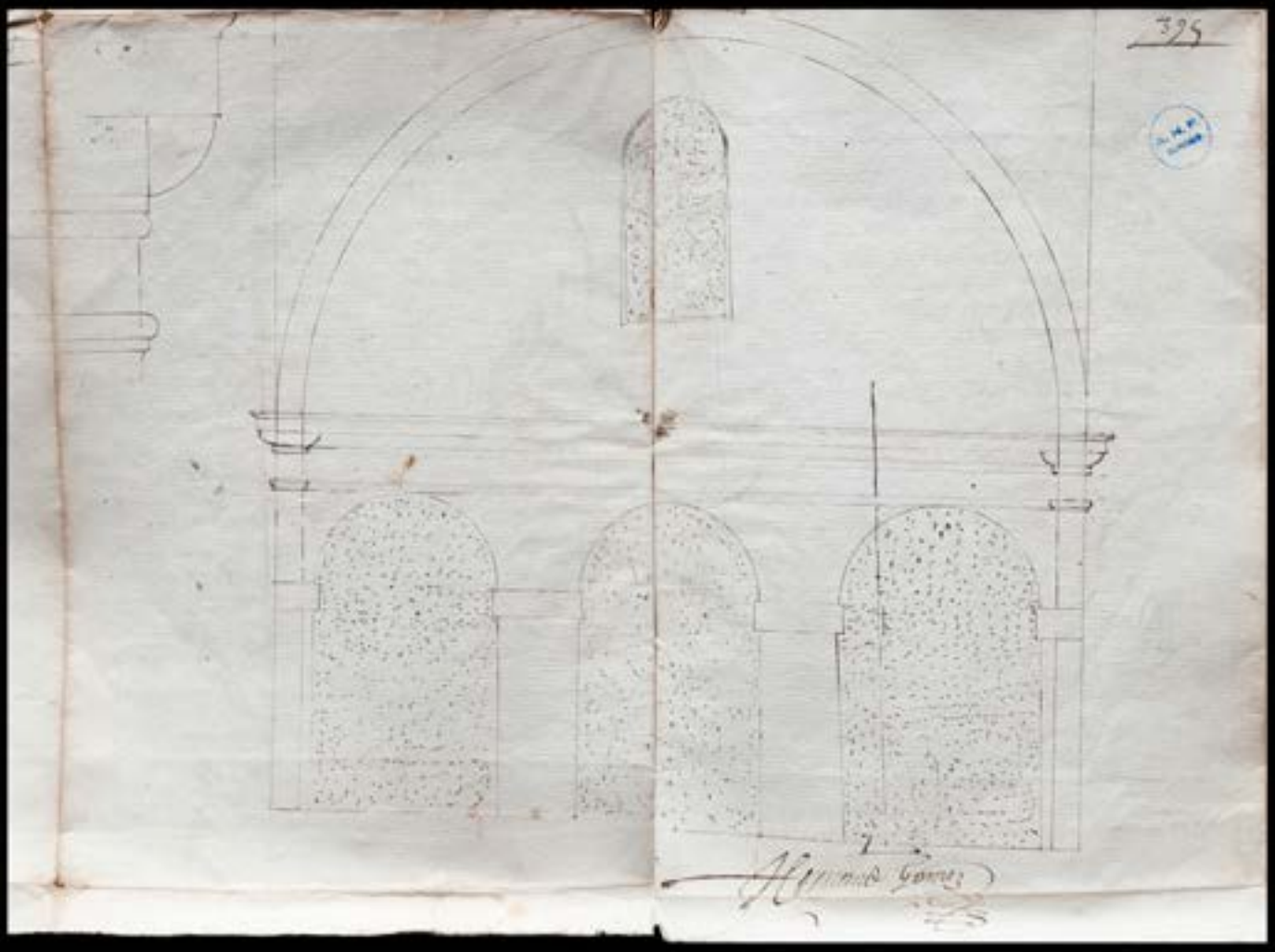
151 AHPBu. Prot. 4.666, ff. 394-395.

Esta es la traza de la capilla que se ha de hazer en para
zanda en la iglesia mayor que es la traza de el lado
izquierdo con forme a vna traza que el Maestro
Espadero de Sevilla dio a vna hija de Sebastian
Sebastian Sanchez y se emendaron y se
le dio sentencia en dos de Julio mil y seiscientos
y onze años

Francisco Sanchez

Sebastian de Ledesma

Diego de Espinosa



siendo el material empleado el ladrillo. Francisco Báez se encargaría de entregar los materiales, incluida la madera para los andamios y las cimbras de la obra. Todo el interior quedaría cubierto con una capa de yeso. Los muros estarían articulados mediante una cornisa corrida sustentada por pilastras. No se haría ningún resalto decorativo en el muro principal por si el patrono deseaba colocar un retablo. La obra debía estar acabada quince días antes o después de la fiesta de san Lucas (18 de octubre) de ese año. Se cifró el costo de los trabajos en 840 reales que se entregarían en tres pagos. El mismo 2 de julio de ese año se firmó, también, la escritura de obligación de Mendiguren para la construcción de este espacio[152].

Junto a las condiciones y al contrato de ejecución aparecen las propuestas del alzado y de la proyección de la bóveda de la capilla. Dado el aprovechamiento y disposición del soporte, la del alzado aparece partida[153]. Muestra uno de los muros con tres arcos de medio punto por encima de los que se desarrolla la cornisa, abriéndose en la parte superior un amplio vano semicircular. En el dibujo del reverso está representado el perfil de la cornisa. La segunda representación gráfica representa la proyección de la bóveda de cañón con lunetos que cubría este espacio[154]. Quedaba decorada con simples elementos geométricos con motivos de fajas y placas que de manera simplificada nos recuerdan algunos elementos decorativos de tradición serliana. La capilla, que se abría en el segundo tramo del lado del evangelio, fue demolida para evitar que su ruina pudiera afectar al resto de la fábrica de la colegiata.

152 *Ibidem,* ff. 397-398.

153 *Ibidem,* ff- 395-396.

154 *Ibidem,* ff. 395-396.

1616

Título: Proyecto para la cárcel y audiencia de la villa de Quintanilla Somuñó.
Autor: Gabriel del Cotero.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.961, f. 1.614 vº.
Contenido: Representación de la primera planta del edificio con sus distintas estancias y escalera.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada.
Dimensiones: 25 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Primera parte del folio doblado: *Traça para la casa que la ciudad de Burgos manda hacer en Quintanilla Somuño; Romanus Pontifex concessit omnibus et singulis fratribus. 1614;* Segunda parte del folio doblado: *Traza de la carcel y audiencia de la villa de Muño que está en el lugar de Quintanilla Somuno. En Raue a diez días de julio de mil seiscientos y diez y seis; Don Juan* [rubricado]*; Gabriel del Cotero* [rubricado]; *Joan Gomez* [rubricado]; *sala de visita; çaguan para la escalera de los caballeros; çaguan de recibimiento de la casa del Alcayde; aposentico; pieça para el; alcaide de carçel; condenado; cárcel; sale hasta aquí.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de un pliego doblado de menor tamaño que el resto del protocolo notarial al que está cosido. La inscripción latina no parece estar relacionada con el proyecto. Quizá se trate de un pliego reaprovechado. Aunque en la primera parte del pliego doblado aparece la fecha de 1614 creemos que todo el proceso se desarrolló en 1616.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

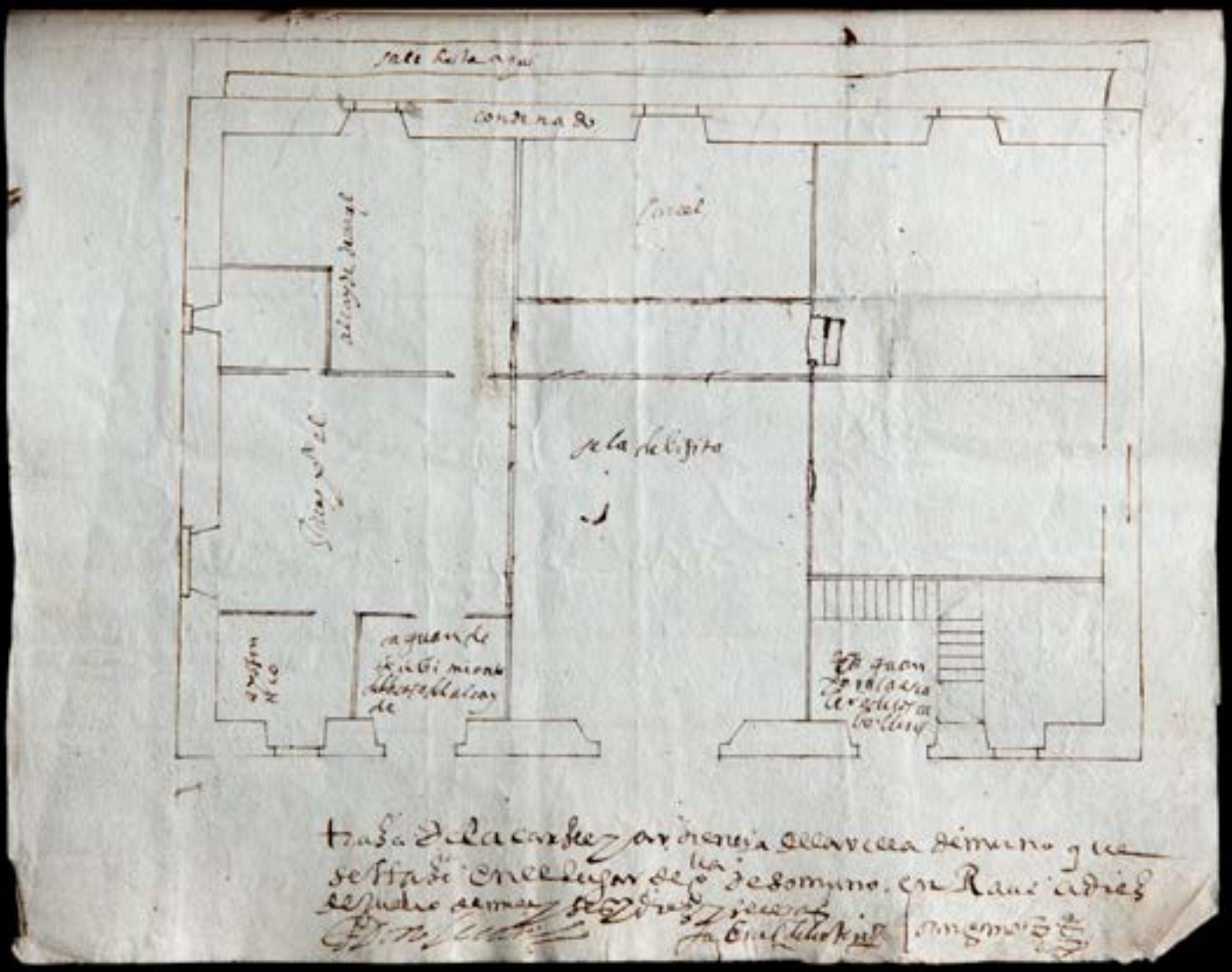
Comentario: La comarca de Muñó dependía jurisdiccionalmente, desde la Baja Edad Media, de Burgos[155]. En algunos momentos, esta localidad trató de librarse de esta dependencia lo que, en ocasiones, generó algunos episodios sumamente tirantes entre ambas partes[156]. Lo cierto es que esta circunstancia se mantenía en el siglo XVII y que la ciudad de Burgos nombraba, en estos momentos, tanto a los alcaldes como a los escribanos del lugar[157]. Esta situación hizo que el Regimiento burgalés se viera obligado a invertir determinadas cantidades en la creación de edificios de carácter civil en la villa de Quintanilla Somuñó.

El Concejo de Burgos consideró, en el año 1616, la necesidad de construir una nueva casa que sirviera de audiencia y cárcel en la citada localidad. Sabemos que esta edificación debía tener la doble función de ámbito de reunión de los representantes de la jurisdicción de Muñó

155 VALDIVIELSO AUSÍN, Braulio (2008).

156 AMBu. Hi-3.926.

157 *Ibidem*, Hi-3.921 y Hi-3.931.



y de lugar en el que se custodiaran los presos de la zona bajo el control de un alcaide cuyo cargo dependía de la Cabeza de Castilla en estos momentos[158].

El 16 de julio de ese año se redactaron las condiciones para la ejecución de este edificio que fueron hechas bajo el impulso del regidor Juan de Castro Castilla, conde de Montalvo, quien fue comisionado por sus compañeros del Regimiento para responsabilizarse de su ejecución[159]. Este personaje tuvo un papel muy destacado en la vida ciudadana de comienzos del siglo XVII, siendo uno de los procuradores en cortes de Burgos, logrando el título de regidor perpetuo[160]. Según estas condiciones, la edificación debería tener una planta rectangular de 65 pies de largo y 50 de ancho. Se hacía un especial hincapié en la solidez del edificio desde los cimientos, siendo el material de los muros la mampostería. Las tres puertas principales estarían recercadas en sillería de piedra franca de Villanueva Matamala. Las ventanas, sin embargo, quedarían enmarcadas en piedra común, salvo la principal que tendría el mismo tratamiento que la puerta central, colocándose a ambos lados de la misma sendos escudos de la ciudad que se realizarían en piedra de Hontoria de la Cantera. Las ventanas bajas quedarían protegidas por

158 *Ibidem*, Hi-3.932.

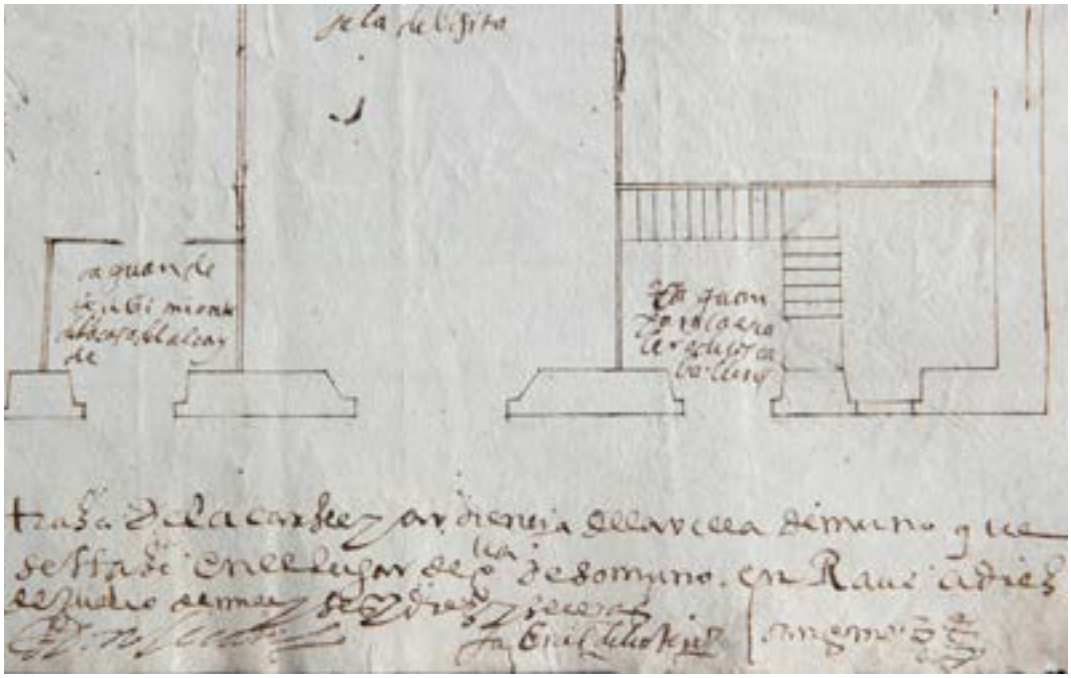
159 AHPBu. Prot. 5.961 ff. 1.615-1.616.

160 AMBu. Hi-1.273, 1.639.

rejas de hierro que, sin embargo, no debían ser ejecutadas a costa del maestro que levantara la obra. La articulación del interior se desarrollaría con estructuras de madera y ladrillo. Los suelos de la parte baja fueron empedrados y los altos se cubrieron de yeso. Se describía, igualmente, con especial detalle cómo debía levantarse el tejado en el que se emplearía buena madera. Los trabajos deberían quedar acabados el día de san Miguel de 1617.

Las condiciones no están firmadas más que por el conde de Montalvo y el escribano, pero, teniendo en cuenta que la propuesta está rubricada por Gabriel del Cotero[161] y que el 18 de agosto de 1616 cifró, en la villa de Rabé de las Calzadas donde residía el conde de Montalvo, el coste de la obra en 10.500 reales[162], podemos colegir que fue este profesional del mundo de la cantería el encargado de su redacción. Pregonada la obra, se abrió un plazo de nueve días para que los maestros que lo desearan presentaran las posturas y al no haber ningún postor que mejorara la oferta se remataron los trabajos en Gabriel del Cotero por la cantidad antes citada, lo que se notificó al maestro[163]. El contrato de ejecución se protocolizó en Rabé de las Calzadas, donde el cantero estaba trabajando para el conde, el 17 de diciembre de 1616[164].

La representación gráfica presentada por Cotero el 10 de julio de 1616 –firmada por este maestro, por el conde de Montalvo y por el escribano– muestra la planta de un edificio rectangular[165]. En la fachada principal se abría una puerta principal y otras dos laterales que la flanqueaban, así como dos ventanas. En las paredes laterales se abrían dos y una ventana respectivamente y en la posterior tres. En la planta baja quedaba ubicada la sala de visita, que era la habitación más notable del edificio y que se abría directamente a la puerta principal. Un zaguán daba acceso, a través de una de las puertas laterales, a las dependencias reservadas al alcaide. En la parte trasera se ubicaba la cárcel. Por otra de las puertas laterales se accedía a la escalera que permitía subir a la segunda planta. Lamentablemente no se ha conservado la propuesta del alzado, ni de la distribución de esta segunda planta.



Detalle del proyecto de la cárcel de Quintanilla Somuñó.

161 Gabriel del Cotero tuvo un destacado papel en la arquitectura burgalesa de comienzos del siglo XVII. Cfr. MARTÍNEZ SANZ, Manuel (1866, p. 196); IGLESIAS ROUCO, Lena (1987, p. 395).

162 AHPBu. Prot. 5.961, f. 1.617.

163 *Ibidem,* ff. 1.621-1.622.

164 *Ibidem,* ff. 1.622-1.623.

165 *Ibidem,* f. 1.614 vº.

1621

Título: Proyecto para la carpintería del tejado de la ermita de San Gregorio de Aranda de Duero.
Autor: Pedro de Alvarado.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.674, f. 481 vº.
Contenido: Representa la estructura de la cubierta del edificio.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón y aguada de dos tonos diferentes. Se emplea regla para las líneas rectas. Se diferencian los muros de la viguería por el distinto color de la aguada.
Dimensiones: 38 x 27 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Pedro de Alvarado* [rubricado]*; Hernando Gómez* [rubricado].
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: No.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: En 1621, el carpintero Pedro de Alvarado y Nicolás de Pontones presentaban las condiciones para ejecutar la obra del tejado de la ermita de san Gregorio de Aranda de Duero[166]. Ambos maestros proponían una obra realizada en madera en la que las estructuras se insertaban en el muro del edificio, y en la que una serie de vigas transversales, a modo de tirantes, tenían la función de coser los muros perimetrales de la construcción. Igualmente, en los ángulos se procedía a reforzar las esquinas con vigas de madera.

La estructura general de cubierta se hacía con el sistema de par y nudillo. Los trabajos deberían estar acabados para el día de Las Candelas de 1622. Las condiciones estaban acompañadas con una propuesta gráfica, firmada solamente por Pedro de Alvarado y por el escribano Hernando Gómez, en la que se visualizaban todos los aspectos técnicos de los trabajos[167].

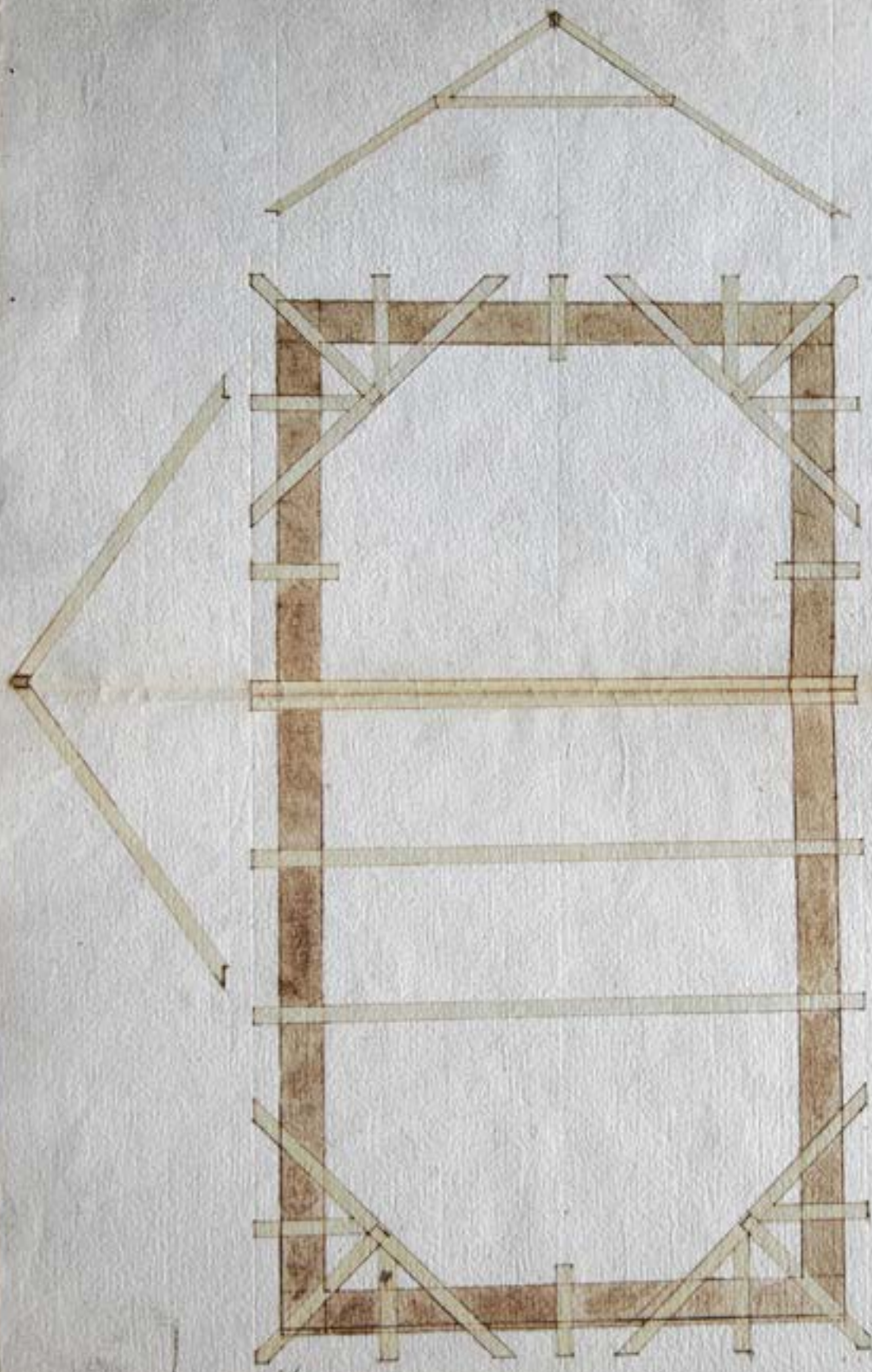
Se procedió al remate de la obra cuya ejecución fue adjudicada al carpintero Nicolás de Pontones, en 730 reales, actuando como su fiador Pedro Aguado. La escritura de compromiso de ejecución de la obra se firmó el día 6 de mayo de 1621[168]. Pontones tuvo una cierta actividad como carpintero en la comarca arandina en los años iniciales del siglo XVII[169].

166 AHPBu. Prot. 4.674, ff. 482-483.

167 *Ibidem,* f. 481 vº.

168 *Ibidem,* ff. 481 vº.

169 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 315, 336, p 511).



1621

Título: Proyecto para el túmulo en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero para las honras fúnebres de Felipe III.
Autor: Juan de la Verde.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.679, f. 439.
Contenido: Representa la planta y el alzado de cuatro cuerpos del túmulo con los cirios que lo iluminaban.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra y aguada. Se empleó la regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo, como los capiteles, se dibujaron a mano alzada. Se recurre a la aguada para marcar la planta de los pilares y resaltar los cuerpos en el alzado.
Dimensiones: 36,5 x 24,5 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *Hernando Gómez* [rubricado]*; Juan de la Verde* [rubricado]. Reverso: *Presentada por Domingo de la Yncera, maestro. Este maestro dice questa 1.800 reales.*
Escala: Pitipié. Presenta una escala a través de puntos que quedan identificados con un número correlativo en decenas, estando la primera desarrollada también en unidades. Pies castellanos.
Observaciones: No.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Aportación a la obra del maestro trasmerano Juan de la Verde", *Cuadernos de Trasmiera*, N.º 3, 1992, pp. 156-157; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Los cementerios en la comarca arandina bajo el Reformismo Ilustrado", *Biblioteca*, Nº 5, 1990b, pp. 74-75; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII,* T. I y T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, pp. 58-59 y 562.

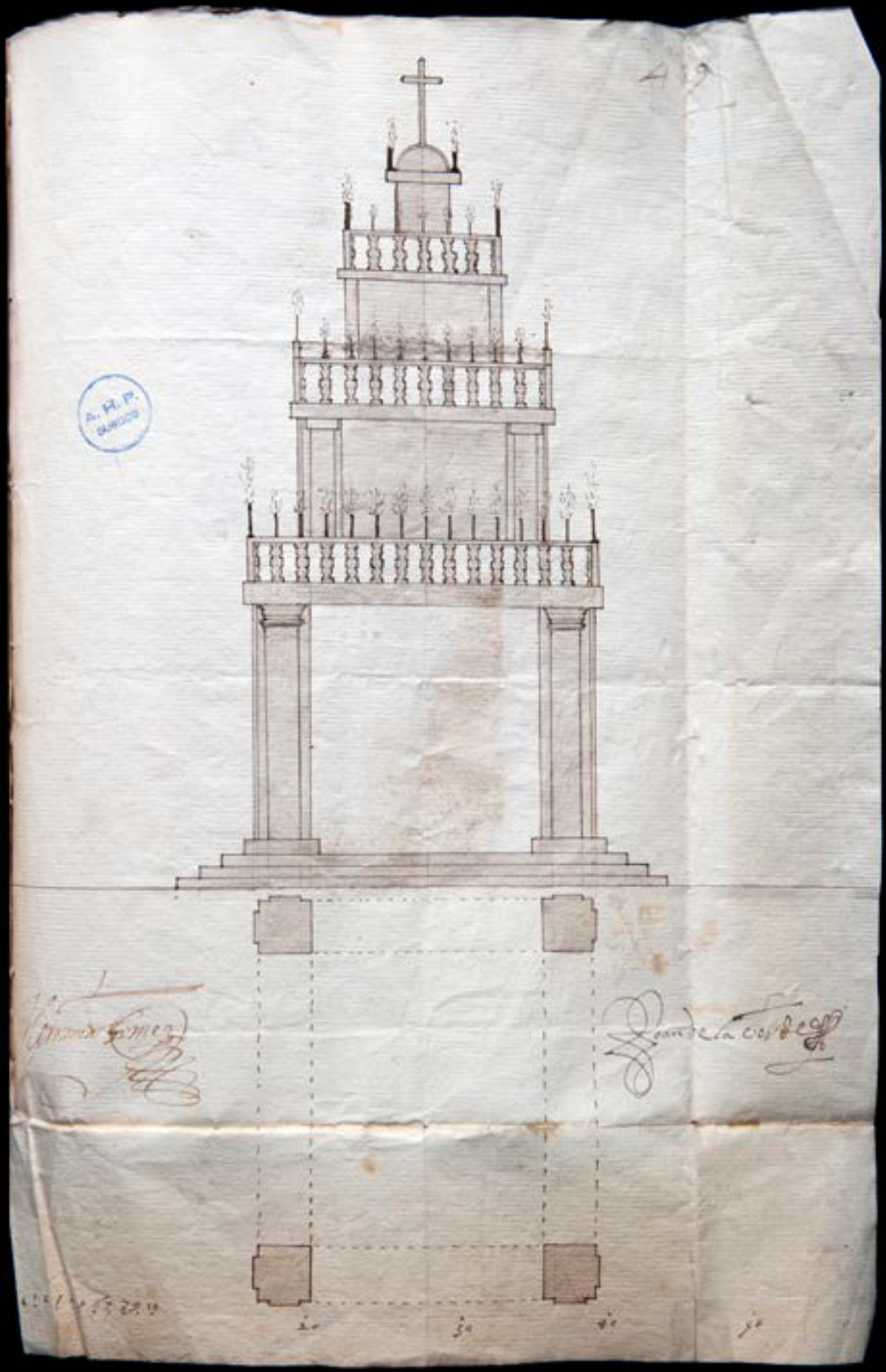
Comentario: Conocida en Aranda de Duero la noticia de la muerte del rey Felipe III, que había sucedido el 31 de marzo de 1621, la villa ribereña se preparó para celebrar de manera adecuada y solemne tan luctuoso acontecimiento, siendo el Concejo y las parroquias de la localidad quienes se aprestaron para poner en marcha las celebraciones acostumbradas. El Regimiento arandino encargó a los regidores Diego de Encinas y Fernando de Arcaya que prepararan los actos conmemorativos del óbito real[170]. Diego de Encinas tuvo una intensa vida representativa en la Aranda de comienzos del siglo XVII, siendo, además de regidor, mayordomo del Hospital de los Santos Reyes de esta villa[171].

En abril de ese año, el maestro Juan de la Verde presentó una proyección, firmada por él y por el escribano Hernando Gómez, para la ejecución de un túmulo funerario con el que celebrar, en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, la muerte del rey Felipe III[172]. El dibujo presenta una estructura a modo de catafalco-baldaquino, levanta-

170 AHPBu. Prot. 4.676, f. 437.

171 ARCHVa. Registro de Ejecutorias, Cajas 1.970/1; 2.517/59 y 2.479/74.

172 AHPBu. Prot. 4.676, f, 439: Citado por: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1992, pp. 156-157); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1990b, pp. 74-75); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 58-59 y 562).


A. H. P.
GUADIX

do sobre cuatro pilastras de sección cuadrada y de orden toscano. Por encima del primer cuerpo se alzaban otros dos de menor tamaño, que quedaban coronados por un remate de caracteres cupuliformes en cuya parte superior se levantaba una cruz. Cada uno de los cuerpos estaba individualizado por una balaustrada rematada con hachones. En su conjunto, este diseño mostraba unos caracteres clasicistas que responden al dominio que la estética herreriana todavía seguía manteniendo en la arquitectura española en las décadas iniciales del siglo XVII. En el anverso del dibujo se indica que había sido presentada por Domingo de la Incera, quien había cifrado su coste en 1.800 reales[173]. Esto quiere decir que, muy probablemente, este maestro de carpintería había recurrido al entonces más prestigioso profesional Juan de la Verde para solicitarle un diseño que le sirviera como pauta para realizar el trabajo. Esta obra, a pesar de su evidente modestia, se incardinaba en la tradición conmemorativa de las muertes regias que encontraban en los catafalcos levantados en los templos del reino una de las mayores expresiones externas del dolor colectivo ante la muerte del soberano[174].

Aceptado este diseño por los regidores se procedió, el 9 de abril de 1621, a la redacción de las condiciones por los maestros de carpintería Domingo de la Incera, Nicolás de Pontones y Pedro de Ballesteros, estableciendo el coste de este trabajo en 1.100 reales, lo que parece indicarnos que la cuantificación primigenia realizada debió de parecer muy elevada. Se les entregaría la mitad de esta cantidad al inicio de la obra y la otra mitad cuando hubiera sido finalizada, siendo revisada por maestros peritos en el arte de la madera. Se establecía que si, finalmente, los citados profesionales no se adjudicaban estas labores se les entregarían 100 reales en compensación por haber realizado las condiciones. Se fijaba como fecha tope para el remate el día de Viernes Santo de ese año (12 de abril) y se establecía como plazo máximo de ejecución del túmulo quince días desde esa fecha[175]. Al no producirse ninguna rebaja en el remate se encargó el túmulo a los antedichos carpinteros[176].

También los regidores Diego de Encinas y Fernando de Arcaya procedieron a la contratación de los trabajos de pintura del túmulo. Presentaron las condiciones de ejecución los pintores de la villa Clemente Sánchez, Pedro Pérez y Manuel Martínez quienes señalaban que la arquitectura debía quedar pintada en negro y los balaustres en amarillo. En esta estructura se debían representar las armas reales con águilas imperiales y las armas de Aranda de Duero. Sus trabajos tendrían que estar acabados en 15 días una vez finalizadas las labores de madera. El precio en que se cifraron estas actuaciones pictóricas fue de 42 ducados[177]. Se fijó como fecha del remate el día 10 de abril, adjudicándose por la cantidad antedicha a los citados maestros[178].

El tracista, Juan de la Verde, fue un reputado profesional de la cantería de orígenes cántabros que tuvo una dilatada actividad en La Ribera burgalesa en los años iniciales del siglo XVII, culminando su vida profesional como veedor de la diócesis calceatense[179]. Con respecto a Domingo de la Incera, Nicolás de Pontones y Pedro de Ballesteros hemos de señalar que fueron maestros menores de carpintería cuya actividad se centró en el entorno de Aranda de Duero[180]. De los pintores sobresale la figura de Clemente Sánchez quien tuvo una destacadísima actividad profesional como pintor de historias en la zona arandina en los primeros años del siglo XVII[181].

173 AHPBu. Prot. 4.676, f. 439 vº.

174 SOTO CABA, Victoria (1992).

175 AHPBu. Prot. 4.676, ff. 434-436.

176 *Ibidem*, f. 436: *Los dichos señores comisarios susodichos admitieron la postura y concedieron el dicho prometido y que no auiendio persona que aga baxa en ella se remataron al dia señalado en la sobredicha postura*.

177 *Ibidem*, ff. 437-438.

178 *Ibidem*, f. 438.

179 VARIOS AUTORES (1991, p. 700); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1992, pp. 139-157): ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1990b, pp. 74-75); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 561-562).

180 *Ibidem*, pp. 310, 315, 336, 511 y 561.

181 *Ibidem*, pp. 289., 314, 316 y 546.

1623

Título: Proyecto para una chimenea para la Casa de la Moneda de Burgos.
Autor: Domingo Busto.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.266, ff. 155 vº-156 rº.
Contenido: Representa la perspectiva de las dos chimeneas de la Casa de la Moneda, una sección del edificio en el que se ubicaban y el alzado de un edificio anexo.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se ha recurrido al rayado para marcar el faldón del tejado del edificio anexo. Se utiliza punteado para indicar las zonas de las chimeneas que no sobresale por encima de la línea del tejado.
Dimensiones: 29 x 40 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Chiminea que se a de acer*; *Don Juan Vazquez de Acuña* [rubricado]; *Domingo Busto* [rubricado].
Escala: No.
Observaciones: Se trata de un folio doble cosido al protocolo. Se representa el despiece de la sillería de las chimeneas en la zona que sobresale de la línea del tejado.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen y MAÑERU LÓPEZ, Juan: "La Casa de la Moneda de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 217, 1998, pp. 354-391.

Comentario: La Casa de la Moneda de Burgos inició un amplio proceso de mejora de sus instalaciones en los años iniciales del siglo XVII, cuando se renovó la antigua fachada del edificio, en cuyo diseño tuvo un papel fundamental el ensamblador Simón de Berrieza[182]. Estas actuaciones continuarían durante los años iniciales de la década de 1620[183], siendo las más importantes las que se verificaron en 1623 merced al impulso que dio a las mismas Juan Vázquez de Acuña tesorero de esta institución. Las condiciones y la propuesta gráfica para la realización de estos trabajos fueron ejecutadas por el cantero burgalés Domingo Busto[184] que desarrolló una intensa actividad en el ámbito de la construcción en los años centrales de la primera mitad del siglo XVII.

Los trabajos que diseñó Busto se basaban en la construcción de un nuevo edificio -en el que se albergaría la antigua chimenea que se conservaba y la nueva- que debía ejecutarse con una estructura esencialmente de madera. Sin embargo, la chimenea levantada sobre un arco, se ejecutaría en ladrillo enlucido por dentro y revocado por fuera y debía tener como modelo otras que ya existían en la Casa de la Moneda[185]. Este maestro firmó la correspondiente carta de obligación el 7 de febrero de 1623 y se comprometía a realizar estos trabajos por 940 reales que se pagarían en tres plazos, quedando comprometido a terminar la obra el 25 de marzo[186]. Las obras iniciadas en este momento continuaron el año siguiente documentándose algunos trabajos menores en la estructura

182 AHPBu. Prot. 5.900, ff. 1-28. Citado por: CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen y MAÑERU LÓPEZ, Juan (1998, p. 373-375).

183 *Ibidem*, pp. 377-378.

184 AHPBu. Prot. 6.266, ff. 155 vº-157.

185 *Ibidem*, f. 157.

186 *Ibidem*, ff. 158-160.

del edificio y en sus maquinarias y enseres en las que participaron otros profesionales como Diego de Carasa y Pedro Gutiérrez de Celis[187].

La propuesta aparece firmada por Domingo Busto y por Juan Vázquez de Acuña, lo que indica que el tesorero la había aprobado y que incluso pudo dar las ideas generales para su realización que fueron plasmadas por el maestro de cantería. Se muestran dos ámbitos: uno más bajo, probablemente destinado a depósito de materiales y en el que se abrían dos puertas, y otro más alto, del que se presenta su estructura en madera, en el que se ubicaban las chimeneas, que debía estar situado en la parte trasera de la Casa de la Moneda, probablemente en el patio principal del conjunto. Las chimeneas, que no son exactamente simétricas, tienen planta rectangular y forma troncopiramidal truncada, sobresaliendo sobre la línea del tejado. La que entonces iba a realizarse es la que se halla más próxima al edificio del almacén, según se indica en el propio dibujo: *Chiminea que se a de acer*[188].

Firmas de Juan Vázquez de Acuña y Domingo Busto en el proyecto de la chimenea de la Casa de la Moneda de Burgos.

187 CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen y MAÑERU LÓPEZ, Juan (1998, p. 377).

188 AHPBu. Prot. 6.266, ff. 155 vº-156 rº.

1623

Título: Proyecto de la sacristía de la iglesia parroquial de Valverde.
Autor: Desconocido.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.065, f. 246.
Contenido: Representa la planta de la iglesia, con el pórtico y la sacristía. Esta sacristía queda también reflejada en su alzado externo.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de la mano con flor que, en este caso, presenta cinco pétalos. Tinta marrón. Se empleó regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurre al rayado cruzado para marcar la profundidad del vano. Se usa el rayado en diagonal para marcar el espesor de los muros en la planta.
Dimensiones: 30 x 19 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Su ancho serán catorze pies 14; subira doce pies 12; inposta bassa.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Acotaciones en números arábigos. En el alzado se representa el despiece de la sillería. En la zona inferior se aprecia una rúbrica que no ha sido identificada.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI, José Javier: "Los Galán en el retablo de Valverde. Los inicios de la retablística barroca", *López de Gámiz,* N.º XXII, 1990b, p. 39.

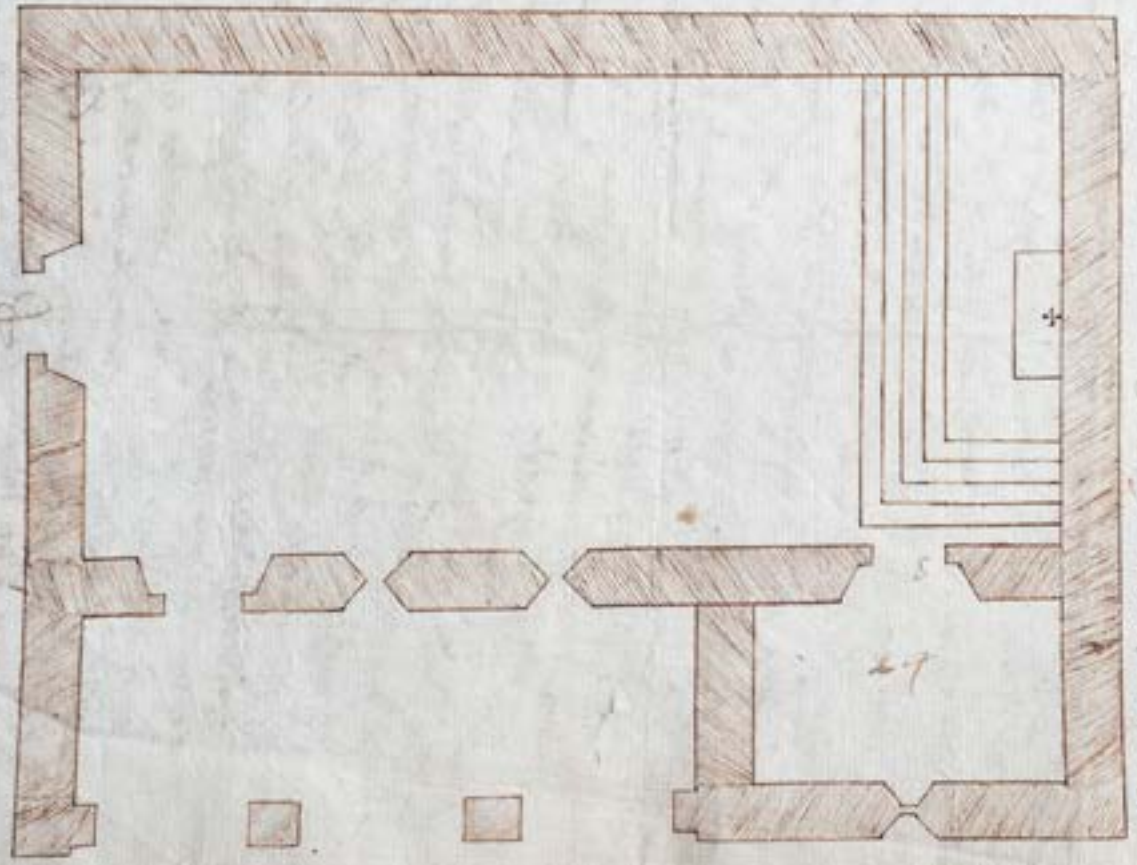
Comentario: En 1623, los visitadores episcopales ordenaron que se ejecutara, en la iglesia de la villa de Valverde, una sacristía, por no tenerla esta parroquia en esos momentos, convocando a distintos maestros para que participaran en las propuestas para su realización. Las condiciones con las que se pasó al remate de la obra hacían hincapié en que debía contar con una buena cimentación y que los muros se ejecutarían en mampostería, ascendiendo los trabajos a 800 reales. Unida a estas condiciones se halla la propuesta gráfica, en la que, junto a la iglesia y el pórtico, queda representada la planta y el alzado de uno de los frentes de la sacristía que debía tener 14 pies de largo y 12 de alto[189]. En la actualidad este espacio, cubierto con bóveda de arista, se presenta haciendo conjunto con el pórtico, por lo que creemos que debieron de realizarse ambas obras al mismo tiempo. Existen algunas diferencias entre el proyecto y la ejecución del pórtico de la iglesia ya que en el primero aparecen tres arcos y en su materialización final solo muestra uno. No consta quién fue el profesional encargado de redactar las condiciones y realizar la representación gráfica, aunque muy bien pudo ser alguno de los que intervinieron en el remate.

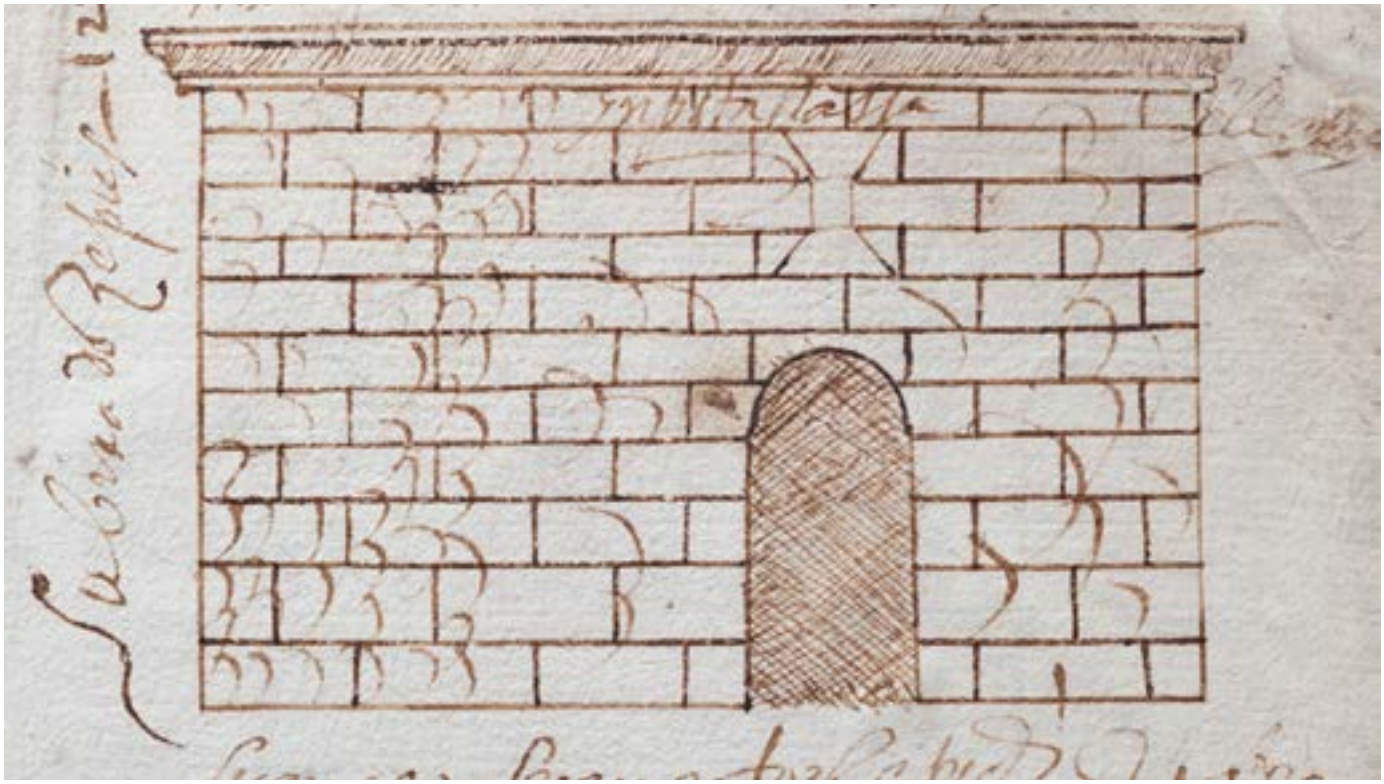
En este participaron los maestros de cantería Domingo del Río, Lucas González y Francisco de Villa[190], vecino de la Junta de Ribamontán, quien se quedaría la obra el 12 de noviembre de 1623[191]. Sin embargo, sabemos que se produjo un problema ya que, cuatro días más tarde,

189 AHPBu. Prot. 4.065, ff. 246-247. Citado por VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990b, p. 39).

190 Son muchos los maestros que con este apellido y procedentes de Trasmiera trabajan en Castilla en el siglo XVII. VARIOS AUTORES (1991, pp. 706-707).

191 AHPBu. Prot. 4.065, f. 247.





Detalle del proyecto de la sacristía de la iglesia de Valverde.

los responsables de la iglesia adjudicaron los trabajos al sacristán de la misma, Juan de la Bastida, rebajando el presupuesto en seis ducados. Francisco de Villa se dirigió a los provisores del arzobispado comunicándoles este hecho y señalando que el sacristán no era maestro de cantería, resolviendo estos, el 12 de diciembre de 1623, que no se le entregara la obra a La Bastida sino a De Villa[192]. Finalmente, el 13 de diciembre de ese mismo año, este maestro contrató los trabajos en cuarenta ducados, nombrando como fiador a Pedro Pérez, vecino de Valverde.

Pórtico y sacristía de la iglesia de Valverde.

192 *Ibidem*, f. 248.

1624

Título: Proyecto para un retablo para el convento de *Sancti Spiritus* de Aranda de Duero.
Autor: Antonio la Puerta.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.717, f. 996.
Contenido: Representa el alzado del retablo en el que quedan perfectamente detallados todos sus elementos estructurales y decorativos.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de la mano con flor, en este caso, de cinco pétalos. Tinta marrón y aguada rosa. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para resaltar los volúmenes y crear efectos tridimensionales.
Dimensiones: 30 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Fray Eugenio de Vergara* [rubricado]; *Antonio la Puerta* [rubricado].
Escala: No.
Observaciones: No.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII¸* T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, pp. 315-317.

Comentario: El convento de *Sancti Spiritus* de la villa de Aranda de Duero, perteneciente a la orden de los dominicos, fue fundado por el obispo oxomense Pedro de Acosta hacia 1542 y alcanzó un notable desarrollo artístico entre los siglos XVI y XVIII[193]. El 20 de diciembre de 1624, el escultor Antonio la Puerta, vecino de Aranda de Duero, se comprometía a ejecutar un retablo para este convento, que debía ubicarse en el claustro junto a la sacristía[194]. Se indicaba que esta obra debía realizarse siguiendo la *muestra y traça que esta firmada de su paternidad fray Eugenio de Vergara prior del dicho conuento*[195]. La obra tendría que estar acabada el día de Pascua de Resurrección de 1625 y se cifraba su coste en 525 reales, que se pagarían en cuatro plazos: el primero a la firma de la carta de obligación, el segundo al inicio de las tareas, el tercero mediada la obra y el cuarto al ser concluida, señalándose que el trabajo, una vez acabado, sería revisado por oficiales peritos en el arte del ensamblaje[196]. El resultado final debió de ser satisfactorio, pues este mismo maestro contrataría, en 1627, otro retablo para este mismo centro conventual, aunque de mayores dimensiones a raíz de los 2.100 reales en que se evaluó su coste[197].

193 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 315-317).

194 AHPBu. Prot. 4.717, ff. 996-997. Citado por: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 316).

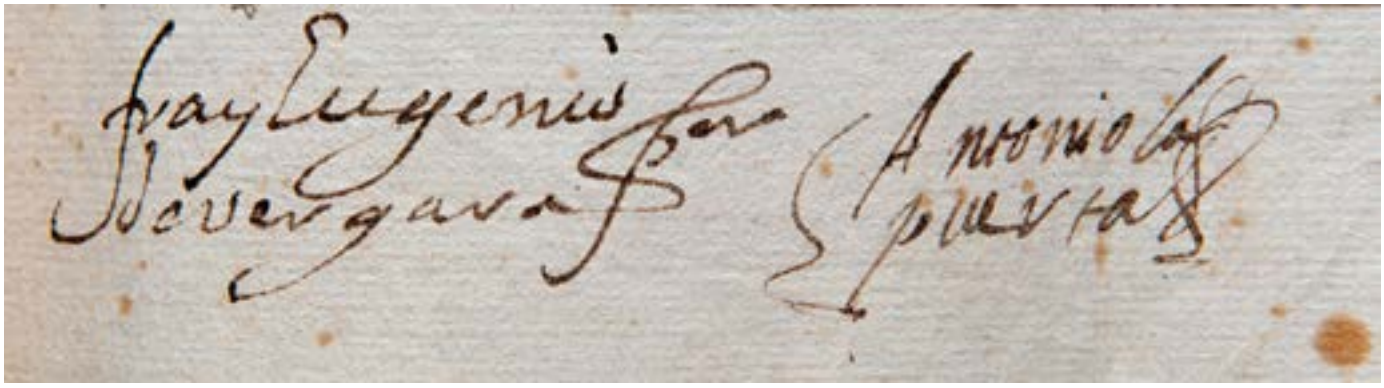
195 AHPBu. Prot. 4.717, f. 996.

196 *Ibidem,* f. 996.

197 AHPBu. Prot. 4.720, f. 1.031. Citado por: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 316).

fray Eugenio de Overgara

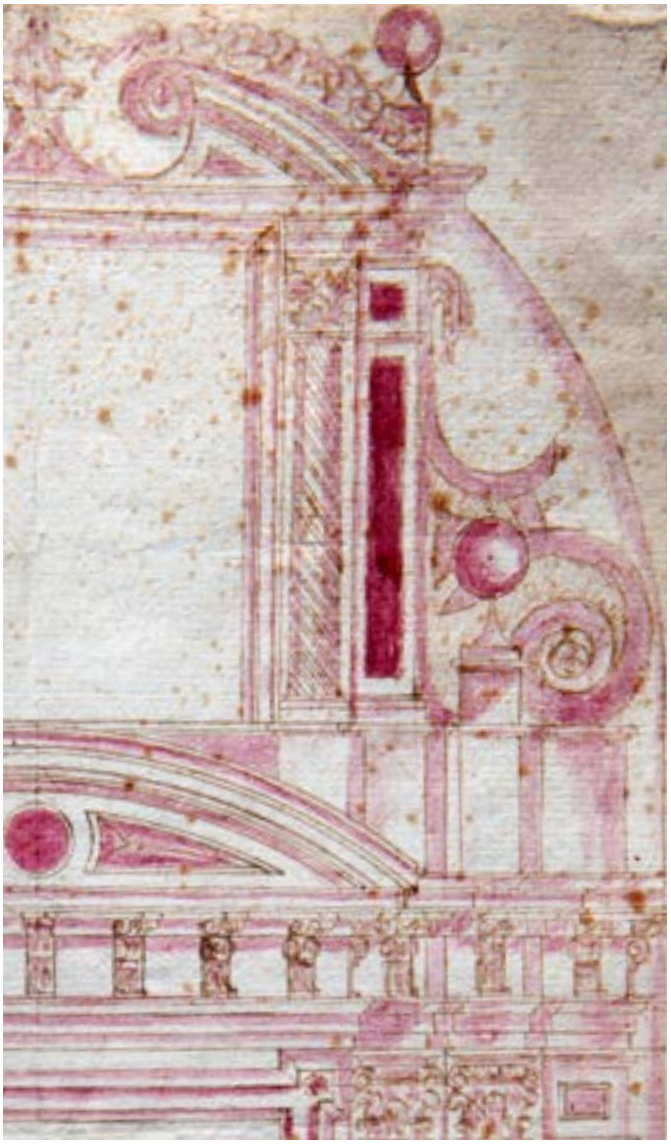
Antonio de Espinosa



Firmas de fray Eugenio de Vergara y Antonio la Puerta en el proyecto del retablo del convento de *Sancti Spiritus* de Aranda de Duero.

La propuesta gráfica está firmada por el maestro La Puerta y por el prior fray Eugenio de Vergara[198]. Se trata de un dibujo realizado en tinta marrón que muestra un retablo alzado sobre un pequeño banco, con un solo cuerpo y remate. Dos columnas corintias a cada lado del primer cuerpo, a distintos niveles y fustes con estrías en espiga, enmarcan un gran nicho cuadrangular que probablemente estuvo pensado para la colocación de una pintura.

Un entablamento, en cuyo friso encontramos modillones que sustentan la cornisa, queda rematado por un frontón curvo que marca el tránsito al remate presidido por un nicho –también cuadrangular, en el que quizá se ubicó una pintura–. Este es flanqueado por sendas columnas con estrías en espiga, de capiteles corintios, a cuyos lados aparecen sendos elementos avolutados que confieren a esta zona una articulación triangular. Un frontón curvo partido corona el conjunto y queda ornado con decoración de bolas. Podemos definir esta obra, desde un punto de vista estilístico, como de pervivencia tardomanierista.



Detalle del proyecto del retablo del convento de *Sancti Spiritus* de Aranda de Duero.

198 AHPBu. Prot. 4.717, f. 996.

1626

Título: Proyecto para la capilla de Simón Gómez de Salazar en la iglesia de Santa María de la villa de Salazar.
Autor: Pedro de Solórzano.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 2.641/4 entre f. 132 y f. 133.
Contenido: Representa la planta de la capilla añadida al cuerpo de la iglesia preexistente con proyección de la bóveda.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado diagonal para representar el espesor de los muros y a un pequeño rayado, también diagonal, para resaltar las decoraciones de las yeserías de la bóveda.
Dimensiones: 29,5 x 31 cm.
Estado de conservación: Bueno con algunas leves pérdidas de papel en los márgenes.
Anotaciones: *Pedro de Solórzano* [rubricado]*; Simon Gomez Salazar* [rubricado].
Escala: Pitipié. Presenta una línea segmentada en unidades y numerada que hace referencia a la escala. Pies castellanos.
Observaciones: No.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Arquitectura religiosa burgalesa de los siglos XVII y XVIII. Las Merindades, aportación documental", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 246, 2013a, f. 90.

Comentario: El 3 de mayo de 1626, el Concejo de la villa de Salazar y Marcos González, clérigo de la parroquia unida de San Esteban y Santa María como su mayordomo eclesiástico, y Mateo de Pereda, como su mayordomo lego, se reunieron con Simón Gómez de Salazar para tratar sobre la posibilidad de construir una capilla familiar para este último que contaba ya con la licencia del arzobispado, siempre y cuando la construcción no supusiera un menoscabo a la estructura de la fábrica y que su edificación no mermara la visibilidad del retablo de san Esteban. La documentación recoge que en esa capilla se colocaría *una imaxen del Sancto Cristo que imbio desde la villa de Madrid y que esta agora en el dicho altar de Sant Sebastian*. Igualmente, se indicaba que esta capilla sería el lugar de enterramiento de los miembros de la familia Gómez de Salazar, autorizando que en ella se pudiera poner un letrero, escudo y bancos propios. En contrapartida, don Simón donaba a la iglesia de Santa María una fanega de trigo anual[199].

Simón Gómez de Salazar redactó las primeras condiciones para la ejecución de este espacio y en ellas quedaba especificado cuáles serían las técnicas con las que debía levantarse la capilla, señalando cómo resolver la unión con el templo parroquial, la forma de acometer los muros y la cubierta y que el interior quedaría enlucido. El promotor se puso en contacto con el maestro Pedro de Solórzano para encargarle la realización de esta obra quien asumió las condiciones fijadas por don Simón[200]. Este cantero presentó una propuesta en la que refleja la

199 AHPBu. Prot. 2.641/4, ff. 129-132.

200 *Ibidem,* ff. 133-134.

planta de la capilla, de carácter cuadrado, unida al cuerpo de la iglesia[201]. Quedaba cubierta con una bóveda vaída con motivos decorativos realizados en yeso de tipo geométrico[202].

El día 13 de mayo de 1626 se firmaba, en la villa de Salazar, el concierto de ejecución de esta obra entre el maestro Pedro de Solórzano, vecino de Praves, y Simón Gómez de Salazar. Se establecía un coste de ejecución de los trabajos de 270 ducados, obligándose el cantero a tenerlos terminados para el día de san Andrés[203].

La capilla se levantó, efectivamente, en la iglesia de Santa María y tuvo tanta importancia la imagen del Cristo colocado en su retablo mayor que esta fábrica fue conocida, en ocasiones, como del Santo Cristo, aunque esta imagen presidiera un ámbito particular en un espacio lateral. Sin embargo, esta obra no debió de ser ejecutada en esos momentos ni con los caracteres exactos que se presentan en el proyecto. En el interior de la capilla hay una inscripción en el friso que aclara algunos aspectos sobre la edificación de la misma y que dice: *A honra y gloria de Dios edifico esta capilla, retablo, truxole este Santo Cristo de Roma Simon Gomez Salazar familiar del santo Oficio Criado de Su Magestad* […] *carga de trigo, cebada para la iglesia acabose año 1634*. La diferencia entre la fecha de la contratación de la obra y la de la finalización de la misma parecen indicar que debieron surgir problemas y que, a la postre, esto supusiera que las características del proyecto fueran transformadas. Así la cubierta presenta rasgos retardatarios ya que se realizó con una bóveda gótica de carácter octopartito, lo que nos hace poner en duda la intervención efectiva de Solórzano en este trabajo. El espacio presenta un escudo con las armas familiares de don Simón y está amueblado con un retablo presidido por una imagen devota de un Cristo de caña, probablemente de orígenes americanos, que, a tenor de la inscripción antedicha, debió de llegar a Madrid vía Roma. La presencia en el retablo de una imagen de la Virgen del Pópulo y de un relicario de san Ignacio de Antioquía

Retablo del Santo Cristo de la capilla de Simón Gómez de Salazar en la iglesia de Santa María de Salazar.

Exterior de la capilla de Simón Gómez de Salazar en la iglesia de Santa María de Salazar.

201 IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, f. 90).

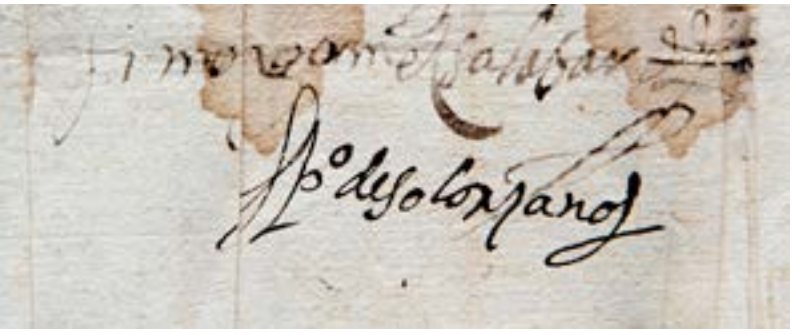
202 AHPBu. Prot. 2.641/4, entre f. 132 y f. 133.

203 *Ibidem,* ff. 135-136.

Estado actual de la bóveda de la capilla de Simón Gómez de Salazar en la iglesia de Santa María de Salazar.

Detalle del proyecto original de la bóveda de la capilla de Simón Gómez de Salazar en la iglesia de Santa María de Salazar.

Firma de Pedro de Solórzano en el proyecto de la capilla de Simón Gómez de Salazar en la iglesia de Santa María de Salazar.



hablan de las relaciones que debió de tener el comitente con la Ciudad Eterna[204].

Simón Gómez de Salazar formaba parte de la frondosa familia de los Salazar que tanto peso tuvo en esta villa[205]. Fue familiar del Santo Oficio y llevó a cabo una parte de su vida en Madrid al servicio del rey.

Por su parte, Pedro de Solórzano, vecino de Praves y Anero fue un destacado profesional de la construcción cántabro que tuvo una intensa actividad en Castilla, en el tránsito del siglo XVI al XVII, dentro de unos parámetros estéticos clasicistas[206].

204 INCINILLAS MARTÍNEZ, Elena y LÓPEZ SOBRADO, Esther (2015, p. 69).

205 OÑATE GÓMEZ, Francisco (2015, pp. 411-421).

206 VARIOS AUTORES (1991, p. 649).

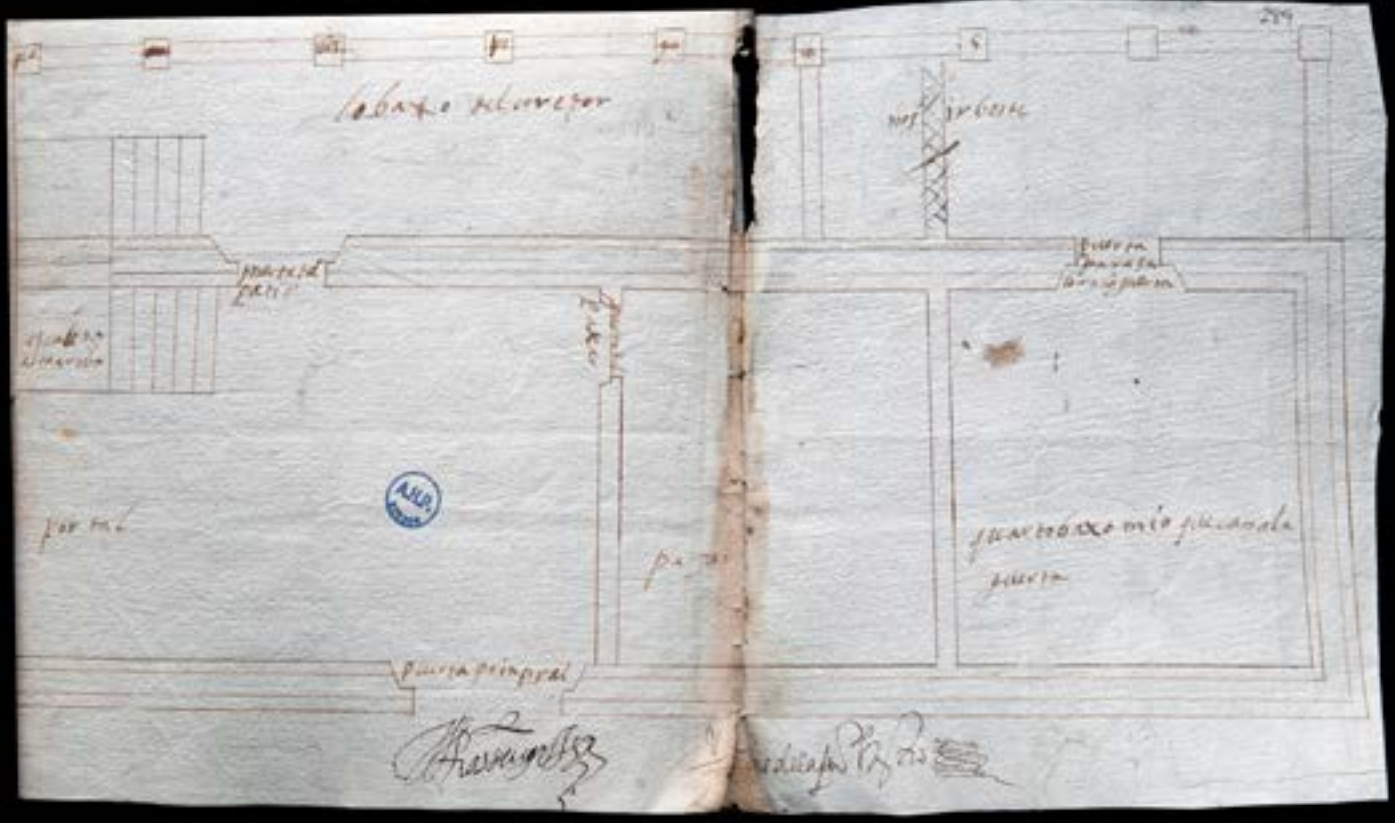
1627

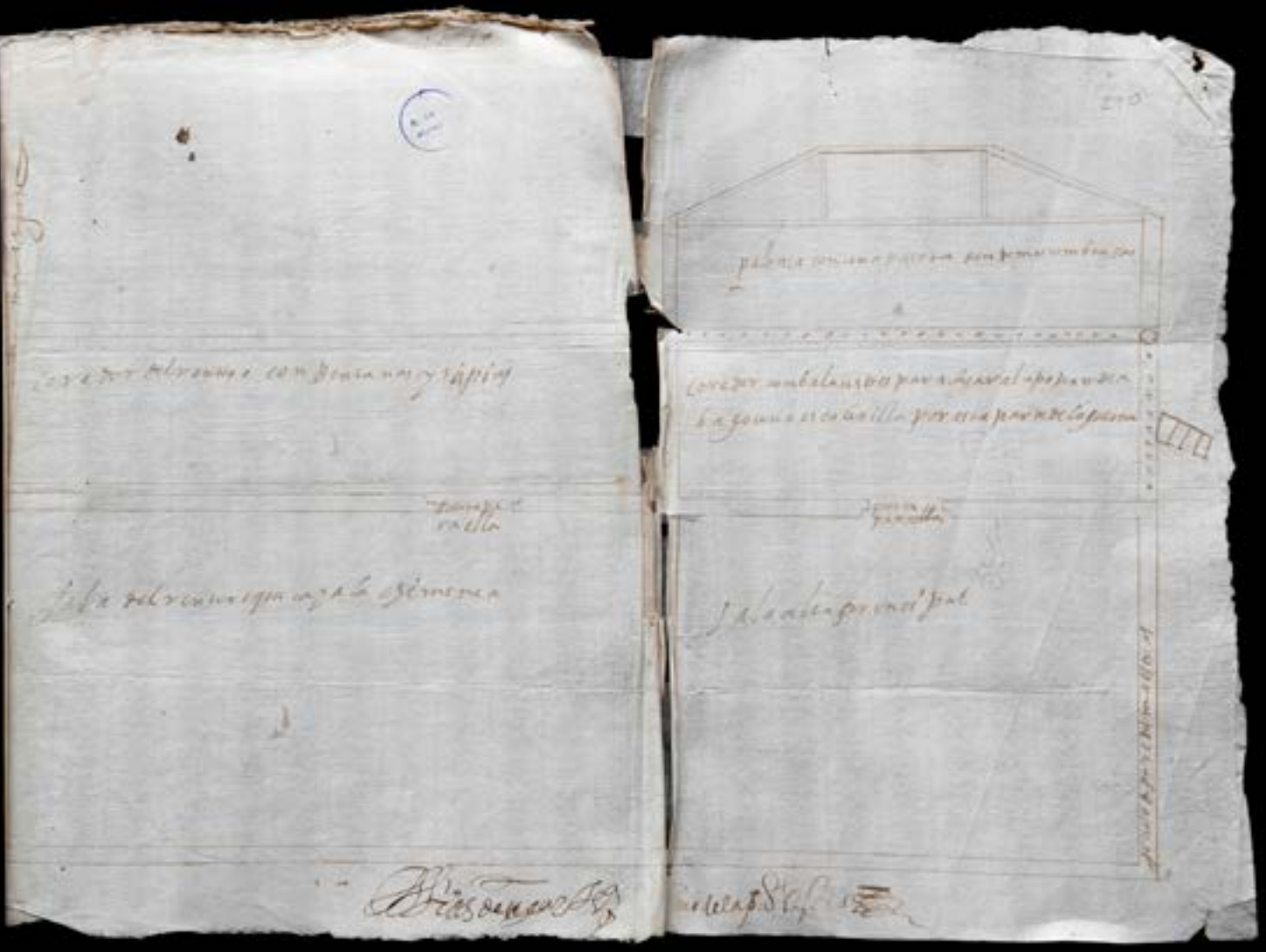
Título: Proyecto para la casa de Matías de Ugarte en Villatoro.
Autor: Desconocido.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.182/4, ff. 289-290.
Contenido: Representa las plantas, con la distribución interna y las distintas estancias de la construcción, y una sección.
Soporte y técnica: Papel. En el pliego de la sección se localiza una filigrana perteneciente a la familia de la mano con flor, en esta ocasión de siete pétalos, sobre un cartucho. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada.
Dimensiones: Primera planta: 22 x 38 cm; Segunda planta y sección: 30 x 39 cm.
Estado de conservación: Regular. Presenta pérdidas de soporte en los bordes y en los dobleces.
Anotaciones: Primera planta anverso: *Matías de Ugarte* [rubricado]*; Luis de la Puente Castro* [rubricado]*; lo baxo del corredor; portal; puerta principal escalera asta arriba; puerta del patio; puerta para salir a la guerta; puerta del pajar; pajar; quarto baxo mio que cae a la guerta; no sirbeste.* Primera planta reverso: *Planta de la casa del mayorazgo Matías de Ugarte vecino de Villatoro;* Segunda planta y sección: *Matias de Hugarte; Sala del rentero que cay a la chimenea; puerta para ella; corredor del rentero con ventana y tapias: paloma con una puerta donde mas convenga; corredor con balaustres para bajar al aposento de abajo una escalerilla por esta parte de la guerta; sala principal; grueso de pared maestra; Matías de Ugarte* [rubricado]*; Luis de la Puente Castro* [rubricado]*; sala del rentero que cay a la chimenea*.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de dos folios dobles en los que en el primero se dibuja la planta baja y en el segundo la planta superior y una sección parcial del edificio.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: En 1627 se presentaban unas condiciones, firmadas por Matías de Ugarte[207], vecino de Burgos, y por el escribano Luis de la Puente Castro, en las que se establecía cómo debía procederse para construir la casa del primero en la localidad de Villatoro, perteneciente al mayorazgo de Ugarte de Vitoria. En ellas se indicaba cuáles debían ser las características de la cimentación y de los muros, así como el tipo de materiales a emplear, mezclándose las técnicas de cantería, albañilería y carpintería. El edificio estaría organizado en planta y piso y se hacía un especial hincapié en los rasgos definitorios de las estancias de ambos niveles. Se establecía que la fecha para terminar las obras era el día de Nuestra Señora del mes de agosto[208].

207 Creemos que puede tratarse de Matías de Ugarte, platero vecino de Burgos aunque de ascendencia vascongada, del que tenemos algunas importantes noticias, como su negativa a ser el portaestandarte del gremio de los plateros en algunas solemnidades como el Corpus (ARCHVa. Sala de Vizcaya, Caja 885/5; Registro de Ejecutorias Caja 25.308).

208 AHPBu. Prot. 6.189, ff. 286-288.


puerta principal



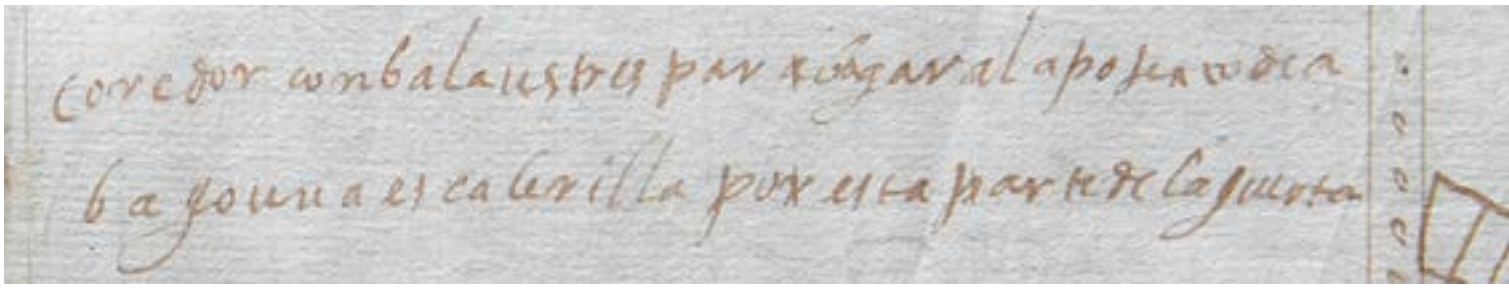
Firmas de Matías de Ugarte y Luis de la Puente Castro en el proyecto de la casa del primero en Villatoro.

Junto a las condiciones se incluyeron dos proyecciones en las que se desarrollaba visualmente la distribución en planta de los distintos niveles de la casa[209]. La construcción tenía forma rectangular. La planta baja estaba articulada en tres grandes salas -un portal, un pajar y un cuarto- que, a través de dos puertas, tenían acceso a un corredor abierto, con pies derechos, muy probablemente orientado a mediodía, desde donde se podía llegar a una huerta. Se decidió que ese corredor quedara dividido en dos partes con un murete ubicado en forma perpendicular a uno de los muros maestros de la casa. La primera idea en este sentido fue corregida, tachando el primer murete dibujado acompañándole de la inscripción: *no sirbeste*, añadiendo el válido. Una escalera daba acceso a la planta superior que aparece representada en un segundo folio doble.

En esta planta superior se abrían dos grandes salas. La primera era la *sala del rentero que cae a la chimenea*, lo que parece indicarnos que esta construcción la dedicó Ugarte como vivienda de la persona que explotaba sus posesiones agrarias en la localidad. La segunda era la *sala principal*. La zona coincidente con el corredor abierto de la planta baja se dividía en un *corredor del rentero* al que se accedía desde su habitación y en otro corredor que tenía acceso desde la sala principal. Ambos estaban abiertos a la huerta. A través de una pequeña escalera interior se accedía tanto a la planta baja como a una suerte de altillo a modo de desván que aparece definido en la propuesta como *paloma con una puerta donde más convenga*.

No se indica, ni en las condiciones ni en las representaciones gráficas, quién fue el maestro que las redactó y las dibujó. Sin embargo, sí que sabemos que el 10 de junio de 1627 se inició el remate, en la ciudad de Burgos, para la ejecución de estos trabajos, comprometiéndose el maestro de obras Pedro Prieto, vecino del lugar de Solórzano, a levantar este edificio por 4.000 reales, incluyéndose en este precio los materiales. Ese mismo día el albañil Felipe Ruiz vecino de Burgos presentó una postura, haciendo una baja de 600 reales sobre los 4.000 en que se había iniciado la subasta, la cual duró mientras estuvo encendida una velilla de cera, siendo finalmente este maestro el encargado de materializar su construcción[210].

Detalle del proyecto de la casa de Matías de Ugarte en Villatoro.



209 *Ibidem*, ff. 289-290.

210 *Ibidem*, ff. 291-292.

1627

Título: Proyecto para una zúa para el parque del duque de Lerma en Lerma.
Autor: Domingo de Alvarado.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 1.368/2, f. 182 vº.
Contenido: Representa la rueda de la noria, con sus radios y con los elementos que servían para la extracción del agua.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón y aguada marrón. Las líneas rectas aparecen trazadas con regla y las curvas con compás. Se emplea la aguada para resaltar los radios y parte de la estructura circular exterior, creando un cierto efecto de movimiento.
Dimensiones: 30 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: No.
Escala: No.
Observaciones: Se desarrolla en el reverso del folio empleado para el contrato, transparentándose parte de la escritura.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: En 1627, el maestro de carpintería Domingo de Alvarado, vecino de Villalmanzo, presentó las condiciones de ejecución de una zúa, o azud[211], para el parque del duque de Lerma[212]. La obra se sacó a público remate adjudicándosela el propio Alvarado[213]. El 3 de mayo de ese año este maestro se comprometía, a través de la preceptiva carta de obligación, a hacer esta obra, que debía sustituir a la antigua[214], por la elevada cantidad de 100 ducados. Para su realización debía emplearse la madera de pino de la sierra burgalesa. El pago de su coste se fraccionaba en tres plazos. Al iniciarse las labores serían entregados 50 ducados para que el maestro pudiera comprar la materia prima. Mediados los trabajos se darían otros 25 y el resto se abonaría cuando finalizase la obra cuyo término había quedado fijado para el 15 de julio de 1627[215].

Esta carta de obligación y las condiciones venían acompañadas de la correspondiente propuesta gráfica en la que se representa una estructura en forma de cruz que sustenta las piezas circulares de madera y las paletas que hacían girar la noria, permitiendo trasladar a través de cubos el agua desde el río hasta la tierra. La obra formaba parte de las infraestructuras que servían para regar el gran parque del duque de Lerma, situado en la vega del río Arlanza[216]. Este tipo de ingenios hidráulicos fueron muy frecuentes en los territorios españoles desde la Edad Media y eran empleados para regar huertas y jardines[217].Su autor, Domingo de Alvarado, formó parte de una destacada familia de carpinteros, escultores y canteros de orígenes cántabros que trabajaron en Castilla en los años finales del siglo XVI y en el siglo XVII[218].

211 *Es una rueda por estremo grande con que se saca agua de los rios caudalosos para regar las huertas. Destas maquinas ay muchas en la ribera del Tajo, cerca de Toledo*: COVARRUBIAS, Sebastián de (1611, p. 40).

212 AHPBu. Prot. 1.368/2, f. 181.

213 *Ibidem*, f. 181 vº.

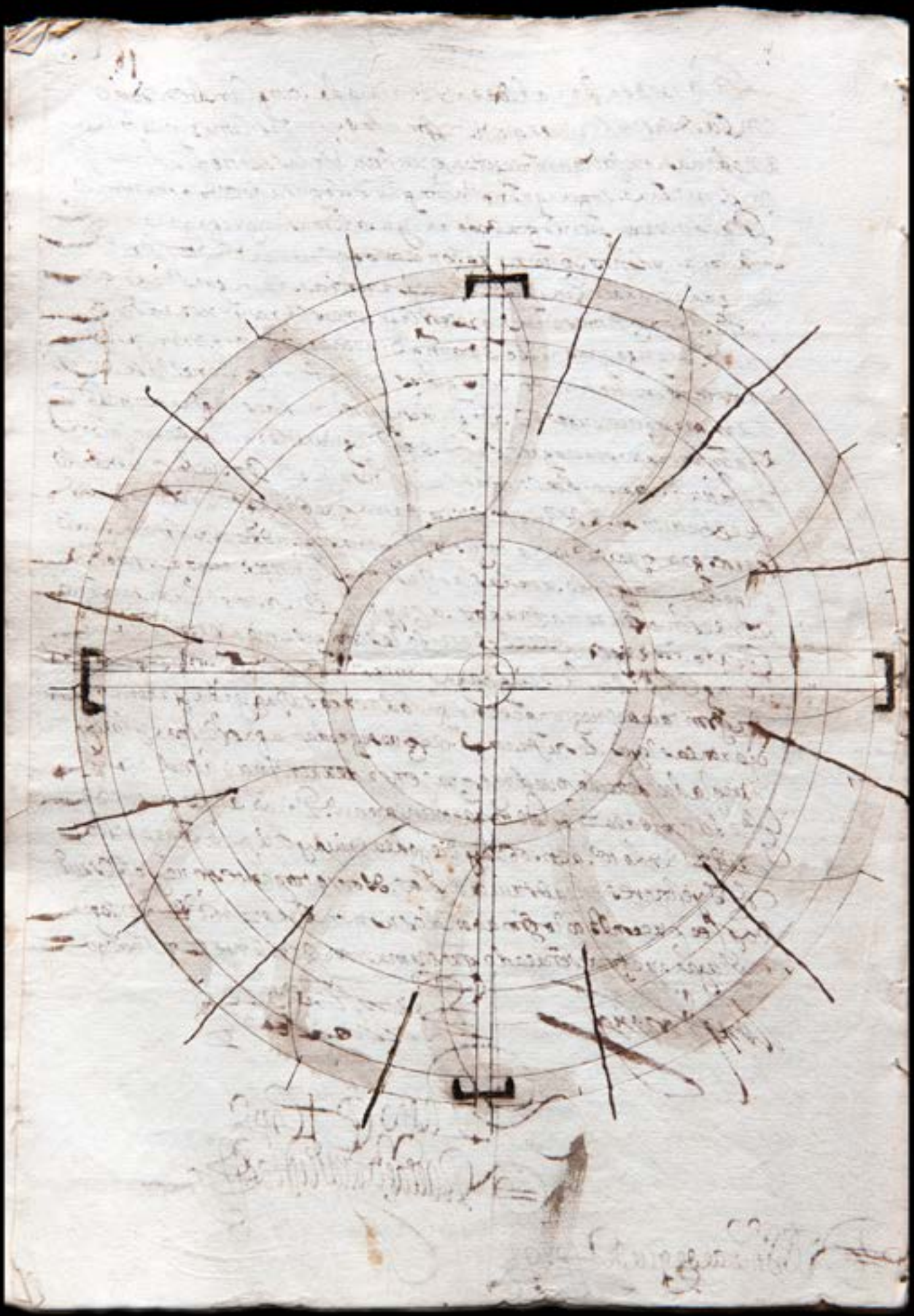
214 La antigua zúa había sido realizada en 1617 por Francisco Sanz, maestro carretero: CERVERA VERA, Luis (1967, p. 503).

215 AHPBu. Prot. 1.368/2, ff. 181 y 182 vº.

216 CERVERA VERA, Luis (1967, pp. 503-504).

217 CARO BAROJA, Julio (1954); LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, Luis Ramón (1996, pp. 203-220).

218 VARIOS AUTORES (1991, pp. 30-32).



1628

Título: Proyecto para la sillería del convento de la Merced de Burgos.
Autor: Domingo de Vallejo (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.271, f. 306.
Contenido: Representa tres de los sitiales de la sillería.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de la mano con flor. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada.
Dimensiones: 30 x 21 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *Fray Gerónimo Ziruelo comendador* [rubricado]; Reverso: *Por testigo y a rruego de Mateo de Bricio* [sic] *Juan Perez de Mata* [rubricado]; *Ante mi Antonio de Cea* [rubricado].
Escala: No.
Observaciones: Se muestra la sillería en uno de los ángulos de esquina de la misma a través de la representación en sección del banco y de parte de la ménsula de sustento de la cornisa.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: PAYO HERNANZ, René Jesús: *El arte de la madera en Burgos durante los siglos XVII y XVIII*, Ediciones Aldecoa, 1997a, pp. 52-53.

Comentario: El convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos decidió construir una nueva sillería en 1628. Fue el comendador de este centro conventual Jerónimo de Ciruelo y el ensamblador burgalés Domingo de Vallejo quienes, de manera mancomunada, desarrollaron el proyecto, dando el primero las ideas generales de la obra por mandato de la comunidad y siendo el segundo el encargado de redactar el pliego de condiciones y probablemente de hacer la representación gráfica. Se indicaba que este trabajo debía ejecutarse conforme a las características de la sillería del monasterio de San Agustín, a excepción de la silla principal cuya realización se verificaría conforme a otras características que serían indicadas por el padre comendador. La obra debería quedar acabada el día 8 de diciembre de ese año[219].

No es extraño que el remate de una obra tan destacada fuera sumamente reñido. Se celebró el 21 de mayo de ese año y en él participaron el propio Vallejo, Diego de Lumberas, Juan de Alvarado, Domingo de Sedano, Miguel Gutiérrez, Miguel de Argüello, Pablo de Beitia, Simón Gutiérrez, Andrés de Zumel y Mateo Fabricio[220]. Fue este último ensamblador el que se adjudicó la empresa, firmando el contrato de ejecución el 26 de mayo. En él se comprometió a realizarla por 15 ducados cada silla, teniendo que labrar 36[221]. Fabricio aceptó la propuesta de Vallejo, firmándola por él Juan Pérez de Mata al reverso.

La sillería, lamentablemente desaparecida, tenía planta en forma de "U", y se caracterizaba por una notable sencillez propia de la estética tardoclasicista[222]. La parte del banco presentaba misericordias curvilíneas y los respal-

219 AHPBu. Prot. 6.271, ff. 306-308 y ff. 309-310 vº.

220 *Ibidem*, ff. 303-306.

221 *Ibidem*, ff. 309-313.

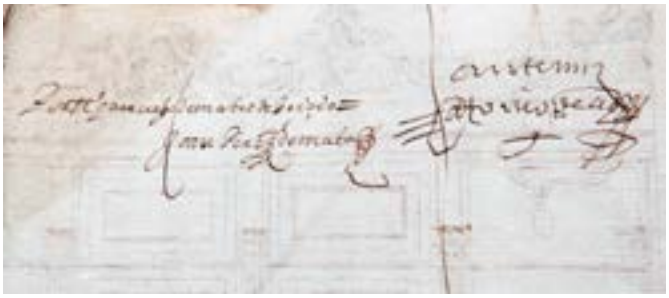
222 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, pp. 52-53).


fr. geronimo vignola com.

Detalle del proyecto de la sillería del convento de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

dos se desarrollaban a través de paneles planos, separados con columnas corintias, con el tercio inferior estriado en forma helicoidal y los dos superiores en vertical. La mayor parte de la decoración se concentraba en el dosel, con motivos ornamentales en el que alternaban caras humanas y pájaros en cartelas de cueros recortados situadas entre chapiteles. Esta obra debió de tener una cierta repercusión, ya que, en 1629, se repitió en la sillería del monasterio de San Salvador del Moral labrada, igualmente, por Mateo Fabricio, la cual tampoco se conserva[223].

Domingo de Vallejo, autor del diseño, fue un ensamblador activo en el Burgos del primer tercio del siglo XVII, definido por sus planteamientos de caracteres clasicistas, destacando entre sus producciones el antiguo retablo mayor de la iglesia de San Lesmes de Burgos, labrado en 1609 en colaboración con el ensamblador Pedro de Sedano y con los escultores Juan y Francisco Carrillo y que, desde 1750, se conserva en la iglesia de Santo Tomás de Covarrubias. Por su parte, Mateo Fabricio tuvo una destacadísima labor como ensamblador en el Burgos de comienzos del siglo XVII extendiendo sus actuaciones a las tierras alavesas y riojanas[224].



Firmas de Juan Pérez de Mata y de Antonio de Cea del proyecto de la sillería de Nuestra Señora de La Merced de Burgos.

223 AHPBu. Prot, Not, 6.272, ff- 60-63.

224 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, pp. 439-444 y pp. 478-484).

1629

Título: Proyecto para el remate de la torre de la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro.

Autor: Gonzalo de Arcillero.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.067, entre f. 612 y f. 613.

Contenido: Representa el alzado de la torre desde la cara en que esta se une a las naves del templo.

Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de la mano con flor, en este caso, con cinco pétalos. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas estructuras arquitectónicas, como los pilares de la arquería, quedan resaltadas con un rayado diagonal.

Dimensiones: 33 x 30 cm.

Estado de conservación: Bueno. Presenta algunas pequeñas pérdidas de soporte en la zona central, coincidiendo con el doblez del pliego.

Anotaciones: *En Miranda en tres de septiembre de mil seiscientos y veinte y nueve años se hiço la escritura e condiciones e esta traça ante el dicho cura y maestro y dicho escriuano; Licenciado Pedro de Herrán* [rubricado]*; Gonzalo de Arzillero* [rubricado]; *Presente Andres Diaz* [rubricado].

Escala: No.

Observaciones: Se trata de un folio doble cosido al protocolo. Se representa el despiece de la cantería.

Documentación relacionada: No.

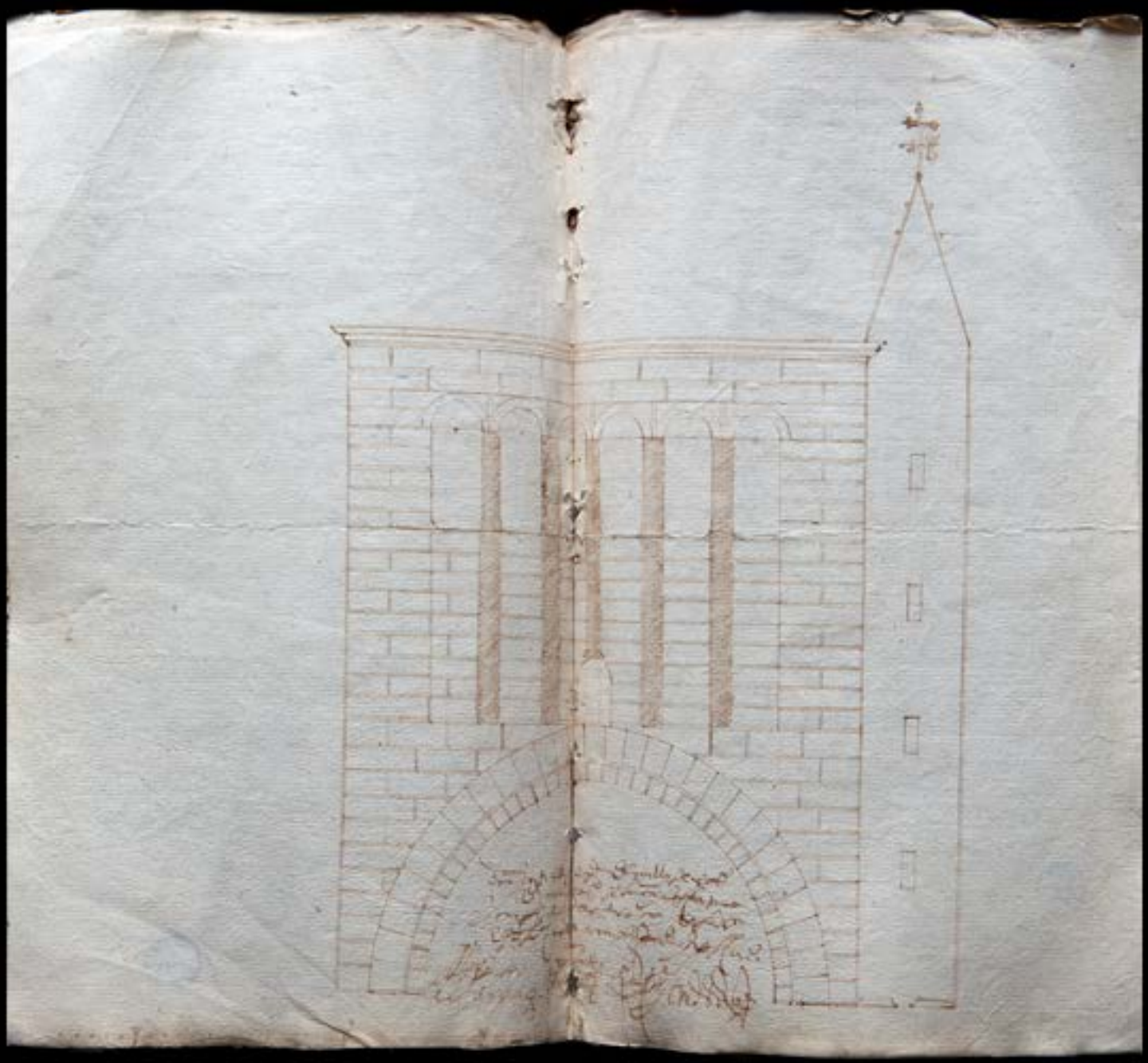
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI, Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos: *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro*, Miranda de Ebro, 1987, p. 18.

Comentario: La iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro se levantó sobre los solares del antiguo Hospital del Chantre, siendo trasladada desde la zona conocida como "La Picota" en el año 1449. Sabemos que el actual templo fue edificado por el cantero guipuzcoano Miguel Mendizábal, vecino de Ezquioga, iniciándose la empresa hacia 1520-1530 aproximadamente, siendo continuados desde 1549 por Martín de Ibarguren. Este maestro remataría buena parte de la obra mirandesa interviniendo, también, en la cercana iglesia de Orón. Fallecido Ibarguren, fue su sobrino Miguel Aguirre II quien se haría cargo del proyecto a partir de 1564. Los años finales del siglo XVI y buena parte del siglo XVII son de remates de los trabajos y de adicción de nuevas estructuras como la de la sacristía, aunque el templo estaba acabado en sus aspectos esenciales a finales del Quinientos[225]. El resultado final fue una construcción de planta de salón con complejas bóvedas estrelladas y de terceletes que sigue modelos característicos de la arquitectura vascongada[226].

La torre de dos cuerpos, levantada a los pies del templo, fue ejecutada por Martín de Ibarguren en los años centrales del siglo XVI y presenta unas notables semejanzas con la de la iglesia de Orón que, también, fue edificada por este maestro. En la parte baja coincide con la ampliación de la nave central. Tiene planta rectangular y adosada a ella se dispone otra torre circular que actúa a modo de husillo. Emplea como elementos ornamentales gárgolas y flameros. En líneas generales presenta unas formas bastante pesadas.

225 VÉLEZ CHAURRI, Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 9-16).

226 BARRIO LOZA, José Ángel y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (1980, pp. 283-369).



Esta torre tuvo una serie de importantes transformaciones en 1629.El 3 de septiembre de ese año, Pedro de Herrán, cura de la iglesia de Santa María, y Juan de Salcedo, mayordomo seglar de la misma, contrataron con el cantero Gonzalo de Arcillero –maestro de orígenes cántabros muy activo en Álava[227]– los cambios en la misma consistentes en derribar la pared de la torre que lindaba con el templo y dotarle de unos nuevos ventanales. Igualmente se mejorarían los dos ventanales de la fachada principal de la torre y se construiría la estructura del arco toral[228]. El volumen y la complejidad de los trabajos hizo necesario que se cediera un tercio de la obra al maestro Pedro de la Carrera[229].

227 VARIOS AUTORES (1991, p. 50).

228 AHPBu. Prot. 4.067, ff. 224-228. Citado por: VÉLEZ CHAURRI, Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, p. 18).

229 *Ibidem*, p. 18.

En el contrato de ejecución de las obras se indicaba que una vez terminadas deberían ser tasadas por el cantero Juan García de Terreros, procedente de Villanueva de Teba quien realizó su trabajo el 24 de septiembre de 1630[230]. Este maestro dijo que *yo he visto la escritura y traça y condiciones que para hacer la dicha obra se hicieron y asi mismo he visto la condición que dice que yo halla de tasar y nombrar las pagas y hallo que conforme a la escritura y la traza y condiciones esta bien hecha y acabada y en toda perfeccion y seguridad necesaria y a cumplido Gonçalo de Arcillero con su obligacion. Yo he estado en la cantera y visto la mucha costa que tiene la dicha cantera y el deshacer la obra y el mucho peligro que la obra ha tenido y se ha puesto todo lo e visto y bien mirado y tanteado digo que merece y bale toda la obra que el dicho Gonzalo de Arcillero ha hecho y reparado sin la ventana questa concertada y conforme a la relación que me han hecho las partes de la iglesia y del maestro digo se le pague a el dicho maestro cuatro mil y ochocientos y diez y ocho reales…*[231].

Torre de la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro.

Junto al documento de tasación aparece la proyección de la obra realizada por Gonzalo de Arcillero y que Juan García de Terreros cotejó con los trabajos efectuados[232]. Se trata de un dibujo en el que se representa el alzado superior de la torre desde la cara en la que se une al templo y el corte de la nave central del mismo en su ubicación por debajo de esta estructura. Se muestra el despiece de cantería y las seis nuevas ventanas, rematadas en arcos de medio punto, que se abrieron en este muro. La torre del husillo se dispone en el lado contrario del que aparece en la actualidad.

230 AHPBu. Prot. 4.067, f. 612. Citado por VÉLEZ CHAURRI, Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 20 y 85).

231 *Ibidem*, f. 612. Citado por: VÉLEZ CHAURRI, Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, p. 85).

232 *Ibidem*, entre f. 612 y f. 613.

1633

Título: Proyecto para la casa de Alonso Bonifaz en Cameno.
Autor: Francisco González de Uriarte (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 19/1, f. 21 vº.
Contenido: Representa la planta de la casa con la distribución de las estancias.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas.
Dimensiones: 29 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno con una mancha de humedad en una de las esquinas del soporte
Anotaciones: *Sala principal 24; sala de cocina 19; recibidor 18; dormitorio 13; camarin 1; cuadra 19; 21 de ancho*.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Acotaciones en números arábigos que deben hacer mención a las medidas.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Casas de la nobleza en Las Merindades y en La Bureba. Datos para su estudio", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 224, 2002, pp. 182-213.

Comentario: El 6 de febrero de 1633, Francisco González de Uriarte, maestro de carpintería, natural de la villa guipuzcoana de Oñate, redactaba las condiciones de reconstrucción del cuarto principal delantero de la casa de Alonso Bonifaz en la villa de Cameno[233]. Este personaje pertenecía a una destacada familia burgalesa con múltiples ramas que tenían como antepasado común a Ramón Bonifaz, famoso Almirante de Castilla del siglo XIII. Los Bonifaz aparecen documentados en esta localidad burebana en los siglos XVI y XVII[234]. Don Alonso debió de ser hijo de Alonso Bonifaz "el viejo" que había fallecido en 1615, quien en su testamento había fundado un mayorazgo y había dejado 20.000 ducados para la fundación de un convento de carmelitas en las casas que vivía, manda que no se llevó a término[235].

Los trabajos que realizaría el carpintero vasco se llevaron a cabo sobre la casa principal del mayorazgo en la villa de Cameno. Se trataba de una tarea de reconstrucción que mantenía parte de lo edificado previamente para lo que, en principio, se tenía que proceder al derribo de una zona de la construcción preexistente. En las condiciones de ejecución se señalaba que la obra debía ser de cantería en los muros maestros y ladrillo en el resto, haciéndose un especial hincapié en la estructura de madera, sobre todo de techos y tejados. Algunos materiales como tejas, clavos y madera debían correr a cargo de don Alonso que se los debía entregar al constructor.

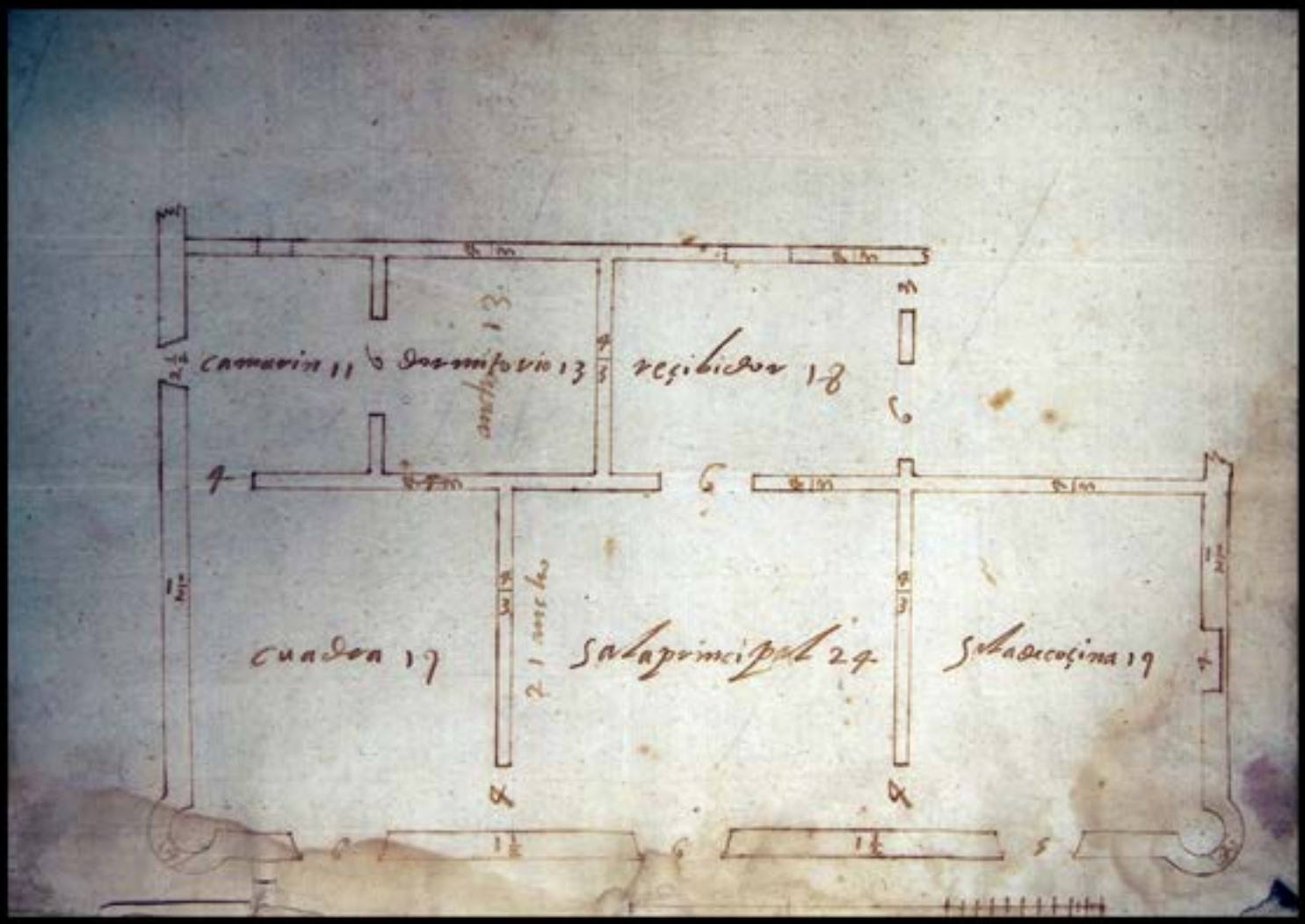
Estas condiciones venían acompañadas de una representación gráfica que no sabemos si fue realizada por González de Uriarte. Las condiciones sí que debieron de ser redactadas por este profesional y fueron ratificadas, al no saber escribir este maestro, por Alonso Bonifaz y por Leonardo Barranco[236].

233 AHPBu. Prot. 19/1, ff. 22-23.

234 ARCHVa. Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F),Caja 952/2 y Caja 1.815/1.

235 ANDRÉS, Jesusa (1969, pp. 789-794).

236 AHPBu. Prot. 19/1, f. 21 vº: IGLESIAS ROUCO y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 196).



La casa solo tenía un piso y su planta era casi rectangular[237] . La fachada principal quedaba flanqueada por dos cubos y en ella se abrían tres puertas que daban acceso a la sala principal, a la cocina y a la cuadra. En la parte trasera de la edificación se disponían una pequeña cámara, un dormitorio y un recibidor que debía abrirse a una huerta. En la planta se indica en medidas de pies el ancho y largo de las habitaciones, de las puertas y de los muros.

El día 27 de febrero de 1633 don Alonso y Francisco González de Uriarte realizaban la carta de obligación a la que se comprometían ambas partes[238]. El precio de ejecución de los trabajos se concertó en 107 ducados y un pellejo de cuatro cántaras de vino. Para el comienzo de la obra se le darían 150 reales y el resto iría abonándose conforme se fueran ejecutando las tareas constructivas. El profesional quedó obligado a comenzar las labores de manera inmediata, auxiliado por los oficiales peritos que fueran necesarios, y a tener las obras perfectamente acabadas en septiembre, el día de San Miguel. Se especifica que la edificación, una vez terminada, debería ser tasada por maestros peritos quienes, en el caso de incorporar mejoras, serían los encargados de valorarlas. Actuó como testigo de este contrato Juan Díez, maestro albañil vecino de Briviesca.

237 AHPBu. Prot. 19/1, ff. 22-23.

238 *Ibidem*, f. 19.

1633

Título: Proyecto para el tejado de la iglesia de Bañuelos de Bureba.
Autor: Pedro de la Portilla.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 19/1, f. 16.
Contenido: Representa la armadura de madera del tejado.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas.
Dimensiones: 29 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno con manchas de humedad en los bordes del soporte.
Anotaciones: *Esta es la traza original de la obra de los tejados de la iglesia del lugar Vañuelos dada por Pedro de la Portilla maestro de carpenteria y arquitectura. Se otorgo con la escritura. Ante mi Domingo de Soto* [rubricado].
Escala: Pitipié. Presenta una línea dividida en segmentos numerado en decenas, estándolo el último también en unidades. Pies castellanos.
Observaciones: Se ha intentado representar la estructura del tejado en tres dimensiones.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 3 de febrero de 1633, Juan de Bárcena, procurador en la villa de Briviesca y el arcediano Bartolomé de Castro otorgaban la preceptiva licencia para el reparo del tejado de la iglesia de Bañuelos de Bureba[239]. Fue el maestro Pedro de la Portilla quien presentó las condiciones para la ejecución de estas obras. Se indicaba que debía deshacerse todo el conjunto en madera del antiguo tejado como trabajo previo a la construcción del nuevo. La estructura debía ser *armada a tijera*. Las vigas principales tenían que pasar todo el ancho del templo y los puntos en los que se insertaran en los muros tenían que ser revocados con cal y arena, para conseguir una mayor estabilidad. Se hacía también un especial hincapié en cómo debía de ensamblarse toda la estructura. También se señalaba que el maestro en quien se rematara esta obra debía ser el encargado de poner todos los materiales incluida la teja. Portilla indicaba, en estas condiciones, que los trabajos que estaban cifrados por los promotores como máximo en cien ducados y que él podría realizarlos haciendo una baja de 400 reales, comprometiéndose a que una vez acabados fueran tasados por maestros peritos en el arte de carpintería y albañilería[240].

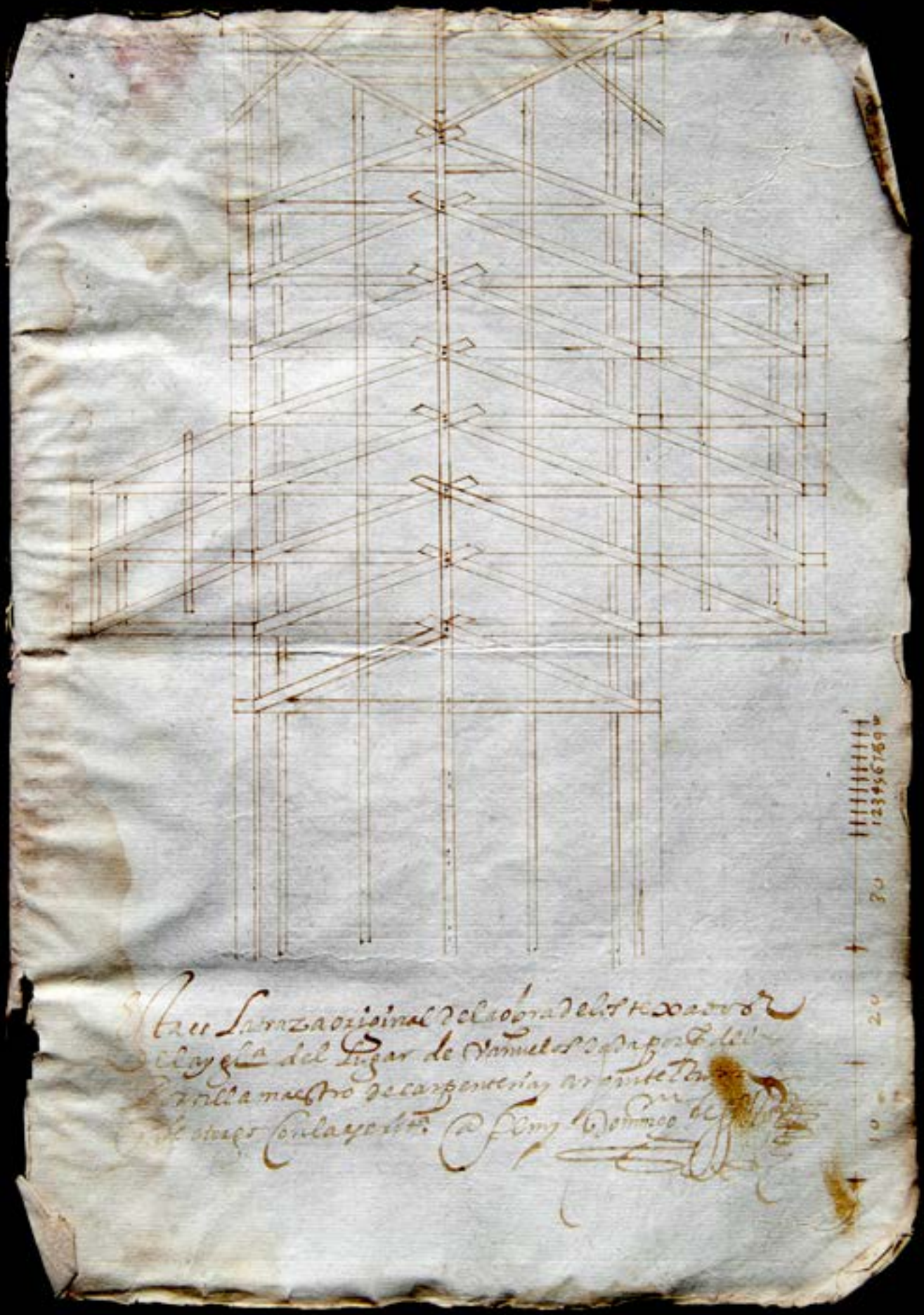
Las condiciones iban acompañadas por la correspondiente *traza*, firmada por Pedro de la Portilla[241]. Se trata de una imagen en la que se representa el entramado de vigas de madera, que cubren la nave de la iglesia y el crucero, quedando reflejadas las vigas que unen los muros, las esquineras, la cimera, las de refuerzo longitudinal y las que permitían configurar la forma triangular del tejado.

Portilla no fue capaz de representar perfectamente una imagen volumétrica de esta compleja estructura quedando plasmada con unos caracteres bidimensionales, a pesar de su esfuerzo por representarla en tres dimensiones.

239 AHPBu. Prot. 19/1, f. 14.

240 *Ibidem*, ff. 17-18.

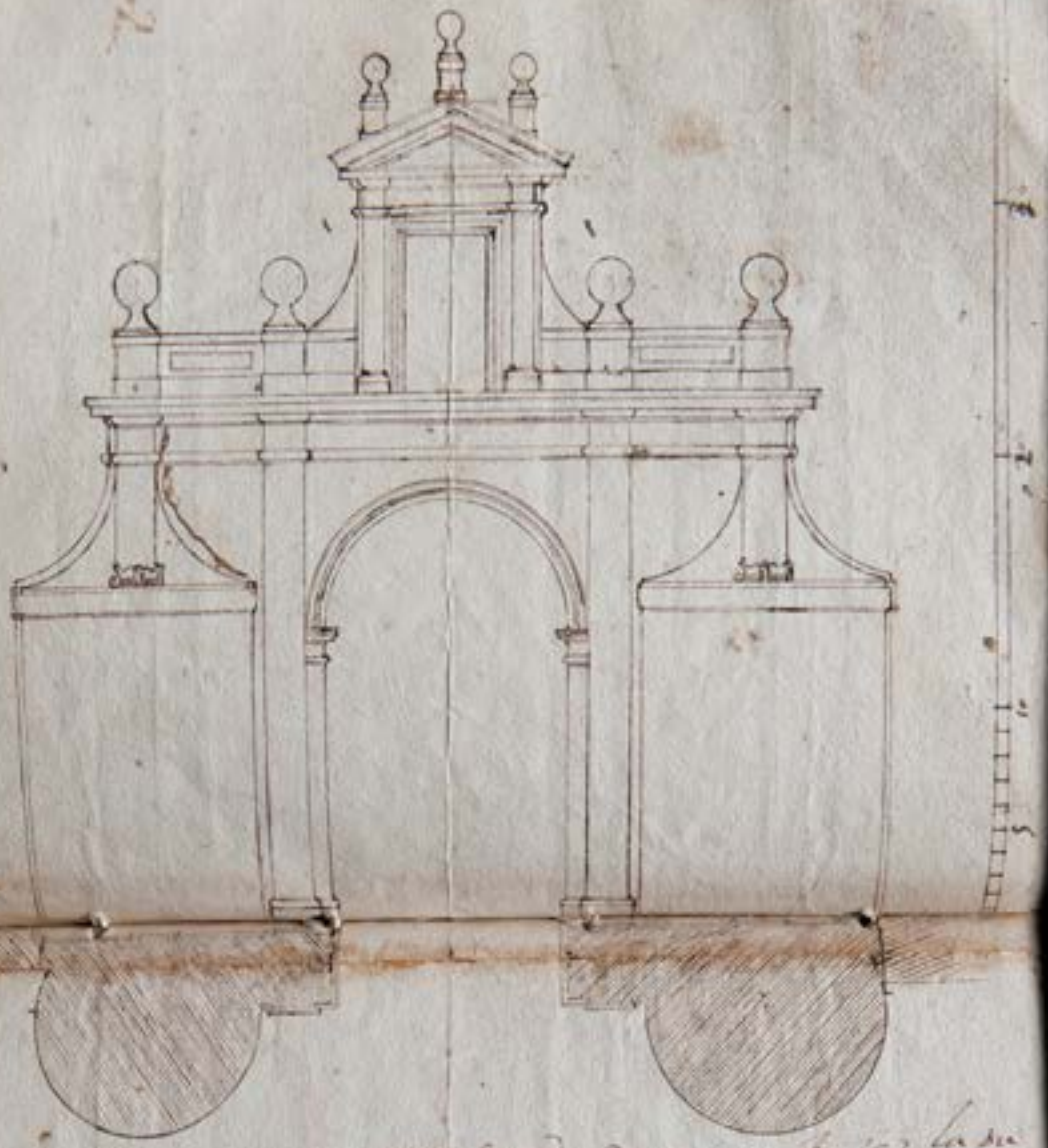
241 *Ibidem*, f. 16.


Traza original de la obra de los texados
de la Iglesia del Lugar de Vamuelos
Por Domingo de
maestro de carpintería
de obra y cantería

1636

Título: Proyecto para la portada del cementerio de la iglesia de Sasamón.
Autor: Desconocido.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 10.440, f. 353 vº y f. 354 rº.
Contenido: Representa el alzado de la portada y la planta con una proyección de los cubos que, en un principio, se plantearon.
Soporte y técnica: Papel. Se han localizado filigranas en los dos pliegos utilizados, la primera es una flor de lis y la segunda pertenece a la familia de los racimos, no pudiendo descartar que sea una única filigrana cortada. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado diagonal para representar el espesor de los muros.
Dimensiones: 38 x 24 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *E visto esta traça que se a dado para hazer la puerta de el çimenterio de la yglesia de Sasamon y me parece que los cubos que estan ejecutados se demuelan y se haga la puerta con dos colunas o pilastras a cada lado para ser mas hermosa mas estoy enformado que el cabildo no gusta de quitar los y asi me pareçe que esta traça se ara a proposito y el embecado de el grueso de el arco no sera mas que seis dedos. Gabriel del Cotero* [rubricado]. *Digo que por quanto la traza estaba conforme los cubos digo llebara dos pilastras a cada lado un pie una de otra y dos pies de grueso cada pillastra y un quarto de pie de salida terna la puerta doze pies de gueco y beinte de alto y el carton del segundo cuerpo saldra desde el capitel de la bola de la orilla asta dar baxo del collarino y la segunda bola hira saliendo arriba lo nezesario conforme arte;* Reverso: *Otrosi es condición queel nicho a de tener quatro pies de ancho y ocho de alto y sea de hacer cornisa dorica y si no se pudiere labrar la corona romper la piedra sea basa. Juan de Cedrun* [rubricado].
Escala: Pitipié. Presenta una línea dividida en segmentos de decenas, estándolo la primera también en unidades, dibujada verticalmente, la cual hace relación a los pies. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de dos fragmentos pegados, formando un folio doble que queda encuadernado en el protocolo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "En torno a la actividad profesional en la arquitectura burgalesa. 1600-1650", en *Juan de Herrera y su influencia,* Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, p. 225.

Comentario: El 13 de abril de 1636 el visitador Domingo de Vallejo visitó a petición de la iglesia parroquial de Sasamón el cementerio de esta población, que se hallaba en el lado sur del templo y reconoció que este espacio necesitaba que se construyera una portada de acceso al mismo. Para la realización de esta obra se había pedido una representación gráfica que fue revisada por el veedor de obras del arzobispado Gabriel del Cotero. Se autorizaba que se pusieran cédulas, en los pueblos cercanos, anunciando que estas obras iban a llevarse a cabo, para que los



ancho es esta traça que se da de baxo de la
ez la su
ez la sech imente dio de la yglesia desa
manera me parece que los cubos que estan e seg
tados se de muestra y se hagan la puerta con dos
columnas y pilastras a cada lado para se
mas hermosa mas esto y en ocasion que
la ciudad no gusta de quitar los y a sim
pare e que esta traça de la puerta sin
relienbe cada de el grueso dellas no sean
mas que seis dedos sabrillas dichos
digo que en quanto la traça esta conforme los cubos si
gollebrados y las pilastras de lado de arriba una de otra
dos que es de grueso cada vna las angulares todas ycesa
lidad tarna la puerta de ex espegueo y bcinta de al
rededor del segundo cuerpo salbra de suel cap
vel de labo la de la pilla estadar baxo del collarino y base
gunda bolaura saliendo ariba lo necessario conforme al

distintos maestros que lo consideraran oportuno pudieran acudir al remate y hacer las posturas correspondientes[242].

La propuesta presentada[243] planteaba un arco flanqueado por dos cubos, rematados en su parte superior por medias pilastras avolutadas. El arco de acceso quedaba a su vez delimitado por dos pilastras toscanas que se fundían en el entablamento. El cuerpo superior estaba presidido por un nicho de carácter adintelado coronado por un frontón triangular con tres chapiteles con bolas. A sus lados se desarrollaba un zócalo de decoración de rehundidos rectangulares, en cuya parte superior aparecían cuatro bolas. En su conjunto, el diseño presentaba unos evidentes rasgos clasicistas de tradición herreriana. Sin embargo, las especificaciones manuscritas, realizadas por Gabriel del Cotero, en la parte inferior del dibujo, nos indican algunos cambios que se produjeron antes de su realización. Los más significativos consistieron en sustituir los cubos por una estructura recta dinamizada con pilastras[244]. El resultado final de la obra, todavía conservado, presenta unas formas muy parecidas al proyecto y a las especificaciones que el maestro introdujo para su desarrollo final.

Las condiciones de ejecución fueron dadas por Juan de Cedrún el día 22 de abril de 1636[245]. En primer lugar, se señalaba que la obra se realizaría según la *traça* firmada por Cotero, incluyéndose los cambios que este había especificado al introducir las pilastras sustituyendo los cubos. El arco debería tener 11 pies de ancho y 19 de alto. La obra se realizaría en piedra de sillería bien labrada. La conclusión de los trabajos se estipula para el día de san Miguel de ese mismo año, teniendo que ser revisados, a su finalización, por dos maestros peritos en el arte de cantería, evaluándose su coste en 1.800 reales.

El 27 de abril de 1636 se procedió al remate. Aunque, al parecer, sólo realizó posturas Cedrún quien bajó la estimación de las tareas a realizar a 1.300 reales[246]. La obra estaba ya acabada en noviembre de 1637, procediéndose a su revisión por los maestros Pedro de Sarabia y Juan de Reales[247]. En el informe que emitieron señalaban que todo está *bien echo i fabricado conforme arte,* aunque también indicaban que se habían observado algunos pequeños incumplimientos que no eran obstáculo para dar por buenos los trabajos[248].

Portada del antiguo cementerio de la iglesia de Sasamón.

Gabriel del Cotero, que como hemos visto ocupó el cargo de veedor de obras del arzobispado, fue un maestro tardo-clasicista que llevó a cabo una notable actividad constructiva en el Burgos de los años centrales del siglo XVII, contándose entre sus realizaciones más notables el proyecto del seminario burgalés y el inicio de la ampliación del Hospital de la Concepción de esta ciudad[249]. Juan de Cedrún formaba parte de una importante familia de canteros cántabros, naturales de Hoz que tuvieron una destacada actividad en el entorno burgalés del siglo XVII[250].

242 AHPBu. Prot. 10.440, f. 353.

243 *Ibidem*, f. 353 vº y f. 354 rº: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 225).

244 AHPBu. Prot. 10.440, f. 354.

245 *Ibidem*, f. 355.

246 *Ibidem*, f. 356.

247 *Ibidem*, f. 357 vº.

248 *Ibidem*, f. 358.

249 MARTÍNEZ SANZ, Manuel (1866, p. 196); IGLESIAS ROUCO, Lena (1987, p. 395).

250 VARIOS AUTORES (1991, p. 155).

1637

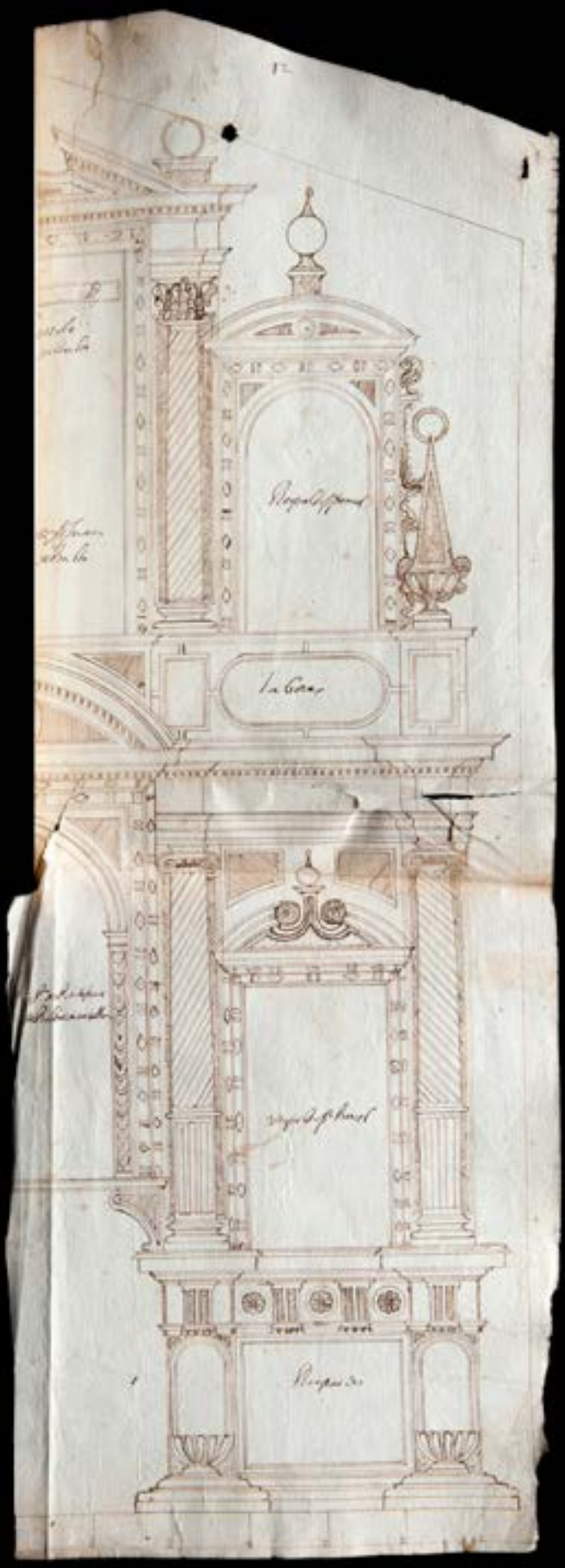
Título: Proyecto para el retablo mayor de la iglesia de Valverde.
Autor: Martín Galán y Juan Bautista Galán (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.091, f. 43.
Contenido: Refleja el alzado del retablo.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre al rayado diagonal o en espiga en algunos elementos para dotar de ciertos efectos de tridimensionalidad al alzado.
Dimensiones: 55 x 19 cm.
Estado de conservación: Bueno, con alguna rotura en los bordes.
Anotaciones: *respaldo para pincel; labores; respaldo para pincel; Cristo muerto de bulto; san Pedro de pontifical de bulto con casulla; san Juan de bulto.*
Escala: Presenta una línea dividida en segmentos y numerada en unidades.
Observaciones: Representa la mitad izquierda del retablo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI, José Javier: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990a, pp. 209-211; VÉLEZ CHAURRI, José Javier: "Los Galán en el retablo de Valverde. Los inicios de la retablística barroca", *López de Gámiz,* N.º XXII, 1990b, pp. 39-47.

Comentario: La iglesia parroquial de Valverde decidió construir, en 1637, un nuevo retablo mayor. Obtenidas las correspondientes licencias eclesiásticas, los mayordomos parroquiales encargaron a Martín Galán y a su hijo Juan Bautista la realización de estos trabajos. Galán fue un notable profesional del mundo del ensamblaje, avecindado en Miranda de Ebro, especializado en la traza y ejecución de arquitecturas de retablos. Desde esa localidad desarrollaría una intensa vida profesional, a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo XVII, habiéndose perdido la mayor parte de sus producciones. Su estilo, que es conocido esencialmente a partir del retablo de Valverde, sigue la tradición estética del Quinientos, con esquemas vignolescos, introduciendo algunos toques escurialenses y comenzando a mostrar elementos ornamentales de incipiente barroquismo. En los momentos de la realización de este retablo, Galán se hallaba en los años finales de su vida y ya contaba con el importante auxilio de su hijo, Juan Bautista, que será el sucesor del taller paterno, desarrollando una notable actividad retablística en los años centrales de la decimoséptima centuria, dentro de unos parámetros estéticos claramente protobarrocos[251].

Fue el 7 de julio de 1637 cuando Martín Galán y su hijo Juan Bautista firmaron la carta de obligación de este retablo. Se estableció un plazo de ejecución de tres años y el coste de los trabajos fue cifrado en 3.000 reales[252]. La escultura de san Pedro en Cátedra que preside el conjunto es una talla de gran calidad y ha sido asignada a algún maestro de los talleres escultóricos riojanos como Andrés de Ichaso. Otra escultura del Crucificado se ubica en el remate. Las pinturas que completan el programa iconográfico –evangelistas, san Pablo, san Andrés y Santiago– fueron ejecutadas por el pintor Juan de Foronda en 1671. El dorado y estofado corrió a cargo de Diego de

251 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, pp. 199-212); VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990b, pp. 39-47).

252 AHPBu. Prot. 4.091, ff. 43-44. Citado por: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, p. 209).



Zárate, en 1669[253]. El tiempo transcurrido entre la ejecución de la arquitectura y las tareas de policromía y pintura evidencian las dificultades económicas de la fábrica para afrontar una empresa de estas características.

Junto a la carta de obligación se conserva el dibujo de la mitad izquierda del retablo[254]. Se trata de un dibujo de enorme calidad. Quizá el autor de la misma pudo ser Juan Bautista Galán, por las semejanzas que presenta con la del retablo mayor de Orón, ejecutada por este profesional en 1646, aunque esta resulta algo más avanzada[255]. El proyecto muestra una obra articulada en tres calles con banco, cuerpo principal y remate. El banco se organiza en torno a un nicho central, donde quedaría ubicado el tabernáculo que es una pieza del siglo XVI aprovechada del antiguo retablo. A sus lados se disponían dos marcos cuadrangulares apaisados, ubicados entre netos pensados para portar pequeñas esculturas, en el que se colocarían sendos lienzos. La separación del banco del cuerpo está resuelta a través de un friso con triglifos y metopas. El cuerpo se halla ligeramente desplazado hacia arriba en el nicho central, de remate semicircular, con un marco decorado con puntas de diamante y un coronamiento de frontón curvo. Las calles laterales presentan nichos rectangulares -pensados para cobijar pinturas, con marcos decorados con puntas de diamante, culminados por frontones curvos y decoración de bolas- y flanqueados por columnas de estrías rectas en el tercio inferior y entorchadas en los superiores. Un entablamento separa este cuerpo del remate que en las calles laterales se alza sobre un zócalo. El nicho central de la zona superior exhibe un marco con decoración de puntas de diamante, apareciendo a ambos lados sendas columnas jónicas entorchadas, rematándose con un frontón triangular partido y decoración de bolas. Las calles laterales, más bajas, tienen marcos de remate semicircular, coronados con frontones curvos, mostrando en los extremos chapiteles de tradición escurialense. La realización de la obra fue muy fiel a la propuesta, habiendo efectuado los autores tan solo algunos leves cambios durante el proceso de su ejecución.

253 *Ibidem*, pp. 209-211.

254 AHPBu. Prot. 4.091, f. 43.

255 *Ibidem*, f. 42.

Retablo mayor de la iglesia parroquial de Valverde.

1637

Título: Proyecto para el tabernáculo de la iglesia de San Nicolás de Belorado.
Autor: Mateo Fabricio (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 3289/1, entre f. 302 y f. 303.
Contenido: Representa la imagen del tabernáculo a través del alzado.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra y aguada marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para crear efectos tridimensionales.
Dimensiones: 20 x 7,5 cm.
Estado de conservación: Regular. Presenta algunos desperfectos en los márgenes.
Anotaciones: No.
Escala: No.
Observaciones: Muestra la mitad izquierda del tabernáculo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico,* Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1993, p. 188.

Comentario: En 1637, Mateo Fabricio contrataba la ejecución del tabernáculo del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Nicolás de Belorado[256]. La obra debía llevarse a cabo en madera de nogal por 1.000 reales. De este trabajo, lamentablemente desaparecido al haber sido sustituido el primitivo retablo mayor por otro en el siglo XVIII, conocemos además de las condiciones una propuesta gráfica, en la que se planteó la mitad izquierda, que nos permite reconstruir su imagen[257]. Alzado sobre un pequeño zócalo, se articulaba en tres calles, separadas por columnas corintias con el tercio inferior de su fuste estriado en forma helicoidal y los dos superiores estriados en vertical. Por encima del friso, se ubicaba un frontón curvo partido flanqueado por chapiteles. La puerta del sagrario estaba presidida por un relieve, la Resurrección, que según se indica en el pliego de condiciones debía ser *como al presente la tiene en el convento de San Francisco*, obra que había sido ejecutada por Francisco Carrillo en 1625[258]. En las hornacinas laterales se colocarían dos pequeñas esculturas de bulto de san Pedro y san Pablo como era habitual[259]. Muy probablemente, Fabricio subcontrataría estas tallas con algún escultor pues él se dedicaba, esencialmente, a tareas de ensamblaje. Desde un punto de vista estilístico la obra se definía por sus caracteres tardoclasicistas, aunque la existencia de placas decorativas anuncia ya unas ciertas tendencias protobarrocas.

Sabemos que, a pesar de su apellido, Mateo Fabricio tenía orígenes flamencos. Con su taller instalado en la ciudad de Burgos fue uno de los más destacados ensambladores burgaleses de la primera mitad del siglo XVII, desarrollando trabajos con fórmulas clasicistas con incipientes avances hacia un barroco decorativo de carácter geométrico. Trazó y ejecutó cajonerías, sillerías y retablos entre los que destacan el de Santa María Ribarredonda (1637) y el de Vivar del Cid (h. 1643), trascendiendo sus producciones el entorno de Burgos llegando a realizar trabajos para los territorios alaveses y riojanos[260].

256 AHPBu. Prot. 3.289/1, f. 303.

257 *Ibidem*, entre f. 302 y f. 303. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 188).

258 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, p. 509).

259 AHPBu. Prot. 3.289/1, f. 303.

260 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, pp. 478-484).

1637

Título: Dibujo para el tejado de la iglesia de San Pedro de Belorado.
Autor: Juan de Oquendo.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 3.289/1, f. 116.
Contenido: Muestra la doble estructura de madera que se proyectó a modo de tejado.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. El dibujo se realizó a mano alzada.
Dimensiones: 31 x 20 cm. todo el folio; Dibujo: 12 x 19 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *A de rebocar o quando las tejas que arrimaren a la obra por su quenta*
Escala: No.
Observaciones: Se realizó en el propio documento de obligación.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico,* Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1993, p. 86.

Comentario: La iglesia de San Pedro de Belorado se encontraba, al filo de 1600, en muy malas condiciones. A pesar de los intentos llevados a cabo en los primeros años del siglo XVII, las obras no llegaron a emprenderse, por lo que, en 1635, se hallaba en gran parte en estado de ruina y, dos años más tarde, se hundió la capilla mayor[261]. El 23 de marzo de ese año, el carpintero Juan de Oquendo se comprometía a realizar la reconstrucción de la estructura de madera del tejado de la iglesia, en un intento de evitar el hundimiento total del conjunto. La obra fue contratada por 1.000 reales que los representantes de la fábrica le pagarían en dos partes: una al inicio de la obra y la otra en el momento de su finalización[262]. Creemos que estas labores fueron de carácter menor, porque fue en la primera mitad del siglo XVIII cuando se reedificó la mayor parte del templo[263]. Para la realización de estos trabajos se efectuó un rasguño, basado en un dibujo a mano alzada, que se incluyó en el propio documento notarial. Representa una doble estructura de refuerzo ejecutada en madera, con una articulación triangular de vigas que trataban de sustentar las bóvedas[264].

Juan de Oquendo quizá procedía del homónimo municipio alavés que le pudo dar apellido. Se dedicó al arte de la carpintería y residió en Belorado en los años centrales del siglo XVII. Además de los trabajos en el tejado de la iglesia de San Pedro y la intervención en la reparación de su antigua portada, tuvo una amplia labor profesional en esa villa, donde trabajó en la iglesia de San Nicolás y en el castillo de esa localidad, así como en la fortaleza que poseía el Condestable en Cerezo de Río Tirón[265].

261 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 85-90).

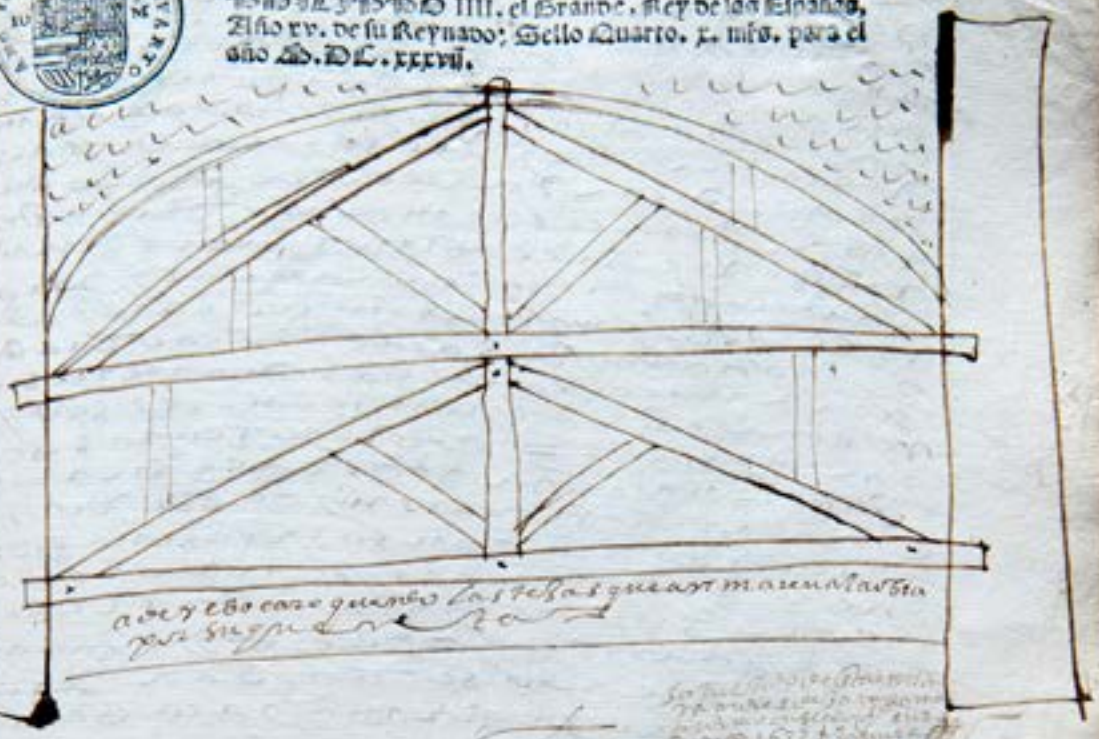
262 AHPBu. Prot. 3.289, f. 116. Citado por ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 86).

263 El templo fue reconstruido, casi en su totalidad, según trazas del maestro Almeraga por Manuel de Orive en colaboración con Martín Arciliaga y Asensio de Bolinaga a partir de 1742. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 87).

264 AHPBu. Prot. 3.289/, f. 116.

265 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María (1993, pp. 174 y 175).

DON FELIPE IIII. el Grande. Rey de las Españas, Año XV. de su Reynado; Sello Quarto. X. mrs. para el año M.DC.XXXVII.



[illegible]

[illegible]

1640

Título: Proyecto para el enterramiento para María de Ontiveros en la iglesia de San Lesmes de Burgos.
Autor: Juan de Rivas del Río.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.448, entre f. 1.118 y f. 1.119.
Contenido: Muestra una representación del carnero con dibujo de la escultura de la Virgen con el Niño, cartelas para las inscripciones, solado y cripta.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes coronados, incluyendo el inferior varias iniciales. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre al rayado diagonal para representar el espesor de los muros en la planta y al punteado en la sección.
Dimensiones: 36,5 x 15,5 cm.
Estado de conservación: Bueno, salvo algunas pérdidas y roturas en los márgenes del soporte.
Anotaciones: *Planta asta la raya; alçado; Don Pedro Rodriguez de Salamanca* [rubricado]; *Lesmes de Crispijana* [rubricado]*; Don Luis de Salamanca* [rubricado]*; Frai Mauro de Corono* [rubricado], *Juan Gonzalez de la Puente* [rubricado]*; Juan Ribas del Río* [rubricado].
Escala: No.
Observaciones: Se trata de un proyecto en tres papeles. El principal aprovecha la hoja del protocolo y otros dos están añadidos a modo de lengüetas donde quedan reflejadas las cartelas para las inscripciones coronadas por un escudo y la Virgen con el Niño. Aparecen acotaciones en números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: Doña María de Ontiveros, viuda del regidor Diego de Salamanca, falleció el 30 de abril de 1617. Dejó fundadas en su testamento distintas memorias y obras pías en la iglesia de San Lesmes y en el monasterio de San Juan. Repartió buena parte de su fortuna entre estudiantes pobres, huérfanas y obras de promoción artística. También ordenó que se hiciera un enterramiento en la parroquia de san Lesmes con la que mantenía estrechos vínculos. El 14 de septiembre de 1640, pasados 23 años desde su fallecimiento, se reunieron, en el claustro de la seo burgalesa, los administradores perpetuos de las memorias y obras pías fundadas por doña María, Pedro Rodríguez de Salamanca, deán de la catedral[266], el licenciado Lesmes Crispijana, canónigo de este templo, fray Mauro Corono, prior del monasterio de San Juan, Juan González de la Puente, clérigo de la iglesia de San Lesmes, y el capitán Luis de Salamanca con el fin de poner en marcha una de las últimas voluntades de la fundadora consistente en la construcción de un carnero, a modo de cripta, en la iglesia de San Lesmes de Burgos[267]. Para ello se concertaron con los maestros de obras Juan de Rivas del Río, vecino del lugar de San Pantaleón, en el Valle de Aras, y Pedro de Aldasola, vecino de la ciudad de Burgos[268].

266 En el texto del documento se señala que el deán es Juan Rodríguez de Salamanca. Sin embargo, en el proyecto firma Pedro Rodríguez que efectivamente era el deán en ese año (ACBu. Reg. 83, 22-III-1640, f. 332). Por lo tanto, el hecho que aparezca el nombre de Juan debe de tratarse de un error.

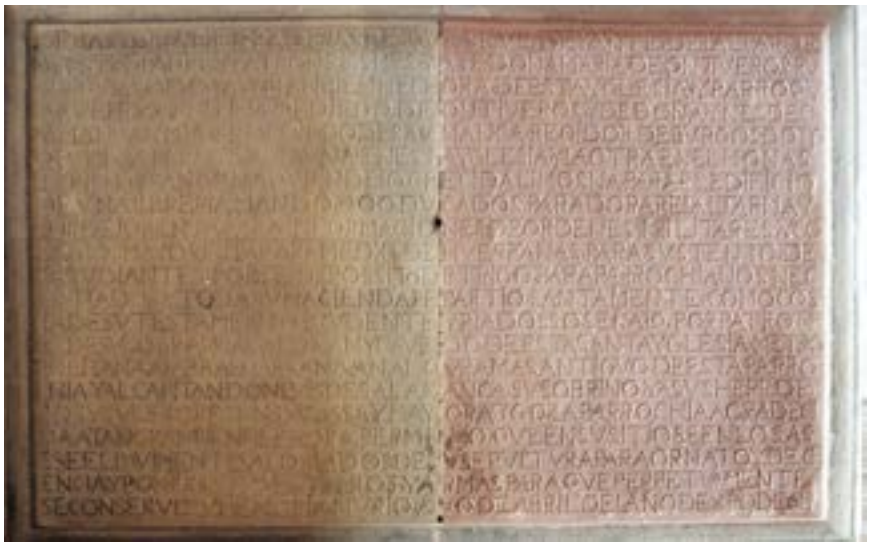
267 AHPBu. Prot. 6.448, f. 1.119.

268 *Ibidem*, f. 1.119.

Las condiciones indicaban que la cripta debía abrirse entre los pilares que sustentaban el coro de la iglesia, ejecutando los muros que delimitarían este espacio en ladrillo, mientras el suelo quedaría cubierto con gruesas losas de piedra con el fin de evitar las humedades. El acceso a esta zona se resolvería mediante la construcción de una escalera. Una vez realizados estos trabajos se pondría una lápida de jaspe, que ya estaba labrada a pulimento, y se ubicaría en la cripta, justamente encima del enterramiento. También quedaba recogida la necesidad de enlosarse todo el ancho que había de pilar a pilar, en cada uno de los cuales se colocarían sendos letreros, con inscripciones. La obra debía quedar acabada el día de san Juan del año 1640. Se cifró el coste de todos los trabajos en 2.400 reales, pagados en tres plazos. Los primeros mil reales se les entregarían a los maestros en el momento de hacer acopio de los materiales. Los siguientes mil cuando la obra se hallara avanzada. Los restantes cuatrocientos en el momento en que quedara terminada en perfección. Rivas y Aldasola se comprometían a no pedir más dinero en el caso de introducir mejoras durante la ejecución[269].

Escudo de los Ontiveros-Salamanca en la iglesia de San Lesmes en Burgos

269 *Ibidem*, ff. 1.119-1.121.



Inscripción memorial de Maria de Ontiveros en la iglesia de San Lesmes en Burgos

Las condiciones iban acompañadas de la proyección que consta de tres partes[270]. La central representa la planta de la cripta, la sección, la escalera y el enlosado que, en forma diagonal, con piedras blancas y con dibujos de pizarra, cubría el espacio que quedaba entre los pilares del coro en la superficie del templo. Se diferencia, en la propuesta, la manera de representar la planta rectangular que queda reflejada a través de un trazado diagonal y la sección que queda punteada. La altura de los muros de la cripta era de cuatro pies y la de la bóveda seis y medio. La anchura de la cimentación, de los muros y de la escalera, era de dos pies y medio. A ambos lados de la parte central de la propuesta se añadieron otros dos papeles, pegados a la representación principal, en los que se muestra, en el de la izquierda una cartela dispuesta para contener las inscripciones de las memorias familiares, rematada por un escudo con cueros recortados, y en el de la derecha otra cartela también ornada con cueros recortados en cuya parte superior se disponía una escultura de la Virgen con el Niño.

La representación gráfica está firmada sólo por Juan de Rivas del Río por lo que pensamos que debió de ser este maestro quien diseñó el proyecto, el cual, finalmente, sería realizado de forma conjunta con Aldasola. Rivas del Río fue un destacado profesional cántabro que tuvo una notable actividad profesional en la comarca burgalesa[271], destacándose algunos de sus trabajos como la realización de la cabecera del monasterio de las Madres Bernardas de Burgos[272], documentándose sus intervenciones no sólo en el entorno de la ciudad sino también en el norte de la provincia[273].

En la iglesia parroquial de san Lesmes se conserva una inscripción y dos escudos, de los Ontiveros y de los Salamanca, empotrados en una pared bajo el coro y que formaron parte del enterramiento. La inscripción en que se resumen las fundaciones y obras pías de María de Ontiveros dice lo siguiente: *Debajo de la piedra de jaspe que se ve delante del altar de nuestro padre y patron S. Lesmes yaze Maria de Ontiveros fue singular devota y gran bienhechora de esta iglesia y parroquia. Fue hija legitima de Diego de Ontiveros y de doña Ines de Salamanca y mujer de Diego de Salamanca regidor de Burgos. Doto dos misas perpetuas la una en esta iglesia y la otra en el monasterio de San Juan a quien dejo crecida limosna para el edificio de una librería, mando 400 ducados para dorar el altar mayor dejo renta para informaciones de ordenes militares y colegios mayores para remedio de huerfanas para sustento de estudiantes pobres deposito de trigo para parrochianos necesitados y toda su hacienda repartio santamente como consta de su testamento prudente y piadosa señalo por patrones de sus obras pias al dean y cabildo de esta santa iglesia metropolitana al abbad de san Juan al cura mas antiguo desta parrochia y al capitan don Luis de Salamanca su sobrino y a sus herederos e sucesores en su casa y mayorazgo. La parrochia agradecio a tan grande bienhechora permitio que en su sitio se enlosasse el pavimento a los lados de su sepultura para ornato y decencia y poner estos letreros y armas para que perpetuamente se conserve su memoria murió a 30 de abril del año de Cristo de 1617.*

270 *Ibidem*, f. 1.118 y f. 1,119.

271 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, pp. 340-342).

272 PAYO HERNANZ, René Jesús y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2020, pp. 101-119).

273 VARIOS AUTORES (1991, p. 593).

1641

Título: Proyecto para las puertas del Hospital de la Concepción de Burgos.
Autor: Pedro Caballero (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.419, s/f. entre f. 214 y f. 215.
Contenido: Se dibujan las dos propuestas de puertas de la portada principal del Hospital con cuarterones y clavazón.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas.
Dimensiones: 41 x 28 cm.
Estado de conservación: Bueno con pérdidas de soporte en los bordes.
Anotaciones: Reverso: *La Concecion 1641; 2580; 1200; 1380; 2580.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de un pliego suelo**.** Los números que aparecen en el soporte deben hacer referencia al coste total de la obra y a las pagas a entregar a los maestros.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena: "El Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de Burgos**.** Aportación a su estudio**",** *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LIII, 1987, pp. 390-397. MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús: *El Hospital del Rey, el Hospital de la Concepción y el Hospital Militar de Burgos. Historia, arte y patrimonio. De la asistencia social a la Universidad*, Universidad de Burgos, Burgos, 2014, p. 389.

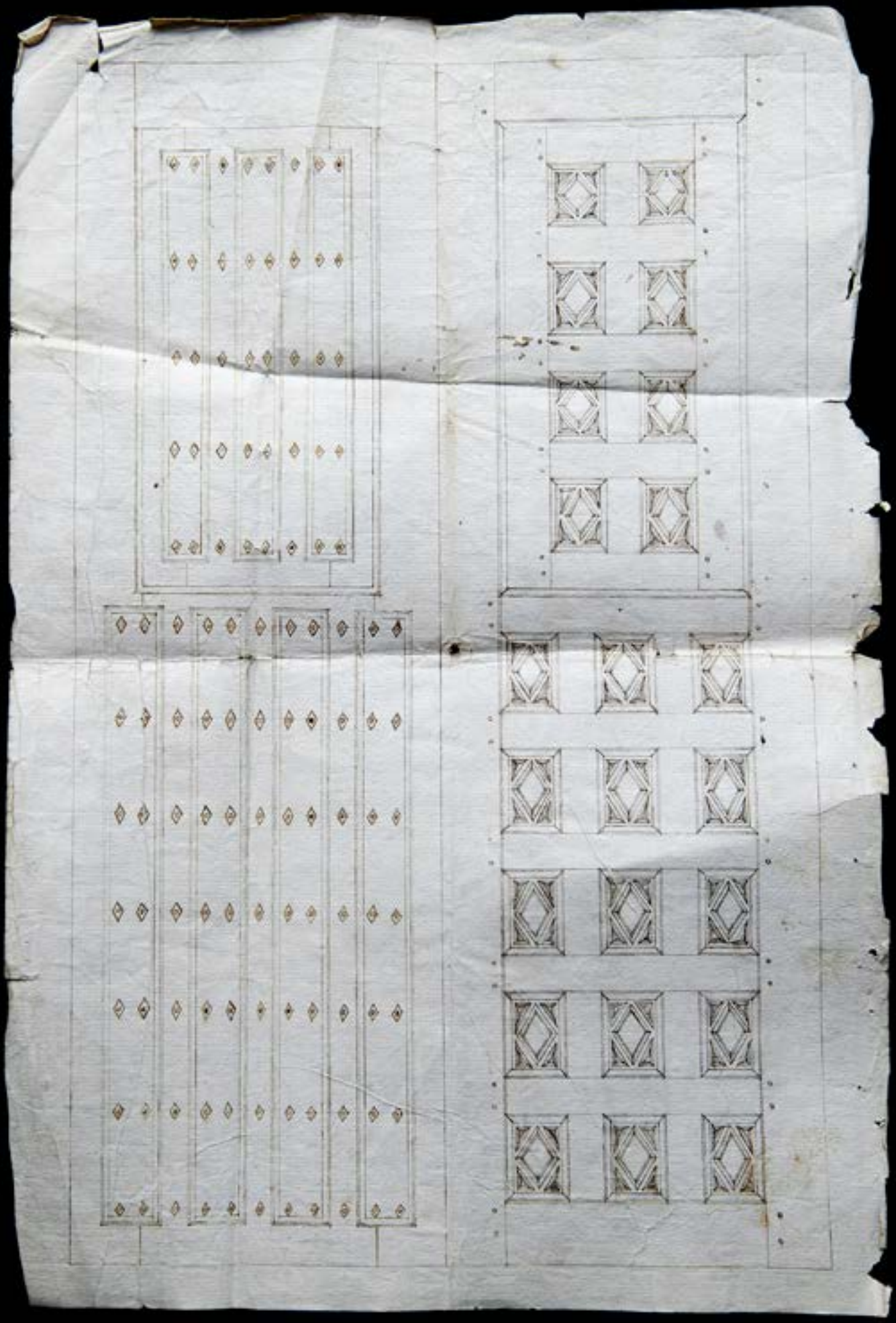
Comentario: El Hospital de la Concepción de Burgos, fundado en los años centrales del siglo XVI, se hallaba, mediada la centuria siguiente, culminando una de las fases de su ampliación. En estos momentos se estaban verificando algunas importantes obras arquitectónicas y también la dotación de nuevos elementos muebles[274].

El 7 de marzo de 1641, el carpintero Pedro Caballero, por mandato de Alonso Gallo de Haro, rector y tesorero del hospital, redactaba las condiciones con las que se habían de ejecutar las puertas y ventanas de este edificio. Entre ellas se hallaban las puertas de la portada principal del Seiscientos, a las que se hacía especial mención en este documento, señalando que debían ser ejecutadas en madera seca y limpia de nogal. El resto de las puertas y ventanas serían realizadas en madera de roble. De este segundo conjunto, las condiciones señalan que no se habían hecho dibujos al tener que adecuarse a las ya existentes. El coste de esta intervención fue estipulado en 2.600 reales, indicando que el maestro en quien se rematara debía pagar los trabajos de la proyección y las condiciones elaboradas para su ejecución cuyo valor estaba cifrado en 200 reales. Se establecía como plazo para terminar su realización el día de la Inmaculada de ese año[275].

Posteriormente, procedió a pregonarse, en la Puerta de Santa María, el remate de estas labores. Acabado este proceso, que tuvo lugar el 16 de abril y en el que participaron varios profesionales de la madera, se llegó a un acuerdo para que estas obras fueran llevadas a cabo, de forma mancomunada, por los carpinteros Pedro Caballero, Sebastián Gutiérrez del Campo y Juan de Salagui

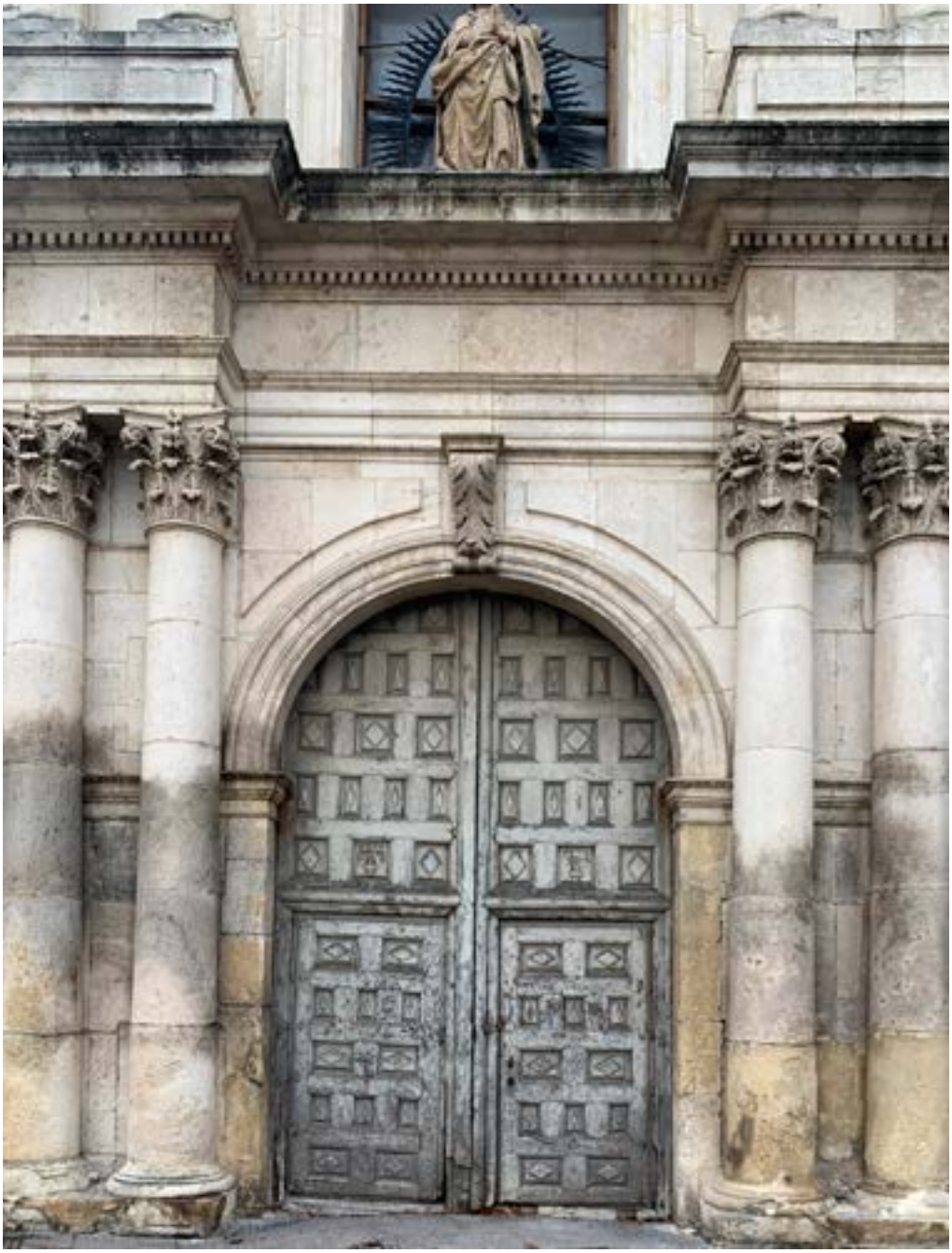
274 IGLESIAS ROUCO, Lena (1987, p. 395); MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 387 y 394-396).

275 AHPBu. Prot. 6.419, ff. 214-215.



en la cantidad de 2.580 reales[276], firmándose la carta de obligación tres días más tarde[277].

La propuesta gráfica a la que hacen mención las condiciones no aparece firmada, aunque muy probablemente fue realizada por Pedro Caballero. Reproduce dos modelos de puertas. Una de ellas fue elegida para la portada de la nueva fachada del hospital. Muestra una decoración con cuarterones que es la imagen que, con ligeras variantes, aún tienen en la actualidad. La segunda se escogió para realizarla en las puertas de un acceso frontero a las eras de Santa Clara y presenta una decoración con listeles verticales de madera unidos a la estructura principal a través de remaches[278]. En el reverso aparece la inscripción *La Concecion 1641* y tres cifras: 2.580, 1.200 y 1.380 que hacen relación al coste de estos trabajos y a las partidas que se entregarían a los maestros durante su ejecución.



Puertas del Hospital de la Concepción de Burgos.

276 *Ibidem*, ff. 215-216.

277 *Ibidem*, ff. ff. 214-215.

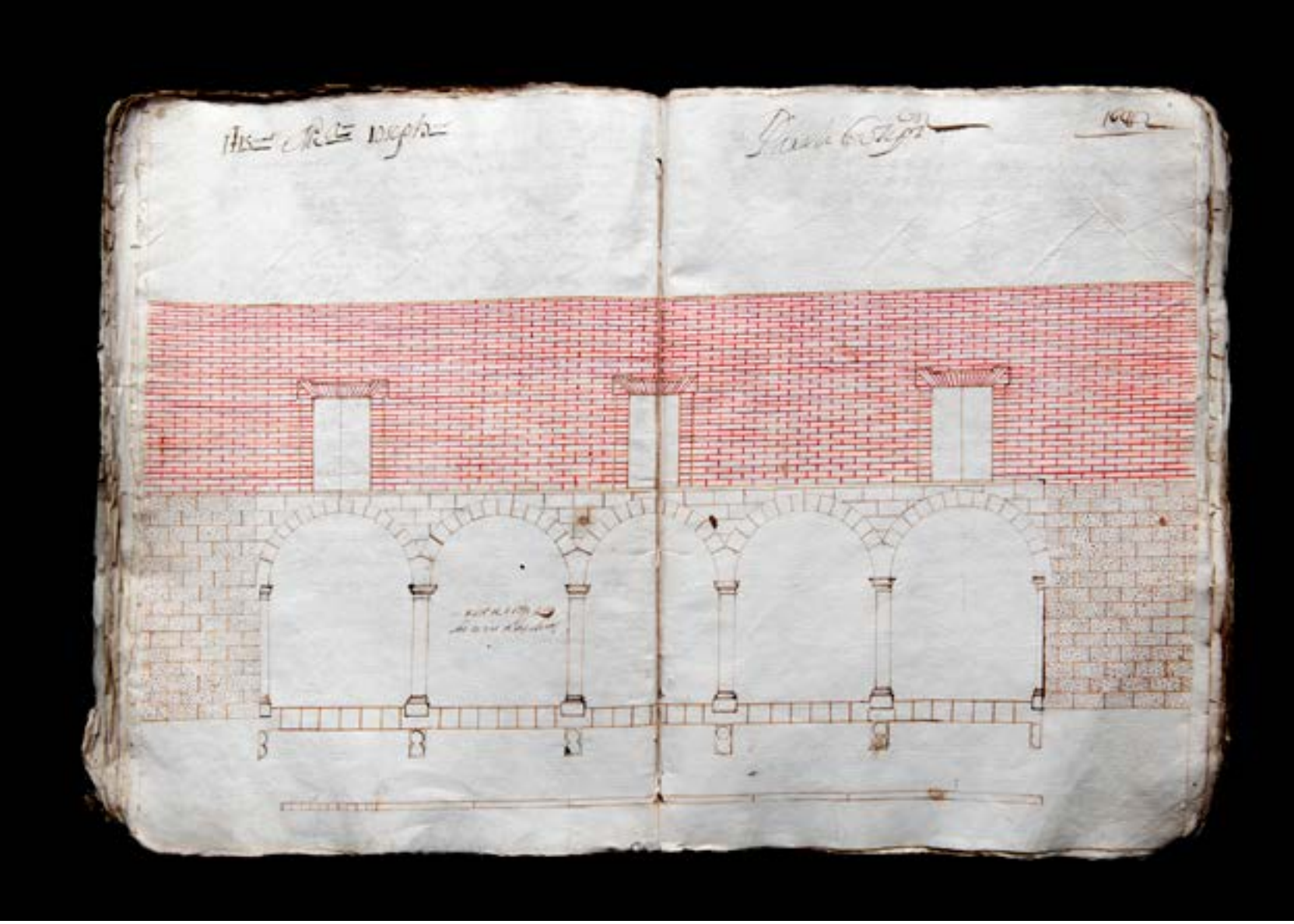
278 *Ibidem*, entre f. 214 y f. 215.

1642

Título: Proyecto para el patio del Hospital de la Concepción de Burgos.
Autor: Roque de Alvítiz (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.420, entre f. 195 y f. 196.
Contenido: Representa uno de los lados del patio del Hospital de la Concepción y la proyección de la planta de las columnas de la galería.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes coronados, incluyendo el superior un cuarto de luna inscrito y en el intermedio varias iniciales. Tinta marrón y tinta roja. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se diferencia la planta baja de la alta a través de las tintas utilizadas; la tinta marrón refleja la parte en piedra y la roja la de ladrillo.
Dimensiones: 31 x 43 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Ihs; Mª; Joseph; Para la Conzepcion; 1641; an de ser de dos piezas las cañas de las colunas.*
Escala: Pitipié. Barra segmentada en unidades y decenas sin numeración. Pies castellanos.
Observaciones: Se utiliza un folio doble cosido al protocolo. Se ha representado el despiece de los diferentes materiales.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena: "El Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de Burgos. Aportación a su estudio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LIII, 1987, p. 395; MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús: *El Hospital del Rey, el Hospital de la Concepción y el Hospital Militar de Burgos. Historia, arte y patrimonio. De la asistencia social a la Universidad*, Universidad de Burgos, Burgos, 2014, pp. 387 y 394-396.

Comentario: El Hospital de la Concepción es uno de los más notables conjuntos de la arquitectura asistencial-sanitaria del Burgos de los siglos XVI y XVII. En el año 1562, merced al impulso dado por la cofradía de la Concepción y por Diego de Bernuy, buena parte de las primeras zonas comunes, la enfermería de hombres y la enfermería de mujeres, ya estaban ejecutadas, siendo muy probablemente su tracista Juan de Vallejo[279]. A comienzos del Seiscientos se planteó la necesidad de la ampliación de este edificio gracias a la generosa donación que Juan de Sandoval, canónigo de la catedral de Burgos, había entregado a esta fundación. Los trabajos comenzaron en 1600, aunque quedarían paralizados al poco de su inicio. En 1610, se reiniciaron estas labores con un proyecto más ambicioso en el que intervinieron, en principio, Pedro de la Torre Bueras, su hijo Silvestre y Pedro de las Suertes, todos ellos de orígenes trasmeranos. Debió de ser en este momento cuando se plantearon las características que iban a tener estas actuaciones, consistentes en la ampliación del cuerpo longitudinal del antiguo hospital del siglo XVI y en la edificación de un patio en torno al cual se construirían algunas importantes

279 MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 375-376).



dependencias, como la nueva capilla y la gran escalera que uniría las dos alturas del edificio. También se diseñaría la nueva fachada monumental y clasicista del conjunto que, desde ese momento, miraría a la ciudad. Silvestre de la Torre sería el encargado de llevar a efecto buena parte de las obras en estos primeros años del Seiscientos. A partir de 1621 se documenta la presencia en los trabajos del maestro Felipe de Alvarado y, desde 1626, del cantero Gabriel del Cotero, aunque las labores progresaron lentamente y debieron quedar inconclusas[280].

Hacia 1641 las obras seguían su curso, pue se documenta la intervención de los canteros Tomás Gil y Pedro de Noriega[281] aunque, en esa fecha, debían de estar muy avanzadas, ya que en estos momentos se atestigua, también, la ejecución de las puertas y ventanas del conjunto[282]. Sin embargo, no se habían rematado los trabajos del patio. En 1642, el maestro Roque de Alvítiz presentaba las condiciones para la ejecución del ala de levante del nuevo patio[283]. Se establecía, como era habitual en este tipo de obras, que debían hacerse unos sólidos cimientos y que el material empleado sería piedra en la parte baja y ladrillo en la superior. El coste de la elaboración del proyecto se compartiría, a partes iguales, entre el maestro en quien se rematase la obra y el hospital, mientras que el valor de

280 *Ibidem*, p. 382-384.

281 AHPBu. Prot. 6.419, f. 213. Citado por IGLESIAS ROUCO, Lena (1987, p. 395).

282 AHPBu. Prot. 6.419, ff. 214-215.

283 IGLESIAS ROUCO, Lena (1987, p. 395).

Patio del Hospital de la Concepción de Burgos.

toda la intervención quedaba fijado en 18.000 reales[284]. Tras la introducción de algunas mejoras y modificaciones a estas condiciones, realizadas por Juan de Rivas, se procedió a la subasta y a la contratación de los trabajos por los maestros Roque y Domingo de Alvítiz quienes se comprometieron a ejecutarlos por 14.700 reales[285]. Estos dos profesionales formaban parte de una importante familia de canteros vascos asentados en Burgos desde finales del siglo XVI con relevantes actuaciones en la ciudad y la provincia, tanto en lo referente a la arquitectura religiosa como a la civil.

Junto a las condiciones que presentó Roque de Alvítiz se conserva la proyección de esta obra realizada en varias tintas[286]. Aunque no aparece firmada debe ser asignada, sin duda, a este profesional. Representa una de las alas del patio con un cuerpo inferior de cinco arcos de medio punto sobre columnas toscanas. Por encima, se desarrolla el cuerpo superior, realizado en ladrillo, con tres ventanas adinteladas. El hecho de emplear este material en esa zona evidencia las dificultades económicas por las que debía estar pasando la institución asistencial que se había embarcado en un notable conjunto de trabajos, los cuales se fueron realizando de manera muy ralentizada a lo largo de la primera mitad del Seiscientos.

284 AHPBu. Prot. 6.420, f. 195.

285 MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 395).

286 AHPBu. Prot. 6.420, entre f. 195 y f. 196.

1643

Título: Proyecto para una nevera para el conde de Montalvo en Rabé de las Calzadas.
Autor: Bartolomé de Camporredondo.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.340, f. 219 vº.
Contenido: Representa los dos niveles de la nevera.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado diagonal para marcar el nivel superior de la nevera.
Dimensiones: 31 x 19 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Nebera. Bartolomé de Camporredondo* [rubricado].
Escala: Se representa una barra segmentada y sin numeración que debe responder a la escala.
Observaciones: Se desarrolla en el reverso del folio empleado para las condiciones, transparentándose parte de la escritura.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

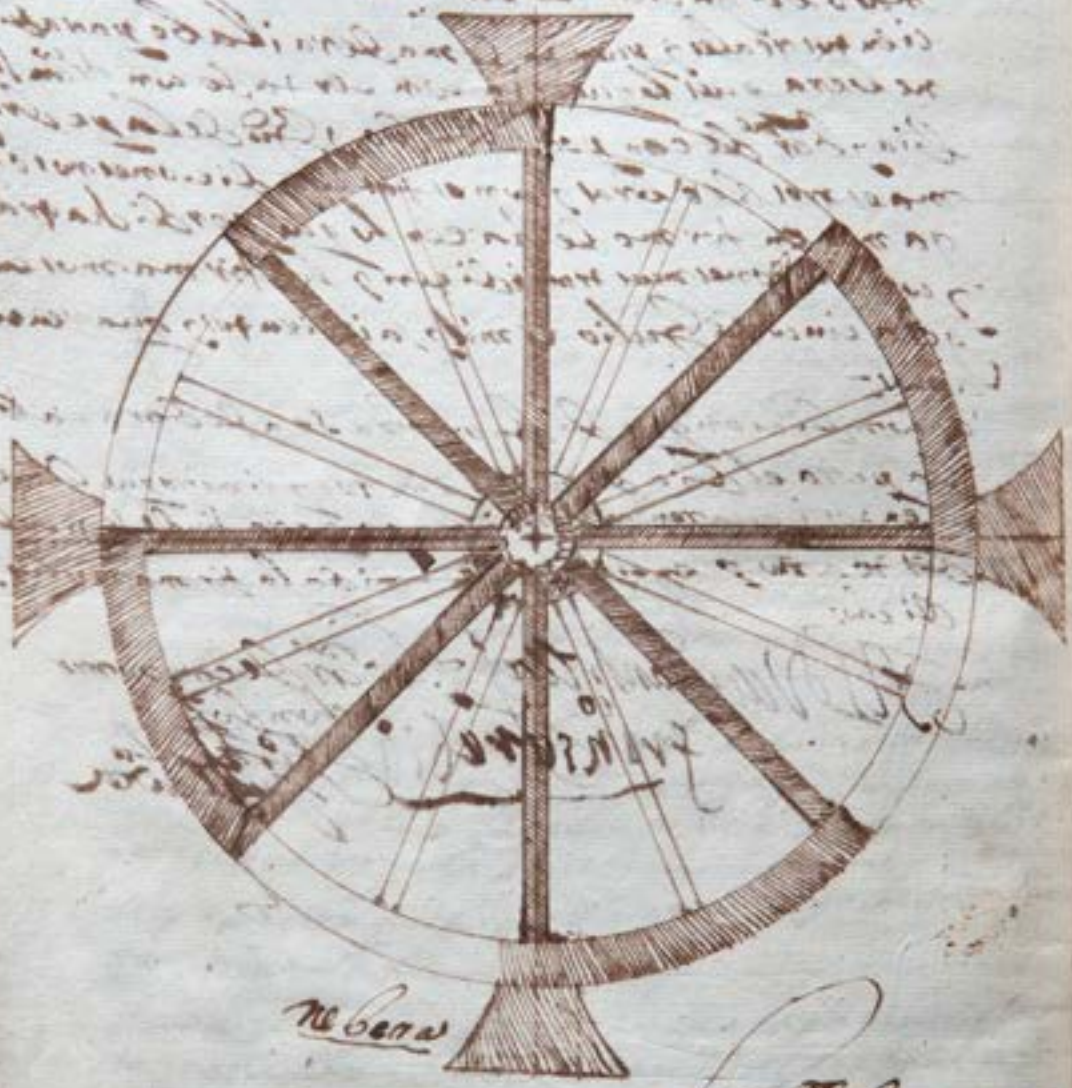
Comentario: El 5 de julio de 1643, los maestros canteros cántabros Bartolomé de Camporredondo y Juan de la Pedraja, vecinos de Retuerto y Juan de Sarabia, vecino de Navajeda, presentaban las condiciones de construcción de una nevera para el señor Juan de Castro y Castilla, conde de Montalvo, en la villa de Rabé de las Calzadas[287]. El coste de los trabajos fue cifrado en 2.400 reales de vellón y se ponía como fecha de finalización de las obras el día 1 de noviembre de ese año, estableciéndose que la obra resultante tenía que durar, al menos, 30 años. La nevera se construiría en mampostería y sería argamasada tanto en su interior como en el exterior. Todas las actuaciones para establecer las condiciones se llevaron a cabo con Alonso Vélez Matilla, administrador en Burgos del conde de Montalvo. Como era frecuente en este tipo de construcciones, una parte de la misma se desarrollaba por debajo del suelo y otra aparecía sobresaliente en altura, quedando perfectamente cerrado y aislado el interior del exterior, siendo esta la zona en la que se guardaba el hielo y la nieve[288].

Junto a las condiciones encontramos su proyección que aparece solamente firmada por Bartolomé de Camporredondo, lo que parece indicar que fue este profesional quien llevó la voz cantante en el diseño de esta propuesta[289]. Creemos que representa la planta de la nevera en sus dos niveles. La zona superior y su cubierta queda reflejada con perfiles rayados de tinta, mientras que la interior y su cubierta aparece representada solamente por líneas que delimitan espacios en blanco. Se construyeron cuatro contrafuertes en forma de cruz en la zona aérea de la nevera para reforzar el muro circular. La obra fue contratada el día 10 de julio de 1643, por los maestros antedichos, actuando como representante del conde su

287 AHPBu. Prot. 6.340, ff. 218-219.

288 FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo (1996, pp. 41-66).

289 AHPBu. Prot. 6.340, f. .219 vº.



Detalle del anverso del proyecto de nevera del conde de Montalvo en Rabé de las Calzadas.

administrador, Alonso Vélez Matilla[290]. Se establecía que el pago sería realizado, como era habitual, en tres plazos.

Juan de Castro y Castilla, promotor de esta obra, perteneció a la oligarquía local de Burgos, ciudad en la que residió durante largas temporadas, aunque también parte de su vida la desarrolló en la corte madrileña donde logró importantes cargos administrativos, como el de corregidor de Madrid[291], lo que le permitió alcanzar el título de conde de Montalvo. En Burgos y su comarca era propietario de notables posesiones inmuebles, siendo dueño de una gran casa–palacio en la villa de Rabé de las Calzadas en la que residía de manera esporádica[292]. Hombre de gustos refinados, no resulta extraño que tratara de conseguir hielo y nieve para su consumo particular durante sus estancias en esta localidad y con este fin mandaría construir la nevera.

290 *Ibidem*, f. 220.

291 CORRAL, José del (1995, pp. 305-321).

292 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001, pp. 372-394).

1644

Título: Proyecto para el oratorio de Luis Álvarez de Quintanadueñas en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la catedral de Burgos.

Autor: Juan de Rivas del Río.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.341, f. 66.

Contenido: Representa las plantas del oratorio de Luis Álvarez de Quintanadueñas y la proyección de las cubiertas de dos de ellas. Igualmente se refleja el alzado de la zona superior y las secciones de las dos subterráneas.

Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón y aguada. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado diagonal para representar el espesor de los muros en las respectivas plantas. Se usa punteado en la representación de los cortes de los muros en las secciones y aguada para diferenciar los motivos decorativos de las cubiertas y el corte de los muros de la escalera.

Dimensiones: 42 x 25 cm.

Estado de conservación: Regular, con pérdidas en los márgenes y dobleces del soporte y alguna mancha.

Anotaciones: *Tercera planta; segunda planta*; *11 pies tercera planta y oratorio; 11 pies en quadro segunda planta; 10 pies carnero y alzado por dentro y fuera; alto 10 pies; 10 pies alzado asta el suelo de la capilla con el alto del carnero; 10 pies planta primera; la planta que se ado* [sic] *plantar en el sitio del patio; alzado por dentro y alzado por fuera. Juan de Ribas* [rubricado].

Escala: No, pero en el dibujo se hace referencia a los pies como unidad de medida.

Observaciones: La propuesta se encuentra en un soporte independiente. Se representa el despiece de sillería en el alzado. Acotaciones en números arábigos.

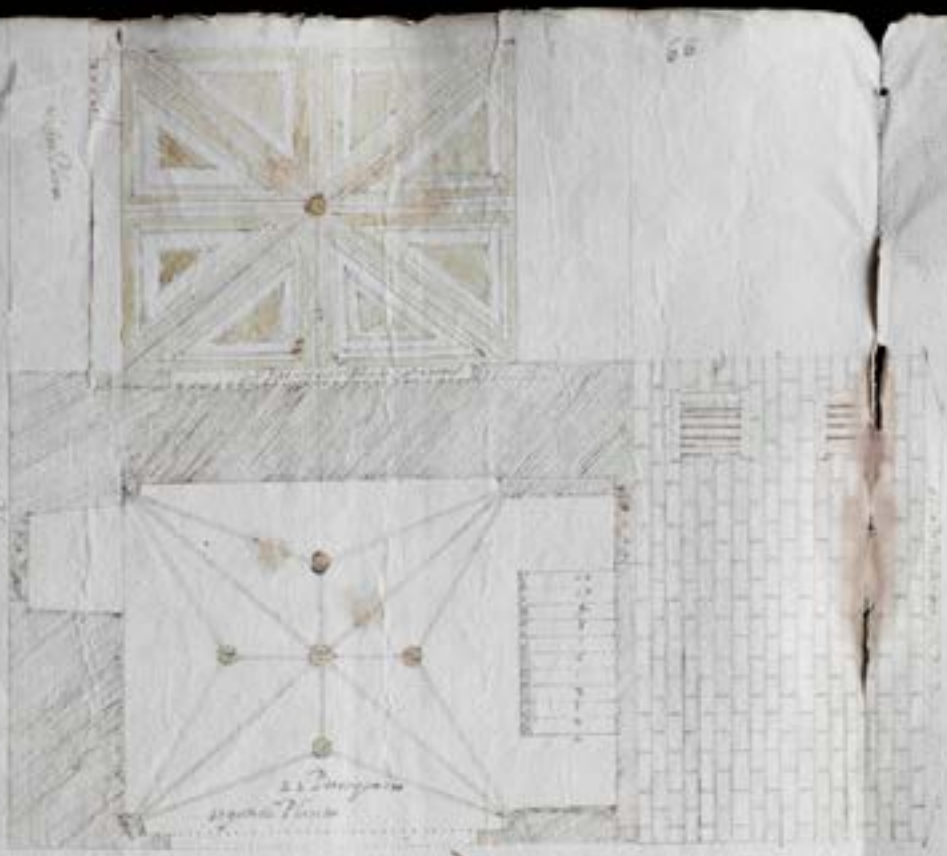
Documentación relacionada: ACBu. RR. 83, ff. 628, 652, 783, 791 vº, 796; RR. 84, ff. 30, 31, 52 vº, 53 vº, 61.

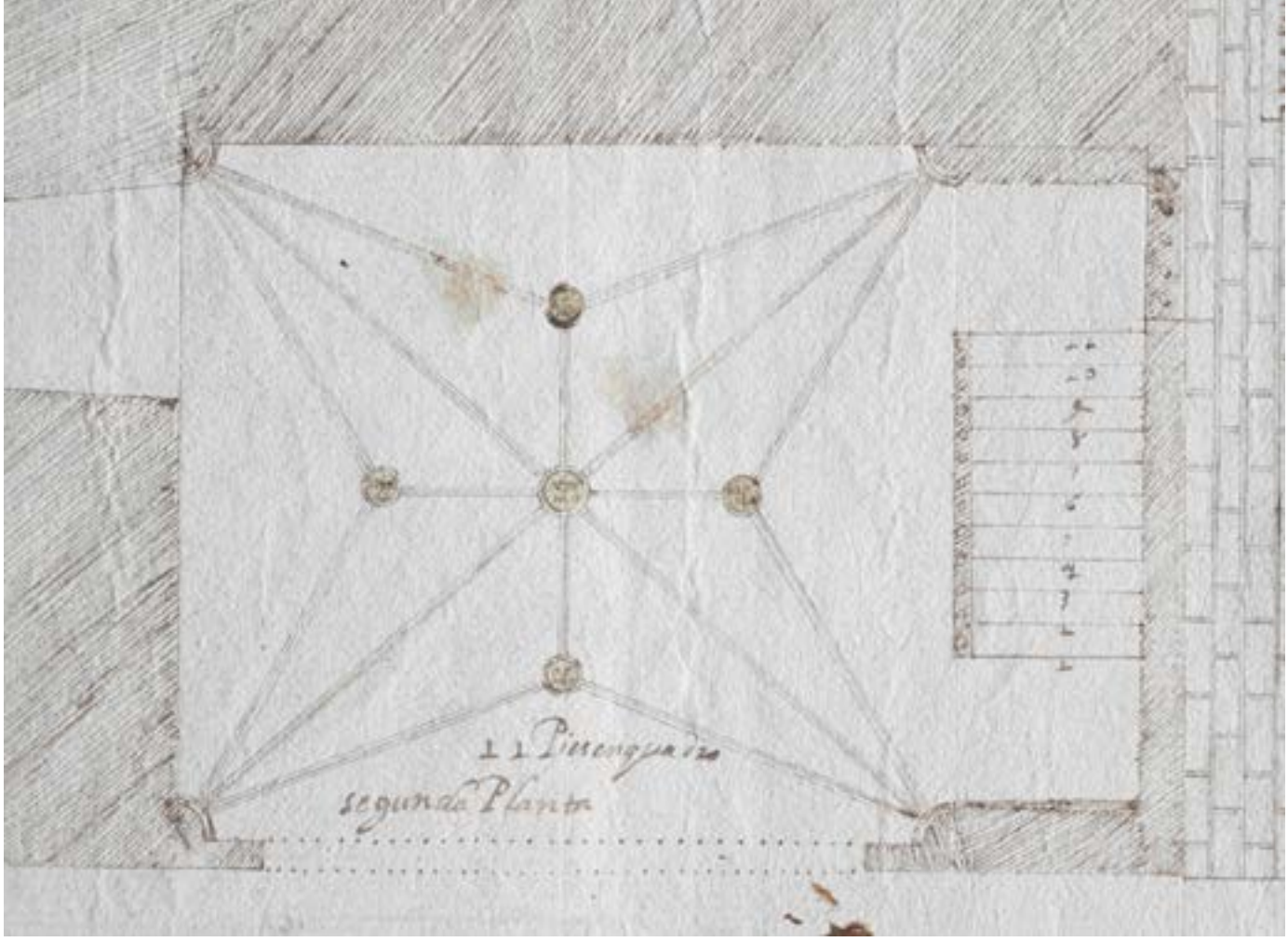
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "La capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos. Datos para su estudio", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, T. LVI, 1990, pp. 542-546; MATESANZ DEL BARRIO, José: *Actividad artística en la catedral de Burgos*, Caja Burgos, Burgos, 2001, p. 497-498.

Comentario: La capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la catedral de Burgos debe su nombre al culto que se profesaba en este lugar a una Virgen de esta advocación y al Santo Cristo de los Remedios[293]. Este espacio surgió en una de las alas del antiguo claustro de la primitiva catedral románica burgalesa. En 1291 se hablaba ya de una capilla dedicada a la Santa Cruz y, entre 1291 y 1333, parece que se denominaba a este ámbito de culto como capilla de san Pablo, la cual debió tener usos de sala capitular[294]. Aunque durante el Quinientos se tiene constancia de algunas intervenciones en ella, será el siglo XVII el momento en el que más transformaciones verificó, pues, a comienzos de esta centuria, todavía,

293 LÓPEZ MATA, Teófilo (1950, p. 149).

294 KARGE, Henrik (1995, pp. 39-59).





Detalle del proyecto del oratorio de Luis Álvarez de Quintanadueñas en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la catedral de Burgos.

conservaba un perfil medieval[295]. En 1620, el maestro Juan de Naveda intervino en las cubiertas, los muros y la sacristía. En 1628, Gabriel del Cotero presentó el proyecto para la construcción de un oratorio y en 1631 Juan de Rivas del Río reparó las bóvedas[296].

Gran importancia tuvieron las intervenciones propiciadas en este ámbito por el deán Luis Álvarez de Quintanadueñas quien, en un memorial redactado en 1635, solicitaba al cabildo la concesión en propiedad de un espacio donde ser enterrado. Serán sus testamentarios, a partir de 1642, los encargados de llevar a efecto sus intenciones, habiéndose elegido para ello *el arco junto al altar del Santo Christo*, aunque era necesario que se cediera parte de algunos de los inmuebles anejos a la capilla y lograr, así, la superficie necesaria para su construcción. Estas gestiones contribuyeron a retrasar el inicio de las obras dos años, tiempo en el que también se pudo comprobar que el lugar señalado no era suficiente para el enterramiento, logrando otros *dos arcos ymediatos al que al principio se avia elegido*, además de tener que comprar parte de un patio perteneciente a la mesa capitular[297]. Mientras se iban solucionando estos problemas, se encargó del diseño de la obra Juan de Rivas del Río, veedor de obras del arzobispado, quien hizo la representación gráfica y las condiciones de la misma[298].

La proyección presenta una planta cuadrada y esta construcción se articulaba en tres alturas: una en superficie y dos bajo tierra que actuarían como lugares de enterramiento[299]. La primera se cubría con una bóveda de tradición tardogótica que debía imitar las ya existentes en la

295 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001a, p. 494).

296 *Ibidem*, pp. 495-496.

297 ACBu. RR. 82, fol. 419 vº-420 y RR. 83, ff. 628; 783, 791 vº, 796 y 799.

298 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1990, pp. 542-546).

299 AHPBu. Prot. 6.341. f. 66.

capilla aneja a la de Santa Ana que era la de santa Lucía que desapareció cuando se produjo la edificación de la capilla de Santa Tecla en 1731[300]. Por su parte, la cubierta de la primera planta subterránea se diseñó, también, de manera retardataria, empleando bóveda de terceletes, mientras que la de la tercera planta fue ejecutada en albañilería con decoraciones de enyesados triangulares entorno a las aristas. La propuesta refleja, igualmente, el corte de los muros, de sillería y cal y canto en el interior, las escaleras que comunicaban los distintos niveles del oratorio y el alzado del muro externo del mismo con las ventanas que permitían su iluminación. El coste del proyecto gráfico y de las condiciones, a las que nos referiremos a continuación, fue de 200 reales, lo cual indica el notable valor dado al proyecto de Rivas[301].

En las condiciones se hace una pormenorizada relación de las características de la obra, haciéndose especial hincapié en la construcción de la cimentación, en la utilización de piedra caliza de buena calidad, en el cuidado que debía ponerse en unir este nuevo espacio con la parte vieja de la capilla, en las características de las bóvedas y de la escalera, así como en los escudos y en la cartela[302]. La obra fue contratada por el propio Juan de Rivas del Río el 19 de marzo de 1644[303] y el maestro desglosó, puntualmente, el valor de todos sus trabajos y los materiales por separado[304], aunque el precio final dependería de la tasación de la obra.

En agosto del año siguiente, el cabildo fue muy crítico con lo hasta entonces realizado. Antes de seguir avanzando los trabajo, encargó a una comisión que dictaminase al respecto, concluyendo esta *les avia parecido que la obra enpeçada no prometia la autoridad y luçimiento que las demás desta Santa Yglesia y que se devia adelantar haciendo mayor el hueco*. A este fin se autorizó la venta de parte de una casa en Lencería con la que sería posible ampliar el espacio. Sin embargo, desconocemos si todo ello implicó la reforma o adaptación del proyecto de Juan de Rivas del Río, aunque no impidió que, en diciembre de ese mismo año, ya se procediera a adornar el oratorio con un cuadro de Nuestra Señora del Pópulo e iniciar los preparativos para el traslado de los restos del fundador. En la actualidad, y debido a las transformaciones experimentadas durante el siglo XIX por la antigua capilla de Nuestra Señora de los Remedios, que pasó a convertirse en capilla del Cristo de Burgos, han desaparecido todos los elementos identificativos de este oratorio[305]. El promotor, Luis Álvarez de Quintanadueñas, pertenecía a una de las familias oligárquicas burgalesas desde el siglo XVI. Fue un importante capitular que llegó a ser deán de la catedral, en cuyo testamento dejó dispuestas múltiples acciones piadosas. El reparto de sus bienes causó problemas entre sus testamentarios, lo cual, quizá, fue la causa de que se retrasara, casi una década, la puesta en marcha de su voluntad de construir este oratorio en la capilla de los Remedios[306].

Por su parte, Juan de Rivas del Río fue un maestro cántabro originario de San Pantaleón de Aras; hijo del cantero Tomás de Rivas y yerno del también profesional de la construcción Juan de Mazarredonda. Alcanzó el cargo de veedor de obras del arzobispado, donde llevó a cabo una intensa actividad profesional[307], siendo significativas sus actuaciones en el templo mayor burgalés en el que tuvo un papel muy destacado en la reparación del cimborrio[308].

300 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1990, pp. 542, pp. 544-546); MATESANZ DEL BARRIO, José (2001, p. 498).

301 AHPBu. Prot. 6.341, f. 54 vº.

302 *Ibidem*, ff. 62-66.

303 *Ibidem*, f. 61.

304 *Ibidem*, f. 63 vº.

305 ACBu. RR.84, ff. 30-31, 52 y 61; MATESANZ DEL BARRIO, José (2001, p. 498).

306 BLANCO DÍEZ, Amancio (1945, p. 544).

307 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, pp. 340-342); VARIOS AUTORES (1991, p. 593).

308 MATESANZ DEL BARRIO (2001, p. 607).

1646

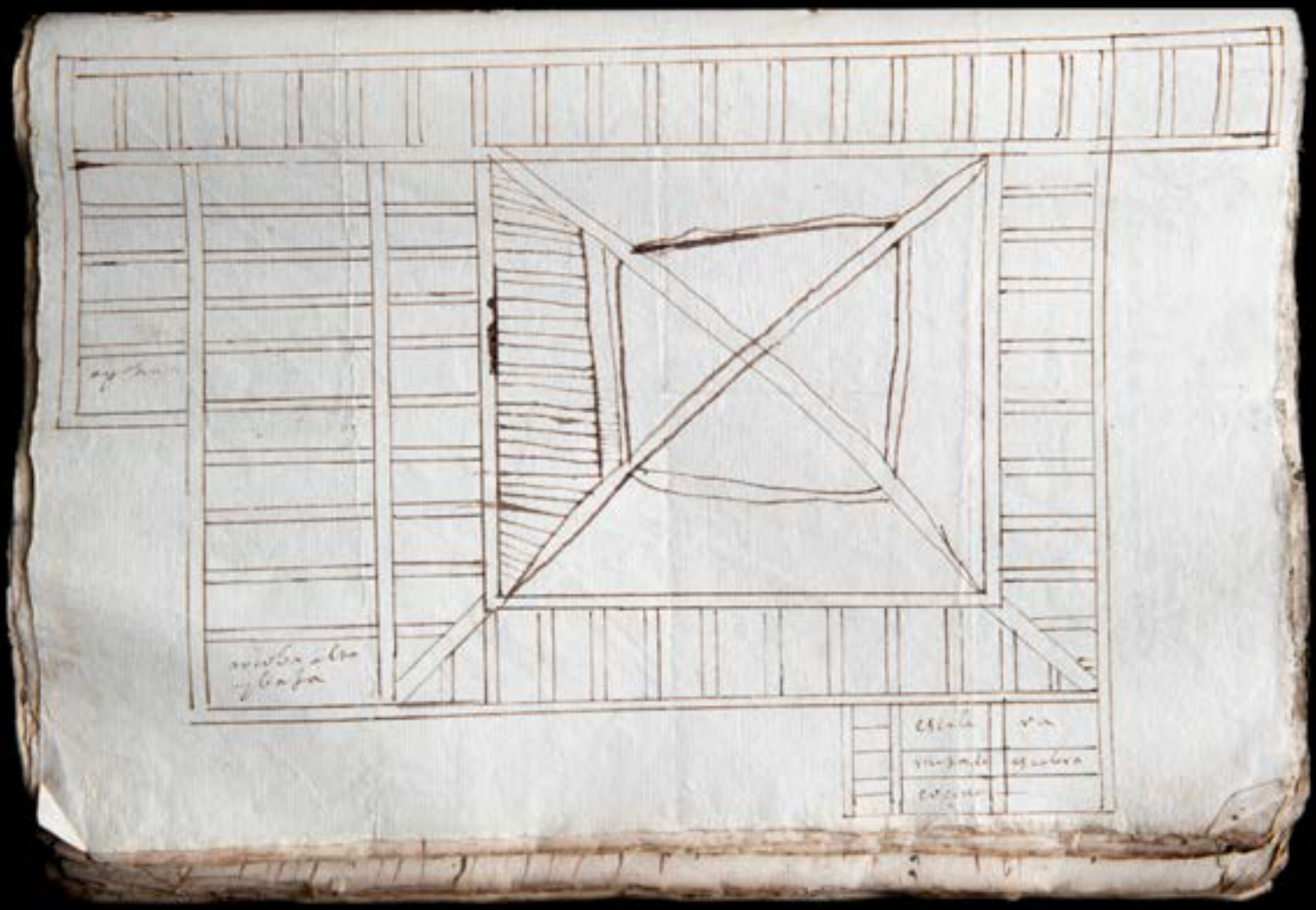
Título: Dibujo para la casa de don Pedro de Laín de Navas en Aranda de Duero.
Autor: Pedro de Isla.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.695, entre f. 195 y f. 196.
Contenido: Representa la carpintería del tejado.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes rematados por una cruz latina de extremos flordelisados, incluyendo el inferior varias iniciales. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada.
Dimensiones: 31 x 21,5 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Arcoba alta y baja; escalera; mesa de escalera; coçina; aposento*.
Escala: No.
Observaciones: Se trata de un dibujo muy sencillo y de caracteres bastantes populares aclarativo de la estructura de madera.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII,* T. I, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, p. 167.

Comentario: El 2 de mayo de 1646, el maestro carpintero Pedro de Isla, natural de la villa de Ballesteros en la Junta de Voto y residente en Aranda de Duero, se comprometía a ejecutar los trabajos de *carpintería de lo blanco* de la casa de Pedro Laín de Navas que se alzaba en la plaza del Trigo de Aranda de Duero, entre la casa de don Diego Estrada y la del licenciado Garay. Los trabajos debían realizarse en cuatro meses desde la firma del contrato. El precio en que se concertaron las obras fue de 1.400 reales de vellón en el que se incluía el coste de los materiales. Esta cantidad se le entregaría en el momento en que la obra estuviera acabada y cuando hubiera sido tasada por un maestro perito en este tipo de obras[309].

El contrato de ejecución estaba acompañado de un dibujo en el que se representa el tejado de esta construcción dibujado de forma sencilla, parcialmente a mano alzada[310]. Se ven las cubiertas de los cuatro costados de la casa, que presenta caracteres irregulares, al tener que adaptarse la edificación al solar preexistente. Destaca la cubierta de la parte central, realizada a cuatro aguas.

309 AHPBu. Prot. 4.695, f. 195.

310 *Ibidem*, entre f. 195 y f. 196.



1646

Título: Proyecto para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Orón.
Autor: Juan Bautista Galán.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.104, f. 451.
Contenido: Representa la mazonería del retablo mayor de Orón con sus elementos arquitectónicos y decorativos e indicando su iconografía.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón y aguada. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre al rayado diagonal y a la aguada para marcar algunos elementos de la estructura arquitectónica y decorativa, buscando crear efectos de tridimensionalidad.
Dimensiones: 31,5 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *S. Pablo de vulto; dos euangelistas de pincel; S. Antonio de Padua de vulto; S. Lucia de pincel.*
Escala: No.
Observaciones: Refleja la cuarta parte del retablo. En concreto la parte inferior del lado izquierdo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990a, pp. 224-229.

Comentario: El retablo mayor de la iglesia de Orón había comenzado a construirse a finales del siglo XVI con la ejecución del tabernáculo. En 1646, se decidió labrar un nuevo gran retablo mayor por encontrarse a esas alturas la fábrica sin él. El 29 de julio una serie de vecinos del lugar obtuvieron la representación de la fábrica para que pudieran convenirse con Juan Bautista Galán[311], uno de los más afamados ensambladores de la comarca y cuyo taller estaba instalado en Miranda de Ebro, para la ejecución de este trabajo una vez obtenidas las correspondientes licencias del obispado de Calahorra-La Calzada[312].

El 6 de agosto de ese año, se realizó el concierto entre la iglesia y el ensamblador. En la carta de compromiso quedaba establecido el programa iconográfico que se desarrollaría tanto en escultura como en pintura. En relación a las tallas debían realizarse las de san Lorenzo, san José, san Pedro, el ángel custodio, san Antonio de Padua y san Pablo y un Calvario. Con respecto a las pinturas estas debían ser: san Roque, el martirio de san Esteban, san Antonio de Padua, san Juan Evangelista, san Mateo, santa Bárbara, la Anunciación, santa Lucía, san Marcos y san Lucas[313]. Algunos de estos elementos iconográficos fueron alterados durante el proceso de realización de la obra.

311 Fue hijo del ensamblador Martín Galán, uno de los más notables ensambladores de la primera mitad del siglo XVII en la comarca de Miranda de Ebro, Álava y La Rioja e introductor de algunos rasgos de la estética protobarroca en la retablística de la zona. Juan Bautista Galán se convirtió en el ensamblador más destacado de los años centrales del siglo XVII en este territorio, estando su estilo caracterizado por elementos de pervivencia tardomanierista y por la asimilación de motivos ornamentales claramente barroquistas, aunque no llegaría a dar el paso al retablo de columna salomónica: VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, pp, 212-249).

312 *Ibidem*, pp. 225-226.

313 AHPBu. Prot. 4.104, f. 447 vº.


S. Antonio
Abbate
Eremita.
S. Lucia
Virgin.
S. Paolo
Eremita.
Donatello
Scultore

Galán tenía la obligación de construir el banco pétreo donde se asentaría el retablo. El coste del conjunto fue cifrado en 1.300 ducados que se irían pagando según las rentas fueran siendo ingresadas por el templo, una vez descontados los gastos ordinarios, lo que generaría no pocos problemas a posteriori en relación con los pagos[314]. Los representantes de la fábrica buscaron asegurarse que las tareas fueran ejecutadas lo más rápidamente posible, incluyendo una cláusula en el contrato que impedía a Galán tomar a hacer ninguna otra empresa antes de que se finalizara este retablo[315].

Detalle del proyecto del retablo mayor de la iglesia parroquial de Orón.

El contrato de ejecución de la obra iba acompañado de una propuesta gráfica de la que se conserva poco menos de la cuarta parte de la superficie del retablo[316]. La otra parte se la quedó el ensamblador. Representa las calles laterales y la mitad de la epístola de la calle central del banco y del primer cuerpo. Los nichos de la calle lateral presentan formato cuadrangular al acoger las pintura –en concreto la de santa Lucía, y dos evangelistas en una misma composición–. Por su parte, los nichos de la calle intermedia muestran remate circular, pues en ellos se situaban las figuras de bulto de san Pablo y san Antonio de Padua. El sistema de soportes se basaba en pilastras en el banco y columnas entorchadas en los pisos superiores. Resultan muy interesantes los subenmarcamientos de los nichos del primer cuerpo, ya que en la zona de las pinturas superiores aparecen marcos con codillos rematados con frontones triangulares partidos y en la de las esculturas

314 *Ibidem*, f. 449.

315 *Ibidem*, f. 448.

316 *Ibidem*, f. 451.

Retablo mayor de la iglesia parroquial de Orón.

de bulto, frontones curvos rematados con decoración geométrica con círculos y volutas. La separación entre el banco y el primer cuerpo se desarrolla a través de un friso de triglifos y metopas y la del primer cuerpo y el segundo a través de un entablamento con friso decorado con roleos vegetales.

La ejecución de la obra comenzó nada más firmarse la carta de obligación. Se estableció un plazo de seis años para su finalización, aunque, como veremos, se dilataría mucho más en el tiempo. En 1648, tenemos constancia de pagos al maestro, pero a partir de ahí se documentan notables dificultades para entregar dinero a cuenta de la obra y ello provocó que el propio Juan Bautista Galán decidiera dirigirse a las autoridades diocesanas, solicitando que se habilitaran otras rentas del templo con el fin de poder sufragar una obra de tan notable coste. En 1652, se le pidió que acabara los trabajos en dos años. En 1664, habían concluido las labores, pero solamente estaban entregados 500 ducados de los 1.300 en los que había sido concertado el retablo, dilatándose los pagos a los herederos del maestro hasta 1715[317]. Las pinturas son de la misma época que los trabajos de madera y son obra del pintor navarro Juan Martínez de Foronda. El dorado se realizó entre 1765 y 1766 por los maestros cántabros Luis Gómez de Sierra y Tomás de Sierra quienes ejecutaron un delicado trabajo de caracteres rococós[318], cobrando por sus labores 4.950 reales[319]. La obra, en su conjunto, se ejecutó con gran fidelidad a la proyección, aunque con ligeras variaciones, y sigue el modelo de la del retablo de El Escorial, aunque con una mayor carga ornamental y de algunos juegos arquitectónicos de tradición tardomanierista.

317 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, pp. 227-228).

318 *Ibidem*, p. 229.

319 AGDBu. Orón. Libro de Fábrica 1700-1807. Cuentas del 12-VII-1766.

1651

Título: Proyecto para la cabecera de la iglesia del monasterio de las Madres Bernardas de Burgos.

Autor: Juan de Rivas del Río.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6538, f. 293.

Contenido: Representa la planta de la cabera del monasterio, no realizada, y la zona de la nave que ya estaba ejecutada, reflejando la proyección de las bóvedas de la nave transversal.

Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón y aguada marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se usa la aguda para representar el espesor de los muros y resaltar las yeserías planificadas.

Dimensiones: 36 x 24 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Anotaciones: *Altar mayor; peana; sacristia; sacristia de adentro; 3 gradas; esta echo;esta echo; esta echo; la puerta de la iglesia; Juan de Ribas* [rubricado].

Escala: Se presenta una escala a través de una línea segmentada sin referencias numéricas.

Observaciones: El proyecto está formando parte del mismo pliego que las condiciones, aparece doblado en los extremos para adaptarse al tamaño del protocolo.

Documentación relacionada: No.

Bibliografía específica: PAYO HERNANZ, René Jesús y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "De palacio a monasterio. La Casa de los Melgosa y Monasterio de Madres Bernardas de Burgos", *Arte y Patrimonio: Revista de la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo"*, Nº 5, 2020, pp. 101-119.

Comentario: Pedro de Melgosa, miembro de la oligarquía burgalesa del Renacimiento, mandó construir una notable residencia palaciega, en las afueras de Burgos, en las inmediaciones del antiguo Monasterio de San Juan en los años iniciales de la segunda mitad del siglo XVI de la cual quedan algunos restos como la portada y parte del patio[320]. La mala fortuna familiar en las últimas décadas de esa centuria hizo que su hijo Andrés de Melgosa tuviera que vender esta residencia a Francisco de Orense Manrique y ya estaba en posesión de este personaje en 1582[321]. Poco tiempo después, esta casa fue cedida a una comunidad de monjas cistercienses que se había trasladado desde la cercana localidad de Renuncio al Hospital del Emperador de la ciudad de Burgos[322].

Fue hacia 1586, cuando comenzaron los trabajos de adaptación de este edificio palaciego en monasterio interviniendo en ellos Martín de la Haya, Bartolomé de

320 PAYO HERNANZ, René Jesús y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2020, pp. 101-119).

321 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 391).

322 ACBu. Reg. 56, 8-XI-1569, f. 310.

Detalle del proyecto de la cabecera del monasterio de las Madres Bernardas de Burgos.

Chaves[323] y Domingo de Alvítiz[324]. Estas tareas llevaban implícita la construcción de una nueva iglesia conventual, tarea que se dilataría hasta bien entrado el siglo XVII. Debió de ser durante el abadiato de Beatriz Manrique (1598-1622) cuando dieron inicio las obras de la nueva iglesia que, sin embargo, no se culminarían hasta mediados de esta centuria[325].

En 1651 el arquitecto Juan de Rivas presentó las condiciones y una compleja representación gráfica en la que mostraba la zona que debía levantarse en estos momentos que era la cabecera, las capillas laterales y la sacristía del monasterio[326]. Este maestro debe identificarse con Juan de Rivas del Río que tuvo una notable actividad profesional en buena parte de la diócesis burgalesa[327]. En su proyecto se mezclaban trabajos de cantería, en los muros perimetrales, y de albañilería en la cúpula central y en las bóvedas de la cabecera y del crucero. El gráfico muestra todo el cuerpo de la iglesia, señalándose en los tramos de los pies que la obra ya estaba realizada, quedando la nave y las capillas entre contrafuertes solamente dibujadas con líneas de tinta marrón. La cabecera, conformada por la zona de la cúpula, los brazos del crucero, el presbiterio y la doble sacristía queda resaltada con aguada marrón. Destacan los dibujos de las decoraciones de las bóvedas de cañón con lunetos y la cúpula con yeserías dentro de los parámetros de un incipiente barroquismo de carácter geométrico que nos recuerdan las propuestas del tratadista fray Lorenzo de San Nicolás[328].

El precio inicial en que se valoraron estas obras fue de 12.500 reales[329], iniciándose un periodo para que los maestros que estuvieran interesados pudieran presentar sus ofertas. Fueron Domingo de Alvítiz quien junto con el carpintero Sebastián del Campo y al maestro de obras Juan de la Torre se adjudicaron las obras por 10.000 reales[330]. Los trabajos realizados en la cabecera de la iglesia quedaron perfectamente ensamblados con los pies del templo ya construidos y con los restos del antiguo edificio palaciego.

323 GARCÍA RÁMILA, Ismael (1948, p. 25); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 291); BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. (2008, p. 120).

324 AHPBu. Prot. 5.911, 2-IX-1586, ff. 760-764.

325 YÁÑEZ NEIRA, Fray Damián (1999, pp. 98-99).

326 AHPBu. Prot. 6.583, f. 293.

327 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2013, pp. 340-342); VARIOS AUTORES (1991, p. 593).

328 SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo (1639, pp. 106-107).

329 AHPBu. Prot. 6.583,.f. 295.

330 *Ibidem*, f. 298 vº.

1656

Título: Proyecto para las bóvedas de la iglesia de Moneo.
Autor: Juan de la Puente Liermo.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 2.835/2, entre f. 212 y f. 213.
Contenido: Representa la planta de la iglesia con la proyección de las bóvedas y uno de los arcos torales mediante "abatimiento".
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia denominada "Marianne", que se trata de una figura femenina de amplio ropaje y mano sobre el pecho que descansa de pie sobre un cartucho con el nombre del fabricante en mayúscula. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada.
Dimensiones: 43 x 31 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *Juan de la Puente Liermo* [rubricado]; Reverso: *Moneo la escriptura de la obra de la iglesia*.
Escala: Se representa una barra dividida en segmentos de diferentes dimensiones que solo parcialmente están numerados, debiendo corresponder a la escala.
Observaciones: Se trata de un pliego doble suelto.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: *Los aforados de Moneo*, Medina de Pomar, 2005, pp. 44-46; IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Arquitectura religiosa burgalesa de los siglos XVII y XVIII. Las Merindades, aportación documental", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 246, 2013a, p. 86.

Comentario: La iglesia de Moneo comenzó a levantarse en 1538–1539 tras haberse obtenido el permiso del arcediano de Valpuesta[331]. La obra fue contratada por el cantero García de Rivas que fue auxiliado por Juan de Ribero[332]. Las labores comenzaron por la zona del presbiterio que, en 1550, debía de estar ya acabado, pues en esa fecha el maestro arquitecto Ochoa –probablemente Ochoa de Arteaga– tasaba la capilla mayor y la torre[333]. En 1577, comenzaban a realizarse las obras de amueblamiento litúrgico de este espacio con la construcción del tabernáculo[334].

Muy probablemente la escasez de recursos impidió la realización de toda la iglesia a lo largo del Quinientos, cuyas obras quedaron paralizadas hasta mediada la centuria siguiente. En esos momentos los trabajos finalizados del templo eran la capilla mayor, la torre, la capilla del obispo Pedro de la Fuente y, muy probablemente, los muros de delimitación perimetral y las columnas de sustento de las bóvedas, que aún no estaban cerradas, de los tramos que conforman el desarrollo del templo[335]. Quizá esa falta de recursos motivó que para la finalización de la fábrica se planteara un edificio con solo dos tramos, de

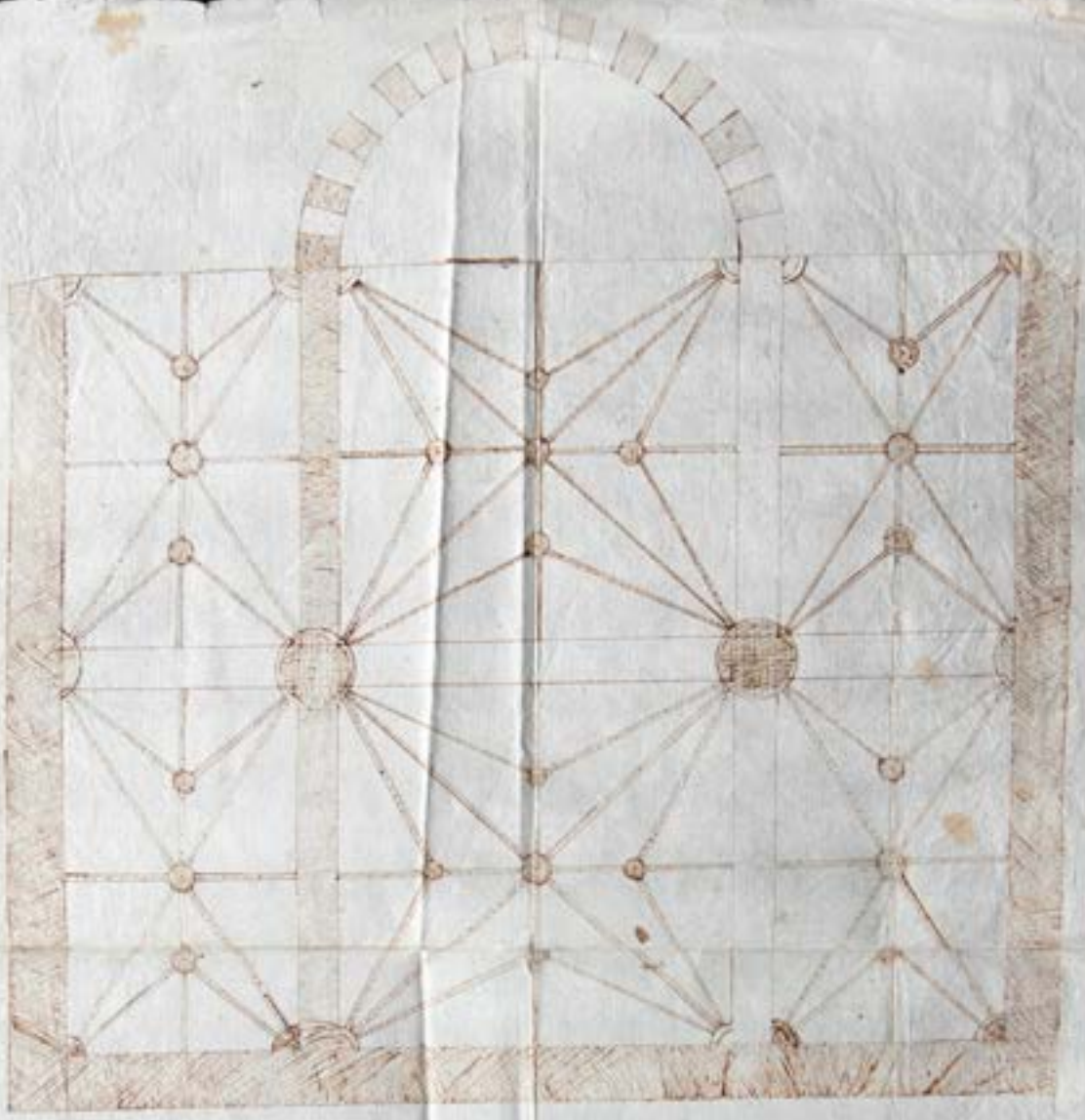
331 AGDBu. Moneo. Libro de Fábrica 1527-1590, 5-VII-1539. Citado por: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (2005, p. 44).

332 AGDBu. Moneo. Libro de Fábrica 1527-1590, Cuentas 1539-1552.

333 *Ibidem*, 2-III-1550: *Mas que dio a maese Ochoa cantero por venir a tasar la capilla y la torre doscientos y quatenta y quatro maravedís.*

334 PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2019, p. 128).

335 CADIÑANOS BARDECÍ, Inocencio (2005, p. 45).



Pavimento
[illegible]

Bóvedas de la iglesia parroquial de Moneo.

tres naves, lo que generó una planta de escaso desarrollo longitudinal. Desde el comienzo se pensó en la ejecución de un templo de planta de salón manteniéndose este proyecto en las obras de culminación de los trabajos[336].

El 5 de junio 1656, el visitador diocesano Francisco García, canónigo de la catedral de Burgos, señaló que *a la dicha yglesia le falta de cubrir y cerrar de bouedas tres capillas desde la mayor* [...] *y que don Esteban de Ribas comendador en el Hospital Real del Rey de Burgos mando graciosamente a la dicha yglessia para sus reparos ciento y cinquenta ducados* y por lo tanto ordenaba que se llevaran a cabo, a cargo de este dinero, las cubiertas de este templo[337].

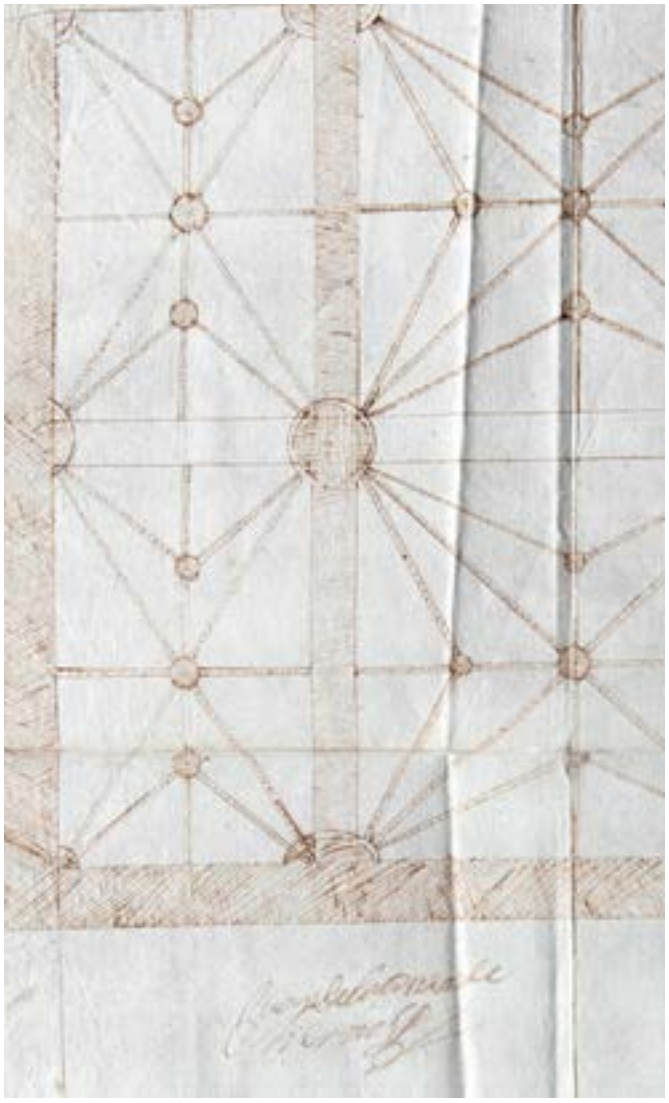
Gracias a este legado y a la orden del visitador, los responsables de la fábrica decidieron impulsar los trabajos a partir de entonces[338]. Se encargaron las condiciones a Juan de la Puente Liermo quien señalaba que correspondería al maestro que ejecutara estas labores poner de su cuenta los materiales, que la piedra se sacaría de la misma cantera empleada para la obra del siglo XVI, que las bóvedas de la nave central se harían conforme a la del presbiterio, que los vecinos estaban obligados a traer la piedra hasta la iglesia, que se rematarían algunas partes de la sacristía aún no acabadas y que el resultado de todas estas actuaciones sería tasado por maestros peritos. Se cifró el coste del cierre de las bóvedas en los 150 ducados donados por Esteban de Rivas y se indicaba que todos los trabajos debían terminarse en los siguientes tres años[339].

336 POLO SÁNCHEZ, Julio (2011, p. 296).

337 AHPBu. Prot. 2.835/2, f. 211. Citado por: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (2005, p. 45).

338 AHPBu. Prot. 2.835/2, f. 212.

339 *Ibidem*, f. 213-215.



Detalle del proyecto de las bóvedas de la iglesia parroquial de Moneo.

Las condiciones venían acompañadas de una propuesta gráfica firmada por Juan de la Puente Liermo[340]. En ella se reflejan los muros perimetrales, los pilares y las cubiertas de los dos tramos y las tres naves con proyección de uno de los arcos torales por "abatimiento" y con representación de bóvedas de terceletes, no cumpliéndose la obligación de que la forma de la bóveda de la capilla mayor rigiera las de los tramos de la nave central, lo cual parece indicarnos que esa condición se añadiría una vez hecho el dibujo.

Una vez aprobado el proyecto se inició un proceso de remate en el que participaron los maestros Felipe del Cotero, Juan Alonso de Cagigal, Juan de Rivas Ribero, Martín de Carasa, Pedro Barón de Herrera, Juan de la Fuente y Tomás de Rivas. Se hicieron sucesivas bajas, desde 16.000 reales a 8.400, siendo adjudicadas las obras a este último y a Juan Alonso de Cagigal el día 3 de julio de 1656[341]. Algo debió de ocurrir entre el final del remate y la fecha de realización del contrato de obra, pues el 2 de septiembre firmaron la obligación de ejecución Juan de la Puente Liermo y Juan Alonso de Cagigal[342]. Estos dos maestros ejecutaron los trabajos según lo dispuesto, cambiando el diseño de las bóvedas de la nave central, de una simple estructura de terceletes a formas más complejas estrelladas para cumplir con la condición añadida.

El autor de la representación gráfica, Juan de la Puente Liermo, perteneció a una destacada familia de canteros trasmeranos que desarrollaron su vida profesional en el siglo XVII[343]. Así Fernando de la Puente Liermo construyó la sacristía de la iglesia parroquial de Santa Ana de Bayas[344]. Por su parte, Juan de la Puente Liermo tiene entre sus realizaciones arquitectónicas más destacadas la construcción del puente de Cerezo de Río Tirón[345]. Juan Alonso de Cagigal y Tomás de Rivas colaboraron en diversas ocasiones con De la Puente Liermo, interviniendo en la ejecución de algunos destacados puentes en la provincia de Burgos[346].

340 *Ibidem*, entre f. 212 y f. 213. Citado por: IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, p. 86).

341 AHPBu. Prot. 2.835/2, f. 216.

342 *Ibidem*, ff. 217-218.

343 VARIOS AUTORES (1991, p. 543).

344 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1986, p. 14).

345 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1999, p. 179).

346 VARIOS AUTORES (1991, pp. 27 y 592).

1656

Título: Proyecto para el husillo de la iglesia de Valhermosa.
Autor: Simón Cordero o Simón del Valle (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 3.065, ff. 74 y 75.
Contenido: Representa en dos trazas el alzado y la planta del husillo.
Soporte y técnica: Papel. En el soporte correspondiente al alzado se localiza una filigrana, aunque no se ha identificado a la familia a la que pertenece. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado en forma de trama para representar en la planta el espesor de los muros y en el alzado para marcar la profundidad de los vanos y uno de los perfiles del husillo.
Dimensiones: Planta: 23 x 17 cm; Alzado: 28,5 x 15 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: No.
Escala: Pitipié. En la planta se representa una barra con el extremo derecho rematado por una bola, segmentada en decenas, estándolo la primera también en unidades, con referencias numéricas. Pies castellanos. Está situada en forma vertical en el margen derecho.
Observaciones: Se trata de dos soportes independientes. En la planta se representa parte de la bóveda de la iglesia que responde al arranque de una bóveda de terceletes.
Documentación relacionada: AGDBu. Valhermosa. Libro de Fábrica 1620-1693, Cuentas de 1657.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Arquitectura religiosa burgalesa de los siglos XVII y XVIII. Las Merindades, aportación documental", *Boletín de la Institución Fernán González*, Nº 246, 2013a, p. 95.

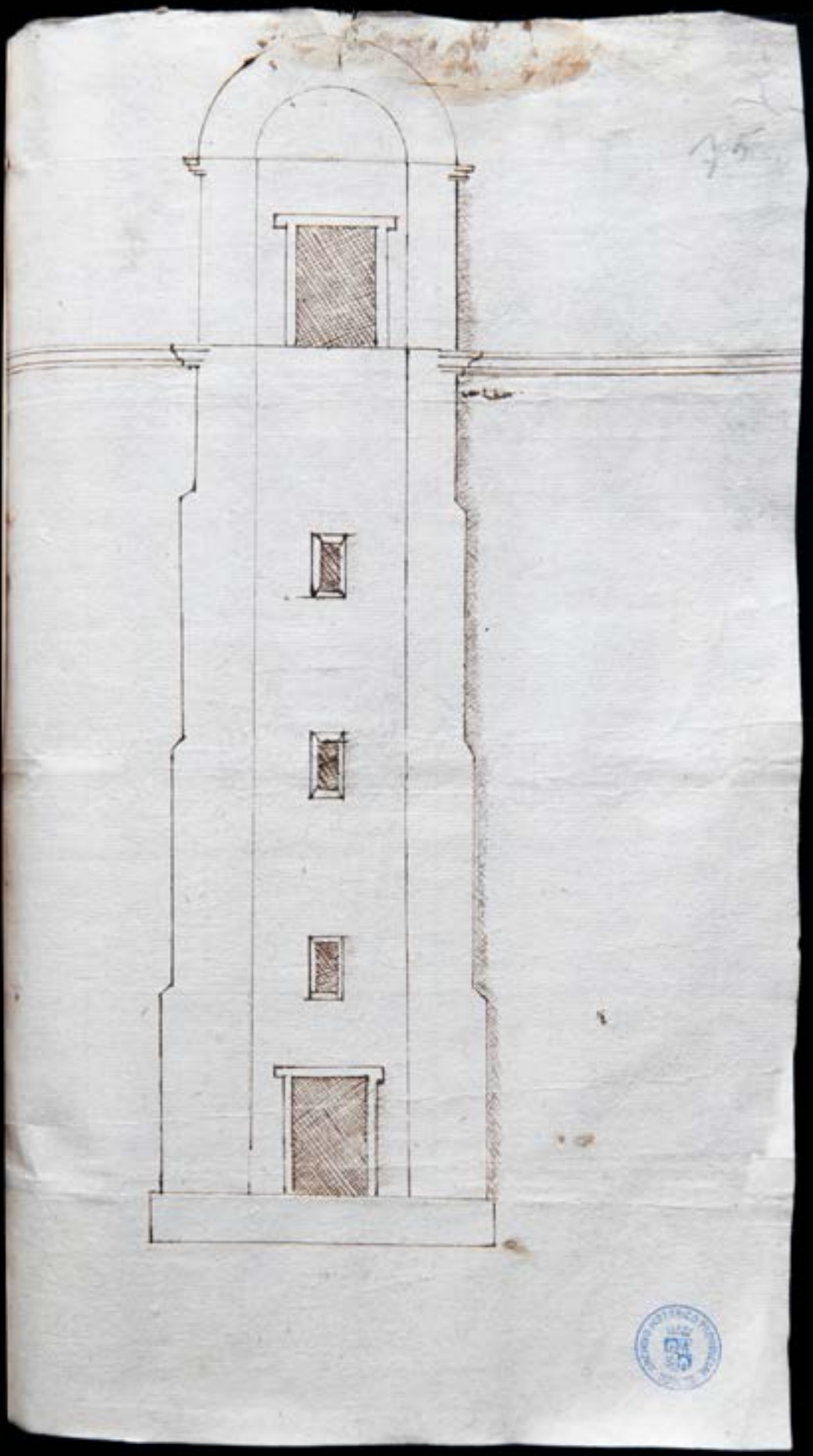
Comentario: El 18 de octubre de 1656 Simón Cordero[347] redactaba las condiciones de ejecución del husillo de la iglesia de Valhermosa en la Merindad de Valdivielso. En el documento se indicaba cómo eran las formas que debía tener esta construcción, con tres ventanas para iluminación del interior, rematándose en una cornisa y en una pequeña media naranja. Para su ejecución se emplearía piedra caliza y los responsables de la fábrica quedaban obligados a facilitar el acceso a la piedra al profesional encargado de su realización quien cobraría el trabajo, tal y como era costumbre, en tres plazos. El proyecto se pagaría la mitad por parte de la iglesia y el resto por el maestro en quien fuera rematada la obra. El coste de estas tareas constructivas se cifró en 2.000 reales[348].

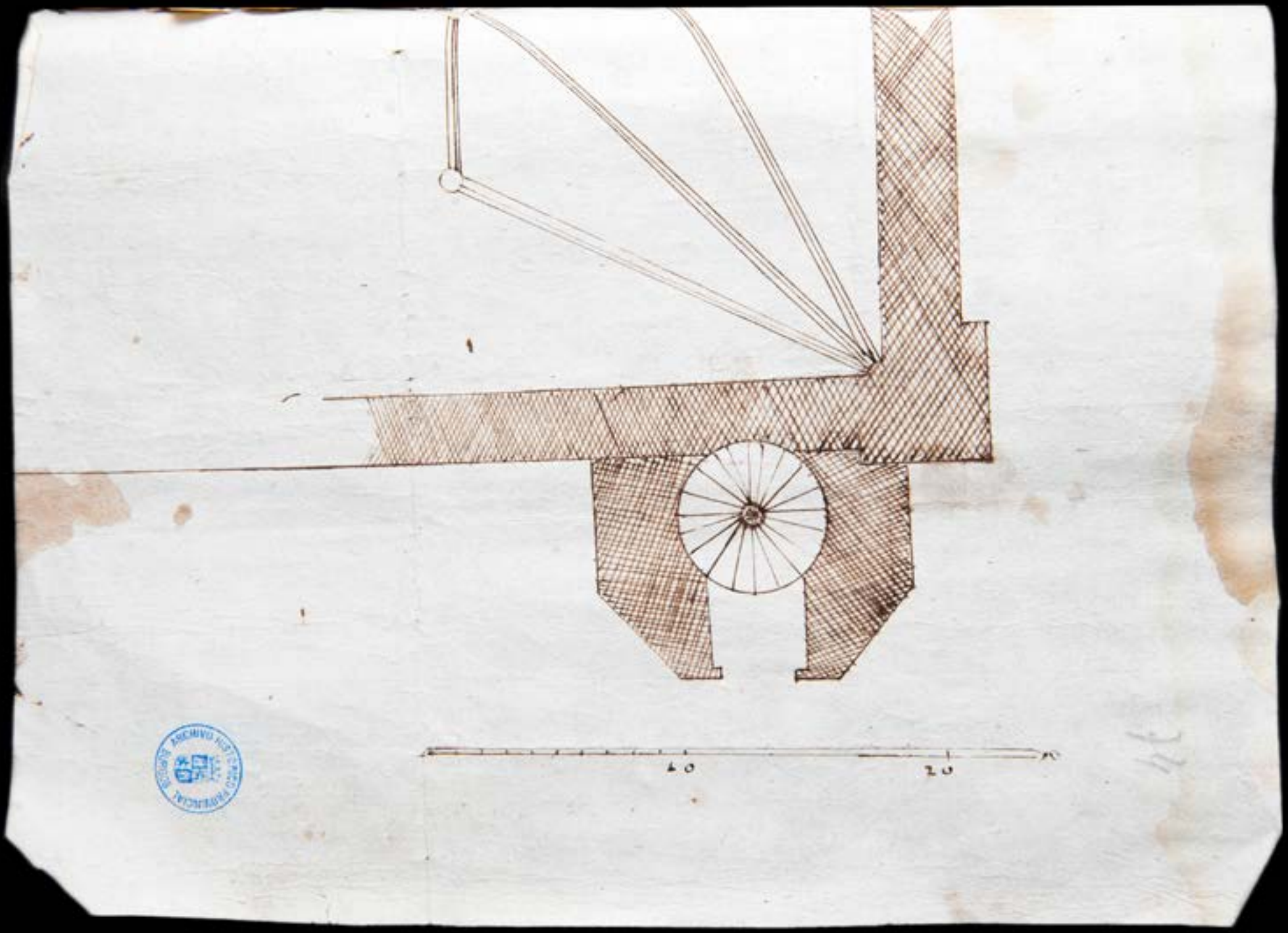
Junto a las condiciones aparecen dos gráficos que, aunque no se hallan firmados, debieron de ser ejecutados por Simón Cordero o por el maestro Simón del Valle quien aparece implicado, desde el principio, en las tareas preparatorias para la construcción del husillo[349]. La primera representa la planta del husillo, de forma poligonal hacia el exterior, quedando ubicado en una de las esquinas del templo, junto a uno de los contrafuertes, con la puerta de acceso, las escaleras y parte del abovedamiento del

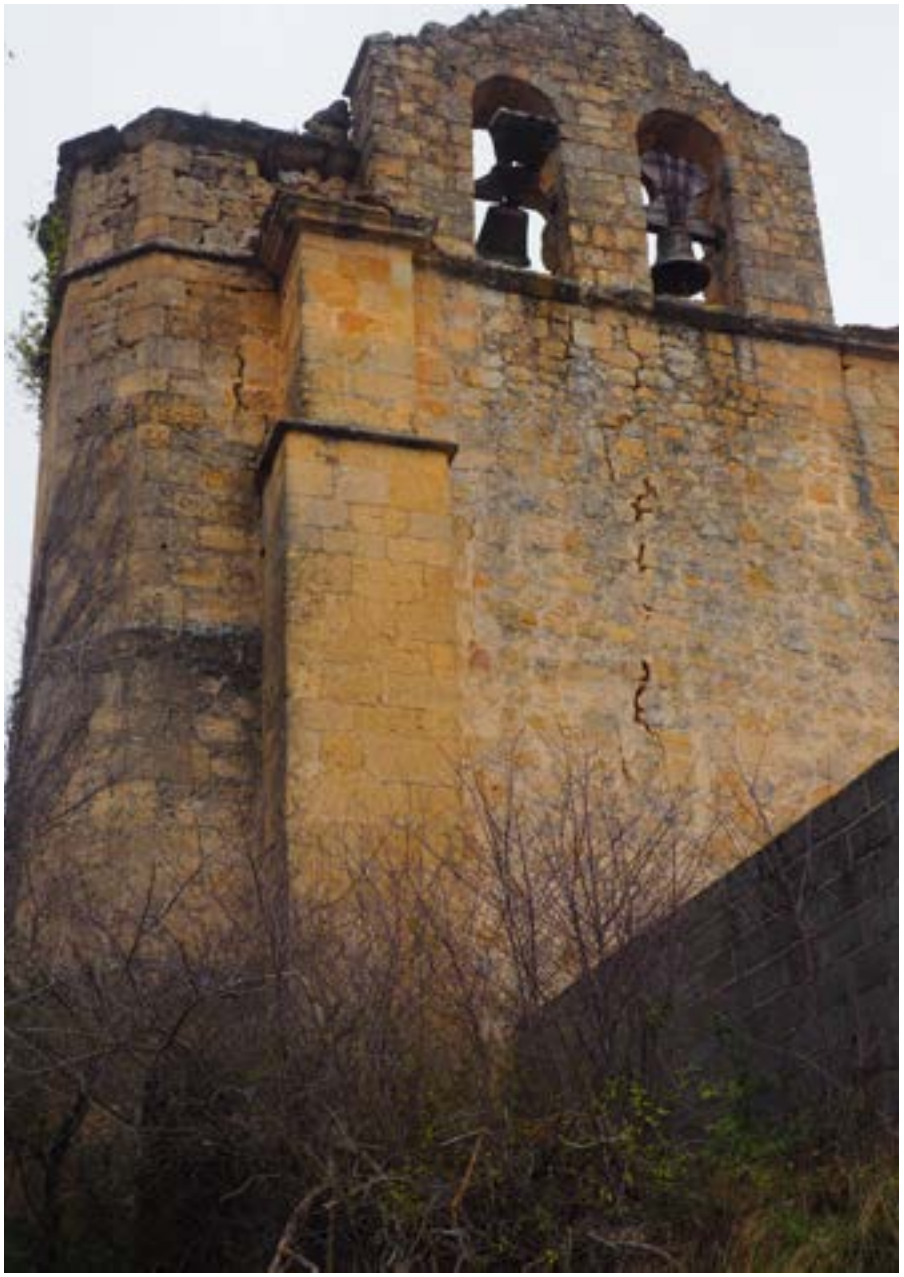
347 Debía de pertenecer a una familia de canteros cántabros documentada a comienzos del siglo XVII. VARIOS AUTORES (1991, p. 169).

348 AHPBu. Prot. 3.065. ff. 76-77.

349 IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, p. 95).







interior del templo[350]. La segunda muestra el alzado con carácter decreciente con la puerta de acceso externo, las tres ventanas de iluminación y la puerta superior que permitía el acceso a la espadaña[351].

El 30 de octubre de 1656, el maestro Simón del Valle[352] se dirigió a los representantes de la parroquia, proponiendo desarrollar los trabajos con una baja de 200 reales[353]. No se tuvo en consideración esta propuesta y su ejecución quedó pospuesta al desarrollo de un proceso de remate[354]. Este fue iniciado el 1 de mayo de 1657 y en él participaron varios profesionales de la construcción, adjudicándose finalmente la obra a Juan de la Garmilla, maestro de cantería vecino del Valle de Valdivielso en 1.600 reales[355] quien empezó inmediatamente las labores[356].

La iglesia de Valhermosa se halla actualmente en ruinas. Sin embargo, sí que se conserva el husillo, levantado junto al contrafuerte norte de la zona de los pies, presentando las características mostradas en el proyecto.

Husillo de la iglesia parroquial de Valhermosa.

350 AHPBu. Prot. 3.065, f. 74.

351 *Ibidem*, f. 75.

352 El apellido Del Valle, ligado a las tareas de la construcción, tiene unos claros orígenes cántabros. VARIOS AUTORES (1991, pp. 669-775).

353 AHPBu. Prot. 3.065, f. 77.

354 *Ibidem*, f. 69.

355 *Ibidem*, ff. 68-69 y 78-79.

356 AGDBu. Valhermosa. Libro de Fábrica 1620-1693, Cuentas de 1657.

1659

Título: Proyecto para una capilla funeraria de Agustín Hernández de la Gala en la iglesia de El Almiñé.
Autor: Francisco de la Lastra.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 3.065, f. 189 vº.
Contenido: Representa la planta de la capilla con proyección de la bóveda y toda la cabecera del templo, así como parte de los muros perimetrales de los pies.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de los círculos que, en este caso, tiene una cruz latina inscrita y ligera forma de lágrima invertida. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado diagonal para representar el espesor de los muros.
Dimensiones: 31,5 x 21,5 cm.
Estado de conservación: Bueno, con leves pérdidas en los márgenes y pequeña mancha de humedad en la zona superior.
Anotaciones: No.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Presenta una rúbrica no identificada. Se desarrolla en el reverso del folio empleado para el contrato, transparentándose parte de la escritura.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ARCE GARMILLA, Jesús: *El Almiñé. La vida diaria de un pueblo de Las Merindades*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2005, p. 59; IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Arquitectura religiosa burgalesa de los siglos XVII y XVIII. Las Merindades, aportación documental", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 246, 2013a, p. 85.

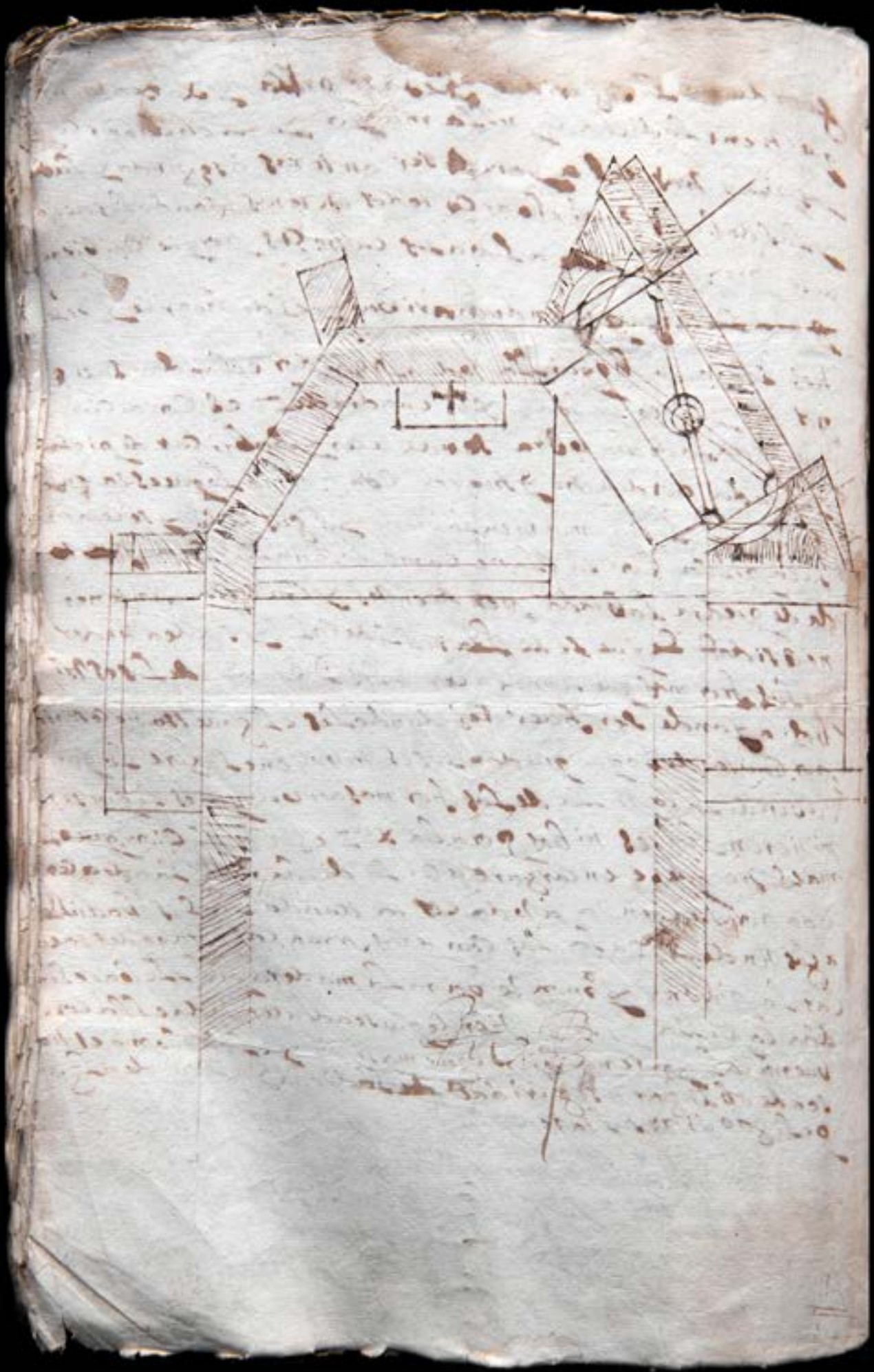
Comentario: La iglesia parroquial de El Almiñé es un interesante edificio construido en diferentes etapas. Buena parte del mismo fue levantado en época románica, a lo largo del siglo XII, conservándose de este periodo los tramos de los pies y el tramo del cimborrio–torre[357]. En la segunda mitad del siglo XV se derribó el primitivo ábside, construyéndose una amplia cabecera centralizada, cubierta con una gran bóveda estrellada. En este ámbito se abre, en el lado del evangelio, la capilla de los Ruiz de Veñe, ejecutada en el mismo momento que el resto del presbiterio. Frente a ella, se sitúa la capilla de san Andrés, realizada ya en el siglo XVI. La capilla de san Agustín y la sacristía responden a actuaciones del Seiscientos y la capilla del Cristo, a pesar de sus cubiertas de tradición gótica, fue realiza ya a finales de la centuria siguiente[358].

El 12 de enero de 1659, Francisco de la Lastra, maestro de cantería, vecino de Condado de Valdivielso, daba las condiciones con el fin de erigir una capilla funeraria en esta iglesia para Agustín de la Gala, cura beneficiado de El Amiñé y de Escobados de Arriba[359]. Se indicaba

357 VARIOS AUTORES (2002, pp. 1.553-1.570).

358 ARCE GARMILLA, Jesús (2005, pp. 56-58).

359 AHPBu. Prot. 3.065, ff. 188 vº y 189.



Exterior de la capilla funeraria de Agustín Hernández de la Gala en la iglesia parroquial de El Almiñé.

que esta obra se construiría entre dos de los estribos de la cabecera, demoliendo el muro de esa zona. Se hacía un especial hincapié en la solidez que debía tener la cimentación y en la calidad de los muros y del arco toral que tendría la función de sustentar el peso del ábside en ese lugar. El conjunto se había de ejecutar en piedra de cantería muy bien labrada, tanto por fuera como por dentro, siendo de cuenta del maestro el poner todos los materiales necesarios. Se indicaba que en el interior debía hacerse un nicho en el que se colocaría una imagen de San Agustín, patrono del comitente. Igualmente, era responsabilidad del profesional encargado de las tareas constructivas velar porque no hubiera ningún desperfecto en la fábrica, teniendo en cuenta lo delicado del trabajo. El precio en que se estimaron estas labores fue de 3.500 reales de vellón.

Junto a las condiciones aparece dibujada una propuesta, en la que se representa toda la cabecera del templo, con el resto de las capillas que se abrían a la misma[360]. Queda dibujada la capilla de san Agustín con planta rectangular y bóveda de crucería. El 16 de enero de 1659, se firmaba la carta de obligación entre Agustín de la Gala y Francisco de la Lastra repitiéndose en esta escritura las antedichas condiciones[361]. El maestro De la Lastra formaba parte de un notable conjunto de canteros, de orígenes cántabros, que trabajaron en Castilla en los siglos de la Edad Moderna. Un Francisco de la Lastra acudió en 1665 al remate del puente de Oña[362].

La capilla fue ejecutada en magnífica piedra sillar y se abre, como hemos dicho, a la cabecera a través de un gran arco con jambas e intradós decorado con un rebaje inciso. Queda cubierta con una bóveda cuatripartita con

360 *Ibidem*, f. 189 vº Citado por IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, p. 85).

361 AHPBu. Prot. 3.065, ff. 190-191.

362 VARIOS AUTORES (1991, p. 357).

nervio de refuerzo longitudinal, del que carece en la proyección. En el muro principal se abre un nicho flanqueado por columnas cajeadas y rematado en una venera en cuyo interior se ubica una imagen barroca de madera policromada de San Agustín, iluminándose el espacio a través de una ventana rectangular. A su lado se ubica el escudo del promotor, cuartelado, con castillo, seis bezantes, cuatro bandas, dos lagartijas y árbol con lobos empinantes. En la cartela que aparece debajo de este elemento heráldico puede leerse la siguiente inscripción: *A honra y gloria de Dios hizo hacer esta capilla el licenciado Agostin Hernandez de la Gala cura de este lugar y de Escobados de Arriba hixo de Agustin Fernandez de la Gala n.m.m. qr. Bosque fuera deste lugar y la doto en veinte y dos reales y dos libras de cera y en cada un año perpetuamente como consta en las escrituras ante Pedro Alonso de la Torre escribano real con licencia del ordinario en 23 de febrero 1669*[363]. El fundador, que tuvo una intensa vida incardinada en el Valle de Valdivielso[364], murió en 1662, fue enterrado en esta capilla y dejó como patrón de la misma a su hermano Andrés de la Gala[365].

Interior de la capilla funeraria de Agustín Hernández de la Gala en la iglesia parroquial de El Almiñé.

363 HUIDOBRO SERNA, Luciano y GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, Julián (1930, pp. 119-120).

364 ARCHVa. Registro de Ejecutorias. Caja 2.489/74 y 2.544/11.

365 ARCE GARMILLA, Jesús (2005, p. 59).

1663

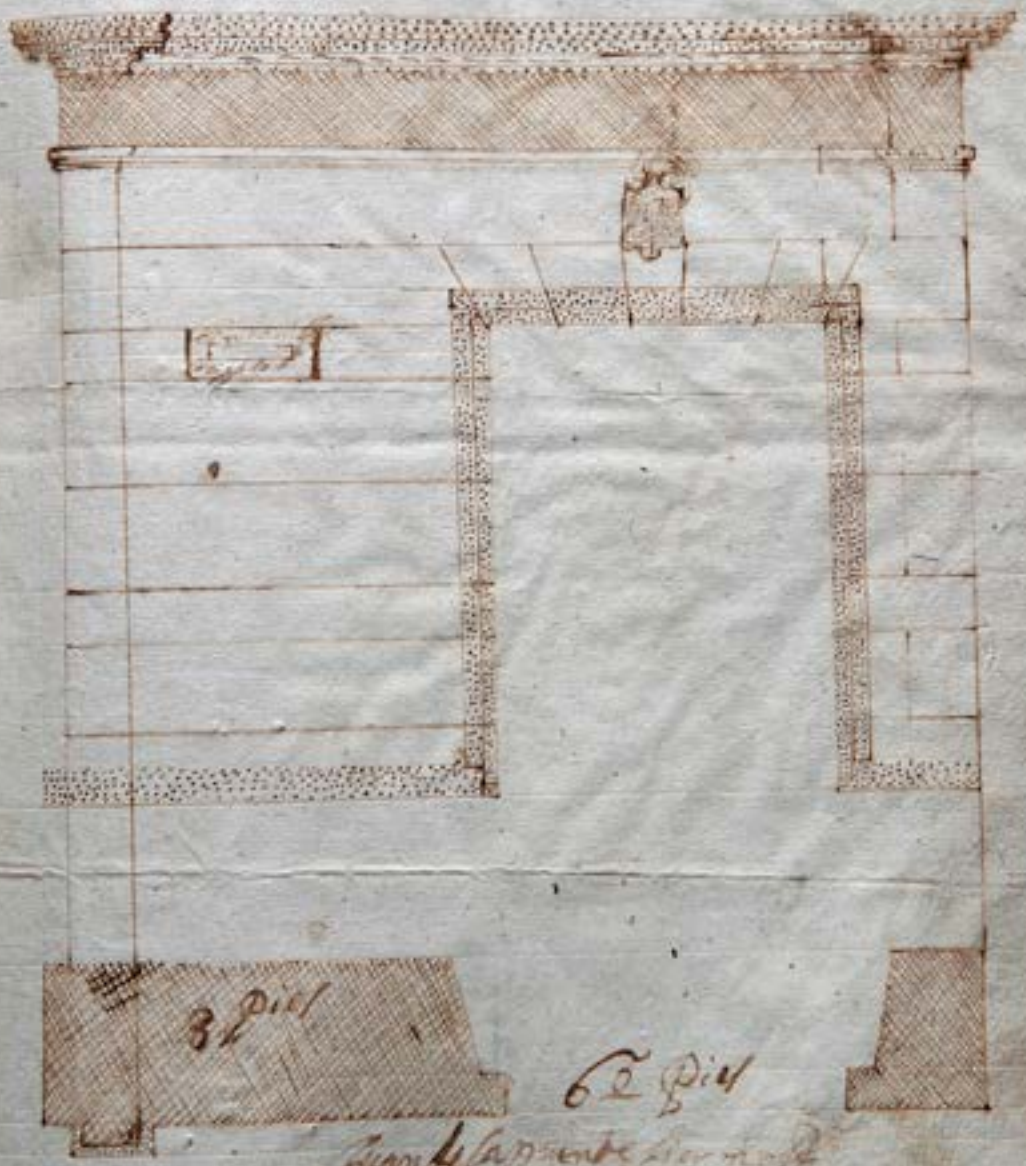
Título: Proyecto para la portada de la casa de doña Cecilia de Berganza en Medina de Pomar.
Autor: Juan de la Puente Liermo.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 2.837/2, f. 157.
Contenido: Representa la portada principal de la casa y parte del muro de la fachada y la correspondiente planta.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia denominada "Marianne", que se trata de una figura femenina de amplio ropaje y mano sobre el pecho que descansa de pie sobre un cartucho con el nombre del fabricante en mayúscula. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Se resaltan mediante diversos recursos –punteado, rayado en trama, etc.- las distintas texturas de las diferentes partes de la fachada en la que se inserta la portada. Se recurre al rayado en trama para representar el espesor de los muros en la planta.
Dimensiones: 30 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Para la casa de doña Cecilia de Berganza en la villa de Medina de Pomar; ventanilla-tragador* (?)*; Juan de la Puente Liermo* [rubricado].
Escala: Presenta una serie de puntos numerados en unidades que hacen alusión a la escala.
Observaciones: Acotaciones en números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Casas de la nobleza en Las Merindades y en La Bureba. Datos para su estudio", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 224, 2002, pp. 1991-192.

Comentario: En 1663, el maestro de cantería Juan de la Puente Liermo presentó un proyecto gráfico para la realización de la portada de la casa de Alonso de Arroyo[366], secretario del Condestable de Castilla, en la puerta de la villa de Medina de Pomar, y que había pertenecido a la madre de este personaje, llamada Cecilia de Berganza[367]. La propuesta muestra un vano adintelado, con dos pilastras toscanas que rematan en un entablamento corrido. Justamente por encima del dintel aparece un dibujo con el escudo del propietario. Junto a la puerta, encontramos una ranura que aparece identificada como una *ventanilla-tragador* (?), quizá para permitir la entrega de comunicaciones. Queda también dibujado, como una proyección, el espesor del muro en el que se abre la portada que era de tres pies, mientas que el vano de acceso tenía una anchura de seis. Todo el conjunto está diseñado con piedra de buena cantería, mientras que el zócalo que recorre la parte baja, el perímetro de la puerta y la cornisa aparecen remarcados con pequeños puntos lo que debe indicar que se planteaba con otra textura, posiblemente en relación con la utilización de un tipo de material o de acabado distinto.

366 AHPBu. Prot. 2.837/2, f. 157. Citado por IGLESIAS ROUCO Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 1991, p. 192).

367 AHPBu. Prot. 2.837/2, f. 159.

Parte con [illegible] de las [illegible] de la Villa de [illegible]
[illegible] de Pomar [illegible]



El contrato para la realización de esta obra, siguiendo el gráfico de Juan de la Puente Liermo, se firmó el día 10 de septiembre de 1663 y en él se especifica que la portada debía realizarse como la de la casa de un convecino, don Manuel de Yrus Olavarría. En la firma, Alonso de Arroyo fue representado por Gregorio Gutiérrez Cortés, provisor del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar. A la ejecución de los trabajos se comprometían Simón y Francisco del Valle Hermosa, vecinos de la villa de Pedreña, en la Merindad de Trasmiera. Ambos maestros redactaron las condiciones que regirían la realización de la empresa. Se obligaban a tenerla acabada en mayo de 1664 y a que fuera revisada y valorada por maestros peritos en el arte de cantería, corriendo de su cuenta los materiales. Se establecía el coste en 100 ducados de vellón que se habrían de pagar en tres plazos: antes de empezar la obra, mediadas las labores y una vez acabadas y tasadas[368].

Juan de la Puente Liermo pertenecía a una importante familia de canteros cántabros con una amplia actividad documentada en Castilla y La Rioja en el siglo XVII[369]. Entre sus trabajos más destacados hemos de citar su participación en el proceso de diseño de las cubiertas de la iglesia de Moneo[370].

Detalle de la filigrana del proyecto de la portada de la casa de doña Cecilia de Berganza en Medina de Pomar.

368 *Ibidem*, f. 159.

369 VARIOS AUTORES (1991, p. 543).

370 AHPBu. Prot. 2.835/2, f. 216 bis. Citado por: IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013a, p. 86).

1665

Título: Proyecto para los reparos de la casa/torre del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas en la Dehesa de Arguijo.
Autor: Juan de la Sierra Bocerráiz.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.348, f. 336.
Contenido: Muestra la planta de la torre con sus escaleras.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas.
Dimensiones: 31 x 20 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Puerta prençipal de la torre; puerta de aposento; escalera; puerta de aposento.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de un dibujo muy sencillo en el que solo quedan reflejados los muros perimetrales y dos tramos de escalera.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: En 1665, por impulso de la abadesa Inés de Mendoza[371], el monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas acometió la renovación de la casa-torre que este cenobio tenía en la Dehesa de Arguijo, situada en el llamado Monte de la Abadesa en las cercanías de Burgos[372]. Sabemos que este lugar había sido donado a la comunidad monástica en los momentos fundacionales[373]. Desde antiguo, se documenta la existencia de una casa a modo de torre que, en los años centrales del siglo XVII, se encontraba en malas condiciones. Por ello, durante el mandato de doña Inés, decidieron llevarse a cabo las obras de reconstrucción de esta edificación.

En 1665, el maestro de cantería Juan de la Sierra Bocerráiz daba las condiciones para su reparación[374]. En ellas quedaba recogido que el profesional que ejecutara estos trabajos debía demoler los muros y hacer nuevos cimientos, levantando los muros con *buena mampostería*. Las cuatro esquinas debían ser de piedra tosca labrada, material que también sería empleado en el cercado de las ventanas y las puertas. Se describía, igualmente, la estructura de madera con la que se articularía el interior, señalándose que sería madera de pino la empleada en estas tareas. La torre se distribuía en varios pisos y se remataba en una cornisa labrada en piedra. Todos los materiales correrían a cargo del maestro que se encargara de la ejecución de la obra, sometiéndose este, al quedar concluida, a la valoración por parte de *maestros peritos* que analizaran la adecuación de la misma al proyecto.

Acompañando a las condiciones aparece la proyección que, aunque no está firmada, debe ser asignada a Juan de la Sierra Bocerráiz[375]. Se trata de un dibujo sumamente sencillo, en el que aparece reflejada la planta baja de la casa-torre. Presentaba una puerta principal y otras dos que daban entrada a dependencias anejas, probablemen-

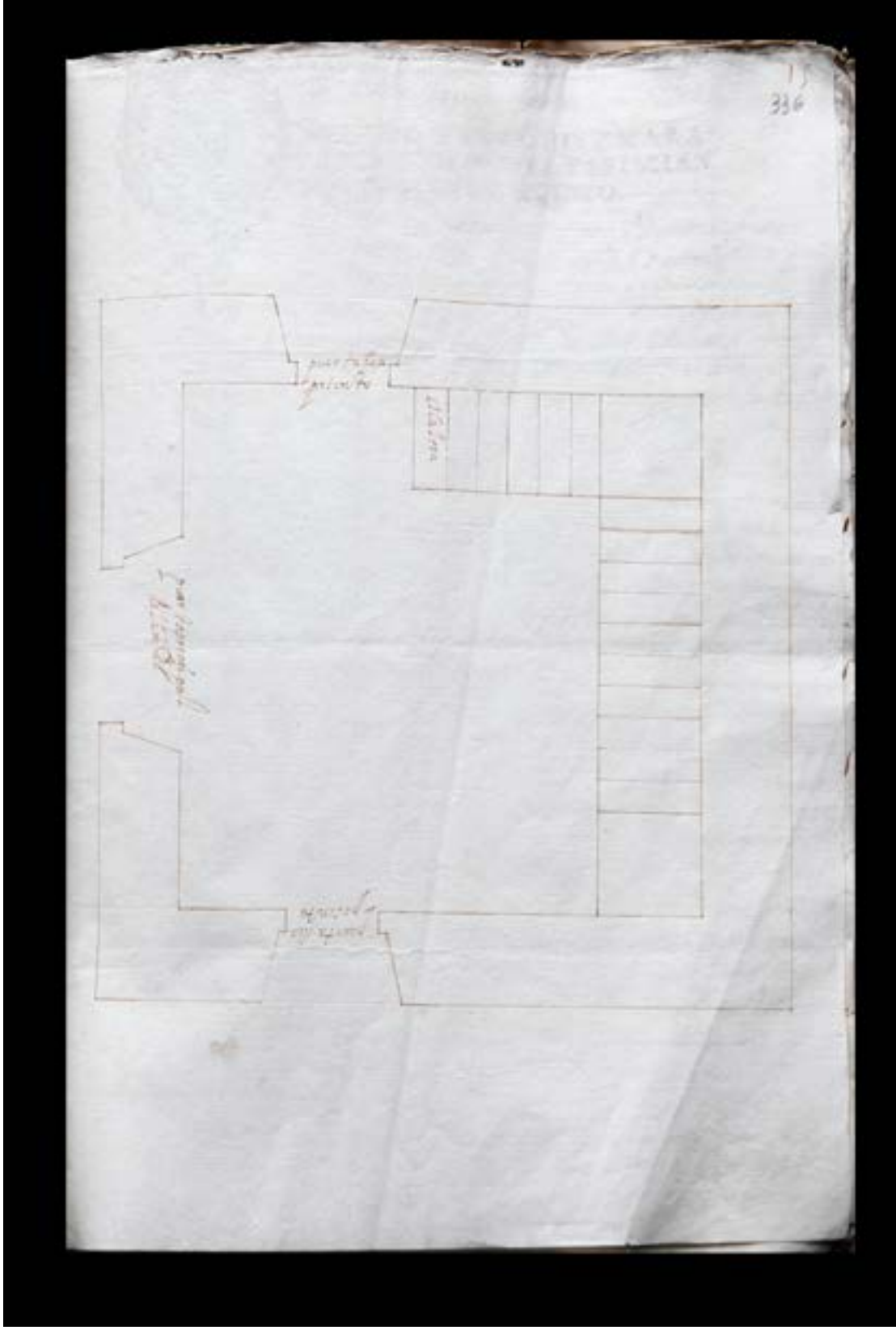
371 Durante su abadiato tuvo lugar un notable proceso de mejora del monasterio, destacándose la ampliación de la sacristía de la iglesia: CÁMARA, Carmen (1987, pp. 345-348).

372 OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, Basilio (1966, p. 28).

373 "Documentos fundacionales", *Cistercium*, N.º 173," 1987, p. 250.

374 AHPBu. Prot. 8.348, ff. 334-335.

375 *Ibidem*, f. 336.



te edificadas en materiales más modestos. Igualmente, se representan los dos primeros tramos de la escalera que permitía el acceso a las plantas superiores.

El 2 de junio de 1665 se procedió a la firma de la carta de obligación de ejecución de esta empresa por parte de Juan de la Sierra Bocerráiz[376]. Se ponía como fecha de finalización de las labores el día de Navidad de ese año, indicándose que, una vez acabada la casa-torre, debía procederse a la tasación de las tareas realizadas, momento en el que, también, debían liquidarse los pagos, pues se había estipulado que, mientras estaba trabajándose en ella, irían recibiéndose a cuenta diversas partidas que se descontarían de la valoración final.

Juan de la Sierra Bocerráiz era vecino de Secadura, en la Junta de Voto en la Merindad de Trasmiera. Tuvo una destacada actividad profesional en el entorno burgalés, llegando a ser, desde 1672, veedor de obras del arzobispado[377]. Fue uno de los profesionales de la construcción al que se documenta en tareas de mejora y reconstrucción en el monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas y en su entorno. En este cenobio intervino en algunas destacadas actuaciones arquitectónicas, como la ampliación de la sacristía, en 1663, o la adecuación del presbiterio de la iglesia para la colocación del retablo mayor en 1665, así como la reparación de diversas casas en el compás monástico, colaborando con otros maestros trasmeranos[378].

376 *Ibidem*, f. 337.

377 VARIOS AUTORES (1991, p. 630).

378 CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen (1987b, pp. 335-347).

1667

Título: Dibujos para el retablo, reja y marco de la capilla de la Inmaculada de la iglesia del convento de San Francisco de Miranda de Ebro.

Autor: Juan Bautista Galán.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.099, ff. 864, 865, 866.

Contenido: Representa el alzado de cada una de las piezas de amueblamiento de la capilla.

Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada.

Dimensiones: Retablo: 27 x 8,5 cm; Marco: 30 x 9,5 cm; Reja: 22 x 13 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Anotaciones: Retablo reverso: *Juan de Eguíluz Barrasa Salcedo* [rubricado]; *Bautista Galan* [rubricado]; *fray Lucas de Belandia* [rubricado]; *Lope de Belandia Arce* [rubricado]; Marco anverso: *dos baras de largo y una quarta y a de estar una bara y una quarta;* Marco reverso: *Juan de Eguíluz Barrasa Salcedo* [rubricado]; *Bautista Galan* [rubricado]; *fray Lucas de Belandia* [rubricado]; *Lope de Belandia Arce* [rubricado]; Reja reverso: *Juan de Eguíluz Barrasa Salcedo* [rubricado]; *Bautista Galan* [rubricado]; *fray Lucas de Belandia* [rubricado]; *Lope de Belandia Arce* [rubricado].

Escala: No.

Observaciones: Se trata de tres soportes independientes. Se representa la mitad de cada uno de estos elementos; la de la izquierda en los casos del retablo y el marco y la de la derecha en el de la reja.

Documentación relacionada: No.

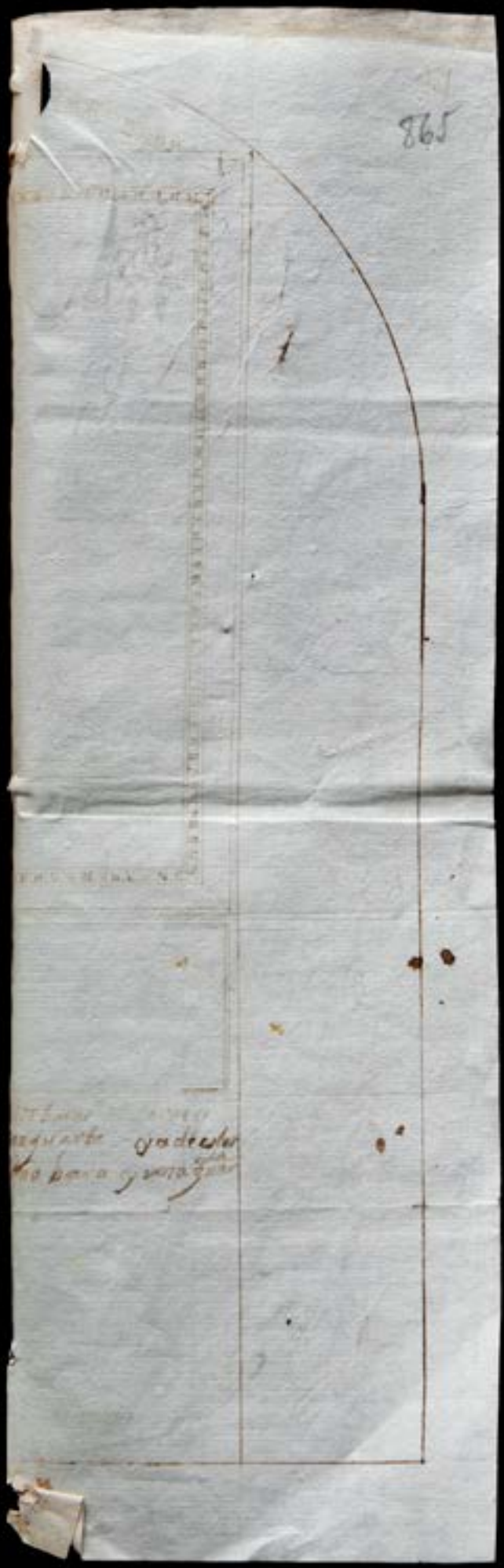
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI; José Javier. "El mecenazgo de Alberta Barrasa y la Inmaculada de Gregorio Fernández en Miranda de Ebro", *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, N.º 19, 1988, pp, 99-102; VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990a, p. 248; CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la Historia del arte en Miranda de Ebro y sus contornos", *Estudios Mirandeses,* N.º 12, 1992b, pp. 13-18.

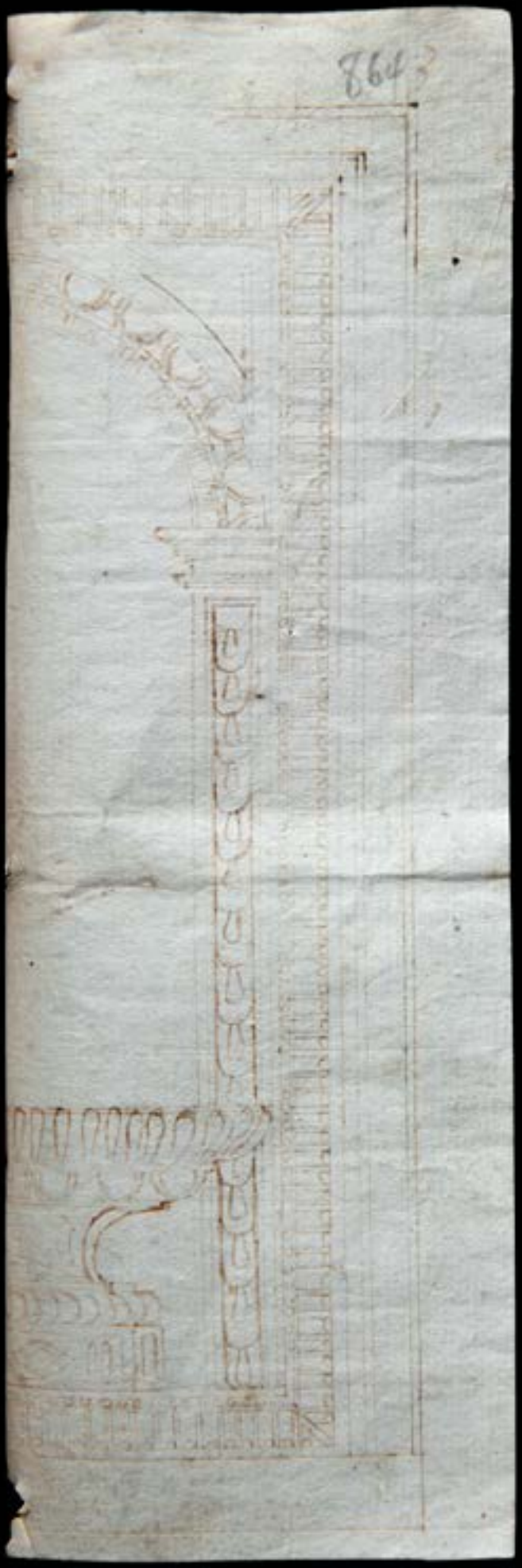
Comentario: En el antiguo convento de San Francisco de Miranda de Ebro se ubicaba la capilla de la Inmaculada Concepción que estaba vinculada al patronato de los Cárcamo Frías[379]. A esta familia pertenecía Alberta Eguíluz Barrasa y Cárcamo mujer de acendrada religiosidad que era propietaria de un magnífico conjunto de obras artísticas de carácter devocional, entre las que se encontraba una Inmaculada tallada por Gregorio Fernández. Esta dama otorgó testamento en 1652 y ordenó que se construyera una reja, un marco para un lienzo de Nuestra Señora y un retablo donde colocar la talla de la Inmaculada en esta capilla[380].

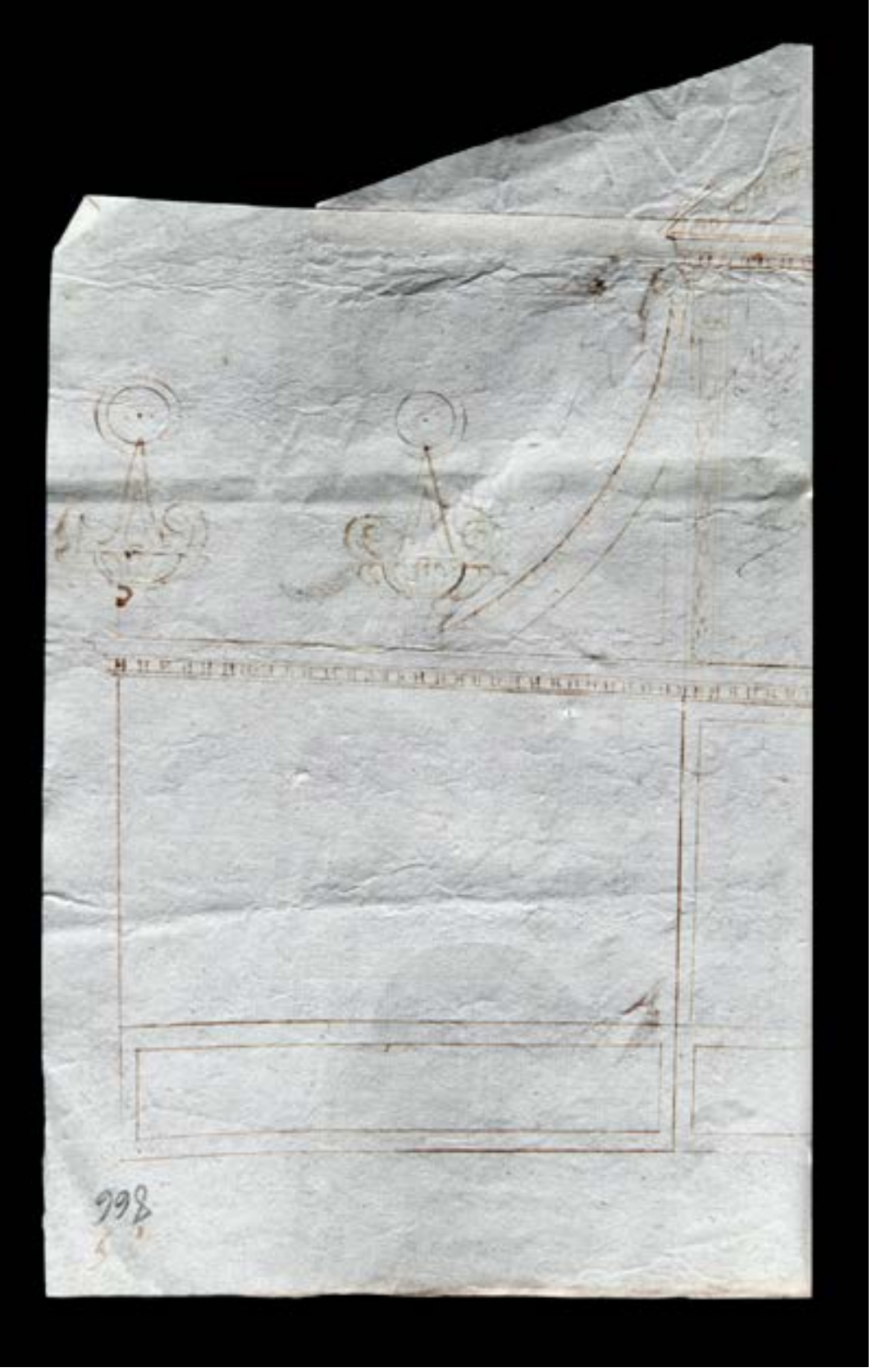
Se tuvo que esperar a 1667 para que Juan de Eguíluz Barrasa Salcedo cumpliera con la voluntad de doña Alberta.

379 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, p. 248).

380 VÉLEZ CHAURRI; José Javier (1988, pp. 99-102).


865


864



En esa fecha se contratarían estos trabajos con el ensamblador mirandés Juan Bautista Galán[381], quien presentó las condiciones para la realización de los mismos el 25 de enero de ese año, señalándose que estas labores tendrían que entregarse doradas[382]. Su coste quedó establecido en 5.000 reales que se le darían al ensamblador en tres plazos, comprometiéndose a terminarlos el día de la Inmaculada de 1668[383].

Junto a las condiciones aparecen los dibujos realizados por Juan Bautista Galán de los que se conserva solo la mitad, al haberse quedado el artista con la otra parte según indica la escritura. La del retablo se presenta como un marco de gallones, rematado con un arco de medio punto y una peana decorada con dentículos que servía para sustentar la imagen de la Inmaculada de Gregorio Fernández[384]. El marco en el que se incluiría el lienzo preexistente de la Virgen tenía una forma sencilla con decoración de dentículos[385]. Por su parte, la de la reja presentaba una estructura apaisada, con sobrias formas y remate triangular en el que, desde un cuerpo central cuadrangular con remate de frontón curvo, surgían sendas volutas decorativas flanqueadas por chapiteles de tradición tardoherreriana[386].

381 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1992, pp. 13-18); VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, p. 248).

382 AHPBu. Prot. 4.099, f. 867.

383 *Ibidem*, f. 868.

384 *Ibidem*, f. 864.

385 *Ibidem*, f. 865.

386 *Ibidem*, f. 866.

1669

Título: Proyecto para la casa de Julián de Cañas en la calle de la Pellejería de Burgos.
Autor: Juan de Rueda Alcántara.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.708, f. 404 bis.
Contenido: Representa en una misma hoja las distintas plantas de la casa con sus distribuciones.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra y aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre al rayado en forma de trama para representar el espesor de los muros en el sótano y a la aguada en las plantas de superficie. Se usa la aguada en leves toques para marcar el perfil de los escalones de las plantas de superficie.
Dimensiones: 37 x 12 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *El mismo pitipie es este que el que trae la planta de Burgos; A sala para verano; B entresuelo en el saguan; C saguan; D sitio que coje la escalera delantera; E escalera para toda la casa.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies y se hacer referencia a un pitipié.
Observaciones: Se trata de una hoja suelta del protocolo. Las claves alfabéticas están relacionadas en las condiciones.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: Julián de Cañas y Silva, perteneciente a una importante familia burgalesa de orígenes mercantiles, se formó en la Universidad de Salamanca y llegó a ocupar notables cargos, como el de oidor de la Real Chancillería de Granada. Fue miembro del Consejo de Hacienda y superintendente de millones en Sevilla[387]. Esta situación le llevó a vivir entre Andalucía y Madrid, sin olvidarse de Burgos, el solar de uno de sus mayorazgos[388]. Se desposó, en Guadalajara, en 1646, con María de Castilla y Portugal (+1676)[389] y en segundas nupcias con Isabel Francisca de Mendoza[390]. Cuando Julián de Cañas y Silva falleció en 1683, además de sus casas burgalesas, tenía otras en Guadalajara y en Madrid ricamente alhajadas[391]. La casa principal del mayorazgo de los Cañas en Burgos se encontraba, en los siglos XVI y XVII, en la calle de la Coronería. Sin embargo, esta familia tuvo su casa primitiva en la calle de la Pellejería[392]. Esta construcción vivirá un proceso de total renovación en 1669. En esa fecha, los administradores de don Julián en Burgos, el canónigo José de la Moneda y Juan Martínez, dado que las ruinosas condiciones de este inmueble lo hacían irreparable,

387 CÁRCELES DE GEA, Beatriz (1995, p. 97).

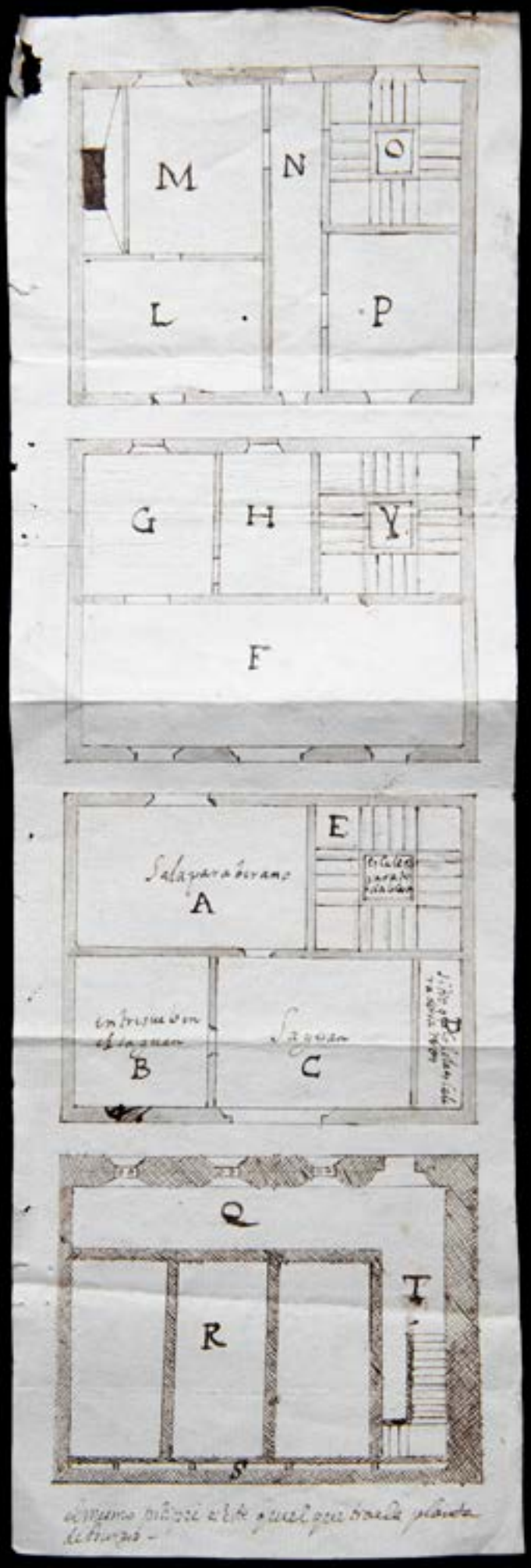
388 Papeles de la Familia Cañas (Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano).

389 *Ibidem*; ARCHVa, Pleitos civiles, Alonso Rodríguez (OLV), Caja 779/9 y 781/1.

390 VILAR Y PASCUAL, Luis (1864, pp. 61-62).

391 SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón (2011).

392 *Son conocidos hijosdalgo en estos reinos. La casa primitiva es en la calle que llaman de Pellejeria* (AMBu. Fondo Cantón de Salazar).



encargaron un proyecto de nueva planta[393]. Para su ejecución, se presentó una planta y un alzado acompañados del correspondiente pliego de condiciones firmado por Juan de Reales y Pantaleón Pérez de Rivas[394]. La edificación debía hacerse nueva desde los cimientos ofreciéndose dos posibilidades: la construcción de un edificio de entramado de madera con relleno de albañilería, por 13.500 reales, u otro de piedra en los muros maestros con lo que el precio se incrementaría en 300 ducados[395]. Finalmente, estos profesionales, quizá ante las observaciones de los administradores del mayorazgo, incorporaron una adenda, indicando que la fachada principal debía ejecutarse entera en piedra, lo cual elevaba la cuantía total a 20.000 reales[396].

Este proyecto fue enviado a Granada para que fuera examinado y aprobado por el dueño de la casa, Julián de Cañas y Silva, entregando este la documentación al maestro granadino Juan de Rueda quien realizó una nueva propuesta en la que no alteró la escala de la remitida desde Burgos[397]. En ella se recogían las plantas de las diferentes alturas de la construcción con su distribución espacial, quedando identificados los diferentes ámbitos mediante una clave alfabética[398]. En la planta baja había un zaguán, abierto a la calle principal de la Pellejería y en la parte trasera se disponía la sala de verano que se beneficiaba de su orientación hacia el sur. El sótano se destinó a espacio de almacenamiento. La escalera, situada en un ángulo de la crujía posterior, se organizaba en cuatro tramos. El primer piso era la planta noble y tenía una sala principal de gran tamaño, iluminada con tres ventanas abiertas a la calle de la Pellejería. Desde esta sala se accedía a dos habitaciones, *alcoba* y *tocador o dormitorio*, abiertas a través de ventanas hacia el sur[399]. El segundo piso se

393 AHPBu. Prot. 6.708, f. 402.

394 *Ibidem*, ff. 402-403.

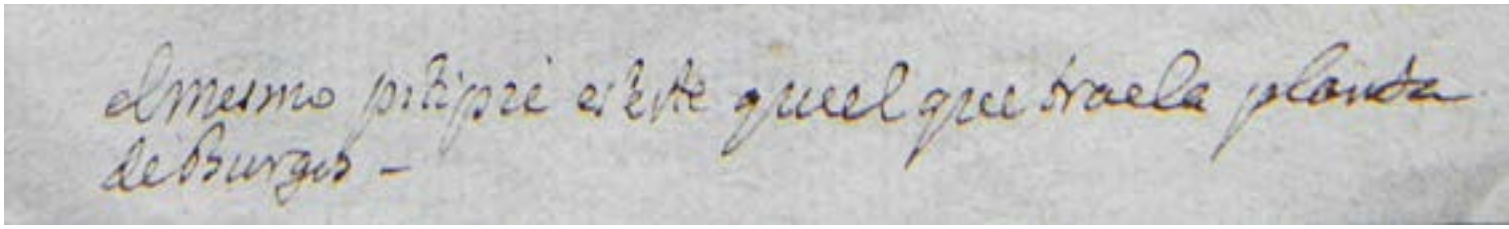
395 *Ibidem*, f. 403.

396 *Ibidem*, f. 403 v.

397 *Declaración de la planta nueva echa en Granada por Juan de Rueda maestro mayor de obras de Su Majestad* (AHPBu. Prot. 6.708, f. 404).

398 *Ibidem*, f, 404 bis.

399 *Ibidem*, f. 404.



Aclaración del proyecto de la casa de Julián de Cañas en Burgos.

dedicaba al servicio y al desarrollo de las actividades propias de una vivienda. Se articulaba en torno a un pasillo, que recorría longitudinalmente toda la planta, iluminándose por una ventana a cada calle. A través de este distribuidor se entraba a la cocina principal, con su chimenea, y, de esta, al *aposento para cozina o despensa*, mientras, al otro lado del pasillo, se situaba un *aposento para criados* orientado hacia el norte. Rueda no envió el alzado, pero podemos establecer que su esquema compositivo respondía a criterios de regularidad a través de la distribución de los vanos, con la puerta principal abierta en el centro de la planta baja. En los pisos altos se disponían tres ventanas a eje. Mientras la propuesta estaba siendo examinada en Granada, en la reunión del Regimiento de Burgos de 28 de agosto, el administrador de don Julián exponía que iban a intervenir en su casa de la Pellejería, deseando *quitar los vuelos della con que dha calle quedara mas ancha*. A cambio solicitaba ensanchar la zona trasera del inmueble que daba a una pequeña plazuela a La Llana[400]. Llegada la nueva documentación preparada por Rueda, se pregonó la obra, aunque sólo pujó el cantero Roque de la Peña, quien se la adjudicó por 14.900 reales[401]. El 6 de octubre de 1669, firmaron la carta de obligación Roque de la Peña y Francisco de Bringas, que se comprometieron a realizar los trabajos en tres meses[402].

El redactor del primer proyecto, Pantaleón Pérez de Rivas, activo en los años centrales del siglo XVII, natural de San Pantaleón de Aras (Trasmiera), desarrolló una gran actividad en Burgos, estando vinculado con el foco clasicista lermeño[403]. Menos noticias tenemos sobre Juan de Reales[404]. Roque de la Peña se caracterizó por llevar a cabo obras de escasa consideración en el Burgos de los años centrales del siglo XVII[405]. Francisco de Bringas fue un maestro de obras menor en el ámbito burgalés de la segunda mitad del Seiscientos[406].

Con respecto a Juan de Rueda, hemos de señalar que hay dos profesionales con este mismo nombre que trabajan en Granada en el siglo XVII que fueron padre e hijo: Juan de Rueda Moreno y Juan de Rueda Alcántara. Creemos que el maestro con el que debe de identificarse la ejecución de las nuevas plantas de la casa burgalesa y la corrección de las primeras condiciones es Juan de Rueda Alcántara, quien fue uno de los arquitectos más importantes de esa urbe andaluza durante la segunda mitad del siglo XVII[407].

400 *Ibidem*, f. 402.

401 *Ibidem*, ff. 405-409.

402 *Ibidem*, ff. 410-412.

403 VARIOS AUTORES (1991, p. 503); PAYO HERNANZ, René Jesús (1993, pp. 229-231); MATESANZ DEL BARRIO, José (2001, pp. 605-606).

404 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (2010, p. 72).

405 CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen (1987, p. 173); CADIÑANOS BARDECÍ, Inocencio (1996, pp. 7-44); IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2013b, pp. 89-94).

406 CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen (1987, pp. 204-205).

407 LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (1986, pp. 69-70); MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2007, pp. 119-132); GALERA MENDOZA (2014, pp. 190 y 196-210).

1670

Título: Proyecto para el enlosado de tres pandas del claustro del convento de la Trinidad de Burgos.

Autor: Domingo de Alvítiz.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.179, ff. 592-594.

Contenido: Representa los dibujos del enlosado del claustro del monasterio.

Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas.

Dimensiones: Dibujo de los ff. 592 y 594: 29 x 55 cm; Dibujo del f. 593: 29 x 20 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Anotaciones: Se incluyen junto al proyecto gráfico las condiciones en los ff, 592 vº y 594. Dos líneas resultan ilegibles por el cosido de los folios. *Memoria y condiziones de la obra que se a de hazer en el claustro del convento de la Santisima Trinidad de Burgos por mandado de Nuestro Padre Maestro fray Juan de Trellera ministro del susodicho Real Convento; Primeramente es condizion que el maestro que de esta obra se encargare a de hazer el enlosado de los tres angulos del claustro de adentro que faltan de hazer; Es condizion que la piedra a de ser de Urones de medida de dos pies de ancho lo que dize a las listas de afuera segun muestra esta traza y lo demas de enlosado an de ser las piedras de a media bara en quadro y todo ello asentado a nibel y se* [cortado por el cosido] *mas consecutibamente y dicho enlosado a de ser asentado con cal y arena. Es condizion que el maestro que desta obra se encargare a de traer todos los materiales por su quenta como son piedra cal y arena y lo demas nezesario sin que a dicho padre ministro le queste pagar mas de la cantidad en que se ajustare dicha obra por mayor; Es condizion que a cada ofizial que trabajare en dicha obra trabajando toda la semana se le aya de dar treinta reales de socorro y si algun ofizial cayere malo o no fuere a proposito se le haya de dar los maravedises que se le estubieren debiendo, y a los carreteros que se obligaren a traer la piedra si pidieren algun dinero adelantado se le haya de dar. Y los carreteros que trajeren dicha piedra an de abisar al padre sacristan o a qualquier religioso en su ausenzia para saber la que se trae y mediante su memoria se les de lo que pidieren a quenta conforme lo fueren trayendo; Mediante estas condiziones yo el maestro de esta obra Domingo de Albitiz vezino en esta ziudad y morador en San Esteban della me obligo desde luego a hazer dicha obra con todas las condiziones dichas en nuebe mill reales de vellon en que en dia 24 de mayo de 1670 se conzerte con dicho Padre Mayordomo Padre Letor Toledo y dicho Padre Sacristan fray Marzelo con adventenzia de que acabada dicha obra se me haya de dar para un corte de un bestido y para empezar dicha obra prezediendo escriptura a satisfaczion en que me e de obligar con fianzas abonadas se me hayan de dar seiszientos reales para ir a la cantera y obreros, y asi lo firmo en Burgos a los dichos 24 de 1670 con plazo de un año siguiente quando la dare acabada dicha obra y acabada se me pague la cantidad*

y asi lo haga.; En el f. 593 junto al proyecto están las firmas: *Y asi lo firmamos dicho padre mynistro y yo el dicho Domingo de Albitiz como maestro de dicha obra menor en dias*; *El maestro fray Juan de Trillera* [rubricado]; *Domingo de Albitiz menor en (dias)* [rubricado].

Escala: Pitipié. Se representa una barra segmentada en unidades numeradas. Pies castellanos. Se desarrolla de forma vertical.

Observaciones: El proyecto está dividido en dos. La primera parte se desarrolla en un folio doblado y recortado en la parte inferior y está numerado como f. 592 vº y f. 594. La segunda ocupa el f. 593 vº. Las condiciones están en el espacio en blanco en los ff. 592 vº y 594.

Documentación relacionada: No.

Bibliografía específica: No.

Comentario: El convento de La Trinidad de la ciudad de Burgos existía ya en los primeros años del siglo XIII[408]. Desde ese momento fue generando un notable patrimonio que le permitiría llevar a cabo destacadas obras arquitectónicas y de amueblamiento[409]. En 1366, en el contexto de la guerra entre Pedro I y Enrique de Trastámara, fue derribada buena parte de este edificio. El obispo Domingo Fernández de Arroyuelo autorizó su reedificación en 1371. Para ello se contó con la protección de importantes señores del momento como Garci Fernández Manrique IV y su esposa doña Aldonza, quienes fueron los primeros condes de Castañeda y se convirtieron en los patronos de la capilla mayor[410]. Sus sucesores continuaron con las labores de promoción en este cenobio que también se benefició del mecenazgo de otras relevantes familias burgalesas de la Baja Edad Media y del Renacimiento[411]. Las labores edificatorias continuaron en los siglos XV y XVI. En este proceso de mejora, transformación y ampliación tuvieron un papel sumamente destacado Juan de Vallejo y Pedro de Castañeda en la segunda mitad del Quinientos[412]. Podemos señalar que hacia 1600 ya estaba plenamente configurada la imagen de este conjunto conventual.

No por ello cesaron las actuaciones constructivas y de mejora en las siguientes centurias, siendo especialmente destacadas algunas de las llevadas a cabo en el siglo XVII. Una de las más notables fue la finalización de la obra de tres lados del claustro conventual, ejecutándose su enlosado. Sabemos que el 24 de mayo de 1670, el maestro Domingo de Alvítiz, a mandato del Padre Ministro del convento, fray Juan de Trellera, había realizado el proyecto para la realización de esta obra[413].

Alvítiz, que en la firma de las condiciones figura como *menor en días*, ya que en aquellos momentos tenía menos de 25 años, pertenecía a una importante familia de arquitectos y canteros vascongados que habían trabajado desde finales del Quinientos. En este documento se in-

408 GARCÍA ARAGÓN, Lucía (1985).

409 PORRES ALONSO, Bonifacio (2004, pp. 33-34).

410 RODICIO GARCÍA, Sonia (1991, pp. 339-348).

411 PORRES ALONSO, Bonifacio (2004, pp. 50-56).

412 PAYO HERNANZ, René Jesús (2020, p. 234-238).

413 AHPBu. Prot.. 6.179, f. 594.

dicaba que aún quedaba por terminarse el enlosado de las pandas del claustro. Se señalaba que debía utilizarse buena piedra caliza de Hurones, que correría a cargo del maestro responsable de realizar los trabajos, al igual que el resto de los materiales. Se indicaba que a los oficiales que trabajaran en la obra se les pagarían 30 reales semanales y que los carreteros que trajeran la piedra al convento debían avisar antes al sacristán. Alvítiz cifró el coste de estas actuaciones en 9.000 reales de vellón[414].

Las condiciones están acompañadas de dos dibujos. En el primero se reflejan las tres pandas[415]. En él se muestran los distintos tramos, basados en la colocación de las placas en forma diagonal, separándose por franjas longitudinales de piedra. Se puso un especial cuidado en los puntos de unión de las pandas, pues allí se desarrollaban distintos dibujos geométricos, quedando la parte central ornada con la cruz trinitaria. El segundo dibujo, que recoge solamente los tramos y la disposición de las piedras y las franjas de separación de una panda, forma parte del mismo folio de las condiciones[416].

Domingo de Alvítiz, junto con su mujer Teresa de Tamayo, se comprometió a realizar estas obras en carta de obligación, firmada el 26 de mayo de 1670, por los 9.000 reales antedichos, teniendo como fiadores al maestro cantero Juan de la Sierra Bocerráiz, al ensamblador Policarpo de la Nestosa y al escultor Juan de Pobes[417].

414 *Ibidem*, f. 593 vº.

415 *Ibidem*, f. 594.

416 *Ibidem*, f. 593 vº.

417 *Ibidem*, ff. 495-496.

1672

Título: Proyecto para la reedificación del remate de la torre de la iglesia de San Vicente de Frías.
Autor: Pedro de Llanderal.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 675/8, f. 22.
Contenido: Representa la planta y alzado de la estructura de madera del chapitel de la torre de la iglesia.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada.
Dimensiones: 31 x 2,5 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Es condicion que el dicho estrumento de reloejo se haia de quitar y poner por quenta de la fabrica; campanas; campanas; campanas; campanas; reloexo. Pedro de Llanderal* [rubricado].
Escala: No, aunque en las condiciones hay referencias a *vara*, *quarta* y *dedos*.
Observaciones: Se aprovecha la última página de las condiciones para hacer el gráfico. Acotaciones en números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: *Frías. Ciudad en Castilla*, Excmo, Ayuntamiento de Frías, Burgos, 1991, pp. 109-110.

Comentario: La iglesia de San Vicente de Frías tenía, en 1671, en muy malas condiciones el cuerpo alto de la torre[418]. Por ello se convocó a distintos maestros que pudieran presentar el proyecto para la realización de una obra de mejora[419]. Se eligió el de Pedro de Llanderal, cantero del Valle de Liendo quien lo presentó el 12 de junio de ese año. Se señalaba que había de desmontarse el tejado de la torre. Se debía reconstruir todo el chapitel, se cosería por dentro con vigas de madera parte de la zona baja y se reforzaría el cuerpo de campanas. Los materiales que se emplearon eran madera, teja, cal y latón para el remate del chapitel. El coste fue cifrado en 1.900 reales[420]. La propuesta gráfica muestra la estructura de entramado de madera interna que debía fortalecer el cuerpo de campanas y el chapitel que en su parte baja se cubría con teja y en el pináculo superior con latón[421]. A pesar de todo los trabajos no se iniciaron inmediatamente pues la falta de solvencia de la fábrica lo impedía.

El 22 de marzo de 1672, el provisor y vicario de Briviesca, Juan de los Pozos Mena, resolvió favorablemente la petición presentada por el mayordomo seglar de la fábrica de San Vicente de Frías, Fernando Salazar Velasco, alcaide de la fortaleza de ese lugar, de que pudieran realizarse los trabajos. Como la parroquia tenía importantes problemas económicos el provisor ordenaba que los patronos de las obras pías contribuyeran con sus rentas a la realización de estas actuaciones[422]. Obtenido el permiso, se convocó el remate que tuvo lugar el 19 de abril de 1672, no presentándose más pujas que la de Pedro de Llanderal siéndole adjudicados los trabajos[423]. Finalmente, el 21 de abril, este maestro se comprometía a la ejecución de esta obra por los citados 1.900 reales[424].

418 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1991, pp. 109-110).

419 AHPBu. Prot. 675/8, f. 20.

420 *Ibidem*, ff. 21-22.

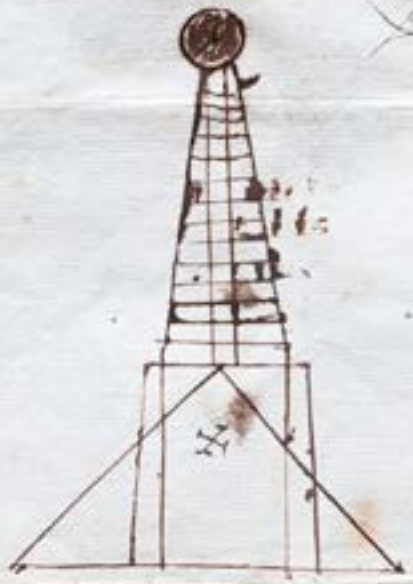
421 *Ibidem*, f. 22.

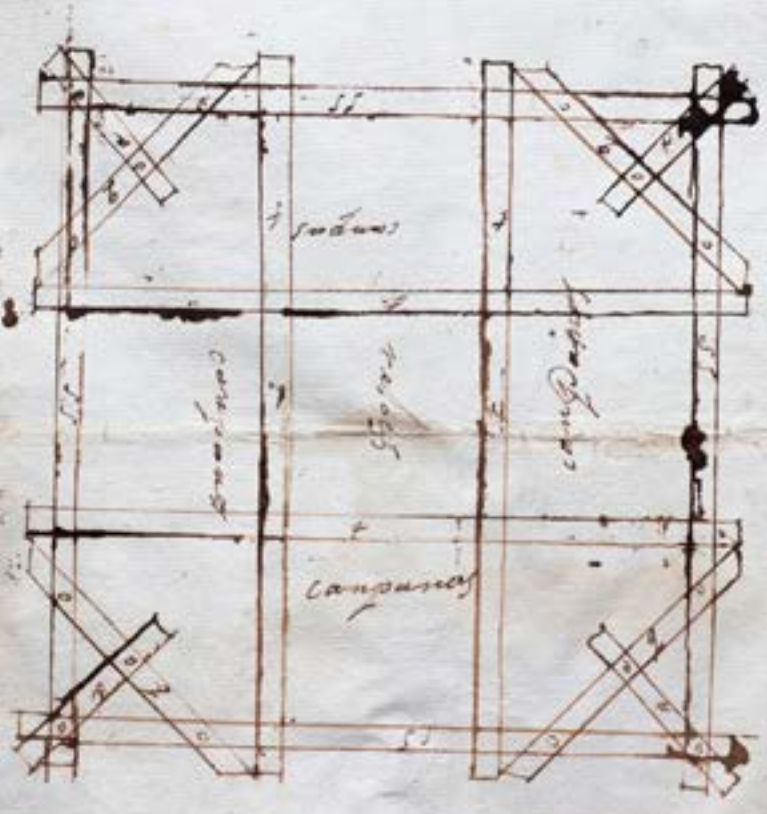
422 *Ibidem*, f. 23.

423 *Ibidem*, ff. 18-19.

424 *Ibidem*, ff. 16-17.

escondicion y que dicho es primero de
mas lo que se haga de quitar y poner
por cuenta de la fabrica





1675

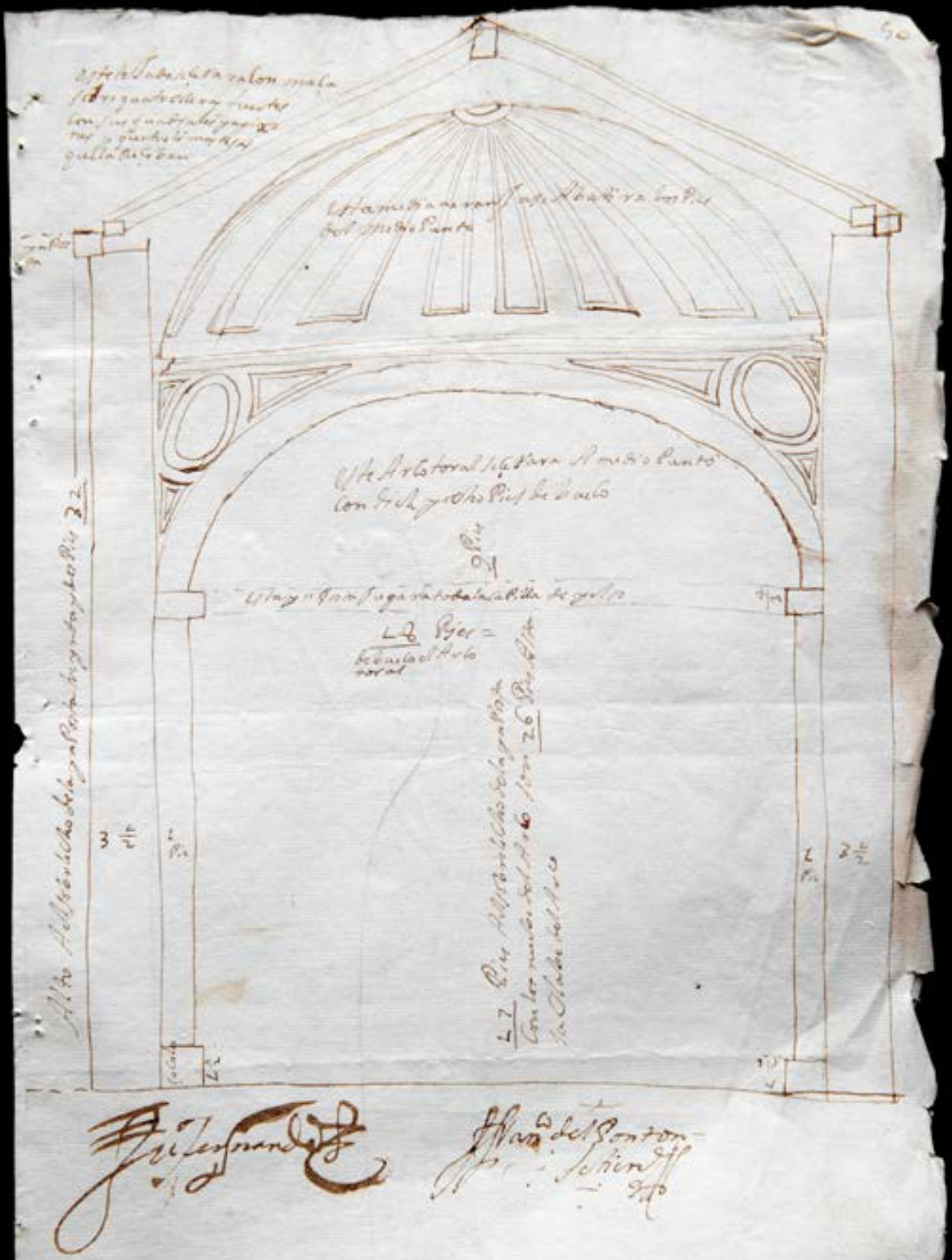
Título: Proyecto para la capilla mayor de la iglesia de San Antón de Burgos.
Autor: Francisco del Pontón Setién.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.534, f. 50.
Contenido: Representa la sección transversal de la capilla rematada por una bóveda semiesférica rebajada.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes coronados, incluyendo el superior una cruz de extremos flordelisados y el intermedio una inicial. Tinta marrón. Todo el dibujo se realiza a mano alzada.
Dimensiones: 31 x 21 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Este tejado selevara con maça sobre quatro soleras fuertes con sus quadrales y agixones y quatro limas Texas que le reciban; Esta media naranja abatirá dos pies del medio punto; Este arco toral se çerara medio punto con diez y ocho pìes de vuelo, 9 pies; Esta imposta fugara toda la capilla de yelso; 18 pies de buelo el arco toral; 27 pies hay sobre lecho de la imposta con los 9 del arco son 26 pies de alto la clave del arco; Alto al sobrelecho de la imposta 32 pies; Juan Fernández* [rubricado]; *Francisco del Ponton Setien* [rubricado].
Escala: No hay línea de escala, pero en las anotaciones se hace referencia a pies.
Observaciones: Presenta acotaciones con números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El día 16 de septiembre de 1675, el maestro Francisco del Pontón Setién daba las condiciones para la construcción de la capilla mayor de la parroquia de San Antón en el barrio de Las Huelgas de Burgos[425]. Se comprometía a ejecutar estos trabajos, poniendo a su costa todos los materiales como mampuesto, piedra del páramo de Villagonzalo, piedra de Hontoria de la Cantera, yeso de Villatoro, arena, madera, ladrillo y teja. En el proyecto quedaba indicado cómo tenía que producirse la unión entre esta parte del templo y las que ya se hallaban construidas, según sucedía con la capilla del licenciado Garay. La imposta interior sería ejecutada en piedra de Hontoria de la Cantera, marcando la separación entre los muros y el arranque de la bóveda. Se hacía un especial hincapié en las características que debía tener esta bóveda y cómo debía construirse el tejado, sin olvidarse de señalar que las dos ventanas que iluminarían este nuevo espacio quedarían protegidas por rejas de hierro. El maestro cifró el coste de ejecución en 1.500 ducados, en los que se incluían los materiales y los jornales de los oficiales, estableciéndose como plazo de finalización de los trabajos el día 15 de agosto 1676. El maestro de carpintería Roque de la Peña mostró su interés por llevar a cabo esta obra el día 18 de septiembre, por lo que los representantes del monasterio fijaron la fecha del remate para el día 20 de ese mes[426]. Las condiciones aparecen también signadas por Juan Fernández, alcalde mayor del monasterio de Las Huelgas.

Fue Pontón Setién quien se adjudicaría los trabajos, firmando la carta de obligación el 21 de septiembre en la que ponía como fiador a su hermano Pedro quien, tam-

425 AHPBu. 6.534, ff. 48-49.

426 *Ibidem*, f. 49 vº.



Fr. Fernando de

Fr. Mar.o del Sanson
Sacristan

Cabecera de la iglesia de
San Antón de Burgos.

bién, era maestro de cantería[427]. Con respecto a las condiciones originales se modificaba la fecha de finalización de las tareas al 24 de junio de 1676 y el precio de los trabajos quedaba cifrado en 16.000 reales de vellón. Se indicaba que el Monasterio iría entregando las cantidades que fueran necesarias durante la realización de las obras y que, una vez acabadas y tasadas, se le pagaría el resto. Actuó como representante del cenobio Juan Fernández, alcalde mayor.

Junto con las condiciones se adjuntaba una propuesta gráfica firmada por Francisco del Pontón Setién y por Juan Fernández. Se trata de una sección transversal de la citada capilla mayor ejecutada a mano alzada. Se representan los muros y la bóveda de media naranja rebajada con decoración de triángulos, elevada sobre pechinas de ornamentación circular. Igualmente se refleja la estructura del tejado a dos aguas que aparece tangente a la bóveda, sin espacio entre ambas estructuras. La unión entre este ámbito y el cuerpo de la nave se hacía a través de un arco toral. El dibujo es muy prolijo en relación con las medidas que debía tener este espacio. Así la altura de la bóveda sobre las pechinas llegaba a 18 pies. La altura de

427 *Ibidem*, f. 51.

los muros interiores sería de 26 pies hasta el remate de los arcos fajones. El ancho del arco de acceso a la capilla que coincidía con el de las naves era de 28 pies. Los muros externos debían medir 32 pies de alto y 3 ½ de ancho. Y las pilastras en las que descansaba el arco toral tenían un pie de ancho.

Bóveda de la capilla mayor de la iglesia de San Antón de Burgos.

La iglesia de San Antón aún se conserva en la actualidad con unos caracteres muy parecidos a los que presentaba en los años finales del siglo XVII. Se trata de un edificio de severas formas, en el que para las estructuras sustentantes fueron empleados sillar y mampostería, realizándose las cubiertas con ladrillos que quedaron enlucidos en el interior. La fachada, ejecutada en piedra de sillería y flanqueada por dos contrafuertes, está presidida por un sencillo arco de medio punto, rematándose el frente mediante una espadaña triangular con decoración de chapiteles de bolas. Presenta planta rectangular, con cuatro tramos cubiertos con bóvedas de albañilería enyesadas, con sencillas decoraciones de crucería y de formas circulares. En las inmediaciones de la cabecera, se abren dos capillas a modo de crucero. Tenemos noticia de que la del lado de la epístola fue ejecutada, en 1675, a costa del licenciado Pedro de Garay[428]. Las bóvedas de media naranja rebajada de ambas capillas quedan exornadas con motivos geométricos enlazados, muy próximos a las ornamentaciones propuestas por fray Lorenzo de San Nicolás en su tratado, y que en Burgos ya habían sido empleados por otros maestros como Juan de Rivas, en 1651, en la bóveda del presbiterio de la iglesia del monaterio de Madres Bernardas[429]. Muy probablemente, hacia 1675, ya se habían construido los cuatro tramos del cuerpo, el coro y se estarían ejecutando las dos capillas laterales. La capilla mayor, como hemos visto, se levantó entre 1675 y 1676. Consta de planta cuadrangular, con dos cuerpos separados por una imposta de piedra. En el superior, se abren dos ventanas y se remata por la bóveda semiesférica rebajada sobre pechinas con decoraciones triangulares, aunque sin los espejos que presenta la propuesta de Pontón Setién. En su conjunto, esta iglesia muestra unas sobrias formas en su interior, solamente dinamizadas por el carácter bícromo –blanco y gris– de las yeserías y por el contraste con las estructuras de piedra –pilastras, arcos fajones e imposta–.

Francisco del Pontón Septién, autor del proyecto, así como ejecutor de la obra, pertenecía a una destacada familia de canteros naturales de la localidad cántabra de Galizano[430]. Fue uno de los más importantes profesionales del mundo de la construcción en Burgos en los años finales del siglo XVII[431].

428 En la imposta del intradós del arco que da acceso a esta capilla se puede leer la siguiente inscripción: *Esta capilla yzo a su costa el licenciado Pedro de Garay capellan de esta Real Casa. Anno de 1675*.

429 PAYO HERNANZ, René Jesús y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2020, pp. 114-115).

430 VARIOS AUTORES (1991, pp. 516-517).

431 MATESANZ DEL BARRIO, José (2001, p. 606).

1677

Título: Proyecto para un arco para la iglesia de San Martín de Burgos.
Autor: Juan Ignacio del Río.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 6.695, f. 609.
Contenido: Representa un arco ciego abierto en un muro en el que se colocó un retablo y la planta del muro.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes coronados, incluyendo el superior una cruz de extremos flordelisados y en el intermedio una inicial. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre al rayado diagonal para representar el espesor del muro en la planta.
Dimensiones: 31 x 20,5 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *De hueco 10 pies; ancho 2 ¼.*
Escala: Pitipié**.** Se presenta en forma de barra en damero segmentada en unidades numeradas. En las anotaciones se hace relación a pies. Pies castellanos. Se desarrolla de forma vertical en el borde superior izquierdo.
Observaciones: Hay acotaciones en números arábigos. Se representa el despiece del dovelaje.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 25 de junio de 1677, el maestro Juan Ignacio del Río presentó condiciones para reconstruir uno de los paredones de la iglesia de San Martín de la ciudad de Burgos. Sabemos que, en estos momentos, la fábrica de esta parroquia debía de tener algunos notables problemas estructurales, tal y como informaron los representantes de la iglesia en su carta de autorización de la obra a los provisores[432], los cuales hacían peligrar la capilla del Santo Cristo en la nave de la epístola, lo que llevó a impulsar estas obras[433]. Para ello se derribó el antiguo muro, se apeó parte de la estructura de la iglesia y se abrieron nuevos cimientos. Los trabajos fueron ejecutados en mampostería, debiendo poner los materiales el maestro contratante, quien se obligaba, también, a *hacer un arco en dicha yglessia, al lado de la epistola y pegado con la planta de la torre planteandole de diez pies de hueco y de salida se le dara lo que muestra esta traça que va unida con dichas condiciones*[434]. Se trataba de un arco ciego en cuyo interior debía colocarse el retablo del Santo Cristo[435].

Junto con las condiciones facultativas se adjuntó la propuesta gráfica, en la que Juan Ignacio del Río representaba un sencillo arco escarzano, en el que quedaban perfectamente resaltadas las jambas, a modo de sencillas pilastras alzadas sobre sendos netos, los capiteles de formas muy simples y las piedras del dovelaje, representándose también la correspondiente planta del muro en el tramo coincidente con el arco[436].

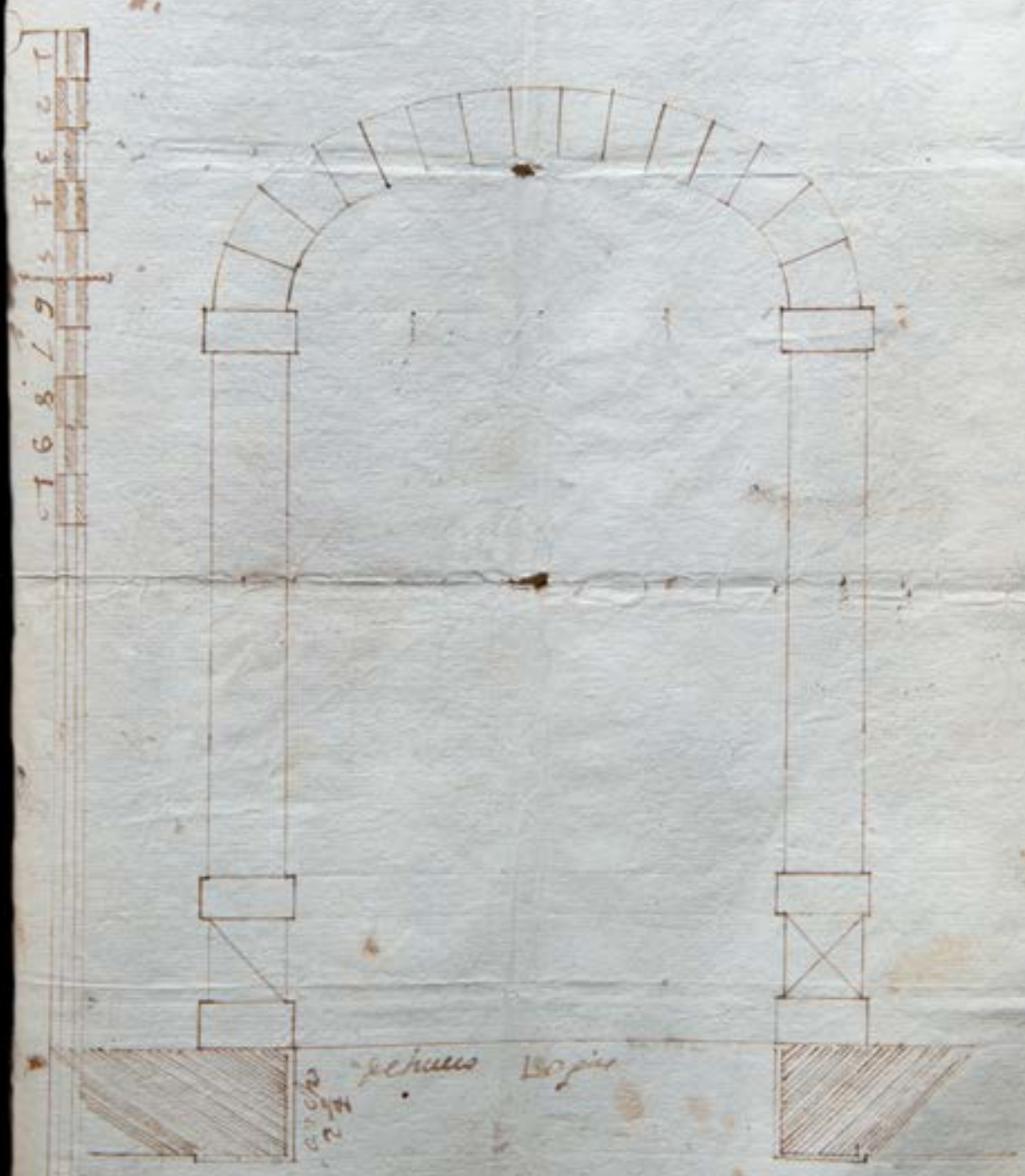
432 AHPBu. Prot 6.695, f. 610.

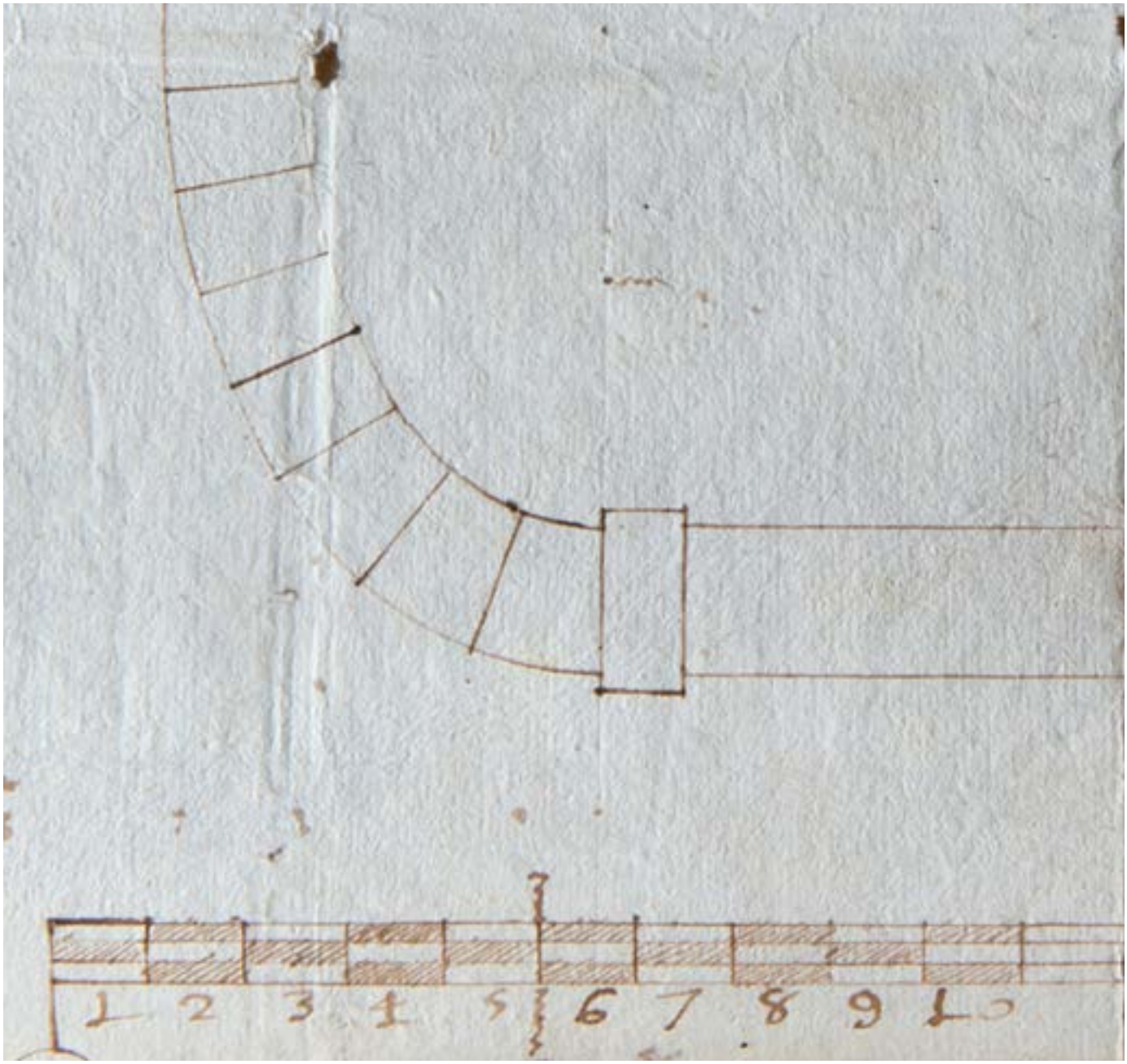
433 *Ibidem*, ff. 607-608.

434 *Ibidem*, f. 607.

435 *Ibidem*, f. 607 vº.

436 *Ibidem*, f. 609.


Jechuus Logie



Escala del proyecto para un arco para la iglesiade San Martín de Burgos.

Tras el proceso de remate, el 28 de junio de 1677, el cantero Antonio Crespo, vecino de Rucandio, se comprometía a realizar estos trabajos, poniendo como fiadores a Pedro de Ocejo, Bernardo del Río, Lucas de Reales, Agustín Fernández de Mata y Manuel de Nestosa, todos ellos canteros y carpinteros residentes en Burgos.El coste de las obras fue cifrado en 6.400 reales de vellón que se pagarían en cuatro plazos. La empresa debía estar terminada el día de San Miguel de ese año, aprovechándose el periodo estival para realizar estos trabajos[437].

437 *Ibidem*, ff. 611-613.

1677

Título: Proyecto para el retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo.
Autor: Miguel Gutiérrez Piedra.
Fondo y signatura: Justicia Municipal, N.º 819, f. 681.
Contenido: Representa el alzado del retablo con la proyección de sus soportes.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón y aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para crear efectos tridimensionales en el alzado, así como en algunas zonas de la planta.
Dimensiones: 42 x 31 cm.
Estado de conservación: Malo. Presenta pérdidas importantes de soporte en el doblez del folio.
Anotaciones: No.
Escala: No.
Observaciones: Se trata de un folio doblado que se adapta al tamaño del legajo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990a, pp. 362-364.

Comentario: Los beneficiados de las parroquias unidas de Santiago y San Nicolás de la villa de Pancorbo, recibieron la autorización del arcediano de Briviesca, el 18 de junio de 1677, para la ejecución de un retablo mayor en la iglesia de San Nicolás[438].

Se inició el proceso con la puesta de cédulas, que anunciaban la intención de llevar a cabo esta obra, en distintas localidades como Briviesca, Haro, Santo Domingo de la Calzada y Miranda de Ebro. Previamente, se presentaron dos propuestas. Vélez Chaurri señala que una, probablemente, la ideó Juan Bautista Galán, aunque, finalmente, la elegida fue la de Miguel Gutiérrez Piedra[439]. En el proceso de remate intervinieron algunos importantes maestros del mundo del retablo de la zona como Juan de la Peña, vecino de Ahedo de Butrón, Juan Bautista Galán, Diego de Ibarrola, pintor vitoriano, el vizcaíno Domingo de Erdocia y Miguel Gutiérrez Piedra quien lograría adjudicarse el trabajo por 3.600 reales[440]. Esta obra no llegaría a ejecutarse, ya que casi la totalidad de las rentas de las dos iglesias tuvieron que dedicarse a las obras de reparación del templo de San Nicolás[441].

Se conserva el proyecto presentado por Miguel Gutiérrez Piedra[442], quien planteó un retablo salomónico, de exuberante decoración vegetal, alzado sobre banco, con tres calles y remate adaptado al testero de la iglesia. La singularidad de esta obra se derivaba de que introducía en la comarca la estética del pleno barroco. Unas potentes ménsulas sustentaban las cuatro columnas salomónicas,

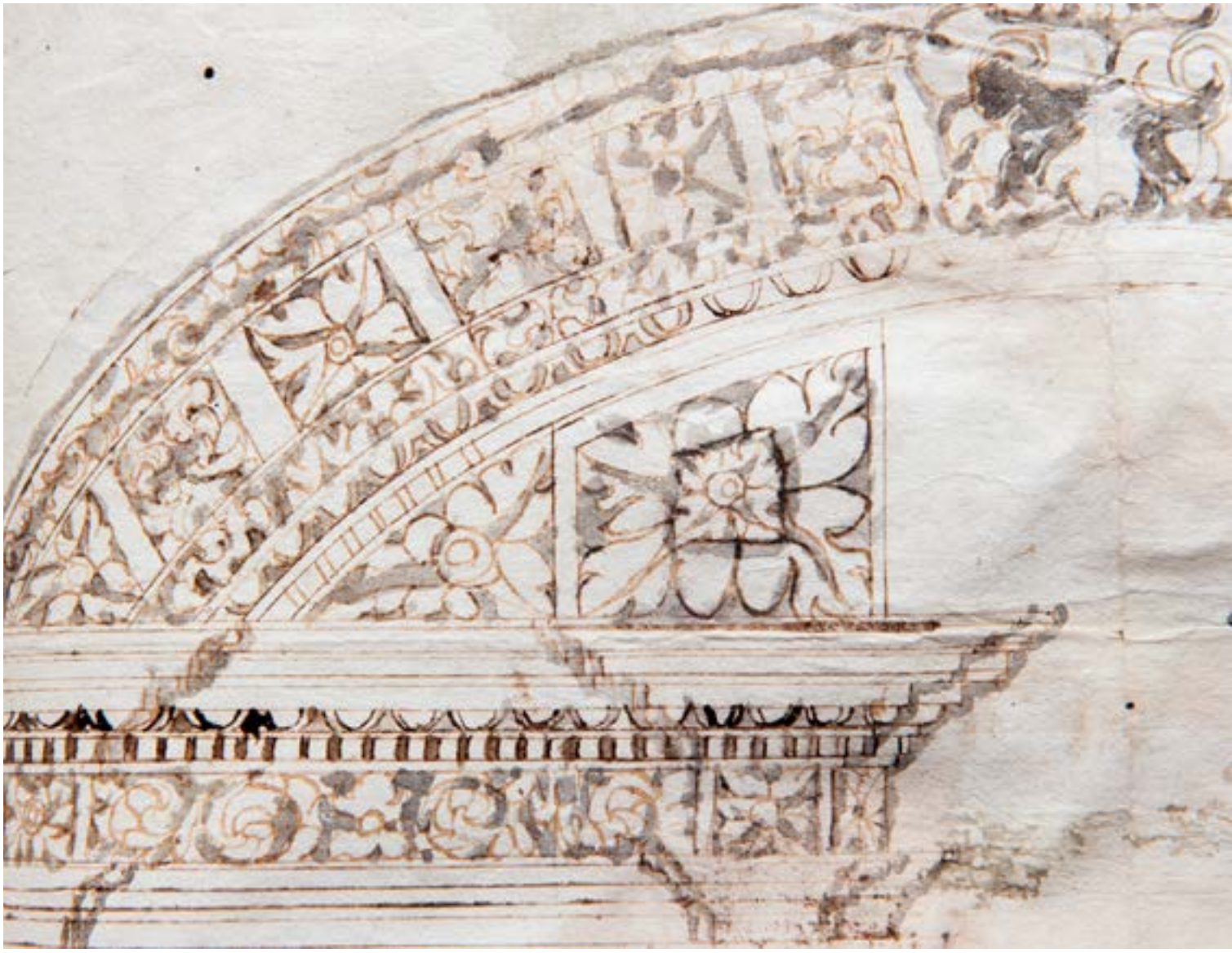
438 AHPBu. Justicia Municipal, N.º 819, ff. 678-680.

439 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, p. 362).

440 *Ibidem*, p. 362.

441 *Ibidem*, p. 364.

442 AHPBu. Justicia Municipal, N.º 819.



Detalle del proyecto para el retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Pancorbo.

mientras la profusión ornamental ocultaba, en gran medida, las líneas de articulación del conjunto. Se evidenciaba, con este trabajo, cómo entre los comitentes estaban superándose los gustos más convencionales, ligados a planteamientos tardoclasicistas ejemplificados en las producciones de Juan Bautista Galán.

Miguel Gutiérrez Piedra pertenecía a una dinastía de maestros procedentes del Valle de Liendo. Sus retablos manifiestan la adhesión a los planteamientos estéticos del Barroco castizo de rasgos salomónicos, en los que la decoración vegetal, de carácter muy carnoso, tiene una gran importancia[443].

443 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990a, p. 361).

1678

Título: Proyecto para la fachada del Hospital del Chantre en Miranda de Ebro.
Autor: Francisco de Horna y Cosme Solano Palacios.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.131, entre f. 38 y f, 39.
Contenido: Representa la parte baja de la fachada del hospital con sus tres arcos, uno de entrada y otros dos ciegos.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes coronados. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas.
Dimensiones: 31 x 40 cm.
Estado de conservación: Regular. Presenta importantes manchas de humedad que han hecho que se pierda parte del dibujo.
Anotaciones: *Francisco de Horna* [rubricado]; *Cosme Solano Palacios* [rubricado]; *Francisco Marrón y Murga* [rubricado].
Escala: No.
Observaciones: Se trata de un folio doble cosido entre el resto de las escrituras del protocolo. Se representa el dovelaje de los arcos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI, José Javier: El patronazgo y las fundaciones de don Pascual Martínez el 'Chantre' de Calahorra", *López de Gámiz,* N.º XXIII, 1991, pp. 49-57.

Contenido: Pascual Martínez, chantre de la catedral de Calahorra, vivió en los años centrales del siglo XIV, siendo enterrado en la iglesia de San Juan de Miranda de Ebro en 1352[444]. Este notable personaje se hizo con el patronato de la capilla en la que fue inhumado donde se colocó su cuerpo en un sepulcro de madera pintado por Alfonso García, pintor de Burgos, en el año 1403, fundándose una cofradía, dedicada a San Juan Apóstol, en este espacio funerario para cumplir con las mandas testamentarias del finado[445]. Este templo sufrió los devastadores efectos de la ocupación francesa y fue suprimido como parroquia en 1875, siendo trasladado el cuerpo de este clérigo a la iglesia de Santa María de esta villa en esos momentos[446]. Pocos son los datos que tenemos sobre este personaje que, sin embargo, debió de tener un papel destacado en el gobierno del obispado de Calahorra–La Calzada y que según la tradición fue asesinado por su hermano[447].

La más notable actuación de don Pascual como fundador de obras religiosas y asistenciales fue la creación de un hospital[448]. Esta institución estuvo, en principio, ubicada en unas casas situadas en el centro de la localidad, manteniéndose en ese emplazamiento hasta mediados del siglo XV, siendo trasladada en los años finales de esta centuria a la calle de la Encrucijada como consecuencia de que su solar fue ocupado por la iglesia de Santa María

444 ANDRÍO GONZALO, Josefina (1986, p. 30); CANTERA BURGOS, Francisco (1952, pp. 17-18).

445 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1991, p. 50).

446 ARRANZ FRAILE, Juan (1980, pp. 44-47).

447 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1991, p. 49).

448 OJEDA SAN MIGUEL, Ramón (1990, pp. 51-54).

Detalle del proyecto para la fachada del Hospital del Chantre en Miranda de Ebro.

de Altamira[449]. La idea primigenia del fundador fue que este edificio tuviera 20 camas[450].

Sabemos que, en 1604, el prior de la Cofradía de San Juan Apóstol al que estaba encomendada la gestión de este centro, firmaba un concierto con el cantero Juan de Ugalde para levantar las paredes de una nueva edificación que debía sustituir a la antigua[451].

En 1678, se produjo una notable transformación de este edificio pues en julio de ese año comenzaron las gestiones para la construcción de una nueva fachada. En esos momentos el prior de la cofradía, Francisco Marrón y Murga, por hallarse ausente el abad Antonio de Belandia en servicios al rey, encargaba a los maestros Cosme Solano Palacios y Francisco de Horna la realización de estos trabajos[452]. Se empleó piedra de las canteras locales, que los cofrades se obligaron a poner a pie de obra, y se cifró el coste de estas actuaciones en 3.000 reales, fijándose el plazo de ejecución en cuatro meses[453].

Junto a la carta de obligación se conserva la representación gráfica que aparece firmada por los canteros Francisco de Horna y Cosme Solano Palacios y por el prior de la cofradía Francisco Marrón y Murga, lo que puede indicar que, además de aceptar el proyecto, este personaje tuvo un cierto protagonismo en el diseño de este trabajo[454]. Se muestra un pórtico con tres arcos de medio punto separados por pilastras que dotan al conjunto de un evidente aire clasicista. Se accedía al edificio solamente desde el arco principal, quedando los laterales ciegos y estando sus muros decorados con una moldura en el tercio inferior. Sabemos que en el año 1761 el hospital tenía dos pisos[455].

Tenemos noticias de varios canteros cántabros que apellidados Horna trabajaron entre Cantabria y Castilla en los siglos XVII y XVIII[456]. Por su parte, Cosme Solano Palacios fue un destacado profesional, también originario de Cantabria, que trabajó entre la comarca de Miranda y La Rioja y que perteneció a una amplia saga de canteros del siglo XVII[457].

449 VÉLEZ CHAURRI, Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos (1987, pp. 9-12).

450 CANTERA BURGOS, Francisco (1952, p. 71).

451 AHPBu. Prot. 4.060. ff. 60-61. Citado por VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1991, p. 53).

452 AHPBu. Prot. 4.131, ff. 37-38. Citado por VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1991, p. 55).

453 *Ibidem*, p. 55.

454 AHPBu. Prot. 4.131, entre f. 38 y f. 39.

455 OJEDA SAN MIGUEL, Ramón (1990, p. 53).

456 VARIOS AUTORES (1991, pp. 332-333).

457 *Ibidem*, pp. 641-642.

1688

Título: Proyecto para el claustro del convento de San Francisco de Belorado.
Autor: José de Villanueva.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 3.328/2, f. 19.
Contenido: Representa la planta y el alzado del claustro.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Aguadas verde y sepia. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes de los dibujos están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada verde para representar el espesor de los muros en la planta y resaltar algunos elementos arquitectónicos y decorativos en el alzado y la sepia para los marcos de los óculos del alzado. Se utiliza el punteado en el alzado para marcar la textura correspondiente a la mampostería.
Dimensiones: Alzado: 36 x 23 cm; Planta: 36 x 40 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: No.
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de dos hojas**.** En el alzado se representa el despiece de la sillería.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico,* Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1993, pp. 110-113.

Comentario: El convento de San Francisco de Belorado, enclavado en la entrada de la villa, fue fundado en 1250. Formó parte de los cinco cenobios franciscanos de la Custodia de Burgos[458]. Este edificio fue destruido en el año 1295 y aunque se reconstruiría poco después, la comunidad franciscana vivió un largo periodo de apatía del que solamente se recuperó a comienzos del siglo XV. En 1428, con el impulso de fray Lope de Salinas y el patronato del conde de Haro, se inició la reconstrucción del convento que quedaría culminada en 1441. Dos años después un gran incendio lo volvió a destruir, teniendo los frailes que abandonarlo. Fue reconstruido en los años finales de esa centuria bajo el impulso de los Velasco[459]. Las obras debían de estar acabadas hacia 1500.

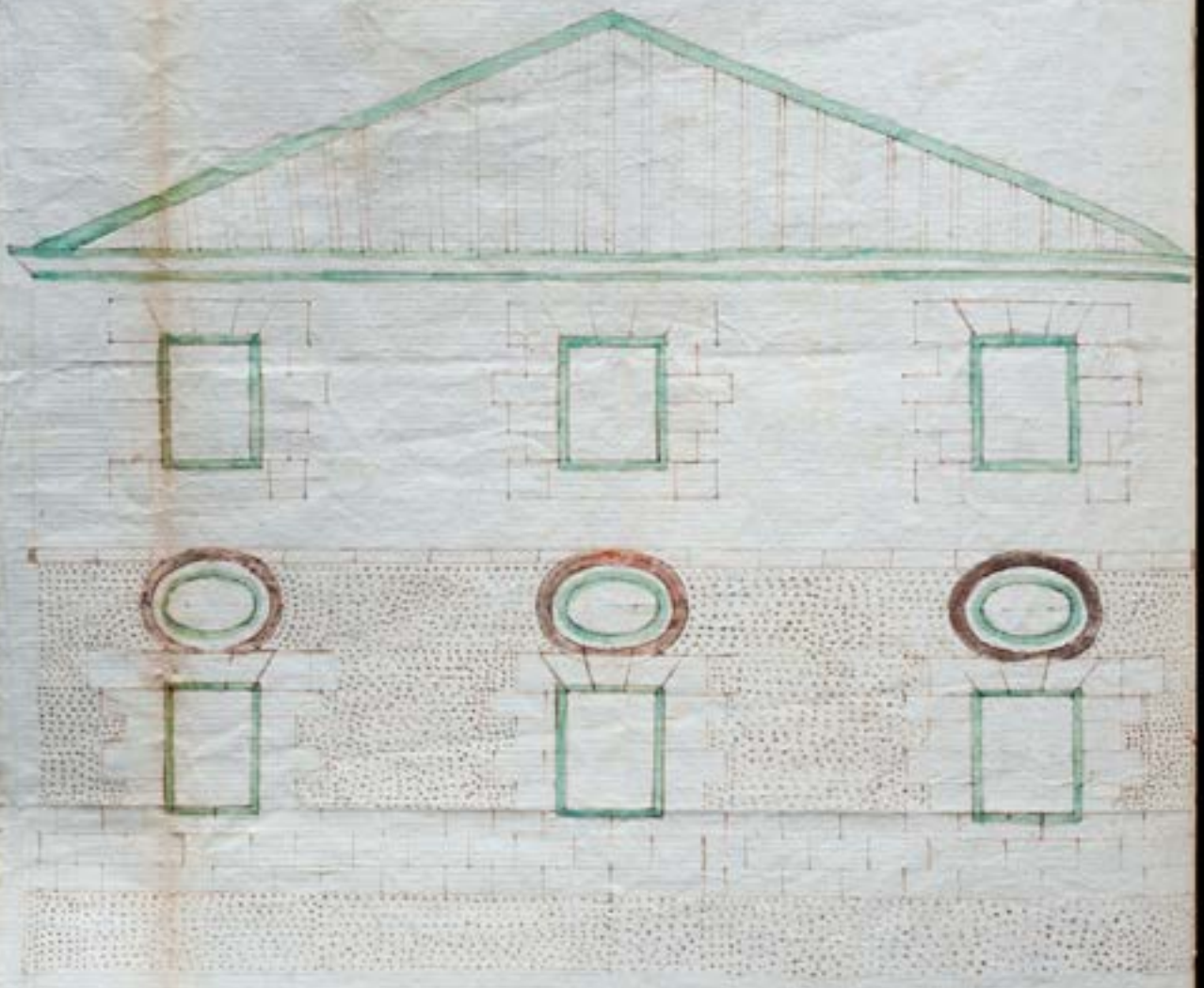
La iglesia conventual era muy espaciosa y debió de tener rasgos tardogóticos. Se documentan tareas de intervención mejorando su estructura en 1636. En 1680 se produjo el hundimiento de una parte de este templo que quedaba ornado con notables retablos[460]. Todo el conjunto conventual sufrió mucho a raíz de la Desamortización, conservándose solamente algunos restos de la iglesia que quedó fragmentada e integrada en un edificio de viviendas.

De las dependencias conventuales, totalmente desaparecidas, tenemos algunas noticias documentales. Nos consta, por una carta que el síndico fray Francisco de España envió desde Estella al prior de Belorado, que desde 1687 existía la intención de levantar un nuevo claustro, comprometiéndose este personaje a contribuir a su edificación

458 GARAY, Fray Manuel (1724, p. 52); HERNAEZ DE LA TORRE, Domingo (1722, p. 73).

459 ANDRÉS, Fray Alfonso (1954, pp. 257-260).

460 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, pp. 107-109).



con 9.000 reales. También se tiene constancia de que el prior le había enseñado, en una reunión mantenida en Nájera, un proyecto pero que no fue de su agrado[461]. El síndico indicó que seguiría contribuyendo con la cantidad antes citada a cambio de que los trabajos fueran realizados por el maestro José de Villanueva, para los cuales entregó un proyecto de este profesional al prior Mazquiarán de Viana con el fin de que este se la hiciera llegar al prior de Belorado, quien aceptó que fuera este maestro el que diseñara y dirigiera la obra[462].

Las condiciones de ejecución del claustro, que se levantaría en el lado del evangelio de la iglesia conventual coincidiendo con los pies, y de las dependencias claustrales fueron redactadas por José de Villanueva, vecino de San Millán de la Cogolla. Se indicaba que antes de comenzar las obras había que demoler algunas construcciones previas correspondientes con el claustro primitivo. Se debían abrir nuevos cimientos, también se señalaba cómo debían ser las comunicaciones entre este nuevo claustro y otras dependencias como la iglesia, la portería, los dormitorios, la librería, el refectorio, etc. Se indicaba igualmente que en las cuatro crujías debían abrirse capillas. Sabemos que se organizaría en dos plantas abiertas a través de arcadas al patio claustral y que los materiales a emplear debían ser piedra, ladrillo y guijarro que se mezclaría con argamasa. Todos estos trabajos se valoraron en 21.000 reales[463].

Junto a las condiciones Villanueva diseñó la planta y el alzado exterior de la obra a realizar[464]. La planta presentaba cuatro crujías con cinco tramos cada una, cubiertas con bóvedas de arista separadas por arcos fajones. Aunque no tenemos el alzado del interior de la obra, suponemos que se configuraría a través de arcos sencillos de medio punto de tradición clasicista. El exterior presenta dos cuerpos. En el inferior, por encima de la cimentación, se eleva un zócalo de piedra sillar, sobre el que se desarrolla una estructura de mampostería en la que se abrieron tres vanos adintelados recercados de piedra de sillería y tres óculos. El superior también se ejecutó en mampostería con tres ventanas semejantes a las inferiores. El tejado, a dos aguas, descansaba sobre una cornisa de ladrillo.

El 7 de marzo de 1688 se firmaba la carta de obligación de ejecución de estas obras entre el convento, representado por José Roldán que era el padre guardián del cenobio, y el maestro de obras de cantería José de Villanueva, al que se le pagaría la cantidad estipulada en tres partidas, al iniciar, mediar y terminar la obra momento que se cifró el último día de julio de 1688[465].

José de Villanueva, fue vecino de San Millán de la Cogolla. Actuó como testigo en la obra de la reedificación de la colegial de Albelda. Trabajó en la pieza del común del monasterio de Santa Clara de Belorado[466].

461 *Ibidem*, p. 110.

462 AHPBu. Prot. 3.328/2, f. 17. Citado por ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 110).

463 AHPBu. Prot. 3.328/2, ff. 21-22.

464 *Ibidem*, ff. 19-20.

465 *Ibidem*, ff- 23-26.

466 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1993, p. 194).

1691

Título: Proyecto para la bóveda del coro de la iglesia de Ros.
Autor: Pedro de Liermo.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.653, f. 96.
Contenido: Representa una bóveda de terceletes con nervios de refuerzo.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Hay huellas de compás. Los elementos ya construidos, como el arco toral, se trazan con puntos, recurso también utilizado para las claves de la bóveda.
Dimensiones: 20 x 35 cm.
Estado de conservación: Malo. Presenta pérdidas en los márgenes del papel. Muestra manchas de humedad que han borrado parte del dibujo.
Anotaciones: *Capilla del coro que se ha de azer; Arco toral esta fabricado y lo mismo las paredes maestras que ziñen esta capilla. Pedro de Liermo* [rubricado].
Escala: Presenta una barra ajedrezada con extremos en punta segmentada en unidades numeradas que se corresponde con la escala.
Observaciones: Se trata de un folio apaisado y doblado para adaptarse al protocolo.
Documentación relacionada: AGDBu. Ros, Libro de Fábrica 1637-1718, Cuentas del 2-VII-1691.
Bibliografía específica: No.

Contenido: La iglesia parroquial de Ros, de una sola nave, comenzó a construirse en los años iniciales del siglo XVI, extendiéndose las obras durante un largo tiempo. A finales del Quinientos, los trabajos estaban muy avanzados y, en esos momentos, se procedía a levantar la sacristía[467]. Fue en estos años cuando se edificó el presbiterio y el siguiente tramo, cerrándose ambos mediante bóvedas de crucería estrellada con nervios combados. El tramo de los pies quedó sin cubrir a lo largo de esta centuria y de buena parte de la siguiente. Sabemos que, en 1675, se estaba apeando la torre, lo que parece indicar que el templo presentaba algunos problemas de estabilidad[468].

En 1689, la fábrica, que ya había terminado de pagar el retablo mayor y que, por lo tanto, disponía de recursos suficientes, decidió cerrar el último tramo de la nave. Para ello solicitó el correspondiente permiso, acarreó la piedra necesaria para esta obra, mandó publicar edictos anunciando el inicio de los trabajos y construyó un calero[469]. El maestro de cantería Pedro de Liermo presentó el 8 de junio de 1691 las condiciones para la ejecución de esta actuación cuyo coste evaluó en 1.450 reales[470]. Acompañó estas condiciones con una propuesta gráfica por la que recibió una gratificación de 30 reales[471]. Este diseño presenta la solución dada al cierre de esta zona del templo, a través de una bóveda de terceletes a la que se han añadido algu-

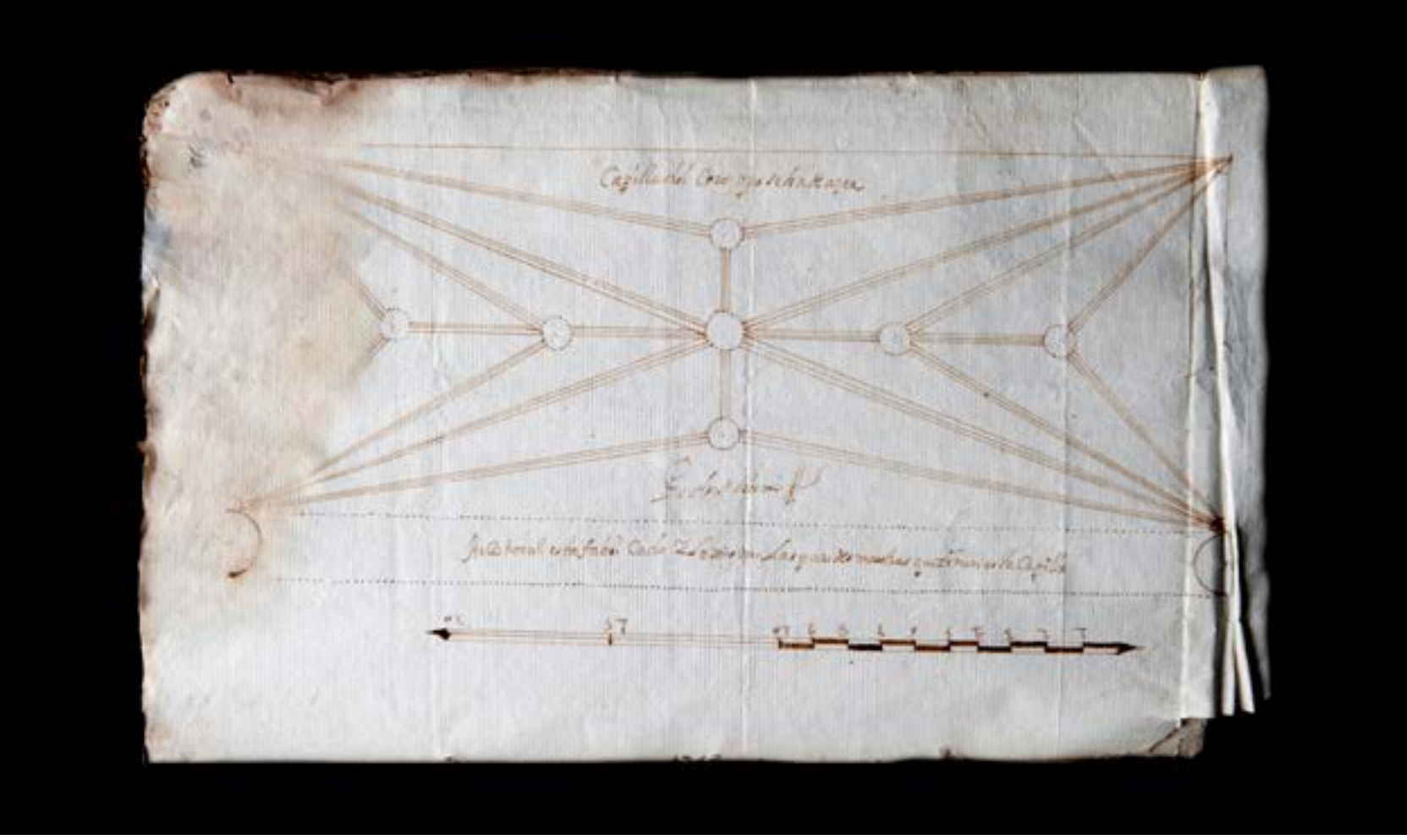
467 AGDBu. Ros, Libro de Fábrica 1591-1636, Cuentas del 15 de junio de 1591.

468 AGDBu. Ros, Libro de Fábrica 1637-1718, Cuentas del 8-X-1670: 17-VI-1675: *Apeadores de la torre. Mas treinta reales que costo el apeo de la torre del trabajo de los maestros.*

469 *Ibidem*, Cuentas del 4-VII-1689: *Mas da en data cien ducados que ha tenido de coste el calero que se ha hecho para la obra y reparos que se aze en la dicha iglesia; Mas dos mil setezientos y ochenta y ocho reales que se ha pagado a los maestros de canteria que hacen la obra de que exhibieron reciuo*; *Mas seiszientos reales del coste de trezientos carros de piedra que se han traído para dicha obra; Mas treinta reales del coste de la licencia que se dio para hacer la dicha obra con sus condiciones y asistir al remate y poner.*

470 AHPBu. Prot. 8.653, f. 95.

471 AGDBu. Ros, Libro de Fábrica 1637-1718, Cuentas del 2-VII-1691: *Traza de la capilla. Mas treinta reales que se dieron al maestro que vino a dar la traza que se ha de azer en la capilla de dicha obra.*



Bóveda del coro de la iglesia de Ros.

Bóveda del coro de la iglesia de Ros.

nos nervios rectos de refuerzo. Igualmente, en el dibujo se dejaba constancia que, tanto los muros como el arco toral de esta parte del edificio, estaban ya construidos[472].

La obra fue contratada el 9 de julio de 1691 por Agustín Crespo, Antonio de Ontanilla y Ambrosio Crespo, quienes se adjudicaron los trabajos en los 1.450 reales en los que el tracista había cifrado su coste[473]. Creemos que estos profesionales, que entonces residían en la villa de Huérmeces, decidieron establecer una compañía para evitar una baja excesiva si se hubiera producido un reñido remate. El pago se produciría en dos partes, la primera el día de San Andrés de 1691 y la segunda en mayo de 1692[474]. Al poco de verificarse el contrato se iniciaron las labores para las cuales hubo que reforzar el arco toral que separaba este espacio del siguiente tramo ya construido[475]. Sabemos que la obra llevó aparejado el ensanchamiento de los muros para que estos pudieran sustentar el peso de la nueva bóveda[476]. En 1698 se ejecutó la bóveda del sotocoro que repite miméticamente la superior y la escalera de acceso al coro[477].

El tracista Pedro de Liermo pudo estar emparentado con el Pedro de Liermo, discípulo de Juan de Herrera, natural de Galizano y vecino de Madrid, y quizá deba de identificarse con el maestro de este nombre que trabajó en Labastida (Álava) e intervino en la nueva fachada de la Cárcel de la Real Chancillería de Valladolid[478]. Por su parte, Ambrosio y Agustín Crespo formaban parte de una importante saga de maestros canteros cántabros del siglo XVII[479].

472 AHPBu. Prot. 8.653, f. 96.

473 *Ibidem*, f. 97.

474 *Ibidem*, f. 97 vº.

475 AGDBu. Libro de Fábrica 1637-1718, Cuentas del 2-VII-1691: *Piedra. Mas tres mil y treinta y quatro maravedis que ha costado traer sesenta carros de piedra para la dicha obra*; *Aderezo y cubrir un arco. Mas mil ochocientos y nouenta y nueue maravedís que se dieron para aderezar el arco de la ultima capilla ques e dejo descubierta. Herrero mas doce reales que se dieron al herrero para hacer unas cuñas y unas eses para las poleas para subir el material.*

476 *Ibidem*, Cuentas del 22-VII-1692: *Maestros, mas ochenta y cinco mil nouecientos y setenta y nueve maravedís lo que ha dado y pagado a los maestros de la obra del paredon como consta de carta de pago*; *Maestros, Mas cinquenta y un mil maravedís novecientos y ochenta y seis maravdis que ha pagado a dichos maestros como consta de carta de pago otorgada en dicho lugar por Agustín Crespo, Antonio de Ontanilla y Ambrosio Crespo y demás consortes su fecha en este dicho lugar en beinte y seis de mayo de este presente año de mil seicientos y nouventa y dos*; *Ensanche, Mas treze mil ochocientos y quatro maravedis que se dieron a los dichos maestros de ensanchar el paredon y la capilla que asi mismo exhibieron carta de pago de los dichos maestros.*

477 *Ibidem*, Cuentas de 1698.

478 VARIOS AUTORES (1991, pp. 363-364).

479 *Ibidem*, pp. 177-178.

1694

Título: Proyecto para el presbiterio y las capillas laterales de la iglesia de Bayas.
Autor: Francisco de Hazas Isla.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.140, entre f. 218 y f. 219.
Contenido: Representa la planta de cabecera de la iglesia con proyección de una bóveda principal de terceletes y dos bóvedas de crucería.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Aguada azul. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre a la aguada para delimitar el espesor de los muros, el contorno de las claves y los extremos de las cruces que marcan los correspondientes altares.
Dimensiones: 31 x 30 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Capilla mayor; Arco toral*.
Escala: Presenta una barra ajedrezada, en blanco y azul, segmentada en decenas, marcando la inicial, también, las cinco primeras unidades, acompañadas de la correspondiente numeración que hace referencia a la escala.
Observaciones: Se trata de un folio apaisado, doblado para adaptarse al protocolo.
Documentación relacionada: AGDBu. Bayas. Libro de Fábrica 1643-1727.
Bibliografía específica: VÉLEZ CHAURRI, José Javier: "Arquitectura y escultura de la parroquia de Santa Ana en Bayas", *López de Gámiz*, N.º XIV, 1986, pp. 14-16.

Comentario: La iglesia parroquial de Bayas es un conjunto arquitectónico de caracteres heterogéneos. Su construcción debió de iniciarse en el siglo XVI. En 1634 se levantó la sacristía que fue contratada por Fernando de la Puente Liermo quien cedió parte de su ejecución a Pedro de la Carrera[480]. Pero la serie de intervenciones más importantes que configuraron, en gran medida, la imagen actual del templo tuvieron lugar en los años finales de la centuria siguiente.

En 1693, el cura, los mayordomos y los parroquianos de Bayas se dirigieron al obispado de Calahorra-La Calzada solicitando licencia para la construcción de la capilla mayor de este templo, pues la iglesia *se allaba mui indezente por tener su capilla principal con tejavana*[481]. El 4 de noviembre de 1693, Pedro de Lepe, obispo de Calahorra-La Calzada, atendiendo a esta petición y teniendo en cuenta que la citada iglesia se hallaba con rentas suficientes, procedió a autorizar la obra de la reconstrucción de la cabecera de este templo[482].

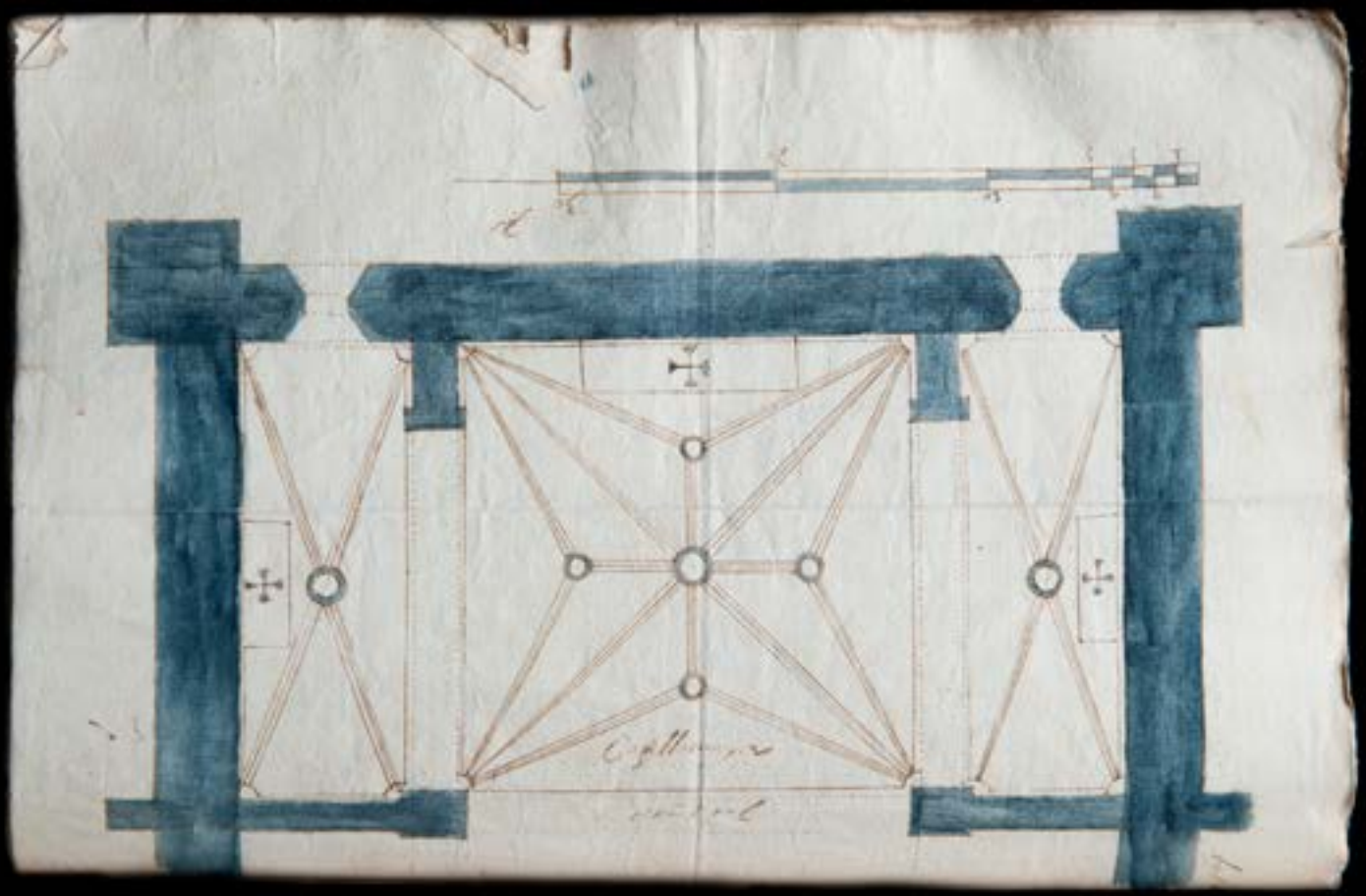
Para la ejecución de estos trabajos se presentó el correspondiente proyecto que no se halla firmado y en el que los mayordomos de la fábrica debieron de tener un papel muy notable en su redacción[483]. Fue el maestro Francisco de Hazas Isla, en quien más tarde se remataron las obras, el autor de la propuesta gráfica por la que cobró 45 reales, siendo, casi con toda seguridad, el principal redactor

480 VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1986, p. 14).

481 *Ibidem*, p. 16.

482 AHPBu. Prot. 4.140, f. 216. Citado por VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1986, p. 14-26).

483 AHPBu. Prot. 4.140, entre f. 218 y f. 219.



de las condiciones[484]. En ellas se indicaba que debía ejecutarse todo el ámbito del presbiterio con las dos capillas laterales, formando un testero plano. El dibujo muestra una solución arcaizante basada en una bóveda de terceletes principal y dos bóvedas de crucería secundarias, junto a las que se abrían las ventanas de iluminación de este ámbito. Se marcaban también en la planta, mediante una cruz, los lugares donde quedaría ubicados los tres altares –el mayor y los colaterales–. Aunque no hay muchas especificaciones en relación a los materiales, los muros de piedra de la antigua construcción fueron aprovechados en gran parte, mientras que la solución de las cubiertas se desarrolló con piedra toba y yeso. Por lo que respecta al precio en el que fueran rematados los trabajos, este sería pagado en tres partes, según era habitual: al inicio, mediada la obra y al finalizarse.

Se procedió a efectuar el correspondiente remate en Miranda de Ebro, el 18 de noviembre de 1693, acudiendo a él varios maestros, entre los que se encontraban Francisco de Hazas, Sebastián de la Presa, Juan Gómez, Sebastián de Uribe, Domingo de Ibarrola y Juan de Mendieta, produciéndose una baja significativa en el remate, desde los 2.400 reales de la puja inicial hasta los 1.400 señalados por Ibarrola[485]. Curiosamente, no fue Hazas el maestro que más bajo pujó y fue a él a quien se le adjudicó por decisión del obispo Pedro de Lepe, quizá porque era un maestro muy conocido en la zona ya que,

484 AGDBu. Bayas. Libro de Fábrica 1643-1727: *Confieso yo Francisco de Azas Ysla maestro de canteria hauer rezeuido de Andrés de Anuncibai cura y beneficiado en el barrio de Bayas mil quatrocientos y quarenta y cinco reales de vellón los mil quatrocientos son por los maravedís en que se remato la obra de la capilla mayor de la iglesia de dicho barrio como consta de la escritura judicial que para en poder del dicho Josehp de Rosales Oyos vecino y escribano de la villa de Miranda de Ebro y los quarenta y cinco restantes por el valor de la traza de la dicha obra de todos los quales me doy por entregado y pagado y para que coste deesta verdad y entrega doy esta carta de pago de finiquito firmada de mi nombre firmada en Bayas a seis dias del mes de junio de 1699 años".*

485 AHPBu. Prot. 4.140, ff. 217 vº y 218.

Bóveda de la iglesia parroquial de Bayas.

Bóveda de la iglesia parroquial de Bayas.

como el mismo señaló, era quien estaba *ejecutando la obra del conuento de las Madres Agustinas Recoletas* de Miranda de Ebro[486]. La carta de obligación de la obra se firmó, entre los representantes de la parroquia y Hazas, el 5 de enero de 1694[487]. El cantero señalaba que era originario de la localidad cántabra de San Mamés y que, en aquellos momentos, residía en Miranda de Ebro. Actuó como su fiador Blas de Gordejuela, vecino de esa localidad[488]. Los trabajos continuaban pagándose en 1699[489]. Previamente se había llevado a cabo el proceso de tasación de la obra que corrió a cargo del maestro Juan de Ubalde, quien actuó por parte de la fábrica, y del cantero Mateo de Mendieta en representación de Hazas[490]. Este profesional acabó de cobrar su intervención en 1707 y recibió, finalmente, 70 reales de mejoras[491].

La obra resultante tiene algunas ligeras variaciones con respecto al proyecto presentado para su ejecución. Se suprimieron las ventanas laterales y se rompió el testero plano para colocar un pequeño ábside, también cubierto con bóveda de crucería, donde se colocaría el retablo.

Francisco de Hazas Isla formó parte de un amplio conjunto de canteros, con este apellido, de orígenes cántabros que trabajaron en la comarca burgalesa desde finales del siglo XVI[492].

486 *Ibidem*, f. 217.

487 *Ibidem*, f. 214.

488 *Ibidem*, ff. 214-215.

489 AGBu. Bayas. Libro de Fábrica 1643-1727. Carta de pago de Francisco de Hazas Isla de 6 de junio de 1699.

490 *Ibidem*, Documento de tasación de la obra de la iglesia de Bayas.

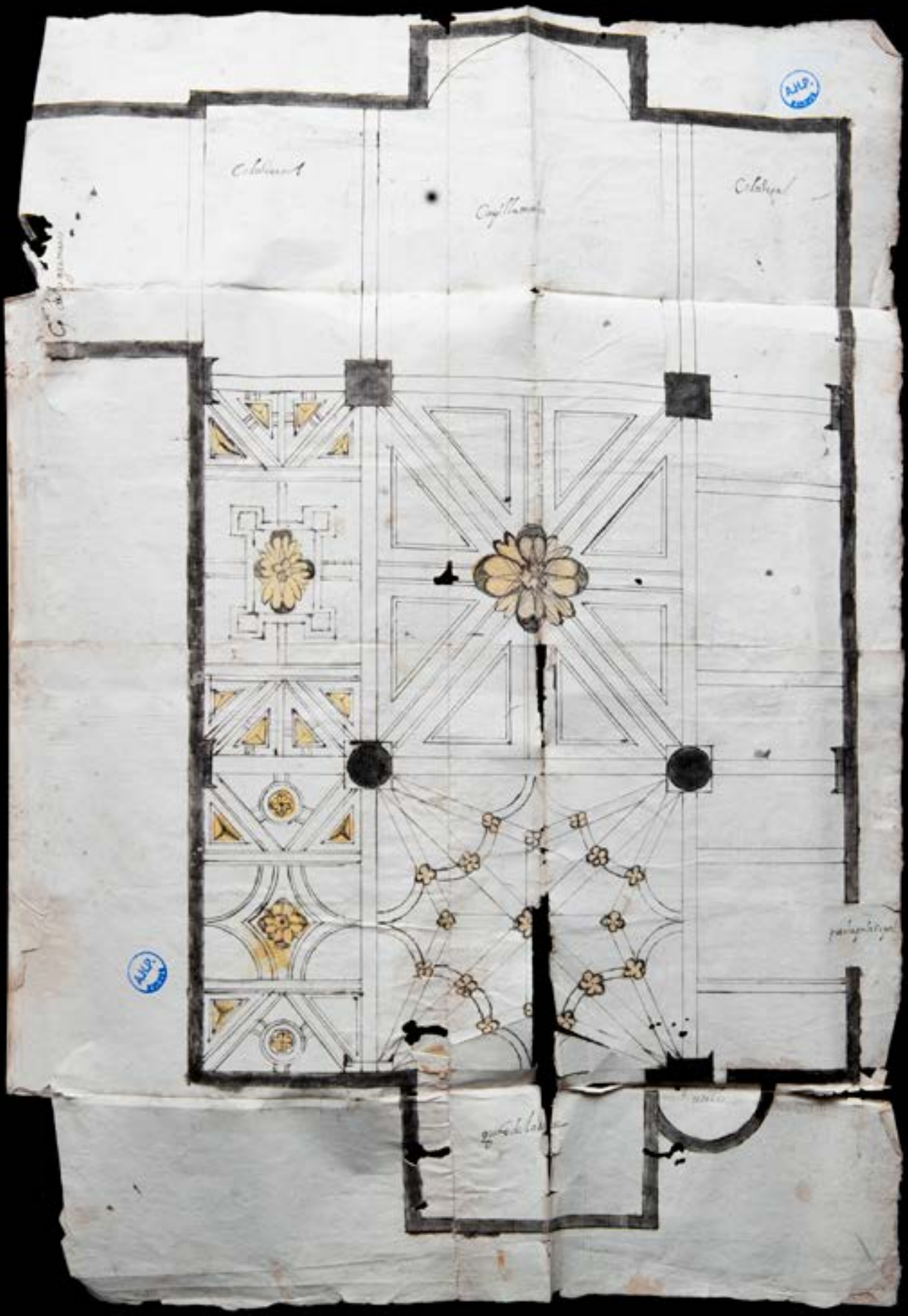
491 *Ibidem*, 23-III-1707: *Fábrica de la capilla mayor de la iglesia: primero da en data mil y quatriozientos y quarenta y cinco reales en que se remato con licencia de dicho señor don Pedro de Lepe de feliz memoria la fabrica de la dicha capilla maior de la yglesia deste dicho barrio en Francisco de Aza Isla cantero* [...]. *Mexoras y gasto del maestro. Setenta reales de vellon que dicho Andres de Anuncibay dio y pago por parte de mejoras que se hicieron en la dicha capilla.*

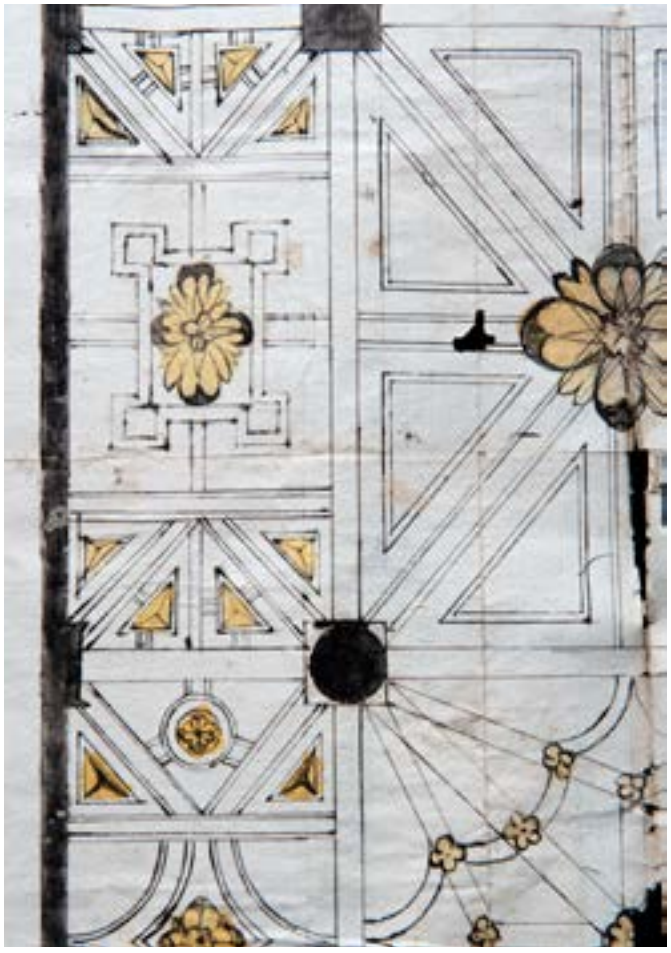
492 VARIOS AUTORES (1991, pp. 299-300).

1696

Título: Proyecto para seis capillas en la iglesia de San Juan Bautista de Guzmán.
Autor: Clemente Gómez.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 2.232/5, f. 28.
Contenido: Representa el trazado de la planta de la iglesia con la proyección de parte de las bóvedas de los pies de la iglesia. Solamente se dibujan las de la nave central y las de la nave del evangelio.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Aguada negra y amarilla. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada negra para representar el espesor de los muros y a la amarilla para resaltar algunos de los motivos ornamentales y las claves de las bóvedas.
Dimensiones: 60 x 33 cm,
Estado de conservación: Regular**.** Pérdidas de soporte en la parte inferior, coincidiendo con el doblez del papel.
Anotaciones: Anverso: *Capilla de los Guzmanes; colateral; capilla maior; colateral; puerta principal; usillo: gueco de la torre;* Reverso: *Esta es la tras con que sean de fabricar las seis capillas dela Iglesia de Señor san Juan Baptista desta villa de Guzman fecha por mi Clemente Gomez maestro de albañilería vecino de la villa de Villaoz que fue llamado para ver dicha obra y hacer la traza y lo firman y octubre tres de mil seiscientos y noventa y seis años. Clemente Gomez* [rubricado].
Escala: No.
Observaciones: Se trata de un pliego de amplias dimensiones, con varias dobleces para adaptarse al tamaño del protocolo.
Documentación relacionada: AGDBu. Guzmán. Libro de Fábrica 1694.1735. Cuentas del 26-IX-1699.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "En torno a la actividad profesional en la arquitectura burgalesa. 1600-1650", en *Juan de Herrera y su influencia,* Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, p. 225; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "La villa de Guzmán durante los siglos XVII y XVII: desarrollo urbanístico y arquitectónico", *Biblioteca*, N.º 9, 1994c, p. 62; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *La villa de Guzmán. Historia y Patrimonio,* Caja Burgos, 2007, pp. 148-150.

Comentario: En 1555 comenzó la construcción de la iglesia de San Juan Bautista de la villa de Guzmán. En la visita pastoral verificada en esta fecha se señalaba que el vecindario había decidido construir un nuevo templo, en el centro de la población, dedicado a san Juan Bautista, ya que el antiguo, bajo la advocación de santa Eugenia, estaba en un lugar más apartado y era claramente insuficiente. Con ello se pretendía que pudieran desarrollarse de manera decorosa los oficios divinos. El 8 de diciembre de 1558 el obispo de Salamina celebró la misa de inicio de las obras. Comenzó los trabajos el maestro arandino Sebastián del Castillo, continuándolos su yerno Juan Vélez, cantero de la diócesis de Sigüenza. Ambos plantearon una construcción de planta de salón característica de los años centrales del siglo XVI. Las obras avanzaron lentamente y, a comienzos del siglo XVII, solamente se había edificado el primer tramo del edificio, siguiendo modelos tardogóticos. En 1628 se inició el segundo periodo cons-





Detalle del proyecto para seis capillas en la iglesia de San Juan Bautista de Guzmán.

tructivo que llegará hasta 1641 en el que participaron los maestros trasmeranos Sancho de la Riva y Francisco de Fonfrida quienes ejecutaron otros dos tramos, que quedaron cubiertos con una armadura provisional de madera, la torre y el husillo. En los años centrales del siglo XVII se levantó la capilla familiar del obispo de Palencia Cristóbal de Guzmán Santoyo y Beltrán. Este largo proceso constructivo afectó a la estabilidad del templo. Sabemos que, en 1669, la capilla mayor amenazaba ruina, teniendo que intervenir en el proceso de consolidación Andrés de la Garmilla, vecino de Sotillo de la Ribera[493].

En 1695, la fábrica decidió impulsar el proceso de ejecución de las cubiertas de los dos tramos que aún estaban sin cubrir, iniciándose los trámites necesarios ante la diócesis de Osma[494], obteniéndose la preceptiva licencia[495]. El 3 de octubre de 1696 fue llamado para la ejecución del proyecto el maestro de albañilería Clemente Gómez, vecino de Villahoz. En él, el maestro reflejó la planta de la iglesia en su conjunto y mostró el modelo a seguir en las bóvedas de la nave central y de las naves laterales en los dos tramos de los pies, aunque en la de la epístola no terminó de completar la proyección de las bóvedas, suponiéndose que debía seguirse el modelo que sí aparece explicitado en la nave del evangelio[496]. Casi todas las cubiertas tenían planteamientos estéticos barroquistas, con decoraciones geométricas y vegetales en yeso. Sin embargo, la más cercana al coro mostraba un planteamiento tardogótico, con formas de crucería estrellada que imitaba la cubierta del Quinientos más cercana al presbiterio.

El 8 de octubre de 1696, Clemente Gómez presentaba las condiciones para construir estas *seis capillas* de los dos tramos de los pies del templo. Se indicaba que las bóvedas se harían con piedra toba y ladrillo, para más tarde cubrirlas con yeserías decorativas. Con el fin de dar sensación de uniformidad se ejecutaría una cornisa que seguiría el modelo ya establecido en la construcción del Quinientos. El coste de la obra quedó establecido en 6.600 reales que se le entregarían en tres veces y se señalaba que el coste de la *traza* y condiciones sería de 50 reales[497].

El 12 de enero de 1697, el licenciado Amador Rojo, presbítero de la iglesia de San Juan Bautista de la villa de Guzmán, iniciaba los trámites de realización efectiva de esta empresa, procediendo a enviar cédulas que anunciaran su remate[498] que tuvo lugar un mes más tarde. En

493 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2007, pp. 148-150).

494 *Ibidem*, p. 150.

495 AGDBu. Guzmán. Libro de Fábrica 1694-1735. Cuentas del 16-VI-1695.

496 AHPBu. Prot. 2.232/5, f. 28.

497 *Ibidem*, ff. 29-30.

498 *Ibidem*, f. 31.

Iglesia de San Juan Bautista de Guzmán.

él participó el maestro Clemente Gómez quien introdujo distintas mejoras en la obra, como añadir algunas piezas que faltaban en el crucero, un tornavoz para el púlpito y un recuadro para la figura del Santo Cristo en el mismo mármol que el que aparecía en el altar de Nuestra Señora, comprometiéndose a ejecutarlo todo por 600 ducados[499]. En virtud de esta oferta, tanto el licenciado Rojo como el mayordomo Marcos Cortés se dirigieron a las autoridades episcopales oxomenses con el fin de solicitar el permiso para la puesta en marcha de estos trabajos[500]. A pesar de que las condiciones, precio y mejoras aportadas por Clemente Gómez parecían en principio ventajosas y se creía que nadie las mejoraría, estas tareas constructivas no fueron contratadas en ese momento y el 1 de febrero de 1698, por orden del provisor episcopal, se procedió a convocar un segundo remate, para cuyo anuncio se colocaron cédulas en las puertas de la colegiata de Roa y en las de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero[501]. En este remate, que culminó el 11 de marzo, sólo se presentó Clemente Gómez[502]. Ese mismo día procedió a protocolizarse la carta de obligación de la obra en la que este maestro se comprometía a llevar a término estas tareas por los 6.600 reales antedichos, señalando que la intervención estaría acabada el día de la Virgen del mes de septiembre[503].

A partir de estos momentos, se inició el proceso de construcción de estas bóvedas, encargándose al mayordomo Marcos Cortés la tarea de vigilancia de la evolución de los trabajos para que estos se adecuaran a lo establecido en el proyecto[504]. Durante este proceso constructivo, se introdujeron algunas modificaciones significativas con respecto a la representación gráfica, siendo la más notable el cambio en el diseño de la bóveda de crucería, estrellada con combados planteada junto al coro, por otra de decoraciones de yesería.

499 *Ibidem*, ff. 32 vº y 33.

500 *Ibidem*, ff. 33-35.

501 *Ibidem*, f. 38.

502 *Ibidem*, f. 43.

503 *Ibidem*, ff. 44-45.

504 AGDBu. Guzmán. Libro de Fábrica 1694.1735. Cuentas del 26-IX-1699.

1699

Título: Proyecto para la ampliación de la arquitectura del retablo mayor de la iglesia de Tardajos.

Autor: Lucas de la Concha o Felipe Zorrilla y Bernardo López Sagredo (?).

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.623/2, entre f. 99 y f. 100.

Contenido: Representa los soportes extremos y el arco de cierre que debía servir como ampliación del retablo.

Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia de los círculos, siendo en este caso dos círculos secantes con iniciales rematados por un óvalo con una cruz inscrita, coronado y flanqueado por grifos. Tinta marrón y aguada azul. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurre a la aguada para resaltar muchos de los elementos ornamentales.

Dimensiones: 52 x 18 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Anotaciones: *Traza de la arquitectura para el retablo mayor de la iglesia de la villa de Tardajos.*

Escala: No.

Observaciones: Representa la mitad del proyecto, correspondiente al lado derecho. Se trata de un folio doblado para adaptarse al protocolo.

Documentación relacionada: No.

Bibliografía específica: PAYO HERNANZ, René Jesús: "La policromía en Burgos en el tránsito en el siglo XVII y XVIII. El maestro dorador y estofador Lucas de la Concha", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 212, 1996. p. 85; PAYO HERNANZ, René Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, T.II, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1997b, p. 548.

Comentario: El retablo mayor de la iglesia de Tardajos fue ejecutado hacia 1670 y sus características estéticas nos lo sitúan en la órbita de Policarpo de la Nestosa[505]. En 1699, Lucas de la Concha dio las condiciones para la realización de las tareas de dorado y estofado de esta obra que, finalmente, les fueron adjudicadas a los maestros Bernardo López Sagredo, Juan Francisco Barón de Rada y Pedro de Reoyo quienes se comprometieron a realizar estas tareas por 4.250 reales de vellón[506].

Este retablo no ocupaba toda la pared del muro del presbiterio por lo que, aprovechando el momento de las obras de dorado y estofado, se pidieron unas condiciones para realizar una ampliación que permitiera mejorar la imagen del conjunto. Estas condiciones fueron redactadas el 15 de febrero de 1699[507] y por ellas sabemos que las labores se realizarían en madera de pino y que la nueva obra debía seguir el estilo del resto del retablo, describiéndose los elementos estructurales y ornamentales. Están firmadas por Bernardo López Sagredo y Felipe Zorrilla, profesionales del mundo de la pintura y la policromía, quienes tuvieron una destacada labor en el Burgos del tránsito del siglo XVII al XVIII[508].

505 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, p. 548).

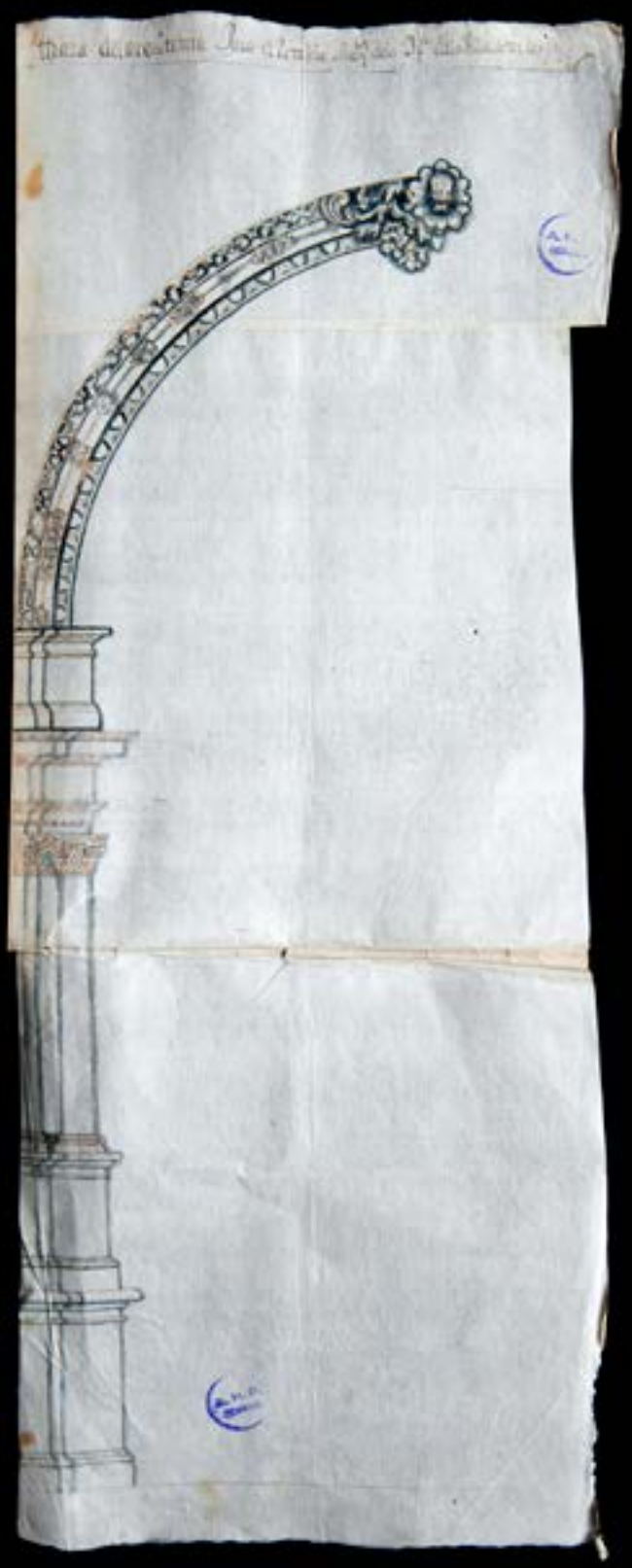
506 PAYO HERNANZ, René Jesús (1996. p. 85).

507 AHPBu. Prot. 8.623/2, f. 102.

508 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997b, pp. 218, 222, 246, 460, 524 y 548).

Junto a las condiciones se encuentra la *traza* para la realización de este trabajo[509]. Se representa una estructura de banco, dos columnas corintias, entablamento y remate volteado con decoración carnosa de carácter vegetal que remata en una cabeza ornamental. El dibujo, que no está firmado, se realizó en tinta marrón con toques de aguada azul. Pudo ser ejecutado por Lucas de la Concha[510], el más destacado profesional de la policromía en el Burgos del momento, o por Felipe Zorrilla y Bernardo López Sagredo. No sabemos quién fue el maestro ensamblador encargado de realizar la ampliación de este retablo, la cual, finalmente, fue llevada a cabo de una manera mucho más sencilla que la propuesta en el proyecto.

Retablo mayor de la iglesia de Tardajos.



509 AHPBu. Prot. 8.623/2, entre f. 99 y f. 100.

510 PAYO HERNANZ, René Jesús (1996, pp. 85-86).

1724

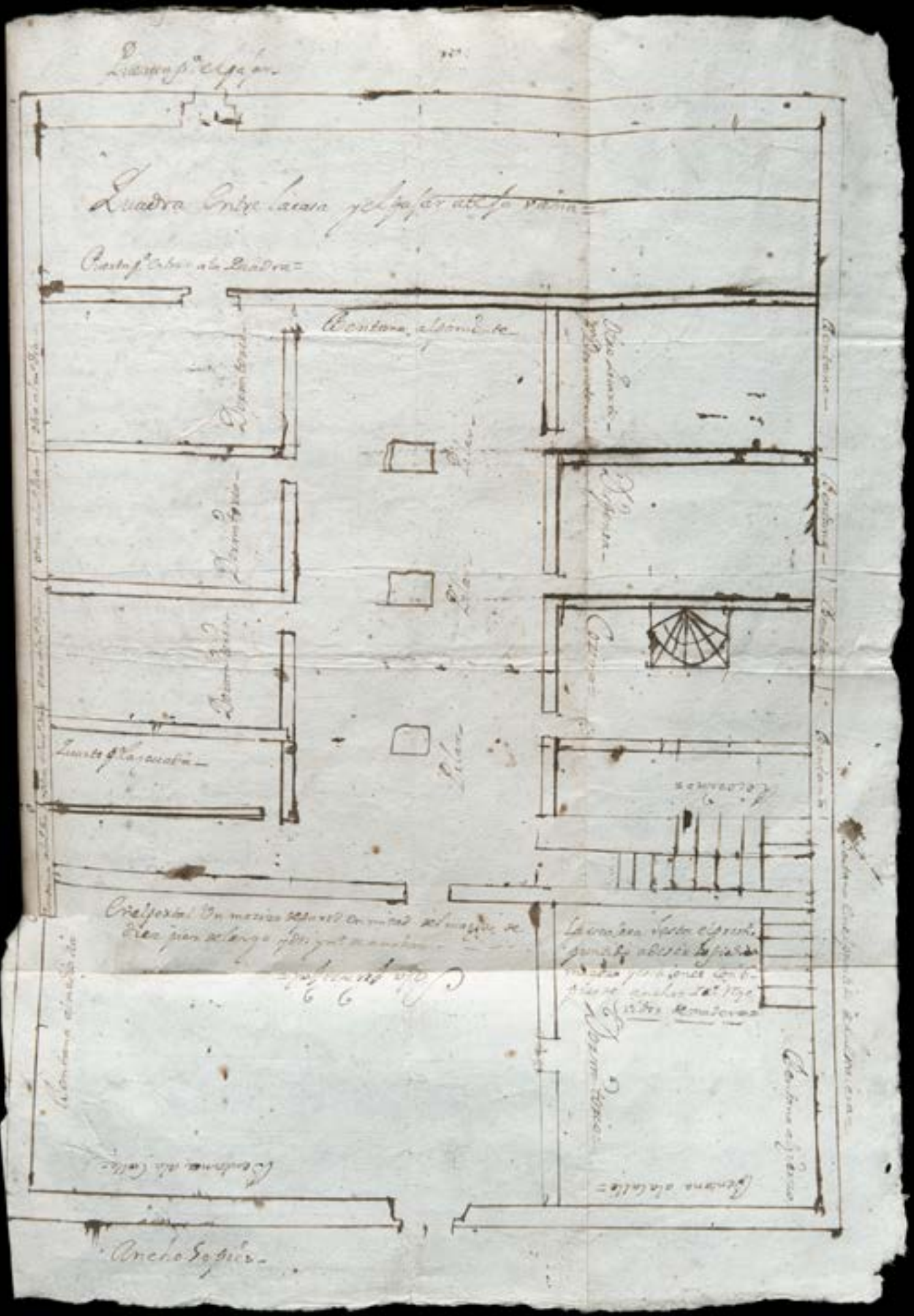
Título: Proyecto para el mesón de La Puebla de Arganzón.
Autor: Blas de Quirijazu (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.444/2, entre f. 23 y f. 24.
Contenido: Representa la planta del mesón con sus distintas estancias.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes coronados. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada.
Dimensiones: 40 x 23 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *En el portal un mazizo de pared en la mitad del mazizo de diez pies de largo y dos y medio de ancho; Puerta del pajar; quadra entre la casa y el pajar a teja vana: puerta para entrar a la quadra; ventana al poniente; dormitorio; dormitorio: dormitorio: quarto de la zebada; pilar: pilar, pilar; otra puerta de dormitorio; despensa; cozina; recozina: la escalera hasta el primer puntido ha de ser de piedra maziza y escalones con 6 pies pies de ancho y rezevidor de madera: dormitorio. bentana de abitazion; ancho 40 pies: sala principal: bentana a la calle; bentana; bentana; bentana; bentana; bentana en el puntido de la escalera; Bentana al mediodia; otra al mediodía; otra al mediodía; otra al mediodía.*
Escala: No hay línea de escala, pero en la planta se indican las dimensiones en pies.
Observaciones: Se trata de un folio con varios dobleces para adaptarse al protocolo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la Historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos". *Estudios Mirandeses,* N.º 9, 1989, pp. 61-62.

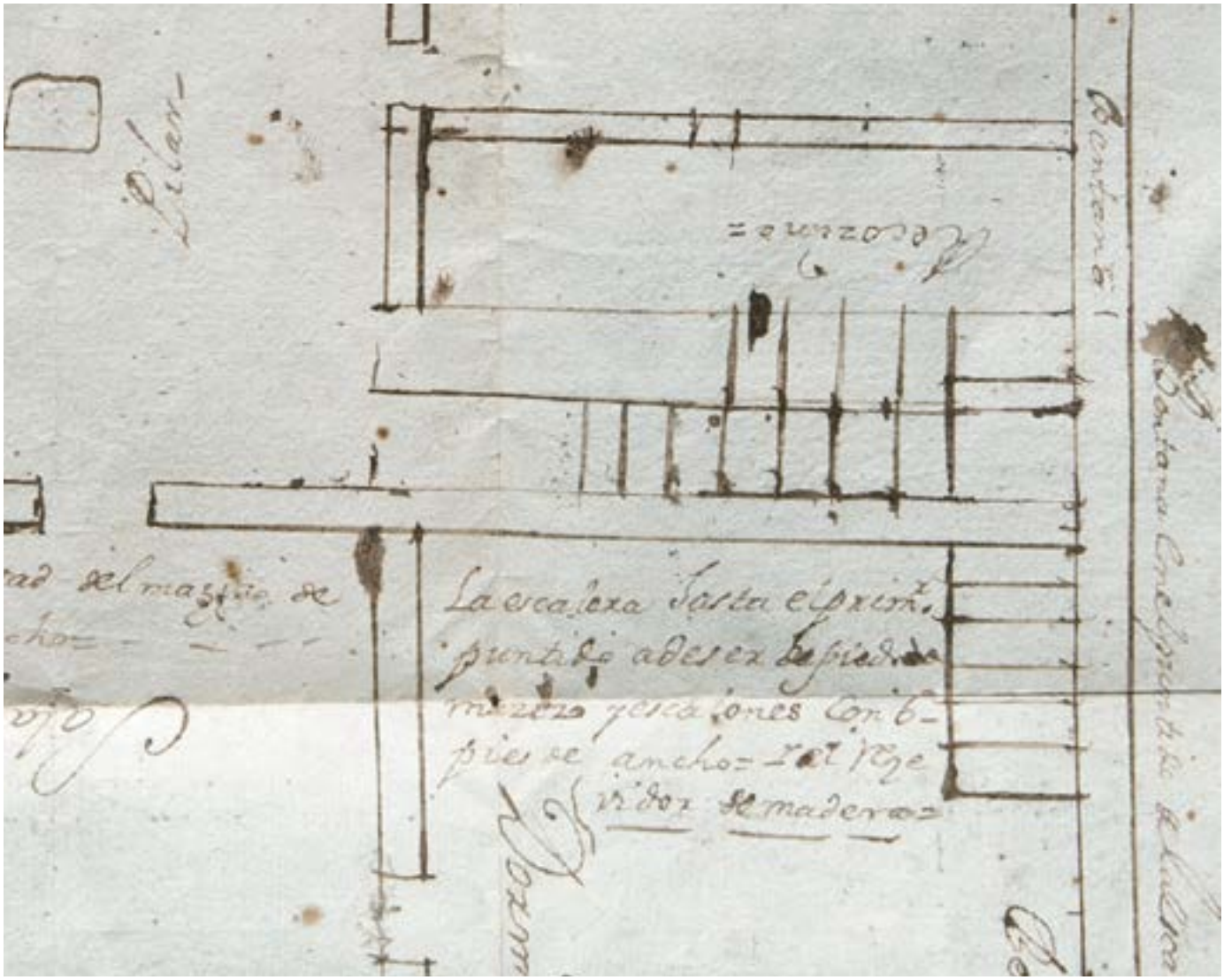
Comentario: El año 1724 el Concejo de la villa de La Puebla de Arganzón decidió construir una nueva casa mesón que se ubicaría en la calle de Santiago de esta localidad. Para la realización de los trabajos de carpintería se recurrió a los servicios del carpintero Blas de Quirijazu que, en aquellos momentos, era vecino de Miranda de Ebro. Este maestro redactó las condiciones y debió de dar la propuesta gráfica para la ejecución de estos trabajos. En las condiciones se describían cómo debían ser las estructuras lignarias de separación, de sustentación y de cierre de este edificio en el que los materiales prioritarios eran la madera y la mampostería[511]. Gracias al proyecto presentado sabemos que el edificio tenía una planta baja y una superior a modo de desván a la que se accedía por una escalera, articulándose en torno a un patio-pasillo central con una sala principal, varios dormitorios, un pajar, una cocina con su recocina, una despensa, una cuadra para las caballerías y un cuarto para la cebada[512].

Tras el correspondiente proceso de remate, que tuvo lugar el 25 de febrero de 1724, la obra fue contrata-

511 AHPBu. Prot. 4.444/2, ff. 24-25. Citado por CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1989, pp. 61-62).

512 AHPBu. Prot. 4.444/2, entre f. 23 y f. 24.





Detalle del proyecto para el mesón de La Puebla de Arganzón.

da por Quirijazu, el día 26 de marzo de ese año, por 3.300 reales de vellón, siendo responsabilidad del Concejo facilitar la madera en bruto para que el maestro procediera a labrarla, a excepción de veinte vigas que este carpintero se encargaría de comprar. El dinero de la obra le sería entregado, tal y como era habitual, en tres plazos: iniciada, mediada y acabada la obra, obligándosele a que los trabajos fueran revisados y tasados por maestros peritos, una vez finalizados y sin que se pudiera exigir compensación superior por las actuaciones realizadas. Todo debía quedar concluido para el día de Navidad de 1724[513].

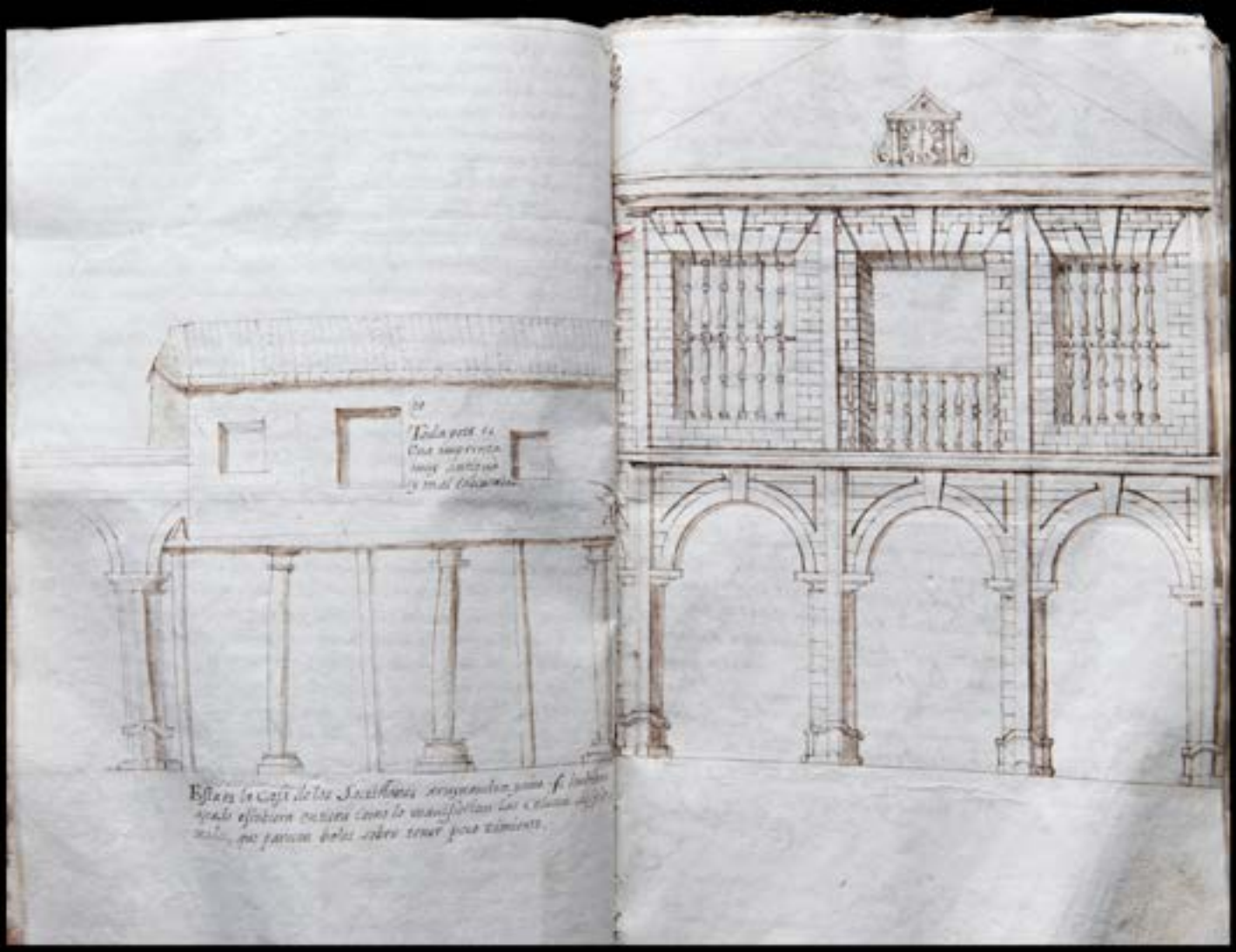
513 *Ibidem*, ff. 26-27

1732

Título: Dibujos de la Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey.
Autor: Juan Antonio de León.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.301/2, ff. 52 vº y 53 rº.
Contenido: Representa en la mitad izquierda del dibujo la situación de la frontal principal de construcciones del patio de Romeros del Hospital en 1732 y en la mitad derecha la nueva propuesta de sustitución.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Aguada marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurre a la aguada para resaltar algunas zonas de la estructura y crear efectos tridimensionales. Se usa rayado diagonal en el intradós de los vanos planteados en el proyecto de sustitución para dar un efecto de profundidad.
Dimensiones: 30 x 41 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Esta es la Casa de los Sacristanes arruynandose y sino se hubiera apeado estuviera en tiera como lo manifiestan las colunas desplomadas que parecen bolos sobre tener poco zimiento; Todo esto es una imprenta muy antigua y mal executada.*
Escala: No.
Observaciones: Se trata de un folio doble cosido en el protocolo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "El proceso de construcción en Burgos" 1700-1765. Aportaciones a su estudio", *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996, pp. 285-289; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. y PAYO HERNANZ, René Jesús: "Reyes, mecenas y artistas en el Hospital del Rey", *Revista de la CECEL*, N.º 8, 2008, pp. 70-90; MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús: *El Hospital del Rey, el Hospital de la Concepción y el Hospital Militar de Burgos. Historia, arte y patrimonio. De la asistencia social a la Universidad*, Universidad de Burgos, Burgos, 2014, pp. 258-262.

Comentario: Dentro de los múltiples trabajos de mejora que se llevaron a cabo en el Hospital del Rey de Burgos, en la Edad Moderna, destaca la construcción de la nueva Casa de los Sacristanes que, en el Setecientos, se hallaba en muy malas condiciones[514]. En febrero de 1732, Pedro Antonio Ortega, sacristán mayor del hospital, se dirigía a la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas, comunicándole la lastimosa situación en la que se encontraba esta casa. Por ello, solicitaba el correspondiente permiso para poder reconstruirla, deseando que acudieran a realizar el proyecto Juan Antonio de León *como inteligente* y Jerónimo de la Cueva, maestro del dicho monasterio, acompañados de Nicolás de la Moneda que era en aquellos momentos comendador y veedor del hospital. El 17 de febrero de ese año la abadesa, Clara Antonia Helguero y Alvarado, autorizaba a *Juan Antonio Leon sobradero de esta Real casa por la experiencia de su inteligencia en tratar y reconocer las obras declare lo*

514 MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 244-264).



que ofreciere y a su continuacion Geronimo de la Cueva ejecute lo mismo y echo se traiga para proveer[515].

Juan Antonio de León procedió a realizar la vista de la casa y reconoció el mal estado en el que se encontraba, señalando que *es lo mejor de esta casa y me parece conveniente asi como para quitar su imperfeccion como para fabricar dicha casa segura y quiebra que hizo la torre se formen otros tres arcos*[516]. Resulta muy interesante esta declaración del sobradero, pues indicaba que debían reconstruirse todas las estructuras arquitectónicas existentes frente a la Puerta de Romeros, lo que daría lugar a unos evidentes beneficios estéticos y estructurales para el conjunto y contribuiría, además, a mejorar la estabilidad de la torre de la iglesia que tantos problemas había ocasionado en los años anteriores, debido a algunas actuaciones barrocas que se habían ejecutado sobre la debilitada base medieval. Indicaba también León *que el dicho Geronimo de la Cueba y otro si Vuestra Ilustrisima mandase sobre la postura que hiziere poner zedulas de remate haia de estar obligado sin replica alguna a executar la traza que yo hiziere por ser del gusto de Vuestra Ilustrisima y hauermelo mandado*[517].

515 AHPBu. Prot. 8.301/2, f. 50.

516 *Ibidem*, f. 51.

517 *Ibidem*, f. 52.

Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey de Burgos.

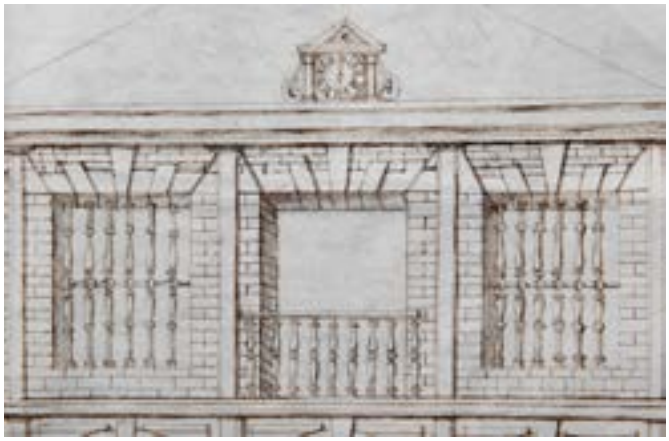
León acompañó esta declaración con un folio doble con dos dibujos[518]. En la mitad derecha reflejaba su propuesta para la ejecución de la nueva Casa de los Sacristanes y en la izquierda la situación en la que estaban las construcciones anejas a ella unidas al pórtico de la iglesia y que, como hemos visto en su declaración, también pedía sustituir, realizándose con las mismas características. Planteó una edificación sobre pórtico con arcos de medio punto, separados por pilastras que se prolongaban en un piso superior centrado por un balcón y flanqueado por dos ventanas. Destacan las magníficas rejas que se ubicarían en estos vanos y la estructura de colocación de las piedras, en forma diagonal, en los dinteles. En la zona superior, en el eje de la composición, se colocaba un reloj. En la otra mitad del folio doble, como hemos indicado, se mostraba la situación del conjunto en ese momento. Se dibujó una estructura basada en un pórtico adintelado con columnas toscanas, alguna de ellas desplomadas, por *tener poco zimiento* y apeos de madera. En la zona superior se desarrollaba un cuerpo efectuado en emplenta que, por lo indicado en el propio dibujo, se encontraba igualmente en pésimas condiciones.

El 23 de febrero de 1732, el maestro Jerónimo de la Cueva examinó la *traza* de Juan Antonio de León y declaró que estaba *muy arreglada y con mucha seguridad*, comprometiéndose a su ejecución por 26.000 reales[519]. El día 29 de marzo, la abadesa aprobó la propuesta y ordenó que se sacase a remate la obra fijando la fecha del mismo para el 9 de abril[520]. Muchos de los maestros de obras enterados de este remate se quejaron ante la abadesa de que las condiciones de ejecución de la obra eran muy exiguas, lo cual les generaba una situación de indefensión a la hora de enfrentarse a este concurso. Por ello la abadesa ordenó a Juan Antonio de León que redactara

518 *Ibidem*, ff. 52 vº y 53 rº.

519 *Ibidem*, f. 53 vº.

520 *Ibidem*, f. 54.



Detalle de los dibujos de la Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey de Burgos.

unas condiciones técnicas más desarrolladas. En ellas se indicaba que debían construirse los seis arcos de la fachada, desde la hospedería vieja hasta el pórtico de la iglesia, contribuyendo con esta unión al refuerzo de la torre. Se describía, siguiendo la *traza*, cómo debía ser la articulación interna del edificio resultante y las escaleras que unirían la planta baja con la alta. También quedaban explicitados los materiales –piedra, ladrillo y hierro– a emplear en cada una de las partes del nuevo edificio. Se ponía como fecha final de la obra el día de Todos los Santos de 1732. Por su parte, Jerónimo de la Cueva el día 8 de marzo se ratificaba en el coste de la obra[521].

Un día después, tuvo lugar el remate en el que participaron los maestros Santiago Pérez, Andrés de Ortigueta y Jerónimo de la Cueva, adjudicándose finalmente este último profesional los trabajos en 21.000 reales[522]. La escritura de obligación entre De la Cueva y el hospital, representado por Nicolás de la Moneda, se firmó el día 24 de marzo de 1732[523]. Avanzada la obra, el constructor se dirigió a la abadesa para solicitar permiso con el fin de introducir algunas pequeñas variaciones[524].

Las obras avanzaron satisfactoriamente y se desarrollaron conforme a lo proyectado con muy leves variantes.

Casa de los Sacristanes del Hospital del Rey de Burgos.

Entre los pequeños cambios introducidos destaca el mayor tamaño de los relojes, con funciones meramente decorativas, que aparecen sobresaliendo por encima de la cornisa, centrando la composición de cada tramo de tres arcos. El dintel de los balcones centrales quedó algo más bajo, quizá porque por encima se ubicaron sendos escudos reales flanqueados por dos óculos que contribuyen a generar un cierto dinamismo en la sobria fachada. Además, las rejas de las ventanas laterales, que Juan Antonio de León planteaba embutidas, aparecen sobresaliendo del plano del muro. En su conjunto la obra dignificó el Patio de Romeros y le dotó de una notable monumentalidad y grandiosidad de resonancias clasicistas.

521 *Ibidem*, ff 55-56.

522 *Ibidem*, f. 59.

523 *Ibidem*, ff. 60-63.

524 *Ibidem*, f. 63.

1733

Título: Proyecto para la cubierta de la nevera del Cerro de San Miguel de Burgos.
Autor: Santiago Pérez.
Fondo y signatura: Concejil, N.º 72, f. 561.
Contenido: Representa la planta y la sección de la zona aérea de la nevera.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada.
Dimensiones: 29 x 19 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: No.
Escala: Pitipié. Presenta barra de escala ajedrezada en blanco y negro, segmentada en unidades con su correspondiente numeración, que se prolonga reducida a una línea segmentada en decenas también numeradas. Pies castellanos.
Observaciones: Presenta acotaciones en números arábigos que hacen alusión a los pies. Se representa el despiece de la sillería del muro y parte del dovelaje del arco, diferenciándose también las tejas de la cubierta.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 27 de marzo de 1733, el maestro de cantería burgalés Santiago Pérez daba las condiciones para la reparación del pozo de la nevera que se hallaba en el Cerro de San Miguel de la ciudad de Burgos[525]. Se indicaban las actuaciones que debían llevarse a cabo tanto de cantería, albañilería y carpintería. Para estos trabajos debían emplearse ladrillos en la parte inferior subterránea y piedra en la zona superior. Con el fin de evitar las humedades, las juntas de la estructura interna de ladrillo se recubrirían con yeso y betún. Se cifró el coste de las labores en 4.500 reales.

La propuesta que presentó Pérez muestra la sección de la nevera, ejecutada en piedra, estando el interior realizado en ladrillo mostrando también la estructura del tejado[526]. Presenta una escala bícroma que indica que la longitud de los muros era de 32 pies.

En la reunión del Regimiento del 1 de abril de 1733 se ordenó que la obra fuera pregonada[527], procediéndose al remate de la misma el 12 de julio de ese año, adjudicándosela Manuel Asenjo en 4.400 reales[528]. La escritura de obligación entre Asenjo y el Concejo se firmó al día siguiente[529]. El maestro puso como fiadores a los maestros de obras José Rodríguez de Santa María, Benito Domingo de la Torre y Gabriel de Sadornil. Los pagos se realizarían en los tres plazos habituales y Asenjo se comprometía a tener acabados los trabajos para finales de septiembre de 1733.

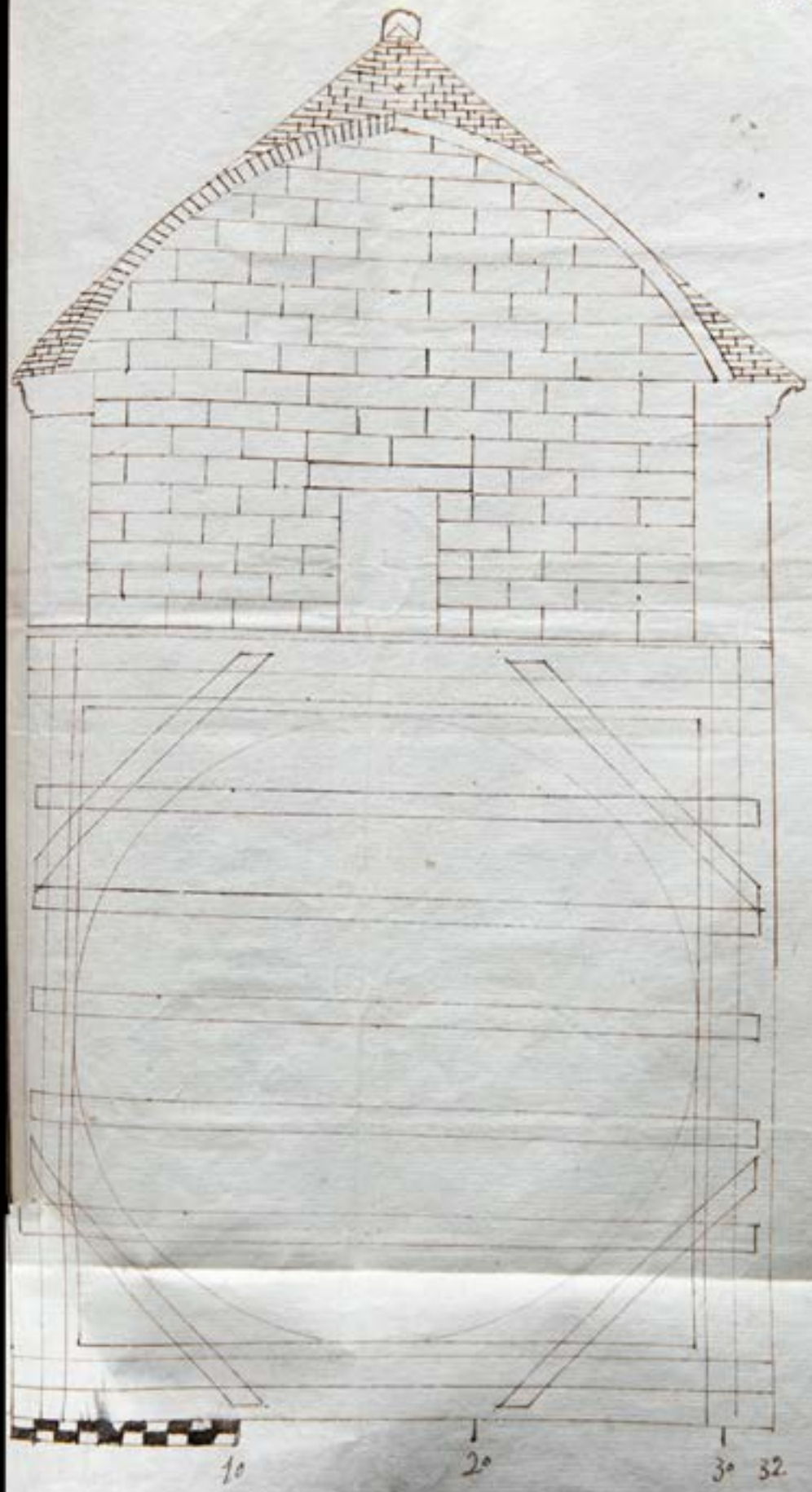
525 AHPBu. Concejil, N.º 72, ff. 559-560.

526 *Ibidem*, f. 561.

527 *Ibidem*, f- 560 vº.

528 *Ibidem*, f. 562.

529 *Ibidem*, ff. 564-565.


1°
2°
3°
32

1734

Título: Proyecto para una estructura de madera de la división de cirugía del Hospital del Rey de Burgos.
Autor: Bartolomé Pardo.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.302/1, f. 15.
Contenido: Representa la estructura de madera con sus cuarterones y puertas en la zona baja que dividía la enfermería masculina del hospital.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Aguadas azul, amarilla y marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurre a la aguada de diferentes tonos para resaltar los cuarterones y algunos elementos creando efectos tridimensionales.
Dimensiones: 40 x 23 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *Juan Merino* [rúbrica]; *Bartolome Pardo* [rúbrica]; *Reverso*: *febrero 20.*
Escala: En el reverso se dispone una barra segmenta en unidades numeradas que debe hacer referencia a la escala.
Observaciones: El proyecto se halla doblado y recortado con forma semicircular en la parte superior.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: PAYO HERNANZ, René Jesús: *El arte de la madera en Burgos durante los siglos XVII y XVIII*, Ediciones Aldecoa, 1997a, pp. 200-202; MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús: *El Hospital del Rey, el Hospital de la Concepción y el Hospital Militar de Burgos. Historia, arte y patrimonio. De la asistencia social a la Universidad*, Universidad de Burgos, Burgos, 2014, pp. 246-259.

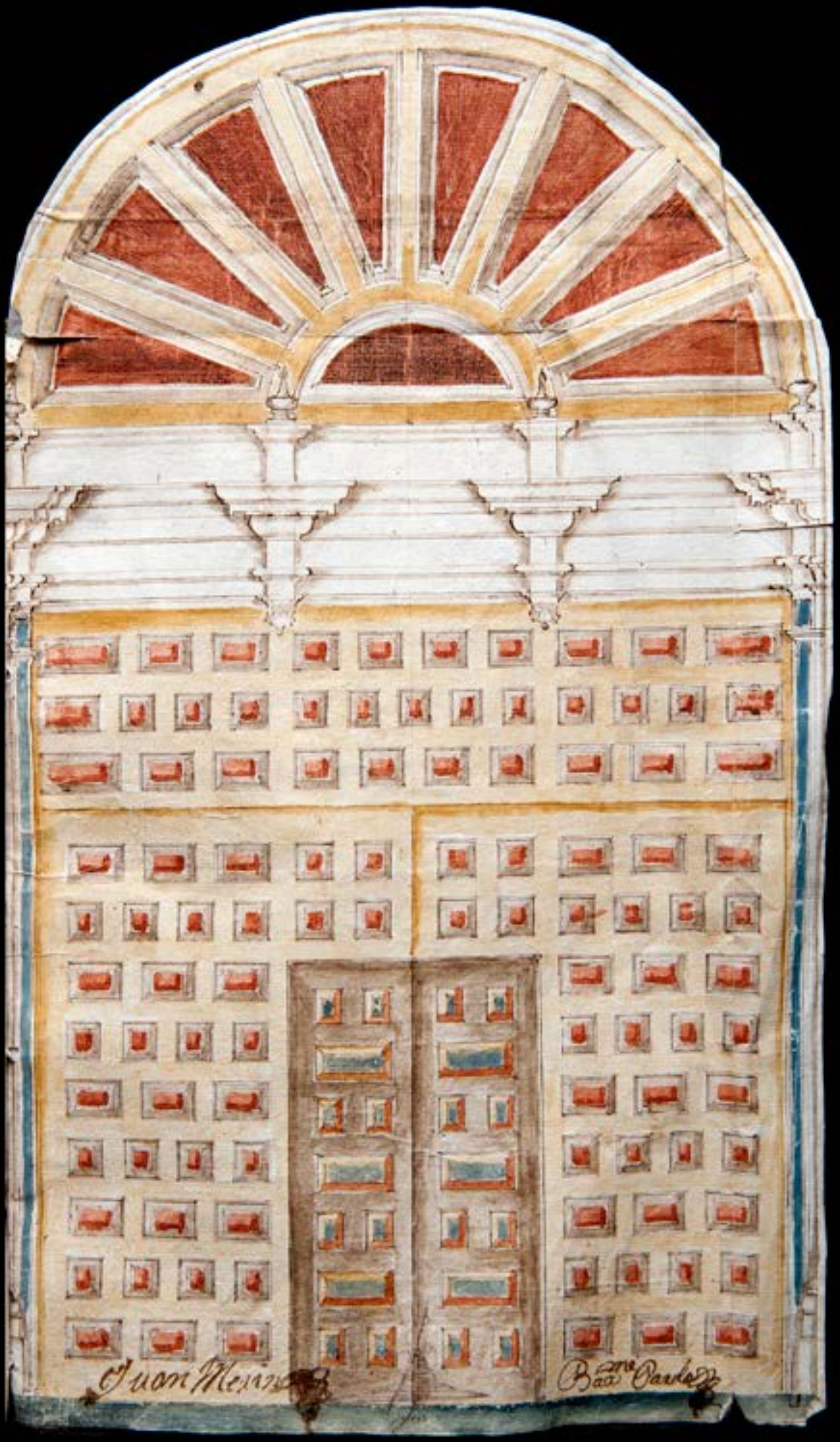
Comentario: Dentro del notable conjunto de obras de mejora que vivió el Hospital del Rey de Burgos, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, destaca la construcción de una estructura de separación, realizada en madera, en la sala de cirugía de hombres[530]. Sabemos que el 19 de febrero de 1734, los maestros Juan Merino, morador en los Compases del Monasterio de Las Huelgas, y Bartolomé Pardo, morador del barrio de la Calera, habían redactado las condiciones con las que tenía que ejecutarse este trabajo[531]. El 20 de febrero de ese año estos carpinteros se obligaban a su realización. Los representantes del hospital, a través del sobradero de esta institución Juan Antonio de León, se obligaban a entregar la madera de pino que se hubiera de emplear. Sin embargo, los contratantes se comprometían a poner a su costa la madera de nogal necesaria y los herrajes. Los trabajos deberían estar concluidos para el día de la Cruz de Mayo y su coste se cifró en 1.500 reales pagaderos en tres plazos[532].

Se conserva la propuesta que realizaron Pardo y Merino. La estructura se organizaba en dos cuerpos. El inferior

530 PAYO HERNANZ, René Jesús (1997a, pp. 200-202); MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 246-259).

531 AHPBu. Prot. 8.302/1, f. 16.

532 *Ibidem*, ff. 17-18.


Juan Mesa
Bmo Paula

presentaba cuarterones cuadrados y en él se abría una puerta pequeña de dos hojas y una mayor, que la incluía a esta y también de doble batiente, que ocupaba todo el ancho y parte del alto de esta estructura. Una cornisa muy moldurada sustentaba un cuerpo superior de carácter semicircular con una forma radial que se adaptaba a la sala de cirugía. A pesar de la relativa modestia de este trabajo, el tracista desplegó toda su capacidad representativa dotando de color al dibujo con el que consigue crear unos potentes efectos de claroscuro.

Detalle del proyecto para una estructura de madera de la división de cirugía del Hospital del Rey de Burgos.

Detalle del proyecto para una estructura de madera de la división de cirugía del Hospital del Rey de Burgos.

1738

Título: Proyectos para la cocina del monasterio de la Purísima Concepción de Peñaranda de Duero.

Autor: José de Toraya y José Palacios San Martín.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.298/4, ff. 3 y 4.

Contenido: La primera propuesta es un sencillo alzado y una representación de uno de los arcos de la cocina. La segunda, más compleja, representa la planta y el alzado en perspectiva.

Soporte y técnica: Primera propuesta: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes rematados por tres cruces, a modo de Monte Calvario. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada; Segunda propuesta: Papel. Filigrana con motivo de cuatro pétalos inscritos en un círculo. Tinta negra. Grafito. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las curvas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurre al grafito para representar el espesor de los muros en la planta y resaltar elementos constructivos como el arco y los sillares. Se emplea el rayado diagonal para el corte inferior del alzado en perspectiva.

Dimensiones: Primera propuesta 31 x 25 cm.; Segunda propuesta: 30 x 20 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Anotaciones: Primera propuesta; *Los dos arcos ultimos mencionados an de ser de esta hechura; de planta 22 pies; puerta; Joseph de Toraya* [rubricado]; *Joseph Palacios San Martín* [rubricado]; Segunda propuesta: *Este diseño de planta y alçado es de la cozina y chimenea quese esta executando en el conbento de la Purisima Conzepcion desta villa de Peñaranda de orden y a espensas del Excelentísimo Señor Conde de Miranda; La planta significan las letras A.B.C.D, y el alçado Q.R.S.T y la planta por dentro las letras M.N.O.P.Q; Es necesario echar dos arcos botareles de ladrillo en las letras que son J.Y. pues los opuestos que son el meridiano y septentrion tienen onçe pies de buque y es sobrado enpujo que por no tener las pilastras de la entrada mas que dos pies pueden rebentarlas e el enpujo de dichos arcos; Y ejecutando los dos que ban referidos de ladrillo no tiene peligro que los de silleria enpujen y suçeda ruina alguna; Asimismo esta por condizión que la cozina se a de enbaldosar de baldosa y o ladrillo y se considera ser mas conbeniente empedrarla para su mayor permanençia pues siendo de ladrillo o baldosa es poco durable por el batidero de la leña; La bara quadrada de ladrillo o baldosa tiene de costa beynte quartos y la bara quadrada de enpedrado beinte y nuebe; Y asi el executarlo de enpedrado por el esçeso que ai y echar los dos arcos que ban referidos de ladrillo es su balor ziento y setenta reales vellon; Chimena; puerta de la cozina; arco de la chimenea a la entrada; arco de la chimenea al meridiano; arco de la chimena al septentrion; José Palacios San Martín* [rubricado].

Escala: Segunda propuesta: Pitipié. Presenta una barra ajedrezada en blanco y negro dividida en segmentos numerados, correspondiendo el primero a unidades. En el dibujo se indica que la unidad de medida sería en pies.

Observaciones: La primera propuesta es una idea general de carácter sumamente sencillo, mientras que la segunda desarrolla el proyecto con mayor complejidad. Primera propuesta: Se representa el dovelaje del arco; Segunda propuesta: Presenta claves alfabéticas explicadas en el propio dibujo. Se utilizan diversos recursos para marcar los diferentes sistemas constructivos y el despiece de la sillería y el ladrillo.

Documentación relacionada: No.

Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina siglos XVII y XVIII*, T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos; Ilmo. Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca 2002, pp. 556-557.

Contenido: El monasterio de Franciscanas Concepcionistas de Peñaranda de Duero fue fundado en 1528 por el III conde de Miranda, Francisco Zúñiga y Avellaneda, y su edificación se culminó hacia 1558 bajo el patronato del IV conde, llamado como su padre[533]. Aunque la mayor parte de la estructura arquitectónica de esta fundación corresponde al siglo XVI, sabemos que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se llevaron a cabo importantes labores de mejora y mantenimiento.

El XIII conde de Miranda, Antonio López de Zúñiga, tuvo un papel muy importante en los años centrales del siglo XVIII en los procesos de mejora de muchas de las fundaciones de sus antepasados[534]. Entre las obras que impulsó se halla la construcción de una nueva cocina y chimenea para este monasterio, interviniendo en el proceso José de Toraya, quien realizó las primeras condiciones, que servirían de base a la obra, y una primera propuesta gráfica, labores por las que el profesional a quien se encargara su ejecución le debería entregar 70 reales[535]. Finalmente, el maestro que se ocupó de los trabajos fue José Palacios San Martín quien aceptó esas condiciones el 17 de agosto de 1738[536].

Las condiciones venían acompañadas de dos propuestas gráficas. La primera, realizada por Toraya, resulta muy sencilla y especifica cómo debían ser los arcos citados en las condiciones y el alzado de la pared externa que daba acceso a la cocina[537]. La segunda es mucho más compleja y fue ejecutada por Palacios San Martín. En ella aparecen unas prolijas especificaciones y se representa la planta cuadrada de la cocina, con los arcos de sustentación de la misma y el alzado en el que vemos cómo los muros debían ejecutarse en mampostería reforzada por sillería en los ángulos, erigiéndose en ladrillo la chimenea. Entre las especificaciones que aparecen junto al dibujo queda recogido que el suelo se realizaría de piedra y no de baldosas y ladrillos, por ser el primer material mucho más resistente[538]. El 31 de agosto de 1738, José Palacios San Martín firmaba la carta de obligación

533 SOLER NAVARRO, Ana María (2009, pp. 280-281).

534 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 556-557).

535 AHPBu. Prot. 5.928/4 ff.1-2.

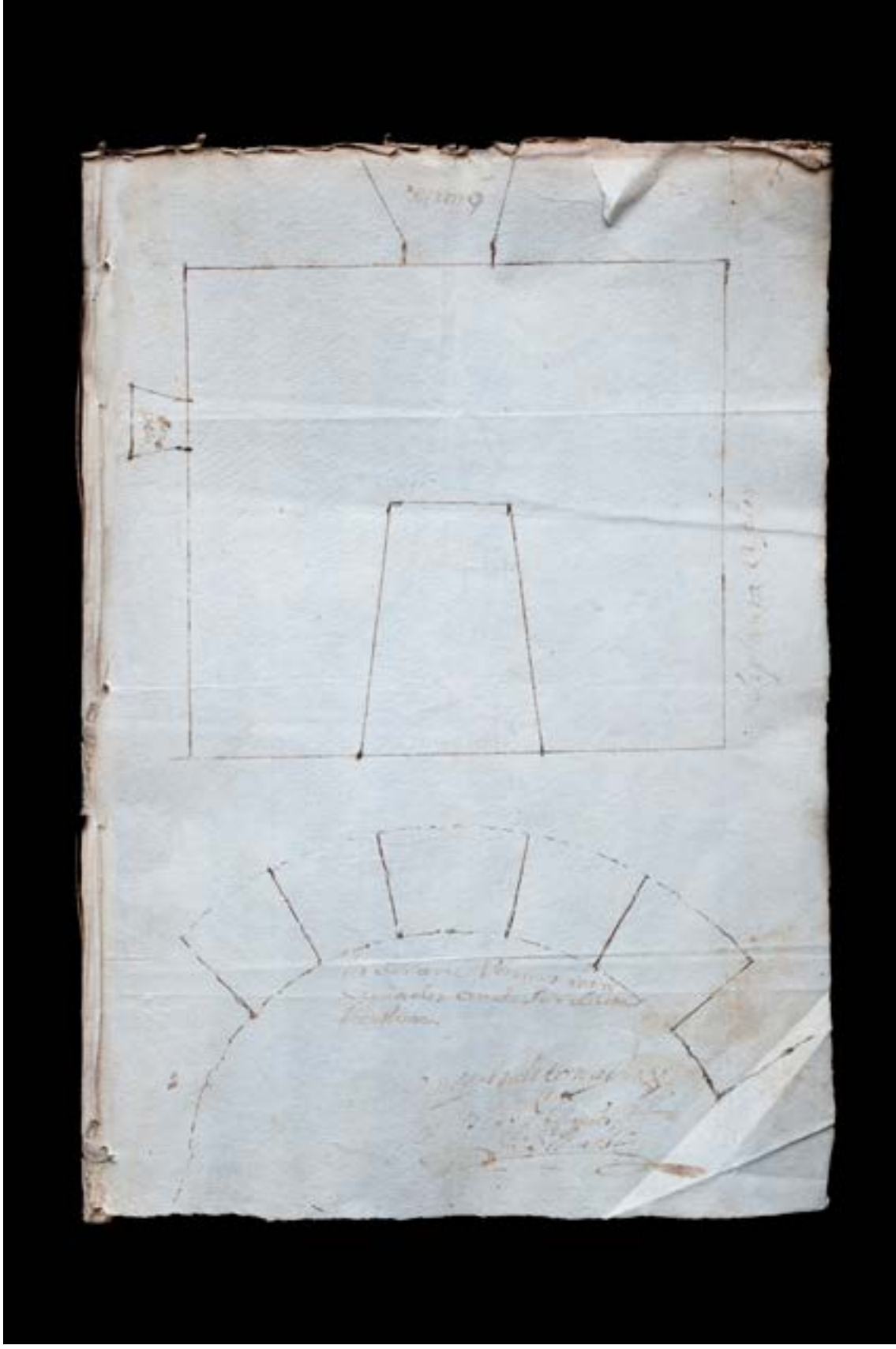
536 *Ibidem*, f. 2.

537 *Ibidem*, f. 3.

538 *Ibidem*, f. 4.

de esta obra por 2.780 reales, que le serían entregados en dos plazos, poniendo como fiador a Juan Molinero, vecino de Guijosa (Guadalajara). Actuó como representante del conde su mayordomo Francisco Pablo Rodríguez de Lerma[539].

José Palacios San Martín, natural de Noja, fue maestro de obras de arquitectura en el obispado de Sigüenza. Se le documenta en la comarca arandina entre 1738 y 1745 trabajando, esencialmente, para el conde de Miranda. Sabemos que en 1739 redactó una memoria de las reparaciones que necesitaba este monasterio de Franciscanas Concepcionistas, así como de las mejoras que debían llevarse a cabo en el palacio ducal de Peñaranda de Duero. También intervino en 1742, en actuaciones de mejora en el hospital de esta localidad y en algunos templos comarcales[540]. El hecho de haber llegado desde el obispado de Sigüenza se debió, sin duda, a su prestigio y a la intervención del conde de Miranda. Tenemos constancia de un José Ventura Palacios San Martín que fue arquitecto titular del recién creado obispado de Santander en 1766 y que quizá pueda ser identificado con este profesional[541].



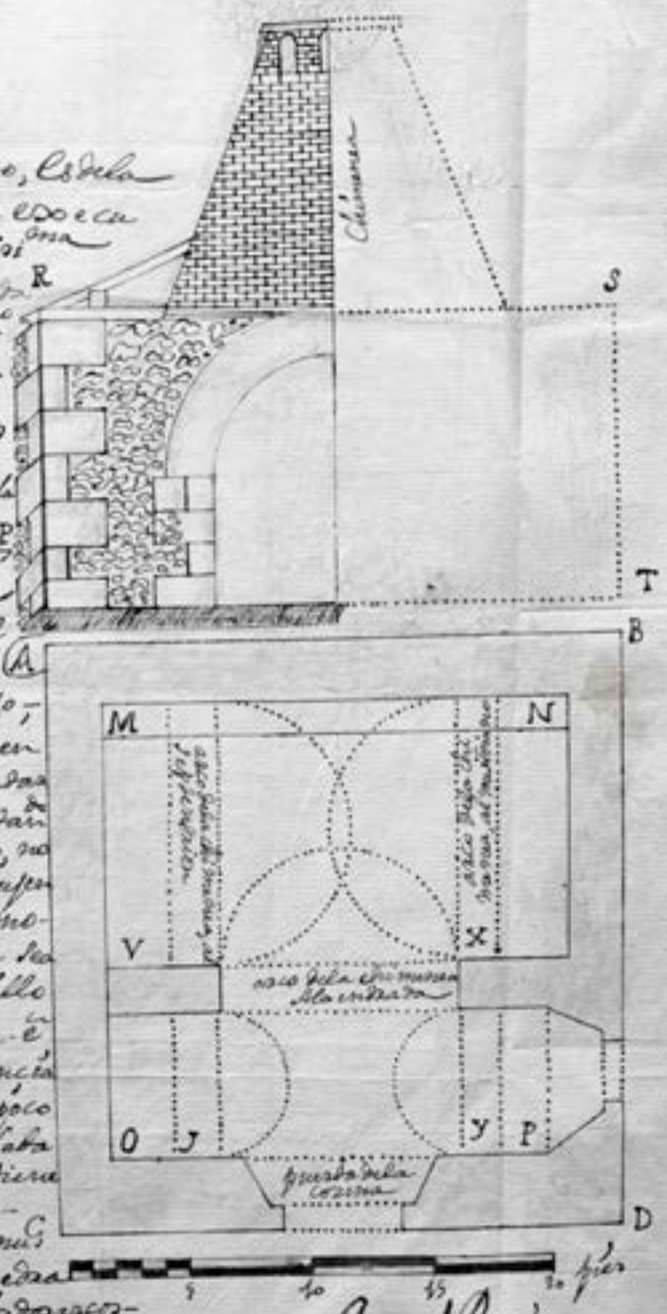
539 *Ibidem*, ff. 9-10.

540 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 556-557).

541 MAZARRASA MOWINCKEL, Olav y FERNÁNDEZ HERRERO, Fernando (1988, p. 136).

Cedroseño de planta Calçado, Cde la
Cozina y chimenea que se esta exe e cu
tando en el Convento de la purisima
Concepcion desta Ciud.d de Almaçan
Jardin, Cal es penas, del, Lic.do
Dn. Cosme de Miranda - - -

La planta significa las letras
A.B.C.D. - Cel alçado - Q.R.S.T. - y la
Planta fa dendo las letra. M.N.O.P.
Cnecesario; echar dos arcos otra
ruelas de ladrillo en las letras que
son - J.Y. - pues los apuntados quitan el
meridiano Cseptentrion. tienen en
Cepies de bugete. Ces Sobrado empuje;
Cuparano tenes, las pilastras bien cu
radas, mas quedan pies. pueden Vebendar
las en pie debiles ahcos; Cesecudan
los dos qu tan Referidos de ladrillo, no
tiene peligro que los de Sillezia empujen
Cseuclos [illegible] alguna; - Asimis mo
esta. por condicion - que la Cozina sea
de enbaldosar. de baldosa - y ladrillo
Cse considera ser mas conbeniente e
fecharla para su mayor pazma suencia
Pues, siendo de ladrillo, o baldosa es poco
Durable por el badiero. de la leña. Saba
ra quadrada de ladrillo o baldosa tiene
de corda bien de quardo; y la bara
Quarrada, de empitrado bien y mas
ebe - Casi el exo [illegible] lo de empedra
do - por el esceso; que ai Cechar los dos arcos
Tuban Referidos de ladrillo. es subalor
ziendo y sedendo a Lo.s



Joseph de Palacios
Maestro

1739

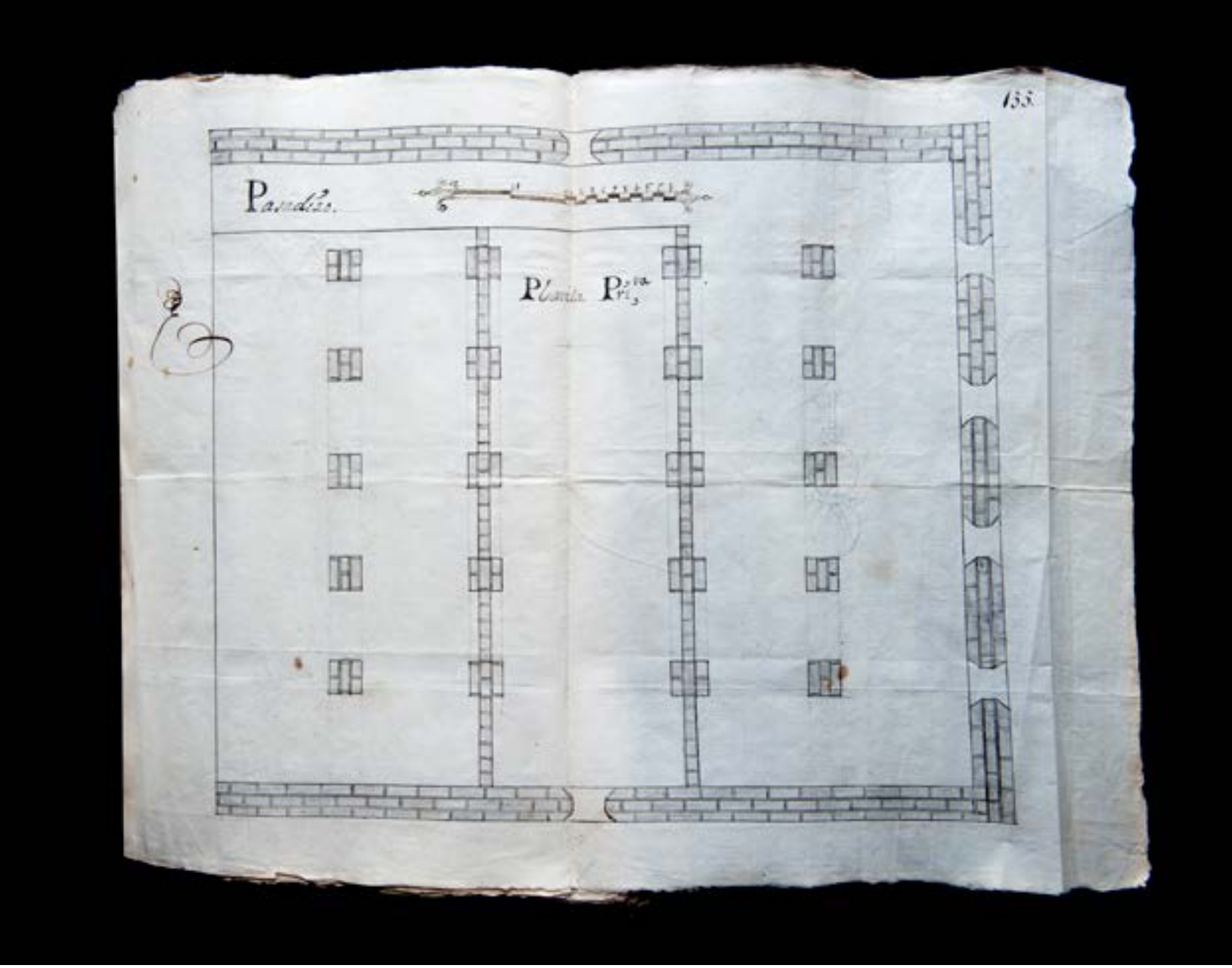
Título: Proyecto para la alhóndiga de Burgos.
Autor: Francisco de Bazteguieta.
Fondo y signatura: Concejil, N.º 75/2, ff. 155 y 156.
Contenido: Representa las dos plantas de la alhóndiga con su distribución espacial.
Soporte y técnica: Papel. En la planta primera se aprecia una filigrana formada por dos círculos en los se inscriben las iniciales T y A rematados por una cruz de extremos trebolados sobre el Monte Calvario. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. En la primera planta se recurre a la aguada gris para representar el espesor de los muros.
Dimensiones: 31 x 40 cm. en las dos plantas.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Primera planta: *Planta primera; pasadizo*; Segunda planta: *Planta segunda Pasadizo.*
Escala: Ambas plantas muestran escala. La primera, más compleja, es una barra con extremos florderlisados que se presenta ajedrezada en blanco y negro, dividida en segmentos numerados, correspondiendo el primero a unidades. La segunda planta presenta una barra doble, de retícula rectangular sin numeración.
Observaciones: Cada planta está en una hoja independiente. La primera tiene en el anverso y en el reverso una rúbrica no identificada que se repite en el anverso de la segunda.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: SANZ DE LA HIGUERA, Francisco J.: "La "*Londiga*" de Burgos en el Setecientos", *Historia y Genealogía,* N.º 9, 2019, pp. 26-44.

Comentario: El edificio de la alhóndiga o pósito de la ciudad de Burgos ya existía en el siglo XIII con la función de la guarda del cereal para abastecimiento de la ciudad. De esta construcción medieval no tenemos constancia de su ubicación. Sí sabemos que la nueva alhóndiga fue erigida en el Quinientos por algún maestro del entorno de Francisco de Colonia[542]. Constaba de una gran sala de ámbito único, con tres naves a la misma altura y con pilares dispuestos simétricamente, presentando algunas piezas anejas que cumplían con funciones de carácter administrativo. Uno de los problemas que tenía esta dependencia es que su orientación hacia el ábrego dañaba al grano, en vez de al cierzo que lo conservaba. Por ello, desde mediados del siglo XVI, se barajó la posibilidad de ubicarla en la zona del Mercado Mayor, lo que también se desechó por hallarse cerca del río y ser esto perjudicial para la preservación del cereal en óptimas condiciones. La mala situación en que se vio inmersa la ciudad en los últimos años del siglo XVI y durante la centuria siguiente hizo que se pospusiera *sine die* el comienzo de las nuevas obras, documentándose solamente intervenciones de mantenimiento y reparación a lo largo de este tiempo[543].

Será en el Setecientos, coincidiendo con el inicio de una cierta recuperación de la ciudad, cuando se documenten

542 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1977, p. 65); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C, (1990, pp. 190-191); PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ del BARRIO, José (2015, p. 331).

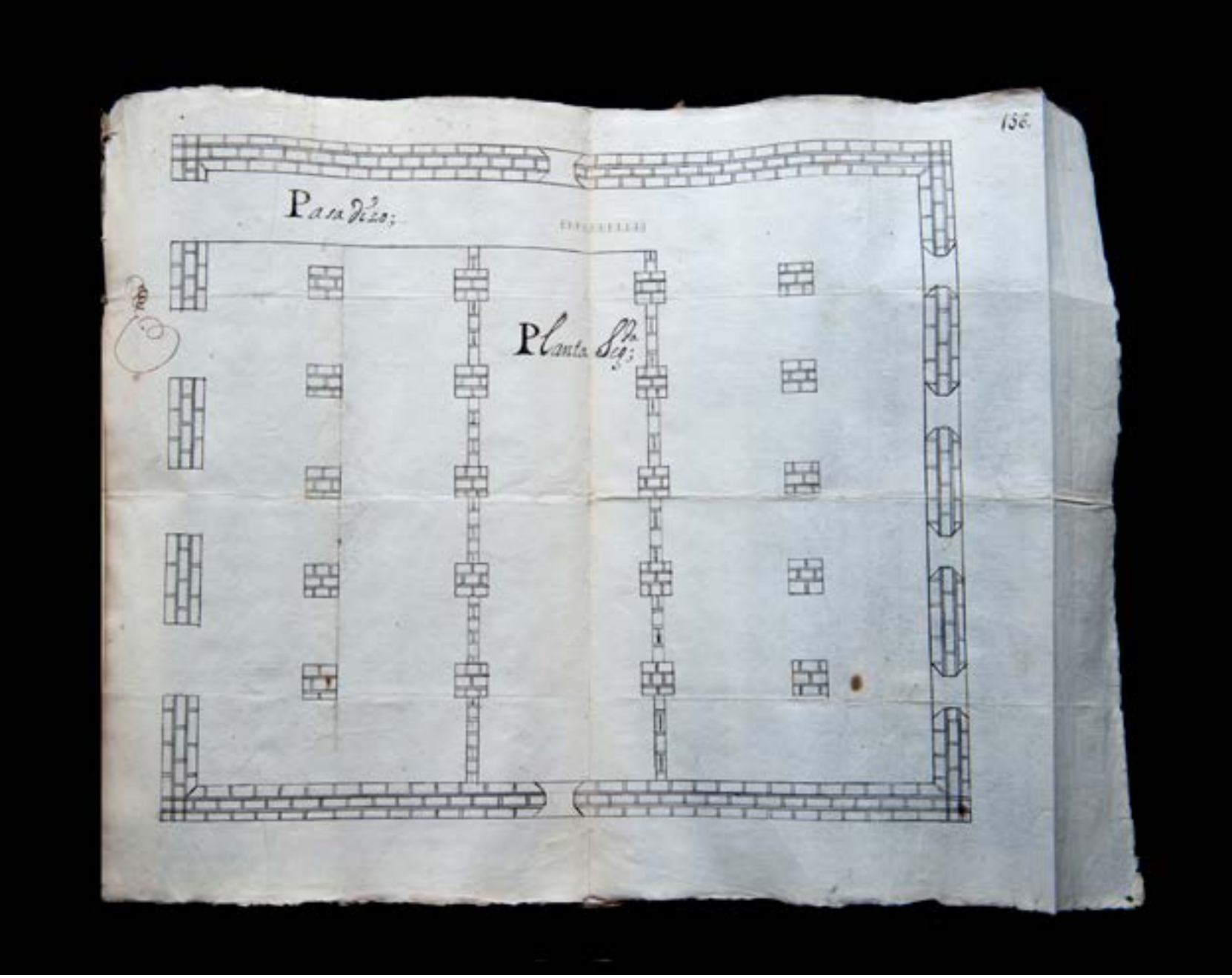
543 SANZ DE LA HIGUERA, Francisco J. (2019, pp. 28-29).



importantes propuestas de mejoras en este antiguo edificio, desarrollándose grandes actuaciones en 1726, 1742 y 1760. De todas ellas la más notable fue la que tuvo lugar en la década de los 40 de esta centuria. Ya en la década de 1730, los regidores mostraron su notable preocupación por la pésima conservación de esta infraestructura y en 1736 se preguntaban si el edificio no estaría al borde de la ruina[544]. El 4 de junio de 1739, los maestros Francisco de Bazteguieta, residente en Burgos, y Manuel de Cubillas, vecino de Matienzo, por orden del Concejo, pasaron a reconocer la casa del pósito de la alhóndiga de la capital burgalesa, señalando que la hallaron en condiciones casi ruinosas y que, en aquellos momentos, solamente cabían entre 7.000 y 7.500 fanegas de trigo. Ambos profesionales presentaron una serie de condiciones que debían guiar la intervención de reparación de la alhóndiga, proponiendo alargar este edificio a fin de que pudieran guardarse unas 18.000 fanegas[545]. En esas condiciones se indicaba que era preciso desmontar todos los tejados, así como una de las esquinas en la intersección de las fachadas sur y occidental para reforzarla. Igualmente debían consolidarse los estribos. En el interior se abrirían cimientos para la construcción de las nuevas pilastras de piedra sobre las que descansarían las cubiertas, ya que el

544 *Ibidem*, pp. 33-38.

545 AHPBu. Concejil, N.º 75/2, ff. 140-141.



edificio se planteaba en dos pisos. Su coste quedó estipulado en 74.000 reales de vellón[546].

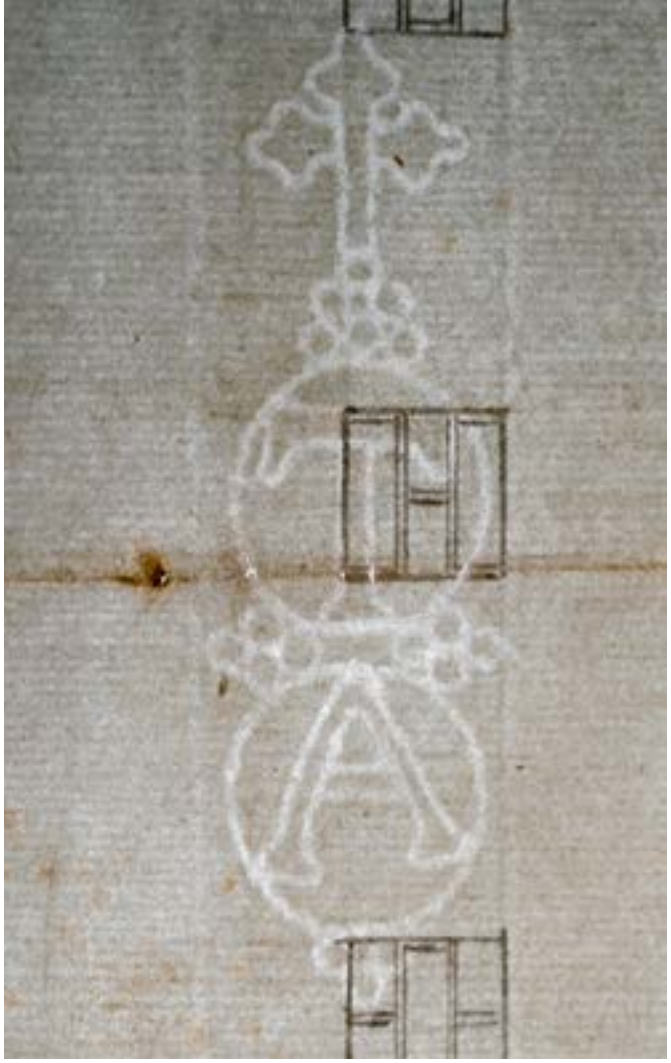
Estas condiciones estaban acompañadas de dos gráficos que correspondían a cada una de las plantas de la alhóndiga. El primero presenta la construcción con planta rectangular, con cinco naves, de las cuales la central quedaba individualizada de las cuatro laterales, y con vanos en tres de sus lados, ya que por el norte se adaptaba al declive del terreno[547]. La segunda planta tenía una disposición similar a la anterior salvo en que en el lado norte también se abrían vanos[548].

El Concejo decidió sacar a remate en conjunto varias obras públicas que era necesario realizar y que formaban parte de un amplio intento de mejora de las infraestructuras urbanas burgalesas. Jerónimo de la Cueva se adjudicó la realización de estos trabajos, además de la reconstrucción de varias manguardias en el río Arlanzón y la mejora de algunos caminos en el entorno de la ciu-

546 *Ibidem*, ff. 141-149.

547 *Ibidem*, f. 155.

548 *Ibidem*, f. 156.



Filigrana del proyecto para la alhóndiga de Burgos.

dad, el día 17 de junio de 1742 en la cantidad de 247.000 reales[549]. Sin embargo, De la Cueva traspasó la obra a Manuel Alcalde de Bárcenas y a su mujer Isabel Tajadura, vecinos de la villa de Las Quintanillas que aparecen citados como "labradores" [550], lo que resulta muy interesante pues no parece que nos encontremos, evidentemente, ante profesionales de la construcción, por lo que con probabilidad ambos actuarían como "empresarios", subcontratando, más tarde, estos importantes trabajos. El precio en que De la Cueva se había adjudicado las obras de la alhóndiga fue de 63.000 reales de vellón que fue en el que se produjo el traspaso[551]. La carta de obligación de ejecución fue firmada por Manuel Alcalde de Bárcenas e Isabel Tajadura el 22 de septiembre de 1742[552].

Durante el periodo en el que se realizaron las obras, la alhóndiga debió trasladarse al Palacio de las Cuatro Torres que era propiedad de Rafael Antonio Gil Delgado quien recibió 600 reales de vellón por año de alquiler. Los trabajos discurrieron lentamente, estando muy avanzados en 1747, aunque la finalización efectiva de los mismos correría a cargo de Jerónimo de la Cueva, a quien Manuel Alcalde de Bárcenas le traspasaría parte de la obra, probablemente ante las dificultades que le habrían surgido durante su intervención al no ser un profesional de la construcción y tener que contratar a su cargo a maestros cualificados. De la Cueva continuaría con la empresa, aunque no sin desencuentros con el Concejo durante su realización[553].

De los arquitectos que intervinieron en la planificación de los trabajos destaca Francisco de Bazteguieta quien tuvo una notable actividad como ejecutor de obras públicas y de arquitectura civil y religiosa en los primeros momentos de la Ilustración en el ámbito burgalés[554]. Manuel de Cubillas tuvo, por su parte, una relativa importancia en la arquitectura cántabra de los años finales del siglo XVIII[555]. Jerónimo de la Cueva fue el maestro de obras del Hospital del Rey, pero desplegó, también, una notable labor al servicio del Concejo y de las fábricas parroquiales en los años centrales del Setecientos[556]. Nada sabemos de Manuel Alcalde de Bárcenas salvo que, probablemente, fue un rico agricultor de Las Quintanillas que debió de dedicarse de manera complementaria a la contratación de grandes obras de construcción.

549 *Ibidem*, f. 157.

550 *Ibidem*, f. 157 vº

551 *Ibidem*, f. 161.

552 *Ibidem*, ff. 180-182.

553 SANZ DE LA HIGUERA, Francisco J. (2019, pp. 39-41).

554 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1993, pp. 405-422).

555 COFIÑO, Isabel (2004, pp.189 y 197).

556 Jerónimo de la Cueva, junto con sus familiares, tuvo un papel muy destacado en las tareas constructivas del Burgos de los años centrales del siglo XVIII, desarrollando importantes labores en el entorno del Hospital del Rey MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 244-264).

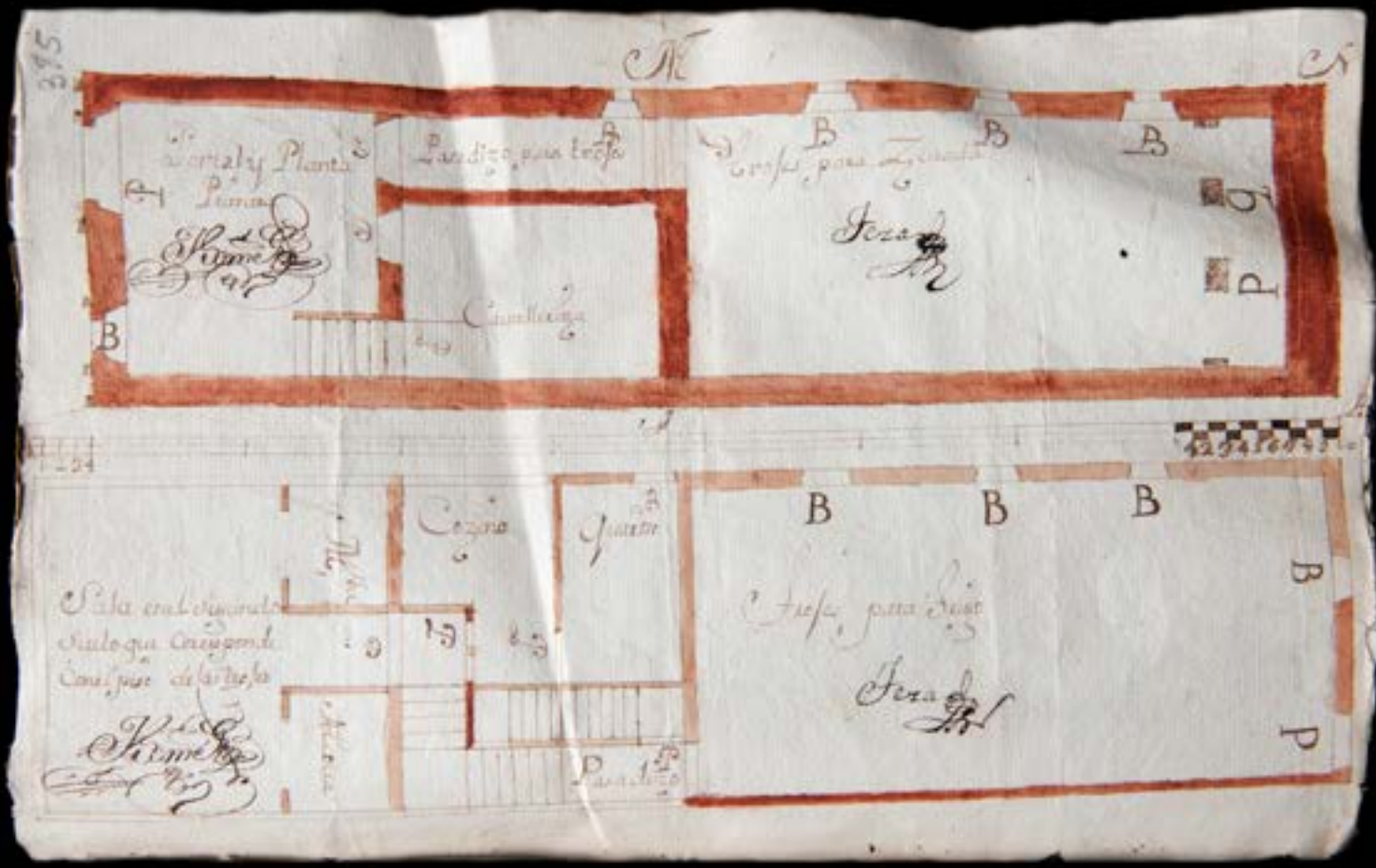
1744

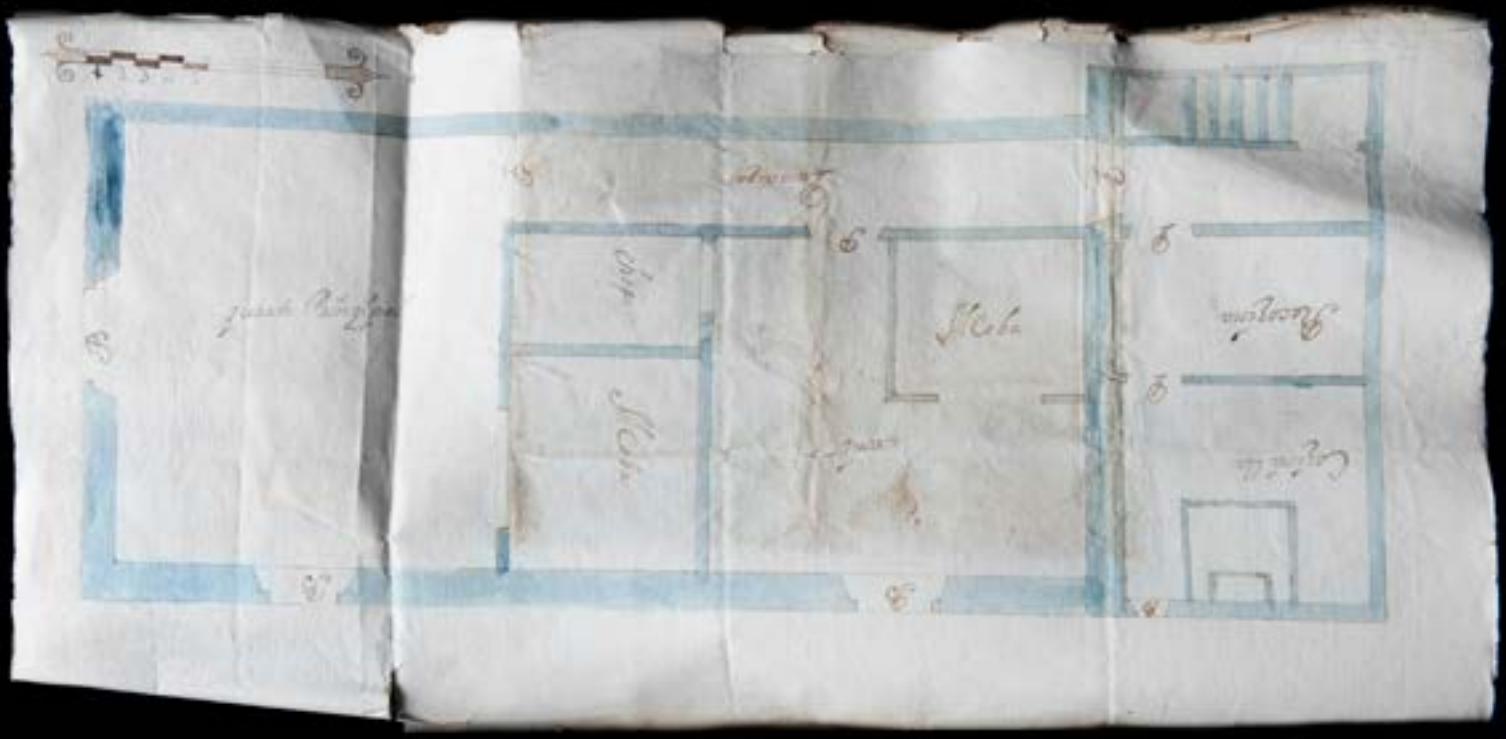
Título: Proyecto para la casa del Hospital del Rey en Briviesca.
Autor: Francisco de Bazteguieta.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.304/, ff. 385 y 386.
Contenido: Representa la planta baja, la primera planta y la segunda planta de la casa con su distribución espacial.
Soporte y técnica: Planta baja y primera planta: Papel. Tinta marrón y aguada sepia. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros; Segunda planta: Papel. Tinta marrón y aguada azul. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo se realizaron a mano alzada. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros.
Dimensiones: Planta baja y primera planta: 32 x 21 cm; Segunda planta: 43 x 21 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Planta baja y primera planta: *portal y planta primera; caualleriza; troges para ceuada; Thome* [rubricado]*; Tera* [rubricado]; *sala en el segundo se que corresponde con el piso de las troges; alcoba; alcoba; trojes para trigo; pasadizo; quarto; portal y planta primera; caualleriza; Thome* [rubricado]*; Tera* [rubricado]*;* Segunda planta: *quarto principal; alcoba; quarto; chopito; pasadizo; cocinilla; recozina.*
Escala: Planta baja y primera planta: Pitipié. Se representa una barra doble, de retícula rectangular, segmentada y numerada en unidades solo en ambos extremos, presentándose el derecho, donde puede leerse *pies,* ajedrezado en blanco y negro. Pies castellanos; Segunda planta: Se representa una barra de extremos flordelisados, ajedrezada parcialmente en blanco y negro y segmentada en el extremo izquierdo en unidades.
Observaciones: Las plantas se dibujan en dos folios. En el primero se representa el bajo y la primera planta. En el segundo la segunda planta. Ambas representaciones incluyen claves alfabéticas explicadas en el pliego de condiciones.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "En torno a la arquitectura burgalesa de la primera mitad del siglo XVIII. El maestro Francisco de Bazteguieta", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XLIX, 1993, p. 416. IGLESIAS ROUCO, Lena S y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Briviesca, su arquitectura en los siglos XVII y XVIII. La villa y los edificios religiosos (I)", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 249, 2014, p. 391.

Comentario: El 24 de agosto de 1744, Francisco de Bazteguieta presentó unas condiciones[557] y el proyecto gráfico para la ejecución de las obras de una casa del Hospital del Rey en la calle de Santa Ana de la villa de Briviesca[558]. Sabemos de las notables propiedades e intereses que este hospital llegó a poseer no solo en Burgos, sino

557 AHPBu. Prot. 8.304/1, ff. 381-383.

558 *Ibidem*, f. 385 y 386.


Cocina
Cuadra
Sala
Cuadra



Detalle del proyecto para la casa del Hospital del Rey en Briviesca.

también en muchos lugares de la provincia[559]. En el siglo XVIII, esta gran institución asistencial se vio implicada en el desarrollo de notables actividades de reorganización de sus rentas y recursos y de mejora de sus inmuebles, tanto en el entorno del centro hospitalario como en lugares alejados[560]. En este contexto ha de enmarcarse la reconstrucción de la casa de este centro asistencial en la localidad burebana. Aunque el edificio se erigiría de nueva planta, en las condiciones se indicaba la necesidad de aprovechar parte de los materiales de la antigua construcción, haciéndose un especial hincapié en la solidez que debía tener el futuro inmueble, levantado sobre nuevos cimientos y cuya materialización se resolvería mediante una combinación de materiales de albañilería, madera y piedra. El 15 de septiembre de ese año, Bazteguieta realizaba una adenda a las primeras condiciones, haciendo algunas aclaraciones a los trabajos de carpintería y al día siguiente añadía una cláusula, indicando el coste de la obra que cifró en 8.000 reales de vellón[561]. Fue este último día cuando se procedió a protocolizar el contrato de obras, actuando como fiador del maestro Francisco Izquierdo. Para la realización de la obra se contaba con el permiso de la abadesa Antonia Lucía de Mioño, señalándose, también, que había sido designado Alonso de Tera como delegado del hospital y de la autoridad abacial para el control de los trabajos.

Junto a las condiciones, Bazteguieta adjuntó dos folios con proyecciones. En uno se representa conjuntamente la planta baja y la primera planta, no aportando una de alzado que es a la que hacen mención las condiciones. Esta representación gráfica aparece signada por el veedor comisionado por la abadesa, Alonso de Tera, y por el notario Gaspar Tomé. Junto a ella aparece otro gráfico que responde a la zona de la segunda planta. El edificio mostraba forma rectangular, teniendo su acceso en uno de los lados estrechos, y hallándose probablemente anejo a otra casa. En la zona baja se articulaba entorno a un amplio zaguán, un espacio para las caballerizas y una amplia sala de troje para la cebada, ya que este edificio debía estar pensado como lugar de recepción de las rentas agrarias que le correspondían al hospital en la comarca burebana. A través de un tiro de escalera se accedía a la primera planta en la que había una estancia de habitación y la troje del trigo. La segunda planta estaba dedicada a vivienda de los empleados y servidores del hospital en la villa de Briviesca con varios cuartos, cocina y recocina. Las distintas puertas y ventanas aparecen indicadas en las plantas con las letras “P” y “B” respectivamente.

Francisco de Bazteguieta, autor del proyecto para la ejecución de esta obra, nació en Guernica en 1677 y se presenta como uno de los más destacados profesionales de la construcción de la primera mitad del siglo XVIII en la antigua Cabeza de Castilla, siendo el responsable de múltiples obras tanto en la catedral como en distintos templos parroquiales de la diócesis. Fue cabeza de un conjunto de profesionales que con este apellido llenaron el ámbito de la construcción en Burgos durante todo el Setecientos[562].

559 MARTÍNEZ GARCÍA, Luis (2002).

560 MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014).

561 AHPBu. Prot. 8.304/1, ff. 383-384.

562 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1993, p. 416).

1746

Título: Proyecto para la casa de José de Orduña y Haro en la calle mayor de Briviesca.
Autor: Nicolás de Izarra.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 148/1, ff. 28 vº y 29.
Contenido: Representa la planta de la casa con su distribución espacial.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes rematados por tres cruces. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas.
Dimensiones: 42 x 31 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Sala; pasadizo recibidor; cocina; chimenea; dispensa; sala; sala; para las aguas; alcobon.*
Escala: Pitipié**.** Presenta línea de escala segmentada y numerada en decenas, incluyendo también las cinco primeras unidades que, según las condiciones, se corresponde con pies. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de un folio doble cosido en el protocolo. Presenta claves alfabéticas que, por su fácil comprensión, no son identificadas en la documentación.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: En 1746, el carpintero Nicolás de Izarra se comprometía a realizar una casa, *de nueva planta,* para José de Orduña y Haro en la calle mayor de la villa de Briviesca por 9.400 reales de vellón. Según las condiciones el maestro se obligaba a hacer las obras de albañilería y carpintería conforme a la planta presentada, manifestándose en las mismas que habría de quedar revocada y tenerse un especial cuidado con las medianeras de las casas vecinas para evitar posibles hundimientos[563].

A través de las condiciones y la propuesta gráfica sabemos que la construcción se basaba en una planta alargada, con fachada estrecha a la calle principal y fachada secundaria. Constaba de una planta baja y una primera planta comunicadas a través de una escalera. La planta inferior estaba dedicada a las caballerías y a bodega. En la planta principal, desde el *pasadizo-recibidor* en torno a la escalera se daba acceso a una gran sala, que se abría a través de una ventana a la calle mayor, a una cocina, con chimenea, a la despensa, a un depósito para las aguas y a dos salas más pequeñas que se iluminaban con dos ventanas abiertas a un corral trasero.

El complejo parcelario del entramado urbano de Briviesca hizo que la casa no tuviera exactamente la misma anchura, ya que en la zona que se abría a la calle principal era algo más estrecha. Por otro lado, el hecho de que tuviera que respetar las luces de una casa contigua generó un pequeño patio longitudinal al que se abrían dos ventanas en el entorno de la escalera.

Nos hallamos ante una propuesta constructiva de caracteres populares, tanto en lo relativo a los materiales, como al de la importancia de la casa. Sin embargo, la figura de Izarra debió de alcanzar una cierta trascendencia, formando parte de un grupo de maestros que con este apellido trabajaron en el entorno alavés. Sabemos que, en 1738, aparece como fiador de Miguel de Gorospe en

563 AHPBu. Prot. 148/1, ff. 26-27.

la ejecución de dos casas, en Larrínzar y Dallo (Álava), que eran propiedad de Antonio Manuel Gil, alcalde de Miranda de Ebro (Burgos)[564]. En 1752, se comprometió a la construcción de dos casas para la iglesia vitoriana de San Pedro, en un solar situado en la calle de la Herrería de Vitoria[565]. En 1766, examinó y tomó en ejecución la obra del Camino de Postas a su paso por Vitoria por 200.000 reales[566].

Filigrana del proyecto para la casa de José de Orduña y Haro en la calle mayor de Briviesca.

564 AHPA. Prot. 846, ff. 887-899.

565 *Ibidem*, 1.309, ff. 194-209.

566 BARRIO LOZA, José Ángel y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (1981, p. 225).

1749

Título: Proyecto para la ampliación de la iglesia de Villalmanzo.
Autor: Antonio de la Cueva.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.306/2, entre f. 307 y f. 308.
Contenido: Representa la nave de ampliación de la iglesia con la proyección de las bóvedas. Muestra las decoraciones de las bóvedas, así como los arcos de unión con lo ya construido y la puerta de acceso al templo mediante el sistema del "abatimiento".
Soporte y técnica: Papel. Filigrana que parece representar un escudo coronado. Tinta marrón y negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada.
Dimensiones: 36 x 48 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Puerta; estribo; estribo; estribo de la fuente; bentana; bentana; arcos de medio: arcos de medio; arcos para mantener caña parte vieja; arcos; arcos; arcos;*
Escala: Pitipié. Presenta una barra de escala segmentada sin numeración que, según las condiciones, correspondería a pies. Pies castellanos.
Observaciones: Es un folio doble cosido con el protocolo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

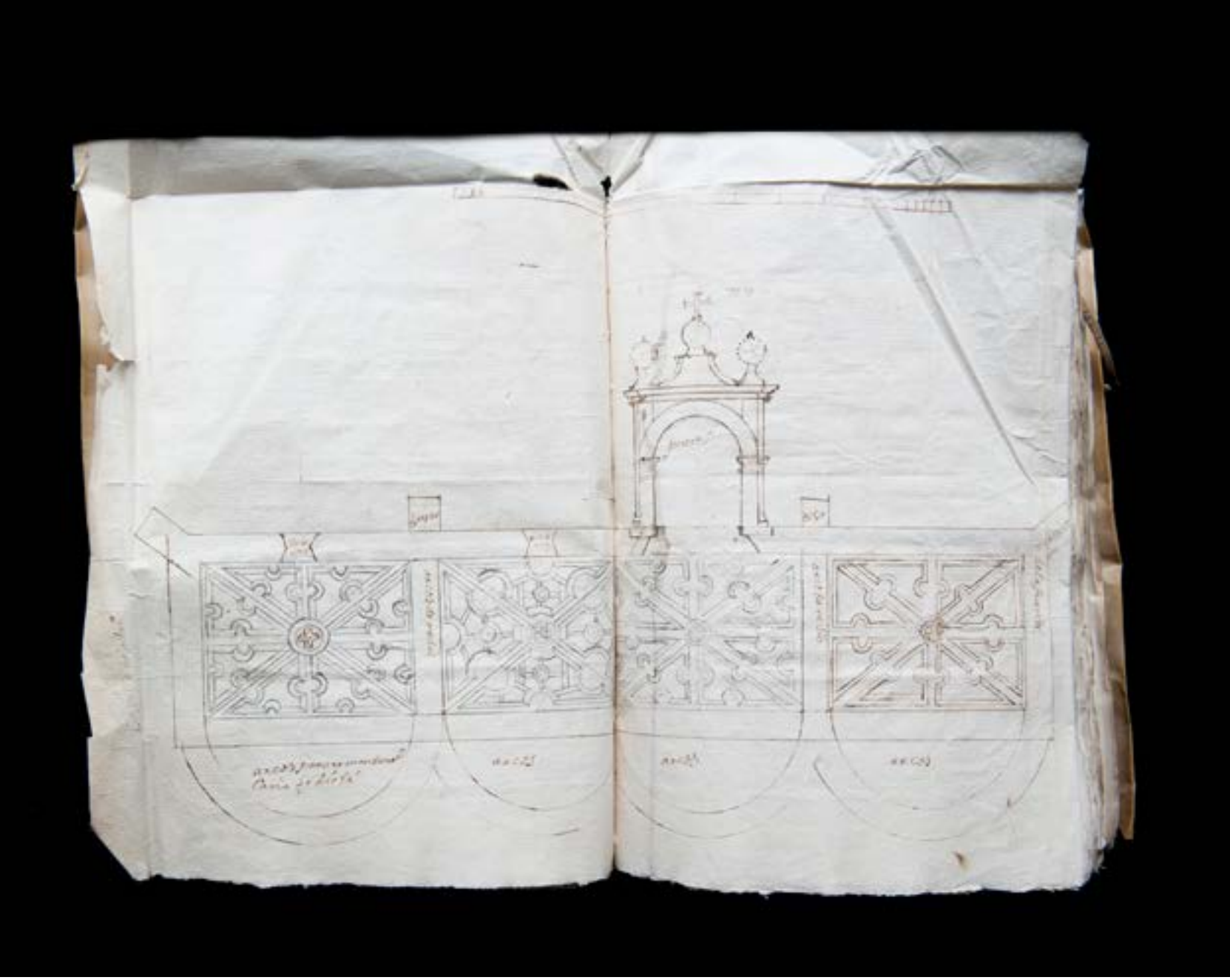
Contenido: En 1749, el cura de la iglesia de Villalmanzo, Tomás de Madrigal, daba cuenta de la necesidad que tenía este edificio de ser ensanchado por la escasez de espacio, indicando que, incluso, muchos de los difuntos debían ser enterrados fuera de esta construcción, quedando el templo muy pequeño en las grandes solemnidades. Por ello, se dirigía al abad de la Colegiata de Lerma, de quien dependía esta fábrica, comunicándole que, disponiendo la parroquia de rentas suficientes, se dignara permitir esta obra y enviara algún maestro perito para la realización de estos trabajos[567].

La respuesta del abad de Lerma fue positiva y una vez admitidas las deficiencias de este templo decidió que fuera a visitarlo, para proyectar las obras necesarias, Antonio de la Cueva, maestro de obras del Hospital del Rey de la ciudad de Burgos. Sabemos que el 22 de diciembre de 1749 ya había ido a Villalmanzo y reconocido la iglesia. Este profesional indicó que la ampliación podría hacerse en la zona del mediodía[568]. En su informe señalaba que la construcción se había quedado pequeña para el número creciente de vecinos de la villa, por lo que era necesaria la edificación de una nueva nave que actuara a modo de ensanche del edificio. Debía tener cincuenta pies de largo y articularse en cuatro tramos, con cuatro arcos que se abrieran a la nave principal. Las bóvedas se ejecutarían en ladrillo cubierto con yeso, mientras que las paredes y los pilares se harían de piedra, cuidándose especialmente las zonas de unión entre la ampliación y la antigua iglesia, reforzándose el conjunto con contrafuertes. En este informe se decía que la obra debería ejecutarse conforme a proyecto adjuntado, pero no se hacía una estimación del coste total de los trabajos[569].

567 AHPBu. Prot. 8.306, f. 298.

568 *Ibidem*, ff. 298 vº y 299.

569 *Ibidem*, ff. 300 y 301.



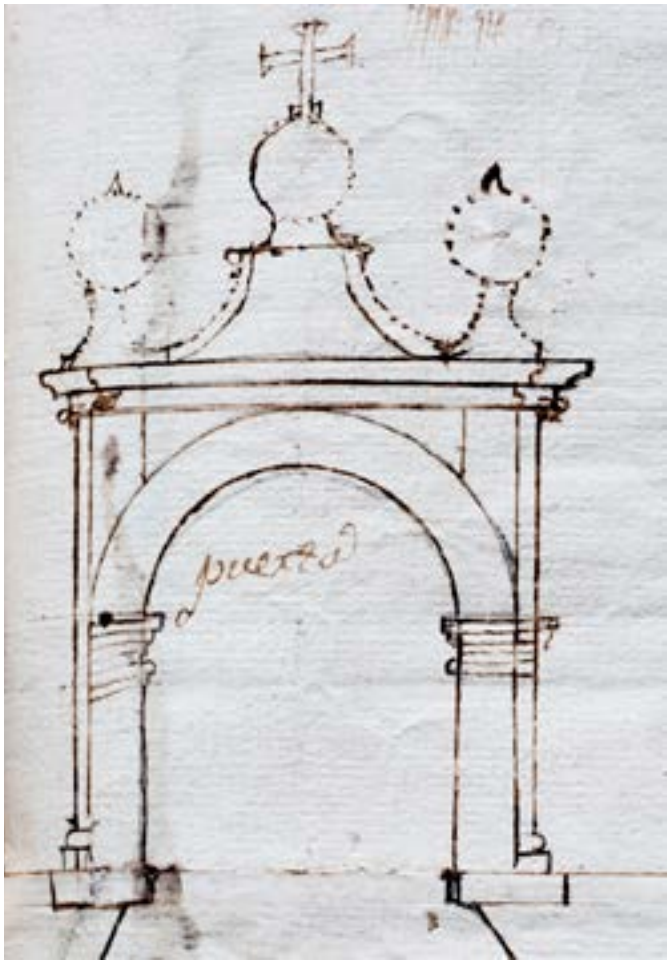
La propuesta de Antonio de la Cueva muestra los cuatro tramos a realizar como nave de ampliación del templo, con el nuevo muro maestro reforzado por contrafuertes y los arcos que la unían con la parte antigua de la iglesia. Destacan el complejo trazado de las bóvedas, donde las aristas quedaban profusamente ornamentadas, y el alzado de la nueva puerta con unas formas sumamente clasicistas[570].

Aceptado el proyecto de Antonio de la Cueva, el abad de la Colegiata de Lerma decidió que se procediera a sacar la obra a público remate, pero antes se solicitó que se redactaran unas condiciones técnicas más amplias que debían realizarse sobre el informe y la representación gráfica de este profesional[571]. Esta tarea corrió a cargo del maestro burgalés Manuel del Campo. En estas prescripciones técnicas se desarrollaban de forma mucho más amplia los aspectos que en el informe primigenio solamente aparecían esbozados. Del Campo estimaba que el coste de esta obra ascendería a 18.000 reales[572]. Admitidas estas condiciones se procedió a llevar a término el proceso de remate en Villalmanzo el día 12 de mar-

570 *Ibidem*, entre f. 307 y f. 308.

571 *Ibidem*, f. 302.

572 *Ibidem*, ff. 304-306.



Detalle del proyecto para la ampliación de la iglesia de Villalmanzo.

Portada de la iglesia de Villalmanzo.

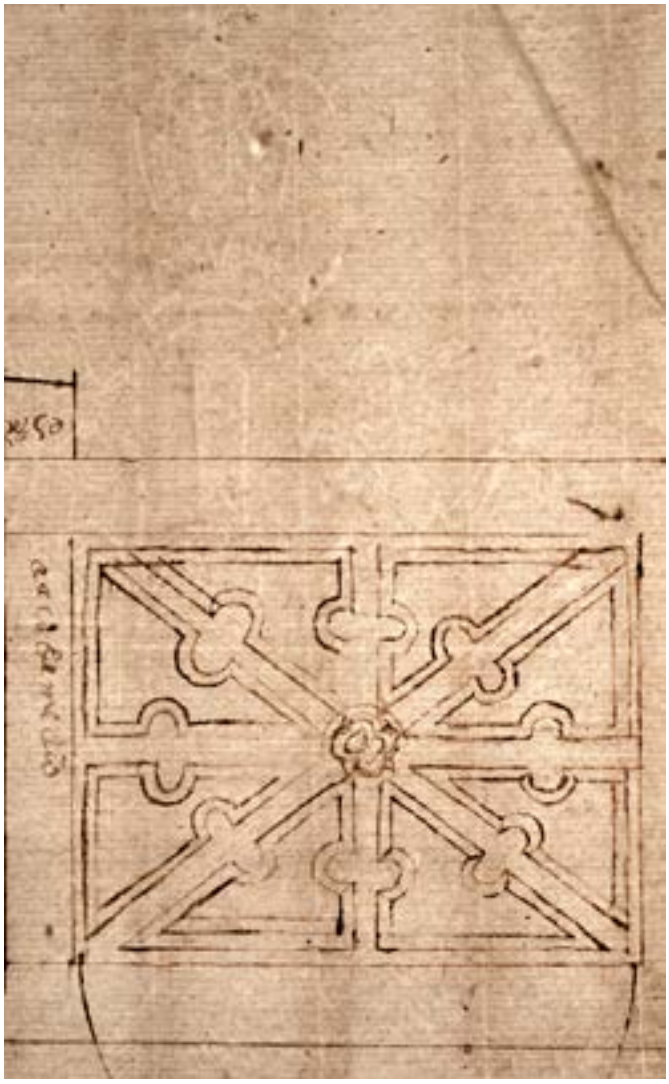
zo de 1750. Participaron en la puja los maestros Simón de Pereda, Lorenzo del Valle, Domingo de Ondategui y Rodrigo de la Cueva, adjudicándose los trabajos este último profesional por 12.780 reales[573].

Finalmente, el 4 de abril de 1750, se procedió a la firma de la carta de obligación. Actuaron como principales Rodrigo de la Cueva y Manuel de la Cueva, maestros de obras residentes en el Hospital del Rey, siendo sus fiadores Juan Manuel de la Cueva, quien también estaba avecindado en ese lugar, Antonio Vallejo, Agustín García y Andrés del Barrio. Se indicaba que la fábrica de Villalmanzo entregaría de inmediato las cantidades necesarias para el acopio de materiales y pago de los oficiales y peones, para así poder dar inicio a los trabajos[574].

Se mantuvo, de forma genérica, el proyecto de Antonio de la Cueva y las condiciones de Manuel del Campo. Sin embargo, se introdujeron algunas modificaciones con respecto a lo propuesto en el dibujo, ya que las cubiertas se simplificaron para adaptarse a las del resto de las naves, que presentan caracteres tardogóticos, ejecutándose con nervaturas decorativas de carácter octo-

573 *Ibidem*, ff. 306-307.

574 *Ibidem*, ff. 308-309.



Filigrana del proyecto para la ampliación de la iglesia de Villalmanzo.

Interior de la iglesia de Villalmanzo.

partito, en correspondencia con las de la nave del evangelio, y prescindiéndose de las complejas decoraciones que se habían planteado en principio. La portada fue también ligeramente modificada con respecto al diseño inicial.

El apellido De la Cueva aparece ligado a una amplia serie de profesionales de la arquitectura y la escultura, de orígenes cántabros, de los siglos XVII y XVIII, que desarrollaron su actividad en distintos territorios castellanos[575].

575 VARIOS AUTORES (1991, pp. 189-190).

1750

Título: Proyecto para las sepulturas y enlosado de la iglesia de Orón.
Autor: Pedro de Bengoa (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.177/3, antes del f. 231.
Contenido: Representa el enlosado de la iglesia con las zonas dedicadas a sepulturas y los pasillos.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana heráldica, tratándose de un escudo coronado. Tinta marrón. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre a la tinta para rellenar la anchura del perímetro de parte de las sepulturas que se encuentran ubicadas en los laterales de la composición, formando espacios rectangulares.
Dimensiones: 41 x 31 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Reverso: *Aguirre* [rubricado].
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: En el reverso hay cuentas y diversas barras segmentadas sin numeración que desconocemos si pueden hacer referencia a una escala. Se marca el despiece del enlosado del perímetro.
Documentación relacionada: AGDBu. Orón. Libro de Fábrica 1700-1807. Cuentas del 5-VII-1751.
Bibliografía específica: No.

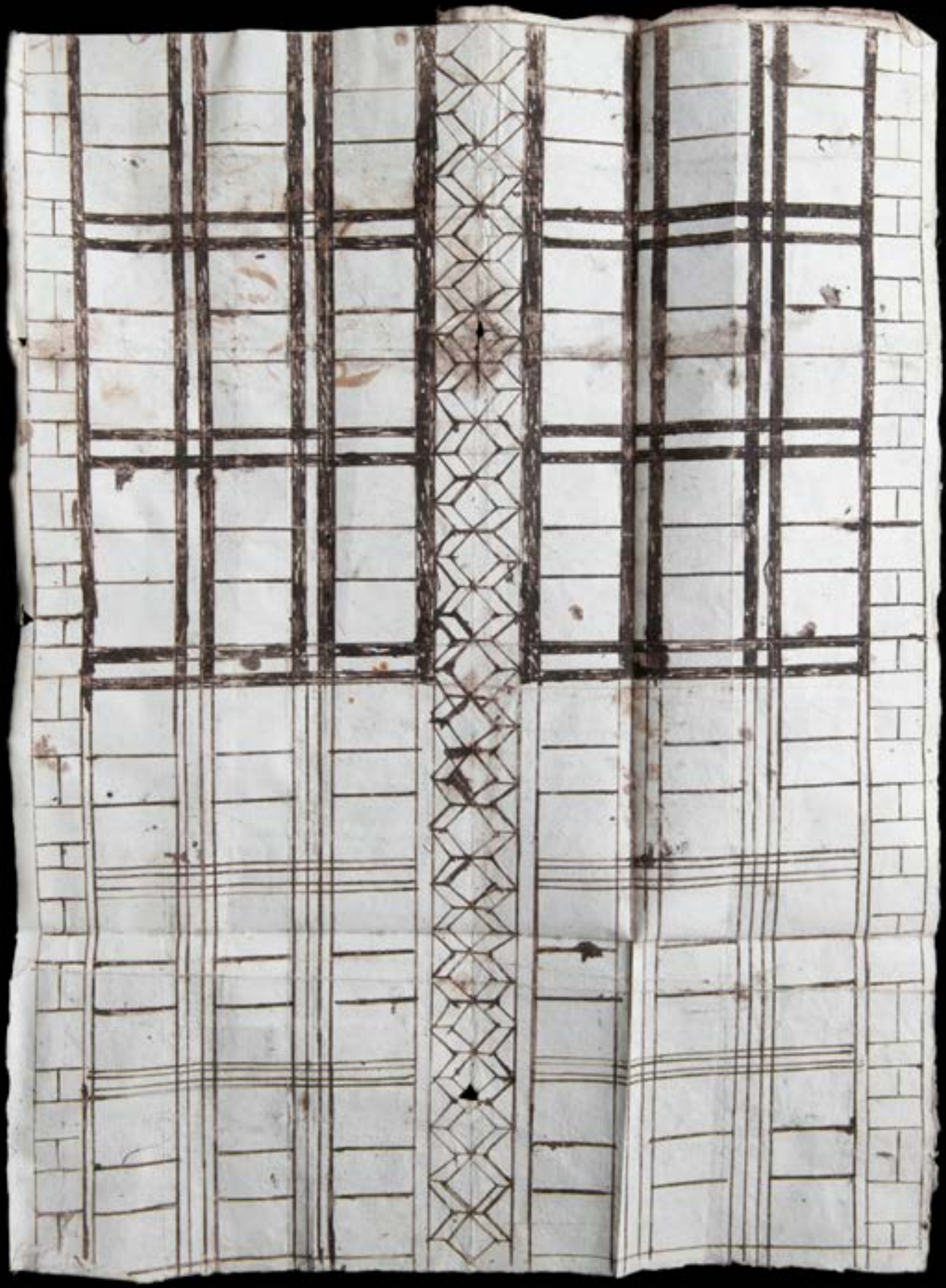
Comentario: El 15 de octubre de 1750, Miguel de Santa Gadea, cura y beneficiado de la villa de Orón, en representación de la iglesia parroquial de esa localidad. firmaba una carta de concierto con Pedro de Bengoa, maestro de cantería y vecino de la villa de Haro, para la realización del enlosado del citado templo[576].

En esta carta de obligación estaban incluidas las condiciones de ejecución de una obra que se enmarca en la dinámica vivida por muchas fábricas parroquiales de mejorar y renovar, a lo largo del siglo XVIII, los sistemas de enterramiento en el interior de las iglesias, en unos momentos en que muchas de ellas se hallaban colapsadas por las inhumaciones, a veces no muy bien ejecutadas. Estas obras permitían sacar de nuevo a la venta los espacios de enterramiento en el interior de los templos, lo cual era un medio para conseguir aumentar las rentas de los mismos.

En las condiciones se señalaba que se habían de ejecutar 42 sepulturas, 21 a un lado y otras 21 al otro, de tal manera que había de dejarse un paso en la parte central que no se ocuparía. Los costados del templo también debían quedar sin ningún tipo de enterramiento y se cubrirían con losas sencillas.

Cada sepultura debía tener siete pies de largo y dos de ancho según el proyecto. Se construiría una estructura interna con adoquines de piedra y los nichos quedarían cubiertos con placas de piedra sillar. La fábrica sería la encargada de preparar el comienzo de las obras, sacando la tierra del templo antes de que se comenzaran los trabajos. Por su parte, Pedro de Bengoa estaba obligado a construir un osario en la parte trasera del edificio, donde se depositarían los huesos de las antiguas tumbas. Por toda la obra se concertó un precio total de 1.800 reales de vellón, entregados al maestro de la

576 AHPBu. Prot. 4.177/3, f. 231.



siguiente manera: 300 en el momento de sacar la piedra; 300 al iniciarse la obra; 500 al acabarla y el resto cuando fuera tasada[577].

Las condiciones iban acompañadas del proyecto gráfico que refleja la estructura descrita en las condiciones. Cada tumba quedaba cubierta con tres losetas de piedra. En el pasillo central las placas conformaban un dibujo en espiga y en los laterales se cubría el perímetro con losetas rectangulares[578]. El dibujo no está firmado pero, muy probablemente, lo realizaría el citado Pedro de Bengoa.

Sabemos que en 1751 se empezaron los pagos de esta obra, comenzando con la adquisición de la cal y el acarreo de la piedra desde Leciñana[579]. Igualmente, se le entregó la primera partida al maestro[580], que terminó de cobrar su trabajo en 1752[581].

Filigrana para el proyecto para las sepulturas y enlosado de la iglesia de Orón.

577 *Ibidem*, ff. 231-232.

578 *Ibidem*, antes del folio 231.

579 AGDBu. Orón. Libro de Fábrica 1700-1807. Cuentas del 5-VII-1751.

580 *Ibidem*, Cuentas del 5-VII-1751.

581 *Ibidem*, Cuentas del 24-X-1752.

1757

Título: Proyecto para el armario-archivo para la memoria de Juan Bautista Herrera en la iglesia de San Juan Bautista de Aranda de Duero.

Autor: Ángel Vicente Ubón.

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.817/2, f. 75.

Contenido: Representa los armarios de la iglesia ubicados en los muros. El armario principal queda representado también en planta.

Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre a la aguada para crear efectos tridimensionales en la puerta.

Dimensiones: 30,5 x 26, 5 cm.

Estado de conservación: Bueno.

Anotaciones: *Delineo en Aranda Angel Bicente Ubon* [rubricado]; *Planta y elebazion de los harchivos para la iglesia de San Juan. La letra AB demuestra la planta. La CD el corte exterior por la sacristia. La FG por la iglesia. La HI el corte interior. Para lo que ponguo las condiciones siguientes que todos los materiales sean de quenta del maestro como también todo el herraje que demuestra con sus dos zerraduras para las dos ojas la una y la otra para la ventana que se chapeara con chapa de hierro bien fuerte. Ytem que se ha de enlucir con buen ielso y todo lo referido y demostrado yo Angel Bicente Ubon maestro arquitecto me obligo a ejecutar a vista de peritos en setecientos y treinta reales bellon.*

Escala: No.

Observaciones: El folio aparece doblado para adaptarse al tamaño del protocolo. Se representa el despiece de la sillería y el dovelaje del arco adintelado.

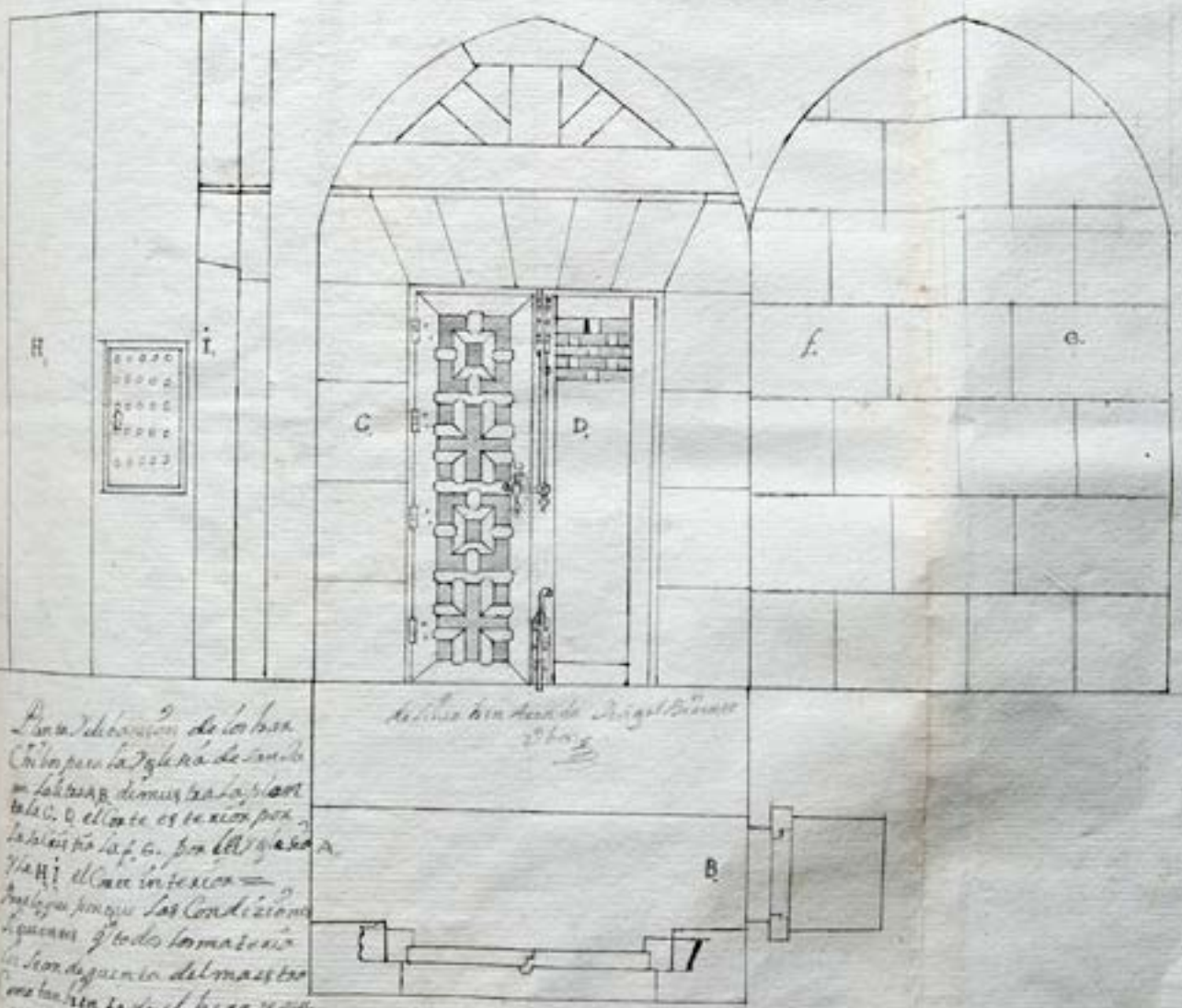
Documentación relacionada: No.

Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Principales transformaciones en la iglesia de San Juan durante los siglos XVII y XVIII", *Restauración de la iglesia de San Juan Bautista.* Escuela Taller de Aranda de Duero, 1990a, p. 13; ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII,* T. II, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, p. 598.

Comentario: El 18 de julio de 1757, el corregidor arandino, Alonso Isidoro de Arnáez y Vivero, señalaba que había recibido noticia de Manuel García, cura de la iglesia de San Juan Bautista de Aranda de Duero, sobre la fundación de una memoria por Juan Bautista Herrera[582] para administrar el Viático a los enfermos de la villa, con el servicio de nueve sacerdotes dotados de sobrepellices, hachas de cera y palio, para lo cual había dejado una renta de 400 ducados anuales. Se señala que el fundador había ordenado que cesase la dotación de otra memoria preexistente, también fundada por él, para casar doncellas y dotar sacerdotes con el fin de aplicar esas rentas a la nueva memoria[583]. Con el fin de custodiar las alhajas y enseres de esta fundación y el dinero de la renta de

582 Este personaje había fundado algunas destacadas Obras Pías sitas en distintas instituciones eclesiásticas de Aranda de Duero (ARCHVa. Pleitos Civiles, Fernando Alonso (Olv), Caja 102/6).

583 AHPBu. Prot. 4.817/2, ff. 70 vº-72.



Delineada por Angel Bizente
Obra

Planta del Corazon de la Iglesia
Con los pasos para la Iglesia de San Lo
en la letra A B demuestra la planta
la C. D. el Coro es la Reja para
la Iglesia por la f. G. por el Iglesia
y la H. I. el Coro interior
Analogo porque las Condiciones
siguientes y todos los materiales
son de gusto del maestro
Como tambien todo el hierro que
demuestra con sus dos zerraduras para las dos ojas la una, y la otra para
la Iglesia y la que se chapea con chapa de yerro bien fuerte y los que
son de bidrio con buen vidrio y todo lo enseñado y demostrado yo Angel Bizente vlano
mas no he quisto echo hacer obligo a que quanto a bis tada de pendos en se zien to, y cuarenta reales bellon

la misma pareció necesario construir un armario-cajón donde proteger estos bienes. El corregidor daba permiso para que se hiciera esta obra, indicando al sacerdote peticionario que tendría que señalar el lugar más adecuado para la colocación de este archivo, ordenando que el maestro de obras local Santiago de la Puente[584] declarase el coste que podrían tener estos trabajos. Igualmente, se pedía que el sastre Manuel de Santa María indicara el valor monetario que tendría el palio y estandarte que pretendía realizarse en estos momentos y con los que solemnizar el traslado del Viático a los enfermos[585]. Una vez notificada esta decisión al cura, este consideró que el lugar más apropiado para su instalación era junto a la puerta de la sacristía mayor del templo[586]. El 28 de julio de ese año, el maestro Santiago de la Puente señalaba que el coste de la construcción del armario-archivo podía ascender a 790 reales de vellón, en los que se incluían las labores de romper el muro y ejecutar el armario de madera, además del material y las cerraduras[587]. Por su parte, Manuel de Santa María indicaba que el coste del palio y del estandarte, con los materiales necesarios, se elevaría a 880 reales de vellón[588].

Una vez hecho este avance de presupuesto de obra, el corregidor ordenaba que saliera a remate la ejecución de este cajón-archivo[589]. El 29 de julio de 1757 el pregonero de la villa anunció, en la plaza de Santa María de la localidad, el remate que debía iniciarse a partir de los 790 reales antedichos[590]. Participó en este proceso el arquitecto oxomense Ángel Vicente Ubón, quien se comprometió a hacer la obra por 730 reales de vellón[591]. Fue entonces cuando este profesional presentó también una propuesta para la ejecución de esta obra[592]. En ella se mostraba el muro en el que se iba a colocar el armario, comparándolo con los que lo flanqueaban, mostrando los trabajos de cantería que debían realizarse, así como las puertas y los herrajes. En este dibujo se representa tanto el alzado, como la planta y el interior de esta nueva estructura. Junto al armario principal, destinado a guardar los enseres de la obra pía, se diseñó otro pequeño armario cuadrangular que debía quedar cerrado con una puerta de hierro y en el que se custodiarían los caudales de esta institución piadosa. Una vez presentado el proyecto y aceptado por los promotores, se decidió que se celebrara un segundo remate sobre la base de la representación gráfica y de la estimación del coste realizadas por Ubón, el cual tuvo lugar el 3 de agosto de ese año, en el que, además de este profesional, participaron el maestro cerrajero Antonio de Asensio y el maestro de obras Francisco Iturrioz, adjudicándose finalmente las labores el tracista por 450 reales[593].

No debió de quedar satisfecho Ubón con esta adjudicación pues, al poco de finalizar sus trabajos, señalaba que se habían hecho *diferentes bajas a la que en fue regulado su coste por personas no ynteligentes en su maniobra como fue por Antonio de Asensio zerrajero por fines particulares y especialmente el de que io no executase dicha obra por tirarme a molestar fuera de que por la traza y condiciones que tengo formadas y admitidas por este tribunal no se puede sino que sea con gran perdida hacer dicho archivo.*[594]. Ubón presentaba, el 10 de octubre de

584 Fue un destacado profesional de la construcción que trabajó en algunas importantes obras religiosas y civiles en la comarca arandina en los años centrales del siglo XVIII: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 544-545).

585 AHPBu. Prot. 4.817/2, f.72.

586 *Ibidem*, f. 72 vº.

587 *Ibidem*, f. 73.

588 *Ibidem*, f. 74.

589 *Ibidem*, f. 74 vº.

590 *Ibidem*, f. 74 vº.

591 *Ibidem*, f. 76.

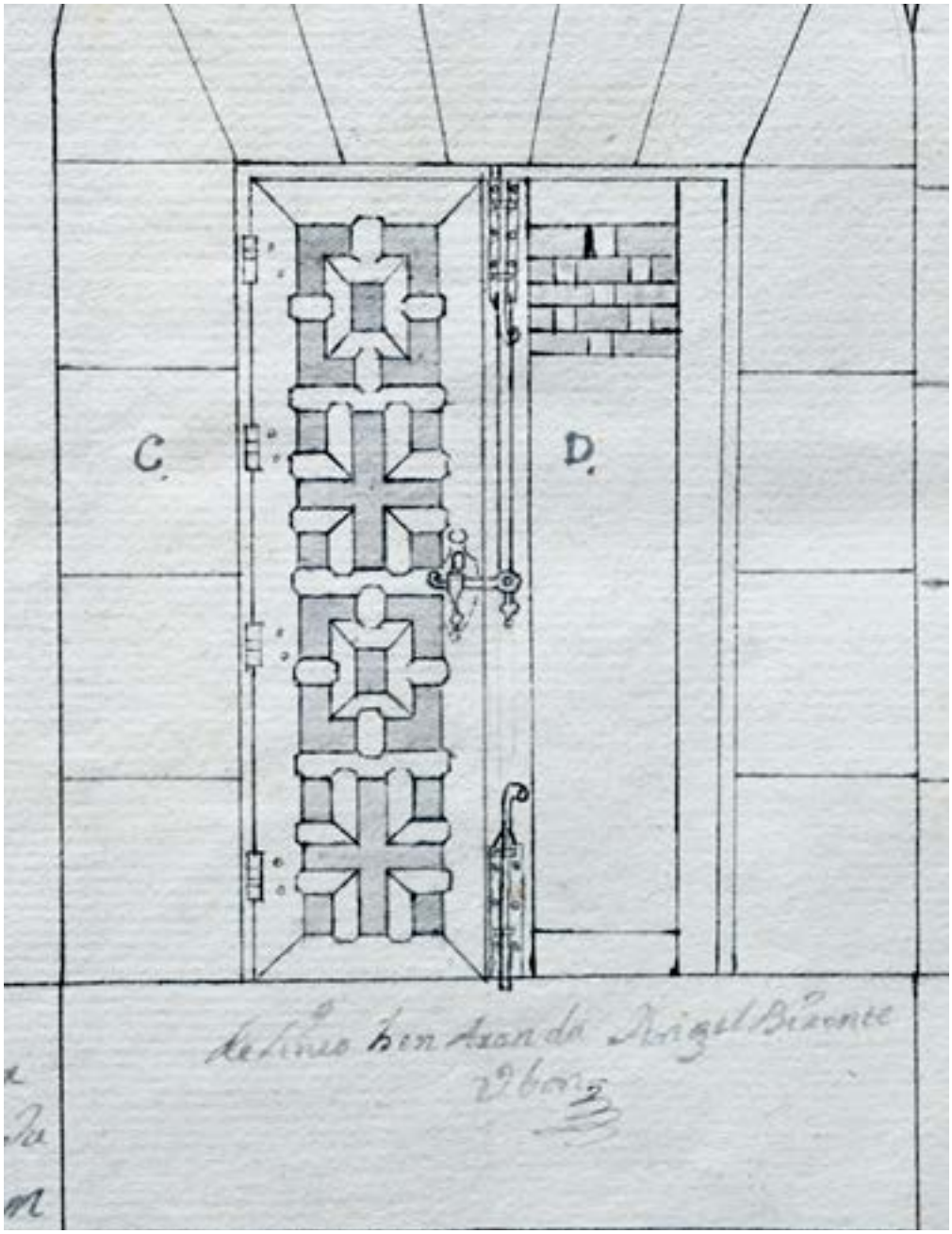
592 *Ibidem*, f. 75. Citado por ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (1990a, p.13); ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 598).

593 AHPBu. Prot. 4.817/2, f. 77.

594 *Ibidem*, f. 81.

1757, una cuenta en la que señalaba que el coste total había sido de 666 reales, solicitando que se le entregara la diferencia con respecto a lo contratado sobre el último remate[595]. Finalmente, el corregidor, tras ver un informe realizado por maestros peritos, ordenaba que se pagara a Ubón la demasía[596].

De orígenes vallisoletanos, Ángel Vicente Ubón fue uno de los más destacados profesionales de la construcción en el obispado oxomense en el tercer cuarto del siglo XVIII. Académico supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se formó, residió un periodo importante de su vida en Aranda de Duero, realizando múltiples proyectos de arquitectura religiosa y civil y de retablos dentro de las coordenadas estéticas del Barroco Clasicista[597].



Detalle del proyecto para el armario-archivo para la memoria de Juan Bautista Herrera en la iglesia de San Juan Bautista de Aranda de Duero.

595 *Ibidem*, f. 82.

596 *Ibidem*, f. 83.

597 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 597-603).

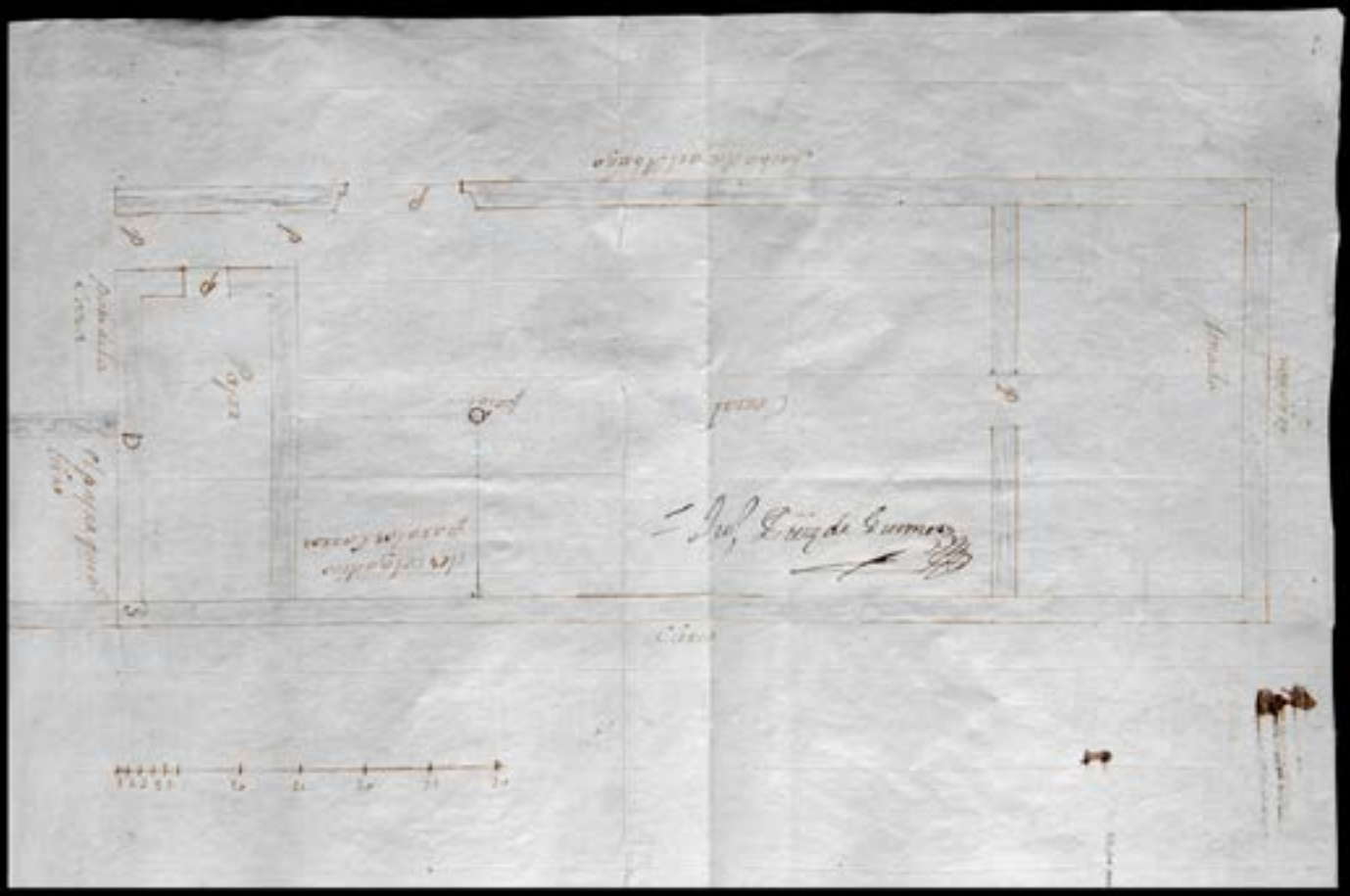
1759

Título: Proyecto para la ampliación de un molino de Villaldemiro propiedad del Hospital del Rey.
Autor: Juan Díez de Güemes.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.311/1, ff. 300 y 301.
Contenido: Representa el edificio complementario y el cercado anejo al molino.
Soporte y técnica: Propuesta para el cercado: Papel. Filigrana perteneciente al fabricante Antonio Rovira. Tinta marrón. Grafito. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre al grafito para representar el espesor de los muros. Propuesta para las nuevas edificaciones: Papel. Filigrana heráldica, siendo un escudo coronado que, en este caso, incluye un cuerno de caza y se dispone sobre las iniciales GR. Tinta marrón. Grafito. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre al grafito para representar el espesor de los muros.
Dimensiones: Propuesta para el cercado: 30 x 40 cm; Propuesta para las nuevas edificaciones: 24 x 36 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Propuesta para el cercado: *abrego; regañon; zierzo; guertas, Juan Diez de Guemes* [rubricado]; Propuesta para las nuevas edificaciones: *pare dela casa; el pajar que oi tiene; pajar; portal; descolgadiço para los carros; portal; corral; tenada; fachada a el abrego; regañon; cierço; Juan Diez de Guemes* [rubricado].
Escala: Pitipiés**.** Ambas propuestas presentan línea de escala segmentada y numerada correspondiendo, según las condiciones, a pies. Pies castellanos.
Observaciones: Son dos hojas independientes. Presentan claves alfabéticas que, por su fácil identificación, no están explicadas en las condiciones.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

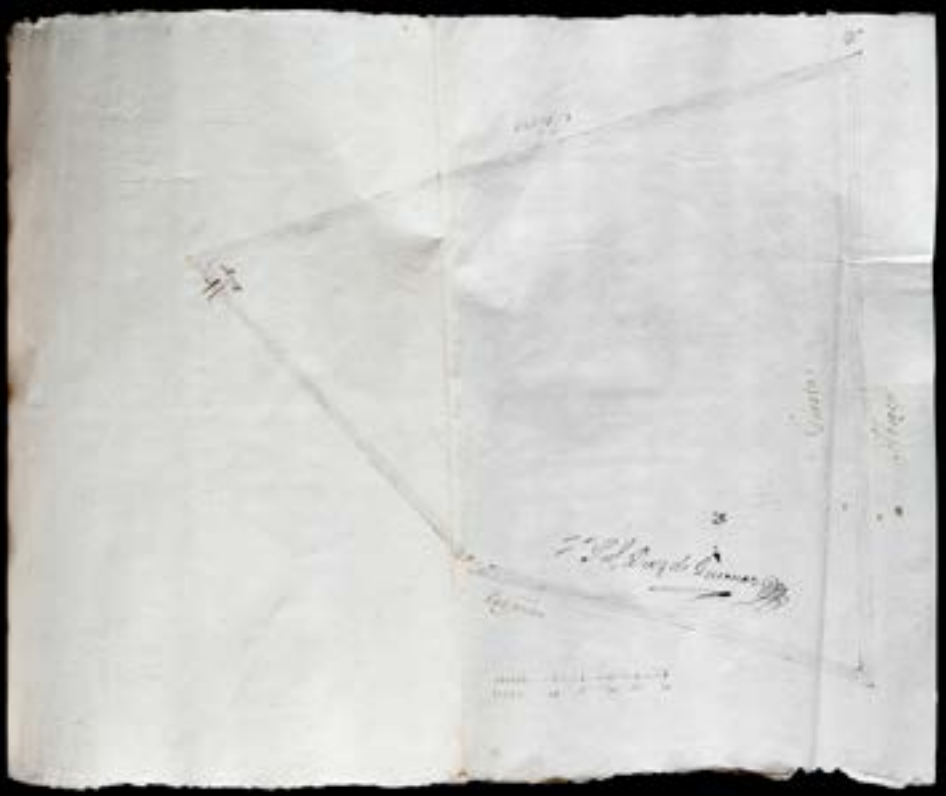
Comentario: El 1 de agosto 1759, el maestro Juan Díez de Güemes presentó el proyecto para la reparación de un molino, propiedad del Hospital del Rey, en la localidad de Villaldemiro. Contaba este proyecto con el impulso de los comendadores de esta institución y con la aprobación de la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas. No se intervino en las estructuras hidráulicas propiamente dichas, consistiendo la obra en añadir nuevas edificaciones a las preexistentes, como un pajar y una tenada que se levantaron en torno a un corral cerrado por una tapia. Las obras fueron esencialmente de albañilería y carpintería, aunque también se aprovechó la piedra de mampostería de un cercado de un espacio próximo. Díez de Güemes, que se intitulaba como *maestro de obras de dicho hospital*, se comprometía a la ejecución de estos trabajos en la cantidad de 6.130 reales de vellón[598]. Se conservan los dos gráficos delineados por este maestro[599]. Uno de ellos nos muestra las nuevas construcciones que debían levantarse junto a la primitiva casa del molino, evidenciando la intención de dotar a esta instalación de un notable grado de funcionalidad. El otro refleja el nuevo cercado que se pretendía construir en las inmediaciones para delimitar una huerta con su riego.

598 AHPBu. Prot. 8.311/1, ff. 297-299.

599 *Ibidem*, ff. 300 y 301.



A pesar de que Díez de Güemes era uno de los maestros del Hospital del Rey, que había efectuado las representaciones gráficas y redactado las condiciones y que había hecho una oferta económica para la realización de los trabajos, no sería el encargado de los mismos. Finalmente, tras un proceso de remate, que tuvo lugar el 18 de agosto, se redactó la carta de obligación el 24 de ese mes que firmaron los maestros de obras José Miguel y Francisco Delgado, moradores en Burgos, y Luis García, morador en los Compases del Hospital, quienes tras la correspondiente baja se comprometieron a su ejecución por 4.870 reales[600].



600 *Ibidem*, ff. 302 y 303.

1761

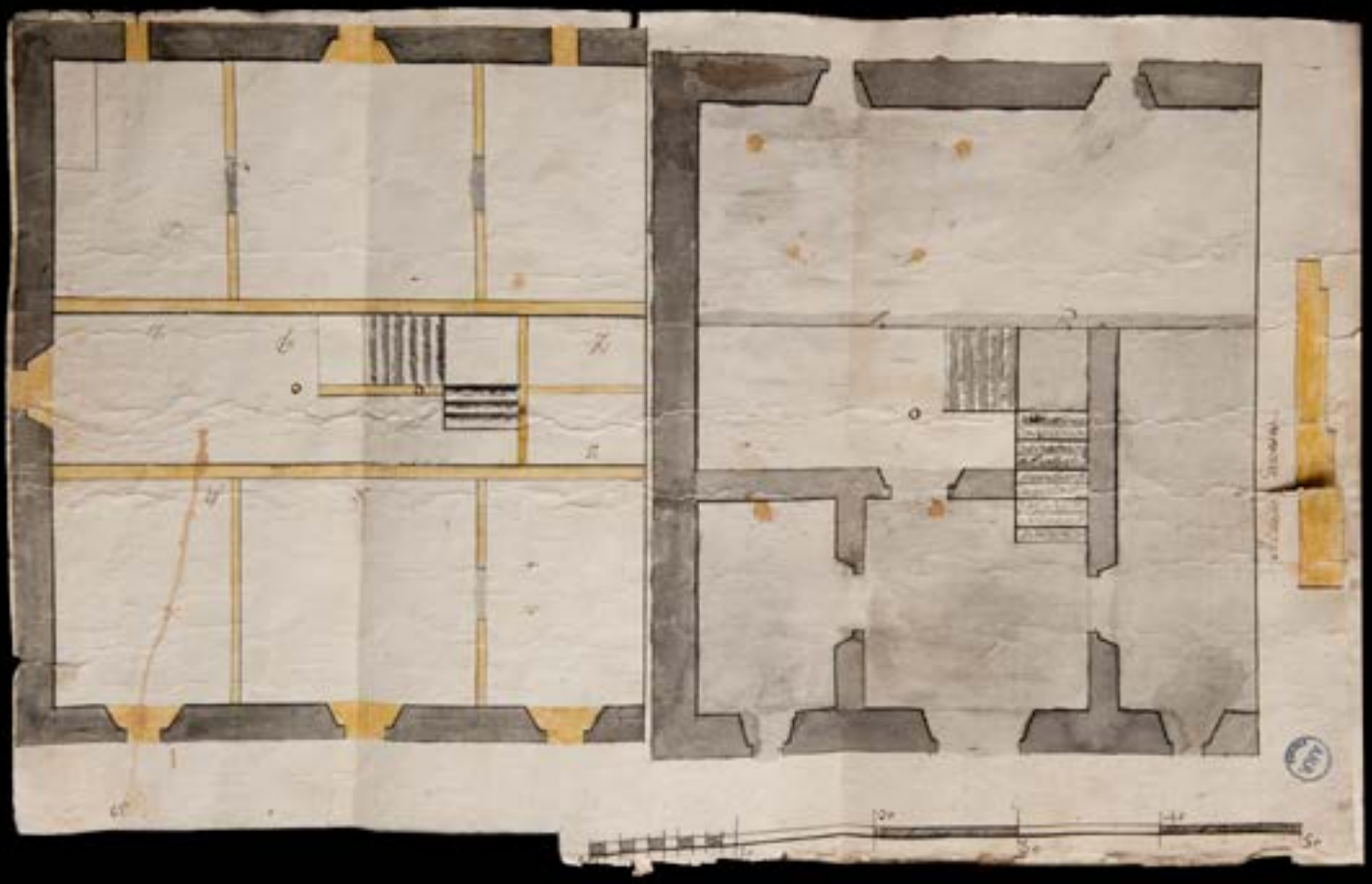
Título: Proyecto para la hospedería del monasterio de San Martín de Don.
Autor: Desconocido.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 725, ff. 39-40.
Contenido: Representa las plantas y la estructura de madera del tejado de la hospedería.
Soporte y técnica: Planta: Papel. Tinta negra. Aguada gris y amarilla. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre a la aguada gris para representar, por lo general, el espesor de los muros y a la amarilla para identificar, fundamentalmente, la tabiquería interior de la planta superior. Se utiliza el punteado para resaltar los peldaños de la escalera en la planta inferior y el rayado diagonal en la de la superior. Estructura de madera del tejado: Papel. Filigrana de inscripción alfabética que no ha podido ser identificada. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre a la aguada amarilla para resaltar la estructura de madera.
Dimensiones: Planta: 46 x 29 cm; Estructura de madera del tejado: 40 x 29 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Planta: *Alzado y gruesos;* estructura de madera del tejado: *texado,*
Escala: Planta: Pitipié. Presenta barra de escala bícroma, en blanco y negro, segmentada y numerada en decenas, estándolo la primera también en unidades que, según las condiciones, hacen referencia a pies. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de dos hojas independientes. En el dibujo de la planta se incluyen claves alfabéticas identificadas en las condiciones.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

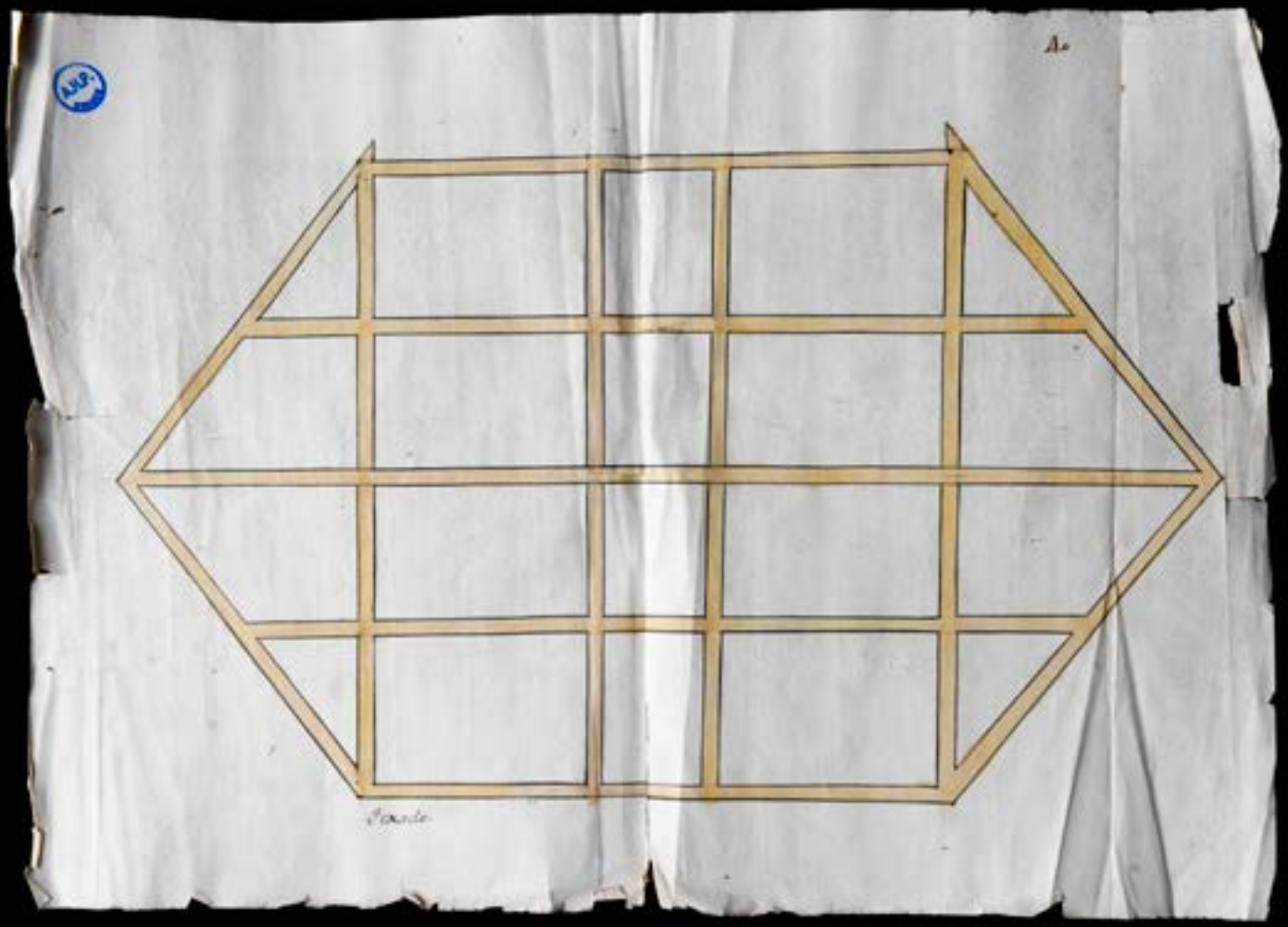
Comentario: En 1761, el monasterio de las clarisas de San Martín de Don decidió reconstruir la casa-hospedería que servía de alojamiento al capellán, al confesor, a algunos sirvientes y a los huéspedes de este centro religioso, siendo abadesa doña Francisca Inés Ruiz de la Bastida, puesto que la primitiva casa-hospedería había desaparecido a raíz del incendio propagado el día 3 de diciembre de 1760. La contratación de esta obra fue anunciada, a través de cédulas y edictos, en las localidades de las inmediaciones, teniendo lugar el remate en la ciudad de Frías el 24 de marzo de 1761. Los trabajos fueron rematados en Julián García Menaza quien se comprometió a ejecutarlos, el 5 de abril de ese año, en la cantidad de 5.470 reales de vellón y los debería tener acabados el 29 de septiembre, poniendo como fiador a Simón Ruiz de Corcuera, vecino de San Martín de Don[601].

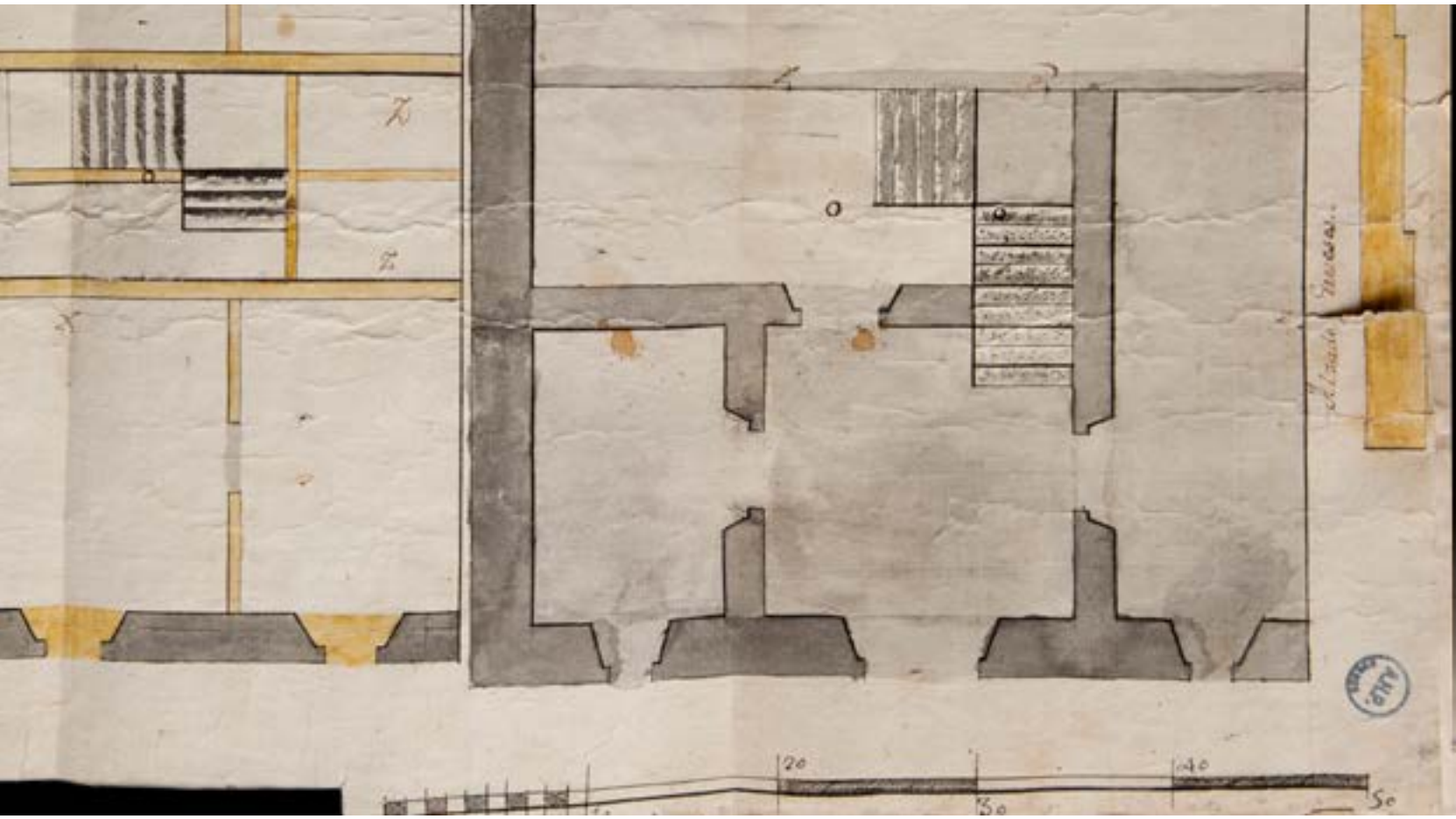
En la carta de compromiso de esta obra se indicaba que el maestro debía ejecutar los trabajos según un proyecto prexistente que sirvió de base al remate[602]. En efecto, se han conservado las condiciones y las propuestas gráficas como documentos anexos a la carta de obligación, aunque desconocemos quién fue el artífice que las ejecutó. Gracias a las condiciones sabemos que la nueva cons-

601 AHPBu. Prot. 725, 5-V-1761, ff. 43-44.

602 *Puesta y publicada dicha raza y diseño que publicadas las condiciones por voz del pregonero de la ciudad de Frías…* (AHPBu. Prot. 725, 5-V-1761, f. 43).







Escala del proyecto para la hospedería del monasterio de San Martín de Don.

trucción se planteaba en el mismo lugar que la anterior, obligándose al maestro a demoler los restos de la antigua casa-hospedería. Se ponía un especial cuidado en la descripción de cómo debían ser los cimientos y, en general, el trabajo a realizar era una mezcla de obra de cantería, albañilería y carpintería, reservándose los materiales más nobles, como la piedra, para la escalera, la chimenea, las esquinas y el enmarcado de los vanos, tratándose, por lo tanto, de una construcción de caracteres funcionales ligada a la arquitectura popular. Se indicaba que el profesional adjudicatario debía ser el responsable de la manutención de los oficiales que se desplazaran a la localidad para la ejecución de la obra. El pago de esta se realizaría en tres plazos, estando obligado el contratante a aportar fianzas de vecinos solventes del Valle de Tobalina, con lo que las promotoras estaban guardándose las espaldas ante un posible proceso por incumplimiento[603].

Por lo que respecta a las dos propuestas gráficas localizadas no se hallan firmadas. La primera representa la planta de la casa-hospedería en sus dos alturas[604]. Se trataba de un edificio de planta cuadrangular que sabemos que se hallaba adosado a la casa de Martín Manzanos[605]. En la planta baja, a la que se accedía por un amplio zaguán, se disponían varias estancias, algunas de un notable tamaño pensadas como almacenes. A través de una escalera de dos tramos se llegaba a la primera planta en la que estaban ubicadas varias alcobas y estancias. La segunda refleja la estructura de madera del tejado a dos aguas, disponiéndose un desván entrecubierta[606].

603 *Ibidem*, ff. 41-42.

604 *Ibidem*, f. 39.

605 *Ibidem*, f. 42.

606 *Ibidem*, f. 40.

1761

Título: Proyecto para el pórtico de la iglesia de Quintanaortuño.
Autor: Andrés Fernández.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.597, entre f. 795 y f. 796.
Contenido: Representa el alzado de la portada.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente al fabricante Josep Ferrer i Maciá. Tinta negra y marrón. Grafito. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se utiliza el grafito para marcar los elementos decorativos de la molduración del entablamento, mientras que el despiece de la cantería se resalta en marrón.
Dimensiones: 25 x 19 cm.
Estado de conservación: Regular. Presenta alguna mancha de humedad.
Anotaciones: No.
Escala: Pitipié. Presenta barra de escala rematada por bolas y ajedrezada en blanco y negro o blanco y marrón, segmentada en unidades que, según las condiciones, corresponden a pies. Pies castellanos.
Observaciones: El folio se adapta al tamaño del protocolo.
Documentación relacionada: AGBu. Quintanaortuño. Libro de Fábrica. 7-VI-1763.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 3 de octubre de 1761, el maestro Andrés Fernández daba las condiciones de ejecución del pórtico de la iglesia parroquial de Quintanaortuño[607]. El profesional que se obligara a realizar estos trabajos debía desmontar el entonces existente, intentando aprovechar la mayor parte posible de los materiales. El nuevo pórtico constaría de dos arcos que se ubicarían formando escuadra. La estructura exterior debía realizarse en cantería, en parte reaprovechada, siendo de cuenta del maestro conseguir la nueva piedra que fuera necesaria, mientras el interior se cubriría con una bóveda de piedra toba en forma de crucería. El plazo de finalización de los trabajos debía ser el mes de mayo de 1762 y los pagos se harían en tres plazos, como era habitual, ascendiendo el coste a 1.900 reales. La propuesta gráfica, realizada por Andrés Fernández, presenta una de las fachadas del pórtico, con el arco de medio punto, alzado sobre impostas, flanqueado por sillería cajeada y rematado por un entablamento, generándose una imagen de caracteres funcionales y clasicistas[608].

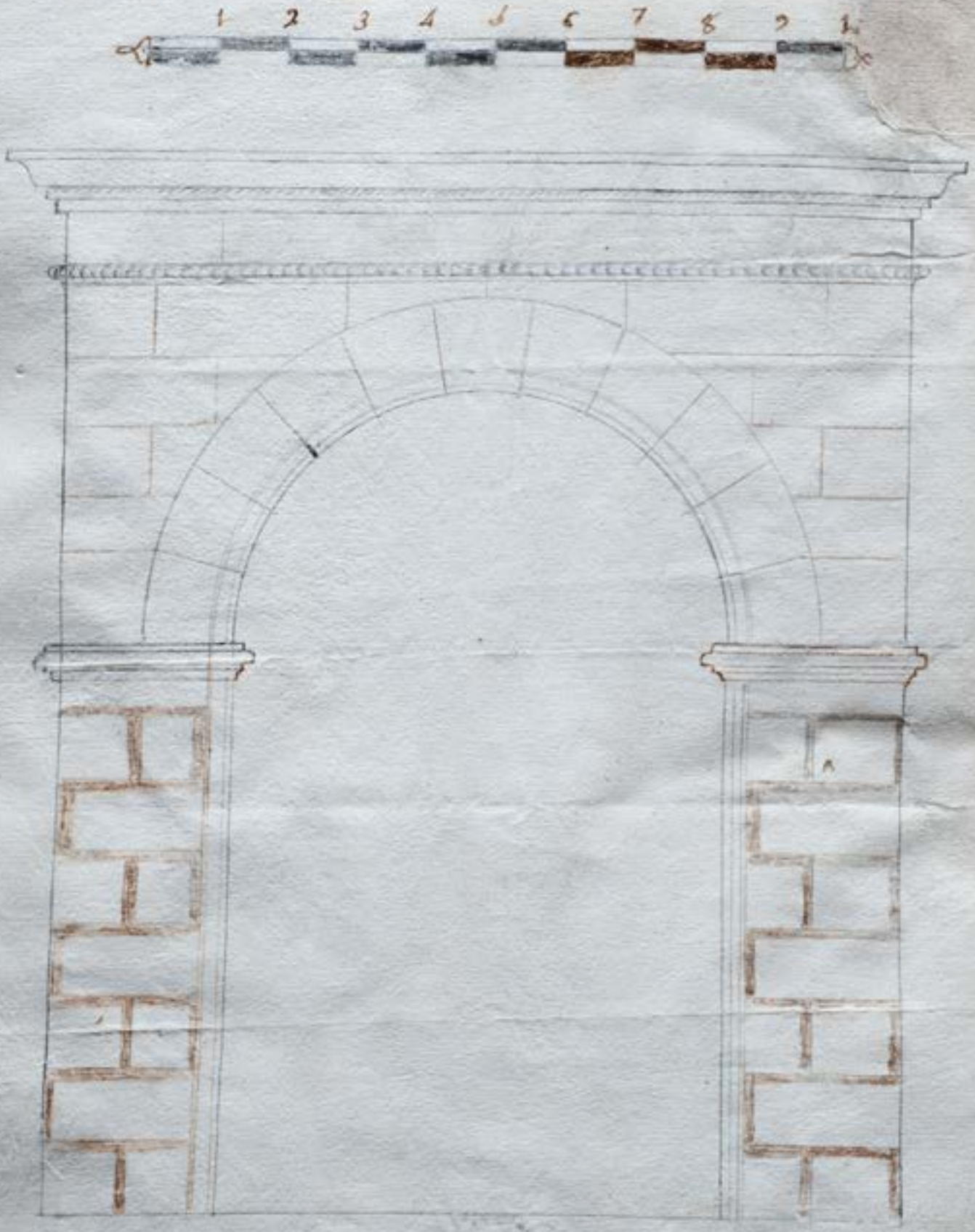
La obra fue contratada por Juan Ruiz de Huidobro, maestro de cantería y carpintería, por un importe de 1.700 reales de vellón, siendo su fiador Andrés de Ubierna, vecino de Quintanaortuño[609]. Sabemos que los trabajos se pagaron, por parte de la fábrica parroquial, en 1762, siendo reconocidos por el maestro de obras burgalés Santiago Pérez[610]. En la actualidad, esta iglesia se halla derruida en su mayor parte, pero aún conserva el pórtico que se ajusta a las características reflejadas en el proyecto.

607 AHPBu. Prot. 8.597, ff. 794-795.

608 *Ibidem*, entre f. 795 y f. 796.

609 *Ibidem*, f. 796.

610 Sabemos que se pagaron al maestro 5.000 reales en los que estaban incluidos otros trabajos además de los del pórtico (AGBu. Quintanaortuño. Libro de Fábrica. 7-VI-1763).


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pórtico de la iglesia de Quintanaortuño.

1765

Título: Proyecto para el encajonado de la iglesia de Ayuelas.
Autor: Vicente de Artieta (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.183/4, f. 227 vº.
Contenido: Representa la planta de la iglesia con el enlosado y el presbiterio, así como las puertas del templo por "abatimiento".
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia llamada de los "Tres mundos" que, en este caso, está resuelta mediante tres círculos secantes con una cruz latina inscrita en el superior. A ambos lados se ven formas no identificadas y entre el segundo y tercer círculo una inscripción terminada en 62 que hace referencia al año de fabricación. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas, aunque el dibujo se realiza, fundamentalmente, a mano alzada.
Dimensiones: 31 x 19 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *Traza del encajonado de la iglesia de la villa de Ayuelas;* Reverso: *Se enlosara toda la porción; se enlosara; carejo*.
Escala: Presenta línea de escala, segmentada y numerada en decenas, estando la primera también dividida en unidades pero sin numerar.
Observaciones: El folio se adapta al tamaño del protocolo. En el anverso hay una rúbrica no identificada.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

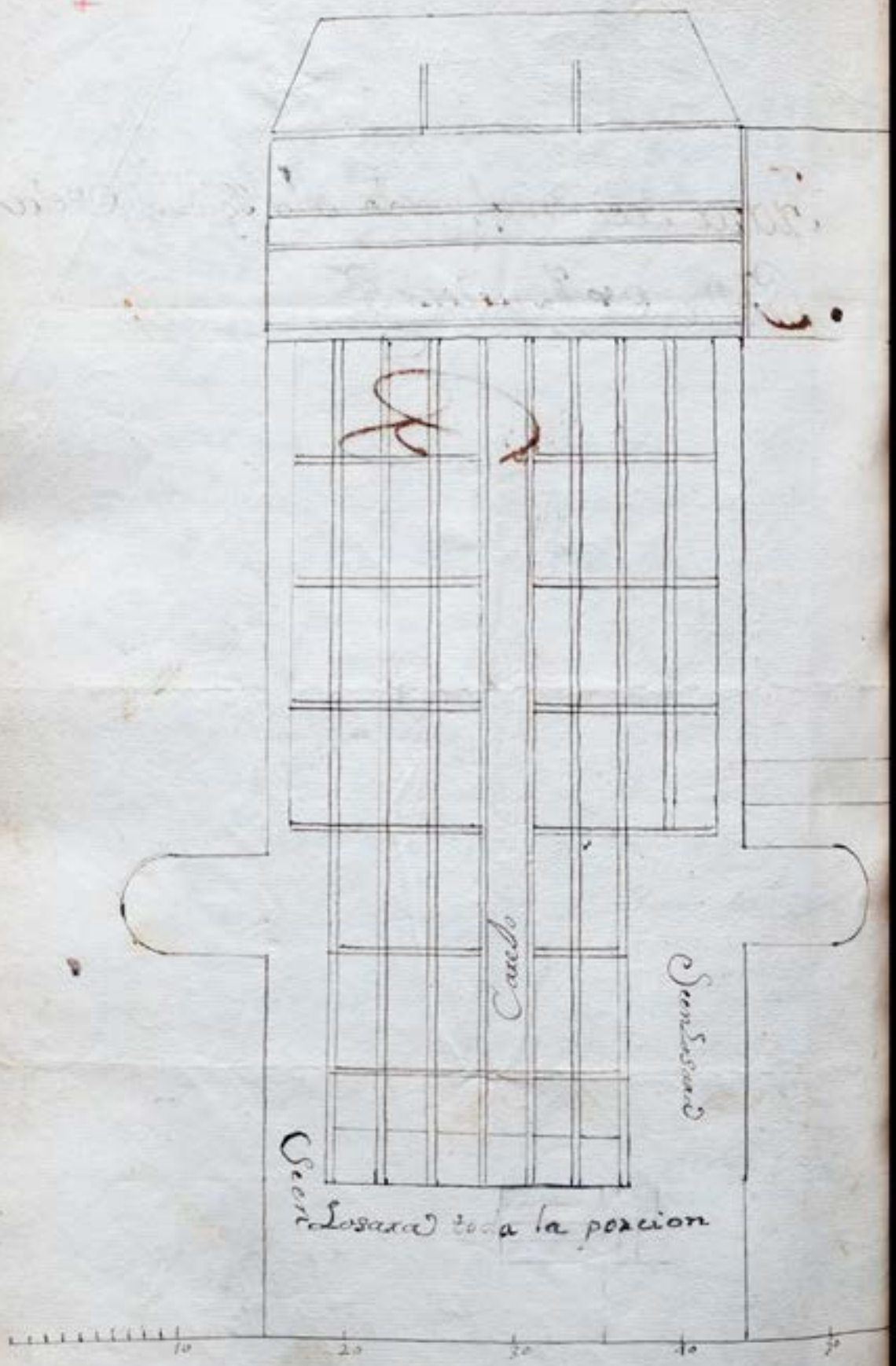
Comentario: La iglesia parroquial de Ayuelas empezó un proceso de renovación en 1765, con realización del nuevo enlosado, que culminaría en 1772 con la construcción de un nuevo coro[611]. En esa primera fecha, el maestro Vicente de Artieta, vecino de Bachicabo, firmó las condiciones para la realización del "encajonado" de la iglesia o, lo que es lo mismo, la construcción de las sepulturas en el suelo de este templo para lo cual se había obtenido la preceptiva licencia del arzobispado[612]. Esta obra se encuadra en el marco de mejoras de los sistemas de enterramiento llevados a cabo en muchos templos a lo largo del siglo XVIII. Las condiciones señalan que debía desmontarse el anterior suelo del templo, utilizándose en la construcción de las nuevas sepulturas un sistema regular, donde todas tuvieran el mismo tamaño. De parte del profesional adjudicatario quedaba la obtención de las piedras de cantería o mampostería necesarias, estando obligado a que las primeras se extrajeran del lugar de Caicedo, Fontecha o Bergüenda y las segundas de Ayuelas o Santa Gadea. Para ello, la parroquia debía facilitar al maestro el acceso a las canteras y este, a su vez, debía entregar la obra desembarazada y limpia de los despojos. Se ponía como fecha de finalización de estas tareas el día de Jueves Santo del año 1766. La fábrica, como era habitual, se comprometía a pagar el coste de la obra en tres partidas. Las condiciones quedaron, también, ratificadas por el cura de la villa, Santiago García de la Torre.

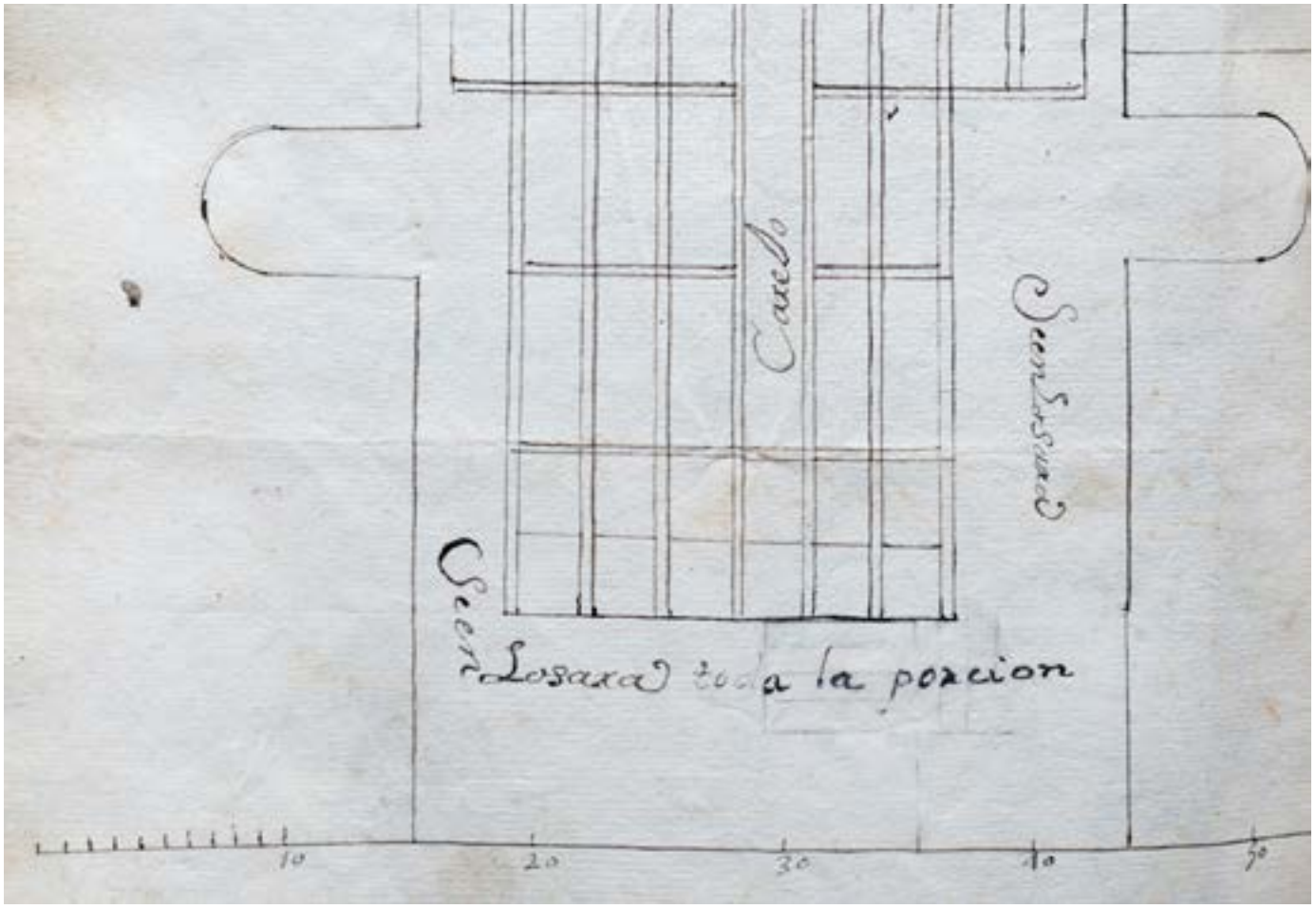
Junto a las condiciones aparece la *traza* que, aunque no está firmada, debió de ser realizada por Artieta. Muestra

611 AHPBu. Prot. 4.207/1, f. 333-335.

612 *Ibidem*, Prot. 4.183/4, f. 228.

1


Causo
Senesano
Secretosano
Losano toda la porcion
10
20
30
40
50



Escala del proyecto para el encajonado de la iglesia de Ayuelas.

la planta de la iglesia, con su cabecera y puertas, y el nuevo encajonado desarrollado en la parte central de la nave, articulado en torno a sepulturas regulares de carácter rectangular. Los márgenes y el pasillo principal también quedaban enlosados, tal y como se indica, aunque por debajo no se abrían los cajones de las sepulturas[613].

El 25 de agosto de 1765, Artieta firmaba la carta de obligación, que se escrituró en Miranda de Ebro, actuando por parte de la parroquia Santiago García de la Torre, sacerdote de esta iglesia, y Simón de Corcuera, su mayordomo secular, quienes se comprometían a pagar al maestro 4.600 reales[614].

613 *Ibidem*, f. 227 vº.

614 *Ibidem*, f. 229-230.

1765

Título: Proyecto para un molino harinero de viento en el término de Mirabueno, próximo a Burgos.
Autor: Andrés Francés.
Fondo y signatura: Concejil, N.º 80/2, f. 396.
Contenido: Representa la planta de la rueda y la sección de la construcción de esta estructura con su maquinaria.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana de inspiración heráldica rematada por una corona con una cruz con las iniciales F. R. que pueden corresponder al fabricante Francisco Romaní. Tinta negra. Aguada verde. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre a la aguada para diferenciar algunas partes de la estructura.
Dimensiones: 42 x 31 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Andres Franzes* [rubricado]; *Rueda de movimiento; rueda pieza estable; pitipie; baras.*
Escala: Presenta barra de escala con extremos apuntados rellenos con aguada verde. Está segmentada y numerada en unidades, haciendo relación a varas, aunque se identifica como *Piti pié*, encontrándose en las condiciones referencias a las dos unidades de medida.
Observaciones: Se trata de un folio de amplias dimensiones con varios pliegues para adaptarse al resto de la documentación.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: SANZ DE LA HIGUERA, Francisco José: "Auge y caída de un molino de viento en el Burgos del Setecientos", *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, N.º 31, 2021, pp. 377-398.

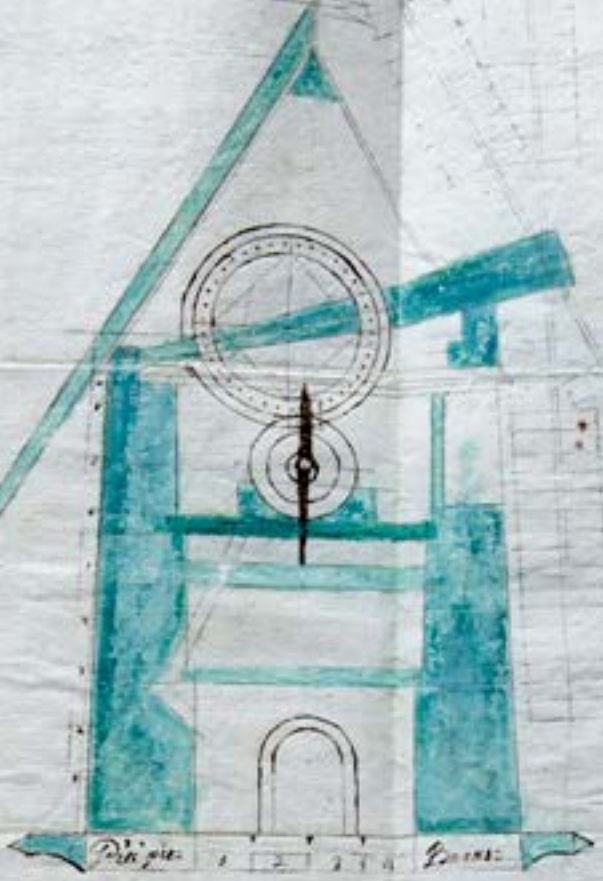
Comentario: Pedro Francisco de Goyeneche, intendente de la provincia de Burgos, señalaba en 1765 lo beneficiosa que sería la construcción de un molino de viento en la ciudad *con el fin de libertar al publico de las angustias en que le ponian la falta y escasez de aguas que generalmente se experimentaban segun hera publico en los veranos como tambien en los ynbiernos por los continuos yelos lo que ponia en la precision a las panaderas a que en los meses de julio, agosto y septiembre fuesen a moler a 18 leguas de distancia y en los años de falta de agua extenderse a catorze u diez y seis leguas hasta los rios Duero y Pisuerga y Hebro y en los ynbiernos a mucha costa y trauajo el quebrantar los hielos cuias causas daban lugar a permitir el aumento en el precio*[615]. Se mostraba, con estas palabras, no solo la preocupación que tenía este intendente ilustrado por mejorar la situación de los panaderos sino, también, el deseo de conseguir que los precios del pan no fueran excesivos. Esta obra constituye un elocuente testimonio de la importancia que estaban adquiriendo los ingenios de viento en Castilla en la época ilustrada[616].

Para el proyecto de esta obra se recurrió a dos arquitectos: Francisco del Valle, vecino de Villalón de Campos, quien hizo las condiciones, y Andrés Francés, vecino de Sasamón, quien hizo la proyección[617]. Las condiciones,

615 AHPBu. Concejil, N.º 80/2, f. 391. Citado por: SANZ DE LA HIGUERA, Francisco José: (2021, pp. 383-384).

616 GARCÍA HERNÁNDEZ, Ricardo (2018, pp. 257-286).

617 AHPBu. Concejil, N.º 80/2, f. 391 vº.



Andrea franzesi

redactadas el 17 de julio de 1765, señalaban que este ingenio debería tener una altura aproximada de 8 varas y media. La construcción tenía un carácter circular y su diámetro era de 12 pies. En el primer cuerpo se abrirían dos puertas ejecutadas en piedra labrada, mientras que el resto de la estructura debía realizarse en mampostería, rematándose con un tejado de caracteres cónicos. En el interior, se construiría una escalera que permitiría el acceso hasta la zona en la que iban a ubicarse las ruedas, sustentadas por una estructura interna de piedra, movidas por las aspas. Del Valle hacía una minuciosa descripción de los distintos engranajes que permitían el giro de las ruedas, para cuya fábrica emplearían maderas de encina y olmo. Los trabajos tenían un plazo de conclusión de cinco meses, cifrándose su coste en 34.000 reales, aunque con una interesante cláusula, pues si el coste del molino construido en Valdenegro para el duque de Alba, seis años antes, hubiera sido menor de 36.000 reales el maestro bajaría 2.000 reales a los indicados en el presupuesto inicial[618].

La propuesta gráfica, firmada por Andrés Francés, presenta la sección del molino de viento y las correspondientes ruedas, con sus muros reflejados en color verde, así como buena parte de la estructura que sustentaba los engranajes que conectaban con las aspas[619].

El intendente –atendiendo a la orden dictada el 20 de mayo de 1763, por el marqués de Esquilache, sobre el aumento de los propios de las ciudades y a lo acordado por el Regimiento de Burgos el 17 de mayo de 1765– ordenaba que se sacara a concurso la citada obra sobre la base del proyecto entregado[620]. Se procedió a anunciar el remate, cuya fecha de realización fue fijado para el 27 de julio de 1765 a las once de la mañana, a través de los preceptivos pregones[621]. En este proceso intervino solamente Fernando González de Lara, quien se adjudicó la obra por 24.500 reales de vellón, obligándose a darla por acabada en cuatro meses[622]. Finalmente, este maestro contrató los trabajos, actuando como fiadora su esposa Ángela Rodríguez, el 30 de julio de ese año[623] y, en 1766, González de Lara elevó al Regimiento un memorial sobre las características que debían tener quienes regentaran en el futuro este ingenio. Según la documentación, el maestro no quedó muy satisfecho con el balance económico final de sus trabajos, ya que indicó que casi no había obtenido ningún beneficio. La puesta en marcha de este ingenio estuvo rodeada de dificultades, tanto desde el punto de vista de los adjudicatarios encargados de los trabajos de molienda, como desde el conjunto de enormes problemas técnicos que motivaron varias intervenciones de reparación a lo largo de los últimos lustros del Setecientos, llevándole a su desaparición a finales de esta centuria[624].

Uno de los más importantes agentes implicados en la construcción de esta obra fue el intendente Goyeneche, perteneciente al influyente clan de baztaneses que tanto protagonismo jugó en el Madrid del siglo XVIII, y quien, a pesar de su efímero paso por la Intendencia burgalesa, trató de verificar algunas importantes actuaciones de mejora en los territorios que quedaban bajo su jurisdicción[625]. El maestro que contrató la obra, Fernando González de Lara, se encontraba en aquellos momentos en los inicios de una brillante carrera profesional que se extendería hasta los compases iniciales del siglo XIX[626].

618 *Ibidem*, f. 391 y ff. 397-401

619 *Ibidem*, f. 396. Citado por: SANZ DE LA HIGUERA, Francisco José (2021, p. 386).

620 AHPBu. Concejil, N.º 80/2, f. 391 vº.

621 *Ibidem*, ff. 392-393.

622 *Ibidem*, f. 394.

623 *Ibidem*, ff, 402-403.

624 SANZ DE LA HIGUERA, Francisco José (2021, pp. 377-398).

625 ANDÚJAR CASTILLO, Francisco: "Pedro Francisco de Goyeneche y Martairena", *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia* (https://dbe.rah.es/biografias/43536/pedro-francisco-goyeneche-martiarena).

626 IGLESIAS ROUCO, Lena S. (1978, pp. 94-95); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1985a, pp. 57-78).

1767

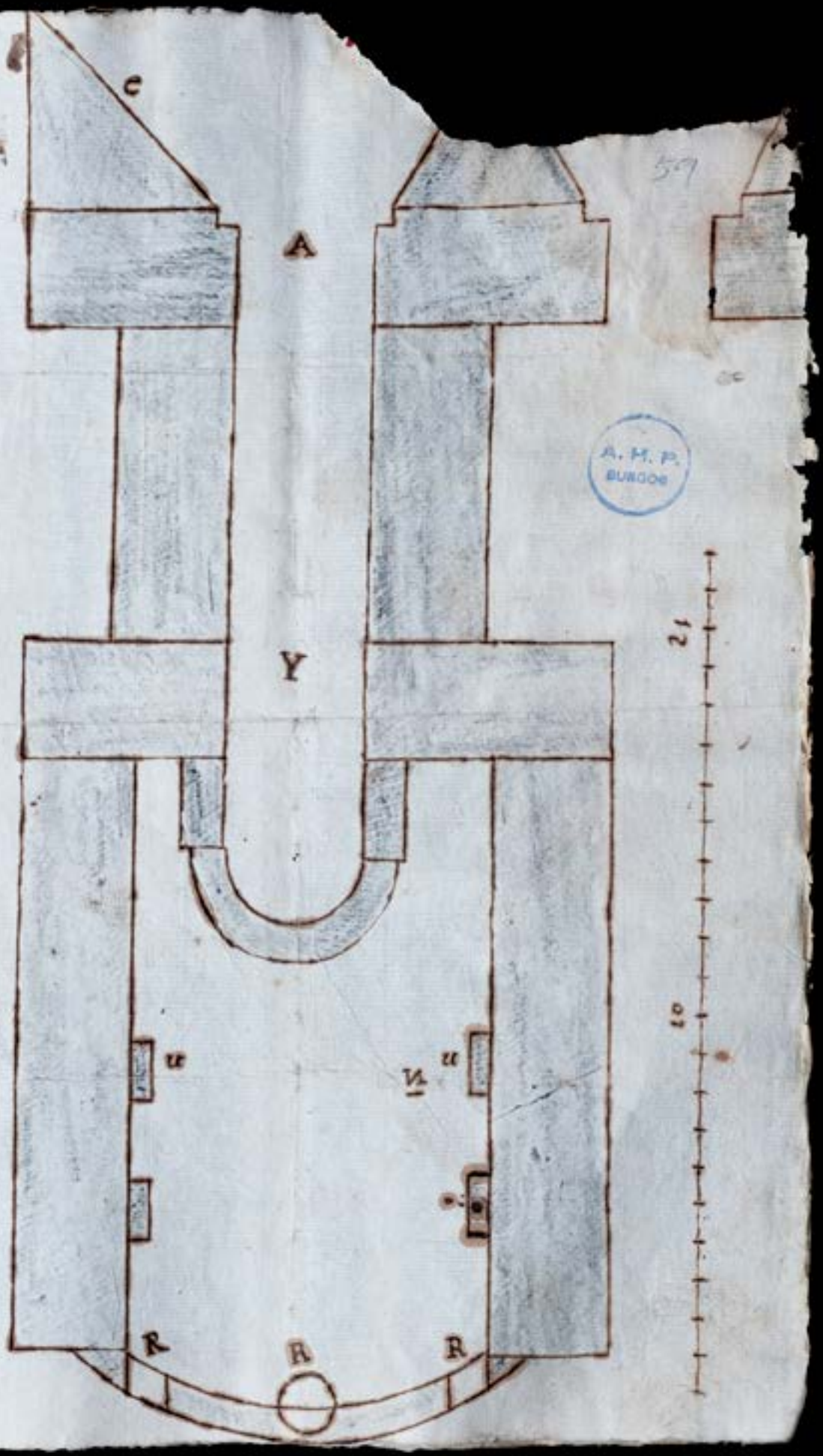
Título: Proyecto para el molino de la villa de Hoyales de Roa en el río Riaza.
Autor: Miguel Herrero (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 2.198/2, f. 59
Contenido: Representa la planta del molino.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana con inscripción alfabética que no hemos podido identificar. Tinta marrón. Grafito. Aguada.. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre al grafito para representar el espesor de los muros. Con la aguada remarca todas las líneas de tinta y las claves alfabéticas.
Dimensiones: 31 x 29 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: En el f. 60: *Los lemas que en este diseño demuestran las señales de todas las figuras arregladas a el son las siguientes. A, demuestra la entrada de la bocacanal; E. los tajamales; Y. el arco pequeño por donde entra un canal; O. el arco escarzano de la bobeda; U. los asientos de los potros y estos an de quedar enibelados a los otros asientos de los potros de la otra cubeta; N. nuebe pies de alto que an de tener las paredes o `pilastras de la bobeda desde la superficie de la tierra: R, que se tenga cuidado que las ventanas que demuestra la bobeda han de estar en medio de los quatro asientos de los potros a plomo zerrado sin perder linia como demuestra la figura con la prebenzion que a de quedar la entrada de las aguas un pie mas baxo que el de la otra a cancel.*
Escala: Presenta línea de escala segmentada en unidades, marcando el 10 y el 21, que según las condiciones se corresponde con pies. Pies castellanos. Se dispone de forma vertical en el margen derecho del folio.
Observaciones: Presenta claves alfabéticas explicadas en una leyenda específica en el f. 60.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

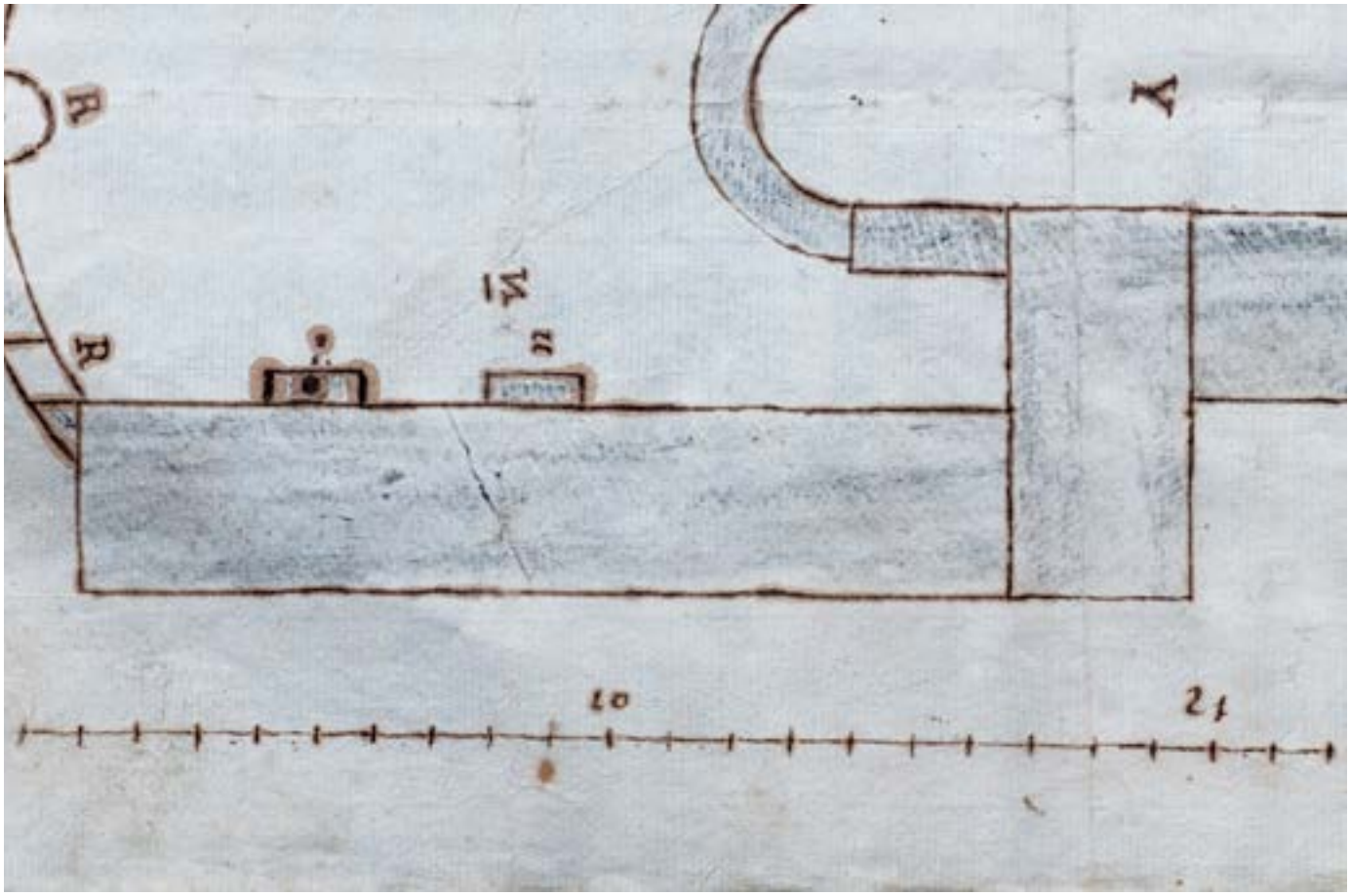
Comentario: El maestro Miguel Herrero, vecino de Astudillo, presentó en 1767, las condiciones de ejecución de un molino para la villa de Hoyales de Roa en el río Riaza[627]. Se indicaba que la obra debía ejecutarse en piedra de mampostería y que los muros se construirían con buena cimentación. También quedaba especificado que los materiales necesarios correrían por cuenta del Concejo de Hoyales de Roa. Las condiciones venían acompañadas por la correspondiente propuesta gráfica –a la que se adjuntaba una amplia leyenda de explicaciones– que, aunque no aparece firmada, debió de ser ejecutada por Miguel Herrero. El dibujo recoge los muros de canalización del río, en cuyo interior se colocaría la maquinaria de movimiento de la rueda, desarrollándose por encima la casa molinar[628].

Una vez entregado el proyecto al Concejo de la villa, se procedió a llevar a cabo un proceso de remate en el que intervino, el 3 de agosto de 1767, el maestro Eugenio Correa, arquitecto y agrimensor de la villa de Astudillo,

627 AHPBu. Prot. 2.198/2, ff. 61-62.

628 *Ibidem*, ff. 59-60.





Escala del proyecto para el molino de la villa de Hoyales de Roa en el río Riaza.

quien se comprometió a la realización de esta obra en 2.300 reales de vellón[629]. El 7 de agosto de ese año, Correa firmaba la carta de obligación de ejecución de estos trabajos ante el Concejo de Hoyales, poniendo como fiadores a Miguel Herrero y Lorenzo Prieto[630].

Eugenio Correa tuvo una importante labor constructiva en la zona burgalesa y palentina vinculada a la ejecución de distintas obras de carácter hidráulico, destacando su informe sobre el puente de Cerezo de Río Tirón, en 1765,[631] o su participación, en 1774, en el memorial sobre el puente de Astudillo[632]. Igualmente, sabemos que intervino en el proyecto de transformación de la iglesia de San Lázaro de la ciudad de Palencia en 1763, presentando unas condiciones[633].

629 *Ibidem*, f. 62.

630 *Ibidem*, f. 63.

631 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1999, p. 180).

632 CADIÑANOS BARDECI, Inocencio (1998, p. 309).

633 ESTRADA NÉRIDA, Julio (2007, p. 339).

1769

Título: Proyecto para el molino de Tordómar en el río Arlanza.
Autor: Juan de Urién (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 1.843/2, ff. 9 vº-10.
Contenido: Representa la estructura arquitectónica y de canalización del molino.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente al fabricante F. Cams. Tinta negra. Se emplea regla para las líneas rectas.
Dimensiones: 30 x 44 cm.
Estado de conservación: Regular. Hay algunas pérdidas en las esquinas.
Anotaciones: Anverso f. 9: *Escritura de obra del molino de Tordómar. Mayo 14*; Anverso f. 10: *m; h.*
Escala: Pitipié. Se representa una línea de escala segmentada y numerada en decenas, estándolo la primera en unidades que, según las condiciones, hace referencia a pies. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de un folio doble que se ha cosido en el protocolo. Presenta claves alfabéticas. Se representa el despiece de la cantería.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 14 de mayo de 1769, el cantero vizcaíno Juan de Urién, vecino de la villa de Lerma, presentó unas condiciones para la ejecución de un molino en el río Arlanza, propiedad de la villa de Tordómar. Se debía construir una represa para desviar el agua del río y acercarla hasta el ingenio hidráulico.

Se señalaba que la obra debía ejecutarse en piedra caliza de sillería que se uniría con cal y arena. Los materiales serían entregados al maestro encargado de las obras por el Concejo de Tordómar. Se ponía un especial interés en describir los tajamares, para que el agua no les dañara, y en los arcos de acceso de la corriente. Se establecía que el plazo para dar por acabados los trabajos sería septiembre de ese año y que el coste de los mismos sería de 3.225 reales de vellón[634].

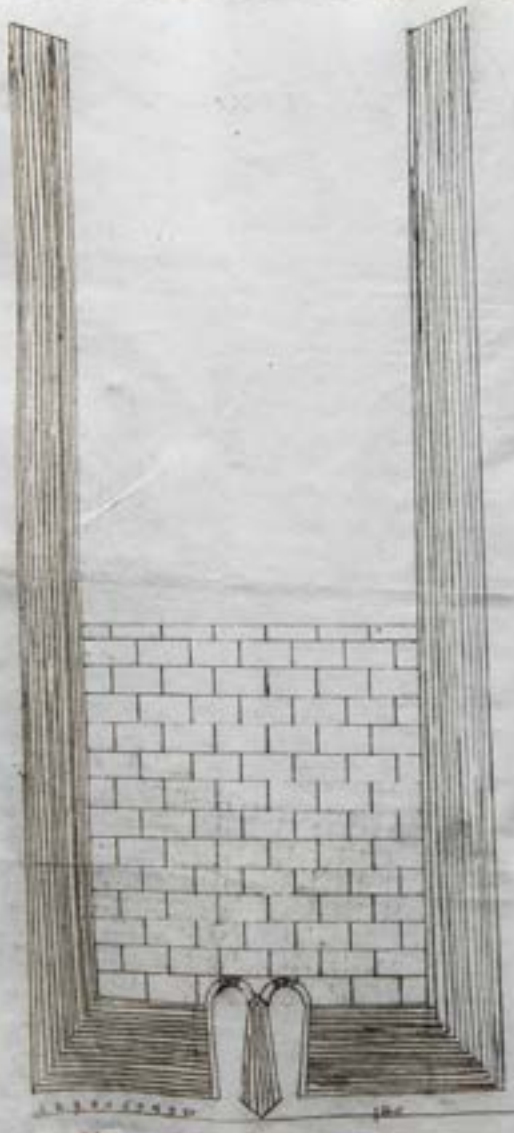
Acompañando a las condiciones se presentó una propuesta gráfica con dos representaciones que no aparecen firmadas. Están fechadas el 14 de mayo de 1762, el mismo día que se rubricó el pliego de condiciones[635]. La primera representa el cuerpo principal del molino, con los dos arcos para la corriente de agua y la estructura levantada en piedra de sillería. La segunda refleja la represa de recogida de las aguas. El hecho de que la propuesta esté fechada, a la vez que las condiciones, hace que creamos que fuera también Urién el autor.

La obra fue contratada el mismo día 14 de mayo por Urién y por su esposa Águeda Zabaleta, siendo sus fiadores Pedro de Mendarte y su mujer Juana García, vecinos de Quintanilla de la Mata, actuando por la parte contratante los alcaldes, regidores y procuradores de la villa de Tordómar[636].

634 AHPBu. Prot. 1.843/2, ff. 11-12.

635 *Ibidem*, ff. 9 vº-10.

636 *Ibidem* ff. 13-14.




M H

1769

Título: Proyecto para la fachada de la casa-tahona de Francisco Castrillo Pérez en Castrojeriz.
Autor: José de Cabezón.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 10.240, ff. 95 vº y 96 rº.
Contenido: Representa la facha principal y la lateral simplificada de la casa-tahona.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente al fabricante Pau Ferrer. Tinta marrón. Aguada marrón oscuro. Grafito. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para resaltar el recercado de los vanos y al grafito para marcar el muro lateral.
Dimensiones: 31 x 42 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Septentrion; pies*; *pitipie; cimiento; Joseph de Cauezon* [rubricado]; Castrillo [rubricado].
Escala: Pitipié. Presenta barra de escala bícroma, en blanco y marrón, segmentada y numerada en unidades. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de un folio doble cosido en el protocolo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: Francisco Castrillo Pérez, vecino del lugar de Hinestrosa, compró a Juan Antonio Ladrón una casa en la villa de Castrojeriz, en el barrio de Santo Domingo, que funcionaba como tahona[637]. En 1769, el cantero José de Cabezón daba las condiciones para la reconstrucción de este edificio. Se mantenía buena parte de la obra prexistente, por lo que, en gran medida, la distribución interna no se modificaba, reconstruyéndose la fachada norte y la principal orientada hacia el oeste. El frente hacia levante debía de estar en buenas condiciones, mientras que la sur estaba pegante a la casa principal del mayorazgo de don Juan Antonio. Para la ejecución de esta obra debían emplearse piedra y arena que correrían a cargo del profesional contratante.

Las condiciones técnicas venían acompañadas por la propuesta gráfica, firmada por Cabezón y por Castrillo[638], en la que el muro septentrional aparece representado someramente y sabemos que debía levantarse con piedra franca. Sin embargo, la fachada occidental queda reflejada con más detalle. Se construyó con pequeños bloques de piedra cortados a escuadra y quedaba articulada en piso bajo, planta principal y remate que correspondería con el altillo o desván. En la planta baja se disponían una puerta de remate de medio punto y dos ventanas adinteladas recercadas, mientras en la planta principal aparece un balcón central y otras dos ventanas adinteladas con su correspondiente recercado. El remate quedaba resuelto en forma triangular, presidido por un balcón de medio punto, presentando en los derrames decoración de chapiteles de bolas y en el coronamiento una cruz. En conjunto, esta representación gráfica está bastante influida por las formas de la arquitectura religiosa, mostrando semejanzas con fachadas de iglesias rematadas con espadaña.

637 AHPBu. Prot. 10.240, f. 97.

638 *Ibidem*, ff. 95 vº y 96 rº.

El contrato entre el dueño de la casa-tahona y Cabezón fue firmado el 17 de diciembre de 1769[639]. El promotor se comprometía a pagar al cantero 3.000 reales de vellón en varias partidas: 300 al iniciar la obra, 700 al finalizar enero de 1770, 1.000 reales estando mediada la obra, 500 al acabarla y otros 500 cuando la obra hubiera recibido el visto bueno de los tasadores. Los trabajos debían estar acabados en julio de 1770.

Filigrana del proyecto para la fachada de la casa-tahona de Francisco Castrillo Pérez en Castrojeriz.

639 *Ibidem*, f. 98.

1772

Título: Proyecto para la construcción del coro de la iglesia de Ayuelas.
Autor: Vicente de Artieta.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.207/1, f. 333.
Contenido: Representa la planta del templo y las obras a realizar en el coro con proyección de la bóveda.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana de inscripción alfabética que no ha podido ser identificada. Tinta negra. Aguada. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros y otras estructuras. Con toques rosas se marca el florón central de la bóveda y los motivos angulares.
Dimensiones: 16 x 12 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: No.
Escala: Pitipié. Presenta una barra de escala ajedrezada, en gris y rosa, segmentada y numerada en tramos de cinco, salvo en el inicio que son unidades, que, según las condiciones, hacen referencia a pies. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de una pequeña hoja cosida en el protocolo.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 26 de mayo de 1772, los provisores del arzobispado otorgaban la licencia correspondiente para que la iglesia parroquial de Ayuelas pudiera *desmontar el coro de dicha iglesia excepción del arco toral y hacerle nuevamente, colocar los paños de la Semana Santa en otra parte, formar una capilla, echar una cornisa en la corona del arco hacer la escalera para el dicho coro, colocar la pila baptismal, ensanchar una ventana para dar luz al altar maior, echar a dicho coro balaustres de yerro y hacer debajo del diez sepulturas*[640].

Los trabajos se hicieron siguiendo el proyecto pactado con Juan de Urruchi, cura presbítero de esa iglesia parroquial, y elaborado por Vicente de Artieta maestro de obras[641]. Tanto a través de las prescripciones técnicas, expresadas en las condiciones, como por los elementos que refleja la traza, queda de manifiesto que las obras se centraron en la parte trasera de la iglesia, la cual casi se reconstruyó en su totalidad, realizándose la bóveda del coro con forma de arista: *Lo sexto que el tejado que al presente se halla se desmontara y se volvera a formar la con la madera necesaria y todos los demás materiales dandole el alzado correspondiente bien texado y embocado junto a la pared de la iglesia*[642]. La propuesta gráfica muestra la estructura de la iglesia, con la proyección de la bóveda de arista del sotocoro, ejecutada en ladrillo, piedra de toba y yeso por encima de la que se levantó en madera el suelo del coro[643].

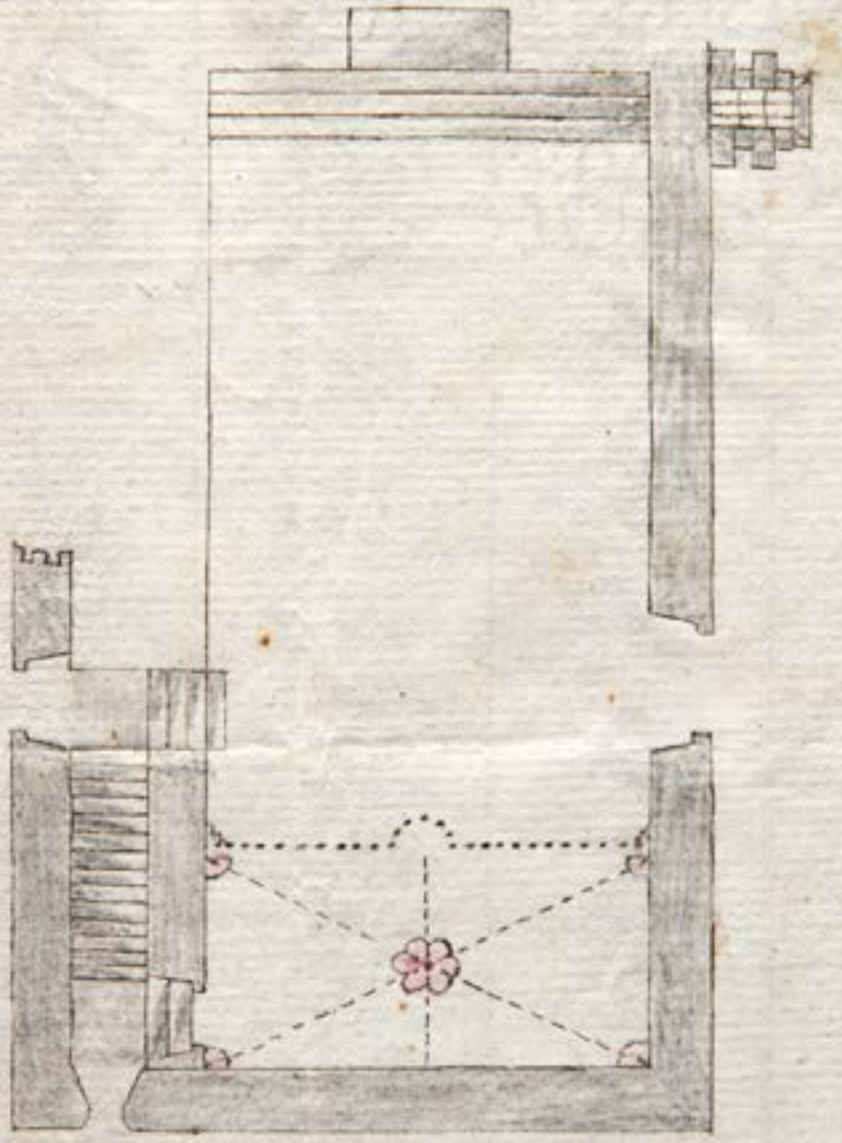
Las obras se contrataron el 17 de febrero de 1773, actuando por parte de la fábrica el presbítero Juan de Urruchi y el mayordomo secular de la misma, Gaspar de Puelles. Artieta se encargaba de realizar los trabajos, corriendo a su cargo los materiales y *valaustres de fierro, rexas para*

640 AHPBu. Prot. 4.207/1, f. 332.

641 *Ibidem,* f. 333-335.

642 *Ibidem*, f. 335.

643 *Ibidem*, f. 333.




1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65

ventanas, vidrieras, puertas y demas materiales nezesarios para el todo de dichas obras. El coste de las tareas ascendía a 4.500 reales que serían pagados en tres plazos, debiendo estar acabadas a finales de octubre de ese año[644]. La construcción se realizó, finalmente, con bastante fidelidad al proyecto presentado.

Sabemos que Vicente de Artieta, avecindado en Bachicabo en el Valle de Valdegovía (Álava), desarrolló una cierta labor en el ámbito de la arquitectura y la cantería en el entorno alavés del último tercio del Setecientos. Así sabemos que, en 1785, dio la traza para la ejecución del enlosado y del encajonado de la iglesia parroquial de San Martín de Turiso (Álava)[645].

Coro de la iglesia de Ayuelas.

644 *Ibidem*, f. 336 vº.

645 AHPA. Prot. 11.532, folios 26-33. y MPD. 00156.

1772

Título: Proyecto para un mesón en el barrio de Villímar de Burgos.
Autor: Francisco Fernández de Huidobro (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 7.191, ff. 226 y 227.
Contenido: Representa la distribución de las plantas del mesón.
Soporte y técnica: Planta baja: Papel. Filigrana perteneciente a los fabricantes Jaime o Joseph Esteve. Tinta negra y marrón. Grafito Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre al grafito para representar el espesor de los muros y resaltar otros elementos arquitectónicos. Planta primera: Papel. Filigrana perteneciente a los fabricantes Jaime o Joseph Esteve. Tinta negra. Grafito. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre al grafito para representar el espesor de los muros y resaltar otros elementos arquitectónicos.
Dimensiones: Planta baja: 31 x 30 cm; Planta primera: 27,5 x 29 cm.
Estado de conservación: Bueno, aunque la primera presenta algunas manchas.
Anotaciones: Planta baja: *A entrada de la quadra; E. puerta de la bodega; I puerta de la cocina; B escalera; C postes; H entrada de la casa.*; Planta primera: *A gueco de la escalera; E puerta del pajar; R pasadizo; M puerta del quarto de las alcobas; D puerta del quarto junto a la escalera.*
Escala: Pitipié. La planta baja presenta una barra de escala bícroma, gris y blanco, segmentada y numerada en tramos de cinco en cinco, incluyendo las primeras unidades, que, según las condiciones corresponden a pies. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de dos hojas independientes. Presentan claves alfabéticas relacionadas en las condiciones.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El Concejo de Villímar empezó a construir, hacia 1772 y a sus expensas, una casa mesón que no pudo concluir al carecer de recursos suficientes. Por ello se le concedió permiso, por parte del Consejo de Castilla, el 22 de julio de ese año, para imponer un censo sobre los bienes y rentas de propios, siendo trasladada esta decisión por Manuel Becerra contador general de propios y arbitrios al intendente Miguel de Bañuelos quien, a su vez, la comunicó a esta localidad el 27 de julio de ese mismo año[646].

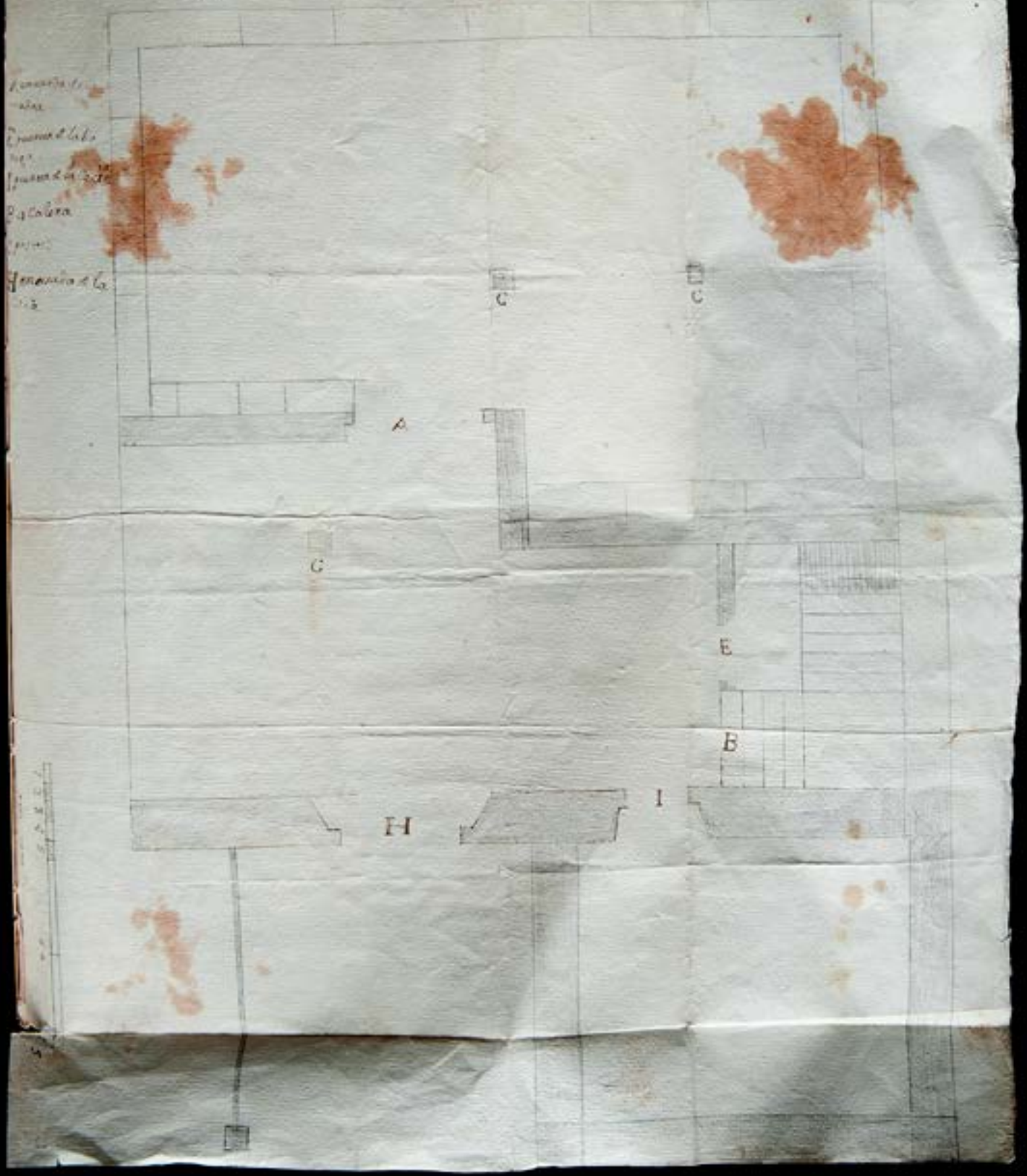
Una vez obtenidas las pertinentes autorizaciones procedió a concertarse los trabajos. Para ello, en primer lugar, el maestro de obras Francisco Fernández Huidobro redactó las correspondientes condiciones de ejecución. En ellas quedaba establecido que la edificación sería de carácter mixto, ya que se utilizaría cantería y albañilería, dándose una gran importancia a la estructura de madera. Se evaluaba el coste de la obra en 1.690 reales de vellón[647].

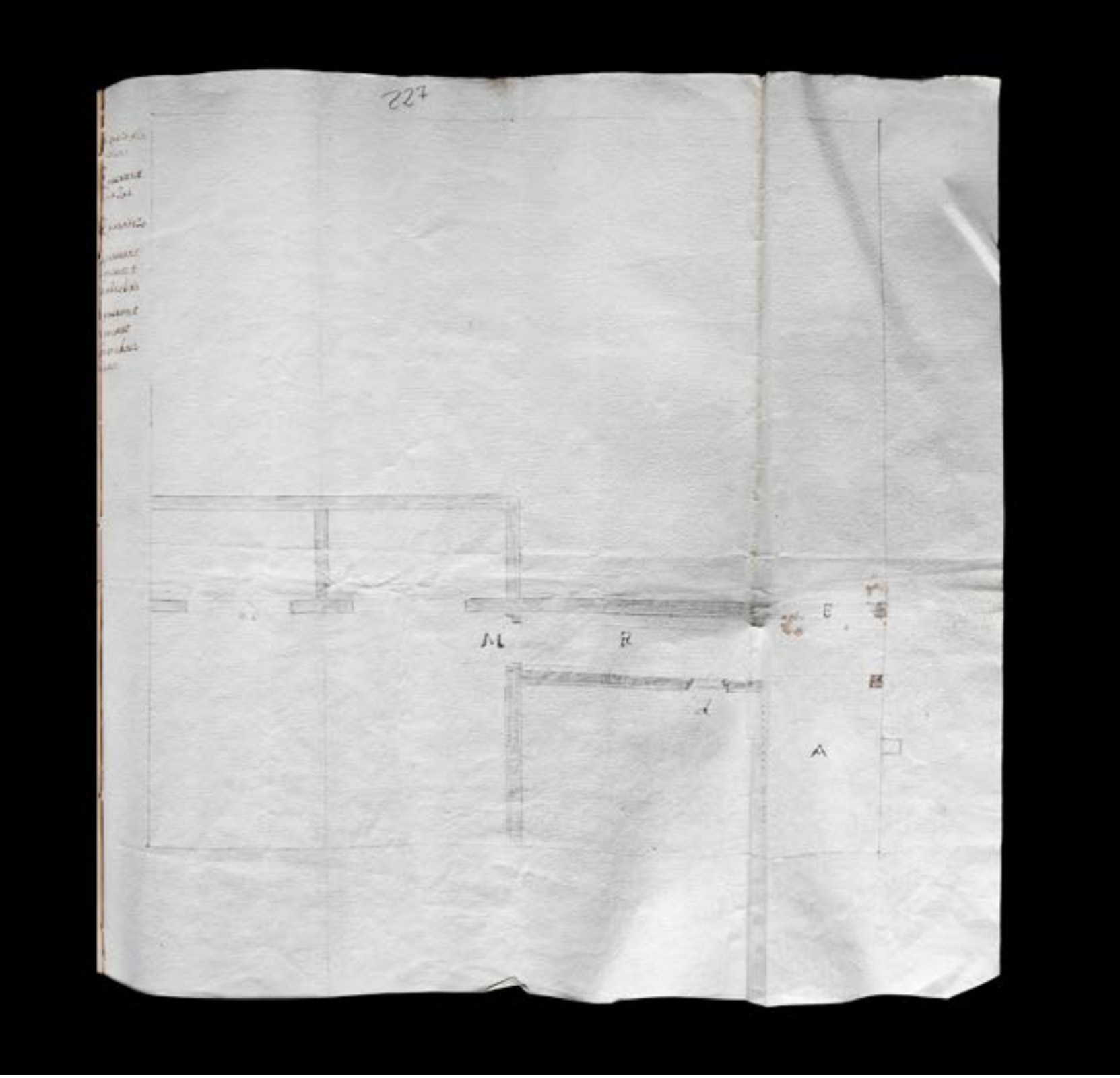
Las condiciones estaban acompañadas de dos plantas que, aunque no estaban firmadas, debieron ser realizadas por Francisco Fernández de Huidobro. En una de ellas se representa la planta baja del nuevo edificio. Constaba de planta cuadrada, con un gran zaguán, y lugares para las

646 AHPBu. Prot. 7.191, ff. 224-225.

647 *Ibidem*, ff. 228-229.

226





caballerías. A través de unas escaleras podía accederse a la primera planta en la que se ubicaban algunas dependencias y alcobas. La obra fue adjudicada, en 900 reales, tras el correspondiente remate, el día 1 de diciembre de 1772, al maestro de obras Diego de Echave, vecino de Rubena y residente en aquellos momentos en Burgos.

El concesionario se comprometía a aceptar la revisión que los maestros peritos nombrados al efecto realizarían una vez concluidos los trabajos[648].

648 *Ibidem*, ff. 230-231.

1776

Título: Proyecto para la reconstrucción de una presa para el molino harinero de Diego Álvarez de Ron y Sanjurjo en Peñaranda de Duero, sobre el Arandilla.

Autor: Mateo de Arana (?).

Fondo y signatura: Protocolos Notariales 5.313, f. 139.

Contenido: Representa la estructura de la nueva presa y la circulación del agua.

Soporte y técnica: Papel. Filigrana con inscripción alfabética que no ha logrado identificarse. Tinta marrón y negra. Aguadas verde, marrón y gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a las aguadas verdes para representar la circulación del agua y a la marrón y gris para las estructuras de la presa.

Dimensiones: 31 x 45 cm.

Estado de conservación: Bueno con leves pérdidas de soporte en los bordes.

Anotaciones: *La letra A. demuestra la figura de la seccion vertical, sobre la linea B.C. que es la altura de la presa por todo largo. La figura D. es la seccion ó corte sobre dicha presa, contra la corriente de las aguas. La letra G. es un poco de fortificacion en la entrada del cauze. En la letra E. estan los materiales que se gastaron para hacer la nueba presa. La letra F. muestra el sitio en donde quisieron sacar el nuebo cauce. Septentrion. Ocidente. Mediodia. Oriente. Pitipie de pies castellanos.*

Escala: Pitipie, de pies castellanos. Presenta una barra ajedrezada, en blanco y negro, segmentada en decenas, estándolo la primera también en unidades.

Observaciones: Se trata de un folio doble. Presenta claves alfabéticas explicadas en la leyenda incluida en la propia representación gráfica. El proyecto se haya enmarcado dentro de un recuadro de doble línea negra.

Documentación relacionada: No.

Bibliografía específica: ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, T. I, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002, p. 196.

Comentario: El 12 de abril de 1776, Mateo de Arana, "donado" premostratense y maestro de obras residente en el monasterio de Santa María de La Vid, redactó las condiciones de ejecución de una presa para retener agua que sirviera a un molino harinero de dos ruedas cuyos derechos de explotación eran propiedad de Diego Álvarez de Ron y Sanjurjo, conocido con el nombre de "el batán", sito en la villa de Peñaranda de Duero, en el río Arandilla[649]. Arana señalaba que el maestro que se encargara de realizar los trabajos debía remitirse a las prescripciones técnicas indicadas en las citadas condiciones, ateniéndose igualmente a la proyección delineada. La obra tenía que ejecutarse en el lugar donde se habían dejado unas señales o marcas cuando se produjo el reconocimiento previo del lugar. Para llevarla a cabo, debían hacerse unos buenos cimientos donde se clavarían las vigas que conformarían la estructura de la presa, quedando asegurada con dos hileras de estacas que reforzarían el conjunto. La estructura sería rellenada de piedra y cascajo, mientras la zona superior se debería empedrar con

649 AHPBu. Prot. 5.313/2, ff. 140-141.


A
B
C
D
E
F
G

piedra de buena calidad. El maestro adjudicatario de las obras asumiría la retirada de los materiales de la presa preexistente en las inmediaciones de la que ahora se proyectaba, la cual había resultado dañada por las crecidas del río. Con estas nuevas obras se aprovecha a corregir la dirección del cauce, redirigiendo el agua hacia un nuevo punto. El coste total de los trabajos se evaluó en 3.000 reales de vellón.

Las condiciones venían acompañadas de la correspondiente propuesta gráfica que, aunque no está firmada, debe de ser de Mateo de Arana[650]. Se representan el cauce del río, los restos de la primitiva presa y su cauce, la construcción de piedra en la entrada del nuevo cauce y la nueva presa propiamente dicha con su estructura de estacas, vigas de madera y relleno de piedra y canto. Mateo de Arana fue un maestro arquitecto procedente del valle de Aramayona, que ingresó como "donado" en la orden premostratense. Desarrolló una importante labor en el monasterio de Santa María de La Vid, donde tuvo una notable actividad constructiva. Trabajó en algunas de las grandes fábricas religiosas de La Ribera como el monasterio de San Pedro de Gumiel de Izán y en distintas iglesias y ermitas de la zona, actuando en muchos casos como tasador de obras. En arquitectura civil destacan sus diseños para el Ayuntamiento de Campillo de Aranda y para algunos puentes como el de Langa de Duero. Su actividad profesional se extiende durante los años de la segunda mitad del siglo XVIII, siendo un buen ejemplo de maestro de formación tradicional que, sin embargo, tuvo ciertas preocupaciones teóricas como evidencian los tratados y libros de arquitectura que llegó a poseer[651].

El 12 de mayo de 1776 se procedió a la firma del contrato de ejecución de la presa. Diego Álvarez de Ron y Sanjurjo era todavía, en aquel momento, menor de edad, por lo que los derechos de explotación del molino estaban en manos de Lope Núñez de Mendoza, de las religiosas franciscanas concepcionistas de Peñaranda y de Antonio de Abaurre y Osorio. El maestro que se comprometió a la ejecución de los trabajos fue Clemente Langa, vecino de Peñaranda de Duero, quien sabemos que había participado en el proceso de remate que tuvo lugar el día 30 de abril, habiendo rebajado el coste de la obra a 2.679 reales, abonados en tres plazos. Clemente Langa puso como fiadores a Manuel y Alonso Gil, aceptando que el hermano Arana revisara el resultado de su trabajo[652].

Detalle del proyecto para la reconstrucción de una presa para el molino harinero de Diego Álvarez de Ron y Sanjurjo en Peñaranda de Duero.

650 *Ibidem*, f. 139.

651 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 563-567).

652 *Ibidem*, ff. 142-143.

1777

Título: Proyecto para una casa en San Mamés propiedad del Hospital del Rey.
Autor: Ángel de Céspedes.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.317, f. 147.
Contenido: Representa las plantas de la casa con las diferentes estancias.
Soporte y técnica: Papel. Tinta marrón. Aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros y marcar los peldaños de la escalera.
Dimensiones: 34 x 24 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Pabimento del alzado; Pabimento de la tierra; A portal; B quarto bajo; Cquarto bajo; D tenada; F caballeriza; G sala y alcoba; H antesala y alcoba: I cocina; K pajar; L desembarque de la escalera; M pasadizo para las dos salas de cocina; N quarto de atras: O chimenea: E escalera; Ángel Zespedes* [rubricado].
Escala: No hay línea de escala, pero en la documentación se señala que se emplearán pies.
Observaciones: Se trata de un folio doble. Presenta claves alfabéticas explicadas en la leyenda incluida en el proyecto.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

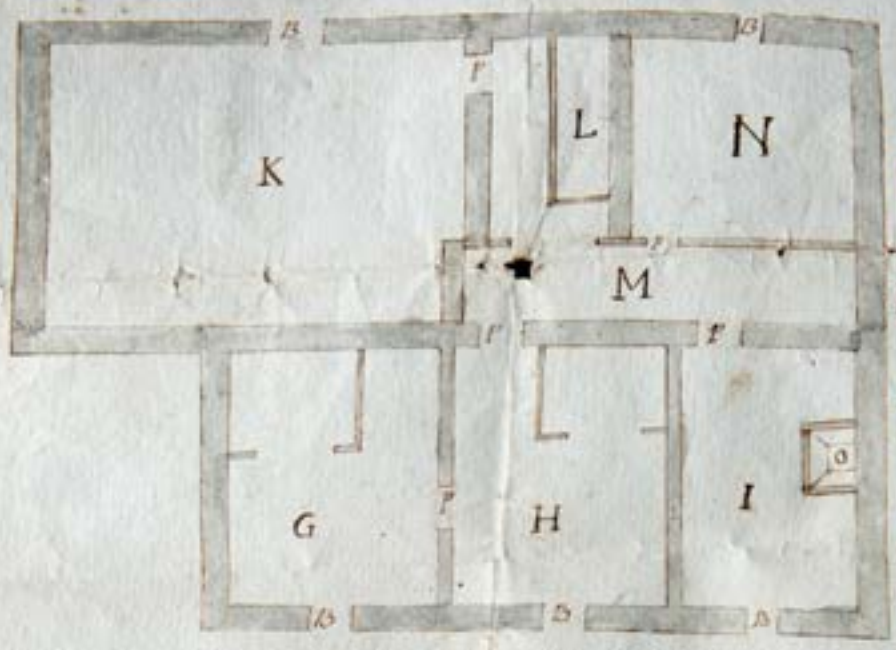
Comentario: Gracias a una certificación de acuerdos del Cabildo de Comendadores del Hospital del Rey, fechada el 11 de julio de 1777, sabemos que esta institución había decidido reedificar, en esa fecha, unas casas que poseía en el lugar de San Mamés, en las inmediaciones de Burgos. Tenemos constancia de que el arquitecto del hospital y varios profesionales avecindados en la ciudad habían realizado diversos informes para la ejecución de esta obra que contaba con la aprobación de la abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas[653]. Se procedió a la redacción de las condiciones de las obras, que fueron efectuadas en 1777, haciéndose, como era habitual, un especial hincapié en la realización de los cimientos. Los muros exteriores se construirían con piedra de cantería, mientras que la tabiquería interior quedaría resuelta mediante materiales menos sólidos. Igualmente, se indicaban las características de la estructura de madera y de las puertas y ventanas de la edificación, debiendo ser nueva en su mayor parte, salvo algunas vigas de carga que pensaban reaprovecharse. La obra debería empezarse el 18 de agosto de 1777 y estaría acabada a finales de 1778[654].

El redactor de las condiciones fue el maestro de obras Ángel de Céspedes, uno de los más importantes profesionales de la construcción en el Burgos de finales del Setecientos[655], quien fue, también, el encargado de realizar la propuesta gráfica. El edificio tenía planta casi rectangular, aunque ligeramente escuadrada, distribuyéndose en dos alturas. La inferior se organizaba en torno a un

653 AHPBu. Prot. 8.317, f. 146.

654 *Ibidem,* ff. 149-150.

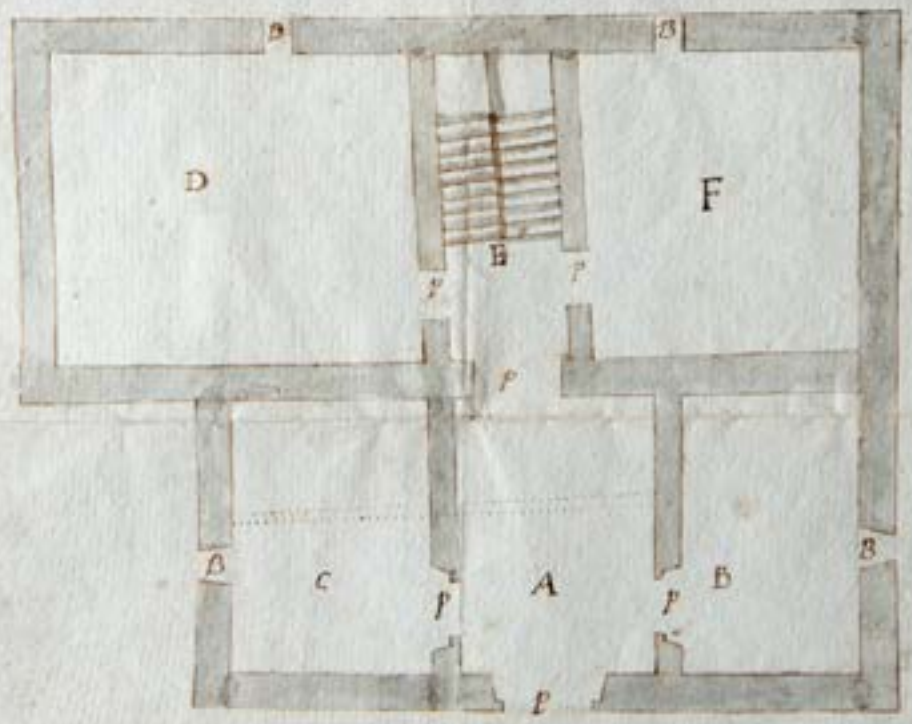
655 IGLESIAS ROUCO, Lena S (1978, p. 135).



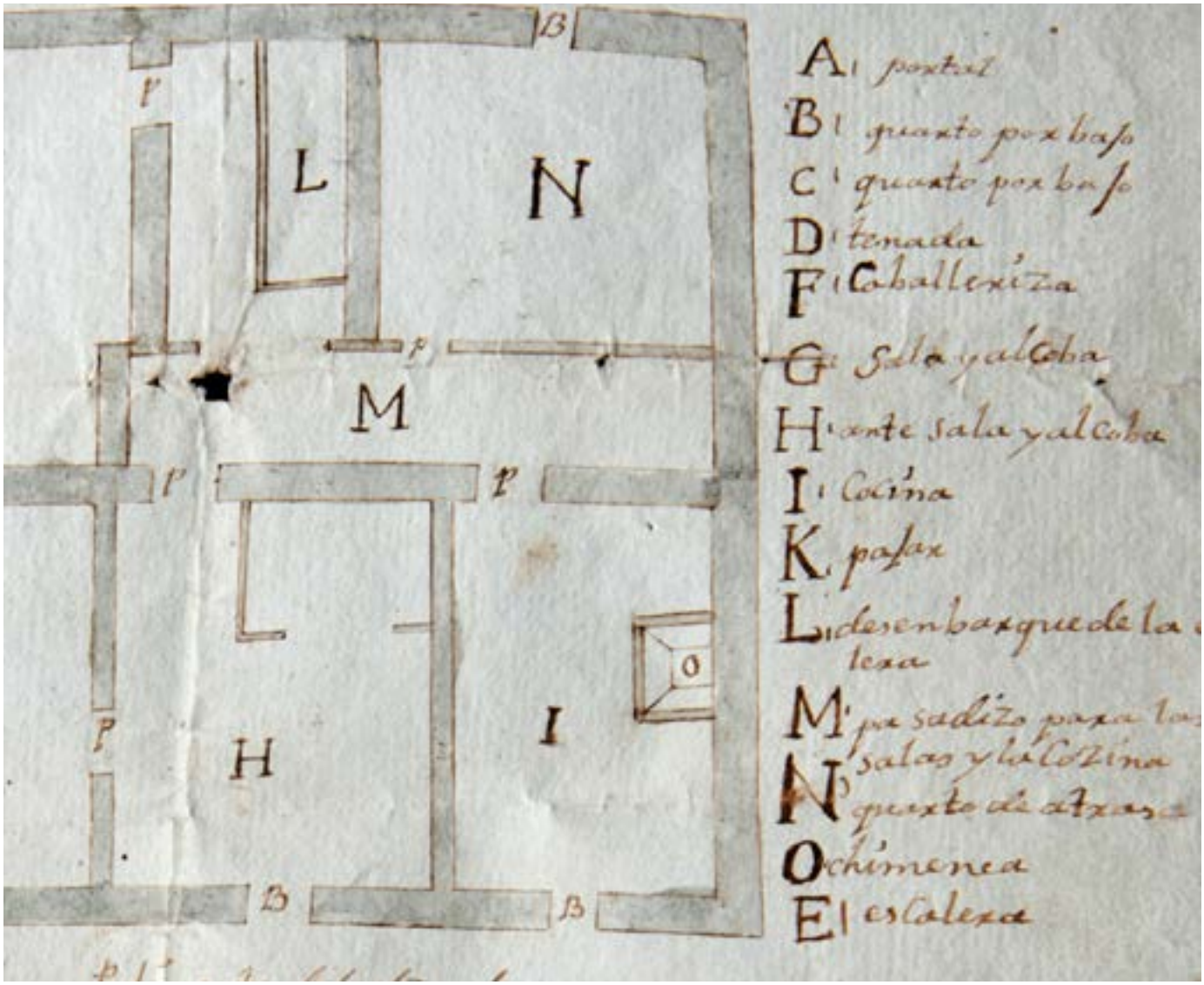
A: portal
B: quarto por baxo
C: quarto por baxo
D: tenada
F: Caballeriza
G: Sala y alcoba
H: ante sala y alcoba
I: Cocina
K: pozo
L: dere en bosque de la cocina
M: pa sadiz para los dos salas y la cocina
N: quarto de otra casa
O: chimenea
E: escalera

Pabimento del altando

Angel [illegible] pedes



Pabimento de la tienda



Detalle del proyecto para una casa en San Mamés propiedad del Hospital del Rey.

portal abierto a la escalera que daba acceso a la caballeriza, a la tenada y a dos cuartos. La planta superior estaba articulada en torno a un pasillo al que se abrían dos salas con sus alcobas, la cocina con su chimenea, el pajar y un pequeño cuarto[656].

Bajo este proyecto se procedió al remate de la obra. El 10 de agosto de 1777 Ángel de Céspedes y Nicolás Mayoral se comprometieron a ejecutar esta construcción por 30.000 reales. Un día después, los maestros Andrés Escudero y Antonio Marroquín hicieron baja hasta los 28.000 reales y en la siguiente jornada, Céspedes y Mayoral se obligaron a realizar los trabajos por 27.000. Fueron estos, finalmente, los encargados de llevar a término la edificación[657], procediéndose a su contratación el día 13 de agosto de 1777[658].

656 AHPBu. Prot. 8.317, f. 147.

657 *Ibidem,* ff. 150-151.

658 *Ibidem,* ff. 152-153.

1782

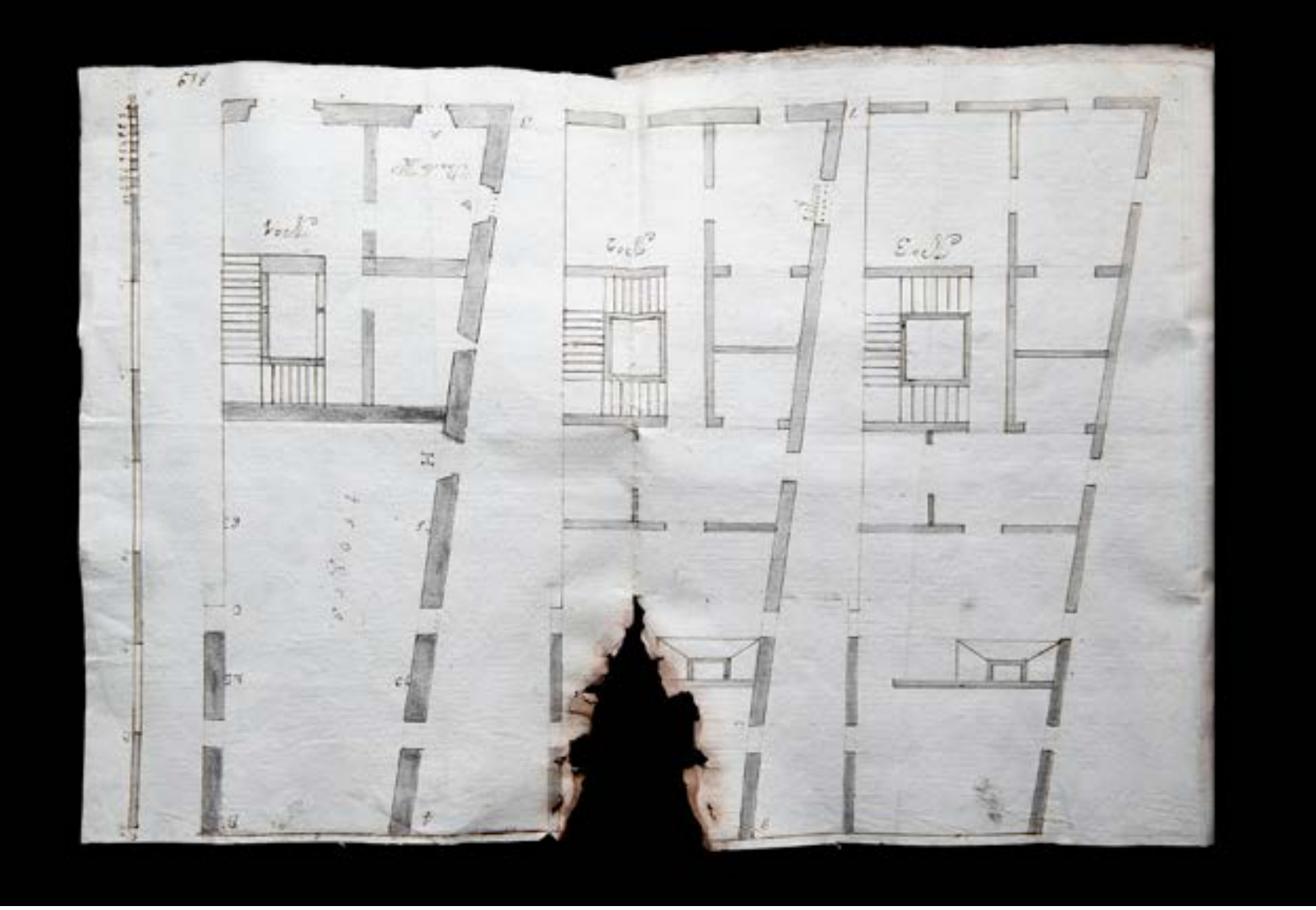
Título: Proyecto para unas casas y trojes junto a la iglesia de San Lorenzo en Burgos.
Autor: Manuel Pardo.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 7.217/1, f. 618.
Contenido: Representa las tres plantas de la casa.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente a la familia del racimo. Tinta negra. Aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros y de las divisiones interiores.
Dimensiones: 24 x 41 cm.
Estado de conservación: Regular. Presenta una pérdida importante de soporte en la zona central inferior.
Anotaciones: *Troges; Nº 1; nº 2; nº 3; balcón; Pardo* [rubricado].
Escala: Presenta una barra de escala bícroma, blanca y gris, segmentada y numerada en decenas, estándola la primera también en unidades. Se desarrolla de forma vertical en el margen lateral izquierdo.
Observaciones: En una misma hoja se representan la planta baja y las dos plantas superiores, identificándose cada una de ellas con un número. Presenta claves alfabéticas y numéricas.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: Los provisores del arzobispado burgalés dieron licencia, en 1782, al cabildo de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Burgos para la construcción de un edificio con el fin esencial de servir de trojes, aprovechando a este fin parte del solar que había dejado la antigua fábrica, a raíz del traslado de esta parroquia a la antigua iglesia de los jesuitas[659]. Como la fábrica no tenía capacidad económica para llevar a cabo la intervención, debido a la precaria situación en la que se hallaban sus arcas, sabemos que se había llegado a un acuerdo con Manuel Francisco del Rivero, quien se haría cargo del pago de esta edificación, quedándose la fábrica parroquial con la zona destinada a las trojes y el financiador de los trabajos con el resto del inmueble. Se trataba de una fórmula singular de financiación de una obra necesaria para una institución que, en aquellos momentos, carecía de fondos y que impulsaba una edificación a cambio de la cesión de los derechos de propiedad de parte de la misma, desarrollándose un interesante sistema de división por alturas.

El 31 de diciembre de 1782, Anselmo Temiño, Tomás Javier de Hornillos, Antonio García y Benito de Ochoa, curas y beneficiados de la parroquia y administradores de ella, se obligaban con Manuel Francisco del Rivero, permitiéndole hacer la obra antedicha, según un plan realizado por el maestro de obras Manuel Pardo, la cual debía seguir las condiciones aprobadas por los provisores[660]. Se indicaba que la edificación debía levantarse sobre lo que había sido la sacristía y capilla de san Juan, aprove-

659 PAYO HERNANZ, René Jesús (2003, pp. 59-60).

660 AHPBu. Prot. 7.217/1, 31-XII-1782, ff. 621-622.



chándose parte de los materiales de derribo del antiguo templo que se le entregaban a don Manuel para que procediera a la ejecución de los trabajos, cuyo coste quedó cuantificado en 2.000 reales[661].

El proyecto presentado por Manuel Pardo responde a una edificación de planta tendente al rectángulo, aunque sus paredes externas no son estrictamente paralelas[662]. Presentaba una disposición alargada, dividiéndose en planta baja y dos alturas. La inferior estaba articulada en torno a un zaguán, una habitación y la zona de trojes. Sería esta la parte de la construcción que quedaría en posesión de la fábrica parroquial. Una escalera de dos tiros por planta daba acceso a los pisos superiores organizados en varias habitaciones y alcobas de caracteres semejantes. Estas plantas son las que pasarían a ser propiedad de Manuel Francisco del Rivero. En ambas, las salas más importantes quedaban calefactadas por una chimenea. Se muestran claramente los muros maestros de la nueva edificación, donde se abrían las ventanas y el balcón, ya que en algunas zonas debía quedar aneja y apoyada a otro edificio. No han sido localizadas las condiciones de la obra, por lo que no conocemos las características técnicas, aunque suponemos que, además de piedra y madera, se emplearía ladrillo en la estructura.

661 *Por la presente damos licencia al rector, curas y beneficiados de la Yglesia parroquial de San Lorenzo desta ciudad y administradores de su fabrica para que en conformidad al convenio que tienen hecho con don Manuel Francisco del Rivero, vecino desta ciudad puedan mandar construir y hacer de nueva planta en el sitio que fue sacristia de la Yglesia antigua de San Lorenzo y capilla titulada de San Juan contigua a ella las trojes que han proietado según se halla delineadas en el plan que se ha presentado con la calidad y expresad condición de que su coste se ha de suplir por el referido don Manuel Francisco del Rivero dandose a este por dicha fabrica de los despojos que tiene existentes en la iglesia demolida de dos mil reales en piedra y que han de quedar perpetuamente a las referidas trojes como suyas propias y al citado don Manuel Francisco del Rivero suyo propio lo restante del edificio según y como esta por el papel que han exhibido lo que se aprueba a mayor abundamiento para su validación…* (AHPBu. Prot. 7.217/1, f. 620).

662 *Ibidem*, f. 618.

1788

Título: Proyecto para una presa en el río Arlanzón propiedad del Hospital del Rey.
Autor: Ángel de Céspedes.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 8.320, entre f. 362 y f. 363.
Contenido: Representa la estructura de la presa y las aguas embalsadas.
Soporte y técnica: Papel. Presenta dos filigranas diferentes, una de inspiración heráldica con un escudo coronado que incluye una flor de lis y una segunda con las letras IV. Tinta marrón. Aguada gris y verde. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada gris para resaltar la estructura de la presa y a la verde para señalar las aguas.
Dimensiones: 27 x 64 cm.
Estado de conservación: Regular. Presenta pérdidas de soporte en los pliegues.
Anotaciones: *Plan baxo del qual se ha de construir una presa en el rio Arlanzon para conducir las aguas al molino de tres ruedas o Milanera propio deste Real Hospital y lo firmo el 5 de agosto Ángel Cespedes* [rubricado]; *Rio maior; cauze del molino de Bernui; para traer las aguas de vecinos; cantarillas; manguardia vieja; escamado de parte abajo; meseta: escamado de arriba; meseta de encima de los escamados*
Escala: Pitipié**.** Presenta barra de escala rematada en bolas, ajedrezada, en blanco y gris, y segmentada en tramos de 20 en 20, estando el primero dividido en unidades que, según recogen las condiciones, corresponden a pies. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de un folio doblado en tres partes.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús: *El Hospital del Rey, el Hospital de la Concepción y el Hospital Militar. Historia, Arte y Patrimonio,* Universidad de Burgos, Burgos, 2014, pp. 298-299.

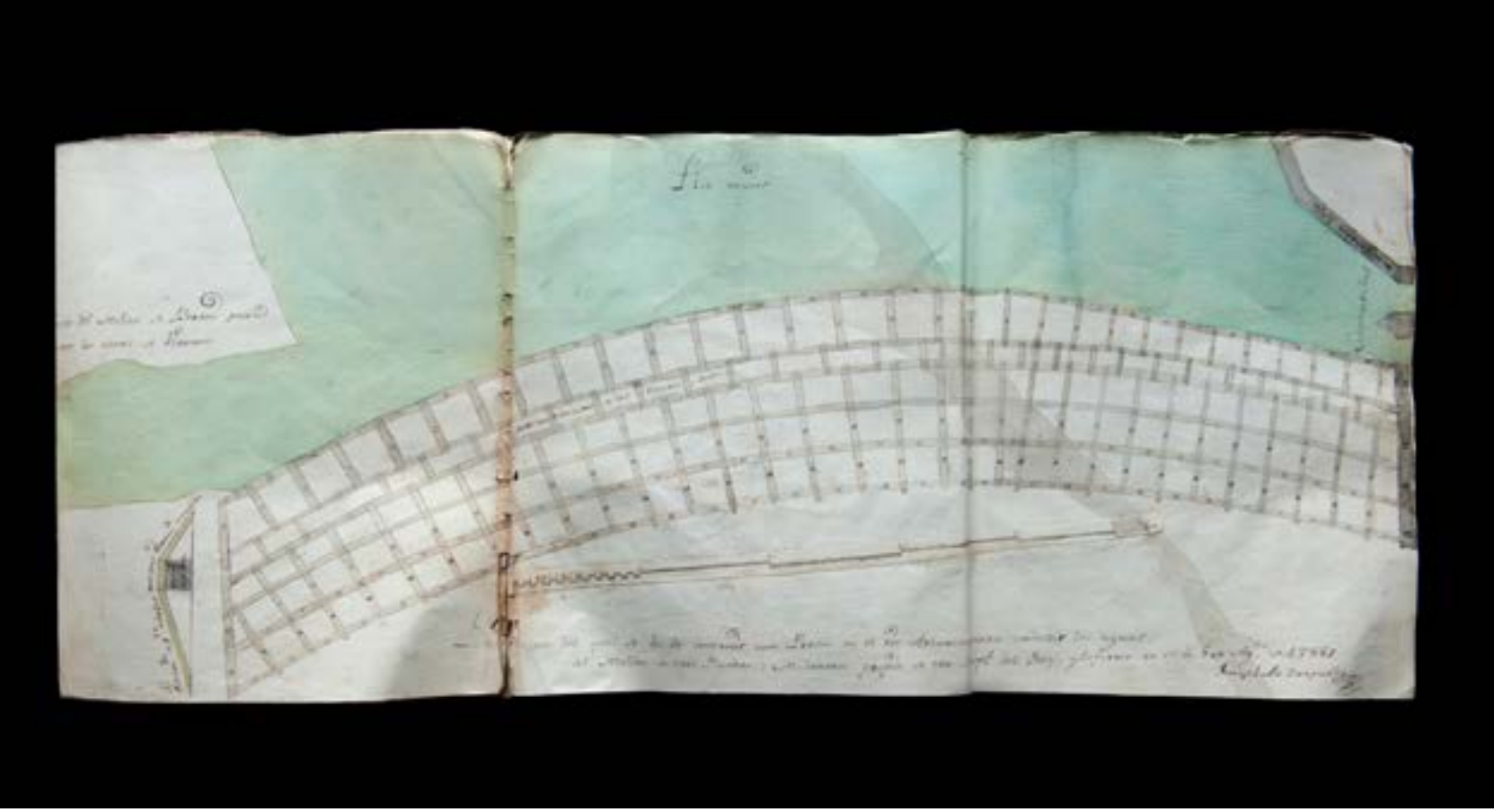
Comentario: La construcción de esta presa se halla en relación con la petición de Francisco Vélez quien, como arrendador de un molino del Hospital del Rey, señalaba los enormes daños producidos en el entorno de este ingenio por las inundaciones sucedidas ese mismo año y que habían dañado el cauce de conducción de las aguas. Trasladado el informe a los comendadores y a la abadesa de Las Huelgas, Teresa de Chaves, el 2 de agosto de ese año, se instó a que se realizara un proyecto que permitiera mejorar la situación de recogida y de traslado de las aguas al citado molino[663]. Sabemos que esta institución desarrolló, a lo largo del siglo XVIII, una importante actividad de promoción de obras tanto en los edificios del centro hospitalario como en muchas de sus propiedades, intentando con ello mejorar su acción asistencial y la rentabilidad de sus explotaciones[664].

Ángel de Céspedes[665] realizó una traza el 5 de agosto de 1788 en la que se refleja la presa o manguardia, con la estructura de encajonado en madera en la que se introdujo piedra de mampostería. Se mostraba la construcción

663 AHPBu. Prot. 8.320, ff. 362-363.

664 MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús (2014, pp. 298-299).

665 Ángel de Céspedes perteneció a una destaca familia de maestros de obras muy activo en el Burgos de la segunda mitad del siglo XVIII. IGLESIAS ROUCO, Lena S.(1978, p. 135).



en planta y también en corte de perfil, con la zona de retención de aguas en declive, con su meseta y la zona de evacuación trazada de la misma manera. Se reflejaba parte de la manguardia vieja y el cauce de Cantarillas que servía para desviar el agua hacia el molino, que debía ser limpiado después de la riada[666].

Fue también Ángel de Céspedes quien redactó las condiciones para la ejecución de la obra el 13 de agosto de 1788. En ellas se hacía un especial hincapié en la profundidad a la que debían estar enterrados los pies derechos a fin de generar la manguardia que retuviera el agua. Se mezclaría la estructura de encajonados de madera, con rellenos de piedra de mampostería. Se señalaba que el maestro encargado de la obra tendría que limpiar el cauce que conducía las aguas hasta el molino. Se cifraba el coste de los trabajos en 6.600 reales y el plazo de ejecución no podría extenderse más allá de finales de octubre de ese año[667].

Para informar sobre si este proyecto era adecuado se llamó a Luis y Francisco de Céspedes que señalaron que era correcto *con tal que no levante mas que lo que demuestra de perfil del plan que ha presentado a Su Señoría la Ciudad y ha de obrar en su poder y siga en todo modo su construcción*[668], lo que nos indica que, al tratarse de una obra llevada a cabo en el recorrido del río, debió de contar con la aprobación del Concejo.

El 14 de agosto se inició el proceso de remate en el que participaron varios maestros de obras procedentes de distintos lugares. En esa fecha Narciso Cabrillo, vecino del valle de Meruelo, hizo una postura en 6.300 reales. El 17 de ese mes Miguel Hernando, vecino de Burgos, bajó hasta los 6.000. Ese mismo día, José de Agüero, vecino de Limpias, hizo otra baja de 100 reales. Finalmente, la obra se remató en Martín de Besoitia, vecino de Burgos, por 4.250 reales[669]. El 23 de agosto de 1788, este profesional se comprometía, en carta de obligación, a ejecutar esta presa, en la citada cantidad y bajo las condiciones y traza realizadas por Ángel de Céspedes, poniendo como fiador a Manuel Pardo[670].

666 AHPBu. Prot. 8.320, entre f. 362 y f. 363.

667 *Ibidem*, ff. 363-364.

668 *Ibidem*, f. 362.

669 *Ibidem*, ff. 365-366.

670 En el encabezamiento de este documento notarial se habla de Martin Besubita, aunque este maestro firma al final de este documento como Martín Besoitia (*Ibidem*, ff. 366-368).

1788

Título: Proyecto para un granero en Hoyales de Roa.
Autor: Antonio Jiménez.
Fondo y signatura: Concejil, N.º 11/66, f. 7.
Contenido: Representa la planta del granero y los alrededores donde se ubicaba.
Soporte y técnica: Papel. Tinta negra. Aguadas grises de distintos tonos, para resaltar algunas partes del diseño. Se emplea regla para las líneas rectas. Algunas partes del dibujo están realizadas a mano alzada. Se recurre a la aguada gris más oscura para representar el espesor de los muros de la construcción y las más claras para delimitar el terreno donde se iba a erigir y el camino de acceso.
Dimensiones: 29,5 x 26,8 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Diseño. Plan del terreno herial que se ha elexido para fabricar un granero en la villa de Oyales. Aranda de Duero y agosto 3 de 1788. Antonio Ximenez* [rubricado]; *A; B; C; D; E; H; Y; norte; mediodía; poniente; oriente; escala de pies castellanos.*
Escala: Pitipié. Presenta una barra de escala rematada en bolas, ajedrezada, en blanco y gris, segmentada en decenas, estándolo la primera en unidades. Pies castellanos.
Observaciones: Presenta claves alfabéticas identificadas en las condiciones.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 13 de mayo de 1788, el conde de Floridablanca, como superintendente general de pósitos, se dirigía a la villa de Hoyales de Roa instándola a convocar un concejo abierto para discutir en él cuáles debían ser las características y la capacidad del pósito que pretendía construirse en esa villa. Igualmente, se señalaba que debía buscarse un maestro perito en las tareas de edificación para materializar esta obra[671]. El proyecto respondía al impulso que, en el reinado de Carlos III, estaba dándose a este tipo de construcciones de almacenamiento que, según las disposiciones normativas y las teorías arquitectónicas de la época, quedarían regidas, esencialmente, por la utilidad a fin de lograr ámbitos seguros de custodia del cereal, pero, también, debían dotarse de unos ciertos componentes estéticos[672]. Sabemos que el conde de Floridablanca puso un especial interés en la promoción de estas infraestructuras para el almacenamiento, fomentando su construcción. Las mejoras introducidas en este tipo de edificios favorecían, a su vez, el préstamo del grano, operación que se encontraba sometida a la fiscalidad del reino, dando lugar, así, a un aumento de los ingresos estatales[673].

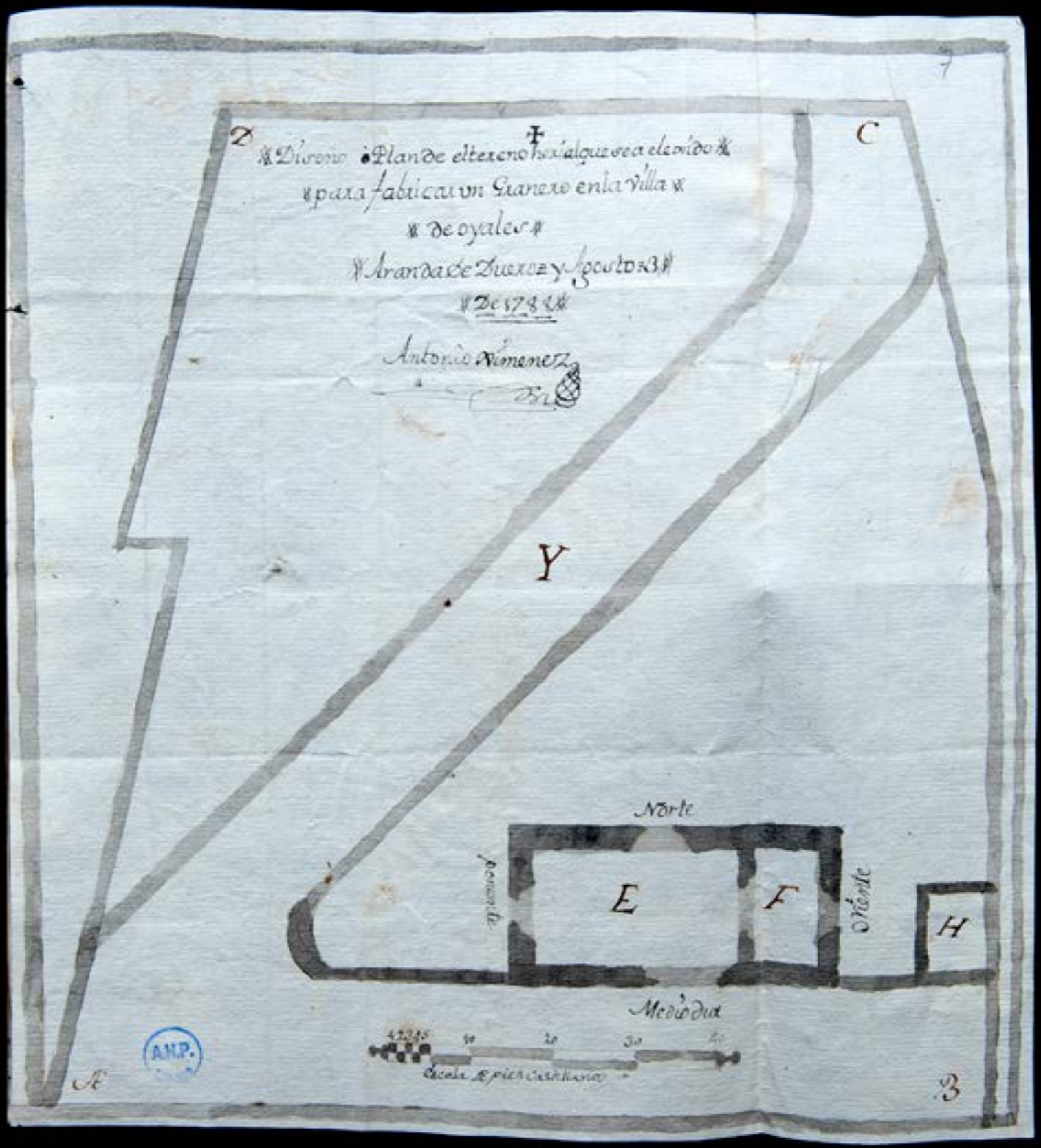
Recibida la carta en el Ayuntamiento ribereño se convocó a los vecinos el día 18 de mayo de ese año[674]. En esa reunión los habitantes de Hoyales señalaron que el

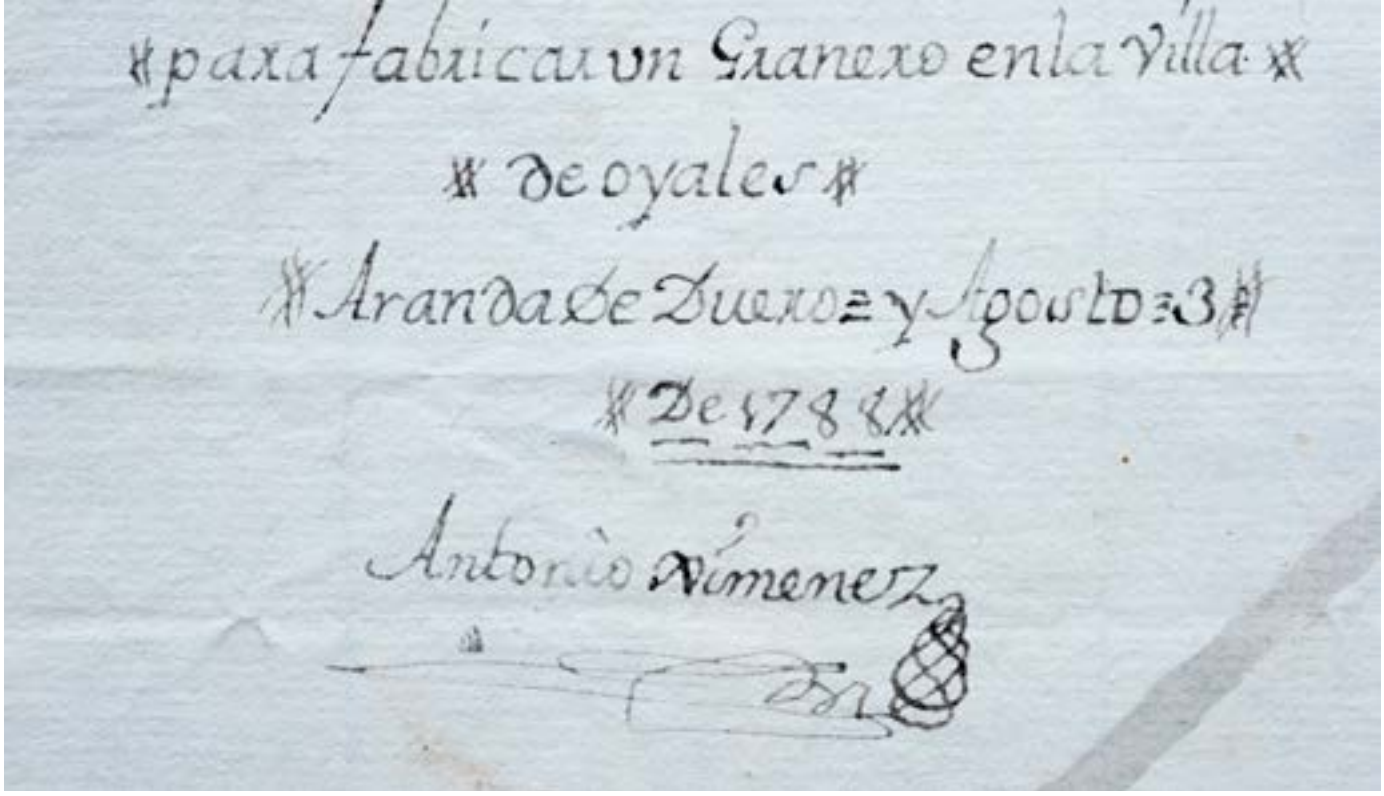
671 AHPBu. Concejil, N.º 11/66, f. 1.

672 LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, Virginia (1994, pp. 1.050-1-052).

673 HERNÁNDEZ FRANCO, Juan (1994, pp. 194-195).

674 AHPBu. Concejil, N.º 11/66, f. 2.


D
C
Diseño Plan de el terreno hoi alque vea de ocupado
para fabricar un Granero en la Villa
de Oyales
Aranda de Duero y Agosto 23
De 1784
Antonio Ximenez
Y
Norte
Poniente
E
F
Oriente
H
Medio dia
Escala de pies castellanos
A
B


para fabricar un Granero en la Villa
de Oyales
Aranda de Duero y Agosto 3
De 1788
Antonio Ximenez

Detalle del proyecto para un granero en Hoyales de Roa.

pósito era necesario *para el reparamiento anual para los labradores que hay y los demás que puedan resultar.* Igualmente, indicaron que Antonio Jiménez, arquitecto y maestro de obras del Real Colegio de la Villa de Aranda[675], podía ser el artífice que hiciera el proyecto de esta obra, acordando ponerse en contacto con él[676].

Efectivamente, fue Antonio Jiménez quien redactó las condiciones[677]. En ellas se indicaba que la construcción debía levantarse en las inmediaciones de la fuente del Recalzón. Se hizo hincapié en que la edificación debía hacerse con unos sólidos cimientos y que los muros tendrían 10 pies de altura, ejecutándose en mampostería, unida con *buena mezcla de cal y arena*, mientras las esquinas y los recercados se labrarían en sillería. La cubierta, de madera, sería a cuatro aguas y el suelo quedaría embaldosado. Junto a la zona de depósito del grano se levantaría una oficina para ubicar en ella la administración del pósito. El coste de los trabajos fue cifrado en 10.876 reales de vellón.

Las condiciones venían acompañadas de la preceptiva propuesta gráfica, firmada por Antonio Jiménez en Aranda de Duero y datada el 3 de agosto de 1788[678]. Las claves alfabéticas que aparecen en la misma quedan explicadas en las condiciones[679]. En el dibujo aparece delimitado, perfectamente, el "erial" en el que se levantaría el pósito, así como el camino que conducía hasta el mismo. Esta construcción fue reflejada en planta, con el espacio de granero propiamente dicho y la oficina de administración aneja, marcándose la portada y los vanos que iluminaban y ventilaban ambos espacios. Junto a ella se representa una casa preexistente de un vecino de la localidad.

Antonio Jiménez fue un maestro de obras, asentado en Aranda de Duero, cuya familia procedía de Ayllón. Su trabajo más importante fue la construcción de la Casa colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero que realizaría en 1786, actuación por la que se vio inmerso en un largo y complejo pleito[680].

675 Se refiere al colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero.

676 AHPBu. Concejil, N.º 11-66, ff. 2 vº y 3.

677 *Ibidem*, ff. 5-6.

678 *Ibidem*, f. 7.

679 *Ante quien presenta el plano para que acompañe a estas diligencias y tiene la explicación siguiente. En los angulos A, B, C, D es el terreno erial elejido para fabricar y las letras E F el pabimento del granero y despacho de intervención y la letra H casa de un vecino y la Y camino que divide este terreno…* (AHPBu. Concejil, N.º 11/66, f. 6).

680 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, pp. 542-543).

1792

Título: Proyecto para la casa de Teresa Velasco en Fuentecén.
Autor: Andrés Goenechea (?).
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 2.162/2, f. 49.
Contenido: Representa la planta de la casa con la división de espacios.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana que parece representar un motivo floral. Tinta negra. Aguada gris. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre a la aguada para representar el espesor de los muros y las divisiones interiores.
Dimensiones: 17,5 x 27 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: *Esta pared sea de mudar a la l: A el quarto principal con dos alcobas; C el portal; Y el quarto pequeño; V la cocina; Ha la escalera y un poco dispensa; J el orno; S el corral; no pongo mas porque se reduce a un piso solo con su desban*.
Escala: No hay línea de escala, pero el dibujo se acota en pies.
Observaciones: Presenta una acotación en números arábigos. Claves alfabéticas explicadas en la leyenda incluida en el propio proyecto.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 20 de mayo de 1792, Andrés Goenechea se comprometía a terminar la casa que Teresa Velasco, viuda de Bernaldo Giraldo Caballero, tenía iniciada en la villa de Fuentecén[681]. Este maestro ya había dado las condiciones e iniciado las tareas constructivas del inmueble que, por razones no conocidas, había quedado paralizado. El precio en el que se cifraron los trabajos fue de 3.000 reales, los cuales serían pagados de la siguiente manera: 1.800 al iniciarse la empresa y lo restante al concluirse. Se fijó como fecha de fin de las labores el mes de diciembre de ese mismo año. Como fiadora de las obras firmó la carta de obligación Teresa de la Rubia, esposa del arquitecto.

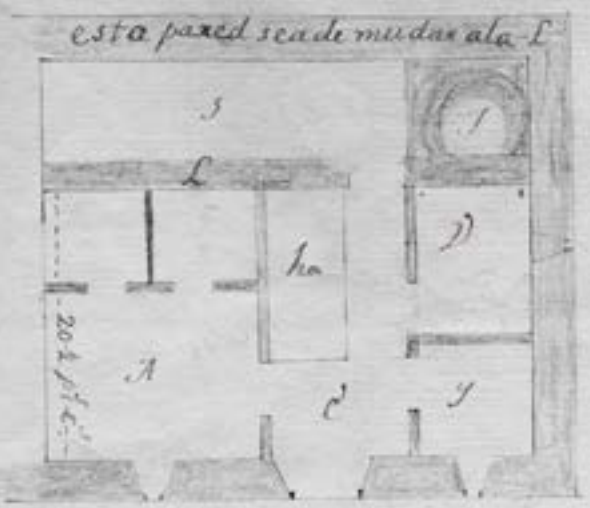
El contrato viene acompañado de una planta de este edificio, en el que se refleja la estructura del mismo y debe de mostrar lo que ya estaba concluido pues hay alguna aclaración como *esta pared se ha de mudar a la l*. La edificación, que debía de encontrarse adosada a otra casa, desarrollaba una planta rectangular. En la fachada principal se abría una puerta flanqueada por dos ventanas. Desde el portal (C) se accedía al cuarto principal (A), a un cuarto pequeño (Y) y a la cocina (V). En la parte trasera se levantaba el horno (J). Aunque no aparece el alzado, sabemos que solo tenía una planta rematada en un desván pues se indica: *No pongo más porque se reduze a un piso solo con su desban*[682].

Andrés Goenechea fue un arquitecto vizcaíno que trabajó en el entorno de Aranda de Duero en los años finales del siglo XVIII. Entre sus realizaciones más importantes destaca la construcción de la iglesia de Castrillo de la Vega, levantada junto a Pedro Olivares, siguiendo el proyecto de José de Borgas[683].

681 AHPBu. Prot. 2.162/2, ff. 51.52.

682 *Ibidem*, f. 51.

683 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 459).



A-el quarto principal con dos alcobas
C-el portal
J-el quarto pequeño
D-la cocina
ha-la escalera angosta que da por su
I-el horno
S-el corral
No pongo mas porq. se ve doze a simple
so solo con su desban.

1798

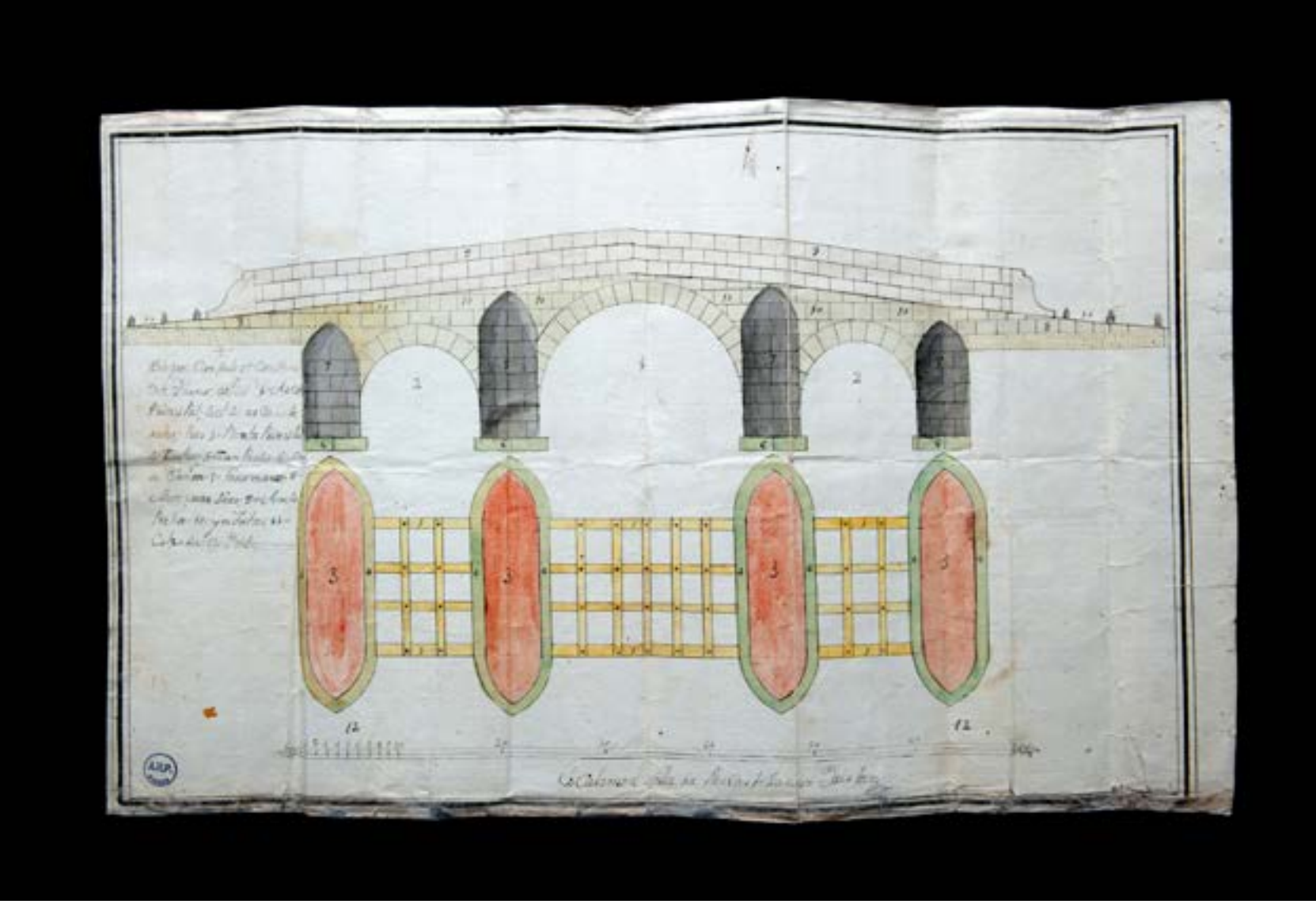
Título: Proyecto para el puente de Hoyales de Roa.
Autor: José Tristán.
Fondo y signatura: Concejil, N.º 11/67, s/f.
Contenido: Representa la planta y el alzado del puente.
Soporte y técnica: Papel verjurado. Tinta negra. Aguadas gris, verde, amarilla y sepia. Se emplea regla para las líneas rectas. Compás para las líneas curvas. Se recurre a la aguada para diferenciar los distintos componentes de las estructuras, utilizándose los colores a modo de códigos.
Dimensiones: 32 x 52 cm.
Estado de conservación: Bueno. Presenta múltiples pliegues.
Anotaciones: *Disqreccion de lo que contiene este plano; A el Nº 1 arco principal; A el 2 arcos laterales; Tres 3 planta prinzipal; 4 zarpas. 5 zanpeado; 6 losado de elezion; 7 tajamares; 8 manguardias; 9 antepechos; 10 ynjutas; 11 calzada; 12 pitipie; Escalamen Soria de pies castellanos; Tristan* [rubricado].
Escala: Pitipié. Presenta barra rematada en bolas y motivos flordelisados, doble y de retícula rectangular numerada en decenas, estándolo la primera en unidades. Pies castellanos.
Observaciones: Se trata de una hoja en la que el dibujo queda enmarcado por un marco negro con tres líneas de diverso grosor. Se define el despiece de la cantería. Presenta acotaciones en números arábigos.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: Los habitantes de la villa de Hoyales de Roa habían obtenido, en el año 1787, gracias a la autorización del superintendente de caminos, el conde de Floridablanca, el derecho a invertir el impuesto sobre las cántaras de vino de ese lugar en la recomposición del camino al paso por este término y la construcción de un puente sobre el Riaza. La justificación que se alegó, fue la estratégica ubicación de esta localidad, para los viajeros que iban tanto hacia Valladolid, León y Zamora como para los que se dirigían a Zaragoza y Barcelona. Se obtuvieron solamente 10.000 reales en seis años que se invirtieron en la mejora del citado camino y en la ejecución de un pontón de madera con pilastras de piedra[684]. Tenemos constancia de que no pudo realizarse un puente enteramente en piedra por la falta de recursos suficientes para un trabajo de esa envergadura. Por ello, la construcción resultante fue muy poco sólida, lo que generó algunos accidentes, habiéndose destrozado parte de su estructura a raíz de las riadas, siendo necesario actuar de nuevo sobre el puente. Por lo tanto, las autoridades locales se dirigieron en 1794 al intendente de Segovia, Joaquín de Orobio[685], y al no obtenerse ninguna respuesta, a Manuel Godoy, quien era en aquellos momentos superintendente general de correos y caminos, para tratar de lograr el derecho a seguir empleando este impuesto en la obra del puente y en la mejora del camino[686]. A pesar de que no

684 AHPBu. Concejil, N.º 11/67, ff. 1-5.

685 *Ibidem*, f. 6.

686 *Ibidem*, ff. 34-35.



tenían respuesta de autorización, los habitantes de Hoyales de Roa decidieron convocar a Andrés Goenechea, profesor de arquitectura y maestro de obras, que cobró, en marzo y septiembre de 1794, distintas cantidades de mano de Andrés de Santo Domingo, alcalde ordinario de esta villa, por el proyecto de mejora de la calzada que se desarrollaría en los meses sucesivos[687].

En 1797, las autoridades de Hoyales de Roa se volvieron a dirigir a Godoy solicitando que no se cobrase al pueblo esta carga sobre las cántaras de vino, para que con ello pudieran hacerse los trabajos necesarios de mejora o la reconstrucción del puente[688]. Sabemos que las autoridades madrileñas dieron el permiso correspondiente en enero de 1798 para la ejecución de esta empresa, pudiendo los representantes del concejo elegir al maestro que creyeran que estaba mejor dotado de capacidades para estos trabajos[689]. El 11 de enero de ese año ya estaba terminado el plan de realización de esta obra cuyo coste ascendía a 31.374 reales, siendo el tracista el maestro José Tristán[690]. Creemos, sin embargo, que la falta de ingresos suficientes impidió culminar esta obra, teniendo en cuenta que la localidad tuvo que destinar parte del impuesto del vino para la construcción de los caminos de Somosierra[691].

687 *Ibidem*, ff. 8-9.

688 *Ibidem*, ff. 34-35.

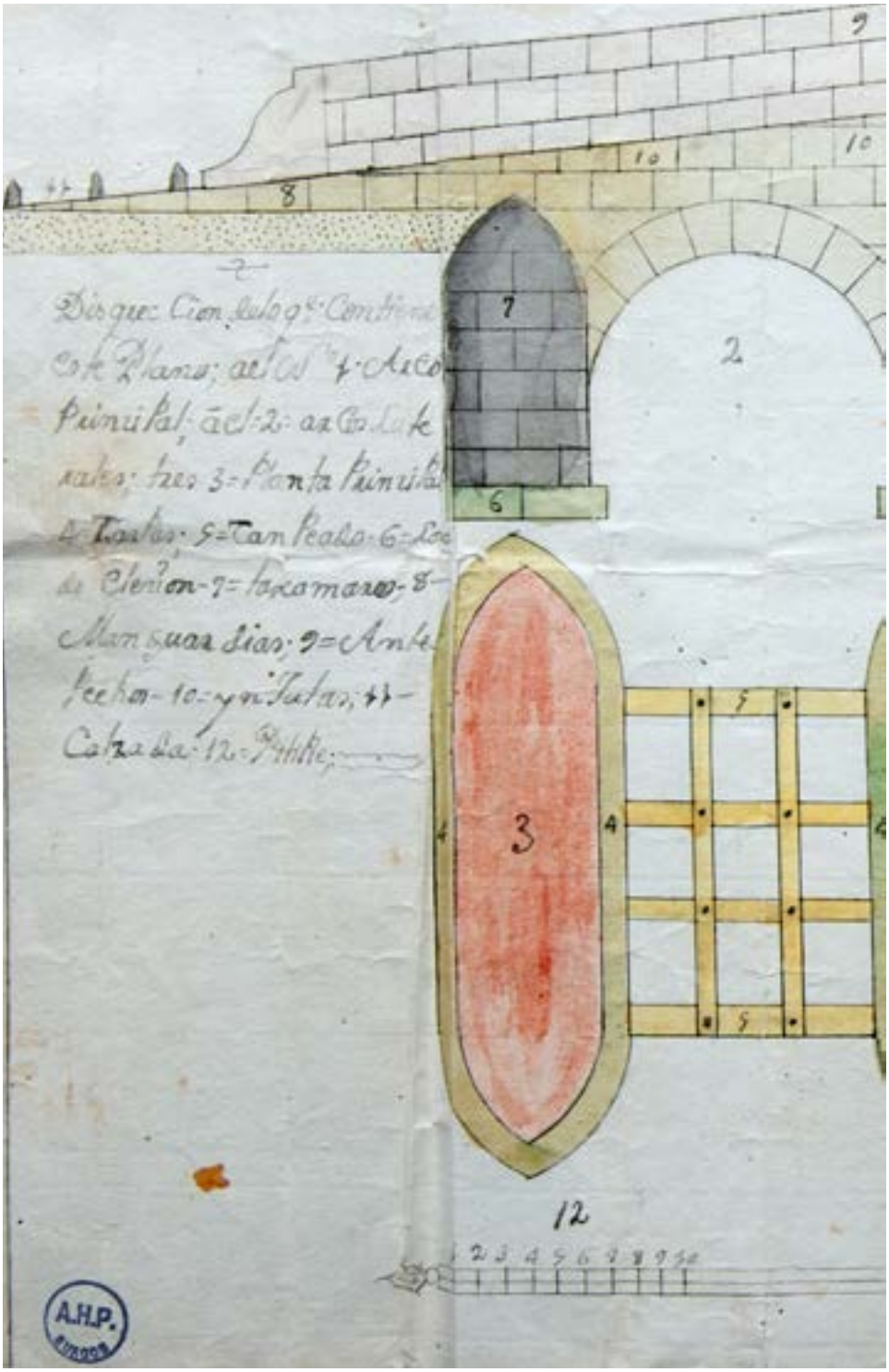
689 *Ibidem*, f. 28.

690 *Ibidem*, f. 42.

691 *Ibidem*, f. 53.

Se conserva la propuesta gráfica para este puente en el que se representa tanto la planta como el alzado[692]. Constaba de cuatro potentes tajamares, con tres arcos de medio punto, sobre un zampeado. Por encima discurría un notable pretil que seguía el ritmo ascendente de la calzada que cruzaba sobre esta estructura hasta un punto culminante medio. La obra se realizaría en piedra sillar.

José Tristán, vecino de Baltanás intitulado como profesor de arquitectura, fue un maestro de obra que en estos momentos se hallaba construyendo la iglesia de Hoyales de Roa[693]. Esto, sin duda, favoreció que presentara el citado proyecto. También sabemos que revisó el ayuntamiento de Sotillo de la Ribera[694] y que intervino en los reparos del Arco del Mercado de Palencia[695].



Detalle del proyecto para el puente de Hoyales de Roa.

692 *Ibidem*, s/f.

693 SÁNCHEZ RIVERA; José Ignacio (2018, p. 205).

694 ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José (2002, p. 440).

695 BARREDA MARCOS, Pedro Miguel (1999, p. 446).

1802

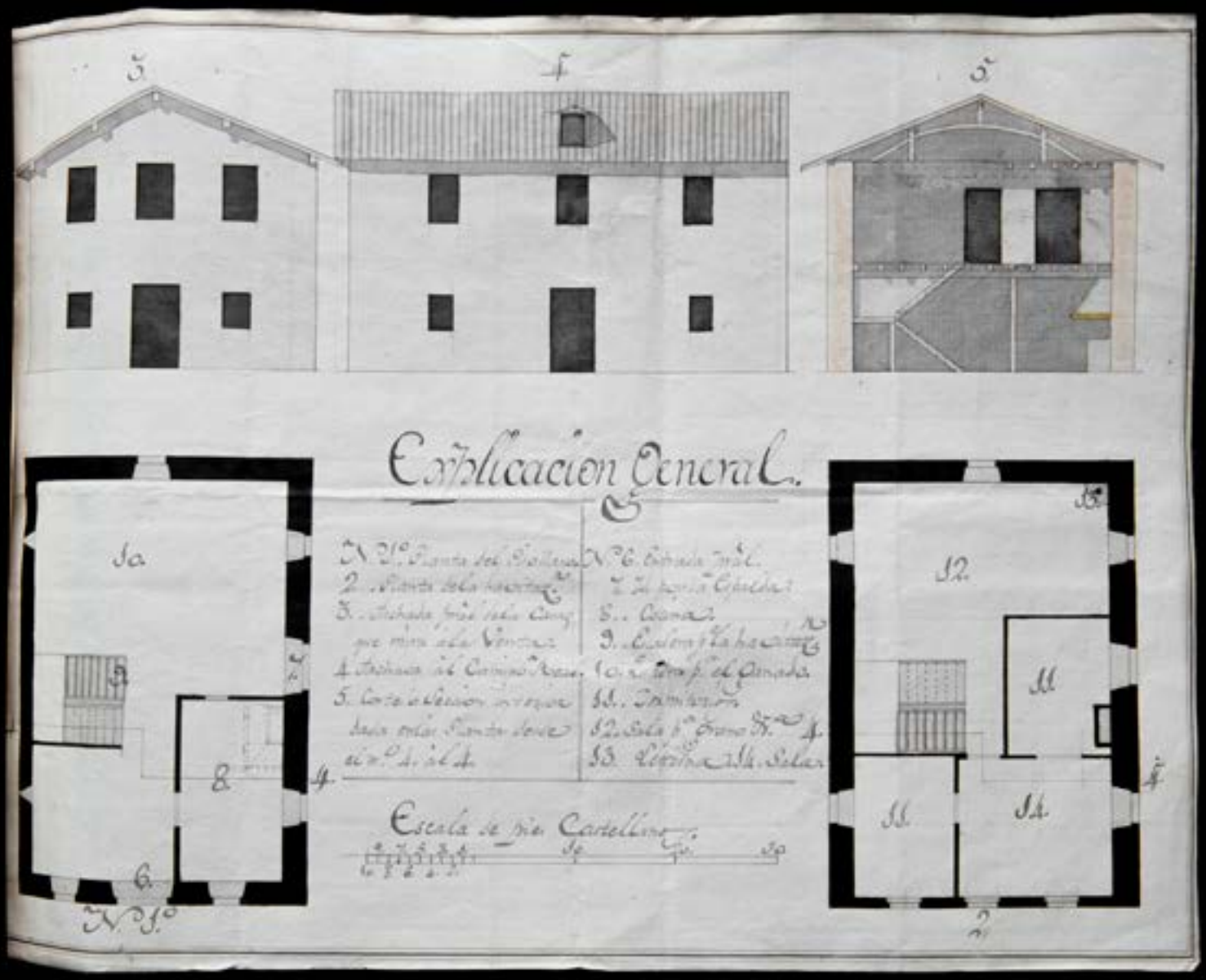
Título: Proyecto para el caserío del monte de Atochaerreca.
Autor: Joaquín Antonio de Elosegui.
Fondo y signatura: Protocolos Notariales 4.231, f. 150.
Contenido: Representa la planta, el alzado y la sección del caserío.
Soporte y técnica: Papel. Filigrana perteneciente al fabricante J. Honig, Jacob e hijos. Tinta negra. Aguadas negra, gris y sepia. Se emplea regla para las líneas rectas. Se recurre a la aguada para rellenar el grosor de los muros, diferenciar los distintos elementos arquitectónicos, marcar la profundidad de los vanos y crear leves efectos tridimensionales como el ligero sombreado bajo el alero o en la buhardilla.
Dimensiones: 24 x 31 cm.
Estado de conservación: Bueno.
Anotaciones: Anverso: *Explicación general; Nº 1 Planta del piso llano; 2 Planta de habitación; 3 Fachada principal de la casa que mira a la venta;.4 Fachada al Camino Real; 5 Corte o sección interior dada en la planta desde el nº 4 al 4. 6; Entrada principal; 7 Idem por la espalda; 8 Cocina. 9; Escalera para la habitación; 10 Quadra para el ganado; 11 Dormitorios; 12 Sala para el grano; 13 letrina; 14 Sala; Escala de pies castellanos;* Reverso: *Diseño*.
Escala: Pitipié**.** Presenta barra de escala segmentada y numerada en decenas, estándolo la primera en unidades, disponiéndose estas en orden inverso. Pies castellanos.
Observaciones: Claves numéricas explicadas en la leyenda incluida en el propio proyecto. Cada una de las representaciones gráficas se haya numerada.
Documentación relacionada: No.
Bibliografía específica: No.

Comentario: El 5 de julio de 1799, lldefonso Castejón, comisario de provincia de marina y vecino de San Sebastián, señalaba que, a raíz de la muerte de su hermano, había pasado a poseer en las inmediaciones de Miranda de Ebro una serie de bienes raíces y que daba poder a Domingo Pérez Palomar, vecino de ese lugar, para que actuara como su administrador[696]. El 23 de diciembre de ese año, Victoriano Sáenz de Moriana, procurador y síndico general del común de la localidad de Moriana, junto con los vecinos de ese lugar y Domingo Pérez Palomar, llegaban a un acuerdo para que pudieran excluirse del mayorazgo fundado por los Barrones los derechos del señorío de esa población, lo que se cifró en 8.800 reales[697]. Muy probablemente, tanto el titular del mayorazgo como su administrador consideraban que sería complejo cobrar estas rentas y prefirieron llegar a un acuerdo con los habitantes de esta localidad a cambio de una paga única en metálico. Se decidió que esa cantidad obtenida por la venta se invirtiera en la edificación de un nuevo caserío que se llamaría Moriana, en el monte de Atochaerreca, cerca de la ciudad de San Sebastián[698]. Esta nueva construcción quedaría agregada al Mayorazgo de Atocha,

696 AHPBu, Prot. 4.231, ff. 163-165.

697 *Ibidem*, f. 168-169.

698 *Ibidem*, ff. 171-172.



perteneciente a don Ildefonso, para que sus rentas fueran cobradas por los titulares de este vínculo[699].

Sabemos que la realización de este inmueble corrió a cargo del maestro de obras Joaquín Antonio de Elósegui, vecino de San Sebastián, quien llegó a un acuerdo con José Elías de Legarda, administrador de los bienes del Mayorazgo de Atocha. El 12 de julio de 1801, este profesional de la construcción redactó las condiciones y firmó el documento de obligación de ejecución de la obra, haciéndose hincapié en él en aspectos técnicos como la apertura de los cimientos, en que los muros deberían levantarse con piedra de mampostería y en que se proporcionaría al constructor la madera necesaria procedente de los montes cercanos, cifrándose el coste total de los trabajos en 8.750 reales de vellón. El plazo establecido para su realización concluía en octubre de ese año[700]. El 2 de noviembre, el maestro Juan Asensio de Echorroco revisaba las obras y señalaba que *no encuentro en ellas causa que le pueda hacer reconversión*, lo que indicaba

699 *Ibidem*, f. 172.

700 *Ibidem*, ff. 154-154.

que ya se había terminado la construcción en esa fecha con resultados satisfactorios[701]. El 4 de noviembre Elósegui certificaba que había recibido todas las cantidades adeudadas por esta obra[702].

El 17 de mayo de 1802, don Ildefonso enviaba la documentación justificativa a Domingo Pérez Palomar, señalando en qué se había invertido el dinero de la venta de los derechos señoriales de Moriana[703]. El administrador del Mayorazgo hizo resumen, el 11 de enero de 1802, de lo que se había gastado en la construcción, de acuerdo a lo estipulado en el año 1801. Sabemos que al maestro se le entregaron 916 reales por la ejecución de los planos e, igualmente, se habían pagado, en 3 plazos, los 8.750 reales en los que había sido ajustada su ejecución. Por su parte, el maestro Juan Asensio de Echorroco recibió 60 reales por la revisión de las obras, una vez que estas estuvieron acabadas, mientras que a Matías de Zubillaga se le entregaron 60 reales por la medición de los árboles cuya madera fue empleada en la construcción. A Elósegui también se le dieron 30 reales por la revisión de esta madera, material que, a su vez, fue valorado en algo más de 1.700 reales[704].

El proyecto que realizó Elósegui, y que aparece acompañando a la documentación remitida por Ildefonso Castejón a Domingo Pérez Palomar, representa el caserío tanto en planta como en alzado y sección[705]. La construcción se desarrollaba en profundidad y estaba articulada en dos plantas. A la planta baja se accedía a través de una puerta en la fachada principal, situada a eje de una ventana en el muro posterior y flanqueada por dos ventanas, y por otra puerta abierta en una de las fachadas laterales, situada también entre dos ventanas. En la fachada orientada hacia el Camino Real se abrían otras dos ventanas. La planta baja se destinaba a cuadra del ganado y a una cocina con chimenea. Una escalera daba acceso a la planta superior en la que había varias estancias: una sala, dos dormitorios y una dependencia para almacenamiento del grano, ubicándose en una de las esquinas una letrina. Los alzados reflejan la fachada principal y una de las laterales con puertas y ventanas de carácter adintelado organizadas de manera simétrica. Se construyó un altillo o desván, iluminado por buhardillas. También se representó una sección del edificio que permite hacernos una mejor idea de cómo era su distribución interna, así como algunas características del sistema constructivo empleado.

Joaquín Antonio de Elosegui fue un maestro de obras que trabajó en San Sebastián y su entorno en los años iniciales del siglo XIX. Fue nombrado, en 1816, por el Ayuntamiento donostiarra para formar parte de la comisión que indicara cómo debería reconstruirse esa urbe. En 1817 se le encargó, junto con Eugenio Díez de Güemes y José Antonio Betelu, la construcción de los arcos de la plaza nueva y en 1837 ejecutó el diseño del cementerio de San Martín[706]. Entre sus actuaciones destaca la redacción de un informe, en 1823, sobre los daños causados por el ejército de los Cien Mil Hijos de San Luis en esa ciudad[707].

Por su parte, el promotor de este caserío, Ildefonso Castejón, pertenecía a una importante familia vasca[708]. Había sido intendente de Segovia[709], retirándose a vivir a San Sebastián. Fue partidario del gobierno de José I[710], lo que le traería algunos problemas tras la marcha del ejército francés[711].

701 *Ibidem*, f. 160.

702 *Ibidem*, ff. 159.

703 *Ibidem*, f. 151.

704 *Ibidem*, ff. 152-153.

705 *Ibidem*, f. 150.

706 SADA, Javier M.ª (2002, p. 148).

707 MUÑOZ ECHABEGUREN, Fermín (2014, pp. 513-526).

708 CÁRDENAS PIERA, Emilio de (1988, p. 374).

709 AHN, Consejos, 49614, Exp. 53.

710 SORALUCE, Pedro M.ª (1897, p. 362).

711 ARCHVa. Salas de lo Criminal, Caja, 835/8.

Bibliografía

ALONSO ROMERO, Jesús: *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma*, Escuela Superior de Turismo Alfonso X, Soria, 1997.

ALONSO RUIZ, Begoña: *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Universidad de Cantabria, Santander, 2003.

ALONSO RUIZ, Begoña: "El monasterio de Santa Clara y el hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos)", *Archivo Ibero-Americano*, N.os 247-248, 2004, pp. 421-445.

ALONSO RUIZ, Begoña: "Las trazas de montea en la construcción gótica: el caso de la montea de la capilla Saldaña", en *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla. Trayectorias e intercambios*, Universidad de Sevilla-Universidad de Cantabria, Sevilla-Santander, 2014, pp. 329-344.

ANDRÉS, Jesusa: "El mayorazgo de los Bonifaz en el siglo XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 167, 1969, pp. 789-794.

ANDRÉS ORDAX, Salvador: "El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XLIII, 1977, pp. 437-444.

ANDRÉS ORDAX, Salvador: "El monasterio premonstratense de Bujedo (Burgos) y la nueva traza del convento en 1583", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LVIII, 1992, pp. 327-332.

ANDÚJAR CASTILLO, Francisco: "Pedro Francisco de Goyeneche y Martairena", *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*. Disponible en https://dbe.rah.es/biografias/43536/pedro-francisco-goyeneche-martiarena [consultado el 15 de septiembre de 2022].

ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel: *La arquitectura de puentes en Castilla y León 1575-1650*, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1992.

ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel: "Las obras públicas del Renacimiento en el territorio burgalés", en *El arte del renacimiento en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, Burgos, 2008, pp. 117-135.

ARCE GARMILLA, Jesús: *El Almiñé. La vida diaria de un pueblo de Las Merindades*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2005.

ARRANZ ARRANZ, José: *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*, Publicaciones del Obispado Osma-Soria, El Burgo de Osma, 1986.

BALLESTEROS CABALLERO, Floriano: "El retablo mayor de la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXXVII, 1971, pp. 327-352.

BALLESTEROS CABALLERO, Floriano: "Un retablo de Policarpo de la Nestosa en Villímar (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXXIX, 1973, pp. 285-290.

BALLESTEROS CABALLERO, Floriano: "El retablo mayor del antiguo colegio de la compañía de Jesús de Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XL-XLI, 1975, pp. 273-286.

BALMEDA, José Carlos: "La filigrana de los tres círculos en la documentación malagueña del siglo XVIII", en *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Banyeres de Mariola (Alicante), 1-4 septiembre de 1999*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciéncia de la Generalitat Valenciana, Cuenca, 1999, pp. 273-293.

BANGO TORVISO, Isidro G.: "Simón de Colonia y la ciudad de Burgos: sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época: Burgos 13-16 octubre de 1999*, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.

BARREDA MARCOS, Pedro Miguel: "Construcción problemática y derribo polémico: el Arco del Mercado", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, N.º 70, 1999, pp. 443-459.

BARRIO LOZA, José Ángel y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: "El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII", Kobie, N.º 10/2, 1980, pp. 283-369.

BARRIO LOZA, José Ángel y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: "Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico", *Kobie,* N.º 11, 1981, pp. 173-281.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Fantasía y clasicismo. Debate para un retablo para el monasterio de la Merced de Burgos", *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED Madrid, 1994a, pp. 211-218.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Plateros de Medina de Pomar", *Estudios mirandeses,* N.º 14, 1994b, pp. 171-202.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N.º 66, 1996, pp. 5-66.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "El taller de los plateros burgaleses a la luz de los inventarios", *Estudios mirandeses*, N.º 17, 1997, pp. 129-166.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "El ensamblador Simón de Berrieza, 1573-1612", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N.º 74, 1998a, pp. 33-84.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1998b.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "El retablo mayor de Arnuero: Gabriel Yoly, Gonzalo de Rocillo y Simón de Bueras", *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, N.º 3, 2001, pp. 39-58.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio y POLO SÁNCHEZ, Julio: "La escultura del Plateresco al Romanismo a través de una familia trasmerana: los Bueras", en *III Encuentro de Historia de Cantabria*, Vol. II, Universidad de Cantabria, Santander, 2005, pp. 775-808.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Martín de la Haya, tracista y arquitecto", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LXXIV, 2008, pp. 113-126.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio: "Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542", *Berceo*, N.º 162, 2012, pp. 229-257.

BARTOLI, María Teresa: "Orthographia, ichnographia, scaenographia", *Studi e Documenti di Architettura Firenze*", N.º 8, 1978, pp. 197-208.

BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.

BLANCO DÍEZ, Amancio: "Dignidades eclesiásticas burgalesas. Los deanes de la catedral de Burgos", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, N.º 91, 1945, pp. 540-548.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: "Invención, traza y proyecto. El proceso arquitectónico en las *Obras Reales* de la Casa de Austria", *Fragmentos*, N.º 31, 2016, pp. 279-306.

BOFARULL Y SANS, Francisco: *La heráldica en la filigrana del papel. Memoria leída en la sesión ordinaria celebrada por la Real Academia de Buenas Letras en el día 26 de mayo de 1899*, Villanueva y Geltrú, Imprenta Oliva, 1901.

BURÓN CASTRO, Taurino: "Selección cronológica de filigranas en el Archivo de la catedral de León", en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Sarrià de Ter (Girona), 2,3 y 4 de octubre de 2003*, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel y Ayuntamiento de Sarrià de Ter, 2003, pp. 183-193,

BURÓN CASTRO, Taurino: "Frecuencia de algunas clases de filigranas en el siglo XVII", en *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Universidad de Zaragoza, 7-9 julio 2011*, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, Zaragoza, 2011, pp. 254-274.

CABEZAS, Lino: "Ichnografia, la fundación de la arquitectura", *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, N.º 2, 1994, pp. 82-94.

CABEZAS, Lino: *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Cátedra, Madrid, 2008.

CABEZAS, Lino: "Arquitectura y pensamiento gráfico", en *Dibujo y construcción de la realidad: arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*, Cátedra, Madrid, 2011a, pp. 79-122.

CABEZAS, Lino: "Dibujo y construcción", en *Dibujo y construcción de la realidad: arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*, Cátedra, Madrid, 2011b, pp. 11-44.

CABEZAS, Lino (coord.): *Dibujo y construcción de la realidad: arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*, Cátedra, Madrid, 2011c.

CABEZAS, Lino: "Tradiciones figurativas de la arquitectura", en *Dibujo y construcción de la realidad: arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*, Cátedra, Madrid, 2011d, pp. 123-152.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "El arquitecto Fernando González de Lara: notas a su vida", *Boletín de la Institución Fernán González,* N.º 204, 1985a, pp. 57-78.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Rollos, picotas y cruceros en la provincia de Burgos", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, T. XL, 1985b, pp. 69-114.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Actuación de Ventura Rodríguez en la provincia de Burgos", *Archivo Español de Arte*, N.º 233, 1986, pp. 53-68.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la Historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos", *Estudios Mirandeses,* N.º 9, 1989, pp. 29-66.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: *Frías. Ciudad en Castilla*, Excmo, Ayuntamiento de Frías, Burgos, 1991.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos", *Estudios mirandeses*, N.º 11, 1992a, pp. 27-68.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio:" Documentos para la Historia del arte en Miranda de Ebro y sus contornos", *Estudios Mirandeses,* N.º 12, 1992b, pp. 5-46.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Peñaranda de Duero. Notas de Historia y Arte", *Biblioteca. Estudio e* investigación, N.º 8, 1993, pp. 110-131.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos", *Estudios mirandeses,* N.º 14, 1995, pp. 47-86.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Los puentes del sur de la provincia de Burgos durante la Edad Moderna". *Rev. Biblioteca. Estudio e investigación*, N.º 11, 1996, pp. 7-44.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos", *Estudios mirandeses,* N.º 17, 1997, pp. 79-108.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Los puentes de la provincia de Palencia durante la Edad Moderna", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, N.º 68, 1998, pp. 297-368.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Los puentes en el centro de la provincia de Burgos durante la Edad Moderna", *Boletín de la Institución Fernán González,* N.º 218, 1999, pp. 155-201.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Los puentes del norte de la provincia de Burgos durante la Edad Moderna", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 224, 2002, pp. 59-89.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Obras, sepulcros y legado artístico de los Velasco a través de sus testamentos", en *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. "Fundación y Patronazgo de la Casa de* Velasco", Asociación de Amigos de Santa Clara, Medina de Pomar, 2004, pp. 177-206.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: *Los aforados de Moneo*, Medina de Pomar, 2005.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos", *Estudios mirandeses,* N.º 31, 2011, pp. 201-216.

CALDUCH, Juan: "Poner ante los ojos el texto de Vitruvio: la representación de la arquitectura en el tratado", *Palapa*, Vol. II, N.º 1, 2014, pp. 82-93. Disponible en http://hdl.handle.net/10045/51463 [consultado el 11 de abril de 2022].

CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen: *Burgos en el siglo XVII. Urbanismo y arquitectura civil,* Memoria de Licenciatura, Burgos. 1987a.

CÁMARA FÉRNÁNDEZ, Carmen: "El Real Monasterio y El Compas de Las Huelgas (Burgos) durante el siglo XVII. Aspectos urbanísticos y transformaciones arquitectónicas", *Cistercium. Revista monástica*, N.º 39, 1987b, pp. 335-348.

CÁMARA FÉRNÁNDEZ, Carmen y ZARZUELO ORTIZ, María José: "Pedro de la Torre Bueras, arquitecto y escultor trasmerano residente en Burgos. Datos biográficos y Testamento", *Cuadernos de* Trasmiera, T. II, 1990, pp. 107-117.

CÁMARA FÉRNÁNDEZ, Carmen: "Arquitectura clasicista en Castilla, en torno a la figura del trasmerano Pedro de la Torre Bueras y sus obras de carácter religioso", en *Juan de Herrera y su influencia.* Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, pp. 251-259.

CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen, IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Juan de Naveda: en torno a su actividad en Burgos (1607-1631) y el ejercicio de la profesión", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 216, 1998, pp. 43-59.

CÁMARA FERNÁNDEZ, Carmen y MAÑERU LÓPEZ, Juan: "La Casa de la Moneda de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 217, 1998, pp. 354-391.

CAMPO, Javier del: *Mirabilia. Una visita singular a las colecciones de la Catedral de Burgos*, Fundación Caja de Burgos, Burgos, 2014.

CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores: "La Edad Moderna. Las transformaciones del Renacimiento y el esplendor barroco", en *Una Historia arquitectónica de la Catedral de León,* Santiago García Editor, León, 1994, pp. 133-228.

CÁRCELES DE GEA, Beatriz: "Reforma y fraude fiscal en el reinado de Carlos II. La Sala de Millones (1658-1700)", *Estudios de Historia Económica,* N.º 31, Banco de España, Madrid, 1995.

CÁRDENAS PIERA, Emilio de: "Oficios enajenados. Valimientos-Hacienda (Vizcaya". *Hidalguía,* N.º 286-287, 1988, pp. 369-388.

CARO BAROJA, Julio: *Norias, azudas, aceñas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.

CASILLAS GARCÍA, José Antonio: *El Convento de San Pablo de Burgos: historia y arte*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2003.

CAVI, Sabina de (ed. lit.): *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia: estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Excma. Diputación Provincial de Córdoba y De Luca, Córdoba y Roma, 2015.

CERVERA VERA, Luis: *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Castalia, Valencia 1967.

CERVERA VERA, Luis: *El convento de Santo Domingo en la villa de Lerma*, Castalia, Valencia, 1969a.

CERVERA VERA, Luis: *El monasterio de San Blas en la Villa de Lerma,* Castalia, Valencia, 1969b.

CERVERA VERA, Luis: *El monasterio de la Ascensión de Nuestro Señor en la Villa de Lerma*, Monasterio de la Ascensión de Lerma, Lerma, 1985.

CERVERA VERA, Luis: *El Monasterio de la Madre de Dios en la villa de Lerma*, Castalia, Valencia, 1973.

CERVERA VERA, Luis: *La iglesia colegial de San Pedro de Lerma,* Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 1981.

COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel: "Fray Pedro Martínez de Cardeña y su intervención en las catedrales castellano-leonesas", en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos,* Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 41-52.

COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel: *Arquitectura religiosa en Cantabria. 1685-1754. Las montañas bajas del arzobispado de Burgos*, Universidad de Cantabria, Santander, 2004.

Constitvciones sinodales del Arçobispado de Burgos, copiladas, hechas y ordenadas agora nueuamente, conforme al sancto Concilio de Trento, por el Illustrissimo y Reuerendissimo señor don Francisco Pacheco de Toledo y cardenal de la sancta iglesia de Roma… Impreso en Burgos en casa de Phelipe de Iunta, 1577.

Constitvciones sinodales, del Obispado de Osma, hecas y ordenadas por el Reuerendissimo Señor Don Sebastián Perez Obispo del dicho Obispado, del Consejo de su Magestad…", El Burgo de Osma, Diego Fernández de Córdoba, 1586.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo y CEREZO VILLEGAS, Manuel: "Filigranas del Archivo Municipal de Córdoba (1450-1550)", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, N.º 6, 1987, pp. 407-434.

CORRAL, José del: "El conde de Montalvo corregidor de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. T. XXXV, 1995, pp. 305-321.

"Correspondencia de la infanta archiduquesa de Austria con el duque de Lerma y otros personajes", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo 49, 1906.

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611.

CUESTA NIETO, José Antonio: "El Hospital del Arrabal de Vega (Burgos). Fundación y crisis de una institución asistencial", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 232, 2006, pp. 115-148.

DIEZ JAVIZ, Carlos: "La capilla sepulcral de Andrés Barrón", *López de Gámiz*, N.º IV, 1984, pp. 9-28.

DIEZ JAVIZ, Carlos: "La construcción del viejo ayuntamiento de Miranda de Ebro", *López de Gámiz*, N.º VI, 1985, pp. 17-28.

DIEZ JAVIZ, Carlos: "El taller: instrumental, materiales y técnicas de la escultura del siglo XVI en los focos de Miranda de Ebro y Briones", *López de Gámiz*, N.º XXIX, 1995, pp. 7-18.

DIEZ JAVIZ, Carlos: "El escultor romanista Diego de Marquina (1542-1604)", *López de Gámiz,* N.º XXXII, 1998, pp. 15-60.

"Documentos fundacionales", *Cistercium*, N.º 173, 1987.

DOMINGUEZ MONTERO, Diego: "Instrumentos de representación gráfica en la Catedral de Cuenca entre los siglos XV-XVI a partir de la documentación de su archivo capitular", *Lope de Barrientos: Seminario de cultura*, N.º 8, 2015, pp. 77-106.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro y PAYO HERNANZ, René Jesús.: "Aportaciones al conocimiento de la escultura castellana en los años centrales del siglo XVI. Juan de Carranza I y el retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 26, 2016, pp., 73-101.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Arquitectura y edificación en la Ribera del Duero burgalesa (1544-1595): entre la tradición gótica y las formulaciones clasicistas", en *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2017, pp. 481-490.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Los proyectos de fray Antonio de Jesús para el colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero: génesis y desarrollo de una empresa inconclusa", *Artigrama*, N.º 33, 2018, pp. 241-265.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "De Trasmiera al Duero: Juan de Naveda y la redefinición del espacio sacro", en *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, Universidad de Cantabria, Santander, 2018, pp. 173-186.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Aportaciones en torno al uso del dibujo arquitectónico en Burgos durante el siglo XVI", *Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Vol. I, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2019a, pp. 339-347.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Aranda de Duero durante la segunda mitad del siglo XVI: práctica profesional y actividad artística", *Biblioteca. Estudio e investigación*, N.º 34, 2019b, pp. 267-286.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Los III condes de Miranda y sus fundaciones religiosas: entre el recuerdo familiar y la exaltación del linaje", *Ars Longa*, N.º 28, 2019c, pp. 109-122.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "La consolidación de la imagen nobiliaria a través de los espacios funerarios: su reflejo en el Duero burgalés durante la primera mitad del quinientos", en *La transmisión del legado hispánico: entre el arte y el documento*, Universidad de León, León, 2020a, pp. 99-115.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Los proyectos de Rodrigo Gil de Hontañón en el sur burgalés: referencias, transferencias y contextos", en *Da traça à edificaçao. Una arquitectura de dos séculos XV y XVI en Portugal y en Europa. Estudios sobre o Tardogótico*, Theya Editores: Artis-Instituto de História da Arte, Lisboa, 2020b, pp. 321-335.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Rodrigo Gil de Hontañón y la Colegiata de Peñaranda de Duero (Burgos): aportación a su estudio", *Boletín de Arte*, N.º 41, 2020c, pp. 273-278.

ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "El monacato femenino en Burgos (1580-1620): espiritualidad y presencia", en *"Hortus Conclusus": el monacato femenino en el mundo ibérico"*, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, Universidad de León, León, 2021, pp. 97-128.

ESTRADA NÉRIDA, Julio: "Noticias y documentos sobre la capilla mayor e iglesia de San Lázaro de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses***,** N.º 78, 2007, pp. 295-342.

FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo: "Neveras y cosechas de nieve en Galicia (siglos XVII y XVIII", *Obradoiro de Historia Moderna*, N.º 5, 1996, pp. 41-66.

FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam. (coord.): *Fray José de San Juan de la Cruz y el arte rococó en La Rioja*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2018.

GALERA MENDOZA, Esther: *Arquitectos y maestros de obras en La Alhambra (siglos XVI-XVIII). Artífices de cantería, albañilería, yesería y forja*, Granada: Universidad de Granada, 2014.

GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: "El arte del hierro en la Catedral de Burgos", *Academia,* N.º 57, 1983, pp. 211-240.

GARCÍA ARAGÓN, Lucía. *Documentación del Monasterio de la Trinidad de Burgos, (1198-1400).* Burgos, 1985.

GARCÍA CUADRADO, Amparo: "Algunos papeles empleados por el impresor Ibarra y sus filigranas", en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Sarrià de Ter (Girona), 2,3 y 4 de octubre de 2003*, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel y Ayuntamiento de Sarrià de Ter, 2003, pp. 309-336.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Ricardo: "La molienda sin agua en la Tierra se Campos castellana a mediados del siglo XVIII", *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, N.º 38, 2018, pp. 257-286.

GARCÍA RÁMILA, Ismael: "Del Burgos de antaño: posturas y remate de la obra del retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Esteban de la ciudad de Burgos", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, N.º 101, 1947, pp. 623-631.

GARCÍA RÁMILA, Ismael: *Historia documental del Monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Descalzos de la ciudad de Burgos*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1948.

GARCÍA RÁMILA, Ismael: "Una secular fundación burgalesa: el Hospital de San Julián y San Quirce, vulgo «Barrantes»", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 128, 1954, pp. 227-241.

GARCÍA RÁMILA, Ismael: *Breve pero documentada y verídica historia de la existencia y principales vicisitudes de la que en los pasados siglos fue Casa de la Moneda burgalesa*, Fábrica de la Moneda y Timbre, Madrid, 1956.

GARCÍA-MELERO, José Enrique: "El control de la arquitectura española. La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, N.º 10, 1996, pp. 75-98.

GARCÍA-MELERO, José Enrique: "El arquitecto académico a finales del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, N.º 10, 1997, pp. 161-216.

GASCÓN URIS, Sergi: "Documentación de la notaría Palaudàries i Nadal. Sus filigranas", en *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Zaragoza, 7-9 de julio de 2011,* Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, Zaragoza, 2011, pp. 215-252.

GAYOSO CARREIRA, Gonzalo: *Historia del papel en España*, Servicio de Publicación de la Diputación Provincial de Lugo, Lugo, 1994.

GENTIL BALDRICH, José María: *Traza y modelo en el Renacimiento*, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.

GÓMEZ MOLINA, Juan José: "Dibujo y profesión", en *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música,* Cátedra, Madrid, 2007, pp. 13-87.

GONZÁLEZ DE SANTIAGO, Ignacio: "El Arco de Santa María en Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LV, 1989, pp. 289-306.

Hacia una nueva idea de arquitectura: premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

HERNÁNDEZ FRANCO, Juan: *La gestión política y el pensamiento reformista del conde Floridablanca*, Universidad de Murcia, Murcia, 1994.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Raúl: "Notas para la biografía de cinco destacados artistas burgaleses", *Estudios mirandeses,* N.º 32, 2017, pp.101-154.

HERRERO GÓMEZ, Javier: "Tres retablos para el convento de carmelitas de la villa de Lerma", *Estudios mirandeses,* N.º 16, 1996, pp. 133-143.

HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen: "Filigranas papeleras. Creación de una base de datos al servicio de archivos, bibliotecas, museos y centros de documentación", en *El papel y las tintas en la transmisión de la información: primeras jornadas archivísticas*, Excma. Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1994, pp. 193-201.

HUIDOBRO SERNA, Luciano y GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, Julián: *Apuntes descriptivos, históricos y arqueológicos de la Merindad de Valdivielso*, El Castellano, Burgos, 1930.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: "Entre *muestras y trazas*. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa", en *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla. Trayectorias e intercambios*, Universidad de Sevilla-Universidad de Cantabria, Sevilla-Santander, 2014, pp. 305-328.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ALONSO RUIZ, Begoña: "Proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes", en *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2019, pp. 342-349.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coord. y ed.): *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2019.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la capilla de la Anunciación en la Catedral de Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXXIX, 1973, pp. 189-202.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "La Iglesia de San Juan de Huérmeces (Burgos), obra del arquitecto D. Fernando González de Lara", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 186, 1976a, pp. 813-818.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "Pero de Colindres y el retablo mayor de Santibáñez de Zarzaguda", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XLII, 1976b pp. 275-290.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos,* Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 1977.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "Retablos barrocos de la primera mitad del siglo XVII en Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XLIV, 1978, pp. 201-212.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1982.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "El maestro de cantería Juan de la Puente: obras burgalesas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LV, 1989a, pp. 307-320.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "La introducción del neoclasicismo en Burgos: retablos y esculturas", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N.º 69, 1989b, pp. 63-90.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T.LV, 1989c, pp. 398-401.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Burgos y los Burgaleses en el siglo XVI*, Excmo. Ayuntamiento, de Burgos, Burgos, 1990a.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "El escultor García de Arredondo en Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LVI, 1990b. pp. 479-498.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Capilla de la Divina Pastora de Burgos*, Cámara de Comercio e Industria de Burgos, Burgos, 1991.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. y PAYO HERNANZ, René Jesús: "La iglesia del convento de Madres Carmelitas de san José y santa Ana de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González,* N.º 221, 2000, pp. 267-298.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. y PAYO HERNANZ, René Jesús: "Reyes, mecenas y artistas en el Hospital del Rey", *Revista de la CECEL*, N.º 8, 2008, pp. 70-90.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: "Arquitectura barroca burgalesa", en *El arte barroco en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, Burgos, 2010, pp. 61-90.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "Sobre la obra del trasaltar de la catedral de Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, N.º XLIII, 1977, pp. 470-475.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813*), Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 1978.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y BALLESTEROS CABALLERO, Floriano: "Capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XLVI, 1980, pp. 493-498.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "Sobre la obra del retablo mayor del monasterio de Las Huelgas (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, N.º LI, 1985, pp. 471-481.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "El Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de Burgos**.** Aportación a su estudio**",** *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LIII, 1987, pp. 390-397.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "La capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos. Datos para su estudio", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, T. LVI, 1990, pp. 542-546.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "La capilla de San Enrique en la Catedral de Burgos: aportación a su estudio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, N.º LVII, 1991, pp. 419-428.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "El arquitecto Juan de Sagarvinaga. Obras ejecutadas en Burgos, Palencia y Soria entre 1735 y 1753", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* N.º LVIII, 1992a, pp. 457-468.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *La platería de Aranda de Duero: siglos XVII y XVIII*, Excmo. Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1992b.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "En torno a la arquitectura burgalesa de la primera mitad del siglo XVIII. El maestro Francisco de Bazteguieta", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XLIX, 1993, pp. 405-422.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "En torno a la actividad profesional en la arquitectura burgalesa. 1600-1650", en *Juan de Herrera y su influencia.* Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, pp. 217-226.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Los órdenes en los retablos burgaleses de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED, Madrid, 1994, pp. 233-237.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "El proceso constructivo en Burgos, 1700-1765: aportación a su estudio", en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Juan de Herrera, CEHOPU, Madrid, 1996, pp. 283-289.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "El monasterio de San Pedro de Cardeña, centro dinamizador del desarrollo artístico burgalés en los primeros decenios del siglo XVIII. Aportación a su estudio", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 220, 2000, pp. 107-140.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Juan de Landeras y la platería burgalesa a comienzos del siglo XVII: aportación a su estudio", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 222, 2001, pp. 53-66.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Casas de la nobleza en Las Merindades y en La Bureba. Datos para su estudio", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 224, 2002, pp. 183-214.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "Clasicismo, Neoclasicismo y patrimonio. Burgos 1747-1808", en *Memoria Artis. Studia in memoriam María Dolores Vila Jato*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003a, pp. 185-201.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "El coro de la catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII", en *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003b, pp. 89-110.

IGLESIAS ROUCO, Lena S.: "De la creatividad barroca al funcionalismo neoclásico. En torno a la platería de Burgos durante el siglo XVIII", en *Pulchrum: scripta varia in honorem María Concepción García Gainza*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 421-429.

IGLESIAS ROUCO, Lena y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Arquitectura religiosa burgalesa de los siglos XVII y XVIII. Las Merindades, aportación documental", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 246, 2013a, pp. 79-100.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "En torno a la iglesia y colegio de la Compañía de Jesús en Burgos. Permanencia en el devenir", en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Universidad de Valladolid y Universidad de Extremadura, Valladolid, 2013b, pp. 89-94.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Briviesca y su arquitectura en los siglos XVII y XVIII: la villa y los edificios religiosos (I)", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 249, 2014, pp. 381-398.

IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Los puentes burgaleses a través de la documentación 1600-1800", en *Puentes singulares de Burgos: unir orillas, abrir caminos*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2018, pp. 54-100.

INCINILLAS MARTÍNEZ, Elena y LÓPEZ SOBRADO, Esther: *Recorrido artístico por la Merindad de Castilla la Vieja (iglesias y ermitas)*, Burgos, 2015.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: "El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos", en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Sílex, Madrid, 2011, pp. 389-416.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: "El tamaño sí que importa. Una historia del plano a escala", *Artigrama*, N.º 31, 2016, pp. 33-65.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: "Levantamiento de la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo-Pedernales (Burgos)", en *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2019a, pp. 422-424.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: "Proyecto para la ampliación de la parroquia de San Vicente de Villagonzalo de Pedernales (Burgos)", en *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2019b, pp. 324 y 325.

KARGE, Henrik: *La catedral de Burgos y la arquitectura gótica del siglo XIII en Francia y España*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995, pp. 39-59.

LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, Luis Ramón: "Dos modelos semejantes de noria de tiros", *Al-Qantara*, Vol. 17, N.º 1,1996, pp. 203-220.

LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, Virginia: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1994.

LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Ed. Facsímil, Turner, Madrid, 1977.

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa: *Monasterios medievales premonstratenses: reinos de Castilla y León*, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997.

LÓPEZ MATA, Teófilo: *La Catedral de Burgos,* Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1950.

LÓPEZ MATA, Teófilo: "Nuestra Señora de la Merced. Iglesia de los mercedarios burgaleses", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 170, 1968, pp. 69-73.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La Curia y el Palacio Arzobispal de Granada,* Imprenta Ave-María, Granada, 1986.

LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada: "Procesos, técnicas y tecnologías", en *Dibujo y construcción de la realidad: arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*, Madrid, Cátedra, 2011a, pp. 196-224.

LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada: "Representación técnica", en *Dibujo y construcción de la realidad: arquitectura, proyecto, diseño, ingeniería, dibujo técnico*, Madrid, Cátedra, 2011b, pp. 153-196.

LOSADA VAREA, Celestina: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda: 1590-1638*, Universidad de Cantabria, Santander, 2007.

MARÍAS, Fernando: "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N.º 48, 1979, pp. 175-216.

MARÍAS FRANCO, Fernando: "Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico", en *Juan de Herrera y su influencia: actas del simposio. Camargo, 14/17 julio, 1992*, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, pp. 351-359.

MARÍAS FRANCO, Fernando: "Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI", en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Sílex, Madrid, 2011, pp. 225-252.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Felipe II planifica el diseño arquitectónico", en *Juan de Herrera y su influencia: actas del simposio. Camargo, 14/17 julio, 1992*, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, pp. 331-339.

MARTÍN IGLESIAS, José Carlos: "La vida y milagros de san Pedro de Osma (BHL 6.760-61) (S. XIII). Introducción con noticia de nuevos manuscritos y primera traducción del texto", *Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea*, N.º 196, 2015, pp. 79-108.

MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena: *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos*, Tesis Doctoral, Universidad de Burgos, Burgos, 2013. Disponible en http://hdl.handle.net/10259/5191 [consultado el 10 de febrero de 2022].

MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena: "Microarquitecturas en el Tardogótico burgalés. El ejemplo de la flecha-tabernáculo de Castroceniza", en *Actas del XXIII Congreso del CEHA*, Excma. Diputación de Salamanca, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021, pp. 939-950.

MARTÍNEZ AÑIBARRO Y RIVES, Manuel: *Intento de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid, 1889.

MARTÍNEZ BURGOS, Matías: *Puente, torre y arco de Santa María*, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1952.

MARTÍNEZ BURGOS, Matías: "En torno a la Catedral de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 122, 1953a, pp. 414-424.

MARTÍNEZ BURGOS, Matías: "En torno a la Catedral de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 123, 1953b pp. 537-550.

MARTÍNEZ BURGOS, Matías: *En torno a la Catedral de Burgos: el coro y sus andanzas*, Aldecoa, 1956.

MARTÍNEZ GARCÍA, Luis y PAYO HERNANZ, René Jesús: *El Hospital del Rey, el Hospital de la Concepción y el Hospital Militar de Burgos. Historia, arte y patrimonio. De la asistencia social a la Universidad*, Universidad de Burgos, Burgos, 2014.

MARTÍNEZ MONTERO, Jorge: *La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos*, Gran Vía, Burgos, 2011.

MARTÍNEZ MONTERO, Jorge: *Escaleras del Renacimiento español, símbolo y poder en el Burgos del siglo XVI*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2014.

MARTÍNEZ POVEDA, Paloma: "Aproximación al estudio del papel en el siglo XVIII alicantino. Filigranas en los Libros de Cabildos del Archivo Municipal de Alicante (1751-1755)", en *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Buñol (Valencia), 23-25 junio de 2005,* Generalitat Valenciana, Valencia, 2005, pp. 247-263.

MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos,* Burgos, 1866.

MATEO GÓMEZ, Isabel: *La sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos, Burgos, 1997.

MATESANZ DEL BARRIO, José: *Actividad artística en la catedral de Burgos de 1600 a 1765*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 2001a.

MATESANZ DEL BARRIO, José: "La colección de tapices de los condes de Montalvo. La tapicería del conde de Montalvo en la catedral de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 223, 2001b, pp. 372-394.

MATESANZ DEL BARRIO, José: "Ángel custodio de la ciudad de Burgos", en *Lux: las Edades del Hombre: 25 edición: Burgos, Catedral de Santa María, Carrión de los Condes, Iglesia de Santa María del Camino, Sahagún, Santuario de la Peregrina, Iglesia de San Tirso*, Fundación de la Edades del Hombre, Valladolid, 2021, pp. 224 y 225.

MAZARRASA MOWINCKEL, Olav y FERNÁNDEZ HERRERO, Fernando: *Los Mazarrasa, maestros canteros y arquitectos de Trasmiera*, Santander, 1988.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: "Juan de Rueda Alcántara y la construcción de las cárceles secretas de la Inquisición en Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N.º 38, 2007, pp. 119-132.

MENÉNDEZ GONZÁLEZ, Nicolás: "Estudio de soluciones formales para el diseño del claristorio y del plan de bóvedas de la iglesia de la cartuja de Miraflores (Burgos)", en *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2019a, pp. 164-167.

MENÉNDEZ GONZÁLEZ, Nicolás: "Una traza original de Simón de Colonia (ca. 1483) procedente de la Cartuja de Miraflores (Observaciones sobre las estrategias del diseño arquitectónico en el Cuatrocientos hispano)", *Mediavalia*, N.º 22, 2019b, pp. 7-54.

MORENO MINGO, Nuria: "El sepulcro de San Pedro de Osma", *Estudios del patrimonio Cultural*, N.º 5, 2010, pp. 72-80.

MUÑOZ ECHABEGUREN, Fermín: "Daños causados por los "Hijos de San Luis" en San Sebastián (1823)", *Boletín de estudios históricos sobre San Sebastián*, N.º 44, 2014, pp. 513-526.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: *Fray Alberto de la Madre de Dios, arquitecto (1575-1635)*, Excmo. Ayuntamiento de Santander, Ediciones Tantín, Santander, 1990a.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: *La arquitectura carmelitana, 1562-1800*, Excma. Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 1990b.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: "El estilo carmelitano de arquitectura: las vías de formación de los artífices en la descalcez española", *Monte Carmelo*, N.º 122, 2014, pp. 341-361

NARVÁEZ CASES, Carme: *La arquitectura en la congregación de los Carmelitas Descalzos*, Burgos, Burgos, Monte Carmelo, 2003.

NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos: "La Lonja de Valencia a la luz de las trazas de montea", *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, N. os 4 y 5, 2010, pp. 245-252.

Novísima Recopilación de las Leyes de España, Madrid, 1805.

OJEDA SAN MIGUEL, Ramón: "Dos hospitales mirandeses San Lázaro y la Magdalena y el Chantre", *López de Gámiz,* N.º XXI, 1990, pp. 51-54.

OÑATE GÓMEZ, Francisco: *Blasones y linajes de la provincia de Burgos. V. Partido Judicial de Villarcayo*, Burgos, 2015.

OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, Basilio: "Moenia Sacra. Poblados, Monasterios y Castillos desaparecidos en la provincia de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González,* N.º 166, 1966, pp. 22-61.

PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.

PARRADO DEL OLMO, Jesús y PAYO HERNANZ, René Jesús: "El Museo Catedralicio", en *La Catedral de Ávila: nueve siglos de Historia y Arte*, Promecal, Burgos, 2014, pp. 477-515.

PAYO HERNANZ, René Jesús: "Estudio de algunas colecciones de la nobleza burgalesa a comienzos del siglo XVII", *Hidalguía*, N. º 253, 1992, pp. 767-784

PAYO HERNANZ, René Jesús: "Aproximación al estudio de la arquitectura clasicista y protobarroca en Burgos y su comarca en el siglo XVII", en *Juan de Herrera y su influencia,* Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, pp. 227-242.

PAYO HERNANZ, René Jesús: "Entre el barroco y el neoclasicismo: el arquitecto burgalés Juan de Hernaltes", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 20, 1994, pp. 305-323.

PAYO HERNANZ, René Jesús: "La policromía en Burgos en el tránsito en el siglo XVII y XVIII. El maestro dorador y estofador Lucas de la Concha", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 212, 1996. p. 85. pp. 65-98.

PAYO HERNANZ, René Jesús: *El arte de la madera en Burgos durante los siglos XVII y XVIII*, Ediciones Aldecoa, Burgos, 1997a.

PAYO HERNANZ, René Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Excma. Diputación Provincial de Burgos (2 tomos), Burgos, 1997b.

PAYO HERNANZ, René Jesús y NIETO PLAZA, Berta: "Ornato y amueblamiento de las nuevas casas consistoriales de Burgos (1783-1790)", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 216, 1998, pp. 69-101.

PAYO HERNANZ, René Jesús: *Arte y sociedad en la segunda mitad del siglo XVIII,* Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2003.

PAYO HERNANZ, René Jesús: *Historia de las casas consistoriales de Burgos*, Instituto Municipal de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 2007.

PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: "Una polémica artística en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fray José de San Juan de la Cruz y José Bejes. Entre el Barroco Castizo y el Barroco Cortesano", *De Arte*, N.º 10, 2011, pp. 129-156.

PAYO HERNANZ, René Jesús: "El escultor Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LXXVIII, 2012, pp. 45-68.

PAYO HERNANZ, René Jesús y ALONSO ABAD, María Pilar: "La proyección de los talleres artísticos de Santo Domingo de la Calzada a mediados del siglo XVIII. Nuevas obras de Diego de Ichaso y Pedro Ruiz de Salazar", *Berceo,* N.º 163, 2012, pp. 241-264.

PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: *El cimborrio de la Catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González, Burgos, 2013.

PAYO HERNANZ, René Jesús: **"**Aportaciones para el estudio de la iconografía del martirio en la época contrarreformista. La imagen del padre Diego Luis de San Vitores", *Boletín de la Institución Fernán González,* N.º 250, 2015, pp. 51-98.

PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: *La Edad de Oro de la* Caput Castellae*. Arte y Sociedad en Burgos. 1450-1600,* Editorial Dossoles, Burgos, 2015.

PAYO HERNANZ, René Jesús: "Del comercio a la nobleza. Los San Vitores, entre Burgos y Jaén", en *XLI Congreso de la Real Asociación Española de Cronistas Oficiales*, Vol. 2, Jaén, 2016, pp. 679-904.

PAYO HERNANZ, René Jesús: "Historia de los puentes de la Ciudad de Burgos", *Puentes singulares de Burgos. Unir orillas, abrir caminos*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2018.

PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José: "El patrocinio artístico de Bartolomé Martínez de Quintana e Isabel de Franqui en Palermo, Madrid y Moneo (Burgos) a comienzos del siglo XVII. Obras de Antonio de Herrera, escultor del rey, y Filippo Paladini, pintor florentino", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V. 31, 2019, pp. 115-137.

PAYO HERNANZ, René Jesús. *Arquitectura en Castilla en los años centrales del siglo XVI. Juan de Vallejo, entre el Gótico y el Renacimiento*, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2020.

PAYO HERNANZ, René Jesús y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "De palacio a monasterio. La casa de los Melgosa y monasterio de Madres Bernardas de Burgos", *Arte y Patrimonio: Revista de la Asociación para la Investigación de la Hª del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo"*, N.º 5, 2020, pp. 122-137.

PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles: "«De repente» y «de pensado». El acceso a la formación artística en el siglo XIX", en *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV*, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza. Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2018, Vol. 2, pp. 603-612.

POLANCO MELERO, Carlos: "Aproximación a la arquitectura de *abasto* del siglo XVI en la ciudad de Burgos: las nuevas pescaderías de la calle Trascorrales (1575)", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 206, 1993, pp. 91-104.

POLANCO MELERO, Carlos: *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2001.

POLO SÁNCHEZ, Julio: "El modelo *hallenkirchen* en Castilla", en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Sílex, Madrid, 2011, pp. 281-312.

PONZ, Antonio: *Viage de España,* T. XII, Madrid, 1788.

PORRES ALONSO, Bonifacio: *Los trinitarios en Burgos. Historia de un convento (1208-1835)*, Córdoba, 2004.

QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia: *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Xarait, Madrid, 1983.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: *Retablos mayores de La Rioja*, Labelgrafic, Agoncillo, La Rioja, 1993.

REDONDO CANTERA, María José: "Escultura del Renacimiento en las Aguas Durolenses", *Biblioteca. Estudio e investigación*, N.º 18, 2003, pp. 281-314.

REMOLINA, José Miguel: "Análisis de un modelo de la ciudad de Burgos del siglo XVI: forma e imagen de la ciudad", en *Il tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, Anno III, 2005, pp. 463-471.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del: "Referencias documentales para la historia del arte en Burgos, el País Vasco y La Rioja durante el siglo XVI", *Letras de Deusto*, 1985, pp. 171-188.

RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 2001.

RODICIO GARCÍA, Sonia: "Osorno y su condado. El Señorío y condado de Osorno", *Boletín de la Institución Tello Téllez de Meneses,* N.º 62, 1991, pp. 339-484.

RODRIGO ZARZOSA, Carmen; VICENTE NAVARRO, Ana y CHIRIVELLA, Vanesa: "Filigranas del siglo XVIII en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia", en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Sarrià de Ter (Girona), 2,3 y 4 de octubre de 2003*, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel y Ayuntamiento de Sarrià de Ter, 2003, pp. 195-273.

RODRIGO ZARZOSA, Carmen: "Adenda a las filigranas del siglo XVIII en la biblioteca de la Real Academia de San Carlos", en *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España, Buñol (Valencia), 23-25 junio de 2005,* Generalitat Valenciana, Valencia, 2005, pp. 265-301.

RUBIO MARCOS, Elías: *Arquitectura del agua. Fuentes de la provincia de Burgos,* Burgos, 1994.

RUIZ DE LA CUESTA, María Pilar y BARRON GARCÍA, Aurelio: "El escultor Antonio de Elejalde (1566-1583), *Estudios mirandeses,* N.º 14, 1994, pp. 139-170.

RUIZ DE LA ROSA, José Antonio: *Traza y simetría de la arquitectura, en la Antigüedad y Medievo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1987.

RUIZ Y GONZÁLEZ DE LINARES, Ernesto: *Burgos ante la política monetaria del siglo XVII,* Institución Fernán González, Burgos, 1967.

RUPÉREZ ALMAJANO, Nieves e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: "Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* N.º 105, 2010, pp. 355-394.

SADA, Javier M.ª: *Historia de la ciudad de San Sebastián a través de sus personajes*, Alberdania, Irún, 2002.

SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano o Vitruvio nuevamente impresas y añadidas muchas pieças y figuras muy necesarias a los officiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas, capiteles y otras pieças de los hedificios antiguos*, Juan de Ayala, Toledo, 1549.

SAINZ, Jorge, *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico.* Nerea, Madrid, 1990.

SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de: *Arte y Vso de architectvra.* Ed. Facsímil, Albatros, Valencia, 1989.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón: "Patrimonio material y cultural de una familia de la nobleza castellana: Doña María de Castilla Zúñiga y Portugal (+1676) y Don Julián de Cañas y Silva (+1683), en Actas del *Congresso Internacional Pequena Nobreza nos Impérios Ibéricos de Antigo Regime* (Lisboa 18 a 21 de Maio de 2011).

SÁNCHEZ RIVERA; José Ignacio: "La iglesia de Hoyales y la arquitectura clasicista en La Ribera", *Biblioteca. Estudio e investigación*, N.º 33, 2018, pp. 181-222.

SANZ DE LA HIGUERA, Francisco José: "La "*Londiga*" de Burgos en el Setecientos", *Historia y Genealogía* N.º 9, 2019, pp. 26-44.

SANZ DE LA HIGUERA, Francisco José: "Auge y caída de un molino de viento en el Burgos del Setecientos", *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, N.º 31, 2021, pp. 377-398.

SOLER NAVARRO, Ana María: *El ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición de los Zúñiga,* Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 2009.

SORALUCE, Pedro M.ª: "Cartas inéditas referentes al sitio, bombardeo y destrucción de San Sebastián", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. XXXI, 1897, pp. 353-380.

SORIA TORRES, Joaquín: *Pinturas, planos y dibujos judiciales*: *Análisis de los documentos gráficos periciales del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1993.

SOTO CABA, Victoria: *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, UNED, Madrid, 1992.

TARIFA CASTILLA, María José: "Arquitectura para un carisma: carmelitas descalzos y tracistas de la Orden en España", *Hipogrifo*, N.º 2, 2016a pp. 67-87.

TARIFA CASTILLA, María José: "Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva", *Artigrama*, N.º 31, 2016b, pp. 87-114.

TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983.

VANDELVIRA, Alonso de: *Libro de trazas de cortes de piedra*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2016.

VARIOS AUTORES: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Universidad de Cantabria, Institución Mazarrasa, Santander, 1991.

VARIOS AUTORES: *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. *Burgos*, Vol. III, Aguilar de Campoo, 2002.

VARIOS AUTORES: *La Colección de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2018.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier: "La construcción de la casa consistorial de la villa de Miranda de Ebro", *López de Gámiz*, N.º II, 1984, pp. 2-15.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier: "Arquitectura y escultura de la parroquia de Santa Ana en Bayas", *López de Gámiz*, N.º XIV, 1986, pp. 13-23.

VÉLEZ CHAURRI, Javier y DIEZ JAVIZ, Carlos: *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro*, Miranda de Ebro, 1987.

VÉLEZ CHAURRI; José Javier: "El mecenazgo de Alberta Barrasa y la Inmaculada de Gregorio Fernández en Miranda de Ebro", *López de Gámiz*, N.º 19, 1988, pp. 99-102.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990a.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier: "Los Galán en el retablo de Valverde. Los inicios de la retablística barroca", *López de Gámiz,* N.º XXII, 1990b, pp. 39-47.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier: "El patronazgo y las fundaciones de don Pascual Martínez el 'Chantre' de Calahorra", *López de Gámiz,* N.º XXIII, 1991, pp. 49-57.

VILAR Y PASCUAL, Luis: *Diccionario histórico genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*, Segunda Edición. T. VII, Librería de Miguel Guijarro, Madrid, 1864.

VITRUVIO POLION, Marco: *Los Diez Libros de Arquitectura,* Ed. Facsímil, Akal, Madrid, 1987.

XII Congreso Nacional Historia del Papel [Recurso electrónico]. Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, Madrid, 2017.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Principales transformaciones en la iglesia de San Juan durante los siglos XVII y XVIII", *Restauración de la iglesia de San Juan Bautista.* Escuela Taller de Aranda de Duero, 1990a, pp. 9-13.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Los cementerios en la comarca arandina bajo el Reformismo Ilustrado", *Biblioteca*, Nº 5, 1990b, pp. 73-78.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Martín Martínez, maestro arquitecto y escultor de la Diócesis de Osma, 1646-1668. Aproximación a su biografía", en *I Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1990c, T. I, pp. 223-230.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "Aportación a la obra del maestro trasmerano Juan de la Verde", *Cuadernos de Trasmiera*, Nº 3, 1992, pp. 139-157.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico*, Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1993.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *El Monasterio de Santa María de la Vid: arte y cultura: del medievo a las transformaciones arquitectónicas de los siglos XVII y XVIII*, Religión y Cultura, Madrid, 1994a.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en el Obispado oxomense. En torno a la obra de Ángel Vicente Ubón", en *Actas IX Congreso Comité Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, Servicio de Publicaciones, Universidad de León, León, 1994b, pp. 139-147.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: La villa de Guzmán durante los siglos XVII y XVIII: desarrollo urbanístico y arquitectónico, *Biblioteca* Nº 9, 1994, pp. 39-74.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Fuentespina. La villa y su arte. Siglos XVII y XVIII*, Parroquia de San Miguel Arcángel de Fuentespina, San Sebastián, 1995a.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "La comarca de Roa durante los siglos XVII y XVIII: su arquitectura religiosa", *Biblioteca. Estudio e investigación*, N.º 10, 1995b, pp. 67-127.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Fuentelcésped: la villa y su patrimonio, siglos XVII y XVIII*, Parroquia de San Miguel Arcángel de Fuentelcésped, San Sebastián, 1998.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "La aportación de los maestros vascos a la arquitectura barroca castellana, nuevos datos sobre la obra de Domingo de Ondátegui", *Ondare Cuadernos de Artes plásticas y monumentales. Revisión del Arte Barroco*, Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 2000, pp. 425-433.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, 2 Volúmenes, Excma. Diputación Provincial de Burgos e Ilmo. Ayuntamiento de Aranda de Duero, Salamanca, 2002.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *La villa de Guzmán. Historia y Patrimonio,* Caja Burgos, 2007.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *La villa de Vadocondes: bien de interés cultural*, Ayuntamiento de Vadocondes, Vadocondes, 2012.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan: "Gusto y promoción en el contexto cortesano. Los condes de Miranda en el tránsito a la Contemporaneidad", *De Arte*, N.º 18, 2019, pp. 135-155.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y PAYO HERNANZ, René Jesús: "La arquitectura teatral del siglo XVIII. El caso de Burgos y el proyecto de Fernando González de Lara", *Quintana*, N.º 19, 2020, pp. 1-16. Disponible en: https://doi.org/10.15304/qui.19.6374 [consultado el 20 de septiembre de 2022].

Índices onomástico y topográfico

Índice omomástico

A

Abad, Dámaso (maestro alarife) 36

Acosta, Pedro de (obispo de Osma) 248

Aguado, Pedro 238

Agüero, José de (maestro) 434

Aguirre II, Miguel (maestro) 263

Aguirre, 391

Aguirre, Hortuño de (maestro de cantería) 111, 153, 215

Aguirre, Miguel de (maestro de cantería) 28

Alameda (arcipreste de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero) 40

Alameda, Antonio (notario) 19

Alba, duque de 411

Álbaro, Pablo (maestro arquitecto) 142, 150, 172

Alcalde de Bárcenas, Manuel (contratista de obras) 381

Aldasola, Pedro de (maestro de obras) 280, 281, 282

Aldonza (esposa de Garci Fernández Manrique IV) 329

Alfonso VIII (rey de Castilla) 220

Almeraga (maestro) 278

Alonso de la Torre, Pedro (escribano) 185, 316

Alonso, Ramón (arquitecto) 53

Alvarado, Domingo de (maestro de carpintería) 258

Alvarado, Felipe de (maestro) 165, 287

Alvarado, Juan de (maestro) 260

Alvarado, Pedro de (maestro de carpintería) 48, 238

Álvarez de Quintanadueñas, Luis (deán de la catedral de Burgos) 104, 110, 292, 294, 295

Álvarez, Lorenzo (maestro yesero) 223

Alvítiz, Domingo de (maestro de obras) 288, 304, 328, 329, 331

Alvítiz, Roque de (maestro) 286, 287, 288

Alvítiz, Pedro de (maestro de obras) 138

Andino, Cristóbal de (maestro rejero) 116

Ángeles, fray José de los (padre provincial de la Orden del Carmelo) 66. 172

Angulo, Bartolomé de (maestro escultor) 15

Angulo, Mateo (licenciado) 218, 219

Angulo, Tomás de (secretario de Felipe III y del duque de Lerma) 15

Anunciabay, Andrés de (eclesiástico) 354, 355

Arana, hermano Mateo de (maestro premonstratense) 30, 51, 56, 68, 174, 425, 427

Aranguren, Francisco Alejo de (maestro arquitecto) 54, 56, 150, 154

Arbaiza, Julián de (maestro) 137

Arcaya, Fernando de (regidor de Aranda de Duero) 240, 242

Arciliaga, Martín (maestro) 278

Arcillero, Gonzalo de (maestro de cantería) 263, 264, 264

Arechavala, Manuel de (maestro) 64

Arfe, Juan de (platero) 119, 123

Argos, Domingo de (maestro de cantería) 38

Argüello, Miguel de (maestro) 260

Arnáez y Vivero, Alonso Isidoro de (corregidor de Aranda de Duero) 394

Arroyo, Alonso de (secretario del Condestable) 16, 79, 93, 101, 110, 317, 319

Arteaga, Antonio de (fabriquero de la catedral de Burgos) 38

Arteaga, Ochoa (maestro arquitecto y escultor) 133, 137, 183, 305

Asenjo, Manuel (maestro) 369

Asensio de Echorroco, Juan (maestro de obras) 444, 445

Asensio, Antonio de (maestro de cerrajería) 396

Atocha, mayorazgo 443, 444

Austria, Isabel Clara Eugenia de (gobernadora de los Países Bajos) 66, 231

Ávila, Maestro de (pintor) 97

Aviñón, Esteban de (maestro de cerrajería) 48, 55, 69, 200, 202

Ayala, Agustín de (licenciado) 152

B

Báez Gutiérrez, Francisco (vecino de Peñaranda de Duero) 80, 232

Bails, Benito (tratadista) 20, 22, 60

Ballesteros, Pedro de (maestro de carpintería) 242

Bárcena, Juan de (procurador de Briviesca) 268

Barco Bonifaz, Francisco (patrono del Hospital de la Vega de Burgos) 209

Barco Bonifaz, Juan (depositario de Burgos) 207, 209

Barco, Francisco (padre de Francisco Barco Bonifaz) 209

Barón de Herrera, Pedro (maestro) 308

Barón de Rada, Juan Francisco (maestro) 360

Barranco, Leonardo 266

Barrasa, Hernando de (maestro platero) 69

Barrio, Andrés del 380

Barrionuevo, Diego de 190

Barrón, familia de los 15, 130

Barrones, familia de los 443

Bastida, Juan de la (sacristán de la iglesia de Valverde) 247

Bazteguieta Manuel de (maestro arquitecto) 36, 50, 63, 147

Bazteguieta, Francisco, de (maestro de obras) 30, 48, 54, 64, 141, 160, 378, 379, 381, 382, 384,

Becerra, Diego de (corregidor de Burgos) 191, 200, 202

Becerra, Manuel (contador general de propios y arbitrios) 422

Beitia, Pablo de (maestro) 260

Belandia Arce, Lope de 322

Belandia, Antonio de (abad de la Cofradía de San Juan apóstol de Miranda de Ebro) 346

Belandia, fray Lucas de (franciscano) 322

Bengoa, Pedro de (maestro de cantería) 391, 393

Berganza, Cecilia de (propietaria en Medina de Pomar) 82, 317, 319

Bergara, fray Andrés de (franciscano) 153

Bernuy, Diego de (mercader) 286

Berrieza, Francisco de (maestro ensamblador) 73

Berrieza, Simón de (maestro ensamblador) 94, 106, 187, 195, 198, 220, 222, 223, 243,

Bigarny, Felipe (escultor) 24, 45, 46, 48, 55, 61, 65, 66, 88, 137, 147

Blondel, François (tratadista) 58

Bolinaga, Asensio de (maestro) 278

Bonifaz, Alonso (propietario en Cameno) 266

Bonifaz, Alonso "el viejo" (vecino de Cameno) 266

Bonifaz, Alonso de (patrono del Hospital de la Vega de Burgos) 207, 209

Bonifaz, Baltasar (patrono del Hospital de la Vega de Burgos) 207, 209

Bonifaz, Baltasina (patrona del Hospital de la Vega de Burgos) 207, 209

Bonifaz, familia de los 110, 207, 210, 266

Bonifaz, Francisco (patrono del Hospital de la Vega de Burgos) 207, 209

Bonifaz, Ramón (Almirante de Castilla) 266

Borgas Vázquez, José de (maestro de la diócesis de Osma) 49, 50, 438

Bosarte, Isidoro (secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) 145

Bringas, Francisco de (maestro) 327

Briviesca, arcediano de 341

Bueras, Juan de (maestro) 187, 195, 198

Bueras, Pedro Jacques de (maestro) 187, 195, 198

Bueras, Simón de (maestro) 24, 46, 88, 104, 220

Bujedo, abad de 66

Bustamante, García de (maestro) 182, 204, 206

Busto, Domingo (maestro) 243, 244

C

Caballero, Pedro (maestro de carpintería) 283, 285

Cabezas

Cabrera de Córdoba, Luis (historiador) 229

Cagigal, Juan Alonso de (maestro) 308

Cajiga, Juan de la (maestro) 215, 217

Calderón, Pedro 211

Calderón, Rodrigo (marqués de Sieteiglesias) 229

Calvo, José Patricio (eclesiástico) 141

Camino, Pedro (maestro) 68

Campo Santiago, Francisco del (vecino de Trespaderne) 204

Campo, Manuel del (maestro) 50, 76, 123, 388, 389

Campo, Sebastián del (maestro de carpintería) 304

Camporredondo, Bartolomé de (maestro de cantería) 152, 289

Cantera, Rodrigo de la (maestro) 34

Cañas y Silva, Julián de (oidor de la Real Chancillería de Granada) 53, 325, 326

Cañas, familia de los 325

Carasa, Diego de (maestro) 244

Carasa, Martín de (maestro) 308

Carboneras, Juan de 153

Cárcamo Frías, familia de los 322

Carlos II, (rey de España) 27

Carlos III (rey de España) 35, 61, 149, 435

Carlos IV (rey de España) 144

Carlos, emperador 46

Carranza, Juan de (escultor) 192

Carrera, Pedro de la (maestro) 264, 353

Carrillo, Francisco (escultor) 262, 276

Carrillo, Juan (escultor) 262

Castañeda, Baltasar de (maestro) 191, 207, 209, 210

Castañeda, condes de 329

Castañeda (familia de profesionales de la arquitectura) 182, 209

Castañeda, Pedro de (maestro de cantería) 186, 191, 329

Castellanos, Lucas (maestro de albañilería) 222

Castilla y Portugal, María de (esposa de Julián de Cañas y Silva) 325

Castilla, Juan de 228

Castillo Pesquera, familia de los 188

Castillo, Sebastián del (maestro) 356

Castrillo Pérez, Francisco (propietario en Castrojeriz) 84, 85, 87, 88, 101, 114, 417, 418,

Castrillo, conde de 15

Castro y Castilla, Juan de (conde de Montalvo) 236, 289, 291

Castro, Bartolomé de (arcediano) 268

Castro, Diego de (canónigo de la catedral de Burgos) 45

Cea, Antonio de (escribano) 260

Cea, Juan de (pintor) 198

Cedrún, Juan de (maestro de cantería) 270, 272

Celma, Juan Bautista (rejero) 123

Cerda, Sancho de la (marqués de La Laguna) 231

Cerecedo, Domingo de (maestro de cantería) 170

Céspedes, Ángel de (maestro de obras) 155, 428, 430, 433, 434

Céspedes, Francisco de (maestro de obras) 50, 160, 434

Céspedes, Luis de (maestro de obras) 163, 171

Chaves, Bartolomé de (maestro de obras) 302

Chaves, Teresa (abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos) 433

Cicero, Diego de (veedor general de puentes) 144

Ciruelo, fray Jerónimo de (mercedario) 260

Collantes, Francisco Esteban (maestro) 136

Colonia, Francisco de (arquitecto) 24, 116, 137, 378

Colonia, Simón de (arquitecto) 38

Concha, Lucas de la (maestro dorador y estofador) 360, 361

Condestable de Castilla 14, 121, 131, 137, 170, 195, 199, 278, 317

Corcuera, Simón de (mayordomo secular) 408

Cordero, Simón (maestro de cantería) 309

Corlado, Juan de (maestro de carpintería) 187

Corono, fray Mauro de (benedictino) 280

Correa, Eugenio (agrimensor) 412,414

Correa, Pedro (maestro) 34, 54, 58, 134, 167

Cortés del Valle, José (maestro arquitecto) 57

Cortés, Marcos (mayordomo) 359

Cotero, Felipe del (maestro de cantería) 308

Cotero, Gabriel del (maestro y veedor de obras del arzobispado de Burgos) 153, 174, 235, 237, 270, 272, 287, 294

Covarrubias, Pedro de 133

Covarrubias, Sebastián de (lexicógrafo) 23, 24, 29, 44, 59, 100, 108, 162, 175

Crespo, Agustín (maestro de cantería) 352

Crespo, Ambrosio (maestro de cantería) 352

Crespo, Antonio (cantero) 340

Crispijana, Lesmes de (canónigo de la catedral de Burgos) 280

Cubillas, Manuel de (maestro de obras) 379, 381

Cueto Pellón, Francisco Manuel de (maestro de cantería) 64, 134

Cuetos, Antonio de los (maestro de cantería) 55, 134

Cueva, Antonio de la (maestro) 160, 387, 389, 388

Cueva, de la (familia de profesionales de la arquitectura) 390

Cueva, Jerónimo de la (maestro de obras) 165, 366, 367, 368, 380, 381

Cueva, Juan Manuel de la (vecino de Villalmanzo) 389

Cueva, Manuel de la (maestro de obras) 389

Cueva, Rodrigo de la (maestro de obras) 389

Cuevas (canónigo de la catedral de Burgos) 65

D

Delgado, Francisco (maestro de obras) 171, 399

Delgado, Juan (maestro de cantería) 65

Díaz, Andrés 112, 263

Díez de Güemes, Eugenio (maestro de obras) 445

Díez de Güemes, Juan (maestro de obras) 50, 85, 398, 399

Díez, Juan (canónigo de la catedral de Burgos) 15

Díez, Juan (maestro de albañilería) 267

Docio (eclesiástico) 213

Domingo de la Torre, Benito (maestro de obras) 369

Durán, Gregorio (maestro) 49, 159

E

Echanove, Manuel de (arquitecto) 51

Echeverría, Javier Ignacio de (maestro arquitecto) 149, 150

Eguíluz Barrasa Salcedo, Juan de (familiar de Alberta Eguíluz) 322

Eguíluz Barrasa y Cárcamo, Alberta (promotora artística) 322

Elejalde, Antonio de (maestro de escultura) 46, 76, 117, 192, 194, 198, 199

Elexalde, fray Simón de (maestro arquitecto) 52

Encarnación, fray Tomás de la (carmelita) 43

Encinas, Diego de (regidor de Aranda de Duero) 240, 242

Eraso, Manuel (director de la Escuela de Dibujo de Burgos) 145, 146, 147

Erdocia, Domingo de (maestro) 341

España, fray Francisco de (franciscano) 142, 347

Espinosa, Damián de (maestro) 219

Esquivel, Juan de (maestro de cantería) 11, 153, 215

Estrada, Diego (eclesiástico) 296

F

Fabricio, Mateo (maestro ensamblador) 158, 260, 262, 276

Felipe II (rey de España) 66

Felipe III (rey de España) 102, 128, 229, 240

Fernández de Arroyuelo, Domingo (obispo de Burgos) 329

Fernández de la Gala, Agustín (padre de Agustín Hernández de la Gala) 316

Fernández de Mata, Agustín (maestro) 340

Fernández de Salazar, 196, 202

Fernández Manrique IV, Garci (conde de Castañeda) 329

Fernández, Andrés (maestro) 403

Fernández, Gregorio (escultor) 322, 324

Fernández, Juan (alcalde mayor del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas) 86, 334, 336

Floridablanca, conde de 64, 435, 440

Fonfrida, Francisco de (maestro) 358

Fonfrida, Juan de 182, 195

Foronda, Juan de 273 y Martínez de Foronda Juan 301

Francés García, Andrés (maestro) 89, 156, 409, 411

Fuente, Juan de la (maestro de cantería) 308

Fuente, Pedro de la (obispo de Pamplona) 29, 134, 154, 305

G

Galán, Juan Bautista (maestro ensamblador) 37, 54, 273, 274, 298, 300, 301, 322, 324,

Galán, Martín (maestro ensamblador) 273, 298

Gallo de Haro, Alonso (rector del Hospital de la Concepción) 283

Gallo, Juan (maestro de obras) 173

Garay (licenciado) 296

Garay, Pedro (capellán del Hospital del Rey) 334, 337

Garci Fernández Manrique IV 329

García de Arredondo (escultor) 14

García de Arredondo, Lope (maestro arquitecto) 137, 206

García de la Torre, Santiago (eclesiástico) 408

García de Terreros, Juan (maestro de cantería) 265

García Pintado, Alberto (maestro de la diócesis de Osma) 50, 62, 142, 176

García, Agustín 389

García, Alfonso (pintor) 344

García, Antonio (eclesiástico) (eclesiástico) 431

García, Francisco (visitador de la diócesis de Burgos) 307

García, Íñigo (mayordomo secular) 183

García, Luis (maestro de obras) 171, 399

García, Manuel (eclesiástico) 394

García, Pedro (maestro) 182

Garizabal, Pedro Isidro (profesor de obras de arquitectura) 53, 67

Garmilla, Andrés de la (maestro) 358

Garmilla, Juan de la (maestro de cantería) 312

Gelbes, conde de 229

Gil de Hontañón, Rodrigo (arquitecto) 16, 42, 95

Gil Delgado, Rafael Antonio (propietario en Burgos) 381

Gil, Alonso 427

Gil, Antonio Manuel (alcalde de Miranda de Ebro) 386

Gil, Tomás (maestro de cantería) 287

Giraldo Caballero, Bernaldo 438

Godoz, Manuel (superintendente de correos y caminos) 440

Goenechea, Andrés (maestro arquitecto) 157, 438, 441

Gómez de Salazar, Simón (promotor en la iglesia de Salazar) 251, 253, 254

Gómez de Mora, Juan (arquitecto real) 50, 53, 58, 61

Gómez de Sandoval y Rojas, Francisco (duque de Lerma) 15, 29, 40, 103, 128, 161, 229, 231

Gómez de Sierra, Luis (pintor) 301

Gómez de Sisniega, Diego (maestro de cantería) 40

Gómez, Bernardo (maestro arquitecto y escultor) 17

Gómez, Clemente (maestro de albañilería) 48, 54, 91, 112, 356, 358, 359

Gómez, Hernando (escribano) 232, 238, 240

Gómez, Juan (maestro) 354

Gómez, Juan Antonio (maestro) 68

González de la Puente, Juan (eclesiástico) 280

González de Lara, Fernando (arquitecto) 20, 36, 47, 49, 50, 53, 56, 60, 61, 70, 71, 72, 74, 75, 78, 88, 98, 137, 145, 147, 149, 150, 161, 163, 173, 411

González de Sisniega, Francisco (maestro de cantería) 138

González de Sisniega, Juan (maestro de cantería) 38

González de Uriarte, Francisco (maestro de carpintería) 266, 267

González, Lucas (maestro de cantería) 245

González, Marcos (mayordomo eclesiástico) 251

González, Miguel (maestro alarife) 50

Gorbea, Francisco de (maestro de cantería) 51, 168

Gordejuela, Blas de 355

Gorospe, Miguel de (maestro) 385

Goyeneche, Pedro Francisco de (intendente de la provincia de Burgos) 409

Gutiérrez Cortés, Gregorio (provisor del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar) 319

Gutiérrez de Celis, Pedro (maestro) 244

Gutiérrez del Campo, Sebastián (maestro de carpintería) 283

Gutiérrez del Pozo, Juan (maestro de cantería) 58

Gutiérrez Piedra, Miguel (maestro ensamblador) (maestro ensamblador)341, 343

Gutiérrez, Gregorio (notario) 19

Gutiérrez, Miguel (maestro) 260

Gutiérrez, Simón (maestro) 260

Guzmán Santoyo y Beltrán, Cristóbal de (obispo de Palencia) 358

Guzmán, Enrique de (conde de Olivares) 229

H

Haro, conde de 347

Haya, Martín de la (maestro escultor y arquitecto) 31, 49, 59, 73, 75, 95, 98, 105, 117, 119, 121, 122, 162, 164, 166, 176, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 302

Haya, Rodrigo de la (maestro escultor) 192, 199

Hazas Isla, Francisco de (maestro de cantería) 353, 354, 355

Hazas, Bernabé de (maestro de cantería) 47

Hazas, Domingo de (maestro de cantería) 206

Helguero y Alvarado, Clara Antonia (abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos) 365

Helguero, Blas (maestro de escultura) 15

Hernaltes, Juan de (maestro arquitecto) 40, 54, 65, 165, 176

Hernández de la Gala, Agustín 82, 313, 315, 316

Hernández de la Gala, Andrés (patrono de la fundación de Agustín Hernández de la Gala) 316

Hernando, Miguel (maestro) 434

Herrán, Pedro de (eclesiástico) 112, 263

Herrera, Juan Bautista (fundador de una memoria en la iglesia de San Juan de Aranda de Duero) 394, 397

Herrera, Juan de (arquitecto) 102, 352

Herrero, Miguel (maestro) 412, 414

Honig, J. (fabricante de papel) 85

Horna, Francisco de (maestro de cantería) 344, 346

Hornillos, Tomás Javier de (eclesiástico) 431

Hoyo, Hernando del (maestro de cantería) 231

I

Ibáñez, Francisco (caballero de la Orden de San Juan) 66

Ibarguren, Martín de (maestro) 263

Ibarreche, Domingo de (maestro) 58

Ibarrola, Diego de (pintor) 341

Ibarrola, Domingo de (maestro) 354

Ichaso, Andrés de (maestro de escultura) 273

Illescas (canónigo de la catedral de Burgos) 45

Incera, Domingo de la (maestro de carpintería) 240, 242

Incera, Juan de la (maestro) 69

Incera, Pedro de la (maestro) 182

Isas Virivil, Manuel de (maestro de obras) 68

Isequilla, Nicolás de la (maestro de cantería) 227

Isla, Pedro de (maestro de carpintería) 296

Iturrioz, Francisco (maestro de obras) 396

Izaguirre, José de (maestro arquitecto) 162

Izarra, Nicolás de (maestro de carpintería) 385

Izquierdo, Francisco (maestro) 384

J

Jesús, fray Antonio de (maestro carmelita) 16, 51, 119

L

La Laguna, marqués de 88, 91, 101, 102, 112, 154, 155, 229, 231

Labarrosa, Martín de 69

Ladrón, Juan Antonio (propietario en Castrojeriz) 417

Landa, Diego de (maestro) 195

Langa, Clemente (maestro) 427

Lara (canónigo de la catedral de Burgos) 45

Lastra, Francisco de la (maestro de cantería) 54, 313, 315

León, Antón (arquitecto) 145, 146

León, Juan Antonio de (sobradero del Hospital del Rey de Burgos) 25, 38, 63, 67, 74, 94, 116, 127, 165, 365, 366, 367, 368, 371

León, Leonis de (maestro de rejería y cerrajería) 55, 69, 200, 202, 203

Lepe, Pedro de (obispo de Calahorra) 353, 354, 355

Lerma, Duque de 40, 50, 51, 56, 66, 69, 135, 136, 138, 143, 148, 167, 174, 219, 229, 231, 258

Lezeta, Martín de (miembro del Real Consejo de Órdenes Militares) 143

Liaño, Juan de (maestro de cantería) 225, 226

Liermo, Pedro de (maestro de cantería) (maestro de cantería) 350, 352

Lizarazu, Juan de (escultor) 25, 153

Llaguno, y Amirola, Eugenio de (escritor) 59

Llanderal, Pedro de (maestro de cantería) 332

Llosa, Simón (maestro) 191

Lois Monteagudo, Domingo (arquitecto) 63

Lombana, Martín de la (maestro de cantería) 134

Lombana, Miguel de la (maestro de cantería) 183

López de Gámiz, Pedro (escultor) 57

López de Zúñiga, Antonio (XIII conde de Miranda) 375

López de Zúñiga, Pedro de Alcántara (XIV conde de Miranda) 142, 172

López Sagredo, Bernardo (pintor) 360

López, Antonio (notario) 215

Lozano, fray Antonio 188, 190

Lumberas, Diego de (maestro) 260

M

Madre de Dios, fray Alberto de la (arquitecto carmelita) 39, 51, 58, 138, 139, 168

Madrigal, Tomás de (eclesiástico) 387

Maeda Salazar, Juan (propietario en Burgos) 227

Manrique, Beatriz (abadesa del monasterio de Madres Bernardas de Burgos) 304

Manzanos, Martín (propietario en San Martín de Don) 402

Marrón y Murga, Francisco (prior de la Cofradía de San Juan de Miranda de Ebro) 344, 346

Martínez Añibarro y Rives, Manuel, (escritor) 59

Martínez de Lerma, Juan (regidor de Burgos) 20, 190

Martínez del Barranco, Manuel (propietario en Burgos) 34, 161, 163, 171

Martínez, fray Francisco (maestro benedictino) 51

Martínez, fray Pedro (arquitecto benedictino) 30, 32, 33, 38, 40, 42, 43, 51, 58, 64, 68, 106, 119, 160, 166, 168, 169

Martínez, Juan (administrador de Julián de Cañas) 325

Martínez, Manuel (pintor) 248

Martínez, Martín (maestro de la diócesis de Osma) 50

Martínez, Pascual (chantre de la catedral de Calahorra) 344

Mayoral, Nicolás (maestro) 430

Maza, Juan de la (maestro de cantería) 25

Maza, Rodrigo de la (maestro) 191, 195

Mazarredonda, Juan de (arquitecto) 31, 59, 75, 98, 106, 164, 198, 295

Mazquiarán (prior franciscano) 142, 349

Mazuelo (canónigo de la catedral de Burgos) 65

Medina Veitia, Antonio de (maestro) 68

Medina, Domingo de (maestro de carpintería) 222

Medina, Santiago de (maestro) 155, 171

Melgosa, Andrés de (miembro de la oligarquía burgalesa) 302

Melgosa, Damián de (maestro) 65

Melgosa, Pedro de (miembro de la oligarquía burgalesa) 302

Mendieta, Juan de (maestro) 354

Mendieta, Mateo de (maestro de cantería) 355

Mendiguren, Juan de (maestro de albañilería) 93, 232, 234

Mendizábal, Miguel (maestro de cantería) 263

Mendoza, Inés de (abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos) 320

Mendoza, Isabel Francisca de (esposa de Julián de Cañas y Silva) 325

Mendoza, Mencía (II condesa de Haro) 14, 195

Merino, Juan (maestro de carpintería) 85, 90, 371

Miguel, José (maestro de obras) 171, 399

Mioño. Antonia Lucía de (abadesa del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos) 384

Miranda, conde de 32, 113, 142, 374, 376

Miranda, III conde de 375

Miranda, III condesa de 162

Miranda, VI conde de 162

Molinero, Juan (vecino de Guijosa) 376

Monasterio, Pedro de (maestro) 195

Moncalián, Celedonio de (maestro de cantería) 156

Moneda, José de la (canónigo de la catedral de Burgos) 325

Moneda, Nicolás de la (comendador del Hospital del Rey de Burgos) 365, 368

Montalvo, conde de 127, 236, 237, 289

Mora, Francisco de (arquitecto real) 50, 53, 56, 58, 66, 69, 135

N

Nanclares, Francisco de (escribano) 204, 206

Nápoles, Constantino de (pintor) 198

Navarrete, Manuel Francisco (arzobispo de Burgos) 40, 123

Navas, Pedro Laín de (propietario en Aranda de Duero) 296

Naveda, Juan de (maestro de cantería) 50, 54, 152, 164, 294

Nestosa, Manuel de (maestro de carpintería) 140

Nestosa, Policarpo de la (maestro ensamblador) 331, 360

Núñez de Avellaneda, Pedro 232

Núñez de Mendoza, Lope (propietario en Peñaranda de Duero) 427

O

Ocejo, Pedro de 340

Ochoa, Benito de (eclesiástico) 431

Oller, Pablo (profesor de arquitectura) 53

Ondategui, Domingo de (maestro de obras) 54, 76, 389

Ontanilla, Antonio de (maestro) 352

Ontañón, Miguel de (maestro de cantería) 69

Ontiveros, Diego de (regidor de Burgos) 280, 282

Ontiveros, familia de los 281, 282

Ontiveros, María de (promotora en la iglesia de San Lesmes de Burgos) 91, 93, 104, 131, 280, 282

Oquendo, Juan de (maestro de carpintería) 278

Ordóñez, Fernando (mayordomo) 141

Orduña y Haro, José de (propietario en Briviesca) 15, 83, 93, 110, 385, 386

Orense Manrique, Francisco de (propietario en Burgos) 302

Orive, Manuel de (maestro) 278

Orleans, María Luisa de (reina de España) 27

Orobio, Joaquín de (intendente de Segovia) 440

Ortega de Castañeda, Bartolomé (maestro) 187

Ortega de Castañeda, Juan (maestro) 187

Ortega de Velasco, Juan (abad de San Quirce) 76

Ortega, Pedro Antonio (sacristán del Hospital del Rey) 365

Ortigueta, Andrés de (maestro) 368

Ortiz de la Torre, Juan (maestro de cantería) 227

Ortiz de Matienzo, Sancho (canónigo de la catedral de Sevilla) 42, 43

Ortiz, Juan Antonio (maestro de cantería) 134

Osma, Miguel de (maestro de cantería) 182, 187

Osma, san Pedro de 211, 213

P

Pacheco de Toledo, Francisco (arzobispo de Burgos) 140

Pacheco, Luis (corregidor de Burgos) 45, 147

Palacios San Martín, José (maestro de obras) 83, 374, 375, 376

Palacios San Martín, José Ventura (arquitecto del obispado de Santander) 376

Palacios, Hernando de (maestro de cantería) 68, 224, 225, 226

Pardo, Bartolomé (maestro) 85, 90, 371

Pardo, Manuel (maestro de obras) 137, 152, 163, 171, 431, 432, 434

Pedraja, Juan de la (maestro de cantería) 289

Pedro I (rey de Castilla) 329

Pedrosa, Pedro de (maestro de obras) 50

Peña, Juan de la (maestro) 341

Peña, Melchor de la (propietario en Sedano) 36

Peña, Roque de la (maestro de cantería y carpintería) 15, 327, 334

Peralta, Enrique de (arzobispo de Burgos) 66, 148, 159, 169, 172

Pereda, Mateo de (mayordomo lego) 251

Pereda, Simón de (maestro) 35, 389

Pérez de Cartagena, Juan (regidor de Burgos) 86, 120

Pérez de Mata, Juan 260, 262

Pérez de Rivas, Pantaleón (maestro de cantería) 326, 327

Pérez, Juan (maestro de cantería) 66

Pérez, Pedro (pintor) 242

Pérez, Pedro (vecino de Valverde) 247

Pérez, Santiago (maestro de cantería) 49, 64, 368, 369, 403

Pérez, Sebastián (obispo de Osma) 141

Pesquera, Francisco de (canónigo de la catedral de Burgos) 33, 89, 96, 104, 105, 106, 117, 118, 188, 190, 192, 194, 196, 199, 200, 202, 203

Pesquera, Leonor de (tía del canónigo Francisco de Pesquera) 189, 200

Picardo (interlocutor en *Medidas del Romano*) 24, 26, 30, 37, 39, 59, 60, 132

Pobes, Juan de (escultor) 331

Pontón Setién, Francisco del (maestro de cantería) 74, 86, 152, 334, 336, 337

Pontón Setién, Pantaleón de (maestro de cantería) 106

Pontones, Nicolás de (maestro de carpintería) 238, 242

Ponz, Antonio (historiador) 199

Portilla, Pedro de la (maestro de carpintería y arquitectura) 112, 268

Pozos Mena, Juan de los (eclesiástico) 332

Presa, Sebastián de la (maestro) 354

Prieto, fray Melchor (escritor mercedario) 28

Prieto, Lorenzo 414

Prieto, Pedro (maestro de obras) 257

Puelles, Gaspar de (mayordomo secular) 419

Puente Castro, Luis de la (escribano) 255, 257

Puente Liermo, Fernando de la (maestro de cantería) 308, 353

Puente Liermo, Juan de la (maestro de cantería) 16, 79, 153, 305, 307, 308, 317, 319

Puente, Juan de la (maestro y veedor de la diócesis de Burgos) 28, 40, 50, 55, 60, 115, 139, 148, 176, 188

Puente, Juan de la 188, 190, 196

Puente, Santiago de la (maestro de obras) 49, 396

Puerta, Antonio la (maestro escultor) 90, 248, 250

Puga, Lorenzo de (pintor) 198

Q

Quevedo, Miguel de (maestro) 106, 195

Quintanadueñas, Juan de (propietario en Burgos) 204

Quirijazu, Blas de (maestro de carpintería) 362, 364

R

Rasines, Juan de (arquitecto) (arquitecto)136

Rasines, Pedro de (arquitecto) 136

Rasines, Rodrigo de (arquitecto) 136

Reales, Juan de (maestro) 272, 326, 327

Reales, Lucas de 340

Rebisco, Cristóbal (maestro de albañilería) 222

Regalado Rodríguez, Alfonso (arquitecto) 49

Reoyo, Pedro de (maestro) 360

Reoz, Juan de (maestro de cantería) 218, 219

Ribero Rada, Juan del (arquitecto) 198

Ribero, Juan de (maestro de cantería) 305

Ribero, Juan del (arquitecto) 31, 59, 75, 98, 106, 135, 164, 198

Ribote, Manuel (maestro) 93, 111, 211, 213

Río, Bernardo del 340

Río, Domingo del (maestro de cantería) 245

Río, Hernando del (maestro de carpintería) 206

Río, Juan Ignacio del (maestro) 338

Ríos, Diego (vecino de Burgos) 31

Riva, Sancho de la (maestro) 69, 358

Rivas del Río, Juan de (maestro de obras del Cabildo de la catedral de Burgos) 54, 86, 91, 104, 153, 280, 282, 292, 294, 302, 304, 337

Rivas Ribero, Juan de (maestro) 308

Rivas, Esteban de (comendador del Hospital del Rey de Burgos) 307

Rivas, García de (maestro de cantería) 305

Rivas, Juan de (maestro) 50

Rivas, Tomás de (maestro de cantería) 295, 308

Rivero, Manuel Francisco del (propietario en Burgos) 431, 432

Rodríguez de Fonseca, Juan (obispo de Burgos) 147

Rodríguez de Lerma, Francisco Pablo (mayordomo del conde de Miranda) 376

Rodríguez de Salamanca, Pedro (deán de la catedral de Burgos) 280

Rodríguez de Santa María, José (maestro de obras) 369

Rodríguez Fonseca, Juan (canónigo de la catedral de Segovia) 97, 147

Rodríguez, Ángela (esposa de Fernando Rodríguez de Lara) 411

Rodríguez, Ventura (arquitecto y académico) 32, 46, 53, 55, 56, 57, 58, 61, 142, 149, 150, 159, 173

Rojo, Amador (eclesiástico) 358

Roldán, José (franciscano) 349

Rosales Hoyos, José de (escribano) 354

Rueda Alcántara, Juan de (maestro) 325, 326, 327

Rueda Moreno, Juan de (maestro) 327

Rueda, Juan de (maestro de obras de Su Majestad) 53, 113

Rueda, Juan de (pintor) 192

Rugama, Pedro de (maestro) 206

Ruiz de Bustillo, Diego 43

Ruíz de Camargo, Gonzalo (escultor) 46

Ruiz de Corcuera, Simón (vecino de San Martín de Don) 400

Ruiz de Huidobro, Juan (maestro de cantería y carpintería) 403

Ruiz de la Bastida, Francisca Inés (abadesa del monasterio de San Miguel Arcángel de San Martín de Don) 400

Ruiz de la Cal, Juan (vecino de Valhermosa) 183

Ruiz de Quecedo, Pedro (vecino de Valhermosa) 183, 185

Ruiz de Vivar, Francisco (platero) 31

Ruiz de Veñe, familia de los 313

Ruiz, Agustín (maestro) 117, 194, 195, 198

Ruiz, Pedro (pintor) 25

Ruiz, Thomás (maestro) 134

S

Sadornil, Gabriel de (maestro de obras) 369

Sáenz de Moriana, victorio (procurador) 443

Sáez de Miro, Juan (maestro) 183

Sagarvinaga, Juan de (arquitecto) 54

Sagredo, Diego de (tratadista) 14, 24, 26, 38, 39, 61, 133

Sáinz de Mirones, Juan (maestro) 183, 185

Salagui, Juan de (maestro de carpintería) 283

Salamanca, Diego de (promotor en el convento de San Pablo de Burgos) 15

Salamanca, Diego (regidor de Burgos) 280, 282

Salamanca, familia de los 281, 282

Salamanca, Francisco de (maestro) 231

Salamanca, Inés de (madre de María de Ontiveros) 282

Salamanca, Juan de (maestro) 229, 231

Salamanca, Juan de (propietario en Burgos) 14

Salamanca, Luis de (capitán) 280, 282

Salamanca, Miguel de (capitular del Regimiento de Burgos) 27

Salamina, obispo de 356

Salas, abad de 130

Salas, Juan de (maestro) 137, 204

Salazar Velasco, Fernando (alcaide de la fortaleza de Frías) 332

Salazar, fray 200

Salcedo, Juan de (mayordomo seglar) 264

Salinas, Francisco de (propietario en Medina de Pomar) 14

Salinas, fray Lope de (franciscano) 148

Samaniego y Jaca, Manuel de (arzobispo de Burgos)

San Cristóbal, Abad de 66

San Juan de Albitiz (maestro) 195

San Juan de la Cruz, fray José (maestro carmelita) 51, 170

San Nicolás, fray Lorenzo de (maestro agustino) 52, 304, 337

San Quirce, abad de 65

San Román, Luis de (platero) 31

San Vitores, Diego Alonso de (teniente de tesorero de la Casa de la Moneda de Burgos) 220, 223

Sánchez, Clemente (pintor) 242

Sánchez de Valencia, Félix (rector del colegio de jesuitas de Burgos) 172

Sandoval (promotor en la iglesia de los jesuitas de Burgos) 142

Sandoval, Juan de (canónigo de la catedral de Burgos) 286

Santa Gadea, Miguel de (eclesiástico) 391

Santa María, fray Antonio de (maestro carmelita) 51

Santa María, Manuel de (sastre) 396

Santa Teresa, Marcos de (maestro carmelita) 51

Santander (canónigo de la catedral de Burgos) 65

Santotis, Andres de (escribano) 192, 196, 200, 202

Sarabia, Diego de (maestro de cantería) 220

Sarabia, Juan de (maestro) 289

Sarabia, Pedro de (maestro) 138, 227, 228, 272

Sedano (canónigo de la catedral de Burgos) 45

Sedano, Domingo de (maestro) 260

Sedano, Pedro de (maestro ensamblador) 262

Serlio, Sebastiano (tratadista) 57, 58, 63

Serrano, Antonio (maestro de la diócesis de Segovia) 50, 70

Sierra Bocerráiz, Juan de la (maestro de cantería) 138, 320, 321

Sierra Septién, Juan de (maestro de cantería) 134

Sierra, Tomás (maestro) 301

Siloe, Diego de (arquitecto y escultor) 24, 48, 116, 148, 195

Sisniega, Diego de (maestro de cantería) 137, 170

Solano Palacios, Cosme (maestro de cantería) 344, 346

Solano, Martín de (maestro de cantería) 69

Solórzano, Pedro de (maestro de cantería) 251, 253, 254

Sopeña, Enrique (maestro de cantería) 69, 127

Soto, Domingo de Soto (escribano) 268

Soto, Hernando (maestro de carpintería) 206

Suertes, Juan de las (maestro de carpintería) 206

Suertes, Pedro de las (maestro de cantería) 165, 286

T

Tajadura, Isabel (contratista de obras) 381

Tamayo, Teresa de (esposa de Domingo de Alvítiz) 331

Tampeso (interlocutor en *Medidas del Romano*) 24, 26, 30, 37, 39, 59, 60, 132

Tardajos Sotomayor, Juan de (mayordomo del duque de Lerma) 69

Temiño, Anselmo (eclesiástico) 431

Tera, Alonso de (delegado del Hospital del Rey de Burgos) 382, 384

Toledo (trinitario) 328

Toledo, Juan Bautista de (arquitecto) 175

Tolosa, Juan de (maestro jesuita) 49

Tomé, Gaspar (notario) 384

Toraya, José de (maestro) 83, 374

Toro, Carlos del (maestro) 182

Torollo, Juan (arquitecto) 108

Torre Bueras, Pedro de la (maestro de cantería) 33, 49, 54105, 152, 164, 188, 189, 190, 191, 195, 286

Torre, Juan de (escribano) 204

Torre, Silvestre de la (maestro) 152, 191, 286, 287

Torres, Diego de (pintor) 192

Torres, Lope de (eclesiástico) 183

Tosca, Tomás Vicente (tratadista) 58

Trastámara, Enrique de (rey de Castilla) 329

Trellera, fray Juan de (trinitario) 328

Turillo, Alonso de (capitán) 139

U

Ubalde, Juan de (maestro) 355

Ubierna, Andrés de 403

Ubón, Ángel Vicente (arquitecto de la diócesis de Osma) 32, 35, 63, 95, 103, 133, 135, 394, 396, 397

Ugarte de Vitoria, mayorazgo 255

Ugarte, Alonso de (platero) 69

Ugarte, Matías de (propietario en Villatoro) 79, 81, 104, 110, 111, 168, 174, 255, 257

Uribe, José de (platero) 64

Uribe, Sebastián de (maestro) 354

Urruchi, Juan de (eclesiástico) 419

V

Valdán, José (maestro retablista) 167, 172

Valdivielso, Íñigo de (pintor) 192

Valencia, Pedro de (notario) 218, 219

Valle (familia de profesionales de la arquitectura) 312

Valle Hermosa, Francisco del (maestro) 319

Valle Hermosa, Simón del (maestro) 319

Valle, Francisco del (maestro arquitecto) 409, 411

Valle, Lorenzo del (maestro) 389

Valle, Simón del (maestro) 309, 312

Vallejo, Antonio 389

Vallejo, Domingo de (maestro ensamblador) 260, 262, 270

Vallejo, Juan de (arquitecto) 37, 46, 50, 65, 76, 86, 94, 115, 120, 163, 182, 286, 329

Valpuesta, arcediano de 305

Vázquez de Acuña, Juan (tesorero de la Casa de la Moneda) 243, 244

Velasco, Juan de (Condestable de Castilla) 137, 170

Velasco, linaje 347

Velasco, Teresa (propietaria en Fuentecén) 84, 88, 157, 438

Vélez Matilla, Alonso (administrador del conde de Montalvo) 289, 291

Vélez, Francisco (arrendador) 433

Vélez, Juan (maestro de cantería) 356

Venero, Nicolás de (maestro) 195

Verde, Juan de la (maestro de cantería) 240, 242

Vergara, fray Eugenio de (dominico) 248, 250

Vergara, Nicolás de (arquitecto y escultor) 137

Vignola, Jacopo (tratadista) 58

Villa, Francisco de (maestro de cantería) 245, 247

Villafranca, Pedro Antonio (procurador del Concejo de Burgos) 70

Villahoz, Juan de (obispo de Burgos) 207

Villalobos, Pedro de 200

Villanueva, Diego de (maestro de cantería) 211, 213

Villanueva, José de (maestro de obras de cantería) 142, 347, 349

Villar, José Julián de (secretario del Ayuntamiento de Burgos) 156

Vitruvio (tratadista) 29, 30, 59

Vredeman de Vries, Hans (tratadista) 59, 194, 198

Z

Zaloña, Marcos de (maestro) 41, 51

Zaloña, Pedro de (maestro) 159

Zamorano, Antonio (pintor y arquitecto) 31, 59, 75, 98, 106, 164, 198

Zárate, Diego de (maestro dorador) 273

Zorrilla Marañón, Pedro (notario) 19

Zorrilla, Felipe (maestro policromador) 360, 361

Zuazo, Gaspar (provisor del arzobispado de Burgos) 111, 153, 215

Zumel, Andrés de (maestro) 260

Zúñiga y Avellaneda, Francisco (III conde de Miranda) 375

Índice topográfico

A

Ahedo de Butrón (Burgos) 341

Andalucía 325

Anero (Cantabria) 254

Añastro (Burgos) 131, 176

Aranda de Duero (Burgos) 32, 35, 50, 113, 158, 224, 232, 240, 242, 248, 296, 394, 397, 435, 437, 438

- Colegio de la Vera Cruz 16, 51, 52, 119, 437
- Convento de San Francisco 50, 118, 166, 167
- Convento de Sancti Spiritus 81, 90, 94, 126, 248, 250
- Ermita de San Gregorio 48, 87, 88, 89, 91, 238
- Hospital de los Santos Reyes 90
- Iglesia de San Juan Bautista 31, 32, 113, 133, 394
- Iglesia de Santa María 40, 101, 128, 240, 359
- Monasterio de Nuestra Señora del Valle 73
- Plaza del Trigo 81, 110, 127, 296
- Puentes 69, 145

Arce-Mirapérez (Burgos)

- Puente 138

Arnuero (Cantabria) 219

Astudillo (Palencia) 412, 414

Asturias 191

Atapuerca (Burgos) 189

Atochaerreca (Guipúzcoa) 85, 94, 104, 113, 443

Ayuelas (Burgos) 406

- Iglesia parroquial 84, 100, 406, 408, 419, 421

Azpeitia (Guipúzcoa)

- Real Colegio de Loyola 149

B

Baños de Valdearados (Burgos)

- Iglesia parroquial 154

Ballesteros (Cantabria) 296

Bañuelos de Bureba (Burgos)

- Iglesia parroquial 86, 87, 112, 268

Barbadillo del Mercado (Burgos)

- Puente, manguardia y camino 64, 76, 145

Barcelona 440

Bayas (Burgos)

- Iglesia parroquial 73, 90, 93, 99, 109, 110, 128, 151, 159, 308, 353, 354, 355

Belorado (Burgos) 278

- Convento de San Francisco 89, 99, 102, 126, 142, 151, 347, 349
- Iglesia de San Nicolás 14, 90, 94, 102, 126, 128, 151, 158, 276
- Iglesia de San Pedro 78, 86, 278
- Monasterio de Santa Clara 349

Bisjueces (Burgos)

- Iglesia parroquial 155, 156

Briviesca (Burgos) 15, 83, 93, 110, 151, 155, 160, 173, 267, 268

- Iglesia colegial 194
- Hospital de Nuestra Señora del Rosario 136, 137, 170

Buniel (Burgos)

- Puente 49

Bujedo de Candepajares (Burgos)

– Iglesia parroquial 123, 133
– Monasterio de Santa María 14, 65, 66, 76, 117, 172

Burgos 14, 24, 27, 38, 40, 43, 44, 45, 50, 51, 54, 55, 56, 59, 76, 80, 87, 88, 111, 113, 114, 116, 139, 140, 144, 145, 147, 153, 158, 159, 160, 162, 181, 191, 203, 204, 206, 207, 209, 215, 217, 219, 224, 227, 231, 235, 236, 255, 257, 262, 272, 276, 280, 282, 286, 288, 289, 291, 308, 326, 327, 328, 337, 344, 347, 360, 361, 379, 382, 384, 386, 387, 399, 409, 411, 424, 428, 433, 434

– Alhóndiga 83, 378, 381
– Arco de Santa María 43, 44, 45, 65, 75, 116, 121, 128, 131, 137
– Barrio de la Calera 371
– Barrio de Las Huelgas 86, 103, 110, 334
– Calle de Avellanos 34, 161, 163, 171
– Calle de Comparada 222
– Calle de Fernán González 50, 113, 123
– Calle de la Coronería 325
– Calle de la Lencería 295
– Calle de la Pellejería 325, 326
– Calle de San Juan 220
– Calle de San Nicolás 34
– Calle de Trascorrales 98, 110, 126, 130, 181
– Cárcel 54, 55, 56, 57, 64, 105
– Carnicerías 87, 90, 92, 101, 107, 126, 151, 180
– Cartuja de Miraflores 14, 76
– Casa de la Moneda 87, 92, 93, 94, 101, 104, 108, 132, 168, 220, 243, 244
– Casa de los Cañas 50, 53, 92, 113, 325, 327
– Casa del pósito 109
– Casas Consistoriales 27, 28, 47, 150, 173
– Catedral 37, 119, 115
  • Amueblamiento 26, 40, 43, 44, 45, 49, 61, 66, 68, 88, 115, 119, 123, 137
  • Capilla de la Anunciación 107, 132
  • Capilla de la Natividad 203
  • Capilla de la Purificación de la Virgen (capilla del Condestable y doña Mencía) 14, 195, 199
  • Capilla de la Santa Cruz 292
  • Capilla de la Visitación 225
  • Capilla de las Reliquias 129
  • Capilla de Nuestra Señora de los Remedios 292, 295
  • Capilla de San Enrique (capilla funeraria del Arzobispo Peralta) 65, 66, 148, 169
  • Capilla de San Pablo 292
  • Capilla de Santa Ana 295
  • Capilla de Santa Catalina 30, 38, 123, 166
  • Capilla de Santa Lucía 295
  • Capilla de Santa Tecla 295
  • Capilla del Santo Cristo 295
  • Capilla de San Gil 115
  • Capilla de San Martín 115
  • Capilla mayor 26, 40, 46, 171
  • Cimborrio 39, 77, 76, 117, 121, 122
  • Escalera Dorada 28, 48
  • Oratorio del deán Luis Álvarez de Quintanadueñas 104, 110, 292, 294, 295
  • Portada del Sarmental 44
  • Trascoro 24, 136, 165
– Cerro de San Miguel 369b
– Colegio de los Jesuitas 54, 74, 84, 142, 163, 172, 220, 222, 223
– Convento de Carmelitas descalzos 43, 51, 165
– Convento de la Santísima Trinidad 38, 87, 109, 134, 328, 329
– Convento de Nuestra Señora de La Merced 16, 25, 31, 33, 40, 47, 48, 55, 59, 68, 69, 73, 75, 79, 81, 89, 90, 93, 96, 98, 102, 104, 107, 111, 117, 118, 119, 121, 122, 122, 154, 155, 162, 164, 166, 176, 188, 192, 194, 196, 199, 200, 202, 203, 260, 262
– Convento de San Francisco 31, 68, 103
– Convento de San Pablo 103, 159
– Cuesta de San Miguel 103
– Ermita de San Miguel 65
– Hondillo 186
– Hospital de Barrantes 146
– Hospital de la Concepción 16, 68, 81, 88, 101, 122, 137, 151, 152, 283, 285, 286, 288
– Hospital del arrabal de Vega 87, 89, 91, 108, 110, 116, 154, 207, 209, 210
– Hospital del Emperador 302
– Hospital del Rey 83, 84, 85, 110, 133, 143, 155, 160, 165, 171, 307, 365, 381, 382, 387, 398
  • Casa de los Sacristanes 25, 38, 63, 74, 94, 112, 116, 163, 165, 167, 365, 367, 368, 371
  • Enfermería de hombres 90, 371, 373
  • Enfermería de mujeres 34, 127

- Enfermerías 138
- Iglesia 135, 118, 133, 135
- Patio de Romeros 166, 365, 368
- Puerta de Romeros 366

– Huerto del Rey 186
– Iglesia de Nuestra Señora de la Blanca 38, 44
– Iglesia de San Antón 82, 86, 103, 110, 111, 127, 152, 334, 336, 337
– Iglesia de San Cosme y San Damián 46, 47, 120, 132, 166
– Iglesia de San Esteban 133, 161, 166, 227, 228
– Iglesia de San Lesmes 81, 86, 91, 93, 104, 131, 262, 280, 281, 282
– Iglesia de San Lorenzo 36, 93, 152, 157, 431
– Iglesia de San Martín 68, 82, 101, 109, 338, 340
– Mercado Mayor 186, 187, 378
– Mercado Menor 186, 187
– Milanera
- Molino 35, 113
- Puente 130, 172

– Mirabueno
- Molino 69, 84, 103, 124, 156, 409

– Monasterio de San Felices de Calatravas 30, 143
– Monasterio de Madres Bernardas 78, 99, 111, 153, 175, 282, 302, 304, 337
– Monasterio de San Agustín 86, 120, 260
– Monasterio de San Juan 133, 280, 282, 302
– Monasterio de Santa Clara 153
– Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas 25, 63, 116, 127, 129, 136, 154, 282
- Compases 371

– Monte de la Abadesa 320
– Palacio de las Cuatro Torres 381
– Paseo del Espolón 70, 71, 72, 115, 116, 146,
– Pescaderías 88, 110, 151, 181,182
– Plaza del Mercado Mayor 145, 146
– Plaza Mayor 15, 186
– Puente de Santa María 24, 25, 116
– Puerta de Carretas 33, 108
– Puerta de Santa María 44, 283
– Real Consulado 65
- Escuela de Dibujo 115, 146
- Parador 36, 51, 64, 147

– Teatro 20, 60, 70, 71, 72, 74, 78, 88, 145, 164

Bustillo de Villarcayo (Burgos)

– Iglesia parroquial 97

C

Calahorra-La Calzada (La Rioja) 298, 344, 353

– Catedral 344

Caleruega (Burgos)

– Monasterio de Santo Domingo de Guzmán 29

Cameno (La Rioja) 110, 266

Campillo de Aranda (Burgos) 104

– Ayuntamiento 427

Cantabria 132, 183, 191, 228, 231, 346

Capellades (Barcelona) 85

Cardeñajimeno (Burgos) 19

Cardeñuela de Rio Pico (Burgos) 19

Castilla 108, 245, 254, 258, 315, 319, 346, 409

Castrillo del Val (Burgos)

– Monasterio de San Pedro de Cardeña 14, 18, 19, 52, 58, 129, 161

Castroceniza (Burgos)

– Iglesia parroquial 43

Castrojeriz (Burgos) 55, 87, 88, 101, 114, 417, 418

– Iglesia de Santo Domingo 52, 55, 68, 73, 168
– Colegiata de Santa María del Manzano 102, 174
– Monasterio de Santa Clara 15, 25

Cavia (Burgos)

– Puente y calzada 64

Cerezo de Río Tirón (Burgos) 278

– Puente 308, 414

Condado de Valdivielso (Burgos) 313

Coria (Cáceres)

– Catedral 88

Cordovilla la Real (Palencia)

– Monasterio de San Salvador del Moral 51, 262

Covarrubias (Burgos)

– Iglesia de Santo Tomás 262
– Molino 76
– Puente 64

D

Dallo (Álava) 386

Dehesa de Arguijo (Burgos) 127, 320

E

El Almiñé (Burgos)

– Iglesia parroquial 82, 92, 99, 127, 152, 313, 315, 316

El Burgo de Osma (Soria) 140

Elciego (Álava)

– Fuente 59

Escobados de Arriba (Burgos) 313, 316

Estella (Navarra) 27, 347

España 13, 28, 49, 78, 79, 88, 106, 231

Ezquioga (Guipúzcoa) 263

F

Flandes 231

Frandovínez (Burgos)

– Iglesia parroquial 165

Fresnillo de las Dueñas (Burgos) 211

– Fuente Santa 93, 96, 111, 162, 211, 214
– Iglesia parroquial 56, 126, 135

Frías (Burgos) 14, 400

– Iglesia parroquial 102, 127, 332

Fuentecén (Burgos) 84, 88, 107, 113, 151, 157, 438

Fuentelcésped (Burgos)

– Iglesia parroquial 25, 172
– Ermita de Nuestra Señora la Nava 69, 123, 125, 127

Fuentelisendo (Burgos)

– Iglesia parroquial 162

Fuentespina (Burgos)

– Ermita de la Santísima Trinidad 34, 41, 54, 59, 120, 126, 134, 173
– Humilladero 68, 80, 101, 108, 110, 116, 157, 224, 225, 226,
– Iglesia parroquial 36, 70, 142, 176

G

Galizano (Cantabria) 337, 352

Granada 53, 113, 325, 326, 327

Guadalajara 325

Guadalupe (Cáceres)

– Real Monasterio de Santa María 108

Guernica (Vizcaya) 54, 384

Guijosa (Guadalajara) 376

Gumiel de Izán (Burgos)

– Ermita de Nuestra Señora del Río 51
– Iglesia parroquial 173
– Monasterio de San Pedro 427

Gumiel de Mercado (Burgos) 231

– Iglesia Santa María 68
– Puente 139

Guzmán (Burgos)

– Iglesia parroquial 48, 54, 89, 91, 99, 110, 112, 124, 127, 173, 356, 358, 359

H

Haro (La Rioja) 14, 341, 391

Hontoria de la Cantera (Burgos) 189, 217, 218, 227, 236, 334

Hormaza (Burgos)

– Iglesia parroquial 40, 60, 115

Hoyales de Roa (Burgos) 435, 440, 441

– Iglesia parroquial 78, 118, 135, 156, 442
– Molino 88, 100, 412, 414
– Pósito 64, 113, 435, 437
– Puente 91, 102, 109, 113, 440, 442

Hoz (Cantabria) 272

Huérmeces (Burgos) 352

– Iglesia parroquial 125

Huerta de Abajo 54

I

Itero del Castillo (Burgos)

– Iglesia parroquial 41
– Puente 64

J

Junta de Cudeyo (Cantabria) 17, 183

Junta de Ribamontán (Cantabria) 245

Junta de Voto (Cantabria) 296, 321

L

La Cabrera (Madrid) 51

La Horra (Burgos)

– Iglesia parroquial 109, 110, 141, 159
– Mesón 159

La Puebla de Arganzón (Burgos) 64

– Mesón 82, 110, 127, 176, 362, 364

La Riba (Tarragona) 85

La Rioja 59, 231, 298, 319, 346

La Ventosilla (Burgos) 88, 91, 101, 102, 112, 154, 155, 229, 231

La Vid (Burgos)

– Monasterio de Santa María 30, 40, 41, 51, 56, 58, 114, 116, 132, 425, 427

Labastida (Álava) 352

Larrínzar (Álava) 386

Las Quintanillas (Burgos) 381

Leciñana 393

León 440

– Catedral 106

Lerma (Burgos) 29, 38, 40, 50, 56, 69, 104, 107, 128, 136, 138, 166, 167, 219, 229, 231, 387, 415

– Colegiata de San Pedro 34, 387, 388
– Convento de Santa Teresa 66, 113, 131, 148, 151, 172
– Convento de Santo Domingo 131, 138
– Ermita de Nuestra Señora de la Blanca 80, 87, 92, 99, 218
– Monasterio de la Madre de Dios 40, 143
– Monasterio de San Blas 129, 138, 167, 174, 219
– Palacio 135
– Parque ducal 18, 258
– Plaza ducal 15

Los Balbases (Burgos) 36, 54

M

Madrid 53, 61, 71, 138, 159, 174, 229, 251, 253, 254, 291, 328, 352, 411

Mahamud (Burgos)

– Iglesia parroquial 92, 118, 119

Matienzo (Cantabria) 379

Mazuela (Burgos)

– Iglesia parroquial 65

Medina de Pomar (Burgos) 14, 16, 79, 82, 93, 101, 110, 317, 319

– Monasterio de Santa Clara 86, 133, 152

Merindad de Trasmiera (Cantabria) 217, 245, 319, 321, 327

Merindad de Valdivielso (Burgos) 309, 341

Miranda de Ebro (Burgos) 54, 90, 118, 138, 273, 298, 346, 354, 355, 362, 386, 408, 443

– Ayuntamiento 54, 68, 122, 149, 154
– Convento de Madres Agustinas Recoletas 355
– Convento de San Francisco 102, 110, 126, 155, 158, 322
– Hospital del Chantre 82, 96, 100, 263, 344, 346
– Iglesia de Nuestra Señora de Altamira 15, 28, 81, 112, 130, 263, 265,
– Iglesia de San Juan 344
– La Picota 263

Moneo (Burgos)

– Iglesia parroquial 29, 79, 82, 92, 93, 99, 100, 134, 153, 154, 305, 307, 308, 319
– Puente 56, 57, 75, 145

Moriana (Burgos) 443, 445

Muñó (Burgos) 113, 235

N

Nava de Roa (Burgos)

– Iglesia parroquial 28

Navajeda (Cantabria) 228, 289

Nofuentes (Burgos)

– Iglesia parroquial 51

Noja (Cantabria) 376

O

Olmedillo de Roa (Burgos)

– Iglesia parroquial 14, 135, 175

Oña (Burgos)

– Monasterio de San Salvador 49, 51, 58, 116, 159
– Puente 315

Oñate (Guipúzcoa) 266

Oquillas (Burgos)

– Puente 76

Orón (Burgos)

– Iglesia parroquial 37, 83, 88, 90, 94, 102, 111, 126, 127, 263, 274, 298, 300, 301, 391, 393

Osma (Soria) 50, 139, 141, 211, 358

P

Padiérniga (Cantabria) 211

Palacios de Benaver (Burgos)

– Monasterio de San Salvador 16, 154, 163

Pancorbo (Burgos)

– Iglesia de San Nicolás 94, 102, 126, 157, 158, 341, 343
– Iglesias de Santiago 73

Palencia 191, 217, 358, 414, 442

– Iglesia de San Lázaro 414

Pamplona 29, 134, 154

Pedreña (Cantabria) 319

Pedrosa de Duero (Burgos)

– Iglesia parroquial 156

Peñalba de Castro (Burgos)

– Ermita 128

Peñaranda de Duero (Burgos) 134, 232, 427

– Colegiata de Santa Ana 25, 32, 42, 43, 53, 80, 93, 112, 130, 142, 150, 159, 162, 172, 232
– Hospital de la Piedad 134
– Molino 89, 90, 113, 127, 174, 425
– Monasterio de la Purísima Concepción 34, 83, 88, 93, 109, 113, 127, 157, 374, 427
– Palacio 376
– Puentes 62, 145, 163, 164

Pinillos de Esgueva (Burgos)
– Puente 36
Prádanos (Burgos)
– Parador 51
Praves (Cantabria) 253, 254
Puentedura (Burgos)
– Puente 64

Q

Quemada (Burgos)
– Puente 134
Quintanadueñas (Burgos)
– Puente 64
Quintanaloranco (Burgos)
– Iglesia parroquial 173
Quintanaortuño (Burgos) 403
– Iglesia parroquial 83, 85, 101, 403, 405
Quintanar de la Sierra (Burgos)
– Mesón 145
Quintanavides (Burgos)
– Parador 32, 51, 74, 145
Quintanilla Somuñó (Burgos)
– Cárcel y audiencia 77, 78, 88, 110, 113, 127, 235, 237
Quintanilla del Rebollar
– Mesón 34

R

Rabé de las Calzadas (Burgos)
– Nevera 127, 152, 157, 237, 289, 291
Renuncio (Burgos) 302
Retuerto (Cantabria) 183, 289
Rivabellosa (Álava) 58
Roa (Burgos) 65
– Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción 359
– Puente y calzada 76
Roma 253
– Iglesia de Santa María la Redonda 27, 46, 115
Ros (Burgos)
– Iglesia parroquial 109, 350, 351, 352
Rucandio (Burgos) 340

S

Salamanca 106
– Universidad 325
Salas de Bureba (Burgos)
– Palacio del abad de Salas 130
Salazar (Burgos)
– Iglesia parroquial 96, 99, 251, 253, 254
San Esteban de Gormaz (Soria)
– Puente 69
San Juan del Monte (Burgos)
– Iglesia parroquial 118
San Llorente de la Vega (Burgos)
– Iglesia parroquial 152, 168
San Mamés (Burgos) 87, 113, 155, 428, 430
San Mamés (Cantabria) 217, 355
San Martín de Don (Burgos)
– Monasterio de San Miguel Arcángel 82, 90, 91, 151, 400, 402
San Millán de la Cogolla (Burgos) 349
San Pantaleón de Aras (Cantabria) 280, 295, 327
San Sadurní de Noya (Barcelona)
Santa Cruz de Andino (Burgos) 85
– Calzada 35

Santa María de Riocerezo (Burgos)

– Iglesia parroquial 25

Santa María del Campo (Burgos)

– Iglesia parroquial 14, 132

Santa María del Mercadillo (Burgos)

– Iglesia parroquial 35, 52

Santa María Ribarredonda (Burgos)

– Iglesia parroquial 276
– Mesón 76

Santander 376

Santibáñez de Zarzaguda

– Iglesia parroquial 46

Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) 341

Santo Domingo de Silos (Burgos)

– Monasterio de Santo Domingo de Silos 52

Sasamón (Burgos) 156, 409

– Iglesia parroquial 67, 81, 101, 112, 138, 153, 174, 270, 272

Secadura (Cantabria) 321

Sedano (Burgos) 36

Segovia 50, 139, 440, 445

– Catedral 97

Sevilla 43, 325

– Monasterio de Santa María de las Cuevas 14

Sigüenza (Guadalajara) 356, 376

Somosierra (Madrid) 50, 441

Soria 109, 440

Sotillo de la Ribera (Burgos) 358

– Ayuntamiento 442
– Fuente 59
– Iglesia parroquial 30, 68

Sotragero (Burgos)

– Puentes 145

T

Tardajos (Burgos)

– Iglesia parroquial 82, 90, 94, 175, 369, 361

Toledo 24, 258

Tordómar (Burgos) 415

– Molino 84, 85, 100, 415

Torme (Burgos)

– Iglesia parroquial 37, 38, 50, 115, 163

Torresandino (Burgos)

– Iglesia parroquial 28, 55, 60, 176

Trespaderne (Burgos) 204

– Iglesia parroquial 69

V

Valdenegro (Ávila)

– Molino 411

Valhermosa de Valdivielso (Burgos)

– Iglesia de Santa Cruz 77, 80, 82, 92, 93, 96, 99, 113, 154, 183, 185, 309, 312

Valladolid 46, 69, 159, 191, 352

Valle de Aramayona (Álava) 427

Valle de Aras (Cantabria) 280

Valle de Liendo (Cantabria) 332, 343

Valle de Meruelo (Cantabria) 434

Valle de Tobalina (Burgos) 402

Valle de Valdegovía (Álava) 421

Valle de Valdivielso (Burgos) 183, 312, 316

Vallejo (Burgos)

– Iglesia parroquial 97

Valtierra de Riopisuerga (Burgos)

– Iglesia parroquial 24, 88, 94, 104, 111

Valverde (Burgos)

– Iglesia parroquial 42, 43, 80, 86, 92, 101, 102, 112, 131, 151, 158, 245, 247, 273, 275

Viana (Navarra) 142

Villagonzalo Pedernales (Burgos) 334

– Iglesia parroquial 86, 94, 107

Villahoz 54, 358

– Molino 123

Villalón de Campos (Valladolid) 409

Villalonquéjar (Burgos)

– Iglesia parroquial 153
– Puente 145

Villanueva de las Carretas (Burgos)

– Iglesia parroquial 97

Villaldemiro (Burgos)

– Molino 83, 114, 398

Villalmanzo (Burgos) 55, 258, 388

– Iglesia parroquial 64, 83, 87, 99, 110, 124, 387, 389, 390

Villanueva de las Carretas (Burgos)

– Iglesia parroquial 97

Villanueva de Teba (Burgos) 265

Villanueva Matamala (Burgos) 236

Villarcayo (Burgos)

– Calzada 35

Villasana de Mena (Burgos)

– Convento de Santa Ana 64
– Iglesia parroquial 42, 43

Villasandino (Burgos)

– Iglesia de La Asunción de Nuestra Señora 36, 136, 154, 169, 171, 176

Villasilos (Burgos)

– Iglesia parroquial 51

Villasur de Herreros (Burgos)

– Puente 163

Villatoro (Burgos) 79, 81, 104, 111, 127, 168, 174, 255, 257, 334

Villazopeque (Burgos)

– Iglesia parroquial 25, 58, 94

Villímar (Burgos) 422

– Iglesia parroquial 73
– Mesón 84, 85, 88, 98, 113, 422

Villovela de Esgueva (Burgos)

– Iglesia parroquial 56, 126
– Puente y calzada 72, 74

Vitoria

– Calle de la Herrería 386
– Camino de Postas 386
– Iglesia San Pedro 386

Vivar del Cid (Burgos)

– Iglesia parroquial 117, 123, 276

Z

Zael (Burgos) 215

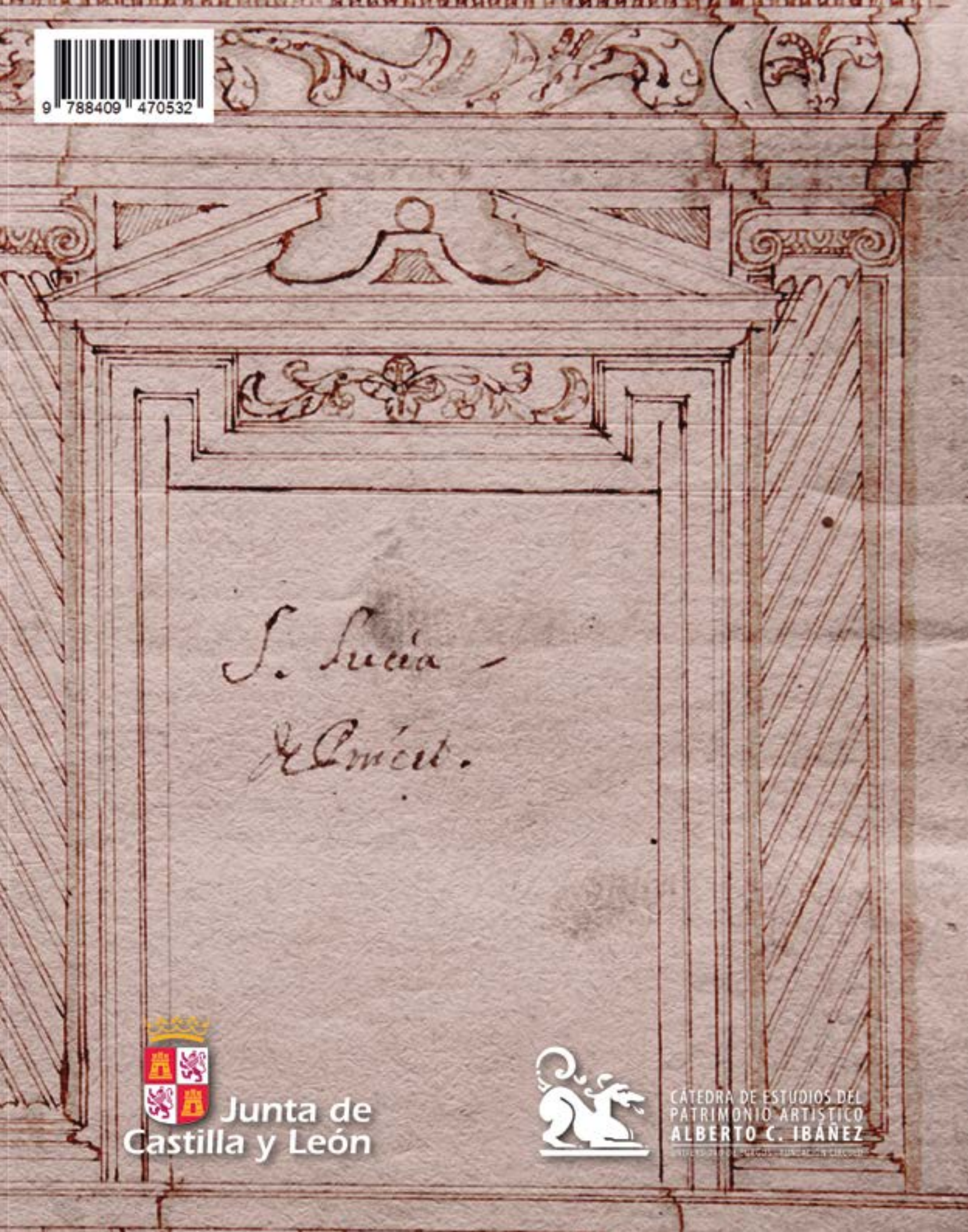
– Iglesia parroquial 41, 91, 111, 117, 122, 141, 153, 215, 217

Zaragoza 440

Zazuar (Burgos)

– Iglesia parroquial 28

Zoonen (Holanda) 85


9 788409 470532
S. Lucía
Junta de
Castilla y León
CÁTEDRA DE ESTUDIOS DEL
PATRIMONIO ARTÍSTICO
ALBERTO C. IBÁÑEZ