

Arquitectura tardogótica en Castilla

los Rasines



Begoña Alonso Ruiz

UC

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

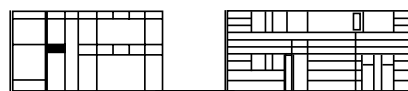
El estudio de la obra de una familia de arquitectos durante el siglo XVI ha permitido analizar la vitalidad de la renovada arquitectura gótica, la tardogótica, entendida como una apuesta artística de absoluta modernidad, una corriente de renovación análoga y paralela al Renacimiento artístico. A través de estas páginas se repasan los problemas fundamentales de esta arquitectura y se analizan las aportaciones de los principales maestros "al uso moderno", entre los que merece un destacado lugar Juan de Rasines "a quien vuestras mercedes creemos conocerán siquiera por la fama". A través de tres generaciones de arquitectos al servicio de los Condestables de Castilla se nos muestran grandes logros, a la vez que se ponen de manifiesto los fracasos del tardogótico avanzado ya el siglo XVI.

Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines

Begoña Alonso Ruz



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CANTABRIA

Alonso Ruiz, Begoña

Arquitectura tardogótica en Castilla : los Rasines / Begoña Alonso Ruiz. -- Santander : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003

ISBN 84-8102-304-3

1. Rasines, Familia 2. Arquitectura Gótica - España I. TITULO
72.033.5(460)

Esta edición es propiedad de la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA; cualquiera forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos , www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Digitalización: Manuel Ángel Ortiz Velasco [emeaov]

© **Autora**

© **Editorial de la Universidad de Cantabria**

Avda. Los Castros, 52.

39005 Santander. Cantabria (España)

Tlfo y Fax: +34 942 201 087

www.editorial.unican.es

ISBN: 978-84-8102-304-6

D.L.: SA 297-2003

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.016>

Imprime: Gráficas Calima, S. A.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Índice General

Prólogo	11
Introducción: LA ARQUITECTURA TARDOGÓTICA EN LA CORONA DE CASTILLA	15
El marco historiográfico	15
De “ocaso” a “estallido”	15
El vacío historiográfico español	17
El exclusivismo grecorromano y la primera “Historia de la arquitectura española”	17
Nacionalismos y regionalismos historiográficos	19
La rehabilitación del estilo: Torres Balbás y Chueca Goitia	20
Gótico arcaizante, variantes terminológicas y el problema del Plateresco	22
Los manuales y monografías regionales	24
El tardogótico europeo	25
La arquitectura tardogótica en España	27
La renovación “hispano-flamenca”	28
Arquitectos extranjeros en España hasta mediados del siglo XV	30
Los artistas del “hispano-flamenco” toledano: Guas y Egas	32
Los ecos del foco toledano: los Solórzano	36
El foco burgalés y los Colonia	37
Un lenguaje nuevo: los modernos	38
Juan Gil de Hontañón	38
Juan de Álava y el tardogótico europeo	39
Ciencia <i>versus</i> Arte	40
Juan de Rasines	44
Pedro de Rasines y Rodrigo Gil de Hontañón	47
El final de la renovación: Maestros canteros del último cuarto del siglo XVI	50
I. LOS ARTISTAS	55
Aspectos biográficos	55
El ejercicio de la profesión	59
El aprendizaje	60
Felipe de Bigarny	63
El periplo andaluz de Pedro de Rasines	64
La maestría	67
Las cuadrillas y la organización del trabajo	70
Maestros al servicio de los Condestables de Castilla	73

La Casa de Velasco	74
Las fundaciones velasqueñas anteriores a la maestría de los Rasines	76
Don Pedro Fernández de Velasco y Simón de Colonia	76
El Condestable don Bernardino	81
Don Íñigo Fernández de Velasco y Juan Gil de Hontañón	85
Los personajes de las <i>Medidas del Romano</i>	89
Los Rasines al servicio de la Casa de Velasco	92
Juan de Rasines	92
Pedro de Rasines	98
Rodrigo de Rasines y la arquitectura de los Condestables de Castilla	103
II.LA ARQUITECTURA	107
Las iglesias salón	107
Historiografía y modelos tipológicos	107
El medievo germánico	110
La introducción del modelo en España	113
El papel de los artistas extranjeros	113
La evolución del gótico	116
La polémica sobre la Catedral Nueva de Salamanca	118
Los logros de Juan de Rasines	128
El triunfo de las iglesias salón	134
Ventajas constructivas	134
Expansión del modelo	136
El espacio privilegiado en la arquitectura religiosa	139
Los modelos tipológicos	140
Las soluciones españolas	141
El modelo burgalés: las grandes capillas ochavadas	142
El modelo toledano	146
El uso funerario de las capillas ochavadas	149
Las capillas centralizadas, los Velasco y los Rasines	152
Eco del modelo burgalés	157
Las capillas mayores treboladas	160
III. LAS OBRAS	171
Juan de Rasines	171
Obras documentadas.	171
El sepulcro de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)	171
Monasterio de La Piedad en Casalarreina (La Rioja)	174
Informes sobre la obra de la Catedral Nueva de Salamanca	179
Monasterio de Santa Clara y Hospital en Briviesca (Burgos)	180
Palacio ducal y Colegiata de Berlanga de Duero (Soria)	195
La capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada	213
Estado de las fortalezas de Briviesca, Belorado y Cerezo del Río Tirón (Burgos)	216
Iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja)	220
Iglesia de San Martín de Casalarreina (La Rioja)	234
Crucero de Santa María de Güeñes (Vizcaya)	237
Capilla del Santo Cristo en San Severino de Valmaseda (Vizcaya)	243
Iglesia del Monasterio de San Miguel del Monte en Burgos	248
Traza para la iglesia de Santa Coloma (La Rioja)	252
El Colegio de San Nicolás en Burgos	253

Capilla mayor y Capilla de los Escalante en Santa María de Laredo (Cantabria)	263
Obras al final de su vida	271
Atribuciones: Iglesia de San Vicente de la Maza en Guriezo (Cantabria)	271
Pedro de Rasines	275
Obras relacionadas con Juan de Rasines	275
Iglesia de Santa María en Quintanilla San García (Burgos)	276
Obras propias	279
La capilla mayor del Monasterio de La Vid (Burgos)	279
Picota y Casa del Concejo de Haro (La Rioja)	296
Subasta en el Monasterio de La Estrella (La Rioja)	297
Iglesia de Santa María del Castillo en Belorado (Burgos)	299
Iglesia de San Pedro de Limpias (Cantabria)	303
Tasaciones	305
Atribuciones	310
Colegiata de Roa de Duero (Burgos)	310
Casa Consistorial de Laredo (Cantabria)	314
Rodrigo de Rasines	319
Obras relacionadas con Pedro de Rasines	319
Obras propias	319
Molino en Haro (La Rioja)	319
Puja en el monasterio de Santa María La Real de Nájera (La Rioja)	320
Capilla en la iglesia de Ampuero (Cantabria)	321
Iglesia de San Andrés en Rasines (Cantabria)	325
Puja en el Monasterio de San Martín de Don (Burgos)	330
Convento de San Francisco de Laredo (Cantabria)	331
Iglesia de San Pedro de Huércanos (La Rioja)	334
Otros maestros de cantería de la familia Rasines	336
Juan de Villar de Rasines	336
Puente de Quintanadueñas en Burgos	337
Puente de Vivar del Cid (Burgos)	338
Pedro Villar de Rasines	339
Obras en Haro (La Rioja)	339
Sacristía de Santa Eugenia en Castrillo del Val (Burgos)	340
Subasta de las obras del puente de Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja)	342
Iglesia de Fuentepinilla (Soria)	342
Etapla burgalesa	345
Iglesia de Quintanadueñas (Burgos)	345
Iglesia y Colegio de San Roque en Burgos	351
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	353
Fuentes documentales	355
Tratados de arquitectura y fuentes manuscritas	356
Orientación bibliográfica	357
ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TOPONÍMICO	371

Nota preliminar

Este libro se corresponde en lo esencial con mi Tesis Doctoral *Una familia de arquitectos góticos en el Renacimiento español: Los Rasines*, leída en el Dpto. de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid el 11 de febrero de 2000 ante el tribunal compuesto por D. Joaquín Bérchez, D. Agustín Bustamante García, D. José María Martínez Frías, D. Julio J. Polo Sánchez y D. Felipe Pereda Espeso, que la calificaron con sobresaliente *cum laude* por unanimidad. La edición en microficha del trabajo original fue realizada por la Universidad Autónoma ese mismo año de 2000; a ella remitimos para ampliar los aspectos documentales y descriptivos del mismo.

La investigación sobre una familia de arquitectos cántabros que trabajaron durante un siglo (1513-1615) a lo largo y ancho de Castilla ha sido un trabajo interesante. La historiografía española sobre la arquitectura del siglo XVI parecía haberse empeñado en esconder el poder, la fuerza y la vitalidad del Tardogótico, en favor de la arquitectura “a la romana”. Se hacía necesario analizar y valorar las aportaciones de los maestros “al uso moderno” y para ello nada mejor que comenzar por Juan de Rasines: un maestro de procedencia cántabra muy considerado en su tiempo, “a quien vuestras mercedes creemos conocerán siquiera por la fama”*. Los nuevos artistas de la familia Rasines, así como las nuevas obras que se han documentado, han sido una “excusa” para tratar sobre la “modernización de lo moderno”: una nueva vía de la arquitectura tardogótica orientada hacia la Ciencia y el dominio de la geometría más compleja.

Este trabajo ha sido apoyado por muchos fieles compañeros a lo largo de todos estos años de venturas y desventuras, así como por instituciones como la Fundación Marcelino Botín de Santander y la Universidad de Cantabria; a esta última también la debo el esfuerzo de su publicación apoyada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria. Aún a riesgo de caer en algún olvido involuntario, quiero expresar mi agradecimiento a Juan Luis Blanco Mozo, María Celestina Losada Varea, María Teresa Álvarez Clavijo, José Ángel Barrio Loza, José Antonio del Barrio Mayor, Aurelio Barrón García, María del Carmen González Echeagaray, Jesús Solórzano, Manuela Alonso Laza, Isabel del Río, Yolanda Cañas, Francisco M. Garijo Puertas, Ana Castro Santamaría, José Javier Vélez Chaurri, Pedro Echeverría Goñi, Alfredo J. Morales y, muy especialmente, a los miembros del Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria. Nos han proporcionado generosa información (documental y gráfica), valiosas orientaciones y han sido fieles compañeros en las búsquedas y desventuras de este trabajo. Detrás de esta tesis están también las sabias orientaciones y sugerencias de su director, don Fernando Marías. No me olvido de mis familiares y amigos, pero es para Javier mi mayor agradecimiento por entender, compartir y soportar; a él le dedico estas páginas.

* Palabras del Cabildo de San Severino de Valmaseda al Regimiento de la Villa, 1534.

Prólogo

Somos herederos y nos resistimos a renunciar –a pesar de los beneficios que los inventarios nos conceden– a cualquier tipo de herencia. Recogemos – muchas veces– de forma indiscriminada, esto es, acríticamente, la mayoría de las herencias de nuestros mayores, aunque estos procedan de la “noche de los tiempos”, pertenezcan a ámbitos culturales cuyos legados han dejado de tener vigencia en la mayoría de los casos. Los historiadores del arte y de la arquitectura, reverenciosos con respecto a los productos de un pasado que se constituye en objeto de nuestra atención y reflexión, siguen muchas veces de manera inercial y “sin inquirir las causas” los conceptos, las valoraciones, las ordenaciones y taxonomías, e incluso las categorías críticas que fueron creadas por nuestros padres fundadores, fuera en el Renacimiento italiano, en la Ilustración neoclásica, en el Romanticismo historicista y nacionalista.

Para darse cuenta de la vigencia acrítica de algunas ideas recibidas solo hace falta, por ejemplo, ser conscientes de nuestra inconsciencia frente a ciertos esquemas y explicaciones heredadas. Bastaría releer los cambios introducidos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez (1749-1829), en su “discurso preliminar”, a la primera historia de la arquitectura española, escrita hacia 1788, por Eugenio Llaguno y Amírola (Menegaray, Álava, 1724-Madrid, 1799), y titulada con modestia *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde la restauración* (Madrid, 1829), *restauración* que se refiere al tradicional inicio de la Reconquista del reino asturiano por parte del buen rey don Pelayo. No obstante, cuando Ceán prologaba a Llaguno, no solo ampliaba su texto con su vasta aportación erudita y documental sino que, al mismo tiempo, contradecía la explicación histórica de su construcción. Así, cuando Llaguno afirmaba el origen francés de la arquitectura “gótico-germánica”, vinculando su importación con la de literatos y monjes franceses, la liturgia romana y la escritura francesa a partir de fines del siglo XI, Ceán la definía como “arquitectura ultramarina” y situaba su origen en la Palestina y Siria árabes, de donde la habrían traído los cruzados. Llaguno había

empezado su historia por la arquitectura altomedieval asturiana, de tradición romana pero construcción y adornos bárbaros, prescindiendo de los primeros cinco “géneros” o estilos del discurso de Ceán; éste incluyó como gran novedad no solo la arquitectura romana sino también el “género árabe” de su quinta época y su continuación mozárabe [por mudéjar diríamos nosotros herederos del neomudéjar del siglo XIX]. Los moros para Ceán habían adoptado también en España las partes principales de la arquitectura de egipcios y griegos, pero para engalanarla con adornos faltos de la sencillez y gravedad ática; la caracterizaron con este “disfraz”, creyendo además que “la belleza residía en la variedad arbitraria”; prácticamente se estaba forjando ya con Ceán lo que John B. Bury ha denominado la “*mudéjar fallacy*”, como justificación última de cualquier desviación ornamentista de los modelos severos extranjeros o nacionales: el legado fatal de lo hispanomusulmán.

Con ella se iba a proporcionar dos coartadas perfectas; por una parte, la que contemplara lo hispanomusulmán –en su pureza islámica o en todas sus mixturas cristianas– como el producto más representativo de la arquitectura española, al margen de una dependencia europea; por otra, el disfraz ornamental como rasgo naturalizador por antonomasia de lo importado y asimilado en términos de “mudejarización”: el gótico de la época de los Reyes Católicos, el plateresco y el churrigueresco se convertirían desde entonces, para bien o para mal, para vergüenza o satisfacción de los naturales, en los estilos más característicos de lo español. Esta tendencia de la Ilustración clasicista y neoclásica se acentuaría todavía más con el Romanticismo y el Historicismo de los estilos, término que sustituía al de géneros sin ser conscientes de que estilo era un sinónimo clásico de tipo de columna y que su empleo viciaría de entrada cualquier consideración histórica de cualquier periodo arquitectónico “sin columnas”. Todo criterio que rompiera las barreras nacionales recién levantadas o la taxonomía estilística que sin embargo se importaba de allende los Pirineos, mientras se enriquecía y esclerotizaba al mismo tiempo esa estructura del devenir, tenía que ser rechazado, por desnaturalizador de lo propio; y los estilos que terminaban resaltándose eran, de forma paradójica, los que marcaban las diferencias con respecto a la estructura histórica europea de la que nos convertíamos en pasiva periferia por el carácter “fatal” de sus recepciones, condenadas al mismo tipo de respuesta: su sentido anticlasicista, sus intereses en exceso o exclusivamente ornamentistas, su manejo de los órdenes clásicos marcadamente contrario a sus propias reglas. Y, en cierto sentido, todavía nos movemos por este territorio con casi las mismas maletas, que busca diferencias más que elementos en común.

Sirva este preámbulo para justificar el abandono historiográfico al que han estado sometidas unas realizaciones arquitectónicas que se levantaban a lo largo de todo el siglo XVI, mientras el Renacimiento italianizante de los tres –primero– y cinco órdenes clásicos –después– erigía un nuevo sistema arquitectónico y unos nuevos criterios para su valoración antagónica. Si la catedral de Salamanca se iniciaba ya muerta Isabel la Católica y la de Segovia proseguía tras la defunción de Felipe II, cerrado el episodio refundacional del Escorial ¿qué hacer con esa arquitectura? ¿Era un fenómeno de pervivencia inercial? frente a unas cate-

drales renacentistas andaluzas, cuya construcción en este caso podía prolongarse hasta bien entrado el siglo XVIII sin que nadie pestañeara. ¿Se trataba de algo verdaderamente propio y nacional? cuando poco tenía que ver con la arquitectura flamígera y florida, enaltecible además por su aroma mudejarizante, de la época de los Reyes Católicos, de San Juan de los Reyes en Toledo y el palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara.

Leopoldo Torres Balbás y Fernando Chueca Goitia, en la década de los cincuenta, fueron los primeros historiadores en reclamar la atención debida a las catedrales y colegiadas, las capillas conventuales y funerarias, y en menor medida a una arquitectura civil y militar, que se habían desarrollado sobre todo en la Meseta norte castellana a lo largo del Quinientos. No obstante, poco se ha avanzado en nuestro conocimiento, aunque nuestra valoración, teñida de efluvios nacionalísticos, haya mejorado con los años. Sin embargo, en buena medida esta arquitectura “tardogótica” podía interpretarse como poseedora de una intencionalidad quizá vergonzante, como reacción frente a lo que podría considerarse el progreso arquitectónico de la centuria, fuera el plateresco imperial y carolino o al clasicismo escurialense y filipino, supuestas variantes exclusivas del quehacer arquitectónico hispano.

Frente a esa historiografía decididamente nacionalística, tal vez tenía más sentido estudiar nexos de unión con la arquitectura ultrapirenaica y resaltar la importancia de las declinaciones locales del Renacimiento italiano –tanto en sus trazos de unión como en sus rasgos distintivos– o de la cultura de la cantería mediterránea como creadora de lo que se ha llamado la estereotomía moderna. Es posible que por ello se haya tenido que posponer una generación el estudio de los fenómenos arquitectónicos citados y esperar a que una nueva historiografía de la arquitectura española fuera consciente de las intencionalidades plurales, incluso encontradas, de los arquitectos y maestros de cantería de la época, de la coexistencia de soluciones a problemas comunes, de la lucha y el debate, para resaltar más estas realidades que el falso panorama unificador de un estilo dominante por razones de cronología y al margen de las voluntades de sus protagonistas, fueran los diseñadores, los constructores o sus clientes. Y valorar –pero sin tener que comulgar con sus ideas, históricamente y no desde el presente– las razones que se hubieran aducido en el pasado para defender las opciones que podían parecer retrógradas y obsoletas.

La paradoja de la arquitectura gótica del siglo XVI es que más que pretender anclarse en el pasado, sus arquitectos querían seguir siendo “modernos”, sin tener que renunciar a sus conocimientos acumulados durante siglos y continuamente avalados con la práctica, trocándolos por un sistema diferente –el italiano renacentista que recuperaba la Antigüedad– que hacía demasiadas concesiones por amor al pasado. Para unos, ser moderno significaba “hacer a la antigua”; para otros tal proceder no podía ser sino un contrasentido, aunque su definición literaria –no exclusivamente arquitectónica– quedara casi absolutamente autosilenciada y, en consecuencia, fueran los “italianizantes/antiquizantes”, mucho más elocuentes en su explicación y defensa de sus preferencias, los que terminaran escribiendo la historia de nuestra arquitectura, fueran los propios arquitectos de

los siglos XVII y XVIII o, desde esa misma centuria, con Llaguno y Ceán, el nuevo tipo de profesional que conocemos con el nombre de historiadores, y entre estos, los historiadores de la arquitectura.

Algunos de nuestros arquitectos –no todos los quinientistas tenían que ser decididos “renacentistas”– nos dejaron por escrito, aunque no exentas de interpretación, algunas de sus ideas; quizá frente a conceptos como armonía y órdenes pensarán en ciencia geométrica y trazas que tenían en cuenta problemas de estabilidad, contrarrestos, materiales y espacios, secundariamente de ornatos, utilizando incluso metáforas de otras artes como las de la sastrería, que requerían el “corte” de piezas tridimensionales y a las que se les añadían adornos, como las “tirillas” a las que se referían, hablando de “chamarras” León Picardo y Tampeso en las burgalesas “Medidas del romano” (Toledo, 1526) de Diego de Sagredo.

Otros, como los Rasines, fueron todavía más lacónicos que su vecino Rodrigo Gil de Hontañón. Juan de Rasines (ca.1490-1542), coetáneo de los Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso de Covarrubias y Luis de Vega que introducían de manera plural el Renacimiento en las Castillas que llegaban hasta la Novísima andaluza, pertenecía a una generación de arquitectos que quedó ahorquillada por las de Juan Gil y su hijo Rodrigo Gil de Hontañón. El maestro de cantería montañés Juan de Rasines, aun siendo hijo y sobrino de canteros, fue cabeza de una dinastía de artífices, con su hijo Pedro de Rasines y sus nietos Rodrigo, Pedro y Juan Villar de Rasines como sus sucesores hasta cerrar con ellos la centuria. Sus personalidades y sus obras, a las que Begoña Alonso ha recuperado y dado la palabra, son el objeto de este importante libro, como parcelas de una historia de nuestra arquitectura que no debiéramos olvidar, aunque ello haya sucedido en el pasado, como productos de primer orden de una historia global de la construcción de la época altomoderna que no debiera agotarse con una visión maniquea heredera del siglo XVIII.

Madrid, 29 de julio de 2001
Fernando Marías

INTRODUCCIÓN

La arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla

El marco historiográfico

De “ocaso” a “estallido”

La arquitectura gótica europea de los siglos XIV al XVI ha sido denominada por la historiografía histórico-artística con el término de “tardogótico” o “Arquitectura del Gótico tardío”, por considerar que se trata de un lenguaje artístico diferente al gótico “clásico”. La aproximación historiográfica a este concepto se ha realizado desde muy diversos puntos de vista a lo largo de los dos últimos siglos. En términos generales, podemos considerar que el concepto de tardogótico saltó a la palestra tras el de Renacimiento, como consecuencia de la contraposición de mundo medieval y mundo moderno (entendido éste como “clásico”). Llegaron los nacionalismos historiográficos, el exclusivismo grecorromano y la rehabilitación del estilo en las décadas de 1950 y 1960. A partir de ese momento se han mantenido vivas y han cohabitado en el contexto general europeo, y particularmente en el español, las dos corrientes de interpretación de la arquitectura tardogótica: ésta es, la que considera su modernidad y la que defiende su carácter de ocaso de la arquitectura gótica. Ambas, sin embargo, coinciden en señalar dos conceptos fundamentales: la pluralidad estilística y la idea de renovación europea en torno a 1400.

Si hacemos un poco de historia y desandamos lo andado historiográficamente podremos comprobar cómo el tardogótico es quizá uno de los fenómenos arquitectónicos menos estudiados y de menor fortuna crítica dada la excepcional importancia historiográfica que se ha concedido, y aún hoy se concede, a los dos estilos artísticos que lo enmarcan: el Gótico y el Renacimiento. El problema

adquiere aún mayor complejidad si añadimos a estas consideraciones conceptos tales como el de “renacimiento septentrional”.

Analizando las polémicas relacionadas con el “problema del renacimiento” y con el concepto de “Renacimiento septentrional” se constata la escasa o nula importancia concedida a las innovaciones en la arquitectura europea del siglo XV. De hecho, un personaje fundamental en la polémica sobre el Renacimiento como Panofsky, quien defendía la existencia de dos mutaciones análogas y simultáneas (la *ars nova* flamenca y la *buona maniera moderna* italiana), consideraba, sin embargo, que la arquitectura noreuropea había permanecido prácticamente inalterada hasta el impacto del Renacimiento italiano, centrando todas las innovaciones en el campo de las artes plásticas¹. La otra interpretación del fenómeno artístico del siglo XV, el “Renacimiento Septentrional”, se basa en la existencia de unos cambios artísticos que producen una ruptura con el pensamiento gótico y, por lo tanto, son capaces de enfrentarse con el pasado produciendo, en suma, una “revolución”. Esta interpretación conviene en resaltar el carácter moderno, que no medieval, del arte noreuropeo del siglo XV, pero, de nuevo, explica principalmente los fenómenos figurativos; de manera especial se centra en la escultura y en las conquistas de los artistas nortños en la búsqueda de un sistema espacial de representación a imitación de la naturaleza (Ronald Recht, Michael Baxandal y G. Carlo Argan defienden esta interpretación)².

Sin embargo, en las últimas décadas este panorama historiográfico se ha enriquecido sensiblemente con las aportaciones de historiadores como Jan Bialostocki; a él debemos la revalorización de los cambios arquitectónicos experimentados a lo largo del siglo XV. Considera por sus características que se trata de un fenómeno aún gótico pero, a diferencia del gótico clásico, caracterizado por la pérdida de orientación direccional, la expansión de la sensación de movimiento en todas las direcciones, la repetición de los motivos horizontales al exterior (tendencia muy marcada en Alemania e Inglaterra) y la diversificación de los motivos interiores, tratados específicamente. Benevolo añadió a esta lista de características la isotropía de los ambientes como vía para alcanzar la absoluta continuidad espacial³.

En esta rehabilitación del estilo debemos destacar también el papel jugado por dos activos círculos europeos: Estrasburgo (Francia) y el círculo italiano en torno al Instituto Politécnico de Milán, donde se celebró en 1994 el único seminario sobre el tardogótico europeo realizado hasta la fecha⁴. La corriente alemana, encabezada por Ronald Recht, sostiene que los diferentes ritmos evolutivos, la orientación retrospectiva y la abundancia ornamental son las características fundamentales de esta arquitectura. En el caso italiano, para Luciano Patetta el carácter de epílogo, “estación otoñal” o la concepción del estilo como el “último canto del cisne” (lo que historiadores como Pevsner han calificado de “gótico póstumo”), es la razón que explica el escaso interés demostrado por la historiografía artística. Esta consideración negativa del tardogótico, no como un estilo arquitectónico sino como una variante o derivación de un estilo ya definido siglos atrás, ha sido incapaz de valorar lo que Patetta definía como “una época creativa fuertemente vital con felices resultados de ‘síntesis del arte’ y sorprendentemente

¹ PANOFKY, 1986, p.242. (La primera edición se realizó en Estocolmo en 1960, fue publicado en España por primera vez en 1975).

² Véase FIERENS-GEVAERT, 1905; SNYDERS, 1985 o HARBISON, 1995. Otros autores se inclinan por utilizar el ambiguo término de “cambio artístico” para referirse a soluciones contemporáneas entre lo italiano y lo francés, alemán, etc., sin optar por el término “Renacimiento” por sus connotaciones clásicas.

³ BENÉVOLO, 1984, p.147.

⁴ No existe ningún estudio de conjunto sobre la arquitectura tardogótica europea. La recopilación más reciente en las actas del congreso *L'architettura*, 1994. También puede consultarse BIALOSTOCKI, 1966 y 1998; CHATELET y RECHT, 1988; FISCHER, 1976; RECHT, 1989 y SWAAN, 1977.

⁵ PATTETA, 1994, p.8.

dotada de modernidad, sea por la libertad compositiva o por la disposición a múltiples formas de experimentación”⁵.

Otros trabajos europeos resaltan singularidades como el “Gótico comercial de Brabante” o el “Super Gothic”, con el que Murray califica la obra de Martín Chambiges. Es precisamente el historiador americano Stephen Murray el que ha señalado que el final de la arquitectura gótica no es un ocaso, sino un auténtico estallido⁶.

El vacío historiográfico español

A diferencia de las otras variantes europeas, la arquitectura tardogótica española nos es, cuanto menos, desconocida. Hasta la fecha no ha sido objeto de un estudio monográfico, del mismo modo que no existen investigaciones actualizadas sobre sus arquitectos más relevantes, sino pequeños trabajos basados en antiguas investigaciones, sobre realizaciones concretas o sobre sus arquitectos. Así, las características del tardogótico español resultan desconocidas o malinterpretadas por los historiadores europeos. Baste con citar el comentario del mismo Bialostocki para quien “en la Península Ibérica no se prestó tanta atención a los problemas espaciales. Las construcciones siguieron siendo muy sencillas y las nuevas catedrales, surgidas dentro de un ambiente muy conservador, adoptaron formas tradicionales”⁷.

El exclusivismo grecorromano y la primera “Historia de la arquitectura española”

La situación historiográfica actual es, evidentemente, heredera de tiempos pasados. Debemos asentir con las palabras de Amador de los Ríos cuando en 1846 escribía que “...la ignorancia de unos, el espíritu de exclusivismo de otros, y la apatía o inercia en todos, han sido insuperables obstáculos hasta ahora”. Primero autores como Ponz, Bosarte, Llaguno, Ceán Bermúdez o Jovellanos, habían centrado sus esfuerzos ilustrados en los estudios de los edificios grecorromanos⁸. La obra de Eugenio Llaguno, el primer gran historiador de la arquitectura española, imbuida de un férreo nacionalismo, atribuía a maestros locales de segunda fila el mérito de ser autores de empresas arquitectónicas de la magnitud y significación de la catedral de Sevilla. Denominaba arquitectura “gótico-germánica” la que existió hasta 1533 aunque reconocía que podría haberse llamado con otros calificativos como “tudesco”, “obra de mazonería”, de “crestería” u “obra nueva”⁹.

La historiografía romántica española en torno a 1835 se encontró con la necesidad de reescribir la historia de la arquitectura española, basándola esta vez en la lucha contra el exclusivismo estético grecorromano y el inicio del historicismo, especialmente medieval. Amador de los Ríos, Manuel de Assas o José Caveda impulsaron el surgimiento de una nueva arqueología nacional, paralelamente a la traducción de numerosas obras europeas primando la bibliografía francesa, (lo que en gran medida favoreció la interpretación de nuestra arquitec-

⁶ “Late Gothic went out not with a whimper, but a bang”. MURRAY, 1987, p.112.

⁷ BIALOSTOCKI, 1998, p.295.

⁸ Ponz escribía en 1788 que “Esta arquitectura Gótica nadie puede con razón decir, que falta en la majestad, y el decoro: al contrario parece inventada para dárselo a los Templos, y Casas del Señor”. Pero, a pesar de reconocer estas cualidades, se decanta por lo que denomina “nueva arquitectura”. Por ejemplo, al hablar de la portada de la Iglesia de los Trinitarios de Burgos escribe: “La portada principal de la iglesia, que no está hoy en uso, es del mismo estilo gótico, y más antigua que la otra inmediata, en la que se observa un estilo muy cercano al buen tiempo de las artes”, refiriéndose al Colegio de San Ildefonso de finales del siglo XVI. Cit. PONZ, 1972, tomo 1, p.54 y tomo 12, p.85 (La cursiva es nuestra).

⁹ LLAGUNO y AMIROLA, 1829, pp.XXXI-XXXV. La arquitectura gótica duró más de tres siglos “todo el tiempo que se usó en ella un nuevo género de arquitectura, conocido con varios nombres, como el gótico, sin embargo, de no haberla conocido los godos: tudesco, porque la ejercitaron los alemanes al mismo tiempo que otras naciones septentrionales de Europa: obra de mazonería, porque la construían los albañiles: de crestería, por la alusión de sus ornatos a las crestas y penachos de las aves; y obra nueva, porque lo era entonces con respecto a la antigua greco-romana. Trajeron de la Palestina de la Siria los Cruzados de la Tierra Santa”.



Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración de Eugenio Llaguno y Amirolo, 1829.

¹⁰ “Abusando al fin de sus recursos, con la rica profusión de ornatos, con la caprichosa inconstancia que le lleva a multiplicarlos, alterando sus primitivos tipos entra en una marcada decadencia, que en vano pretende ocultar, desde la segunda mitad del siglo XV, bajo la inmensa balumba de las filigranas y cresterías, y la diferencia de los arcos, y los arranques de un genio antojadizo y veleidoso. Pero en todas estas épocas, permanecen siempre los mismos, los principios fundamentales del arte”. Más adelante señala “Con la pompa, y el brillo, y el costoso aparato, y la minuciosa y delicada exornación de la escuela alemana, y el encanto de sus atrevidos detalles, introdujeron estos arquitectos extranjeros, justamente acreditados en su profesión, los gérmenes de la decadencia del arte; y si no fueron sus corruptores, con todo eso, abriendo ellos las puertas a las innovaciones, otros, con menos genio, y cediendo al influjo generalmente admitido en Europa, no como inventores, sino como secuaces de una nueva escuela, le trajeron a la licencia y desmedro, que le deslustraron al terminar su carrera en los primeros años del siglo XVI”. Cit. CAVEDA, 1848 (edic. 1986), pp.278 y 319.

tura bajo los parámetros del país vecino, obviando, por ejemplo, las vinculaciones de nuestro gótico con lo centroeuropeo, como prácticamente ocurre hasta nuestros días).

La gran obra de la historiografía romántica, el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, de José Caveda, se detiene en elogiar la arquitectura medieval española, criticando abiertamente el exclusivismo clasicista de sus predecesores. Para Caveda todo cambia en el mundo ojival: “Todo concurre a imprimir a esa sorprendente creación una originalidad, que nada ha perdido con el transcurso de los siglos, y cuyos encantos nos llevan hoy a restaurarla”. La arquitectura gótica no es el resultado caprichoso de las circunstancias, sino que es el reflejo de la fuerza creadora de la sociedad y del progreso científico y artístico. En este último punto se detiene Caveda para afirmar que estamos ante un sistema constructivo ya perfeccionado, que sustituye por completo al antiguo, olvidándose éste durante cuatro siglos; el arco ojival se convierte en el principio generador al que se subordinan todas las partes y dimensiones. A pesar de su intento de restauración de esta arquitectura gótica, mantiene el carácter degenerativo de la arquitectura del siglo XV, cuyos gérmenes introdujeron artistas alemanes y sus “secuaces” — ya españoles— lo acabaron de deslustrar a comienzos del siglo XVI¹⁰.

Debido a la valoración del “genio” tan propia del espíritu romántico, surgieron revistas como “El Artista” (1835) o “El Renacimiento” (1847) y las fre-



Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días, de José Caveda, 1848.



Página de la obra *Los maestros canteros de Trasmiera* de Fermín de Sojo y Lomba, con anotaciones del autor (B.M.S.).



Ilustración de la obra de Vicente Lampérez y Romea *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*.

cuentas “galerías de artistas” donde se recogían biografías como las de Juan de Herrera o Juan de Arfe y en las que apenas se dedicaba espacio a los arquitectos góticos, quizá por marcar “la diferencia entre el que es verdaderamente artista y el que es sólo constructor”, como señala el arquitecto romántico Antonio de Zabaleta¹¹.

Nacionalismos y regionalismos historiográficos

La arquitectura de finales del siglo XV y principios del siglo XVI ha estado marcada desde el siglo pasado por su vinculación con el sentimiento nacionalista y regionalista, sentimiento paralelo al de nuestros vecinos europeos. En España esta corriente historiográfica defendía los logros de unidad conseguidos en el Plateresco, del mismo modo que los historiadores anteriores habían defendido el valor del último gótico en relación con la recuperación del sentimiento regionalista. En esta línea interpretativa se enlazan trabajos posteriores como los de Elías Ortiz de la Torre (arquitecto, presidente de la Comisión Provincial de Monumentos y vicepresidente del Centro de Estudios Montañeses) y el ingeniero Fermín de Sojo y Lomba (presidente del Centro de Estudios Montañeses), quienes picaban de las fuentes europeas en su afán de completar la nómina de artistas cántabros, pero sin ninguna intención interpretativa o valorativa¹². Sojo y Lomba publicaba en 1935 *Los maestros canteros de Trasmiera*, obra de intención recopilatoria con un objetivo claro: dejar constancia de la superioridad constructiva del territorio cántabro conocido como Trasmiera, en la línea de novelistas como Amós de Escalante o José María de Pereda, quien llega a hablar del estilo “trasmerano puro”¹³. Esta interpretación historiográfica se desarrolló de forma paralela a la invención de una tradición arquitectónica propia de la región cántabra, que a nivel práctico fue puesta de manifiesto en los proyectos y obras del arquitecto Leonardo Rucabado, en clara sintonía con los trabajos del arquitecto Vicente Lampérez y Romea a escala nacional.

Es en esta escala donde podemos observar cómo el exclusivismo clasicista, el espíritu nacional y el rechazo a los estilos importados, y por lo tanto no españoles (cómo era considerado el gótico) marcarán la historiografía histórico-artística hasta bien entrado el siglo XX. El objetivo prioritario de los trabajos de Lampérez fue el tratar de separar los elementos arquitectónicos foráneos de los netamente españoles con la doble intención de resaltar lo nacional y rechazar lo extranjero encargado de, en palabras propias, “matar en flor al estilo nacional”¹⁴. Pero ¿cual era considerado el estilo nacional?, baste para saberlo con citar su definición de la más importante obra rasinesca, la Colegiata de Berlanga de Duero, a la que se refería como el “ejemplar más importante, por su estilo, por su magnitud y su belleza, de esa transición tan española oji-vorrenacimiento”¹⁵. Este estilo de transición entre la arquitectura gótica y el renacimiento clásico, la arquitectura nacional caracterizada por la significación de la ojiva, era entonces considerada de origen hispanomusulmán y, por lo tanto, propia.

¹¹ Sobre la historiografía romántica véase SAZATORNIL RUIZ, 1996, pp.63-75.

¹² Con la misma intención pero tiempo atrás, don Marcelino Menéndez Pelayo había anotado los nombres de Juan y Pedro de Rasines en la lista de artistas cántabros que añadió a su ejemplar de la obra recopilatoria de Llaguno y Amirola. Este ejemplar anotado puede consultarse en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, sig. 23.902.

¹³ En la obra *El sabor de la tierra* Pereda describe la iglesia de Cumbrales como de pórtico “bizantino” y el estilo como “trasmerano puro”. Las referencias de Amós de Escalante se encuentran en las obras *Costas y montañas* y *Ave Maris Stella*. Cit. SOJO Y LOMBA, 1935, p.15.

¹⁴ Las raíces del discurso de Lampérez son analizadas en GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, p.13.

¹⁵ LAMPÉREZ ROMEA, 1908-1909, T.II, fig.275 y T.III, p.148. (La cursiva procede del texto original).

Para entonces esta arquitectura “nacional” era ya objeto de la atención de escritores extranjeros: el arquitecto inglés George Edmund Street, un ferviente admirador de las artes medievales y representante del movimiento neogótico inglés, en 1865 publicó en Londres su obra sobre la arquitectura gótica española, traducida al castellano en 1926. Contrario al espíritu romántico, no escondía su disconformidad con Caveda a pesar de haber recogido de éste abundante información. Aunque su estudio, basado en esporádicos viajes, dejaba fuera a regiones como Asturias, Cantabria y Andalucía, se trata de un trabajo documentado que incluye a artistas ya renacentistas como Damián Forment y Diego de Siloé¹⁶.

En la misma sintonía, para el historiador alemán George Weise era propia de Alemania una tipología templaria característica del tardogótico europeo, las *Hallenkirchen*. Con un fuerte espíritu nacionalista publicaba en 1933 su estudio sobre la arquitectura española del periodo, usando por primera vez el término “tardogótico” aplicado a ejemplos concretos de nuestra arquitectura, a la vez que ya citaba a Juan y Pedro de Rasines relacionados con varias obras del Condestable de Castilla e incluyéndoles, por tanto, entre los arquitectos tardogóticos, si bien su perspectiva del tema partía del origen alemán de la tipología salón y su importación directa a España por artistas también alemanes¹⁷.

Esta corriente historiográfica se mantendrá viva en las décadas posteriores, adquiriendo especial importancia en la época franquista, en la que se asimila la unidad nacional conseguida tras la Guerra Civil con otra unidad nacional y otro sentimiento de Estado, el del reinado de los Reyes Católicos. Los capítulos referentes a la arquitectura renacentista española son inundados de un fuerte sentimiento nacionalista que borra o rechaza toda aportación foránea: “La patria, que la había dejado seca y árida, quiere embellecerla con un nuevo estilo que proclame su gloria. Le llamarán estilo plateresco, porque todo podía ser hecho de oro y plata (...) La España plateresca no rehusa a nadie ni nada; con su chorreante voluntad, todo lo nacionaliza. Los artistas de Italia y Alemania que acudan llamados por la fama de aquel país, tan viejo y tan nuevo, no insisten en su estilo: se vuelven platerescos, y hasta sus nombres, pronunciados con acento local, resultan españoles”¹⁸. Don Manuel Gómez-Moreno en 1941 pregonaba la excelencia de las cuatro *águilas* del renacimiento español (Siloé, Machuca, Ordoñez y Berruguete) por encima de los artistas de su tiempo, así como la peregrinación artística a Italia y la recuperación del arte nacional por maestros españoles, ya que hasta entonces había estado en manos de extranjeros: “Aquella remoción (la llegada de Carlos V) exaltó la vitalidad artística española, de antiguo puesta en manos extranjeras que, aún obedientes a nuestro espíritu nacional generalmente, representaban una dejación vergonzosa en las últimas etapas del goticismo”. Estas últimas etapas, eran de “un ojival bastardeado y decadente”¹⁹.

La rehabilitación del estilo: Torres Balbás y Chueca Goitia

Un cambio de mirada ante la arquitectura del tardogótico español es la que desarrollan Leopoldo Torres Balbás y Fernando Chueca Goitia en los años cin-

¹⁶ STREET, 1926.

¹⁷ WEISE, 1933, 1935 y 1952.

¹⁸ Son las palabras de J. Pijoán que sirven de introducción a CAMÓN AZNAR, 1958.

¹⁹ GÓMEZ MORENO, 1941 (edic. de 1983). Las últimas palabras se refieren al Convento de Santo Tomás de Ávila (CAMÓN AZNAR, 1983, p.185).

cuenta y sesenta del siglo XX, una visión que corre paralela a otras opciones historiográficas menos innovadoras a las que más tarde nos referiremos. En 1951 Chueca Goitia publicaba su estudio sobre la construcción de la catedral Nueva de Salamanca, donde afirmaba que el último periodo gótico fue “El siglo de oro de la arquitectura religiosa. En ningún momento de la historia los templos españoles han llegado a un mayor grado de grandiosidad, de elegancia, de esbeltez y de originalidad y de casticismo. Nunca maestros canteros rayaron tan alto en refinamiento, nunca alcanzaron tal depuración intelectual y tal soberana y primorosa maestría en la ejecución material”²⁰.

Un año después se publicaba el manual de arquitectura gótica española elaborado por Leopoldo Torres Balbás, historiador hasta entonces dedicado especialmente al estudio del arte árabe en España. Quizá por ello, sorprende el hecho de que sea uno de los primeros historiadores en señalar que la arquitectura tardogótica española “no fue una prolongada agonía, sino un brote magnífico, pero tardío, no valorado con justicia” caracterizada por su sencillez estructural y la opulencia decorativa²¹. Pese a ello, continúa refiriéndose a esta arquitectura como gótico flamígero o “Estilo Isabel”, como Bertaux y tantos maestros posteriores.

Fue Fernando Chueca, en su obra de 1965, el primer historiador español que dedicó un apartado específico a la arquitectura española del “gótico tardío” en un manual de historia de la arquitectura española; obra significativamente dedicada a su maestro, Torres Balbás. Ya en el prólogo Chueca Goitia nos comunica sus intenciones: “del arte gótico de los siglos XV y XVI casi nadie se ocupó que no fuera para tildarlo de rezagado y decadente. Su desarrollo no respondía, ni en sus etapas ni en su morfogénesis, al patrón francés, y eso era casi ofensivo. Resultan verdaderamente incómodas esas magníficas iglesias góticas levantadas cuando ya habían muerto Brunelleschi y Alberti, y sin embargo..., estas iglesias respondían a un *momento de plenitud y afirmación nacionales*”²². Para reparar este olvido, dedica dos capítulos al gótico tardío, con lo que lo coloca en paridad con otros periodos artísticos, como hace también con el arte mudéjar, cargando las tintas, por tanto, en lo que llama “la Edad Media moderna”.

Para Chueca Goitia esta arquitectura gótica “más que de una decadencia, (se trataba) de una postura nueva. Esta postura fue la que realmente arraigó en nuestra península con tanta fuerza que el renacimiento venido de Italia se estrelló la más de las veces contra su fuerte pervivencia”. Páginas más adelante centra la cuestión al señalar que lo realmente significativo de este estilo (“rezagado o bastardo”) es la técnica, la estructura y los hallazgos espaciales. El gótico tardío se caracteriza por no interrumpir las líneas expresivas de la estructura o el ornato llevando a los conjuntos una decidida voluntad de unidad, así como por su interés por las bóvedas, en las que se carga el acento de toda la estructura. Es por tanto, esta bóveda la generadora de un nuevo tipo de tramo (cuadrado u ochavado), digno de su nuevo desarrollo. En el ámbito espacial, el autor define la planta típica de este gótico: la que combina capilla ochavada de tendencia centrípeta con el espacio basilical, y la tendencia a unificar la altura de las naves. La



Historia de la arquitectura española. Edad Antigua. Edad Media de Fernando Chueca, publicada en 1965.

²⁰ CHUECA GOITIA, 1951.

²¹ TORRES BALBÁS, 1952, p.337.

²² CHUECA GOITIA, 1965, p. XIV. La cursiva es nuestra.

obra “príncipe” de esta arquitectura (en cuanto a resolución de problemas estructurales y como creación espacial sin precedentes en el gótico clásico) es, para el autor, la iglesia de Santo Tomás de Haro, obra, como sabemos, de Juan de Rasines y sus descendientes.

Gótico arcaizante, variantes terminológicas y el problema del Plateresco

Otra de las razones que explica el desconocimiento de la arquitectura tardogótica española a nivel europeo ha sido la fuerza que adquirió en nuestro país la variante evolucionista: la que interpreta el tardogótico como final de un estilo anterior más vigoroso e innovador. Aún hoy se recogen como válidos los tintes “castizos” que le han conferido en diferentes etapas historiadores como el Marqués de Lozoya, Azcárate o Caamaño, entre otros.

Entre esta corriente, también de marcado nacionalismo en algunos casos, han proliferado términos como “estilo isabelino”, “estilo Cisneros”, “estilo Reyes Católicos” e “hispano-flamenco” y adjetivos como “arcaizante” que demuestran que lo que se consideraba característico en esta “variante estilística” era el marco cronológico, sus principales clientes o su derivación del gótico clásico. M. Émile Bertaux fue el defensor del término “isabelino” y José Camón Aznar el de “estilo Reyes Católicos”; si Bertaux declaraba que “podemos darle el nombre de la reina, que dejó en su creación de Miraflores las pruebas de su predilección por lo que había de más rico y más original en las obras de su tiempo”²³, Camón defendía el espíritu unitario de ambos monarcas en la dirección estilística y, por ello, el término “Reyes Católicos”, que identificaba con el gótico final.

Para el profesor Camón Aznar, un estilo tan universal como el gótico se nacionaliza debido a la eclosión monumental producida durante el reinado de Isabel y Fernando; “este canto del cisne se concreta en un exuberante barroquismo, pletórico de sentido ornamental, sin posibilidad de ir más allá en la complicación y énfasis de su decoración”. Este énfasis en lo ornamental se alcanza, siguiendo a Camón, gracias a que artistas mediocres en sus países de origen en España llevan hasta sus últimas consecuencias sus postulados estéticos, alcanzando una grandiosidad desmesurada²⁴. El Marqués de Lozoya apuntaba la siguiente fase que sufriría este estilo tras esta desmesura: lo llamaba “reacción purista” y en ella incluía obras como la Colegiata de Berlanga de Duero, San Sebastián de Villacastín o la catedral de Salamanca. Para Lozoya este “renacimiento del purismo ojival” se caracterizaba por plantas de gran arcaísmo, uso de pilares baquetonados o cilíndricos, crucería estrellada y decoración mínima de carácter renacentista. Aunque el planteamiento de Lozoya no otorgaba entidad a esta “reacción”, introducía desde planteamientos evolucionistas una nueva visión de este “final del gótico” en el panorama español²⁵.

Uno de los planteamientos más discutidos por la historiografía artística moderna, el problema del Plateresco, fue redefinido en 1945 por Camón Aznar. Como se recordará, el término había sido planteado ya tiempo atrás por Ponz y Ceán Bermúdez como apropiado para calificar la arquitectura de las dos primeras décadas del siglo XVI, recuperando un vocablo empleado por el cronista sevi-

²³ BERTAUX, 1911.

²⁴ CAMÓN AZNAR, 1959, p.11. Además en CAMÓN AZNAR, 1961, pp.14-15, se recoge la lista de artistas nórdicos que trabajaron en España. Para Bayón, la invasión de estos artistas no fue debida tanto a la elección de los promotores como a “la necesidad de los artistas de encontrar un lugar de trabajo favorable a su talento” (BAYON, 1991, p.46, 1ª edición francesa en 1967).

²⁵ MARQUÉS DE LOZOYA, 1935, p.134.

llano del siglo XVII, Diego Ortiz de Zúñiga, en referencia a la Capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. El término, tal y como lo vio Camón, hacía referencia a la decoración exuberante y barroquista empleada como revestimiento decorativo entre 1490 y 1560²⁶. Esta epidermis “a la romana” ha sido considerada producto nacional de raíz mudéjar y orientalizante (desde Caveda) y, por tanto, exclusivamente española (opción curiosamente defendida por historiadores no españoles como Bevan o Hoag). Chueca, al analizar la procedencia de los motivos decorativos del Plateresco de Camón Aznar le subdividió en tres fases (toscana o boloñesa, lombarda y clásica romana o “Estilo Príncipe Felipe”²⁷). Ambos historiadores coincidían al señalar que estos artistas del Plateresco no sabían declinar la nueva gramática clásica contentándose sólo con su vocabulario, la decoración²⁸. Términos posteriores como “protorrenacimiento” y “primer renacimiento” venían a expresar la existencia de un fenómeno europeo y no exclusivamente hispánico (en sintonía con lo expuesto por Rosenthal en 1958). En esta línea se encuentran los trabajos del profesor Santiago Sebastián quien enmarca lo sucedido en España dentro de un fenómeno paneuropeo con epicentro al norte de Italia, en torno al Lago Como. Esta corriente defiende el rechazo del término Plateresco (en su concepción de estilo epidérmico, vinculado a la orfebrería y al gótico) a favor del de primer renacimiento (con repertorio decorativo a la antigua)²⁹.

El siguiente capítulo dentro de la historiografía sobre la arquitectura de finales del siglo XV y primera parte del siglo XVI está dedicado a José María Azcárate. En el tercer cuarto del siglo XV, el arte morisco y el flamenco –en virtud de las estrechas relaciones con Borgoña y Flandes–, coexisten en la corte castellana y la integración de ambas corrientes es lo que Azcárate señala como el fundamento del estilo “hispano-flamenco” caracterizado por su monumentalismo, la decoración fastuosa propia del mudéjarismo y la desvirtuación de la funcionalidad de los elementos constructivos³⁰. Para el profesor Azcárate este estilo hispano-flamenco es el correspondiente artístico a la unidad política nacional; es un arte cortesano “peculiar” que supone el “canto del cisne de la arquitectura gótica hispana”, la “fase barroca del estilo gótico en España”³¹. Sin embargo, debemos considerar que el término, válido para la pintura, no se ajusta en modo alguno a la realidad arquitectónica que quiere significar, ya que no se trata de una simbiosis de ambas culturas arquitectónicas, sino que hace referencia al trabajo en nuestro país de artistas bretones, flamencos y germanos. Flamenco no significa invariablemente flamígero y flamígero no es exclusivo de Flandes³².

Contrariamente a lo que ya estaba ocurriendo en Europa en esas mismas fechas, en 1987 el congreso dedicado al “Arte gótico postmedieval” ponía de manifiesto la viveza de esta línea interpretativa entre los historiadores españoles; se continuaba manteniendo la valoración del gótico del siglo XVI como la fase arcaizante del estilo³³. El Plateresco era la unión entre la única opción válida, la romana, y las últimas formas góticas y mudéjares que se negaban a morir. De nuevo, en el mismo saco –el del “hispano-flamenco”– se metían trabajos tan variopintos como los de un belga, Hanequin Coeman de Bruselas, un bretón,

²⁶ CAMÓN AZNAR, 1945, T.1, p.9.

²⁷ Con esta denominación abarca un ilimitado número de construcciones en torno a los Reales Sitios y a la regencia del príncipe Felipe. El autor considera la existencia de un cambio estilístico protagonizado por el príncipe en torno a 1540 que se manifestó en la adopción de fórmulas francesas, italianas y flamencas aplicadas a dicha arquitectura cortesana.

²⁸ Sobre el Plateresco puede consultarse: BEVAN, 1950; BURY, 1976; CAMÓN AZNAR, 1945; CLOULAS, 1980; CHUECA GOITIA, 1953 y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1991.

²⁹ Del primer renacimiento se han ocupado de manera especial: MARÍAS, 1983, (pp.22-28) y 1990, (pp.40-41); ROSENTHAL, 1958 y SEBASTIÁN, 1991. La diferente interpretación entre Sebastián y Marías radica en el punto donde se pone el énfasis: el primero en lo asimilado y postizo y Marías en lo que pervive estructuralmente. La solución de compromiso ya la había empleado Bevan en 1950: “gótico plateresco”.

³⁰ En la misma línea Castán Lanaspá ha definido la arquitectura hispano-flamenca por el barroquismo, la suntuosidad y el horror al vacío de raíz mudéjar (CASTÁN LANASPÁ, 1998, p.101).

³¹ Cada estilo artístico, según Azcárate, está dividido en seis fases (preclásica, clásica, manierista, barroca, arcaizante y recurrente). Véase AZCÁRATE, 1995.

³² “...llamado estilo hispano-flamenco en el que las formas de la arquitectura y decoración flamígeras, es decir, flamencas, se funden”, cit. AZCÁRATE, 1996, p.113.

³³ Véanse los artículos de Azcárate, Caamaño y Muñoz Jiménez, contenidos *Arte gótico Postmedieval*, 1987. Además CAAMAÑO, 1993b.

Juan Guas, o un alemán como Juan de Colonia, a la vez que no se recogía, valoraba y definía el trabajo posterior de artistas como Simón de Colonia o Juan Gil de Hontañón, que no encajaban en esa variante barroca tal y como había sido definida. Fue Marías quien, en 1990, definía la existencia de una nueva tendencia dentro de la arquitectura gótica española: al vaciar de contenido clásico la obra de Rodrigo Gil de Hontañón y considerarle como un arquitecto “ástilo” (como un científico de la arquitectura valorador de la traza y detractor de lo secundario, esto es: la decoración, los órdenes, etc.) le situaba al otro lado de la línea, en el lado de la nueva arquitectura tardogótica³⁴.

Los manuales y monografías regionales

Los manuales artísticos publicados a partir de la década de los años ochenta recogen ya la heterogeneidad lingüística de la arquitectura de principios del siglo XVI. Lo novedoso de esta interpretación es que se entienden ambas opciones (la “moderna” y la “romana”) como manifestaciones de la conciencia histórica de modernidad propia de principios del siglo XVI, como manifestaciones muy diferenciadas de los dos modelos culturales: el arte de la Antigüedad clásica a través del mundo italiano y la renovación de la tradición a través del arte gótico³⁵. Estos historiadores pusieron de manifiesto la existencia de una profunda tradición gótica tardomedieval, considerada la vía más importante de representación para la Iglesia y la nobleza de la época; era la arquitectura *ad modum hispaniae*. En esta línea, recientemente Gómez Martínez hablaba de la *auctoritas* de la arquitectura gótica³⁶ y Joaquín Yarza y Juan José Martín González incidían en la inexistencia de un renacimiento español durante el siglo XV, entendido bajo los parámetros del renacimiento septentrional, del que también dudan³⁷.

El ámbito de lo regional ha sido el marco principal de la investigación histórico-artística de las dos últimas décadas, si bien la atención dispensada a la arquitectura gótica medieval ha sido considerablemente menor que la dedicada a la arquitectura del siglo XVI. Salvo raras excepciones, se observa cómo este tipo de publicaciones monográficas tienden hacia la descripción y la recopilación documental, olvidando su interpretación. En muchos casos es el factor cronológico el que delimita la obra y no se atiende por ello a consideraciones estilísticas que, cómo ya hemos visto, cuando menos se plantean problemáticas³⁸. A la vez, nuevas investigaciones sobre aspectos colaterales a esta arquitectura del XV y XVI (artífices, modos de producción, itinerancias, aprendizaje) comenzaban a producir importantes resultados³⁹. Quedaba por investigar la obra de artistas concretos —como ha ocurrido con los trabajos realizados sobre Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Álava, Felipe de Bigarny o la dinastía de los Cerecedo—, sobre edificios singulares —la catedral de Segovia— o sobre elementos característicos de esta arquitectura —la bóveda de crucería—⁴⁰.

³⁴ MARÍAS, 1990. Castán Lanaspá recupera esta idea: esta tercera vía se caracteriza por ser “estructuralmente sólida y absolutamente contenida desde el punto de vista ornamental (...) con presupuestos funcionales más que estéticos, eminentemente práctica y popular”; sin embargo, incide de nuevo en su carácter arcaizante y la denomina “purista” (CASTÁN LANASPÁ, 1998, pp.102-103).

³⁵ Así se puso de manifiesto en NIETO, MORALES y CHECA, 1989, (pp.13 y ss.) y MARÍAS, 1989, (pp. 99 y ss.).

³⁶ GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, pp.191 y ss.

³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, 1992, p.125 y YARZA, 1993, p.378.

³⁸ Sobre la arquitectura gótica española, además de los ya mencionados, pueden consultarse: GRODECKI, 1977; YARZA, 1992. En nuestra zona de trabajo: CAMPUZANO RUIZ, 1985; CASO Y PANIAGUA, 1999; MARTÍNEZ FRÍAS, 1980; MOYA VALGANÓN, 1982; SUREDA, 1985 ó VALLE PÉREZ, 1995. Sin embargo, los trabajos sobre arquitectura del siglo XVI en las diferentes regiones peninsulares son muy numerosos, por lo que a continuación referiremos únicamente los más interesantes para esta investigación. Se trata de ARAMBURU-ZABALA, 1983-84; BARRIO LOZA, 1998; BÉRCHEZ, 1994; CALATAYUD, 1989; GARCÍA CUETOS, 1996; HERAS GARCÍA, 1975; IBÁÑEZ PÉREZ, 1993; MARÍAS, 1975, 1983-86; MOYA VALGANÓN, 1980 y ZALAMA, 1990.

³⁹ GONZÁLEZ ECHegaray et al., 1991. Sobre el arte de la cantería véase ALONSO RUIZ, 1992.

⁴⁰ Nos referimos a las tesis doctorales de M^a T. Cortón de las Heras (*La construcción de la Catedral de Segovia, 1525-1607*, 1990); M^a P. García Cuertos (*Arquitectura en Asturias, 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, 1991); A. Castro Santamaría (*Juan de Álava*, 1994); J. Gómez Martínez (*La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*, 1995) e I. Del Río (*El escultor Felipe de Bigarny, b.1490-1542*, 1996).

El tardogótico europeo

La definición de la arquitectura tardogótica sólo puede ser entendida en su complejidad y variedad si atendemos a las realizaciones del “flamboyant” francés, el “perpendicular style” inglés, el “Sondergotik” y “Spätgotik” alemanes, el “estilo manuelino” en Portugal, el tardogótico italiano y el “estilo hispano-flamenco” en España, entendidos todos como variadas manifestaciones del movimiento de renovación artística que barrió Europa después de los años cuarenta del siglo XV. Dicho movimiento se manifestará en la orientación de la arquitectura hacia la consecución de resultados sorprendentes en el campo de la unificación espacial, la diafanidad y la complicación de sus elementos como la aparición de terceletes y combados en las bóvedas.

En el “perpendicular style” inglés la fase curvilínea del anterior gótico dio paso a una nueva arquitectura caracterizada por el empleo de finos nervios verticales que arrancan desde el suelo y son cortados por nervios horizontales, creando así una trama de paneles superpuestos o malla vertical rematada en bóvedas de abanico de complicada estructura, con ausencia de nervios longitudinales (desarrollada entre 1335 y 1485). En realizaciones tan significativas como la Capilla del King’s College en Cambridge, la Abadía de Bath o la catedral de Gloucester se puede comprobar de qué manera la unificación entre superficie y espacio resulta total. El elemento definitorio de esta arquitectura, (no utilizado en el resto de los países europeos), fue la bóveda de abanico, desarrollada hasta avanzado el siglo XVI, pese a la opinión del historiador Harvey, quien limitaba el estilo hasta 1484, fecha de la bóveda de la Divinity School de Oxford por el arquitecto William Orchard, de claras semejanzas con estructuras de madera. La evolución posterior de la arquitectura inglesa deriva hacia el denominado “Estilo Tudor”, caracterizado por la llegada de elementos del léxico clásico, si bien el concepto general continúa aún siendo gótico⁴¹.

La arquitectura del continente, por el contrario, no se basó en las formas perpendiculares sino que el elemento definitorio del periodo fueron las formas curvas. El gótico clásico en el siglo XIII comenzó a transformarse; el término “rayonnant” francés, o gótico radiante, alude a la multiplicación de los radios en los rosetones iniciada en torno a la mitad del siglo XIII en obras como la del arquitecto Pierre de Montreuil en Notre Dame de París. El enriquecimiento formal y el uso de curvas y contracurvas como elemento decorativo, así como la integración visual de los diferentes tramos interiores, transformaron el gótico clásico en el denominado “flamboyant”. El proyecto de Pierre Robin para la construcción de la iglesia de San Maclou en Rouen (tercer decenio del siglo XV) marcó un hito en la arquitectura tardogótica francesa al concebir en un edificio de pequeña escala, como era una iglesia parroquial, la transformación del gótico radiante: las tensiones verticales propias del lenguaje gótico se vieron aquí acentuadas al introducir elementos de continuidad, una rigurosa geometría y una perfecta correspondencia de los elementos⁴².

⁴¹ Esta fase del gótico inglés ha sido considerada la creación más original del “genio” inglés por lo que ha llegado a denominarse *opus anglicanum*. Sobre este estilo es fundamental el trabajo de HARVEY, 1978. También véase el más reciente de COLDSTREAM, 1989 y 1994.

⁴² SANFAÇON, 1971; CASTELLANO, 1994.



Bóvedas de abanico en el claustro de la Catedral de Gloucester.



Virtuosismo de Peter Parler en la Catedral de Praga.

En Alemania entre 1350 y 1530 se consolida el proceso de unificación espacial en la edificación y se amplía a otros territorios centroeuropeos como Viena, Bohemia y Praga. La significación alemana está unida a la ruptura con la estructura basilical propia del gótico francés, aplicando una solución revolucionaria de gran eco en España, la estructura de iglesia salón o *Hallenkirche*, con la que se consiguieron las cotas más altas de unificación espacial gótica. Este proceso en Alemania tuvo la peculiaridad de ser considerado como propio por una corriente historiográfica antifrancesa de fuerte nacionalismo, encabezada por Gerstenberg, como más tarde haría Weise para las iglesias salón españolas, mientras que para Nussbaum el fenómeno era propio únicamente de la zona de

Sajonia. A Gestenberg se debe además la acuñación de fórmulas terminológicas como la “dinaminación del espacio” o “unificación espacial” aplicadas a las iglesias salón. En la Europa central encontramos también otro tipo de bóveda característica de este periodo como fue la bóveda de nervios curvos entrecruzados (Salón de Ladislao II en el Castillo de Praga, de Benedikt Ried, 1493-1503), llegando incluso a segmentarlos sin solución de continuidad (el ejemplo más elocuente es la escalera de dicho castillo, de nuevo obra de Ried). Este virtuosismo canteril alcanza incluso a la obra de los Parler en la catedral de Praga. También en la zona centroeuropea, Sajonia en este caso, parecen encontrarse los primeros ejemplos del otro tipo de bóveda tardogótica, la alveolada, carente de nervios y formada por segmentos de lo que Bialostocki llamó “elementos cristalinos”. Su influencia se hizo notar en territorios de la Europa del Este como Bohemia (Catedral de Meissen) o Polonia (el Colegio Mayor de la Universidad de Cracovia o la iglesia de Ketrzyn)⁴³.

Los ejemplos italianos presentaron gran variedad de propuestas. En Nápoles la arquitectura estuvo marcada por una fuerte influencia aragonesa y catalana. Siena se mantuvo en la continuidad hasta la llegada de las formas ojivales al final del *quattrocento*. Venecia asistió a un gótico orientalizante que dejó su impronta en los palacios patricios del Gran Canal y en el propio Palacio Ducal. En Milán durante casi todo el siglo XV se desarrolló la tradición constructiva local en ladrillo, acompañada de experiencias tipológicas y funcionales de vanguardia (como el hospital) y se comenzó en 1386 su gran catedral, temporalmente dirigida por Hans Parler. San Pedro de Bolonia y el Duomo de Milán, ambos comenzados a final del siglo XIV, son quizá los ejemplos más relevantes del tardogótico italiano⁴⁴.

La arquitectura manuelina (desarrollada durante el reinado de Manuel I en Portugal, 1495-1521), introdujo la decoración naturalista vegetal como ornamento arquitectónico. Uno de los ejemplos más significativos de este tipo de decoración es el claustro del Monasterio de Batalha, edificio donde además se introducían novedades espaciales como la Capilla del Fundador (centralizada y cubierta con gran bóveda), al modo de lo que simultáneamente estaba ocurriendo en Castilla. Otra de las obras importantes del periodo es el Monasterio de los Jerónimos de Belén donde, significativamente, trabajaron entalladores y canteros españoles (entre ellos un Pedro de Rasines). Entre los arquitectos más relevantes de esta arquitectura se encuentran Diego Boytac, João del Castillo y Mateus Fernandes⁴⁵.

La arquitectura tardogótica en España

La arquitectura gótica española de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI constituye un arte fecundo, profundamente innovador y arriesgado en sus propuestas. La llegada de artistas extranjeros a mediados de nuestro *quattrocento* tuvo una amplísima repercusión en la arquitectura gótica española, iniciándose una nueva etapa imbuida de aires noreuropeos, la de la arquitectura

⁴³ Sobre el gótico alemán GERSTENBERG, 1913; FISCHER, 1984; LEGNER (Ed.), 1978 y NUSSBAUM, 1985. Sobre otros países centroeuropeos: FINK, 1934 y BRUCHER, 1990, así como la versión española de DE LA RIESTRA en *El gótico*, 1998, pp.190 y ss.

⁴⁴ Una visión actualizada en *L'architettura*, 1994.

⁴⁵ Sobre el arte manuelino y sus principales obras véase: ALVES, 1989 y 1991; DÍAS, 1989 y 1994; MARQUÊS DE CARVALHO, 1990.

tardogótica, en la que distinguimos cuatro momentos fundamentales: el “hispanoflamenco”, la primera generación de arquitectos tardogóticos españoles, el momento de depuración cientifista y la contaminación o conversión “a lo romano”. Así, el tardogótico español comienza con la arquitectura denominada “hispano-flamenca”, desarrollada principalmente en torno a las sedes catedralicias de Burgos y Toledo por artistas foráneos llegados a Castilla en torno a 1440 y que desarrollan su actividad hasta los últimos años de la centuria. Un segundo momento de esta arquitectura es el de la formación de artistas españoles en torno a estos talleres catedralicios, hijos en algunos casos de esos maestros extranjeros, como es el caso de Simón de Colonia. Juan Gil de Hontañón y Juan de Álava, “los modernos”, desarrollan su actividad en torno al primer cuarto del siglo como la primera generación netamente tardogótica española, si bien representando dos opciones divergentes dentro de su intento por adaptar a la realidad castellana la renovación de la arquitectura gótica. La vía iniciada por Juan Gil de Hontañón continúa en el trabajo de Juan de Rasines, defensor de la corriente cientifista dentro la arquitectura tardogótica. Esta corriente se puede rastrear aproximadamente hasta 1542, fecha que coincide con la desaparición de los principales maestros tardogóticos (ese año morían Francisco de Colonia, Juan de Rasines y Felipe de Bigarny; Enrique Egas moría en 1534 y Juan de Álava había muerto en 1537). La cuarta línea, que corre paralela a la anterior y se prolonga hasta los años setenta, es la que enlaza la arquitectura tardogótica con la nueva arquitectura “a lo romano”, utilizando motivos del repertorio clásico (como los órdenes arquitectónicos) en edificios aún góticos. Arquitectos “contaminados” como Rodrigo Gil de Hontañón y Pedro de Rasines (muertos en 1577 y 1572 respectivamente) participan, en mayor o menor medida, de este nuevo “interés” por la arquitectura clásica, siendo aún maestros netamente góticos formados al margen de Italia. Contemporáneos de estos arquitectos son los artistas que han viajado a Italia y desarrollan una arquitectura ya plenamente clásica en todos sus planteamientos. Coincidiendo con los últimos años de esta generación de arquitectos, Felipe II ha iniciado la construcción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, edificio que supone el triunfo de la tratadística italiana en nuestra arquitectura y el final de la Ciencia tardogótica, si bien podemos rastrear sus últimos coletazos hasta bien entrado el siglo XVII gracias al trabajo de maestros de cantería como los Villar de Rasines.

La renovación “hispano-flamenca”

A mediados del siglo XV la arquitectura española sufre una profunda transformación en su lenguaje constructivo. Este nuevo lenguaje se caracteriza por la pervivencia de elementos del gótico clásico (francés) unidos a la importación de otros procedentes del gótico nórdico, dando como resultado una arquitectura renovada e innovadora. Estructuralmente esta arquitectura “hispano-flamenca” proporciona escasas novedades⁴⁶; sus mayores aportaciones inciden en la concepción espacial de la arquitectura, siempre dominando la varie-

⁴⁶ El estancamiento del progreso en la técnica estructural gótica afecta a toda la arquitectura europea como resultado de la culminación que supuso el sistema de contrarrestos empleado en obras como la nave de Chartres (1195-1221) o la cabecera de Bourges (1195). Merino añade que “es de lamentar que las estructuras del último periodo gótico hayan partido de formas anticuadas —lo eran ya cuando se dieron a conocer— y el resultado ha sido un anquilosamiento estructural que tiene su contrapartida con la inventiva ornamental y con el recurso a sutilezas e ingeniosidades en la renovación espacial” (MERINO RUBIO, 1974, p.17).

dad en el empleo de diferentes diseños de bóvedas (siempre sobre arcos) y todo ello ornamentado según los repertorios mudéjar y los de raíz flamenca y germana. La concepción global del arte tardogótico explica la fusión de las funciones de entalladores y arquitectos; el tratamiento casi plástico de los elementos arquitectónicos —como los nervios de las bóvedas— y las proezas estereotómicas de estos trabajadores de la piedra se explican por su perfecto conocimiento de la técnica canteril. Los focos artísticos más activos de este periodo, limitado cronológicamente al reinado de los Reyes Católicos, serán Toledo y Burgos, desde donde los maestros catedralicios (el flamenco Hanequin de Bruselas y el bretón Juan Guas para el caso toledano y los germanos Colonia para el caso burgalés), dejarán su impronta en otras regiones españolas, fundamentalmente a través de la difusión de una nueva escuela de cantería surgida de ambos talleres.

El término “hispano-flamenco”, como hemos visto no del todo exacto con la realidad arquitectónica castellana, no hace sino poner de manifiesto la existencia de una nueva corriente artística procedente del Norte de Europa. Esta corriente está en estrecha relación con la importancia concedida a las artes en el Ducado de Borgoña desde los tiempos de Carlos VI y los hijos de Juan I el Bueno, —Juan, Duque de Berry, Felipe el Atrevido, Duque de Borgoña y Luis I, Duque de Anjou—⁴⁷. El nuevo ducado en el extremo oriental del reino francés, que ya había aportado en la Alta Edad Media la reforma de Cluny y el Cister, transmitía ahora a los demás países una concepción artística peculiar que se resume en la obra de Claus Sluter en la Cartuja de Champmol. De gran influencia en el entorno castellano fue, sin duda, la asociación entre arquitectura y escultura, la suntuosidad y, sobre todo, el gusto por el memorial funerario, el orgullo de la estirpe y la exaltación heráldica⁴⁸. Una de las primeras manifestaciones de la relevancia de lo flamenco-borgoñón en España será la adopción en la corte del ceremonial borgoñón: un ritual de etiqueta caracterizado por la creación de una escenografía de belleza suprema (para el gusto borgoñón ésta consistía en el lujo más asfixiante). Las crónicas del rey Juan II de Castilla, de su condestable don Álvaro de Luna, del sucesor en el trono Enrique IV y de su condestable don Miguel Lucas de Iranzo, (e incluso del propio Laurent Vital al relatar el primer viaje de Carlos I a España, ya en 1517), son una buen muestra del cambio sufrido en los gustos castellanos a mediados del siglo XV, sustituyendo la austeridad por el refinamiento y el efectismo de influencia borgoñona.

La renovación partía de un sustrato fundamental, el gótico, con el que se identificaba parte de la clase política y el estamento religioso, los principales promotores artísticos del momento. La interpretación historiográfica de la época sostenía que el elemento de unión entre el presente cultural español de finales del siglo XV y principios del siglo XVI y el pasado de la antigüedad romana eran los godos, al contrario que en Italia, donde fueron denostados como responsables de truncar la continuidad clásica. Los godos constituían la esencia de la antigüedad hispana frente al factor islámico, entendido éste como el encargado de la ruptura con la Antigüedad⁴⁹. En esta interpretación está la



Puerta de los Leones en la Catedral de Toledo, construida por Hanequin de Bruselas.

⁴⁷ Lo borgoñón y lo flamenco se unen gracias al matrimonio de Felipe el Atrevido con la heredera de los Países Bajos. De la corte en Dijon, se trasladan a Bruselas, llegando los Duques de Borgoña a dominar políticamente un vasto territorio que incluía Brabante, la Picardía, el Franco Condado, la Lorena, etc. Los términos borgoñón y flamenco aludían, por tanto, a una misma realidad política.

⁴⁸ Un buen resumen del arte borgoñón y flamenco en MERINO RUBIO, 1974, pp. 19 y ss.

⁴⁹ GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, pp. 192 y ss.

esencia del vigor de la arquitectura tardogótica española: al valorar como esencia de nuestro pasado clásico el mundo godo se identifica lo godo, lo gótico, con la arquitectura antigua. Ésta es la razón que explica que algunas familias nobles –como los Fernández de Velasco– adoptasen la arquitectura tardogótica como “firma de familia” directamente relacionada con la exaltación de sus orígenes godos⁵⁰. Así, personajes como el Buen Conde de Haro combinaban a mediados del siglo XV el humanismo de raíz clásica con la opción gótica como demuestran el continente y el contenido del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar: una biblioteca compuesta por 156 volúmenes de historia sagrada, leyes e historia del reino alojada en un edificio construido siguiendo los preceptos del nuevo gótico⁵¹. Por su parte, don Pedro González de Mendoza, considerado el mecenas introductor del renacimiento en España con obras tan significativas como el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, también favoreció obras góticas como la sillería baja del coro de la Catedral de Toledo y tuvo a su servicio de forma ininterrumpida a artistas góticos como el vidriero Enrique Alemán. Su apuesta por concluir el Colegio de Santa Cruz “a lo romano”, además de por la influencia de su sobrino don Íñigo López de Mendoza (II Conde de Tendilla, que acababa de regresar de Italia), puede ser explicado por un deseo de prestigio y diferenciación en contraposición al otro gran colegio que se construía entonces en Valladolid, el Colegio de San Gregorio, relacionado con el arquitecto Juan Guas.

Arquitectos extranjeros en España hasta mediados del siglo XV

Con anterioridad a estos maestros ya habían llegado artistas europeos a la Corona de Castilla para trabajar en los talleres de las fábricas catedralicias ante la demanda de mano de obra especializada en el trabajo de la piedra. Así, podemos rastrear artistas nortños en el Levante, Barcelona, Oviedo, León, etc., pero a diferencia de los focos burgalés y toledano en estos puntos la arquitectura tardogótica no llegó a cuajar ni crear escuela exceptuando, quizá, el caso levantino si atendemos a la pervivencia de la tradición del corte de piedra.

La nómina de artistas extranjeros en la España de la primera mitad del siglo XV es muy amplia. El maestro Jusquín está documentado trabajando en la Catedral de León (1440-1470). En la Catedral de Oviedo encontramos al borgoñón Nicolás de Bar “el mozo” (1449) y el flamenco Nicolás de Bruselas “el viejo” (1451) dirigiendo a canteros españoles en la construcción del brazo septentrional del transepto. Los ejemplos en la gran obra de la Catedral de Sevilla se multiplican: debemos recordar al Maestro Isambart, visitador de la obra de la catedral hispalense en 1434 y también presente en Daroca y Palencia. El maestro francés Carlín (posiblemente Charles Galtier de Rouen) proyectó la fachada principal de la Catedral de Barcelona en 1408, posteriormente trabajó en la de Lérida y, ya en Sevilla, dirigió la obra catedralicia entre 1439 y 1449⁵²; Juan Norman fue su aparejador desde 1443 (maestro mayor entre 1454 y 1472) y Mercadante de Bretaña intervino en la decoración escultórica entre (1453 y 1467). Según Azcárate, esta ingente nómina de artistas en la obra sevillana debió

⁵⁰ Recordemos que así lo hace don Pedro Fernández de Velasco en su historia familiar (*Descendencia de la casa i linaje de Velasco*. B.N. Ms. 2018 y la copia posterior titulada *Origen de la Illustrisima Casa de los Velasco*, B.N.M s.3238). En la décima copla escrita por Jorge Manrique a la muerte de su padre, el poeta del siglo XV recogía la importancia de la herencia goda: “Pues la sangre de los godos, / y el linaje e la nobleza / tan crecida, / ¡por cuántas vías e modos / se pierde su grand alteza / en esta vida!”.

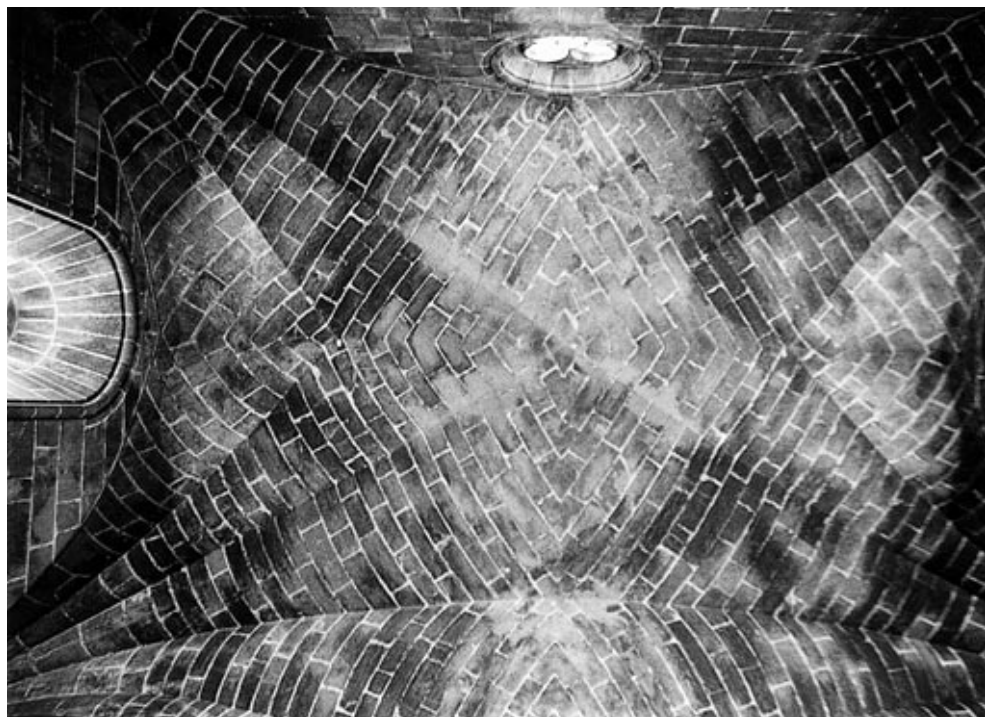
⁵¹ El controvertido tema de la existencia de un humanismo de raíz clásica en la Castilla del siglo XV puede seguirse en DI CAMILLO, 1976 y MARAVALL, 1984 y 1986. Para Maravall el Humanismo español se limitó a los terrenos filológico y literario y fue cultivado por personajes excepcionales especialmente en la segunda mitad del siglo XV, como Enrique de Villena, Nebrija o el obispo burgalés Alonso de Cartagena. El movimiento se caracterizó por la conjunción de cristianismo y clasicismo, de ciencia y religión o, en palabras de Rodríguez G. de Ceballos, de erudición y piedad. Casos como el del obispo burgalés son harto elocuentes: don Alonso de Cartagena manejaba el latín y los autores clásicos pero en sus obras se mostraba defensor del rigor metodológico escolástico frente a la elocuencia de sus contemporáneos italianos en sintonía con la opinión de Sánchez de Arévalo (canciller de Juan II) para quien “studia Humanitatis sunt studia vanitatis”. Cit. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1991, Véase también MATEO GÓMEZ, 1991.

⁵² Sobre la posible intervención de este maestro en la traza de la Catedral de Sevilla véase CÓMEZ RAMOS, 1995. Sobre los maestros anteriores puede consultarse CASO, 1981 y MERINO RUBIO, 1974.

ser la causa que explicaría la reclamación desde Toledo de arquitectos y artistas flamencos.

En el siglo XV tuvo una actividad significativa el taller levantino formado también por artistas del entorno septentrional como Enrique Alemán, Jean de Valenciennes o Raulines Vauster. Se trata de una activa e innovadora escuela de cantería de diferente desarrollo a la castellana; la base de esta escuela no es otra que un profundo y virtuoso dominio de la técnica del corte de piedra (bóvedas aristadas y esviajes). Al aplicar esta técnica a la construcción se llegan a conseguir efectos estructurales como el cimborrio de la Catedral de Valencia o el espacio diáfano de las lonjas de mercaderes.

En este contexto se explica el trabajo de Guillén Sagrera (muerto en 1454), el encargado del diseño y construcción de la Lonja de Mercaderes de Palma de Mallorca (1426-1447), donde se demuestra su formación tardogótica en el entrecruzamiento de las jarjas que nacen del muro y la continuidad y fluidez con que trata la nervadura de la bóveda. El núcleo valenciano había adquirido un profundo dominio técnico desde comienzos del siglo; Francesch Baldomar (activo a partir de 1440) jugó un papel decisivo en el comienzo de la estereotomía moderna aplicada a la construcción abovedada. Sus investigaciones, basadas en la unión entre la arista y el plemento formando un solo elemento, supusieron el paso de la tradicional bóveda de crucería a la bóveda aristada sin nervios como demuestra magistralmente en la Capilla de los Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia, donde destacan los arranques en forma de “tas de charge”



Bóveda de la Capilla de los Reyes en el Monasterio de Santo Domingo de Valencia, obra de Baldomar.

y el despiece de cada dovela formando anillos romboidales en cada tramo. El sistema era extraordinariamente complejo y por ello requería un excepcional talento para controlar la monte y el desarrollo espacial de cada pieza de la bóveda. De nuevo, la raíz se encuentra en el tardogótico centroeuropeo de Bohemia y Sajonia, como afirma Arturo Zaragoza.

Uno de los seguidores de Baldomar copió en la Lonja de Valencia el modelo mallorquín; fue Pere Compte el encargado de su construcción a partir de 1482, pero introdujo elementos de orden en los soportes entorchados (soportes que arraigaron profundamente en la arquitectura valenciana). Compte, formado como ayudante de Baldomar, llevó al extremo la investigación estereotómica de éste; llegó a ser maestro de la seo y de la ciudad y aglutinó en torno a su persona a un grupo de “mestres piquers” del gremio de Valencia (fundado por él y Baldomar en 1495). Resulta significativo el hecho de que obras de Compte y su círculo, como la bóveda del crucero de la Catedral de Orihuela, recuperaran elementos como la “cúpula de paraguas” característica del primer gótico angevino o del último románico; se trata de un viaje al pasado que Panofsky ya había definido respecto a los fondos de la pintura flamenca del siglo XV. El paso hacia delante lo había dado Compte al emplear el rampante redondo y la bóveda de esfera mucho antes de que se planteasen estas cuestiones en Castilla⁵³.

Los artistas del “hispano-flamenco” toledano: Guas y Egas

Tradicionalmente es admitido que se debe al obispo de la sede toledana don Juan de Cerezuela la llegada a la Catedral de Toledo de un nutrido grupo de artistas del Norte de Europa: Hanequin Coeman de Bruselas, su hermano Egas Coeman (a su vez padre de Antón y Enrique Egas), su otro hermano Antón Martínez de Bruselas (descendientes todos de una ilustre familia de artesanos) y Pedro Guas (de la Bretaña francesa, padre de Juan Guas). Este punto puede ser discutido si nos atenemos a las fechas en que ocurrieron los hechos: el Obispo Cerezuela era hermano del Condestable de Castilla don Álvaro de Luna y cuando llegó a la sede toledana en 1434 procedía de la mitra sevillana. Para entonces ya se había iniciado la capilla funeraria de su hermano (hacia 1430) y el Palacio de Escalona, donde también habían trabajado artistas flamencos. A pesar de estas primeras intervenciones, la llegada del maestro Hanequin a Castilla (en 1448 consta ya como maestro mayor) supuso un auténtico revulsivo, hecho que le ha conferido el honor historiográfico de ser el maestro introductor de las formas flamencas en Toledo.

Hanequin de Bruselas (muerto hacia 1471-1472) era Jean van der Eicken, un maestro discípulo de Jean van Ruysbroeck, autor de obras tan significativas del tardogótico belga como el Palacio de los Duques y el Ayuntamiento de Bruselas. Con esta formación, Hanequin levantó en España obras caracterizadas por una gran riqueza ornamental basada en formas flamencas y realizadas gracias a su amplio taller de escultores y entalladores. Una solución espacial de gran éxito en la arquitectura posterior fue el modelo de capilla funeraria centralizada

⁵³ Sobre lo ocurrido en el Levante español: ALOMAR, 1970; COMPANY, 1991; FALOMIR, 1994 y GÓMEZ-FERRER LOZANO, 1998. La renovación estereotómica valenciana ha sido estudiada por ZARAGOZA CATALÁN, 1993, 1996; MARÍAS, 1989 (pp. 108-109) y 1993.

cubierta con una gran bóveda estrellada, empleado en la capilla catedralicia concluida en 1449 para don Álvaro de Luna. Desarrolló su trabajo estrechamente ligado a su hermano el escultor Egas Coeman (muerto en 1495), dada la concepción unitaria de arquitectura y escultura, de estructura y decoración, en la arquitectura “hispano-flamenca”. Prueba de esta concepción unitaria del arte, que se romperá en la siguiente generación de artistas tardogóticos, es el hecho de que Egas Coeman diseñara el lucillo funerario y los sepulcros de don Alonso de Velasco y su mujer doña Isabel de Cuadros en la Capilla de Santa Ana del Monasterio de Guadalupe en 1467⁵⁴.

Juan Guas (muerto en 1496), bretón de origen, aparece documentado por primera vez en España en 1453 trabajando como oficial en Toledo a las órdenes del maestro Hanequin, si bien su padre Pedro Guas llevaba trabajando en la catedral desde 1448. El caso de Juan Guas es diferente al de Hanequin de Bruselas puesto que Guas, dado que llegó muy joven a Toledo, se formó arquitectónicamente en esta ciudad, asimilando el gótico flamígero de su catedral y el mudéjar de la vivienda toledana. Fue, en palabras de Chueca, “el audaz alquimista que se atrevió a mezclar y combinar tan dispares licores”⁵⁵. La simbiosis de ambos lenguajes es la esencia del estilo creado por Guas en el que, por ejemplo, las puntas de diamante y las tracerías flamígeras fueron empleadas con el mismo criterio decorativo, creando una hábil combinación entre ornamentación y estructura. El lenguaje de Guas se caracteriza por ese sentido escultórico con que concibe la arquitectura, confiriendo plasticidad no sólo a los motivos decorativos vegetales, sino también a elementos arquitectónicos como los baquetones (que segmenta) o las jarjas (que entrecruza antes de apoyarlas en ménsulas). Aunque mayoritariamente se decantó por el uso de nervios rectos, en sus bóvedas de crucería también demostró que conocía el uso de nervios combados, aunque aplicados a sencillos modelos de crucería (claustro de la Catedral de Segovia). Sus innovaciones en el campo de la arquitectura civil se reflejan en el Palacio del Infantado de Guadalajara y en el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Sus aportaciones en la arquitectura religiosa son fundamentales: en el monasterio jerónimo de El Parral en Segovia emplea por primera vez en España una estructura que tendrá amplia repercusión en los maestros tardogóticos, la cabecera trebolada. En la iglesia del monasterio de San Juan de los Reyes (del que conservamos un dibujo de su mano realizado en torno a 1478), opta por emplear el modelo de cabecera ochavada y una gran bóveda de crucería sobre el crucero. Su síntesis estilística le convierte en la figura adecuada para materializar el poder político de la Corona de Castilla en el momento del renacer del sentimiento nacional. Llegó a ser maestro mayor de la Catedral de Ávila (a partir de 1471), arquitecto real y arquitecto de la Casa de Mendoza⁵⁶.

La siguiente generación de arquitectos toledanos tuvo como protagonistas a Antón y Enrique Egas⁵⁷. Esta generación se mostró más convencional y menos innovadora en sus realizaciones, a diferencia de lo que ocurrirá con sus contemporáneos formados en torno a Burgos. Enrique Egas (muerto en 1534) se formó junto a Juan Guas y como éste fue maestro mayor de la catedral primada de



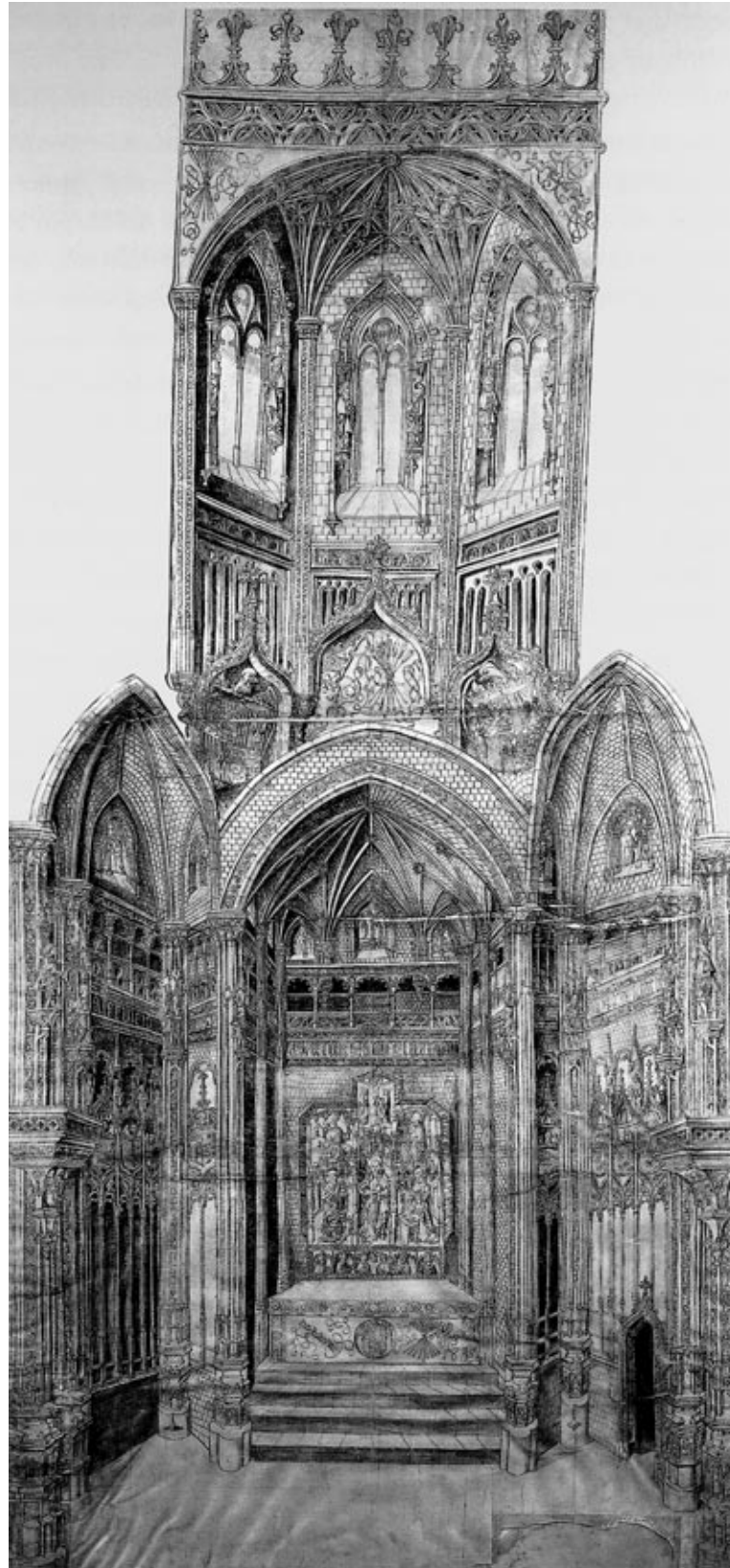
Detalle del diseño de Egas Coeman para el sepulcro de Alonso de Velasco en el Monasterio de Guadalupe.

⁵⁴ La obra de estos maestros, clave para el tardogótico castellano, no ha sido estudiada de manera monográfica hasta la fecha, aunque existen varias biografías más o menos documentadas sobre sus trabajos en España: AZCÁRATE, 1948b; DOMÍNGUEZ CASAS, 1995, (pp.341-352); KONRADSHHEIM, 1976, PALOMO FERNÁNDEZ, 1994, (pp.284-291); *Reyes y Mecenas*, 1992, (pp.535 y 539) y HEIM y YUSTE GALÁN, 1998. Los dibujos de Egas Coeman fueron publicados por RUBIO y ACEMEL, 1912.

⁵⁵ CHUECA GOITIA, 1965, p.598.

⁵⁶ Sobre Guas puede consultarse: AZCÁRATE, 1950, 1951, 1958a y 1960; GARCÍA CHICO, 1950; HERNÁNDEZ, 1947-48. Su biografía artística se recoge en *Reyes y Mecenas*, 1992, (pp.550-551) y en DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, (pp.29-37).

⁵⁷ Un resumen de la biografía artística de los hermanos Egas está recogido en *Reyes y Mecenas*, 1992, (pp.541-542) y en DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, (pp.41-50). También AZCÁRATE, 1957, 1992 y 1996; CHUECA GOITIA, 1965; DE LA MORENA, 1979.



Dibujo de Juan Guas para la capilla mayor del Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo (Museo del Prado).

Toledo hasta 1534, llegando a alcanzar a lo largo de su carrera un gran prestigio profesional avalado por importantes encargos reales. Su amplia obra ha sido revisada en las últimas décadas; Egas se presenta hoy como un maestro fuertemente apegado al gótico “hispano-flamenco” en el que se había formado, lo que le llevó a chocar con los nuevos planteamientos de la arquitectura del primer tercio del siglo XVI, la “romana” y la “moderna”. Su disconformidad con los criterios de la nueva arquitectura “moderna”, la vía depurada de la arquitectura tardogótica, la demostró en sus informes de febrero de 1523 sobre la continuación de la Catedral Nueva de Salamanca, en los que se decantaba por el lenguaje gótico clásico caracterizado por la correspondencia entre forma y función. En sus obras materializaba este apego. En el diseño de la Capilla Real de Granada, realizado a partir de 1506, repetía sin complicaciones el modelo conocido de San Juan de los Reyes, hecho que motivó la intervención del Conde de Tendilla y de los maestros Juan Gil de Hontañón y Juan de Ruesga, favoreciendo un cambio de planes a partir de 1510 y el enriquecimiento técnico (uso de combados) y decorativo (caireles) de las bóvedas. En la Catedral de Granada, cuya traza se le encargó en 1505, tampoco introdujo novedades significativas ya que fue planteada siguiendo el modelo toledano de cinco naves y cabecera con girola semicircular, también modificado posteriormente según los criterios renacentistas de Diego de Siloé. Parece que también trabajó en la Catedral de Plasencia como primer maestro de la obra, aunque se desconocen las razones de su abandono así como el papel desempeñado en su diseño.

Su hermano Antón Egas ejerció de entallador y arquitecto en la mayoría de las ocasiones a la sombra de su hermano. Sin embargo, su trabajo puede calificarse de más arriesgado que el de maestre Enrique; el Hospital de Santiago de Compostela y el de Santa Cruz en Toledo así lo demuestran. De hecho, los Reyes Católicos habían encargado el Hospital Real de Santiago a Antón Egas, aunque –según costumbre entre los hermanos– había sido Enrique el encargado de trasladarse a dicha ciudad a dirigir las obras, motivo por el cual en muchos casos se le ha adjudicado en exclusividad el mérito del proyecto. Pero no parece defendible que un maestro conservador como Enrique Egas trazase el tramo crucero del hospital toledano o la bóveda de la capilla del gallego cuando había demostrado su impericia en los tramos de la capilla real granadina⁵⁸. El Hospital Real de Valencia, que repite la planta de cruz de los hospitales reales de Santiago y Toledo, se ha relacionado también con la obra de Antón Egas y serviría para justificar las conexiones del arte valenciano (más cercano a lo italiano) con Castilla. También conviene destacar las relaciones entre Antón Egas y su familiar Alonso de Covarrubias, introductor de las formas renacentistas en Toledo.

La dinastía de los Egas consiguió la síntesis entre arquitectura y escultura, entre arte de Flandes y lenguajes españoles. Los pioneros dejaron sentadas las bases del “hispano-flamenco” toledano, mucho más apegado a las fórmulas flámigeras que sus contemporáneos burgaleses, más sobrios y contenidos (como ya decía Chueca Goitia en 1965).

⁵⁸ La atribución de la obra toledana a Antón Egas en: Díez DEL CORRAL, 1986.



Portada de la iglesia cántabra de Arnauero, vinculada estilísticamente con los Solórzano.

Los ecos del foco toledano: los Solórzano

Toledo y Burgos, como focos artísticos de primer orden, influirán en zonas de menor intensidad creativa pero también con importante actividad constructiva en esas fechas. Quizá el mejor ejemplo de la influencia del “hispano-flamenco” toledano sea la obra de varios de los miembros de la dinastía de los Solórzano, esparcida por iglesias parroquiales y sedes catedralicias en plena construcción como las de Ávila, Palencia y Oviedo⁵⁹.

El primero de los hermanos, el maestro Bartolomé de Solórzano (activo entre 1466 y 1513) es considerado el iniciador en Valladolid y Palencia de este estilo “hispano-flamenco”. Como en otros muchos casos de artistas de estas fechas de tránsito entre centurias, se desconocen datos de su etapa formativa, aunque debemos deducir del tradicional funcionamiento canteril que se formase a pie de obra junto a otros miembros de su familia. Esta obra debió ser el taller de la Catedral de Palencia, de la que él será maestro mayor a partir de 1488, ejecutando las trazas de Simón de Colonia (en 1497 cierra la bóveda del crucero, considerada la primera en emplear los combados en España). A año siguiente de su nombramiento, esto es en 1489, Bartolomé fue también nombrado maestro mayor de la Catedral de Oviedo en sustitución de Juan de Candamo; allí permanecería hasta el año 1500, levantando los dos últimos tramos de la nave y cubriendo la cabecera del templo. Además de compaginar ambas maestrías y realizar otras obras en Asturias, colaboró con su hermano Pedro y su hijo Gaspar en Valladolid y Palencia.

En la obra de su hermano Martín Ruiz de Solórzano (activo entre 1495 y 1506) resulta aún más evidente las influencias de Juan Guas y Simón de Colonia. Las escasas y confusas referencias documentales existentes sobre su obra han llevado a los historiadores a realizar atribuciones que hoy día están siendo revisadas, sin aún podamos dibujar nítidamente su trabajo. Éste es el caso de su papel en el monasterio de Santo Tomás de Ávila, al que se refiere cuando contrata la obra de la Catedral de Coria en 1496 cuando afirma que “dio muestra para facer la dicha obra y dice que fara tal como la de santo Tomás de Ávila”. Esta frase y semejanzas con sus escasos trabajos posteriores, han sustentado su autoría sobre la obra abulense hasta fechas recientes en que Gómez Martínez apuntaba el nombre de Juan Guas como su auténtico tracista. Conoció la obra de Simón de Colonia a través de su maestría de la Catedral de Palencia entre 1504 y 1506. Gracias a este puesto Gómez Moreno le atribuía la traza de la capilla mayor de la iglesia palentina de San Juan Bautista de Santoyo, si bien investigaciones recientes relacionan la obra con su antecesor en la sede palentina. También le ha sido atribuida la iglesia parroquial de la Asunción de Arnauero (Cantabria), especialmente por la portada de la fachada Este y las bóvedas del presbiterio y del primer tramo de nave. Tradicionalmente se le ha identificado con “maestre Martín” pero hoy sabemos que este último es otro maestro de posible origen flamenco.

⁵⁹ Sobre la dinastía de los Solórzano véase AZCÁRATE, 1958d; CASO, 1981, (pp. 256 y ss.); CHUECA GOITIA, 1951, (pp.261-262); DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, (pp.60-61); GARCÍA CHICO, 1949 y 1955; GONZÁLEZ ECHEGARAY et al, 1991, (p.649); MARTÍNEZ, 1987; NAVARREÑO MATEOS Y SÁNCHEZ LOMBA, 1989; SÁNCHEZ-LOMBA, 1982; VASALLO TORANZO, 1992 y ZALAMA RODRÍGUEZ, 1990, (pp.312-314).

El foco burgalés y los Colonia

A mediados del siglo XV la Catedral de Burgos se convierte en el crisol de las novedades arquitectónicas del momento con la llegada a la maestría de la fábrica catedralicia de un alemán, Hans von Köln –Juan de Colonia–. La ciudad de Burgos vive un momento de pujanza económica y social que se manifiesta en lo que algunos historiadores han dado en denominar “sentimiento protorrenacentista”, con manifestaciones tan claras de este nuevo ambiente como el establecimiento de la imprenta en 1485 y el comienzo de un importante patronazgo artístico por parte de la nobleza y la burguesía mercantil⁶⁰. La pujanza económica (un poderoso grupo de mercaderes enriquecidos gracias al comercio lanero, rentas catedralicias elevadísimas y una nobleza de las más ricas de la Corona castellana), unida a la existencia de personalidades destacadas como los obispos don Alonso de Cartagena (obispo de Burgos entre 1435 y 1456), y don Luis de Acuña (obispo de Burgos entre 1456 y 1495) y la llegada de estos nuevos artistas darán como resultado una verdadera edad de oro del arte burgalés, convirtiéndose en la auténtica aorta del panorama artístico español del momento⁶¹.

Juan de Colonia (h.1420-1481)⁶² había llegado a Burgos gracias a don Alonso de Cartagena, probablemente debido a la presencia del obispo en el Concilio de Basilea (1431) o a sus estancias diplomáticas en Centro Europa (especialmente en Alemania y Bohemia). Como su contemporáneo en la mitra toledana, el obispo burgalés optaba también por un artista extranjero y le encargaba su propia capilla funeraria como el primer paso de un amplio plan para la modernización de su ciudad (entendida ésta en su concepto clásicosegún sus palabras “llamamos ciudad a la que se distingue por la dignidad y autoridad de la iglesia catedral”)⁶³. El artista alemán introdujo en Burgos las formas germanas del último gótico; nueva savia renovaba el gótico francés imperante hasta entonces en la obra catedralicia. Las novedades de esta arquitectura no se centraban de manera exclusiva en aspectos decorativos de gran novedad y pericia técnica (como las agujas de la fachada occidental construidas entre 1442 y 1458 que muestran la influencia de la tradición renana), sino que abarcaban aspectos como la espacialidad. Las capillas centralizadas cubiertas con una gran bóveda estrellada fueron su gran aportación a la arquitectura castellana y tuvieron un amplísimo eco en la arquitectura de la época. En la catedral construyó la Capilla de la Visitación (para don Alonso de Cartagena, acabada entre 1442 y 1445), la Capilla de la Concepción (entre 1447-1448) y el antiguo cimborrio arruinado en 1539. Además, otras obras suyas como la gran capilla del Monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), venían a enriquecer el repertorio de las grandes capillas centralizadas, la tipología triunfadora en el tardogótico burgalés.

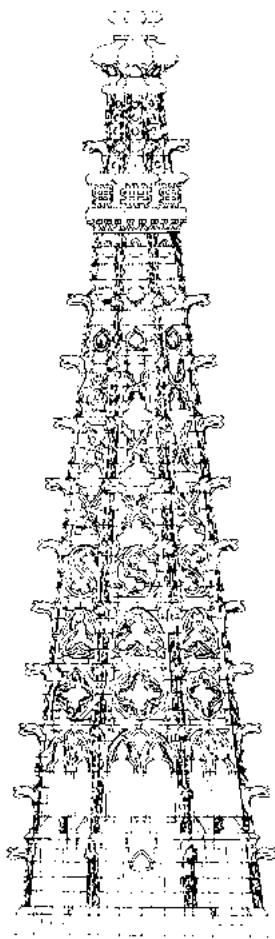
El maestro Simón de Colonia (h.1454-1511), su hijo, nació en Burgos en torno a 1454 y se formó como arquitecto trabajando junto a su padre en la obra de la catedral, consiguiendo en 1481 el cargo de maestro mayor al morir su progenitor. Su obra aún hoy se continúa calificando como la máxima expresión de la arquitectura “hispano-flamenca” en la Meseta Norte, en paralelo al

⁶⁰ De las planchas de la imprenta burgalesa salen obras como *La Celestina* en 1499 (entonces obra anónima en 16 actos) o la del Marqués de Villena sobre la vida de Hércules. Resulta significativo que algunos impresores sean de origen alemán. Véase ANDRÉS ORDAX, 1985, pp.845 y ss.

⁶¹ Al tiempo de la llegada de esta arquitectura germana, en Burgos se están introduciendo unas artes figurativas y decorativas también inclinadas hacia el arte septentrional. La escultura del último gótico es buena prueba de ello; la llegada de Juan de Colonia debió de estar asociada a la de un nutrido grupo de artistas en el que no debían faltar escultores, cuya renovación se vería fomentada primero por el imaginero Gil de Siloé, procedente de Amberes, y posteriormente por el borgoñón Felipe de Bigarny. La pintura flamenca e hispano-flamenca existente en la catedral incide también en esta corriente, manifestándose en un arte preciosista, naturalista, amante de lo anecdótico y con un marcado estudio espacial.

⁶² “Está comprobado que los Colonia pertenecían a los familiares de los duques de Borgoña”, según Tarín y Juaneda (Cit. CHUECA GOITIA, 1965, p.554). Se han ocupado de la obra de los Colonia: ARRIBAS, 1933-1934; DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, (pp.53 y ss.); GÓMEZ-MORENO, 1934; JUSTI, 1913; KEHRER, 1928; LAMPÉREZ, 1903-1904; LÓPEZ MATA, 1950, (pp.230-257); MARTÍNEZ BURGOS, 1954-1955; MARTÍNEZ Y SANZ, 1966, (pp.113-117); *Reyes y Mecenas*, 1992, (pp.537-538) y VILLACAMPA, 1928.

⁶³ Don Alonso de Cartagena, miembro de una familia de judíos conversos, ha pasado a la historia como escritor de temas clásicos, religiosos e históricos y como uno de los personajes que más activamente influyeron en la renovación social y artística de la ciudad. Véase SERRANO, 1942.



Aguja de la Catedral de Burgos realizada por Juan de Colonia.

papel jugado por el bretón Juan Guas en la zona toledana⁶⁴, aunque una revisión profunda de su arquitectura le convierte en un artista clave del nuevo tardogótico, diferente al mundo hispano-flamenco. Colonia retomaba la tradición germana presente en las obras de su padre, creando espacios amplios unificados arquitectónicamente y comedidos ornamentalmente, donde el sistema de articulación mural interior era profundamente innovador. Iniciaba así la renovación de la corriente hispano-flamenca en Burgos creando una arquitectura caracterizada por la solidez de sus estructuras (que tienden a la diafanidad y centralización espacial), y por su contención ornamental, incluso su desornamentación.

Un lenguaje nuevo: los modernos

Juan Gil de Hontañón

Este maestro (activo entre 1499 y 1526) pertenece a la primera generación de arquitectos españoles formados en el entorno de los maestros de Burgos y Toledo. Aún hoy continúa siendo un gran desconocido para la Historia del Arte, pese a que se conocen gran número de datos sobre su biografía artística⁶⁵. Su abundante obra se reparte por toda la geografía peninsular ya que fue maestro mayor de gran número de las últimas catedrales españolas (Salamanca, Segovia y Sevilla) e intervino además en las de Sigüenza, Palencia e informó sobre las obras de la de Granada. A sus cargos catedralicios se unen también sus trabajos para cabildos parroquiales y familias nobles, como la del Duque del Infantado y, principalmente, la Casa de Velasco (al menos desde 1512 hasta 1526), como posteriormente analizaremos.

Tradicionalmente, se han venido relacionando sus comienzos con las obras de Juan Guas en torno a Segovia, dado que aparece avocinado en Rascafría –localidad cercana al monasterio de El Paular– en 1499 y fue allí donde nació su hijo Rodrigo Gil en 1500. En esta fecha ya debía ser un reconocido maestro puesto que acudió a Sigüenza junto a Cristóbal de Aldonza para “entender en la obra de la portada” de dicha catedral. Pérez Villamil, en su exhaustivo trabajo sobre esta catedral, recoge de las actas capitulares que a ambos maestros se les pagaron sendos ducados por esta labor⁶⁶, lo que retrotrae sus comienzos profesionales a la última década del siglo XV. No se ha localizado la documentación que avale la relación profesional entre Guas y Gil de Hontañón pero parece bastante claro que tal relación existió: a las coincidencias temporales y geográficas –la estancia de Juan Gil en Rascafría no parece ser casual–, se unen coincidencias de tipo estilístico que sólo pudo aprender Juan Gil de manos de Juan Guas. En concreto, como ya señalaba Azcárate, Guas creará un tipo de portada que se convertirá en nota característica de su escuela y que Juan Gil reproducirá en el Monasterio de Casalarreina, la obra que mejor refleja la influencia de Guas sobre Gil de Hontañón. La repetición al comienzo de su carrera de modelos de bóvedas, además muy capitalizadas –San Antolín de Medina de Campo– al modo de Guas o la utilización de modelos espaciales

⁶⁴ AZCÁRATE, 1996, p.124 y Reyes y Mecenas, 1992, p.537.

⁶⁵ Los datos fundamentales sobre Juan Gil de Hontañón pueden consultarse en: CHUECA GOITIA, 1951, (p.241), y 1965, (pp.576-581); CORTÓN DE LAS HERAS, 1987, (pp.105-109), 1989, (pp.126 y ss.) y 1997; GONZÁLEZ-ECHEGARAY et al., 1991, (pp.245-246); RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 1998, (p.420). También se recogen referencias a su estilo y obra en las monografías sobre Rodrigo Gil de Hontañón: CASASECA, 1988; HOAG, 1985; MARQUÉS DE LOZOYA, 1962; PEREDA DE LA REGUERA, 1951; ORTIZ DE LA TORRE, 1940-41.

⁶⁶ PÉREZ VILLAMIL, 1899, pp.465-466.

sólo desarrollados por el bretón –cabecera trebolada del monasterio de El Parral–, son pruebas de la influencia que el maestro toledano ejerció en Juan Gil. Si bien hasta ahora se consideraban como claros continuadores de Guas a Enrique Egas, Egas Coeman y maestros como Juan de Ruesga –que coincide trabajando con Juan Gil–, debemos considerar a Gil como otro de los artistas que contribuyó a difundir las enseñanzas del tardogótico si bien dentro de un lenguaje más sobrio, sin apenas elementos decorativos y donde lo que destaca es la articulación de los elementos estructurales como soportes, paramentos o bóvedas. En este sentido, Gil se acerca a la otra gran escuela arquitectónica del momento: la burgalesa y a su definidor Simón de Colonia, cuya obra conocería a partir de su maestría en la Catedral de Palencia. Gil de Hontañón es el nexo de unión entre las escuelas tardogóticas toledana y burgalesa y su obra una perfecta simbiosis germano-flamenca, consiguiendo la depuración formal del tardogótico⁶⁷.

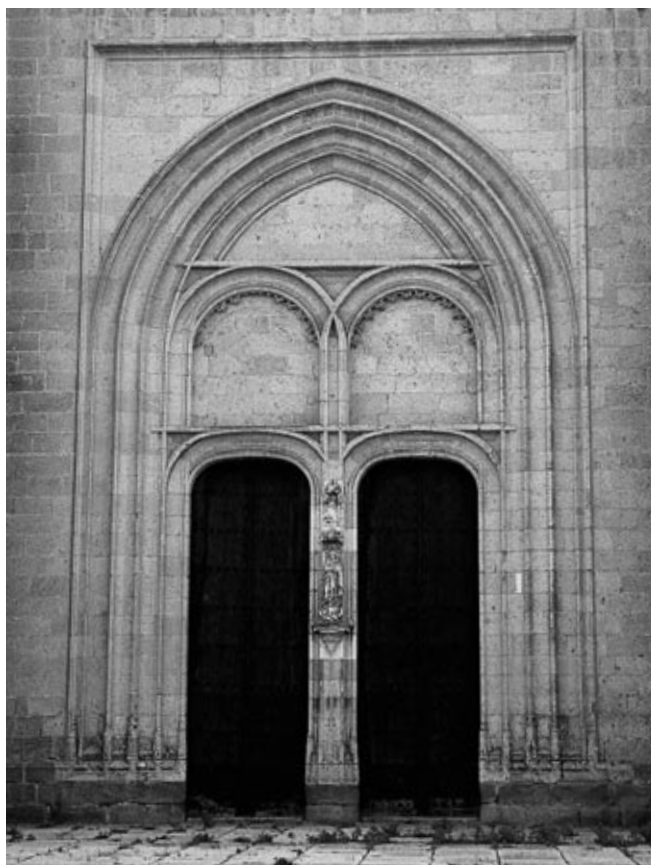
Su lenguaje se caracterizará por la sobriedad decorativa, la riqueza estereotómica y la espacialidad. La continuidad visual que Juan de Álava consiguió en sus alzados, Juan Gil supo aplicarla en sus plantas, retomando modelos introducidos en Castilla por sus maestros Guas y Colonia. Aplicó con éxito la fórmula de las capillas centralizadas, ya fuesen treboladas (La Piedad de Casalarreina, San Francisco de Medina de Rioseco y las atribuidas Santa María de Coca y San Eutropio del Espinar), cuadradas (Capilla del Deán Cepeda en Zamora, Santa Clara de Medina de Pomar), octogonales (Santa Clara de Briviesca) u ochavadas (tal vez La Vid), a la vez que aplicaba la tipología de iglesia salón en San Antolín de Medina del Campo. Su nuevo lenguaje se manifiesta en el modo de articular los muros interiores que “ata” con un friso corrido por el paramento interior del templo, el rampante curvo y la bóveda muy capialzada.

Juan de Álava y el tardogótico europeo

El otro maestro clave en este complicado entramado del tardogótico castellano es Juan de Álava (activo entre 1504 y 1537), arquitecto que fundamentalmente desarrolló su profesión en las ciudades de Salamanca, Santiago de Compostela y Plasencia, trabajando para sus cabildos catedralicios así como para importantes promotores (como los arzobispos Alonso de Fonseca y Álvarez de Toledo) y para las órdenes religiosas como los jerónimos y los dominicos. Sus aportaciones a la arquitectura civil resultan significativas en obras como los colegios de Fonseca en Salamanca y en Santiago de Compostela y el Colegio de Cuenca en Salamanca⁶⁸.

⁶⁷ “Heredero, sin duda de la escuela de Simón de Colonia, (Juan Gil) es el maestro que sutiliza y depura el frágil arte isabelino”. Cit. CHUECA GOITIA, 1951, (p.241), 1965, (p.579).

⁶⁸ Sobre Juan de Álava puede consultarse: BARRIO LOZA y MOYA VALGANÓN, 1981, (pp.180-181); CASTRO SANTAMARÍA, 1989, 1992, 1994a, 1994b y 2002; CHUECA GOITIA, 1951, (pp.209-211); 1965, (pp.581-584); GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, (pp.101-103); RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 1998, (pp.415-416) y VALDIVIESO, 1975. Sobre los descendientes de Álava, los Ibarra, véase SÁNCHEZ LOMBA, 1987.



Fachada de la Catedral de Segovia. Juan Gil de Hontañón.

Estamos sin duda ante el más europeo de los arquitectos tardogóticos españoles puesto que ninguno como él desarrolló las propuestas de continuidad espacial propugnadas por los arquitectos septentrionales. Aún hoy desconocemos por qué vía llegó a conocer tales planteamientos ya que sus primeros años de actividad parecen centrarse en Salamanca (donde no se usaron fórmulas semejantes), sin conexión con artistas foráneos ni vínculos con Toledo y Burgos. Castro Santamaría defiende su posible formación bipolarizada en torno a Enrique Egas y el foco toledano, (los arcos mixtilíneos y de contracurvas así parecen demostrarlo) y, el foco burgalés por otro (del que recuperó las bóvedas de plementería calada para Compostela).

Ya señalaba Chueca la pertenencia de Álava a ese reducido grupo de los “modernos”, caracterizado por la defensa de un lenguaje alejado del gótico tradicional. La continuidad y delgadez de sus baquetones, molduras y jarjas desde los soportes hasta las bóvedas (con la maestría en el dominio del corte de piedra que tal ejercicio requería), sin ningún elemento de ruptura horizontal (capiteles, impostas, etc.), así como el dibujo fluido de sus bóvedas y el uso del rampante llano y los tramos perlongados, le confieren una modernidad que lo acerca a las propuestas desarrolladas de la Corona de Aragón de finales del siglo XV, como ha puesto de manifiesto Gómez Martínez. Una posible estancia del maestro en Aragón o en el Levante español puede que sea la razón que justifique su férrea defensa de templos con las naves a una misma altura, tal y como informó en Salamanca en 1531 y como construyó la Catedral de Plasencia. El debate desarrollado en Salamanca entre 1523 y 1533 venía a demostrar la división de la arquitectura tardogótica española en dos corrientes divergentes: por un lado, los arquitectos como Enrique Egas y Juan de Badajoz; por el otro, el propio Álava, Juan Gil, Rasines y Alonso de Covarrubias. Por ello, es difícil admitir que los saberes de Álava procedan de Egas, un maestro aferrado al gótico clásico, el basilical, como demuestra el que en Salamanca dejase escrito que las naves a la misma altura en una catedral eran “corte de bodega que no de iglesia”.

La presencia de elementos decorativos de raíz clásica en su obra (como las fajas de grutescos, medallones y elementos heráldicos), ha favorecido que se califique su arte como plateresco. Sin embargo, Álava se ocupaba de la “ciencia” arquitectónica, dejando el arte, la decoración, en manos de entalladores que gozaban de gran libertad a la hora de elegir los temas, llegando a repetirlos allí donde trabajaban. Ésta separación entre ciencia y arte, la importancia de la primera por encima de la segunda, y la misma concepción arquitectónica de Álava, son góticas, aunque renovadas, es decir, tardogóticas.

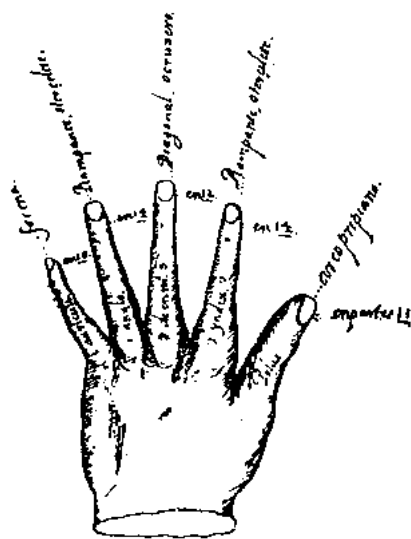
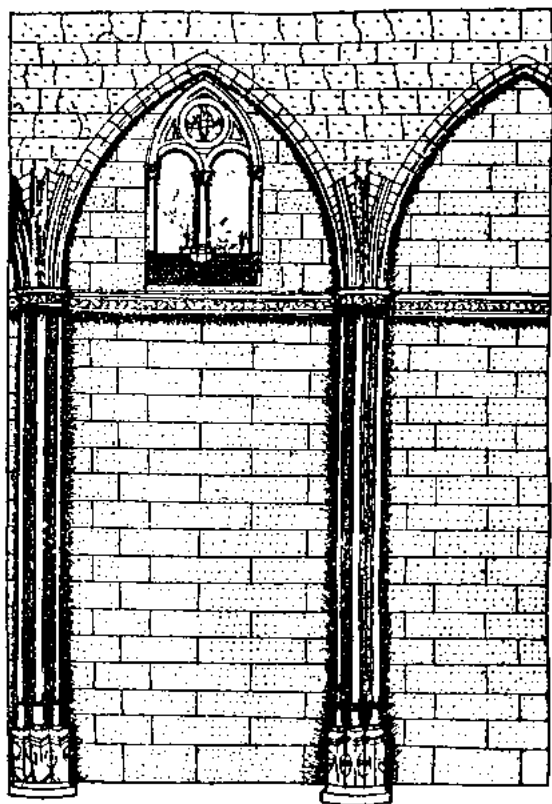
Ciencia versus arte

La depuración formal ya iniciada por Simón de Colonia y continuada por arquitectos como Juan Gil, alcanza una de sus mejores plasmaciones materiales en la obra de Juan de Rasines, donde se hace evidente el poder de la Ciencia sobre el Arte. La expresión de esta corriente arquitectónica se encuentra en un

manuscrito de Rodrigo Gil de Hontañón, el famoso hijo de Juan Gil, miembro de la generación de arquitectos tardogóticos nacidos en España en la primera década del siglo XVI. Ni Juan Gil ni Juan de Rasines, los representantes de la generación anterior a la de Rodrigo, nos han legado huella escrita de sus valoraciones arquitectónicas más allá de sus escrituras contractuales o los informes sobre sus obras. Por ello resulta tan relevante el manuscrito titulado *Compendio de Architectura y Simetría de los Templos*, escrito en Salamanca entre 1681 y 1683 por Simón García, un maestro de obras de segunda fila formado en el taller de la catedral, en el que permaneció 18 años⁶⁹. El manuscrito no es un libro de monte sino que recoge las reglas de la arquitectura tardogótica, reglas aprendidas y transmitidas de maestro en maestro en el propio taller de la catedral salmantina donde circulaba un manuscrito del antiguo maestro de la catedral, el propio Rodrigo Gil. Se ha discutido mucho acerca de la paternidad de Rodrigo Gil sobre determinadas partes del texto, si bien parece unánimemente aceptado que al arquitecto le corresponden los capítulos (del primero al sexto, ambos inclusive) dedicados a los métodos constructivos de los edificios góticos, mientras que los restantes capítulos serían los elaborados por Simón García basándose en la tratadística italiana, aunque en ellos en ocasiones también se puedan rastrear pasajes hontañonescos.

Los conocimientos contenidos en el manuscrito de Rodrigo Gil hacen referencia al saber gótico y recogen una herencia constructiva que únicamen-

⁶⁹ Sobre el manuscrito véase CAMÓN AZNAR, 1941. De investigar sobre Simón García se ha ocupado RUPÉREZ ALMAJANO, 1998. Existen varias ediciones del manuscrito: Camón Aznar publicó la primera en 1941 con la edición de la Universidad de Salamanca; sin embargo, la primera edición completa se publicó en Churrubusco (México) en 1979. La edición más actualizada es la del Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid de 1991, con estudios introductorios a cargo de Bonet Correa y Chanfón Olmos.



Ilustraciones al manuscrito *Compendio de Architectura y simetría de los templos*, de Simón García, 1681.

te podía haber recogido de su padre. Recientes interpretaciones del compendio han ido aún más allá al señalar la posibilidad de que la parte debida a Rodrigo Gil sea más exactamente un “lucidario” o libro de consejos de Juan Gil a su hijo Rodrigo, en paralelo a experiencias alemanas contemporáneas (manuscrito del arquitecto Lorenzo Lechler de 1516 para su hijo)⁷⁰. Aunque el peso de la herencia de su padre es evidente en el manuscrito, y probablemente debió Juan Gil escribir su propio tratado práctico (como ocurría entre los arquitectos germánicos con lo que se conoce como “architekturmunsterbücher”, libros de los maestros de obra), este manuscrito que nos ocupa es el resultado de la labor compilatoria del propio Rodrigo Gil, como Simón García nos indica⁷¹.

Se trata de un compendio de la Ciencia medieval basada en el empleo de fórmulas geométricas y aritméticas, un sistema abstracto de relaciones inmutables. Es la *Ciencia* frente al *Arte*, como se recoge en el manuscrito: “... el arte se diferencia de la ciencia y del oficio de la ciencia en que el arte se puede variar porque depende del uso y arbitrio de los hombres, pero la ciencia, no, porque es una cognición cierta y evidente echa por demostración...”. Todo aquello que es Ciencia está por encima de lo que es Arte, que es mutable y depende del uso. Pero, ¿qué es Ciencia? Rodrigo vuelve a incidir sobre este tema cuando dice:

“Muchos modernos llaman a estos 5 géneros, arquitectura, y a lo demás traça, no entendiendo que este es uno de los sirbientes de la cosa, mas no la cosa, tanta diferencia ay de ella, a la arquitectura, como de la ausencia a la presencia, como de lo vivo a lo pintado. Dígolo porque siendo este un ofiçial que lleva salario de maestro, a este que es mandado llaman señor, y al señor si(e)rvo. Y no lo deve de haçer sino que querian distribuir el arte en muchas artes. Uno de los serbidores que menos sean menester, a la arquitectura es, digo de los que se podrían dar menos daño. Porque no dejaría de ser uno veio, por no ser guarneçido, de seda adornale, y açeile rico, mas sin aquella costa ni gastos se podría pasar, como un *templo sin vasas, ni capiteles, ni cornijas, y no dejaría de ser templo*. Algunos, porque fue traducido el 1/3 y el 1/4 de Sebastiano, y an leydo como se deve açeir una columna, diçen que aquello es la çiençia, y lo demás el arte. Porque Sebastiano lo llamo arquitectura, tambien Filandro llama arquitectura a la jeometria, Vitrubio a la geografia, y cosmografia mas es que nasce, o lo imbentó, por razones arquitectónicas y de alli les queda aquel nombre...”⁷².

La Ciencia para Rodrigo es la traza, ésta es el señor; y el Arte (el ornamento), es el siervo, de tal forma que la arquitectura puede prescindir de ella ya que es algo postizo, decorativo y ajeno a la esencia misma del edificio (esencia que reside en la traza). Este debate Ciencia *versus* Arte fue acrecentado a partir de la traducción de los libros III y IV de Sebastiano Serlio (por Francisco de Villalpando en 1552, 1563 y 1573), donde se recogía el uso modal de los órdenes clásicos⁷³. Así, una parte destacada del tardogótico español del siglo XVI separaba la Ciencia del Arte hasta el punto de considerar que puede existir la primera sin la segunda: la arquitectura “pura”, ástila, sin decoración, si nos atenemos a las palabras de Rodrigo Gil.

⁷⁰ Sobre esta nueva interpretación véase GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, pp.20-25.

⁷¹ El propio autor reconoce que “de quien (Rodrigo Gil) es lo mas de este compendio por aver venido a mis manos un manuscrito suio”.

⁷² GARCÍA, Simón, 1681, (Ed. 1941, capítulo VII, p.72). Fue Marías el primero en resaltar la importancia de la traza para Rodrigo Gil (MARIAS, 1990, pp.247-248).

⁷³ El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira, realizado con anterioridad a 1591 y de gran vigencia en el Seiscientos, es otra prueba más de la evidente diferenciación ejercida en la época entre lo que se entiende por ciencia y lo que es ornato: “Aunque mi intento no era tratar en este libro más de sólo el arte de la traza dejando aparte sus ornatos, todavía porque también es anexo a la traza saber la manera como se aplican las molduras en las capillas habiéndose de hacer artesonados trataré de algunas capillas de esta forma, por las cuales se entenderán todas las demás que se le ofreciere al arquitecto”. Hemos manejado la edición moderna a cargo de Barbé-Coquelin de Lisle (1977, p.155, título CXXIX: capilla cuadrada artesonada).

Sin embargo, para la arquitectura tardogótica centroeuropea de finales del siglo XIV, Ciencia y Arte deben ir unidas. Son elocuentes en este sentido las discusiones celebradas a finales del siglo XIV y comienzos de la siguiente centuria sobre la obra de la Catedral de Milán: los informes de artistas como el italiano Giovannino de Grassi (maestro entre 1389 y 1398) o el francés Jean de Mignot, aunque diferenciaban entre la teoría y la práctica arquitectónica, subrayaban la necesidad de conjugar ambas (“Ars sine scientia nihil est”). La unión entre arquitectura (el diseño, base del arquitecto tardogótico, entendido como criterio último del ingenio y la pericia técnica) y decoración constituye en este primer momento la característica fundamental de la arquitectura tardogótica.

La opción opuesta la representa el burgalés Diego de Sagredo. Al contrario que Rodrigo Gil, Sagredo apostaba por el Arte, por la decoración, en este caso “a la romana”, como parte esencial de la arquitectura (aún gótica). Publicaba sus *Medidas del Romano* en 1526 –mucho antes de que Rodrigo Gil escribiese sus páginas del manuscrito–, y diferenciaba entre decoración y arquitectura empleando una comparación muy similar a la de Rodrigo: “Según yo veo, son las molduras en el edificio como las tiras / tirillas: ribetes: marbetes / que se ponen en las ropas que vestimos. (Campero) No lo digas burlando: porque te hago saber que *lo mas galano e vistoso del edificio / son las molduras que le ponen*: bien assi como lo mejor de tu chamarra son las tiras y tirillas de seda que tiene”⁷⁴.

Sagredo, en este primer libro de arquitectura escrito en castellano, se convertía en portavoz de una corriente artística influenciada por la tratadística italiana. Para explicar el nuevo arte “al romano”, se apoyaba en los conocimientos que había adquirido de sus amigos burgaleses, obviando significativamente sus conocimientos directos del foco artístico alcalaíno (donde había asistido al Cardenal Cisneros como capellán) y toledano (trabajando para la catedral y para el arzobispo don Alonso de Fonseca, a quien dedica la obra), además de su conocimiento directo del arte romano al haber viajado a Italia⁷⁵. Muy al contrario, y significativamente, optaba por usar como interlocutores en su obra sobre la arquitectura antigua a los artistas en la nómina del Condestable de Castilla, claramente inclinado al arte tardogótico, como tendremos oportunidad de comprobar. La explicación de esta ambigüedad se encuentra en el propio libro; no nos encontramos ante un tratado de arquitectura ya que no contiene normas ni está destinado a los arquitectos y maestros de obras. La licencia para su publicación deja claro que será “muy útil y provechosa a muchos oficiales de manos, especialmente a canteros”; no se trata de levantar edificios, sino de decorarlos, es Arte y no Ciencia. Para ello Sagredo recurre a un escultor, un “pintor” y un “rejero” sin citar a arquitecto alguno (aunque es más que probable que conociese a Francisco de Colonia o Juan de Vallejo), ya que el Arte no es cosa de arquitectos. Se trata de aportar a la práctica de los talleres un repertorio formal a la clásica para edificios ya construidos, basándose fundamentalmente en los tratados de Vitruvio y Alberti. Su concepción de la arquitectura “a la romana” se simplifica al considerar a las molduras como el módulo del edificio y lo más galano y vistoso del mismo. Se defiende la “forma romana”, la decoración, creando un repertorio formal necesario para lo que se ha dado en denominar arquitectura “plateresca”, que no es otra cosa que arquitectura tardogótica vestida con ropa romana⁷⁶.

En Burgos, de donde procedían Sagredo y los personajes de su obra, la arquitectura renacentista apenas había encontrado eco en los primeros momentos del siglo XVI ante el relevante papel de la nueva arquitectura tardogótica, asentada sobre la base de la tradición gótica de la ciudad durante la Edad Media. La presencia de artistas como Felipe de Bigarny, (cuya propia carrera demuestra su apego a soluciones góticas a pesar de realizar obras a la clásica) y Diego de Siloé (burgalés formado en Italia), no contribuyeron a una asimilación mayoritaria del nuevo lenguaje clásico. Burgos era entonces ese “Egipto” al que se refería Siloé en su famosa carta al Duque de Sessa, y es que



Medidas del Romano de Diego de Sagredo, 1526.

⁷⁴ Hemos manejado la edición comentada por Marías y Bustamante publicada en 1986.

⁷⁵ Sobre lo que se conoce de la vida de Diego de Sagredo véase SAGREDO, 1986, pp. 11 y ss. También BASSEGODA I HUGAS, 1985. La biografía sobre el tratado está recogida en *Carlos V*, 2000, pp.465-468.

⁷⁶ A Cristóbal de Andino atribuye Sagredo la invención del balaustre, elemento sustancial en la decoración plateresca ya que al no estar teorizado por los tratadistas clásicos su construcción no precisa de módulo sino de la suma de diversos tipos de fustes “vestidos de follajería y otras labores fantásticas”.

obras como el relieve de Bigarny para el trasaltar o las Escalera Dorada –ambas en la catedral– y la torre de la iglesia de Santa María del Campo, de Siloé, fueron casos excepcionales en el ambiente artístico burgalés del primer cuarto del siglo XVI.

El salto hacia el nuevo lenguaje clásico se produjo tras la Guerra de las Comunidades: fue en 1526 cuando Sagredo publicó su obra demostrando el interés que por el conocimiento del repertorio formal clásico existía entre los artistas burgaleses. Bigarny, en la década de los años veinte se asentó definitivamente en Burgos creando el taller de escultura más importante del Norte de Castilla. Nicolás de Vergara empleaba grabados italianos para realizar sus sepulcros y portadas (como la del Santuario de Santa Casilda en La Bureba) y Francisco de Colonia, hijo de Simón, optaba por la decoración minuciosa “a lo romano” en la Puerta de la Pellejería y en la portada de la sacristía de la Capilla de los Condestables, ambas en la catedral burgalesa. Por su parte Juan de Vallejo construía en la catedral la Capilla de Santiago (1521-1534) con el sepulcro del Abad de San Quirce, y levantaba el nuevo cimborrio. Además, en esta época la ciudad se enriquecía con palacios urbanos de decoración renaciente como el Palacio de Miranda (construido entre 1520-40) y la Casa de Diego Angulo.

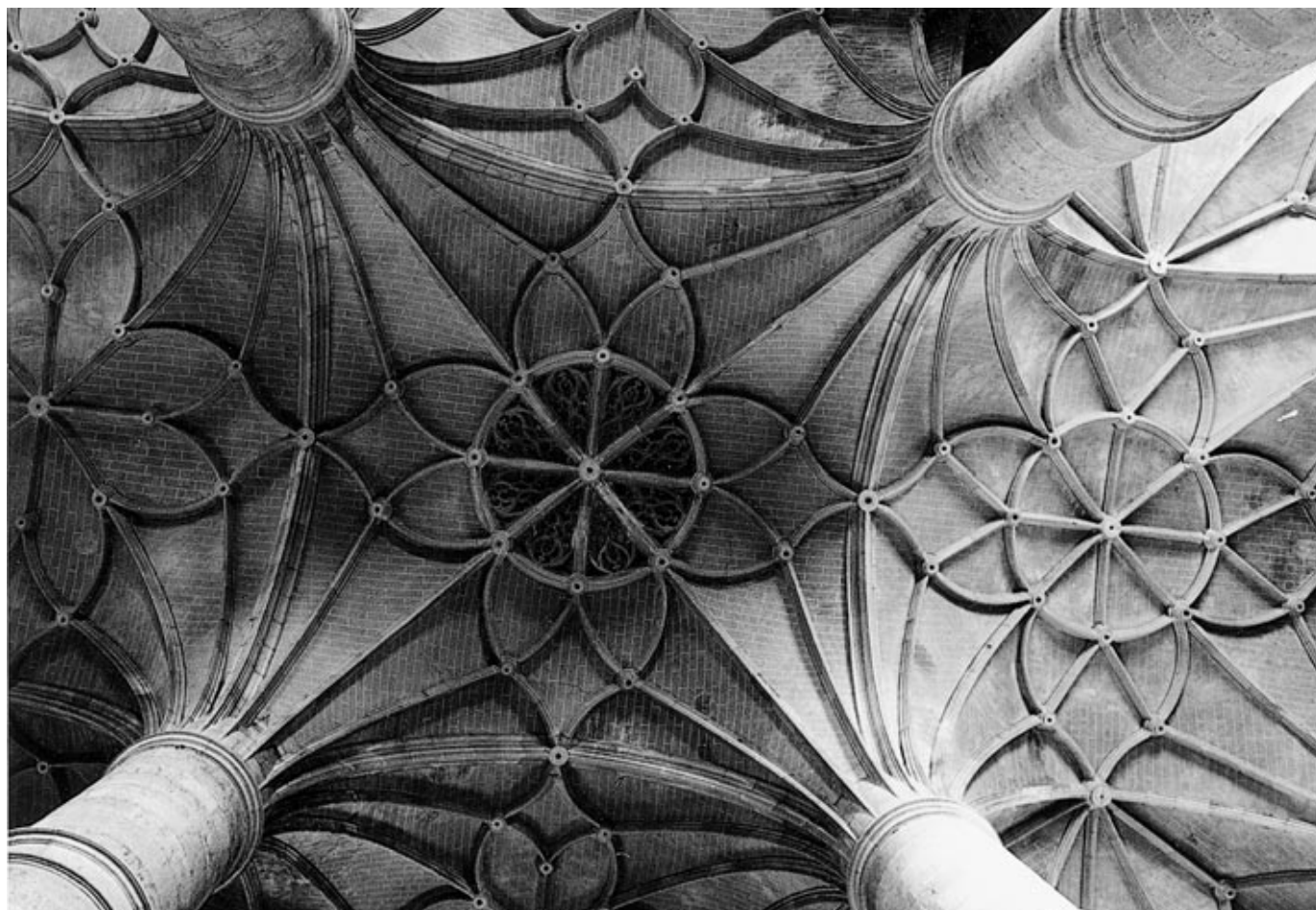
Juan de Rasines

Juan de Rasines, como maestro nacido en torno a 1490, coincidía con la primera generación netamente clásica, las *águilas* de nuestro renacimiento. Sin embargo, su corta carrera profesional (desarrollada entre 1513 y 1542, apenas 29 años) se desarrolló al margen de Italia y del mundo clásico, optando por la arquitectura tardogótica que desnudó hasta despojarla de lo superfluo. Resulta por ello uno de los mejores representantes de la corriente que dentro de la arquitectura tardogótica hemos dado en llamar cientifista, la encargada de la “modernización de lo moderno”. Este carácter “moderno” del primer Rasines ya ha sido destacado por historiadores como Chueca Goitia, Hoag o Marías⁷⁷; ahora nos compete analizar las raíces de esta modernidad en las páginas de este libro.

La carrera de Juan de Rasines está marcada por sus comienzos profesionales a las órdenes del famoso Felipe de Bigarny (en cuya órbita trabaja entre 1513 y 1522) y su salto posterior hacia la órbita de Juan Gil de Hontañón, la arquitectura y el círculo artístico de los todopoderosos Condestables de Castilla (a partir de finales de 1522 ó comienzos de 1523). La relación con Bigarny como su “criado” sin duda le llevó a seguir al maestro por algunas de sus obras castellanas y conocer el rico y variado panorama arquitectónico de la segunda década del siglo XVI. Es muy probable que futuras investigaciones arrojen más luz sobre su actividad junto al borgoñón.

La iglesia del monasterio riojano de La Piedad en Casalarreina es la primera obra en que Rasines entra en contacto con Juan Gil y la Casa de Velasco; la capilla mayor trebolada será reproducida por Rasines en la Colegiata de Ber-

⁷⁷ En relación a los informes de 1523 sobre la Catedral de Salamanca, Chueca calificaba a Rasines, Álava y Vasco de la Zarza como “espíritus más innovadores y modernos, amigos de novedades y más arriesgados a llevar a sus últimas consecuencias la tendencia de diaphanidad y ligereza que persiguen nuestras últimas estructuras góticas” (CHUECA GOITIA, 1951, p.87). J.D. Hoag en su monografía sobre Rodrigo Gil, dedicaba la parte introductoria del trabajo a analizar “la herencia de Rodrigo Gil”, esto es: lo recibido de artistas como Juan Gil o el propio Rasines, elevándolo por encima del gran montón de arquitectos tardogóticos contemporáneos (HOAG, 1985, pp.17-36). Más recientemente Marías alineaba a Rasines con la corriente más avanzada de la arquitectura gótica castellana (MARIAS, 1989, p.111).



Bóveda del crucero de la Colegiata de Santa María del Mercado en Berlanga de Duero, obra de Juan de Rasines.

langa de Duero, demostrando la influencia de la propuesta de Juan Guas a través de Gil de Hontañón. En La Piedad, Rasines también pudo contemplar de qué manera el lenguaje tardogótico se iba desnudando del ropaje hispanoflamenco. En 1523 Rasines acudía a informar sobre la continuación de las obras de la Catedral nueva de Salamanca, Juan Gil se refería entonces a él como “Juan de Villar, maestro de obras del señor condestable de Castilla”. A partir de esta fecha, su carrera profesional se enmarcará dentro del ámbito de la familia Velasco y de sus fundaciones, realizando otras obras para cabildos y particulares siempre avalado por la fama de dicho cargo. Así, su obra más significativa es la Colegiata de Berlanga de Duero (a partir de 1526) realizada en la villa cabeza del Señorío de los Tovar donde también levantó un palacio. La continuación de la iglesia y monasterio de Santa Clara de Briviesca, –iniciada por Juan Gil–, los informes sobre varias de las fortalezas de la Casa de Velasco y obras en villas de su influencia (como Santo Tomás de Haro o San Martín de Casalarreina), así como el Colegio de San Nicolás en Burgos, son muestra del importante trabajo realizado para una de las familias nobles más destacadas de Castilla.

Un análisis cronológico de su lenguaje arquitectónico nos revela la evolución de su estilo desde el vocabulario netamente tardogótico hacia una depuración formal caracterizada por la regulación y uniformización de todos los elementos constructivos, simplificando todos los decorativos; esta depuración continúa siendo tardogótica aunque Rasines demuestre tímidos atisbos de su capacidad bilingüe al introducir elementos propios de la arquitectura clásica. Los ecos de la tradición tardogótica son visibles en las primeras obras del arquitecto, especialmente en la concepción mural del edificio articulado en bandas “atadas” por la imposta que recorre el contorno interior –y que Rasines apenas decora– y la cornisa exterior. El empleo de la moldura (las “tirillas de la chamarra” según palabras de Sagredo) cruzada al modo de las de Juan Gil en la fachada de la Catedral de Segovia, los arcos apuntados decorados con tracería (Colegiata de Berlanga de Duero) o el uso de arbotantes (capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada), son prueba de su apego a las fórmulas del tardogótico.

Una de las claves de su estilo “ástilo” radica en su interés en aspectos relacionados con la regulación y uniformización de los elementos constructivos, los únicos importantes para Rasines. Interpreta los soportes como elementos estructurales por lo que no emplea columnas, sino pilares compuestos o cilíndricos sin articulación vertical ni prácticamente horizontal, del mismo modo que simplifica las molduras de los nervios de las bóvedas y nunca utilizó caireles y excepcionalmente decoró las claves de sus bóvedas, optando mayoritariamente por perforar los bacines, con lo que el sentido práctico se imponía al decorativo. En las obras de maestro Rasines la decoración es prácticamente inexistente, centrada en labores de molduras, como si no correspondiese a maestros canteros sino a entalladores, con el consiguiente ahorro de talla, con lo que negaba su propia formación como entallador. La economía en el lenguaje, el ahorro de medios, se refleja también en su sistema de seriación evidente en Haro o Berlanga: la regulación en los tramos –cuadrados–, en el arranque de nervios de las bóvedas, en la simplificación del problema de los jarjamentos y en la uniformidad en el diseño de éstas, son una prueba más de un tipo de lenguaje arquitectónico que se aplica directamente a la construcción, creando un método efectivo en favor de la rapidez y la economía. Es el puro pragmatismo y funcionalismo que tiene otra preocupación evidente: la estabilidad y seguridad de la obra, como pone de manifiesto en sus informes de 1523 para la continuación de la obra de la Catedral Nueva de Salamanca.

El dominio de la compleja geometría en la aplicación de las formas irregulares a tipologías planimétricas ya ensayadas por sus predecesores, es quizá el otro elemento clave en sus aportaciones al tardogótico castellano. Nos referimos a las capillas mayores treboladas y centralizadas, en ocasiones unidas a un cuerpo de naves también revolucionario: las naves con el arranque de las bóvedas a la misma altura, es decir, una iglesia salón o *Hallenkirche*.

La novedad que suponía este trabajo se hace evidente si analizamos las realizaciones de arquitectos contemporáneos, como es el caso de Francisco de Colonia (1470-1542) o de Juan de Badajoz el Mozo (c.1495-1498, 1552), archi-

tectos descendientes de maestros tardogóticos y que sin embargo optaron en sus obras por la nueva decoración “a la clásica”, si bien continuaban siendo góticos en sus planteamientos y estructuras. Badajoz fue un excelente “decorador” como señalaba Campos Sánchez-Bordona, indicando con estas palabras la predilección del artista por los motivos ornamentales sobre los estructurales (arco de San Andrés, sepulcro de San Alvito, escalera capitular de la catedral, etc.). Sus bóvedas son de plementería continua con pinjantes y nervios decorados y generalmente no usa terceletes. La bóveda de la Librería de San Isidoro de León es, sin duda, su obra más arriesgada al utilizar nervios curvos y terceletes combinados con una bóveda pseudoelíptica central⁷⁸.

El caso de Colonia resulta muy más complicado de esclarecer⁷⁹; como hijo de Maestre Simón partía en una ventajosa posición profesional y así parece que empezó ocurriendo al heredar la maestría de la Catedral de Burgos, ciudad en la que mantuvo su prestigio profesional y donde, contradictoriamente, apenas se le conoce obra propia. Mientras, fuera de su “feudo” burgalés fue paulatinamente rechazado “por saber poco”, según las maledicentes palabras de Juan de Álava en 1513 cuando se le agregó para ayudarle en la obra de la Catedral de Plasencia⁸⁰.

La “leyenda negra” ha acompañado la carrera de este arquitecto del que sólo se conoce como propia la Portada de la Pellejería, la sacristía y el exterior de la Capilla del Condestable de la sede burgalesa, además de sus informes sobre la obra de la Catedral de Salamanca (donde se encargó de vengarse de Álava) y su participación en la realización de la traza para la Colegiata de Valladolid junto a otros maestros. En esta escasa producción se adivina un maestro cercano a las nuevas formas renacentistas que combina con elementos góticos “demostrando poca capacidad artística y escasos conocimientos del nuevo estilo”⁸¹.

Pedro de Rasines y Rodrigo Gil de Hontañón

Pedro de Rasines debió nacer hacia 1507 y está documentado hasta 1572, coincidiendo prácticamente sus años de actividad con los de su contemporáneo Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577) con el que comparte una misma actitud hacia la Ciencia y el Arte. A esta generación de maestros tardogóticos pertenecen también Pedro de Ibarra (el hijo de Juan de Álava, muerto en 1570), Andrés de Vandelvira (1505-1575) y el cordobés Hernán Ruiz “el joven” (c.1500-1569). A diferencia de los artistas citados, Pedro de Rasines no dejó escrito un manuscrito de arquitectura ni tampoco conocemos sus lecturas o su conocimiento de la tratadística artística contemporánea, ya que tanto su testamento como el inventario posterior de sus bienes no han sido conservados. El parco lenguaje contractual dificulta la comprensión de su obra, por otro lado escasa, si atendemos a sus diseños propios.

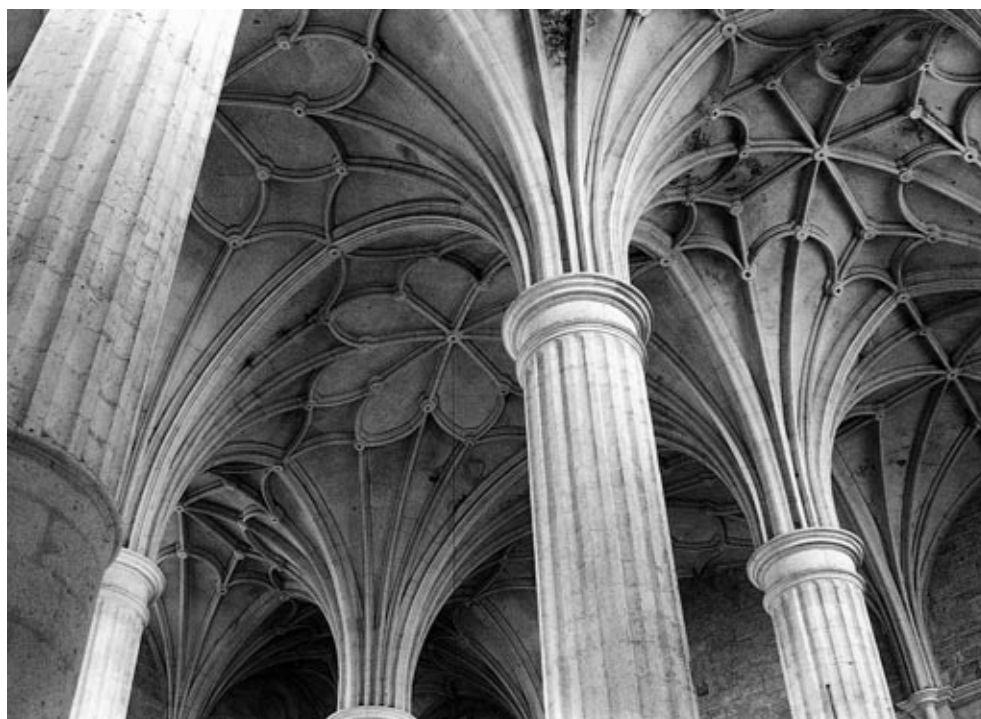
Como en el caso de Rodrigo Gil de Hontañón, en Pedro de Rasines podemos distinguir su estilo individual pero, como señalaba Hoag al referirse a Hontañón, no es sólo su voz la que habla a través de sus obras. En la carrera de Pedro de Rasines se pone de manifiesto la lucha entre la herencia tardogótica recibida

⁷⁸ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, 1993.

⁷⁹ La obra de este tercer Colonia ha sido poco estudiada. La recopilación más reciente en *Reyes y mecenas*, 1992, p.537.

⁸⁰ CHUECA GOITIA, 1951, p.53.

⁸¹ M.A. Zalama le califica de este modo en *Reyes y mecenas*, 1992, p.536.



Naves de la Colegiata de Roa de Duero, atribuidas a Pedro de Rasines.

de sus progenitores y el nuevo lenguaje clásico aplicado a la ornamentación que ya había triunfado entre determinados grupos sociales gracias al trabajo de arquitectos contemporáneos que habían viajado a Italia o habían desarrollado su creatividad en zonas de fuerte influencia italiana en comparación con el área burgalesa y riojana.

El periplo formativo de Pedro de Rasines no fue por Italia, sino por el Sur de España, trabajando con maestros como Diego de Siloé y Diego de Riaño en Granada y Sevilla; las circunstancias que motivaron esta ausencia de tres años de las obras de su padre, junto a quien comenzó su formación, le confieren un carácter muy particular dentro del panorama formativo del momento. Las enseñanzas andaluzas únicamente dejan huella en los aspectos ornamentales de su obra que en lo arquitectónico continúa marcada por los preceptos tardogóticos, hecho en buena medida debido a que hereda obras trazadas e iniciadas por su padre (Santo Tomás de Haro, Monasterio de Santa Clara de Briviesca, Colegio de San Nicolás en Burgos) si bien en sus propios diseños (bóveda de la capilla de La Vid, iglesia de Quintanilla San García o la colegiata de Roa de Duero) puede apreciarse también el apego a las fórmulas estructurales tardogóticas.

Pedro de Rasines empleó los órdenes clásicos (el corintio especialmente) pero entendidos como combinación libre de elementos al modo de Sagredo y al de Rodrigo Gil en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Juan de Vallejo en Burgos. El empleo de los órdenes clásicos, además de no estar sujeto a reglas, para Pedro de Rasines no era el elemento modulador y generador de la fachada, sino que tenía un carácter “decorativo”, igual que lo había expresado Rodrigo en su manuscrito de arquitectura. Aún manteniendo este sentido, a

diferencia de su padre, Pedro introdujo referencias clásicas en su obra como eco de su paso por Andalucía y quizá por la influencia de nuevos comitentes interesados por la arquitectura italiana, lo que se pone de manifiesto de manera especial en sus trabajos para el Colegio de San Nicolás en Burgos y la capilla mayor del Monasterio de La Vid.

Exceptuando estos casos, el lenguaje arquitectónico de Pedro de Rasines está marcado por el tardogótico: tanto la estructura de sus obras religiosas y civiles, como sus alzados muestran el apego a las fórmulas empleadas por su padre⁸².

Así, hereda de Juan de Rasines el gusto por las capillas mayores hipertrofiadas cubiertas con crucería de nervios curvos (capilla mayor de la colegiata de Roa de Duero), el diseño de bóveda implantado en la Colegiata de Berlanga de Duero, la articulación mural interior (imposta corrida sobre la que nacen las ventanas molduradas y abocinadas sin mainel) y exterior (cornisa a media altura, que se corresponde con el friso corrido interior, amplia cornisa de remate y contrafuertes rectos hasta la cornisa y angulados). Sin embargo, el modelo de bóveda más comúnmente utilizado por Pedro de Rasines no se corresponde con el utilizado por su padre; se trata del que adapta los pies de gallo a la crucería de terceletes, simplificando el modelo empleado por Rodrigo Gil (quien inscribe un cuatrifolio u otras figuras geométricas en torno a la clave central). Su apego a fórmulas propias del tardogótico también se observa en sus obras civiles, donde opta por soluciones esquemáticas de gran pureza estereotómica (como los capiteles prismáticos del Ayuntamiento de Laredo), resaltada por su apego al arco escarzano.

La obra de Rodrigo Gil de Hontañón ha sido objeto de más investigaciones aunque aún hoy su filiación estilística continúa en proceso de revisión. Su formación, el desarrollo de su carrera y determinados rasgos de su estilo tienen semejanzas con su contemporáneo Rasines, si bien no han sido documentados trabajando juntos. La actividad de Hontañón tiene como centro de gravedad Salamanca, aunque sus trabajos se dispersan también por Extremadura, Galicia y gran parte de Castilla-León, mientras que Pedro de Rasines centra sus intervenciones en la zona burgalesa, aunque es lógico pensar que se relacionasen dada su misma procedencia⁸³.

Como le ocurre a Pedro de Rasines, en los comienzos de su carrera profesional la influencia paterna es evidente incluso tras la muerte del maestro, en obras como las iglesias de San Sebastián de Villacastín o de Miraflores de la Sierra. En este periodo ensaya soluciones que veremos en trabajos de Pedro de Rasines: en la parroquial de Villacastín o en la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco emplea pilares compuestos de columnas adosadas con un friso liso entre molduras a modo de capitel, el mismo sistema empleado por Rasines en el tramo crucero de Santo Tomás de Haro (1547-57). Su trabajo más personal se desarrolla a partir de su intervención en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares en 1538 como su maestro de obra. Se inicia entonces una etapa en la carrera de Rodrigo de gran variedad tipológica que en torno a 1558-1559 acusan un salto hacia lo que Casaseca denomina “purismo” por su depuración de los

⁸² Para Camón Aznar lo característico de Pedro de Rasines era su “gran tradicionalismo y acento gótico”. Además consideraba que “...aunque rezagado en relación con las corrientes estilísticas universales, muestra unas robustas dotes arquitectónicas manifestadas sobre todo con su concepción espacial de amplios ámbitos, con cerramientos octogonales, cubiertos con complicadas y gigantescas bóvedas de crucería”. (CAMÓN AZNAR, 1959, pp.71-75). Años más tarde Hergueta se refería a la arquitectura de Pedro de Rasines como “gótico florido un tanto reformado”. (HERGUETA MARTÍN, 1979, p.334).

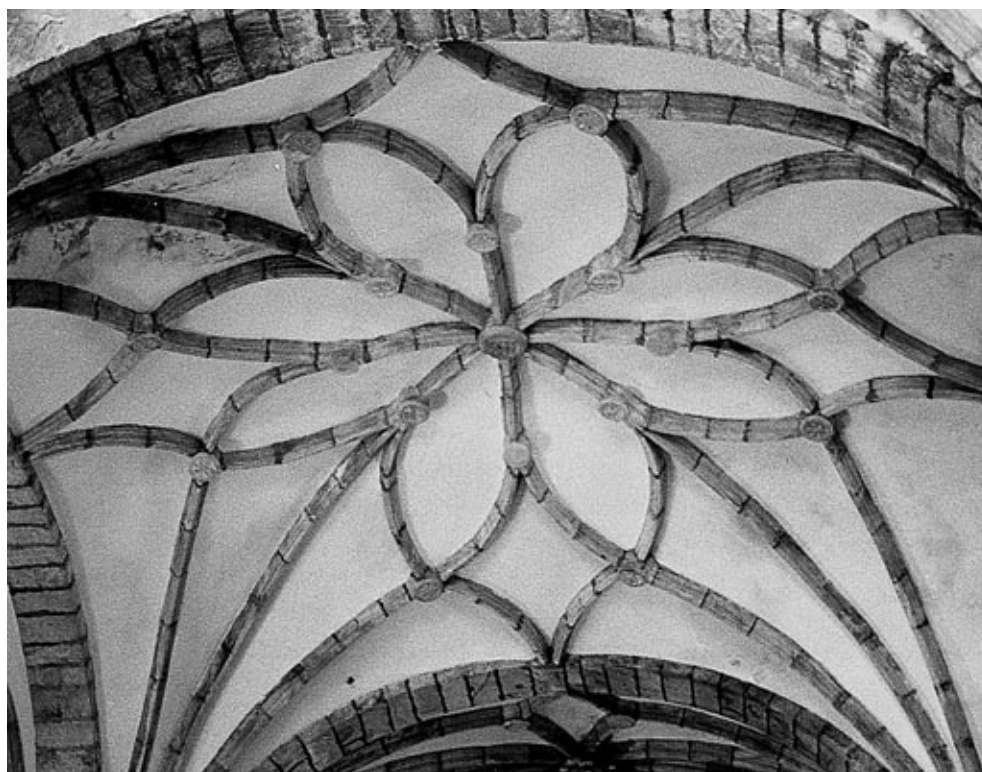
⁸³ Sobre Rodrigo Gil existe abundante bibliografía; una selección contendría los siguientes títulos: CAMÓN AZNAR, 1941; CASASECA CASASECA, 1988; CHUECA GOITIA, 1951; HOAG, 1985; MARÍAS, 1990; MARQUÉS DE LOZOYA, 1962 y PEREDA DE LA REGUERA, 1951.

detalles ornamentales en beneficio de los arquitectónicos (Palacio de los Guzmanes, la iglesia de la Magdalena de Valladolid, la Universidad de Oviedo).

El final de la renovación: maestros canteros del último cuarto del siglo XVI

Los presupuestos estéticos de Juan de Rasines se mantuvieron vigentes hasta finales de la centuria en la obra de sus nietos Rodrigo, Pedro y Juan, llegando a diluirse en la otra corriente imperante, la clasicista. El desarrollo de esta corriente está además unido a la labor de los canteros trasmeranos que, aún sin entender el significado de propuestas como la de Juan de Rasines, aplicaron de forma mayoritaria en las iglesias parroquiales castellanas esta arquitectura, convertida entonces en eminentemente popular y funcional, sin excesivos costes ni complejidad constructiva. La tipología que mejor refleja esta corriente es la iglesia salón, difundida por la geografía peninsular gracias al trabajo de canteros cántabros y vascos⁸⁴.

Los tiempos han cambiado y el mundo de la cantería de finales de la centuria dista mucho de parecerse al que habían vivido Juan y Pedro de Rasines; los modos de producción se han transformado para adaptarse a un mercado cada vez más competitivo. Aparecen así las cuadrillas de maestros canteros que



⁸⁴ La labor de los canteros cántabros ha dado lugar a un gran número de publicaciones de carácter monográfico contenidas en: GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991. Para una revisión bibliográfica más actualizada véase POLO SÁNCHEZ, 1994, pp.299 y ss.

Bóveda del crucero de la iglesia de Rasines, obra de Rodrigo de Rasines.

alternan la dirección de las obras (como es el caso de la cuadrilla burgalesa de Domingo de Hazas, Pedro de Rasines, Pedro de la Torre Bueras, Blas de Jacome, Martín de Orue, Lope García de Arredondo,...), a la vez que las obligaciones contractuales aumentan y se rigorizan las multas. Sin embargo, los conocimientos del maestro de cantería no tienen por qué ser mayores, afianzándose en el terreno de la práctica profesional ya que las labores de diseño corren a cargo del “arquitecto”, término que define una nueva figura dentro de la profesión alejada de la práctica material y dedicada a las labores intelectivas. Sin embargo, para el círculo profesional que nos ocupa, poco cambia a este respecto y los maestros canteros continúan diseñando y dirigiendo sus obras. Disminuye la movilidad geográfica con lo que el marco de trabajo se reduce considerablemente, limitándose a Burgos y localidades cercanas así como a la región de origen de los maestros.

La obra de los hijos de Pedro de Rasines (Rodrigo, Pedro y Juan Villar de Rasines), es la prueba palpable de cómo la arquitectura tardogótica llega a diluirse dentro de la arquitectura clasicista (la desornamentada), hacia finales del siglo XVI. Y no es de extrañar si tenemos en cuenta que estos arquitectos reproducían un lenguaje que ya había sido despojado por sus antecesores de todo elemento anecdótico o superfluo, sólo quedaba revestirlo de nuevo con ropajes a la clásica.

Las obras de Rodrigo de Rasines reflejan, tanto a nivel estructural como decorativo, el fuerte peso de la tradición gótica, heredada y aprendida en las obras de su padre. Activo durante la segunda mitad del siglo, su estilo presenta escasos rasgos del lenguaje clásico (exceptuando su apego por el orden toscano) y se muestra fuertemente anclado en la tradición tardogótica repitiendo diseños de bóvedas del primer cuarto del siglo XVI. Sus espacios son aún tardogóticos, ya que tardogótico es su sistema de arcos-bóvedas (capilla ochavada en Ampuero, San Francisco de Laredo, capilla mayor de la parroquial de Huércanos), aunque su actividad se desarrolle hasta 1592. Lo mismo podríamos decir de su hermano Pedro Villar de Rasines, quien a finales del siglo reproducía modelos castellanos de mediados de la centuria (sacristía de la iglesia de Castrillo del Val), a la vez que se mostraba como un hábil constructor de diseños ajenos ya clasicistas (iglesia burgalesa de Quintanadueñas) y ensayaba la combinación de ambos lenguajes en la iglesia salón soriana de Fuentepinilla. El otro miembro de esta generación, Juan Villar de Rasines, trabajó asociado a una amplia cuadrilla de maestros cántabros (entre los que se encontraban Pedro Vélez de Rada, Simón de Berrieza, Juan Sáenz de Llánez y Domingo Martínez), especializándose en obras de ingeniería civil, como puentes.

Es evidente cómo los trabajos de esta generación de la dinastía Rasines ya nada tienen que ver con la importancia de las obras realizadas por su abuelo y por su padre; son maestros de cantería que prácticamente ya no trabajan solos y que no tienen cuadrilla propia, necesitan asociarse para conseguir obras. Además, los fracasos de esta generación en las últimas obras de envergadura de las que se encargaba la familia (el pleito por incumplir el contrato para Santo Tomas de Haro, las críticas ante el diseño del Hospital de Briviesca o la dejación de la obra del Colegio de San Roque en Burgos), demuestran su incapacidad para

hacer frente a empresas de importancia. Así, las obras importantes las realizan asociados a otros maestros o en Cantabria (quizá porque en su tierra aún conservaban ese prurito que ya habían perdido en Castilla).

El declive de la familia Rasines se produce de forma simultánea a la ascensión de nuevos nombres en el mundo de la cantería finisecular cántabra. Se trata de arquitectos en algún modo vinculados con los Rasines, con los que coinciden trabajando en Burgos, y que mantendrían viva la llama de Juan de Rasines, incluso mejor que sus propios nietos —en cuanto a la categoría de las obras—, pero combinando los modelos rasinescos de bóvedas de crucería con los presupuestos clasicistas a nivel de soportes y muros. Nos referimos en especial a Pedro de la Torre Bueras y Lope García de Arredondo, aunque en este grupo burgalés de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII también se incluyen maestros ya netamente clasicistas como Domingo de Hazas, Diego de Sisniega y el Veedor General del obispado burgalés Juan de Naveda, por citar algunos de los nombres más relevantes. Lope García de Arredondo es un maestro de gran actividad profesional relacionado en diversas ocasiones con la familia Rasines a través de sus intervenciones en la villa de Laredo (iglesia y ayuntamiento) y Briviesca. Es importante destacar que se trata de un maestro formado antes de la construcción de El Escorial pero que pasa por la fábrica filipina para posteriormente asentarse a trabajar en la ciudad de Burgos, donde llega a tener casa. Trabaja en varias localidades burgalesas y será llamado por importantes personajes como el Condestable de Castilla, demostrando su prestigio en la ciudad⁸⁵.

Pedro de la Torre Bueras (activo entre 1571 y 1610) es un caso muy similar al anterior: formado en Valladolid, coincide trabajando con Rodrigo de Rasines en la iglesia parroquial de Rasines —que diseñan juntos— y con él acudió a la puja de las obras del monasterio de Nájera y del colegio burgalés de San Ildefonso. Llegó a alcanzar gran prestigio en la ciudad de Burgos, donde fue consultado para importantes intervenciones además de trabajar en la ampliación del Hospital de la Concepción. Su carrera fue muy larga y realizó abundante obra en la zona burgalesa y riojana (Miranda de Ebro, Briones), en Valladolid (Peñafiel, Castroverde) e incluso en Asturias (monasterio de San Vicente en Oviedo). De su abundante trabajo, tanto en obras de ingeniería como arquitectura, destaca su papel en la implantación de la tipología de iglesia salón en Cantabria a través de la iglesia parroquial de Liendo, así como la consolidación de un modelo de capilla de bóveda tardogótica y articulación mural clasicista, gracias a su obra en la Capilla de los Maza en la iglesia de Carasa en 1575, (modelo que repite en San Francisco de Miranda de Ebro)⁸⁶.

Estamos ante un tipo de arquitectura basada en una sólida labor de cantería que combina clasicismo y goticismo creando un lenguaje de gran éxito durante las dos últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII. Un buen reflejo de la arquitectura en torno a final del siglo, el triunfo de lo clásico frente a lo moderno, nos lo proporciona un contemporáneo de los hijos de Pedro de Rasines: Juan de Arfe y Villafañe (1535-1607). Este orfebre escribió entre 1585 y 1587 su obra *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, en la que realiza una valoración crítica de los diversos géneros de arquitectura desa-

⁸⁵ Su biografía se recopiló en GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp.228-229. Además de las nuevas intervenciones que citaremos en este trabajo, le hemos documentado en la iglesia de San Agustín de Burgos y en obras municipales (A.H.P.B., Leg.5909, fols.266 y ss.). También trabaja en 1593 en la obra del Puente de Santa María (IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, p.35).

⁸⁶ GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp.662-663.

rrollados en España a partir de la Edad Media; para Arfe la decadencia de la arquitectura española se manifiesta especialmente en el gótico, que denomina “Mazonería o Crestería, o, según otros, obra moderna”; la recuperación de la arquitectura clásica, debida a arquitectos como Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé, había dado paso a nueva arquitectura a lo romano, la no desornamentada, el clasicismo decorado. La obra de los maestros trasmeranos y la de Arfe no hacen sino poner de manifiesto la existencia y cohabitación en el último tercio del siglo XVI de diferentes arquitecturas “a lo romano”, del mismo modo que habían existido y cohabitado diferentes arquitecturas tardogóticas a comienzos de esa lejana y larga centuria.

I . LOS ARTISTAS

Aspectos biográficos

La dinastía de los arquitectos apellidados Rasines procede del pueblo del mismo nombre, situado en la zona oriental de Cantabria, en la Junta de Parayas⁸⁷. Ellos mismos declaraban que “...an seido e son deszendientes por linea rreta de varon y por lexitimo matrimonio de la dicha cassa y solar de bihar ques- ta en el dicho lugar de rrasines que de antequisimo e ynmemorial tiempo a esta parte a seido y es casa y solar conozido de notorios hixos de algo y como tal se suzede en ella por bia de binculo e mayorazgo de mayor en mayor y ansi es notorio”⁸⁸. Así, los arquitectos emplearán los toponímicos Viar (en sus variantes de Bihar, Biyar, Villar o Byhar) y Rasines en su apellido durante –al menos– cuatro generaciones, desde Juan Sáenz de Viar de Rasines a Rodrigo Villar de Rasines.

Este origen geográfico está estrechamente relacionado con la actividad profesional de los Rasines y su vinculación con Castilla y sus Condestables. Desde finales del siglo XIII el territorio había formado parte de los dominios de los Fernández de Velasco, más tarde Condestables de Castilla; el cronista Lope García de Salazar llegaba incluso a relacionarlos con el poblamiento del pueblo que nos ocupa⁸⁹. La importancia estratégica del lugar, sin duda interés prioritario de los Velasco, quedaba patente en su situación al pie del camino que unía el importante puerto comercial de Laredo con las merindades burgalesas, entonces la vía más corta entre la meseta castellana y el mar Cantábrico (a la vez, unía la Meseta con Vizcaya a través de las Encartaciones y Valmaseda) y, por lo tanto, una vía de primera línea para el comercio lanero.

Esta privilegiada situación geográfica explica el importante papel que toda la zona jugó en el mundo de la cantería en torno al primer cuarto del siglo

⁸⁷ De hecho, todas las ramas del apellido Rasines tienen su origen en dicho pueblo. En una certificación de armas de 1708 se contiene que “Los descendientes de este Solar estan repartidos asi en el propuesto Lugar de Rasines (...) y demas de aquel territorio y de el es oriundo Iuan de Rasines cuya nobleza es notoria, y ser todos los Ascendientes y descendientes de esta Cassa Christianos viejos de Limpia sangre Cavalleros Hijosdalgo en Posesion propiedad y notoriedad en aquellas Montañas...”. (B.M.S. Ms. 691. *Certificación y blasón de armas de la Noble y Antigua Casa Solar Infançonada de el apellido de Rasines, de las Montañas de Burgos. Para don Francisco Rasines Originario de este solar, y Natural, y Vecino de la Villa de Las Pilas, Jurisdicción de la Muy Noble y Fidelissima Ciudad de Sevilla*. En Madrid, a 11 de octubre de 1708).

⁸⁸ Pregunta del interrogatorio realizado en 1580 por los Rasines para el pleito que mantenían con el cabildo de la iglesia de Haro. La razón de esta pregunta no era otra que demostrar su condición de hidalgos y poder eludir la cárcel. (A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Moreno Fenecidos, Caja 40-1).

⁸⁹ “...e destos godos pobló un caballero que traya un haron de la flota acerca de Carasa, e faziendo allí su casa púsole nombre Velasco, que quiere decir Velasco, el nonbre del harón. (...) Otro cavallero destos godos pobló en Rasines de Gebaja que puso nombre a su casa saravia...”. Cit. GARCÍA DE SALAZAR, 1967, p.392.

“Juan Gil, yerno de Juan de Rasines, vecino de Rasines, aparejador” dirija la obra del Ayuntamiento de Medina de Pomar⁹² y que otra hija de Juan estuviese casada con el cantero Juan de Villa, incorporado a la cuadrilla de su hermano Pedro en la obra de Santo Tomás de Haro (La Rioja).

Pedro Rasines de Biyar, Sáinz de Rasines u Ortiz de Rasines (de tan diversas maneras es citado en la documentación) nació en Rasines en torno a 1507 ya que tenía cincuenta años “poco más o menos” en 1557⁹³. Trabajó como cantero desde 1530 hasta agosto de 1572, fecha aproximada de su muerte. Al igual que su padre, no se conoce su testamento pero sabemos que fue enterrado en la capilla mayor de la iglesia de su pueblo y que estuvo casado con Francisca Saravia⁹⁴ con quien tuvo varios hijos, tres de los cuales se dedicaron al oficio de la construcción. Eran Rodrigo, Pedro y Juan Viar de Rasines, además de su hermano el licenciado Diego Viar de Rasines⁹⁵ y de sus hermanas Francisca, María y Juana Saravia, mujeres de Francisco de Cobillas, Hernando de Santibañez y Juan de Helguero Alvarado, respectivamente. Ya en esta generación la familia se había enriquecido: uno de sus hijos pudo estudiar leyes y sus hijas se casaron con personajes ajenos al mundo de la cantería con profesiones tan lucrativas como la de escribano público de número (este era el caso de Francisco de Cobillas). De hecho, debía ser un asunto bastante lucrativo el casarse con una hija de Pedro de Rasines ya que Mari Sáenz Saravia, una vecina del pueblo, en 1554 acordó con el propio Pedro el que su sobrino (hijo de Juan Gil de Gibaja, un vecino de Gibaja) se casase con una hija del maestro para lo que dotarían el matrimonio ella y el propio Juan Gil con tierras e importantes sumas de dinero, como acordaron ante los escribanos de Carranza ese mismo año. Pero el matrimonio no se consumó y Mari Sáenz, al sentirse estafada por Juan Gil, decidió vender progresivamente todas sus tierras a Pedro de Rasines, motivando un pleito ante la Chancillería de Valladolid⁹⁶. También acabaron en pleito con los Edilla, otra familia de canteros procedentes de Rasines con obras importantes en La Rioja a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. La razón del pleito fue la curaduría que Juan de Helguero Alvarado –el yerno de Pedro de Rasines– ejerció sobre sus sobrinos, hijos del maestro de cantería difunto Marcos de la Edilla⁹⁷.

Gracias a la documentación proporcionada por la obra de la iglesia de Haro conocemos a otro Pedro de Rasines. Era el testigo que en 1547 actuaba en un testamento junto a Juan de Villa, el yerno de Juan de Rasines. En el documento es citado como “hijo de Pedro de rasines cantero vezino de rresines”⁹⁸. Su firma y la fecha de este documento confirman que no se trata del otro hijo de Pedro llamado Pedro Viar de Rasines; este Pedro habría nacido en torno a 1529 y podría ser el que actuó de aparejador en la obra del monasterio de La Vid entre 1552 y 1556 dirigida por su padre. Lo que queda claro es que había muerto en 1572 ya que entonces no figura entre los herederos de su padre⁹⁹.

El personaje más destacado entre los hijos de Pedro de Rasines es Rodrigo Villar de Rasines: fue el primero en incorporarse a las obras de su padre, el encargado de concluir las y el que contrató obras de mayor importancia tras la

⁹² “este suso dicho día di a Juan Gil, yerno de Juan de Rasines, vecino de Rasines, aparejador por el cargo que tuvo de benir a dar orden en la cantera y por la traza que dio de los arcos de las puertas y boticas e pilón de todas las veces que vino un doblón e mas XXX maravedis que se gastaron en conbidar”. Cit. CADIÑANOS BARDECI, 1978, pp.124 y 150. Este Juan Gil trabajaba también en la capilla del monasterio de Santa Clara lo que nos inclinaba a pensar que podría tratarse de Juan Gil “el mozo”, pero la condición de aparejador de éste de Medina no parece coincide con el cargo de maestro mayor de la Catedral de Salamanca de Gil “el mozo”.

⁹³ A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Zarandona, fenecidos, caja 496/3.

⁹⁴ Otra Francisca Saravia era la mujer del cantero Pedro Ezquerro de Rozas (testamento en A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 3417, fols.157 y ss. 24-V-1598). Se trata de un apellido muy común en los pueblos cercanos por lo que el parentesco resulta difícil de delimitar.

⁹⁵ Residía en Laredo y era “letrado de opinion y credito y a tenido e tiene a su cargo muchos negocios de calidad y cantidad abogando hen ellos y a sido juez por su magestad en muchas partes y negozijs”, como recoge el pleito de 1580.

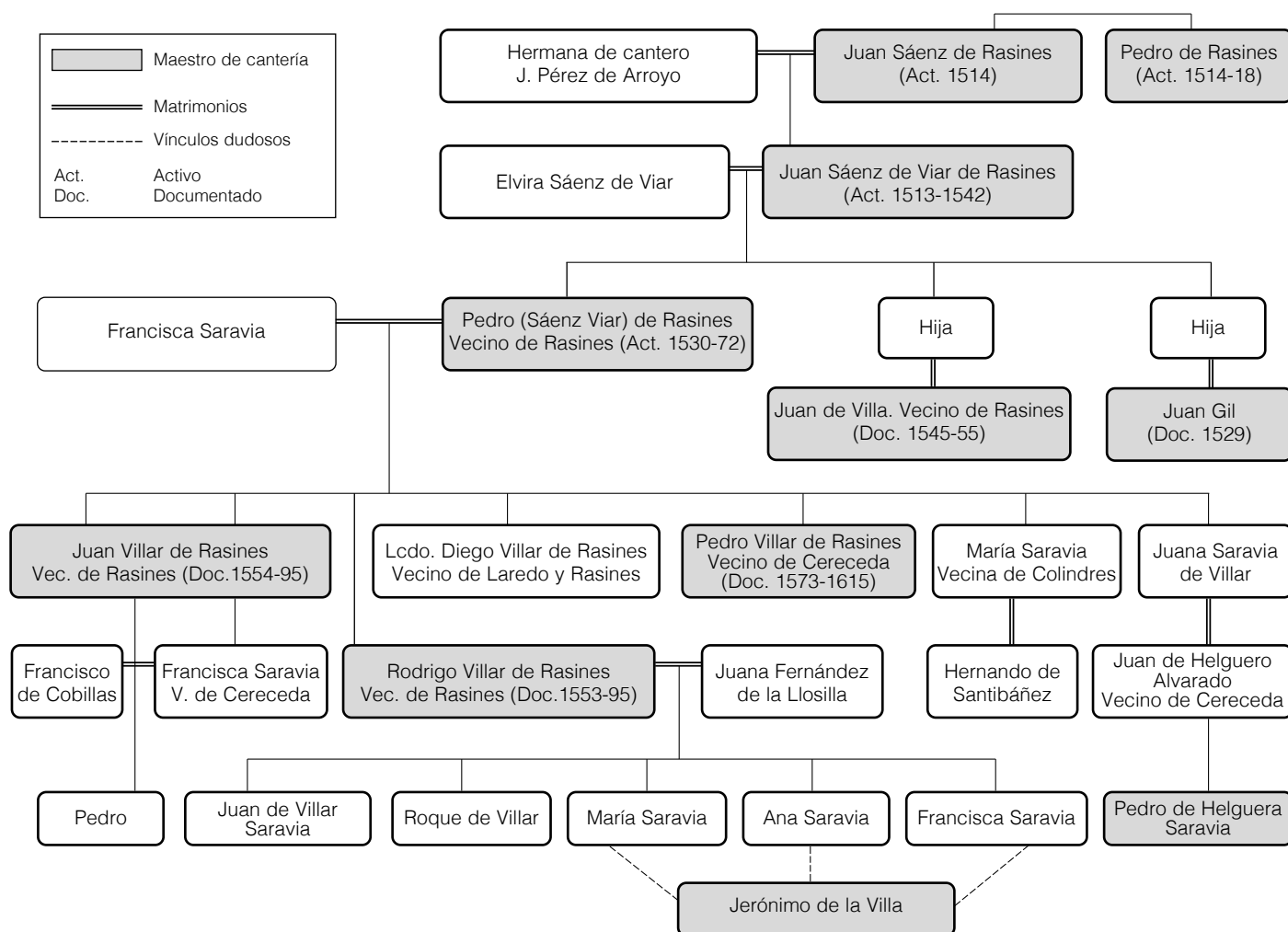
⁹⁶ A.R.Ch.V., Zarandona y Balboa, Fenecidos, Caja 496/3, Leg.94, fol.45.

⁹⁷ Helguero Alvarado fue condenado a pagar a los Edilla 5.200 reales por diferencias en las cuentas del tiempo en que ejerció la curaduría. Las diferencias incluían el cobro de deudas de obras de Marcos de la Edilla y su padre (el cantero Juan de Edilla), que había trabajado para los Rasines en los años cuarenta. (A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 3434, ante Juan Villar Saravia, fols.183-186).

⁹⁸ A.H.P.La Rioja, Leg. 3421, fols.49-51 vto.

⁹⁹ En el pleito que la familia Rasines seguía en 1580 con el cabildo de la parroquial de Haro, un testigo (Juan Ruiz del Cerro) era interrogado sobre si “conoce a los dichos licenciado rasines y rrodrigo de rasines e a los demas sus hermanos e consortes mençionados en el dicho interrogatorio y ansi mesmo conoço a pedro de rrasines su hermano difunto...”.

CUADRO GENEALÓGICO DE LA FAMILIA RASINES



muerte de Pedro de Rasines. Como hijo mayor heredó el mayorazgo principal de la Casa de Viar en Rasines, donde había nacido en torno a 1537. Es quizá el mejor documentado de entre los Rasines gracias a que conocemos su testamento –fechado en 1595– y varios pleitos en los que estuvo involucrado en los años ochenta. Por todo ello sabemos que en 1558 trabajaba como cantero junto a su padre aunque no es citado como maestro de cantería hasta 1569, que había muerto en mayo de 1598, que había estado casado con Juana Fernández de la Llosilla y que ninguno de sus hijos se dedicó a la cantería aunque uno de sus yernos era el cantero Jerónimo de Villa¹⁰⁰. Su mujer moría en las navidades de 1600 y pocos días después se realizaba el inventario de sus bienes, un inventario más propio de una humilde familia campesina que del “arquitecto del Condestable de Castilla”; ya habían pasado los buenos tiempos para los Rasines. Poseía unas casas “principales” en las que vivía, varias tierras, helgueros y castaños y varios

¹⁰⁰ Sus hijos eran Juan de Villar Saravia (Escribano de número de la Junta de Parayas y de Su Majestad), Roque de Villar, María Saravia y Ana Saravia. Había tenido otra hija llamada Francisca Saravia, difunta cuando Rodrigo redacta su testamento en Rasines el 9 de septiembre de 1595. (A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 3416, fols. 35-39 vto.).

días de molino. Apenas tenía tres vestidos y una capa, así como el material de casa y los instrumentos de trabajo en el campo; se cita un martillo de cantero pero no se recoge ningún artículo de lujo, ni pinturas, joyas o libros¹⁰¹. Parece pues, que el mayorazgo de los Rasines, “notorios hixos de algo”, era más una cuestión social que económica.

Los otros hijos de Pedro ya no vivían en Rasines. Juan de Villar de Rasines comenzó en 1558 a trabajar como cantero junto a su padre y su hermano Rodrigo y llegó a ser regidor de la villa de Rasines en 1586, aunque en ocasiones es citado como vecino del cercano pueblo de Bárcena de Cicero¹⁰². El último de los Rasines canteros fue Pedro de Villar de Rasines, documentado desde 1583 hasta 1615; a la evidente diferencia de edad con sus hermanos se une el que no es citado entre los herederos de Pedro de Rasines en 1573 ni en el testamento de Rodrigo en 1595, aunque en 1587 sí consta como tal. Su trabajo, realizado fuera del círculo profesional de sus hermanos, viene a demostrar que las relaciones con el resto de la familia no debían ser nada buenas (¿se trataría quizá de un hijo ilegítimo?).

El ejercicio de la profesión

El ejercicio de la cantería durante el siglo XVI estaba reglado por una serie de normas no escritas basadas en la experiencia de los talleres, encargadas de luchar contra la competencia y asegurar la profesionalidad de los dedicados al oficio de la piedra. Esta dedicación fue un hecho bastante común en las poblaciones vascas y cántabras durante todo el siglo XVI, convirtiéndose en un verdadero fenómeno social en determinadas comarcas, como fue el caso de la Merindad de Trasmiera y los valles más orientales de Cantabria como la zona donde se localiza la población de Rasines¹⁰³. Si están bien estudiados los modos de producción de los maestros de cantería a partir del último tercio del siglo XVI en adelante, resultan sin embargo difíciles de establecer los métodos de trabajo empleados por un maestro de cantería de la primera mitad del siglo XVI, como es el caso de Juan de Rasines. Sin embargo, la información documental nos ayuda a reconstruir al menos parte de su sistema de trabajo, común al resto de la cantería española del periodo y que será heredado, más o menos sin cambios (una de las características del sistema canteril será su tradicionalismo), por las cuadrillas de su hijo y sus nietos, ya a finales del siglo XVI.

A comienzos del siglo XVI el sistema de formación de los futuros maestros canteros continuaba siendo el heredado del Medievo: se mantenía el tradicional sistema de maestría por el que los entalladores y los oficiales de cantería trabajaban junto a los aprendices y criados del maestro en la obra, pasando la profesión de padres a hijos durante generaciones. Como tantas otras familias de la época (los Colonia, Guas, Gil de Hontañón, etc.), los Rasines se mantuvieron unidos a la cantería durante varias generaciones transmitiendo los conocimientos del oficio de padres a hijos, como hará Juan con su hijo Pedro de Rasines y éste con los suyos al enseñarles el trabajo en sus obras. El sistema se protocoliza a

¹⁰¹ El inventario lo realizó su hijo Juan de Villar Saravia como escribano. La ropa de cama estaba “muy andada” y sólo tenía “una capa bieja de muger”, y ropa negra que se llevó su hija María Saravia. Como único objeto de lujo se citan “dos zarzillos de sallar”. (A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg.3434, fols.1-2 vto.).

¹⁰² Id.Leg.3434-IV, fols.70-71 vto.

¹⁰³ La dedicación a la cantería de los maestros vascos ha sido estudiado por BARRIO LOZA y MOYA VALGAÑÓN, 1980. Para el caso cántabro: ALONSO RUIZ, 1992 y GONZÁLEZ ECHEGARAY et al, 1991.

mediados de la centuria: si la relación maestro-aprendiz era exclusivamente profesional (si no estaban unidos por vínculos familiares o de vecindad) se establecía entre ellos un contrato bilateral conocido como “carta de aprendizaje” que recogía de forma exhaustiva las condiciones que debían regir dicho aprendizaje¹⁰⁴. Por estos pliegos de condiciones sabemos que el aprendiz comenzaba su tarea con una edad aproximada de 14 años, trabajando como tal hasta obtener la mayoría de edad; podían transcurrir un mínimo de dos años y un máximo de cinco hasta que el aprendiz quedaba capacitado como oficial de cantería aunque aún no podía ejercer como responsable máximo de una construcción. El siguiente paso en el escalafón profesional llevada al oficial a convertirse en maestro de cantería.

El objetivo de esta primera etapa en el oficio era el dominio técnico de la talla y corte de piedra por encima de cualquier consideración de tipo arquitectónico. De hecho, maestros formados a mediados del siglo XV (como Juan Guas) o durante las primeras décadas del siglo XVI (como Antón Egas y el propio Juan de Rasines) comenzaron sus carreras realizando labores propias de entalladores, de escultores, y no de arquitectos. El dominio de la técnica del corte de piedra y de la propia talla, así como el conocimiento de la construcción gracias al trabajo en una obra¹⁰⁵, sería la vía para explicar la posterior dedicación de estos maestros a labores propias de “arquitecto”¹⁰⁶.

El paso hacia la maestría venía dado por la capacidad del nuevo maestro para dar fianzas que avalasen su trabajo y no por la supuesta existencia de exámenes que capacitasen al aprendiz como oficial y a éste como maestro. Las fianzas se convierten en la clave para entender el desarrollo de la cantería del siglo XVI: eran necesarias para contratar cualquier obra con el objeto de cubrir posibles eventualidades (abandono, ruina, incumplimientos del contrato, etc.) y debían consistir en bienes raíces o personas solventes económicamente, lo que resultaba difícil de conseguir para un simple oficial. La mejor prueba de la capacitación profesional de un nuevo maestro de cantería era su capacidad para conseguir fiadores (en muchos casos miembros de la profesión).

El aprendizaje

A diferencia del sistema tradicional hasta aquí descrito, Juan de Rasines no desarrolló su carrera junto a su padre y su tío, también canteros, sino que en sus comienzos se vinculó a Felipe de Bigarny, un afamado escultor de gran prestigio en Castilla. La investigación no nos ha desvelado lo ocurrido con anterioridad a 1513, la primera obra documentada del joven Rasines. Por el funcionamiento de la cantería de la época podemos establecer que Juan de Rasines debió iniciar su formación en torno a 1507 con unos 14 años, probablemente junto a su padre y su tío en las obras de Medina de Pomar (Burgos). Éstos debían estar en la villa burgalesa ya en 1513 como se desprende del hecho de que en mayo del siguiente año la reina doña Juana autorizase al cantero Hernando de la Calleja a llevar armas en defensa de los hermanos Rasines; un vio-

¹⁰⁴ Este es el caso de un aprendiz llamado Juan de Rasines (sin ninguna relación con los Rasines objeto de nuestro estudio), hijo de otro Juan de Rasines, vecino de Bárcena de Cicero. El 4 de abril de 1557 firma un contrato de aprendizaje con el maestro de Adal Juan del Haro de la Maza (A.H.P.C., Leg. 4862-IV, ante Francisco de Cobillas, fols. 23-23 vto.). El contrato se establece por 4 años y en él se especifica que el maestro “al fyn del dicho tiempo le a de dar una escoda e un cincel e un mazo según huso entre oficiales de cantería”.

¹⁰⁵ El contrato de aprendizaje firmado en 1596 entre el maestro Juan de Zorlado Ribero y el aprendiz Domingo de Palacios es muy elocuente respecto a la finalidad de dicho periodo. Estipula que “si dentro del dicho tiempo no le enseña el dicho oficio le tendra en sus obras hasta que le sepa” (ALONSO RUIZ, 1992, p.80). En algunos contratos de obras se especifica la obligación del maestro de mantener a su costa aprendices mientras dure la obra y enseñarles el oficio. Juan de Rasines estaba obligado a “poner dos oficiales aprendizes los quales ansy mesmo han de labrar en la dicha obra como los otros oficiales que les aya de dar a cada uno por su jornal un día que labren a quarenta y cinco maravedies” en 1529, al contratar la obra de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. (A.C.Santo Domingo de la Calzada, Libro de Fábrica, Leg.1).

¹⁰⁶ El uso del término “arquitecto” en España es posterior al momento que nos ocupa y se usará en su acepción vitrubiana-albertiana, en torno a la Corte y Felipe II. A comienzos de la centuria los profesionales dedicados a la construcción recibían la denominación de maestros de cantería o canteros. (MARIAS, 1979, pp.173-216 y ALONSO RUIZ, 1992, pp.93 y ss.).

lento altercado había movido a un Calleja a acuchillar tiempo atrás a Juan de Rasines (padre) quien ahora buscaba venganza¹⁰⁷. La presencia de –al menos– cuatro canteros en la población de Medina de Pomar en torno a 1513-1514 no parece ser casual, sobre todo teniendo en cuenta la construcción desde 1511 de la Capilla de la Concepción en el Monasterio de Santa Clara, para donde Bigarny realizará el retablo y las esculturas funerarias del Condestable don Íñigo y su esposa doña María de Tovar. Quizá el padre de Juan de Rasines encargase a Bigarny la educación de su hijo, ya que ambos pudieron coincidir en Medina de Pomar. El padre continuará vinculado a la villa burgalesa ya que trabaja también en la obra de su nuevo Ayuntamiento¹⁰⁸. Por el contrario, Pedro de Rasines, el tío, abandona Castilla y en 1517 trabaja en la portada del Monasterio de los Jerónimos de Lisboa¹⁰⁹, desde donde pudo volver a Castilla o ir a América siguiendo a otros maestros que como él trabajaron en el monasterio lisboeta¹¹⁰.

Mientras, el joven Rasines iniciaba su carrera de la mano de Bigarny. El 11 de abril de 1513 firmaba un contrato (luego no materializado en su totalidad) para realizar un nuevo templete de alabastro para el sepulcro del Santo en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siguiendo un modelo realizado por “maestre filipe vecino de la ciudad de burgos”, un viejo conocido de los canónigos calceatenses. La adjudicación directa (la documentación no recoge ningún dato sobre subasta o remate) y el que en 1517 Rasines sea “criado” de Bigarny,



Portada del Monasterio de La Piedad en Casalarreina.

¹⁰⁷ Entonces la reina Juana autorizaba a los canteros Juan y Hernando de la Calleja a llevar armas para defenderse de los hermanos Rasines. El documento relata cómo “el (hermano) y Juan de la calleja su hermano ovieron cierto enojo con un Juan de rasynas e Pedro rasynas canteros e diz que el dicho Juan de la calleja su hermano dio una cuchillada al dicho Juan de rasynas a cava de lo qual diz que esta enemistado y como quier que ellos an enviado a rogar sean amigos diz que no lo han querido fazer, antes lo a enviado amenazas diziendo que le a de matar porque su hermano los hizieron (sic) a cava de lo qual diz que el tiene nescesidad de traer armas para defensa de su persona” (A.G.S., R.G.S., 12 de Mayo de 1514, sin clasificar).

¹⁰⁸ La obra del antiguo Ayuntamiento de Medina de Pomar fue diseñado por Juan Gil de Hontañón (según Cadiñanos) y fue comenzada en 1528 en que García Sanz, cantero procedente de Rasines como la mayoría de los miembros de la cuadrilla, abrió los cimientos del edificio. En 1529 el aparejador era un Juan Gil y en 1531 ya estaba acabada la obra. En 1534 las vecindades de la merindad acuerdan para contribuir a reparar la fábrica de las casas del ayuntamiento y la cárcel, a la vez que dan un poder para pagar “lo que se debe de las obras que se han hecho en la casa del ayuntamiento e la addiencia y carzel” (A.M.M.P., Leg. 6034, s/f). Sobre el antiguo ayuntamiento puede consultarse CADIÑANOS BARDECI, 1978, (pp.124 y 150) y GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, 1989, (p.210).

¹⁰⁹ Entre 1516 y 1518 hubo una epidemia de peste en Medina de Pomar lo que quizá explique la marcha a Portugal de Pedro de Rasines. Pedro de “Recines” figura en el libro de pagos de la obra de la fachada sur del monasterio entre el 16 de julio y agosto de 1517 y de nuevo desde enero a mayo de 1518. La obra se concluye en diciembre. (Cit. DIAS, 1993, p.289). La magnitud de la empresa, dirigida por el cántabro Juan del Castillo, hizo necesaria la llegada de gran número de canteros y entalladores procedentes de Castilla –se calcula que trabajaban en la fachada 71 artistas–, cántabros en un alto porcentaje. Sobre el monasterio véase ALVES, 1989 y 1991; DIAS, 1990 y MARQUÊS DE CARVALHO, 1990.

¹¹⁰ Es el caso de Rodrigo de la Pontecilla quien trabajó en México al menos desde 1524 y llegó a ser maestro mayor de obras de la ciudad.

indican que el maestro recomendó a uno de sus entalladores para materializar una obra por él diseñada, dando por finalizada la etapa de aprendizaje de Juan de Rasines. La relación estrecha entre Rasines y Bigarny queda de nuevo manifiesta en un documento fechado el 6 de octubre de 1517; en él se comunicaba a maese Felipe que debía presentarse ante el cabildo parroquial de Santo Tomás de Haro para aclarar las denuncias habidas contra él por un entallador suyo llamado Matías, en referencia a la portada de dicha iglesia. Bigarny contestaba entonces desde Naharruli (hoy Casalarreina) que acudiría ante el cabildo, firmando como testigos de su carta sus entalladores “Enrique de Borgoña e Juan de Resines e Juan obreros criados suyos”¹¹¹. Entre 1513 y 1517 nada sabemos de Rasines aunque evidentemente seguiría junto a Bigarny como un entallador de confianza, ya que tanto Enrique de Borgoña como “Juan” (sin duda, se trata de Juan de Combreros), lo eran¹¹².

El papel de criado en el contexto artístico de comienzos del siglo XVI tiene un significado muy amplio, entendiéndose por tal a un servidor muy cercano al maestro al que ayuda en las tareas importantes, tal y como hacía Rodrigo Gil de Hontañón en la obra de su padre en la capilla del Deán Cepeda en San Francisco de Zamora en 1523. De hecho, la existencia de criados era una práctica muy habitual en la cantería, como prueba el que todos los Rasines los tuvieron¹¹³.

Así pues, al menos desde octubre de 1517 Rasines formaba parte del taller de Felipe de Bigarny en Casalarreina, donde trabajaba el borgoñón desde 1515 en las obras del Monasterio de La Piedad, iniciado un año antes e inaugurado por el papa Adriano en su camino a Roma en 1522. En 1516 la obra fue visitada durante más de un mes por “un maestro que es huésped de Felipe” y cuyo hijo se llamaba Rodrigo (no puede ser otro que Juan Gil de Hontañón, quien probablemente fuese el tracista del monasterio)¹¹⁴. La siguiente referencia documentada sobre nuestro Rasines le convierte ya en maestro de cantería: han pasado seis años desde la visita de Juan Gil a Casalarreina y Castilla ha sido sacudida por una guerra civil. En ese tiempo convulso Rasines ha finalizado su aprendizaje y ha conseguido la maestría. Resulta significativo que la primera noticia sobre su maestría se produzca el 8 de octubre de 1522 en Valladolid, cuando actúa de testigo en la toma de un censo por parte de un vecino de la ciudad, Pedro de Salazar, junto a un escultor del taller de Bigarny, Pedro de Guadalupe¹¹⁵. Veinte días más tarde se daba a conocer en esa misma ciudad el perdón real para los partidarios de las comunidades tras la derrota de Villalar; estaba presente el Condestable de Castilla. Quizá la presencia de Rasines en la ciudad estuviese relacionada con su posible participación en la Guerra de las Comunidades en el bando de su patrón el Condestable como había ocurrido con otros artistas activamente implicados en la revuelta en el bando perdedor, (lo que explicaría que conozcamos sus nombres)¹¹⁶. La implicación de Rasines, Bigarny u otros a favor del bando real queda en el aire; quizá simplemente dedicó estos años de falta de información a concluir sus obras en Casalarreina y comenzar otras en Briviesca.

¹¹¹ A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Moreno, nº1086, exp.1, fols.173 y 183-86, copias en fols. 1-2 y 192. Cit. RÍO DE LA HOZ, 2001, p.141. Cuando este trabajo se encontraba ya en imprenta, José Ignacio Hernández Redondo dio a conocer la participación destacada de Diego de Siloé como aprendiz destacado de Bigarny, lo que corrobora nuestras hipótesis sobre Bigarny formador de arquitectos (HERNÁNDEZ REDONDO, 2000-2001).

¹¹² I. Del Río relaciona a Juan de Rasines con la obra de remodelación del Castillo de Berlanga de Duero (Soria), sin base documental que lo confirme. Efectivamente, en Berlanga trabajará Juan de Rasines en el palacio ducal y la colegiata, pero en 1514 se encuentra aún vinculado a Bigarny y aún realizando trabajos de entallador con lo que resulta difícil atribuirle la dirección de una obra de ingeniería. (RÍO DE LA HOZ, 2001, p.140).

¹¹³ En 1530 en la obra de la capilla mayor de la catedral calceatense Rasines tenía a “bernardo criado de Rresines” quien trabajó 54 días en la obra. Pedro de la Concha era el criado de Pedro de Rasines en 1561 en La Vid y Rodrigo de Rasines tenía por criado a “juan de angostina my sobrino y criado”, según consta en su testamento.

¹¹⁴ RÍO DE LA HOZ, 2001, p.140.

¹¹⁵ A.H.P.V., Leg.3, fol.377, ante Crisóbal de Montesinos.

¹¹⁶ En el bando comunero se encontraban Juan de Badajoz “el mozo”, León Picardo y Juan de Secadura. El primero figuraba en la lista de exceptuados del perdón real para la ciudad de León por apoyar al regidor de la ciudad. El comunero Conde de Salvatierra, capitán general de la Junta de Tordesillas, se encargó de sublevar las merindades castellanas contra el poder real y contra el Condestable y con él estuvo hasta su muerte el pintor León Picardo. Problemas con la justicia tuvo también el cantero Juan de Secadura, acusado de llevar agua al alcázar de Segovia en tiempos de las Comunidades.

Felipe de Bigarny

El papel jugado por Bigarny en los primeros datos documentados de la actividad profesional de Juan de Rasines merece una reflexión. La carrera de Rasines está relacionada con el maestro borgoñón durante diez decisivos años (desde 1513 hasta 1522). A partir de 1523, con posterioridad a su etapa de formación, la carrera profesional de Juan de Rasines da un importante giro hacia otro personaje fundamental en el ambiente artístico castellano del momento: Juan Gil de Hontañón.

Maese Bigarny (h.1470-1542), natural de la diócesis de Langes en Borgoña, está documentado por primera vez trabajando en España en 1488, año en el que contrata la realización de un relieve en el trasaltar de la Catedral de Burgos. Desde entonces y hasta su muerte en noviembre de 1542, su actividad como escultor será frenética, llegando a tener en la ciudad de Burgos uno de los talleres de escultura permanentes más importantes del momento, encargado de la realización de proyectos de la relevancia de la sillería de coro de la catedral burgalesa o del altar mayor de la Catedral de Palencia¹¹⁷. Su carrera como escultor estuvo jalonada de destacados nombramientos como el de “hacedor y examinador de todas las obras de talla que se hicieren de aquí en adelante en los reinos de Castilla”, según decidió Fernando el Católico en 1513, o el de escultor del poderoso Cardenal Cisneros desde 1509¹¹⁸.

Sin embargo, ciertas actuaciones de Bigarny se escapan de las competencias propias de un escultor y se adentran en el terreno de la arquitectura, aunque la mayoría de sus posibles intervenciones como arquitecto continúan sin ser estudiadas. Su actitud a este respecto resultó ambigua: firmó como cantero en 1501, contrató obras de cantería (como la iglesia riojana de Bañares, que posteriormente cedería en traspaso a Juan Vizcaino) e intentó adjudicárselas (como hizo con la obra de la torre de la iglesia burgalesa de Santa María del Campo, en manos de su alumno Diego de Siloé). También realizó infor-



La escultura de Eva en la portada de la iglesia en el Monasterio de La Piedad, de Casalarreina.

¹¹⁷ De la vida y obra de Bigarny cronológicamente se han ocupado: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1914; TORMO, 1914; VILLACAMPA, 1928; CAJIGAL, 1924; MONTESA, 1945a y 1945b; PROSKE, 1951; AZCÁRATE, 1958, (pp.35 y ss.); CADINANOS BARDECI, 1979; MARIAS, 1981; CADINANOS BARDECI, 1983; CHECA CREMADES, 1983; RÍO DE LA HOZ, 1984; PARRADO DEL OLMO, 1988; BUSTAMANTE GARCÍA, 1988; MORTE GARCÍA, 1991; *Reyes y mecenas*, 1992 (pp. 339, 341, 532-533); GALERA ANDREU, 1992; SUBERBIOLA MARTÍNEZ, 1992-93; CASTILLO OREJA, 1994; ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, 1995; ESTELLA MARCOS, 1995 y RÍO DE LA HOZ, 1996 y 2001.

¹¹⁸ Según Río de la Hoz recibía un sueldo anual fijo por esta labor, aunque creemos que tal sueldo se debía al pago de los retablos mayores de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares y de los franciscanos de Torrelaguna, ambos contratados en junio de 1509. Véase CASTILLO OREJA, 1994, (pp.789-806).

mes sobre trabajos de arquitectura (sobre las catedrales de Ávila y Salamanca) y se sabe que dio una traza para la obra del Arco de Santa María en la ciudad de Burgos, realizado posteriormente según el diseño de Juan de Vallejo. Para completar este complicado panorama, se autorretrató en la sillería alta de la Catedral de Toledo con un compás, el instrumento característico del arquitecto, lo que indica que se consideraba arquitecto. Para Diego de Sagredo, su contemporáneo y amigo, también lo era; en 1526 le describía como “singularissimo artifice en el arte de la escultura y estatuaría: varon assi mesmo de mucha experiencia: y muy general en todas las artes mecánicas y liberales: y no menos muy resolutivo en todas las sciencias de architectura”¹¹⁹. Es evidente pues, que trazaba, contratava e informaba sobre obras de arquitectura aunque también es evidente que nunca llegó a realizar obras de importancia en este campo. Probablemente albergó el deseo de dedicarse plenamente a la arquitectura, como haría su contemporáneo Diego de Siloé, pero su trabajo lo realizó fundamentalmente en el campo de la escultura, gracias al cual consiguió gran consideración social y profesional.

Otro aspecto de la desdibujada figura del Bigarny “arquitecto” es su papel de formador de arquitectos; resulta cuanto menos extraño que tenga como “criado” a un futuro maestro de cantería y que también sea el maestro de otro arquitecto, Jerónimo Quijano. Este último, independizado del maestro en 1521, representa también esa polivalencia entre arquitectura y escultura a lo largo de su amplia carrera profesional. De procedencia cántabra, de la misma edad que Rasines y formado con el mismo maestro, desarrolla una carrera similar en sus pasos a la de Rasines: comienza como entallador con Bigarny para ascender a una velocidad vertiginosa en el mundo de la arquitectura¹²⁰. La rapidez no se explica sin unos férreos conocimientos arquitectónicos de carácter teórico y práctico, como indica el que en 1525 tuviera “traças, modelos e libros e herramientas tasados en treinta ducados”; de Rasines sin embargo, no poseemos esta información. En el caso de Quijano, el paso decisivo hacia la arquitectura “a la clásica” se produjo a la sombra del maestro que le había precedido en la Catedral de Murcia, Jacopo Florentino. La arquitectura de Rasines, sin embargo, se inclinó por el uso moderno a la sombra de Juan Gil de Hontañón y del mismo Bigarny, ya que éste continúa siendo un maestro moderno, gótico. Si de su arquitectura conocemos su inclinación hacia el repertorio clásico a través del empleo de arcos de medio punto, pilas-tras con capitel romano, motivos como conchas aveneradas y, quizá lo más importante, la utilización de un módulo, Bigarny emplea y combina estos elementos apartándose de la ortodoxia clásica, demostrando que no domina el lenguaje clásico.

El periplo andaluz de Pedro de Rasines

Pedro de Rasines aprendió el oficio de cantería junto a su padre, siguiendo el sistema tradicional de aprendizaje en el oficio. En 1530 es citado en el libro de fábrica de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada como un tra-

¹¹⁹ Se le han atribuido también los diseños de la capilla funeraria del canónigo Díez de Lerma y el cimborrio, ambos en la Catedral de Burgos. Respecto a la primera obra la controversia es antigua (véase la bibliografía de Martínez Burgos y López Mata al respecto). El reciente estudio de Río de la Hoz también la considera obra de Bigarny y por su semejanza con la bóveda de la capilla mayor de La Vid piensa que Bigarny pudo estar metido en esta última. Respecto a la obra del cimborrio la atribución de Gómez Martínez se basa en la afirmación de Ponz “...para la cual dicha obra se sabe que hizo los dibujos maese felipe de Borgoña”. (GÓMEZ MARTÍNEZ, 1996, pp.112-113).

¹²⁰ En febrero de 1521 Quijano viajó a Granada acompañando al maestro para trabajar en la obra del retablo de la Capilla Real, pero Quijano no regresó a Burgos. Al contrario, se fue a trabajar a Jaén y después a Murcia, donde alcanzó el cargo de maestro mayor de la diócesis en 1526, sólo cinco años más tarde. Sobre Quijano puede consultarse: GALERA ANDREU, 1992, (pp.522-523) y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, 1977, (pp.2-11) y 1987, (pp.68-80). Véase nota 111.

bajador más en la obra de la bóveda de la capilla mayor contratada un año atrás por su padre. Su salario era entonces alto en comparación con el de sus compañeros (68 maravedíes frente a 55 que recibían otros oficiales) y es que parece que su puesto era de responsabilidad ya que no se habla de la existencia de aparejadores y sin embargo se le cita al frente de una cuadrilla de 18 oficiales. Todo ello indica que en 1530 Pedro de Rasines poseía una alta cualificación profesional, su aprendizaje ya había concluido. Las obras del monasterio de Santa Clara de Briviesca o de la Colegiata de Berlanga de Duero fueron probablemente el marco donde desarrolló su etapa formativa, pero la inexistencia de información sobre las cuadrillas de ambas obras nos impiden documentar su presencia en ellas.

Desde comienzos de 1531 hasta febrero de 1534 Pedro de Rasines no figura en la obra de La Calzada, en la que se sigue trabajando¹²¹, ni en ninguna otra relacionada con su padre. Su carrera ha dado un giro en 1531 al abandonar las numerosas obras dirigidas por Juan de Rasines (durante esos años trabajó en Santa María de Güeñes, San Severino de Valmaseda y Santo Tomás de Haro), para trabajar en la Catedral de Granada y en las Casas Capitulares de Sevilla. En ambas obras se constata en estos años la presencia mayoritaria de canteros nortteños debido la escasez de mano de obra cualificada para trabajar la piedra en el Sur; de hecho, las fábricas importantes reclamaron la venida de estos canteros como demuestra el que en 1531 se acuda a buscar canteros a ciudades como Salamanca, Valladolid y Segovia para la obra de la catedral sevillana. Puede que uno de estos llamamientos llegase a oídos de un joven Rasines, deseoso de independizarse del trabajo familiar.

Puede también que nos encontremos ante un método de aprendizaje común entre maestros del círculo burgalés. Pedro de Rasines tenía 21 años cuando llegaba a Granada en 1531; 19 años tenía Gregorio Pardo, el hijo de Bigarny, cuando el 6 de noviembre de 1532 entraba como aprendiz en el taller de Damián Forment¹²². Tanto Bigarny como Juan de Rasines podrían haber actuado de forma similar al enviar a sus hijos, por entonces ya más que unos simples aprendices, a ampliar sus conocimientos del oficio. Gregorio Pardo trabajará junto a Forment en Zaragoza durante dos años y Pedro de Rasines lo hará primero con Diego de Siloé en Granada y después con Diego de Riaño en Sevilla, todo durante tres años.

Primero acudió a la obra de la Catedral de Granada, donde figura en 1531 trabajando a destajo¹²³. Entre los que trabajaban a jornal se encontraba Martín de Arteaga, un nombre que volveremos a encontrar relacionado con Pedro de Rasines años más tarde¹²⁴.

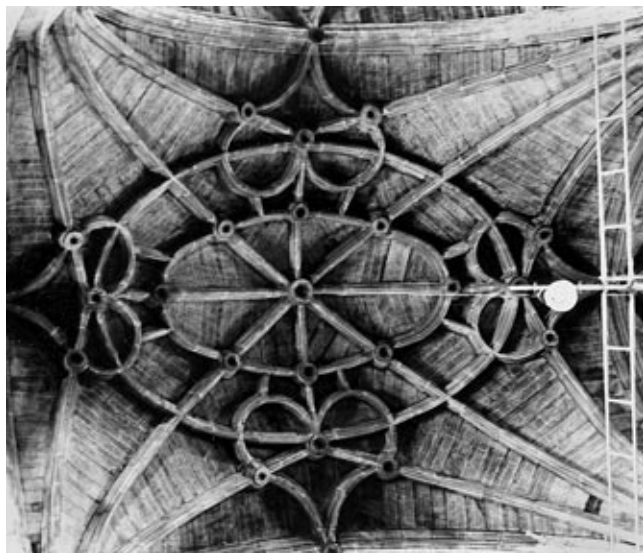
La Catedral de Granada había sido iniciada diez años atrás con diseños de Enrique Egas, pero durante este tiempo se había impuesto un cambio constructivo fundamental a raíz de la llegada a la cátedra episcopal de Fray Pedro Ramírez de Alba y su giro hacia la arquitectura "a lo romano" en beneficio de Diego de Siloé (maestro de la obra a partir de 1528). Cuando Rasines se incorporó a la nómina de la catedral se estaba trabajando en la rotunda de la cabecera del templo, su muro perimetral y sus puertas. De estas últimas, Pedro

¹²¹ Los descargos de 1532 y 1533 se conservan; en ellos constan labores de decoración como pintura, orfebrería, etc. A comienzos de 1531, último dato antes de su marcha al Sur, consta que "dy por todos los oficiales y piedra que se traxo pa (ra) hazer el coro pequeño de los organos pequenyos según se hizo quenta con su hijo de rasynes y con yñigo ..." (A.C.Sto. Domingo de la Calzada, Fábrica, Leg.1, fols.3-5 vto). La referencia de febrero de 1534 recoge que Pedro trabajó 15 días en quitar los maineles de las ventanas de la capilla mayor (MOYA VALGÁN, 1986, p.75).

¹²² BUSTAMANTE GARCÍA, 1988, pp.167-171.

¹²³ La estancia de Pedro de Rasines en Granada la recoge GÓMEZ-MORENO, 1988, p. 88. Cit. A.C.Granada, Cuentas de la obra, tomo 1, año 1531.

¹²⁴ Coincidirá con Rasines en la obra de la iglesia de Belorado en Burgos; en 1569 Rasines le encargará que tase el valor de los materiales de la vieja iglesia de Haro para que sean aprovechados en la obra nueva. Un maestro homónimo trabajaba en 1522 en la obra del Monasterio de Belem, entre 1529 y 1531 en la catedral de Granada, en las Casas Consistoriales de Sevilla en noviembre de 1534 y en 1540 en el apeadero del alcázar (RODRÍGUEZ ESTEVEZ, 1998, p.417). Estos primeros datos puede que se deban a Martín de Arteaga "el viejo".



Bóveda del segundo tramo de la nave central de Santo Tomás de Haro.



Bóveda del crucero secundario de la Catedral de Granada.

empleó en sus obras posteriores (como la fachada del Colegio de San Nicolás de Burgos) detalles como las columnas de orden compuesto con fuste acanalado en dos tercios y retranqueadas sobre pilastras cajeadas, tal y como había visto en la Portada del Ecce Homo de la catedral granadina. La mayor evidencia de su paso por Granada la constituye la bóveda del penúltimo tramo de la nave central de la iglesia de Santo Tomás de Haro cuyo diseño repite el de la bóveda del crucero secundario de la sede granadina¹²⁵. Esta bóveda de Diego de Siloé se construyó en el siglo XVIII siguiendo los diseños del maestro; sólo el conocimiento directo de los dibujos de Siloé explica que Pedro de Rasines diseñase una bóveda así para Haro (que luego construiría su hijo según su traza). El diseño de dos elipses concéntricas con cuatro conopios a modo de pies de gallo se repite en Haro aunque en esta ocasión se adapta a un tramo prolongado.

Su siguiente punto de destino en Andalucía fue Sevilla. Allí se construyeron entre 1526 y 1572 las Casas Capitulares de la ciudad, consideradas como “uno de los edificios fundamentales de la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI”¹²⁶. Su construcción se debe a Diego de Riaño, arquitecto formado en el taller de la catedral sevillana, ciudad a la que volvió después de una estancia en Portugal¹²⁷. En Sevilla, ya en 1526, inició la obra de las Casas Consistoriales con canteros que le habían acompañado en Portugal como Martín de Arteaga, el maestro que había coincidido con Rasines en Granada, de donde también procedían otros canteros. Las obras habían comenzado a buen ritmo pero se decidió paralizarlas en enero de 1530 ante la falta de presupuesto, hasta que se reanudaron en junio de 1532. Fue entonces cuando se contrató a gran número de canteros entre los que se encontraba Pedro de Rasines, quien figura como cantero en la nómina de la obra desde finales del mes de junio de 1532 hasta febrero de 1533¹²⁸. Su trabajo entonces consistió en continuar la obra del

¹²⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, p.118.

¹²⁶ De la amplia bibliografía existente sobre este edificio hemos seleccionado los trabajos de Morales. Véase MORALES, 1981a, 1981b, 1991, (p.61) y 1993.

¹²⁷ Para A.J. Morales, Riaño es un arquitecto renacentista autor de todo el conjunto del edificio. Para F. Marías, sin embargo, a Riaño (maestro gótico) se debería exclusivamente el interior del apeadero consistorial. Esta última versión en MARÍAS, 1989, pp.400-401.

¹²⁸ MORALES, 1991, p.95. La referencia documental procede del A.M.S., 3º (Escribanías de Cabildo, siglo XVI) y 15º (Papeles de Mayordomazgo). Se trata de descargos y no de cartas de pago por lo que no consta la firma de Pedro de Rasines.

apeadero, paralizada dos años atrás; se construyeron las puertas y se comenzó a trabajar en la decoración. En marzo de 1533 se mando al cantero Pedro de Maeda a Plasencia en busca de escultores para la obra y llegaron entonces Pedro de Guadalupe y Diego Guillén, (viejos conocidos del círculo de Bigarny). Durante el siguiente año se aumentó el ritmo de trabajo y se contrató más mano de obra, pero Rasines la había abandonado antes de la llegada de los escultores llevándose las enseñanzas de un edificio aún vacío de decoración que poco se diferenciaba en su lenguaje constructivo del tardogótico empleado por su padre o por Juan Gil de Hontañón.

Nada conocemos de su actividad hasta un año después, de nuevo en La Rioja. Concluido el trabajo de los canteros en la obra del apeadero sevillano, la mayoría de la nómina de éstos pasó a trabajar a las órdenes del mismo arquitecto en la Catedral de Sevilla, obra de la que Riaño era maestro desde enero de 1528. No se ha podido documentar la presencia de Rasines en esta obra, ni tampoco se puede establecer si siguió a Riaño hasta Valladolid, donde el maestro dirigía las obras de la tercera colegiata y donde moría en noviembre de 1534¹²⁹. En febrero de 1534 Pedro trabajaba de nuevo junto a su padre en La Rioja. Hasta el año 1542 no existen más referencias documentales sobre su trabajo, coincidiendo con el último informe realizado por su padre, que morirá muy poco después. Nueve años separan este informe sobre la capilla de La Vid y su vuelta a La Rioja; son años en que Pedro trabaja a la sombra de su padre en las obras que éste dirige y de las que Pedro se hará cargo tras su muerte. En 1543 su carrera vuelve de nuevo a la luz.

Los periodos formativos de los miembros de la cuarta generación de Rasines dedicados a la cantería (Rodrigo, Juan y Pedro Villar de Rasines) también se realizaron a la sombra de su padre, Pedro, formando parte de la cuadrilla de canteros de cada obra. Como había ocurrido con su abuelo, Rodrigo tuvo que esperar a la muerte de su padre en 1572 para abandonar su trabajo en la sombra y convertirse en el maestro de cantería que traza, dirige y contrata obras en las que también trabajan sus hermanos.

La maestría

Juan de Rasines fue maestro de cantería al menos desde 1522, año en que aparece citado como tal por primera vez. A lo largo de su corta carrera se le cita generalmente con esta denominación¹³⁰, aún cuando sea el encargado máximo de la obra, llegándose a dar la paradoja de denominarle “cantero y maestro de la dicha obra” en referencia a la Colegiata de Berlanga de Duero. En otras ocasiones se le denomina “maestre” y se habla de él como “maestro mayor de capillas”, es decir, de bóvedas. Esto ocurría casi al final de la carrera profesional de Juan de Rasines, cuando en 1540 trabajaba en la obra de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Laredo. La terminología no deja de ser significativa ya que por un lado hace referencia a la concepción compartimentada de la arquitectura gótica y, por otro, establece la especialización de Rasines en la construcción de bóvedas,

¹²⁹ No se ha conservado el Libro de Mayordomía de Fábrica de 1533, año de la posible presencia de Rasines en la obra de la catedral hispalense y los estudios actuales no lo registran como trabajador de la misma. (RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 1998, pp. 415 y ss.).

¹³⁰ Así ocurre en 1523 cuando se le paga por acudir a informar sobre las obras de la Catedral de Salamanca, en 1529 en el contrato para la obra en la Catedral de La Calzada, en 1533 en relación con la realización de trazas para obra de la iglesia parroquial de Casalarreina o en la obra del Monasterio de Briviesca en 1537 y 1539.

como era de hecho cierto si se tiene en cuenta sus trabajos en las bóvedas de la capilla mayor de Santo Domingo de la Calzada, la capilla del Santo Cristo en San Severino de Valmaseda o la de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Haro que le habían proporcionado el prestigio suficiente para que se encargase de una nueva bóveda, esta vez en Laredo. De hecho, el éxito de Rasines debió ser importante en la época si atendemos a las palabras con que en 1535 el Cabildo de la iglesia parroquial de Güeñes le presentaba al regimiento de la villa: “Maestro Juan de Rasines a quien vuestras mercedes creemos conocerán siquiera por la fama”¹³¹, en referencia a su cargo al frente de las obras del Condestable de Castilla. Durante esos años únicamente tuvo por encima en el escalafón profesional a los maestros de obras reales y los maestros de obras catedralicios. Este último cargo debió interesarle mucho ya que en su único contacto con el mundo catedralicio intentó ganarse la complacencia del cabildo de la Catedral de Salamanca y conseguir tan ansiado nombramiento¹³².

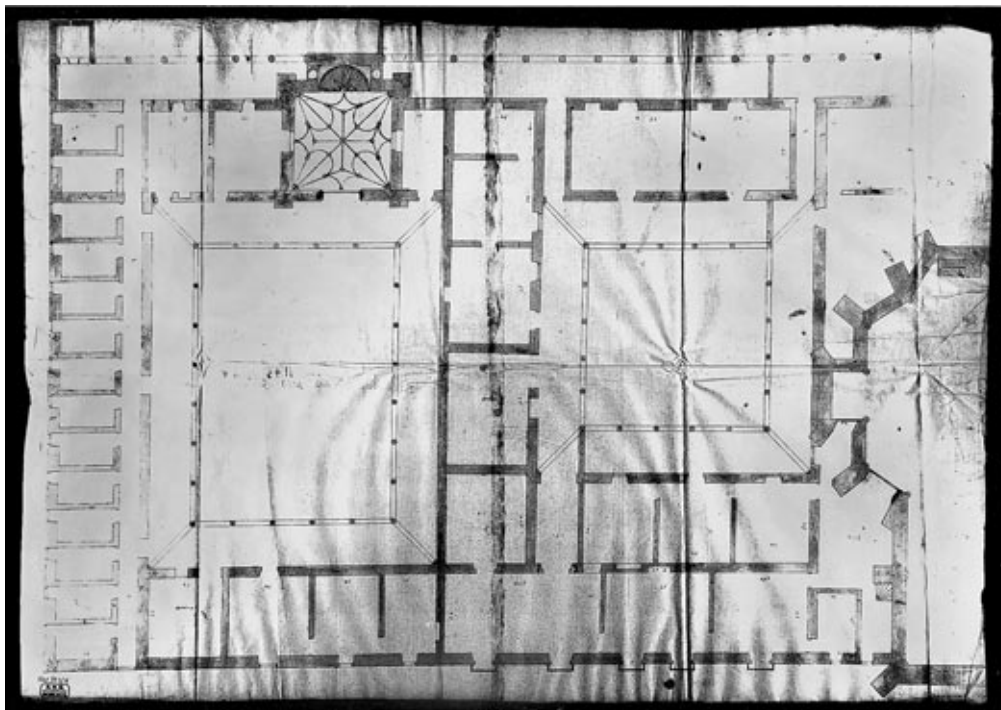
Un maestro de cantería que había alcanzado el cargo de maestro de obras del Condestable castellano, una de las figuras políticas y sociales más relevantes del primer tercio del siglo, no era un “sencillo” maestro de cantería. La terminología a partir de mediados del siglo XVI, principalmente a partir de la década de 1560 y de la utilización del término clásico en el círculo cortesano de Felipe II, distinguía ya entre maestro de cantería y “arquitecto”, entendiendo por lo primero al profesional encargado de la dirección de obras y con conocimientos en el campo del diseño arquitectónico. Pero, heredero del mundo medieval, el maestro de cantería seguía vinculado a la realización material de las obras mientras que el arquitecto, según el sentido vitruviano-albertiano del término, era un profesional liberal vinculado especialmente a las labores de diseño, lo que suponía una concepción netamente intelectual de la profesión. En el mundo de la cantería española de la primera mitad del siglo XVI la distinción entre diseñadores (arquitectos) y directores (maestros de cantería), es decir, entre la labor netamente intelectual y la manual, no se había producido y existe un único término para englobar a todos los profesionales del oficio con altos conocimientos arquitectónicos: el maestro de cantería. Este es el caso de Juan de Rasines, ya que su capacidad profesional, y más tarde la de su hijo Pedro, se corresponden con las propias de un arquitecto de la segunda mitad del siglo, comparables a las que Lázaro de Velasco exige a un arquitecto en 1577 al decir: “...la profesión llamada architectura –que es ordenar principales edifficios por arte labrados, y el que la exercita se llama architecto, que es cabeza de maestros y es sobreestante de los que obran, y que no es official este o aquel artífice sino regulador de los artífices; y a de ser exercitado en diversas abilitades y curiosidades tocantes a esta facultad y que sobreestando demuestra, designa, distribuye, ordena, encarga, juzga, sentencia, diffine, y que tiene voto, puede dar parecer en las obras de los artes...”¹³³. De hecho, Juan, Pedro y Rodrigo de Rasines diseñan y juzgan, peritan. Tenemos noticias de la realización de trazas por parte de Juan de Rasines en nueve ocasiones, varias de ellas referidas a obras de nueva planta y el resto sobre el estado de antiguos edificios¹³⁴, aunque por la falta de documentación referente a su per-

¹³¹ A.H.P. Sevilla, Secc. Protocolos Notariales, Leg.9157, ante Alonso de Caza-lla, oficio nº 15.

¹³² En uno de los informes que realiza en 1523 sobre la continuación de la obra de la catedral indica que “harta tobiendo cargo de una obra de la manera lo haria de la manera que aquí digo”. (CASTRO SANTAMARÍA, 1992b, pp.407-410).

¹³³ Parecer de Lázaro de Velasco dirigido al cabildo granadino en 1577 (Cit. ROSENTHAL, 1990, p.222). Sobre la figura del arquitecto en el siglo XVI es fundamental la obra de MARIAS, 1979b, pp.173-216.

¹³⁴ Las referencias documentales indican que Rasines hizo al menos dos trazas para la Catedral de Salamanca en febrero de 1523. En 1524 cobraba 1.020 maravedies por un día que se ocupó “en entender en hazer las traças del monesterio” de Santa Clara de Briviesca. En 1531 fue nombrado para realizar informes sobre el estado de las fortalezas de la familia Velasco y en el caso de la fortaleza de Briviesca se señala que “para que mejor se pueda declarar el daño e enpeoramiento que al presente tiene la dicha fortaleza e alcazar nonbradamente cada cosa por sy la trataron y señalaron en un pliego de papel...” (A.H.N.Secc. Nobleza, Frías, Caja 364, exp.21). En 1533 Juan de Legorreta contrataba la obra de la iglesia de San Martín de Casalarreina “de la manera que esta traçada en un papel hecho de mano de maestre Juan de Rasines maestro de cantería” (A.D. La Rioja, Casalarreina, Leg. 1, nº 1). También realizó la traza para la capilla mayor de la iglesia de Laredo, diseño que fue expuesto en el consistorio en 1540, y en 1542 con su hijo Pedro, con otros maestros, firma la traza para, continuar la capilla de La Vid.



Traza para la planta alta del Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (A.H.N.).

sona (como testamento, inventarios de bienes, etc.), desconocemos si poseía herramientas de trazar o libros de arquitectura.

El único diseño relacionado con Juan de Rasines que se conserva fue dado a conocer por Ealo de Sá en 1997 y titulado erróneamente “Catedral de Haro”¹³⁵. El diseño representa un conjunto monasterial sin identificar donde se ha prestado especial atención al diseño de la capilla funeraria centralizada. De la traza destaca el uso de medidas en pies castellanos y el dominio del dibujo con regla y compás; el dibujo es de gran minuciosidad ya que se han concretado incluso los altos de cada estancia y los vanos de todo el conjunto se han sombreado sobre los muros. Aunque un análisis del mismo demuestra que no está firmado por ningún Rasines, probablemente se deba a Juan de Rasines ya que está fechada en Haro a primeros de agosto del año 1539, fecha en la que Juan era el maestro de obra de la iglesia parroquial del lugar.

El caso de Pedro de Rasines es bastante similar. La documentación se refiere a él generalmente como maestro de cantería. El Condestable lo denomina “maestro mayor pedro de rresines” en relación con la obra del monasterio de Briviesca, y como tal, es el encargado de realizar las trazas, moldes y dar orden en la obra, ejerciendo labores de arquitecto. Igual que en el caso de su padre, se tiene constancia documental de la realización de varias trazas a lo largo de su carrera profesional y se ha conservado un dibujo que creemos que se debe a su mano, además de realizar numerosos informes periciales sobre obras de arquitectura¹³⁶. Las trazas relacionadas con Pedro de Rasines son las del Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca conservadas en el Archivo Histórico

¹³⁵ EALO DE SÁ, 1997, p. 31, plano nº7. La traza se encuentra en A.M.H., Leg.54. (53x34 cms.). El texto incluido en el dibujo, prácticamente ilegible, dice: “En aro a primeros de agosto 39 estando en ajuntamiento fueron llamados m.gonçales/juan de aro/joan Vap-re- de la hera/ y se propuesto es que sois (ilegible) mediante y de manpuestos y todos dijeron los deja a la villa aunque (ilegible) estan rematadas (ilegible)”. Firma el texto un regidor. Véase el diseño en la página 156.

¹³⁶ Realizó trazas para Santo Tomás de Haro en 1564, para San Pedro de Limpias y para las obras que contrata con el Condestable en 1543 (el Monasterio de Santa Clara de Briviesca y el Colegio de San Nicolás de Burgos), además de las trazas realizadas junto a su padre ya comentadas. Pedro de Rasines realizó también informes periciales: se conoce la realización de al menos dos informes sobre la capilla de La Vid, uno en 1542 junto a su padre y otro de 1547; sobre la obra de la Colegiata de Peñaranda de Duero, también en dos ocasiones, y las obras de las iglesias cántabras de Castro Urdiales –tasación– y Laredo –en este caso, informa sobre su nueva capilla mayor, trazada por su padre–.

Nacional ya que, aunque no estén firmadas, las dos plantas del hospital tal y como están representadas indican que fueron realizadas entre 1560 y mayo de 1561, periodo en el que se compraban los terrenos sobre los que se asienta el edificio bajo la dirección de este arquitecto¹³⁷. El autor de los diseños es un experto tracista con gran calidad y precisión en el dibujo a regla, en el que destaca la pequeña capilla del hospital, donde el modelo de la bóveda –de semejanza con los diseños de Rodrigo Gil de Hontañón– y la cabecera avenerada demuestran su habilidad y capacidad para el diseño. En esta ocasión el muro destaca sobre el vano a través del sistema de rallado (aún se trata de un sistema gótico frente a la aguada de los diseños arquitectónicos clasicistas). El método proyectivo es aún gótico, basado en el sistema “ad quadratum”, al dividir el espacio interior en dos cuadrados de diferentes dimensiones unidos a través de la escalera principal.

Rodrigo de Rasines introduce un elemento diferenciador frente a sus antecesores: la documentación no sólo hace referencia a pliegos de plantas realizadas por Rodrigo, sino que determinados detalles indican la realización de alzados. Así, cuando el maestro da la traza y condiciones para la obra del Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca en 1582, la documentación recoge gran número de detalles de alzado del edificio y habla de los “arcos y cornijas y antepechos de los dichos corredores se haran con las molduras y horden conforme a la traca”¹³⁸.

Las cuadrillas y la organización del trabajo

La documentación nos habla en múltiples ocasiones de la necesidad de ir a buscar a Juan de Rasines a su pueblo para que se ocupe de determinadas obras dirigidas por él, como el Monasterio de Santa Clara de Briviesca. Así, el maestro acudió a Briviesca en momentos fundamentales para la marcha de la construcción, como la inspección de las canteras o la realización de las trazas¹³⁹. Y es que el método de trabajo empleado por Juan de Rasines consistía en desplazarse a cada obra desde su pueblo natal donde se encuentra en diferentes meses del año y no sólo durante el periodo invernal (según la práctica cantéril habitual). La diferencia entre Rasines y sus descendientes y otros compañeros de la profesión es que él no consta como vecindado en ninguno de los lugares donde mantenía obras importantes, como podrían ser los casos de las villas de Haro y Berlanga de Duero, aunque contractualmente estaba obligado a residir en ellas un mínimo de días al año, recibiendo por ellos un jornal aparte de su sueldo como maestro mayor¹⁴⁰.

En las construcciones dirigidas por Pedro de Rasines el funcionamiento era similar: acudía para realizar labores de inspección y residía en ellas un número determinado de días al año¹⁴¹. En las ausencias del maestro era el cantero Juan de Villa, su cuñado, el encargado de recibir en su nombre los pagos de manos de los mayordomos de la obra. A diferencia de su padre, Pedro de Rasines está documentado trabajando en sus obras durante todos los meses del año excepto enero y febrero, lo que indica que únicamente regresaba a Rasines en

¹³⁷ Trazas del Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca en A.H.N., Secc. Nobleza, Frías, Leg. 373, exp.3, 58,5 x 84, 5 cms. Medidas en pies castellanos, sin pitipie.

¹³⁸ A.H.P.Z.Sig. 7342, ante Antonio del Río, fols.71-77 vto.

¹³⁹ El 15 de noviembre se le pagaban 1.600 maravedíes por acudir a inspeccionar las canteras de Briviesca, “en la benida y buelta de su casa se ocupo los dichos veinte dias”. El 23 de abril se le pagaron 1.020 maravedíes por 12 días “que se ocupo en venir de su casa a esta villa a entender en hacer las traças del monasterio”. (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 201, exp.13).

¹⁴⁰ En el contrato que firmó en 1529 para realizar la bóveda de la capilla mayor de la catedral calceatense se especifica que recibiría un sueldo de 2,5 reales “por cada dia que estubiere rresydiendo en esta ciudad y entendiere en la dicha obra”, aparte de su sueldo anual como maestro encargado de la dirección de la obra. De hecho, consta que en 1530 residió 25 días en la ciudad (A.C.Santo Domingo de la Calzada, Libro IV de acuerdos capitulares, fol.173 y Libro de fábrica, Leg.1, fol.3).

¹⁴¹ En la obra del Colegio de San Nicolás en Burgos cobraba como maestro 7.000 maravedíes anuales “mas lo que se le de residiendo y labrando en la dicha obra”.

dichos meses, (que dedicaba a la compra de bienes raíces para poder usarlos como fianzas en sus contratos) permaneciendo el resto en Castilla. Durante los meses invernales su actividad consistía en dar órdenes sobre el trabajo en las canteras, a la vez que aprovechaba estos meses finales del año para cobrar su salario anual y ordenar la compra de materiales, mientras que Rodrigo de Rasines contrataba mano de obra para la siguiente campaña (los nuevos canteros se incorporan a la obra en abril).

La cuadrilla de trabajo, dirigida por el maestro de obra, estaba formada por un número aproximado de 18 canteros entre los que se encontraba el aparejador, los canteros, peones, aprendices y criados¹⁴². Las cuadrillas de los Rasines estaban formadas por canteros cántabros procedentes mayoritariamente del mismo pueblo de Rasines, como venía siendo habitual desde comienzos de la centuria¹⁴³. Por imposición del maestro y de la propia oferta de mano de obra se acudía al pueblo de Rasines a buscar canteros¹⁴⁴, mientras que las labores de carpintería y yesería se subcontrataban con artesanos locales. Los oficiales especializados (entalladores) no formaban parte estable de la cuadrilla, sino que eran incorporados a la obra en el momento en que se necesitaban sus servicios¹⁴⁵.

El sistema de trabajo facilitaba la dirección simultánea de varias obras por el mismo maestro, ya que las labores propias de un maestro de obra consistían fundamentalmente en la elaboración de las trazas o los diseños de dicha obra y en asistir a la solución de problemas fundamentales en la construcción como la apertura de los cimientos y la elección de las canteras y las caleras¹⁴⁶. Realizadas estas tareas previas, el maestro acudía cada cierto tiempo a visitar la marcha de la obra o cuando era requerido por algún problema concreto. El contrato de Pedro de Rasines para la obra del Colegio de San Nicolás en 1543 especifica claramente estas obligaciones como maestro de dicha obra: "... me obligo a hazer y tener della cuydado y dar las traças y hazer los moldes nesçesarios que convengan para la dicha obra conforme como fuere pedido e como convenga para la seguridad e firmeza de la dicha obra e que dare toda la ynstrucion y forma y orden que se ha de tener en la dicha obra e que por my causa ni diligencia no se dexara de hazer la dicha obra ni alçare mano della todo el tiempo que me fuere mandado so pena de pagar todos los intereses daños y menoscabos que a la dicha obra resquiere"¹⁴⁷. Para realizar estas labores el maestro contaba con la ayuda de una persona de su total confianza: el aparejador. El maestro estaba contractualmente obligado a dejar en la obra un aparejador encargado de dirigir la construcción interpretando la traza y dando soluciones a cada problema concreto (lo que exigía una alta cualificación canteril), además de administrar los materiales y el dinero que recibía de los mayordomos o de los patronos de la obra. La dinastía de los Rasines ejemplifica la relación estrecha entre este cargo y el maestro de la obra: Pedro y Rodrigo de Rasines ejercieron de aparejadores en obras dirigidas por sus padres y tuvieron como sus aparejadores a canteros de su confianza como Juan de Negrete o Pedro de la Montaña, vinculados a la cuadrilla de los Rasines desde sus comienzos profesionales.

Respecto a los salarios profesionales, un análisis de los libros de fábrica indica que no existían reglas fijas sobre los salarios anuales que debían percibir

¹⁴² Al concluir la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de la Calzada se dio una comida a Pedro de Rasines y a sus 18 oficiales. En la misma obra trabajaba la cuadrilla de Maestre Ínigo que contaba con 13 oficiales.

¹⁴³ La cuadrilla de Juan Gil para la obra del Ayuntamiento de Medina de Pomar entre 1529 y 1531 estaba formada por 18 canteros todos naturales del pueblo de Rasines, excepto 4 que procedían de las poblaciones cercanas de San Pantaleón de Aras, Carranza y Valle. La cuadrilla de Pedro de Rasines en La Vid en 1561 está formada por los siguientes canteros de Rasines: Pedro de Gibaja, Hernando de la Concha, Francisco Martínez, Juan Ezquerria, Hernando de la Vega, Juan de Rasines y Hernando de la Edilla, además de Pedro de la Montaña y Pedro de la Concha de quienes no se especifica la procedencia, aunque su apellido denote un origen cántabro.

¹⁴⁴ En Güeñes en 1540 se descarga una cantidad a Diego de Yarto para que "fuese a buscar un oficial para la cantera a rrasines". (A.H.E.V. Santa María de Güeñes, Libro de Fábrica 1527-1548). Canteros como Juan Ezquerria, Hernando de la Edilla o Hernando de Córdoba permanecieron vinculados a la cuadrilla de Pedro durante más de trece años.

¹⁴⁵ En la obra de la capilla mayor de La Vid no figuran entalladores hasta que en 1552 Pedro de Rasines contrata a Juan de Laseca y Martín Barajo.

¹⁴⁶ La documentación de las obras de Güeñes y Valmaseda subraya la presencia del maestro en estos momentos vitales de la construcción. Así, por ejemplo, el 16 de junio de 1535 Juan de Rasines daba su parecer sobre el lugar más adecuado para levantar la capilla de Valmaseda. En la obra de Güeñes cobraba su sueldo adicional por acudir a inspeccionar los cimientos y las canteras en 1535. En la Calzada es el propio maestro el que se encarga de buscar la cal más adecuada en 1530.

¹⁴⁷ Extracto del contrato entre Pedro de Rasines y el Condestable de Castilla para la continuación de la obra del Colegio de San Nicolás en Burgos. 4-III-1543. A.H.P.M. Prot. 123, fols. 131-131 vto. Publicado por ROKISKI LÁZARO, 1996.

los maestros de obra¹⁴⁸, mientras que los jornales de los maestros de cantería, canteros, oficiales, aprendices y peones presentan cierta regularidad. De hecho, los sueldos de los canteros a las órdenes de Juan de Rasines, como los de su hijo Pedro o su nieto Rodrigo, resultan muy similares a pesar del lapso de tiempo transcurrido entre el trabajo de unos y otros¹⁴⁹. Las diferencias salariales radican en el tipo de contrato realizado por el maestro de obra, en la importancia de la misma y, fundamentalmente, en el comitente.

En la época que nos ocupa se continúa usando (y así lo hacen los Rasines) el tradicional “sistema de maestría” según el cual el maestro de cantería contrataba la totalidad de la obra a realizar por un sueldo anual mientras la dirigiese y un jornal por cada visita, mientras que los canteros y oficiales recibían su sueldo en forma de jornal. Este sistema chocaba entonces con un nuevo método de contratación que se iba imponiendo paulatinamente gracias a las ventajas económicas que reportaba a las fábricas: el destajo (contrato de una parte de la obra por un precio fijo estipulado de antemano). Además de estas evidentes ventajas económicas, lo que se escondía detrás de cada sistema era una concepción diferente de la arquitectura. La maestría (sistema procedente del mundo medieval), suponía una concepción artesanal de la arquitectura. Al maestro de la obra, el único “realizador”, se le exigían todos los conocimientos arquitectónicos y de tipo técnico, de modo que se recurría a él de forma constante y nada fundamental se iniciaba sin su presencia (como ocurría con las obras de los Rasines). El destajo partía de una premisa diferente: la obra entendida en su globalidad, en la que cada parte podía ser subcontratada sin enturbiar la concepción general del edificio, gracias a las nuevas capacidades de diseño y a los nuevos conocimientos de los arquitectos, quienes facilitaban la labor de los destajistas al elaborar una “traza general” (un único tracista y varios realizadores). El trabajo de estos destajistas resultaba complicado en un sistema dominado por el maestro de la obra; los conflictos entre ambos son la prueba de la incompatibilidad de los dos sistemas en la misma construcción, imponiéndose el destajo de forma rotunda a partir de la obra del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁵⁰.

La construcción de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Haro, dirigida por los Rasines durante tres generaciones, ejemplifica la convivencia de los diferentes sistemas de contratación durante todo el siglo XVI. Con Juan de Rasines se empleó el sistema de maestría al contratarle con un sueldo anual de 10.000 maravedís aparte de lo que recibiese cada vez que visitase la obra. Cuando el templo pasó a ser dirigido por su hijo Pedro, se optó por la conveniencia del sistema de tasación, por el que se decidía el precio de lo trabajado una vez concluido éste y tras el informe de otros maestros del oficio. Rodrigo de Rasines contrató la continuación de la iglesia con una tercera variante: el contrato a destajo, según el cual debía recibir por toda la obra a realizar durante ocho años una cantidad total de 2.000 ducados. Generalmente si el patrono era un particular el sistema de contrato elegido era el de la maestría. Así ocurrió con el mercader don Juan de Urrutia para la obra de la capilla de Valmaseda o con los Condestables de Castilla.

¹⁴⁸ Los sueldos más altos los recibió Juan de Rasines al trabajar para la catedral calceatense: tanto los 75.000 maravedís que recogía su contrato para realizar el templete para el sepulcro del Santo —único ejemplo de contrato a destajo firmado por Juan de Rasines— como los 12.000 maravedís anuales en que contrató la maestría de la obra de la capilla mayor en 1529. En este último trabajo, Rasines actuaba como maestro de obras de la catedral calceatense y, aunque nunca recibió tal denominación, se debe tener en cuenta que los maestros catedralicios recibían los sueldos más altos de la época.

¹⁴⁹ En 1530 el jornal de un cantero a las órdenes de Juan de Rasines era de 55 maravedís y de 45 para un aprendiz. En los años cincuenta el cantero cobraba 60 maravedís. El jornal del maestro se mantiene también muy regular: Juan de Rasines cobraba un jornal de 2,5 reales en 1530 y su hijo Pedro 3 reales cada vez que acudía a la obra de La Vid, treinta años más tarde.

¹⁵⁰ La discusión acerca de la adopción del sistema de maestría o del destajo puede seguirse en las obras de la Catedral de Salamanca en 1530 donde se adoptó una solución diferente, un tercer sistema formado por comitente-maestro mayor-maestro destajista (GÓMEZ MARTÍNEZ, 1994, pp.249-256).

Maestros al servicio de los Condestables de Castilla

Juan, Pedro y Rodrigo de Rasines, tres generaciones de una misma familia de arquitectos, trabajaron para una de las familias más importantes de la alta nobleza castellana: la Casa de Velasco, desde don Íñigo Fernández de Velasco –el III Condestable de los de su apellido–, hasta don Juan, el último Condestable del siglo XVI. La relación establecida entre ambas partes no puede ser definida como de mecenazgo. El concepto de mecenazgo renacentista no engloba sólo el encargo o la adquisición, es “protección y apoyo dispensado al artista a fin de que desarrolle su libertad creadora, aceptándola, estimulándola y recompensándola”¹⁵¹ y tiene una variante que lo diferencia de la promoción artística medieval: el deseo de contribuir a la difusión y desarrollo de la cultura. El concepto de gusto, de preferencia, la influencia directa del personaje sobre el hecho artístico en todas sus fases de creación, la relación personal con el artista y “una conciencia del arte como realidad autónoma, con valores precisos tan sólo propios de él”, son otros de los factores determinantes del concepto de mecenazgo¹⁵².

Esta concepción liberal y creativa de las artes no está presente en las fundaciones velasqueñas del siglo XVI. Los Velasco entendieron la arquitectura como elemento simbólico capaz de expresar su poder político, económico y social, y al arquitecto como un asalariado a su servicio formando parte, como un eslabón más de una cadena, del fuerte e independiente organigrama directivo que crearon para cada obra, nunca por encima de otros cargos directivos (como el de mayordomo de la fábrica). Así, la intervención de los patronos en las obras era bastante grande, bien a través del control económico o sobre las condiciones de obra, limitando la capacidad del arquitecto al cumplimiento de dichas condiciones¹⁵³. Estamos, por tanto, ante patronazgo artístico entendiendo por tal el hecho de promover y encargar determinadas empresas artísticas pero sin que exista el factor de apoyo e incentivación propio del mecenazgo.

El concepto fundamental de este tipo de patronazgo, que domina en gran número de fundaciones que se realizan durante los primeros años del siglo XVI, es la *magnificencia*. Se rescata un concepto propio de la ética aristotélica que diferencia entre el espléndido (el caso de los condestables castellanos) y el entendido (podría aplicarse al mecenazgo de los Mendoza¹⁵⁴), y en el que se equipara el gasto que se realiza en la fundación con la nobleza de los promotores¹⁵⁵.

El patronazgo artístico de los condestables castellanos no constituye un hecho aislado en la España a caballo entre el cuatrocientos y el quinientos. Se trata de un fenómeno asociado a un momento histórico en el que la nobleza jugará un importante papel de propaganda a imagen del papel de patronazgo artístico jugado por la realeza desde tiempos medievales¹⁵⁶. Ahora, sin embargo, los Reyes Católicos incidirán por primera vez en acentuar el carácter político de su patronazgo (fundaciones relacionadas con triunfos políticos) y su papel como vehículo de propaganda¹⁵⁷. A los monarcas se debe la creación del cargo de maestro de obras reales a semejanza del cual tendrán sus propios maestros de

¹⁵¹ CAAMAÑO MARTÍNEZ, 1993, p.224.

¹⁵² Sobre el mecenazgo renacentista son fundamentales los trabajos de E. H. Gombrich y A. Chastel. Una buena recopilación en HASKELL, 1972, pp.940-956. Sobre el mecenazgo arquitectónico español durante el siglo XVI: en los últimos años han proliferado los estudios monográficos sobre el coleccionismo regio y de la alta nobleza, aunque muchos incurran aún en considerar mecenazgo, patronazgo, promoción y clientelismo como un mismo fenómeno. Para un análisis general véanse los siguientes trabajos: BAYÓN, 1991; CERVERA VERA, 1991, (pp.11-25); DIEZ DEL CORRAL GARNICA, 1987, así como *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, 1992, y *Reyes y Mecenas*, 1992.

¹⁵³ La intervención de los Velasco traspasaba el campo artístico e incidía en el ámbito personal de los artistas. Por ejemplo, un familiar de Felipe de Bigarny –Juan López de Lazárraga– escribió que maestro Felipe “por orden del Condestable y su hermano, casó con la dicha Mari Sández Pardo”. Cit. RÍO DE LA HOZ, 2001.

¹⁵⁴ Fernández Madrid defiende la tesis de los Mendozas, en sus diferentes ramas dinásticas, como mecenas en su sentido renacentista y no como patronos artísticos. FERNÁNDEZ MADRID, 1987.

¹⁵⁵ “El espléndido se parece al entendido, pues capaz de percibir lo oportuno y gastar grandes cantidades convenientemente (...) Los gastos del espléndido son grandes y adecuados. Así serán también sus obras, ya que será un gasto grande y adecuado a sus obras. En consecuencia, la obra debe ser digna del gasto, y el gasto de la obra, o aun excederla, y el espléndido hará tales cosas a causa de su nobleza, ya que esto es común a las virtudes. Además, lo hará gustoso y espléndidamente, pues el cálculo minucioso es mezquindad. Y se preocupará de cómo la obra puede resultar lo más hermosa posible, más que de cuanto le va a costar y a que precio le será más económico”. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, Libro IV, cit. *Reyes y mecenas*, 1992, p.55. Sobre la teoría de la magnificencia: FRASER JENKINS, 1970, (pp.162-170), y THOMPSON, 1993.

¹⁵⁶ Sobre el mecenazgo en la época de los Reyes Católicos véase YARZA, 1992, pp.51-70.

¹⁵⁷ La bibliografía al respecto es amplísima; remitimos a DOMÍNGUEZ CASAS, 1993 y YARZA, 1993.

¹⁵⁸ La Casa de Alba, los Álvarez de Toledo, tenían su propio maestro de obras desde 1473. En 1503 lo era Fadrique de Arelar con un sueldo anual de 10.000 maravedíes: se recoge entonces que es maestro mayor de obras tanto de las realizadas por el duque como de las que se hicieran en sus tierras y señoríos, lo que suponía una centralización constructiva sólo comparable a la ejercida por la Iglesia a través de sus veedores. Juan de Álava fue nombrado maestro del duque en 1515 con el mismo sueldo de 10.000 maravedíes. CASTRO SANTAMARÍA, 1992, p.200.

¹⁵⁹ A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg.308, exp.8 ll, Retrato de María de Tovar (siglo XVIII). Del patronazgo de las mujeres de la familia Velasco se ha ocupado PORRAS GIL, 1995, pp.735-738. Sobre la reina Isabel como promotora de las artes: YARZA, 1991.

¹⁶⁰ LOPE GARCÍA DE SALAZAR, 1967, p.391.

¹⁶¹ Sobre el origen de la familia pueden consultarse las dos copias del manuscrito de Pedro Fernández de Velasco, tituladas *Descendencia de la casa i linaje de Velasco y Origen de la yllustrissima Casa de Velasco*, ambas en la Biblioteca Nacional (Ms. 2018 y 3238). La bibliografía existente sobre la historia de la Casa de Velasco es amplísima; la recopilación más reciente en ÁLVAREZ LLOPIS; BLANCO CAMPOS, y GARCÍA DE CORTÁZAR, 1999. Destacamos el trabajo de GONZÁLEZ CRESPO, 1981, que ha servido de base para la elaboración de estas líneas.

¹⁶² Sobre el Señorío de los Velasco en Cantabria véase GARCÍA GUINEA et al., 1985, pp.507 y ss.

¹⁶³ Cit. *Reyes y Mecenas*, 1992, p.24.

¹⁶⁴ A.H.N. Secc. Consejos, 35.089, Cit. CADIÑANOS BARDECI, 1978, p.40. Los Velasco se enterraban en la claustra del monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos) hasta que el Conde don Sancho, nieto de Fernán González, cambió su enterramiento a Oña y los Velasco le siguieron. Pedro Fernández de Velasco relata que en Oña se enterraban en la Capilla de San Miguel y en otras capillas de la iglesia (B.N. Ms. 2018). Véase también ARZALLUZ, 1950 y SILVA MAROTO, 1974, pp.109-128.

¹⁶⁵ La escritura de fundación del Monasterio de Santa Clara data del 11 de enero de 1313 (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg.236, exp.1). Sobre los Velasco y este monasterio es fundamental *Noticia de los Señores de la Casa de Velasco, fundadores del Convento de Religiosas de Santa Clara de Medina de Pomar*, del 27-IX-1528 (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg.236, exp.21). Además ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, 1989; ÁRA GIL, 1975; CADIÑANOS BARDECI, 1975, (pp.501-526, 609-638), 1978 y 1987; GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, 1988, (pp.59-78) y 1989 (pp.167 y ss.); PAZ Y MELIÁ, 1897, (pp.18-22); URIBE, 1988, (pp.180 y ss.); WEISE, 1933. Respecto al hospital, las obras ya habían comenzado en

obras algunas familias nobles, como ocurre con la Casa de Velasco y los Rasines o la Casa de Alba y Juan de Álava¹⁵⁸. En relación también con el destacado papel de la reina católica como coleccionista y promotor artístico podremos comprobar a través de las siguientes páginas la importancia de las fundaciones y dotaciones para obras de artes realizadas por las mujeres de la Casa de Velasco, desde doña Mencía de Mendoza, sus hijas doña Mencía y doña Catalina de Velasco o su nuera doña María de Tovar, retratada en una crónica de la época como “mui amiga de edificar”¹⁵⁹.

La Casa de Velasco

Según Lope García de Salazar, cronista del siglo XV, el origen de la Casa de Velasco se relaciona con la llegada a las costas cántabras en el año 740 de un barco con godos que acudían en socorro de los godos españoles; de uno de estos caballeros se sucederían los Velasco¹⁶⁰. Muy parecida es la interpretación de estos orígenes familiares aportada por el propio Pedro Fernández de Velasco, IV Condestable de los de su apellido, quien sitúa el nacimiento de su familia en plena Trasmiera cántabra, de donde pasaría a poblar la ribera del Ebro hasta La Rioja¹⁶¹. A este origen godo (muy relacionado con su opción artística, como veremos), se sucedieron durante los siglos XII al XIV una importante ascensión política y social basada en mercedes reales y prósperos matrimonios, que hicieron aumentar considerablemente sus posesiones territoriales hacia el Sureste (zona de La Rioja). Bajo la dinastía Trastámara, a quienes los Velasco ayudaron a llegar al trono castellano, el poder de la familia aumentó: los Velasco son quizá el ejemplo más claro de esa nueva nobleza levantada gracias a las conocidas como “mercedes enriqueñas”. Es en este momento, 1380, se realiza el primer mayorazgo familiar que incluía ya entonces las villas de Medina de Pomar, Briviesca y otras tierras repartidas por las merindades castellanas así como la villa riojana de Arnedo.

Con el rey Juan I el poder de los Velasco aumentó; Juan Fernández de Velasco (m.1419) era considerado por el monarca como uno de sus más leales vasallos por lo que le encargó, junto a Diego López de Zúñiga, la educación del futuro rey Enrique III. Le concedió además el cargo de Merino Mayor de la Merindad de Castilla La Vieja, lo que en la práctica suponía el control municipal sobre la zona. Además, las tierras de los Velasco, a través de la adquisición sistemática de casas fuertes, torres, monasterios, ferrerías, etc., se extendían hacia el Valle de Mena, Monasterio de Rodilla, Arganzón, Arnedo y gran parte de la zona Este de Cantabria, desde la cual comenzaron a dominar Trasmiera¹⁶².

En 1430 Juan II nombró Conde de Haro a Pedro Fernández de Velasco (h.1399-1470); el poder del “Buen Conde de Haro” era ya tal que el cronista Fernando del Pulgar decía de él que “gobernó la república tan rectamente, que uvo el premio que suele dar la verdadera virtud: la cual conocida en él, alcanzó tener tanto crédito e autoridad, que si alguna grande e señalada confianza se auía de fazer en el reino (...) siempre se confiava dél”¹⁶³. En 1458 el Conde creaba

cuatro mayorazgos para sus hijos pero debido a la cláusula de agnación (tan poco frecuente en Castilla) los mayorazgos volvieron de nuevo al tronco principal, convertido entonces en uno de los más fabulosos del reino. También en ese año el Conde decidía su lugar de enterramiento en el Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar “donde es el enterramiento principal de nuestro linaje”¹⁶⁴ desde que fuera fundado por Sancho Sánchez de Velasco y doña Blanca Carrillo en el siglo XIV y donde se había retirado al final de su vida. Favoreció esta fundación con la creación de un hospital anejo llamado de la Vera Cruz¹⁶⁵. La capilla mayor “viexa” de la iglesia monasterial fue construida por don Fernando Fernández de Velasco (m.1384) y don Pedro Fernández de Velasco “hizo el cuerpo de la yglesia de santa clara con seis capillexas y los portales de dicha yglesia”, donde se fueron enterrando los sucesivos Velasco. Uno de ellos, don Juan, el merino mayor de Juan I, mandó la realización para dicho lugar de una rica tumba de alabastro¹⁶⁶.

Pedro Fernández de Velasco (m.1492), el II Conde de Haro, en 1473 llegó a ser el VI Condestable de Castilla y el primero de entre los de su apellido¹⁶⁷. Su poder político era ya uno de los mayores del reino, de hecho, el mayor después del soberano al suponer el cargo de Condestable la más alta dignidad de la milicia, con jurisdicción civil y militar dentro de la misma, además de la que ya poseía en sus tierras de señorío¹⁶⁸. A este poder unió don Pedro el matrimonio con doña Mencía, miembro de la familia Mendoza, (a la sazón, otro de los linajes más importantes de la época), con lo que se consolidó

1438 aunque la escritura fundacional está fechada el 14 de agosto de 1455 (ALONSO DE PORRES, 1989). En él fundó el Conde de Haro una biblioteca que en 1553 contaba con 156 volúmenes de historia sagrada, leyes e historia del reino. La colección ha sido estudiada fundamentalmente por Antonio Paz y Melia.

¹⁶⁶ CADIÑANOS BARDECI, 1987, p.140. Se conservan tres tumbas de alabastro en el museo del monasterio, sobre ellas véase ARA GIL, 1975.

¹⁶⁷ Juan II había nombrado como su Condestable a don Álvaro de Luna y Enrique IV a don Miguel Lucas de Iranzo (o Nieva) pero “No quedó sucesor del dicho Condestable y ansí el dicho rey don Enrique hizo merced del título a Pedro Fernández de Velasco señor de Medina de Pomar, Frías y Berbiesca, camarero mayor del Rey don Juan el segundo que fue el sexto Condestable de Castilla que fue el año de mil quatrocientos e setenta y tres. Desde cuyo tiempo a estado esta dignidad en la Ilustrísima cassa de Velasco” (B.N. Ms. 1254, Cit. CADIÑANOS BARDECI, 1978, p.40). Sobre los anteriores Condestables de Castilla véase TORREZ FERNÁNDEZ, 1971, pp.57-112.

¹⁶⁸ En España el cargo de Condestable (término procedente del latín *comes stabuli*) fue impuesto en la segunda mitad del siglo XIV, importando un cargo francés. Pedro IV lo estableció en Aragón en 1369 y Juan I lo introdujo en Castilla en 1382. Desde su ori-



Manuscrito sobre la historia de la Familia Fernández de Velasco escrito por don Pedro Fernández de Velasco (B.N.).



Hospital de la Vera Cruz en Medina de Pomar, en el compás del monasterio de Santa Clara.

gen el cargo fue vitalicio e iba unido al mando de las tropas reales. Bernardino de Escalante definía así el cargo en 1583: “Condestables: Ser Capitán General, lugar teniente del Rey, e justicia mayor, y presidente en todos los negocios Ciuiles, y criminales, sin auer apellacion mas de á la persona real, reconociendo su dominio, y jurisdiccion todos los personajes del exercito por illustres que fuessen, y ponía ministros para que viessen y moderassen los precios de las vituallas (...) y tenía en sí las llaves de la Ciudad, Villa, ó Castillo, Torre y casa fuerte”. (ESCALANTE, 1992, pp.137 y ss.).

¹⁶⁹ Durante los primeros años del reinado de Carlos I se estima que la familia Velasco tenía una renta de 60.000 ducados anuales y los Tovar 16.000 ducados, lo que situaba a los primeros entre las familias de rentas más elevadas entre la nobleza castellana. A esa cantidad habría que unir además el cobro, por parte de sus propios recaudadores, de las alcabalas incluso en aquellas localidades con exención real (a través de una autorización real de 1480).

¹⁷⁰ En las cabeceras de los dominios velasqueños existía una fortaleza en forma de alcázar, castillo o casa fuerte, símbolo del poder que ejercía la familia sobre su territorio (Frias, Belorado, Briviesca, Medina de Pomar, etc.). La influencia de esta arquitectura fortificada (torres flanqueando un cuerpo de fachada central) se dejó sentir en todos los dominios de los Velasco, llegándose a imitar este modelo a pequeña escala, como es el caso de las Torres de Alvarado en la apartada zona de Voto (Cantabria). La existencia de escudos relacionados con alguna rama del linaje en multitud de casas y torres de los pueblos bajo su dominio no hace sino confirmar la importancia de su política de implantación territorial.

¹⁷¹ Los Velasco a comienzos del siglo XVI eran patronos de 28 conventos de la Orden de San Francisco, de los cuales 12 habían sido fundados por don Pedro (CODÓN, 1982, p.169). Es significativo destacar la predilección de la familia por una orden de predicadores que ejerció una notable influencia en la sociedad de la época al convertirse en su guía moral. En este sentido, los Velasco no fueron los únicos ya que la orden gozó del apoyo real y de gran número de familias nobles que eligieron sus templos para levantar sus capillas funerarias. Pero en el caso de los Velasco es aún más significativo el hecho de que desde el siglo XV optasen por la rama reformada de la orden. Así, en 1441 Pedro Fernández de Velasco donaba al reformador Fray Lope de Salinas y a sus religiosos unos conventos que ya había edificado en Belorado, Briviesca y Fresnedo de Río Tirón (Archivo de las cosas pertenecientes al Común de la provincia de Burgos, en A.P.F.C.) Fray Lope fue enterrado en la iglesia del convento de Medina de Pomar junto a la familia Velasco. Sobre el tema véase también ANDRÉS ORDAX, 1992, pp.773-782.

definitivamente entre la nobleza castellana. A nivel económico, el poder de la Casa de Velasco era ya incalculable; desde 1469 a 1559 poseyeron las principales aduanas del Nordeste peninsular, recibiendo lo recaudado por concepto de los “diezmos de la mar” que se cobraba en los puertos de Santander, San Vicente de la Barquera y Castro Urdiales (esa cantidad por sí sola era ya la segunda renta del reino)¹⁶⁹.

La inteligente política matrimonial que siguieron sus hijos les llevó a unir su apellido a los Tovar, los Guzmán, los Téllez Girón y al propio monarca castellano. A don Pedro le sucederán en el cargo de Condestable sus hijos don Bernardino y don Íñigo, al morir el primero sin descendencia legítima. Un hermano de éstos será don Juan de Velasco, quien llegó a ser obispo de Cartagena, Calahorra-La Calzada y Palencia. A esta generación también pertenece doña Catalina de Velasco, madre de don Íñigo López de Mendoza y del Conde de Miranda y doña Mencía de Velasco, fundadora del monasterio de Santa Clara de Briviesca.

Las fundaciones velasqueñas anteriores a la maestría de los Rasines

Pedro Fernández de Velasco y Simón de Colonia

No es hasta la época de Pedro Fernández de Velasco, el II Conde de Haro y VI Condestable, cuando se constata una intención política de propaganda y prestigio del linaje en las fundaciones de la familia Velasco. Hasta entonces, el poder territorial de la familia también había dejado su huella en la arquitectura, sirviendo ésta a fines políticos de asentamiento y dominio señorial: el modelo de implantación territorial a través de alcázares, torres y casas fuertes se había extendido por todos sus dominios¹⁷⁰. Con el primer Velasco Condestable esta intención política se traslada a las fundaciones de la familia; se produce entonces un giro en las intenciones de patronazgo artístico de los Velasco. Si bien hasta entonces en las fundaciones velasqueñas (principalmente fortalezas, hospitales y pequeños monasterios¹⁷¹) dominaba el espíritu religioso y señorial, con la nueva política artística de Pedro Fernández de Velasco dominará el deseo de trascendencia personal unida al prestigio social y político, el alcance de una fama imprecadera. Es en este momento donde la arquitectura se pone al servicio del poder, en el deseo de éste de dejar clara constancia material de su grandeza. A partir de entonces se crea todo un programa cuyo fin es transmitir la idea de poder, para lo que promueven y financian una serie de construcciones que comportan una importante carga simbólica.

Este objetivo de trascendencia individual y de pervivencia del linaje es el que impregnará las fundaciones funerarias de la familia en el siglo XVI. Su nuevo papel social y político se refleja en una fuerte política de asentamiento señorial en las villas de sus dominios a través del patronazgo civil y religioso – como es el caso de Berlanga de Duero y de los palacios urbanos de Casalarreina o Haro– y de asentamiento urbano en los núcleos del poder político, como es el caso de la Casa del Cordón en Burgos. Las villas de recreo del propio Burgos, Saldañuela o la de Berlanga de Duero podrían reflejar vagamente

también el nuevo papel del linaje y la realización material de los nuevos ideales al modo italiano. Al tiempo, no se descuidan las fundaciones benéfico-religiosas de la familia a la vez que se amplían con nuevas obras monasteriales, como es el caso del Monasterio de Santa Clara de Briviesca o el de La Piedad en Casalarreina.

Pedro Fernández de Velasco, en palabras de su nieto el IX Condestable Pedro, “fue amigo de edificar y así hiço una cassa de aposentamiento en la fortaleza de Villalpando y labro la casa de la Vega que es una casa de plaçer çerca de Burgos y hiço en la çiudad una cassa muy buena y començo en la yglesia cathedral de burgos una muy sumptuosa capilla”¹⁷². Doña Mencía había prometido a su esposo, por entonces ocupado en la Guerra de Granada, “un palacio donde morar, una quinta donde holgar y una capilla donde orar”¹⁷³. Con este plan arquitectónico, el nuevo Condestable y su esposa dejaban clara su intención de imprimir un nuevo carácter a las fundaciones de su familia.

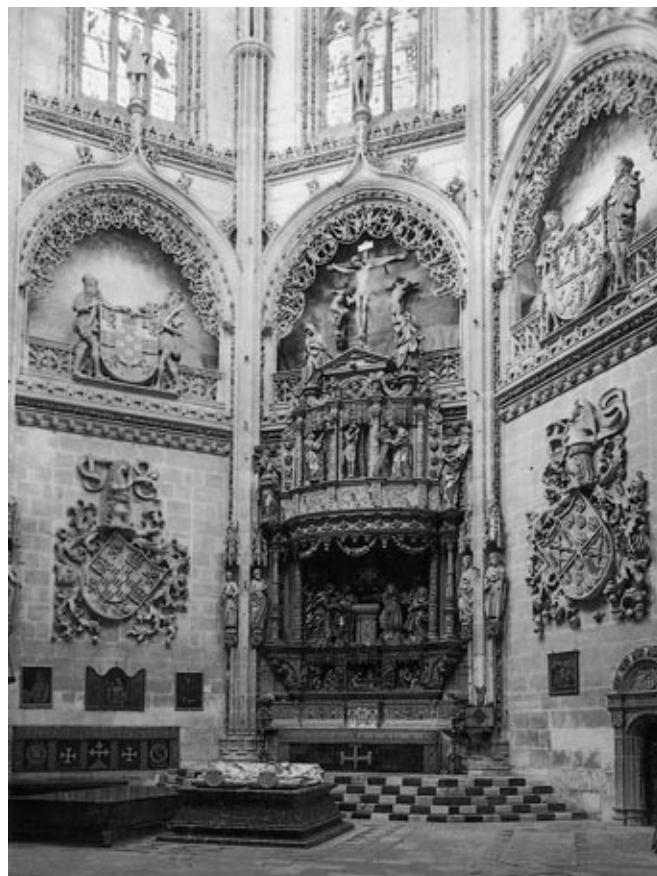
La “capilla donde orar” fue la Capilla de la Purificación (también llamada del Condestable), en la Catedral de Burgos. Siendo Simón de Colonia maestro mayor de la sede burgalesa, doña Mencía de Mendoza le encargó en 1482 la construcción de esta capilla funeraria¹⁷⁴. La obra se llevó a cabo sin que el Condestable la pudiese ver concluida ya que moría en 1492; en 1494 se cerraba la gran bóveda estrellada y se iniciaba la obra de la sacristía, que continuó hasta 1512.

Doña Mencía de Mendoza, (a quien se debe en gran parte la iniciativa arquitectónica familiar ante las obligadas ausencias de su esposo), pertenecía al linaje de los Mendoza, una de las familias más sobresalientes de la época como patronos artísticos. Era la hija mayor del I Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza (1398-1458), gran coleccionista y amante de las artes plásticas. De los numerosos hermanos de doña Mencía destaca el Duque del Infantado don Diego Hurtado de Mendoza (1417-1479) de quien se recogía en las crónicas que “se deleitaba en labores de casas y edificios”. Don Íñigo López de Mendoza (1419-1479), otro hermano de doña Mencía, sería el I Conde de Tendilla, título posteriormente heredado por su hijo. Quizá el miembro más ilustre de esta generación sea el cardenal toledano don Pedro González de Mendoza, promotor del Colegio de Santa Cruz de Valladolid. A esta generación y la siguiente, (de profunda formación clásica), se deben una serie de importantes obras como el Palacio de la Calahorra –debido a un hijo del Cardenal, don Rodrigo de Vivar y Mendoza–, o el Palacio de Cogolludo –debido a don Luis de la Cerda y Mendoza– o la reconstrucción de la basílica de Santa Cruz en

¹⁷² B.N., Ms. 2018, fols.47-48.

¹⁷³ SÁINZ DE LOS TERREROS, 1954,

p.271.
¹⁷⁴ A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg.387, exp.1. El traslado de la escritura original está fechado el 20 de septiembre de 1487 y dice “nos el conde estable de castilla don pedro fernandez de Velasco donde de haro e yo la condesa doña mencia de mendoza su mujer fecimos e mandamos facer é edificar e edificamos una capilla en la yglesia de Burgos”. Chueca data el encargo de la obra en 1468 (CHUECA GOITIA, 1965, p.557). Sobre la capilla véase VILLACAMPA, 1928, pp. 25-44.



Interior de la Capilla de los Condestables en la Catedral de Burgos.

Roma (a partir de 1487). El gusto clásico se impuso en la tercera generación (II Conde de Tendilla y I Marqués de Zenete), considerada clave en la introducción de la arquitectura renacentista en España. Mientras Simón de Colonia construía la Capilla del Condestable y Juan Guas levantaba el Palacio de Cogolludo en Guadalajara (1492-1495), Lorenzo Vázquez terminaba en 1491 el Colegio de Santa Cruz en Valladolid y el II Conde de Tendilla traía de Italia a artistas como Domenico Fancelli y al humanista Pedro Mártir de Anglería, y su primo el I Marqués de Zenete levantaba el Palacio de La Calahorra. Los Mendoza comprenderán el poder simbólico presente en la magnificencia de la arquitectura clásica, especialmente el II Conde de Tendilla¹⁷⁵.

Al contrario que su hermano el gran cardenal y sus sobrinos los Tendilla, doña Mencía de Mendoza optaba por la magnificencia del tardogótico de Juan y Simón de Colonia puesto de manifiesto ya en esas fechas de finales del siglo XV en obras como las agujas de la fachada occidental catedralicia (1442-1458), la Capilla de la Visitación (concluida entre 1442 y 1445), la Capilla de la Concepción (entre 1447-1448) y el antiguo cimborrio de la catedral, todas ellas obras de Juan de Colonia, a las que se unía la cercana fundación real de la Cartuja de Miraflores, también obra del maestro alemán. El lenguaje tardogótico de los Colonia encajaba a la perfección con la nueva imagen que pretendía dar la familia Velasco: una arquitectura con pasado, con raíces, pero renovada y esplendorosa, igual que su linaje. El mundo del gótico frente a la *Antigüedad Clásica* elegida por los Mendoza, era la opción elegida por los Velasco, una antigüedad que además formaba parte de su propia historia de linaje al enraizar directamente con su origen godo, resaltado como hemos visto en las crónicas familiares.

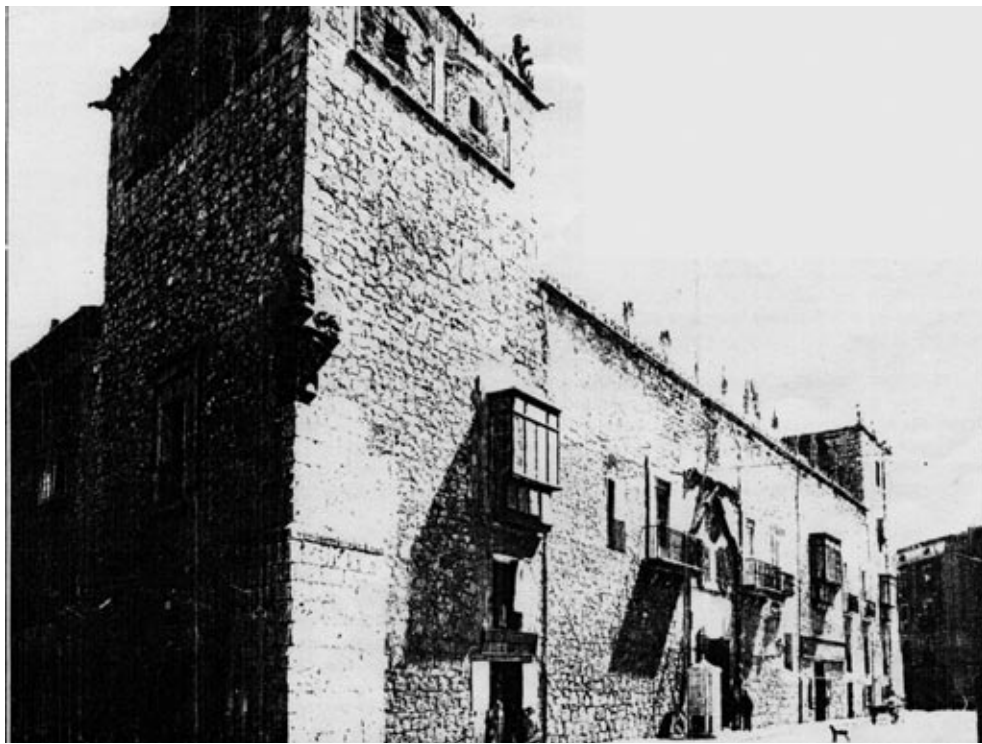
La historia de la construcción de la Capilla de la Purificación es de sobra conocida; sin embargo, conviene resaltar el interés demostrado en su construcción por el cabildo de la catedral burgalesa hasta el punto de que fueron los representantes del cabildo los que acudieron a “los palacios de la magnífica Condesa de Haro que son en esta ciudad en el mercado mayor” a asignarla la antigua capilla de San Pedro, detrás del altar mayor, para que sobre ella edificase la nueva capilla. Respecto a la manera en que ésta se debía construir doña Mencía, en nombre del Condestable entonces ausente, “mando a maestre Ximon de Colonia cantero que estaba absente, el qual dixo que tenia especial cargo de faser la dicha capilla, que el tomase el espacio e medida que con el tenya diversas veces platicado”, demostrando la confianza y estrecha relación entre patronos y arquitecto y la libertad de que debió gozar Colonia para este proyecto¹⁷⁶. Simón de Colonia diseñó una gran capilla funeraria centralizada ligeramente desviada sobre el eje del altar mayor catedralicio pero en el lugar preferente de la girola burgalesa. Por parte del Condestable las referencias a la Capilla de Santiago (la gran capilla funeraria del Condestable don Álvaro de Luna) en la sede primada de Toledo son claras. En el modelo toledano se unían la arquitectura, la política y el linaje de forma similar a lo buscado por los Velasco. Por parte de maestre Simón existía el más cercano modelo de las capillas de la Visitación y de la Concepción realizadas por su padre en la catedral burgalesa así como la capilla funeraria de los padres de la reina católica en

¹⁷⁵ Del mecenazgo de la familia Mendoza y su papel de introductores de las formas renacentistas se han ocupado TORMO, 1918, (pp.116-130); GÓMEZ-MORENO, 1925, (pp.1-40); AZCÁRATE, 1962, (pp.7-16); LAYNA SERRANO, 1942; NADER, 1986; DÍEZ DEL CORRAL, 1987; FERNÁNDEZ MADRID, 1987 y 1989, (pp.274-281); MARÍAS, 1989, (pp.254 y ss.); *Reyes y mecenazgos*, 1992, (pp.307 y ss.).

¹⁷⁶ SILVA MAROTO, 1988, p.99.

la Cartuja de Miraflores, obra también de los Colonia. Con ambas premisas se construyó la magnífica capilla burgalesa, hito en la arquitectura funeraria española e hito también en las propias fundaciones funerarias de la familia, ya que en ninguna se alcanzaba de forma tan perfecta la unión entre poder y piedad, entre fama y virtud. Uno de los objetivos de su política artística estaba cumplido: un nuevo lugar de enterramiento para los miembros del linaje de acuerdo con el nuevo poder de la familia.

Otro de los objetivos, un palacio urbano, también lo llevó a cabo Simón de Colonia. El palacio había sido comenzado en torno a 1476, pocos años después de que el título de Condestable recayera en la familia¹⁷⁷. El poder político y económico alcanzado por la familia les obligó a trasladar su residencia al centro mismo donde se generaba ese poder, la ciudad de Burgos, desde la que podrían controlar sus dominios territoriales en el Norte y afianzar, además, su destacado papel político-social. La “Casa del Cordón” se ha considerado obra de Juan de Colonia (muerto en 1481); sin embargo, aunque puede que el maestro germano iniciase el encargo, la mayor parte de la construcción corrió bajo la responsabilidad de su hijo Simón de Colonia, aunque hasta el momento no se ha localizado ningún documento que lo corrobore por lo que únicamente contamos con las afinidades estilísticas con la obra conocida de maestro Simón. La obra del patio, con sus detalles constructivos, nos revela la mano de Simón de Colonia; se sabe que el patio se construyó entre 1486 y 1497, fecha esta última en la que aún se trabajaba en él. A la muerte del maestro (1511) el palacio todavía estaba sin concluir.



La Casa del Cordón en 1912. Dibujo de A. Ciarán para *La Ilustración Española y Americana*.

¹⁷⁷ Sobre la historia de la Casa del Cordón puede consultarse: ALONSO RUIZ, 2001; CANTÓN SALAZAR, 1884; CODÓN, 1982, (p.169); DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, (pp.302-307); IBÁÑEZ PÉREZ, 1977, 1987 y 1990; LAMPÉREZ Y ROMEA, 1922, (T.I, p.434); LÓPEZ SOBRINO, 1987 y MARTÍNEZ BURGOS, 1937. El edificio ha sufrido profundas reformas para adaptarlo a las diferentes funciones que ha cumplido desde su construcción. Por su repercusión destacamos dos: la realizada por Lampérez entre 1906 y 1909 (quien incorporó al palacio algunos elementos historicistas) y la rehabilitación de 1982-1986, cuando se libera de edificios anejos la galería porticada trasera.

Los diversos sucesores en la Casa de Velasco fueron dejando su impronta en tan significativo edificio: don Íñigo en 1521 compraba varias casas anexas para ampliar el edificio original, ampliación que continuó a mediados del siglo XVII con la construcción de un nuevo ala destinado a armería, a modo del que poseía Felipe II en el alcázar madrileño y que también inspiró la que los propios Velasco tenían en su casa de la corte madrileña¹⁷⁸.

El modelo del palacio ya nos es conocido: una estructura cuadrangular articulada en torno a un patio central de doble galería porticada (la tercera galería es posterior)¹⁷⁹, que mantiene en eje acodado, al modo gótico, la puerta principal y la escalera claustral. Sin embargo, presenta peculiaridades que deben ser destacadas: en primer lugar, conserva elementos derivados de la arquitectura fortificada de los alcázares al modo de Medina de Pomar (las torres levantadas en las esquinas); introduce otros propios de la arquitectura doméstica suburbana, (la galería abierta al jardín) y, por último, se decora atendiendo a su contenido simbólico. Este último aspecto está relacionado con el empleo de yeserías (como en Medina de Pomar), con elementos alusivos a la orden franciscana reformada y a los lemas de las familias Velasco y Mendoza en su fachada principal¹⁸⁰. El resultado es un complejo edificio de amplia lectura simbólica por su ubicación, estructura y decoración. Cronológicamente es la primera vez que en un edificio de los Velasco se emplea una galería porticada como elemento caracterizador de una fachada, en este caso la oriental, entonces abierta a un amplio espacio ajardinado. Simón de Colonia recuperaba entonces una tradición española (vigente en la Alta Edad Media y heredada del mundo romano) ya presente en gran número de residencias suburbanas castellanas. Esta tradición es la que Marías ha definido como un replanteamiento “ad modum hispaniae” de la versión romana¹⁸¹. A finales del siglo XV y comienzos de la siguiente centuria asistiremos a una revitalización de este elemento de manos de arquitectos como el propio Simón de Colonia en Burgos, Lorenzo Trillo en el Palacio del Infantado en Guadalajara (1480), el Palacio de Cogolludo (acabado en 1502) o el de Mota del Marqués en Valladolid¹⁸². Esta galería porticada, a partir de la Casa del Cordón, se convierte en elemento diferenciador y caracterizador de las construcciones civiles relacionadas con la familia Fernández de Velasco. Todos los descendientes de don Pedro y doña Mencía imprimirán en sus palacios, casas y villas este elemento como sello de identidad, del mismo modo que las capillas centralizadas se convierten en característica de sus fundaciones religiosas.

Esta Casa del Cordón era el “palacio donde morar” prometido por doña Mencía a su esposo; como tal palacio de residencia o “casas principales” en la terminología de la época, debía cumplir las funciones de las nuevas residencias urbanas a la vez que servir de símbolo del nuevo poder de la familia, imponiéndose sobre el resto de la ciudad a través de un edificio fuerte, digno marco de la nueva situación política de los Velasco, como demuestra el hecho de los importantes acontecimientos históricos que tuvieron lugar en sus salones: el palacio hizo las veces de residencia real cuando los Reyes Católicos visitaron la ciudad (la reunión con Cristóbal Colón o la prematura muerte de Felipe I “El Hermoso”).

¹⁷⁸ CÁMARA FERNÁNDEZ, 1994, pp. 407-411.

¹⁷⁹ Pablo de la Riestra ha puesto en relación este patio con los patios de Nuremberg aunque no consigue encontrar un ejemplo anterior al burgalés. (DE LA RIESTRA, 1994).

¹⁸⁰ El alarife Mahomad de Segovia trabajó en la decoración de este palacio (suponemos que en las labores de yeserías). El cordón franciscano hace referencia al deseo de la familia de ponerse bajo el amparo de dicha orden reformada gracias al empleo del anagrama del nombre de Jesús, relacionado con el reformista San Bernardino de Siena. En la fachada principal se encuentran además los escudos familiares, las armas reales de Enrique IV y la figura de San Andrés, patrón de la familia. En las jambas de la puerta principal dos unicornios aluden a la pureza de las damas de la casa. Los lemas de los Velasco (el verso traducido de Petrarca “Un buen morir honra toda la vida”) y los Mendoza (“Omnia pretereunt preterit amare deum”, “Todas las cosas son pasajeras excepto el amor de Dios”), ocupan un lugar preferente en dicha fachada.

¹⁸¹ Sobre la arquitectura doméstica “ad modum hispaniae” debe consultarse MARÍAS, 1990, pp. 26 y ss. Para un estudio general de los ejemplos españoles BONET CORREA, 1981, pp. 135-145.

¹⁸² El sobrino de doña Mencía, el II Duque don Íñigo López de Mendoza, es el promotor del Palacio del Infantado, donde a partir de 1496 se construye su galería porticada a Poniente.

La “quinta donde holgar” la levantaron en las cercanías de Burgos: es la conocida como Casa de la Vega en Villimar, a orillas del río Vena, cercano a Burgos y desaparecida en el siglo XVIII¹⁸³. Como otras residencias de la zona, su función era la de una casa “secundaria” en contraposición a las casas principales o urbanas. Era definida por el IX Condestable como “casa de placer” y como tal villa suburbana debía tener una estructura similar a otras villas de la época caracterizadas por la existencia de una logia abierta al jardín.

De forma paralela a estas grandes construcciones el Condestable don Pedro desarrolló otra serie de fundaciones destinadas a dar ornato a la ciudad de Burgos, como una prueba más de su poder sobre la misma, empleando en estas ocasiones no a su arquitecto Colonia, sino a maestros de cantería como Juan Miranda de Andino. Éste fue el encargado de levantar el Portal de Gamonal, como recoge en su testamento¹⁸⁴.

El Condestable don Bernardino

La siguiente generación de la familia Velasco, don Bernardino –VII Condestable–, don Íñigo –VIII Condestable–, doña Mencía y el obispo don Juan de Velasco centrarán sus esfuerzos constructivos en los mismos aspectos que habían preocupado al VI Condestable: la creación de un espacio funerario –don Bernardino y la capilla de la Concepción en Medina de Pomar–, un espacio donde “holgar” –Palacio de Casalarreina, Palacio de Berlanga de Duero y Casa de la Choza– y la fundación de conventos –La Piedad en Casalarreina y el monasterio de Santa Clara de Briviesca– y la promoción de nuevos templos parroquiales como la nueva Colegiata de Berlanga de Duero. Por su parte, las otras hijas del Condestable (doña Catalina de Velasco, casada con el Conde de Miranda, y Leonor de la Vega Velasco, casada con el II Conde de Ureña don Juan Téllez Girón), continuaron la labor edilicia de sus progenitores en tierras de Peñaranda de Duero (Burgos) y Morón de la Frontera (Sevilla) respectivamente, pero no dispusieron la creación de ningún espacio de enterramiento¹⁸⁵.

Don Bernardino Fernández de Velasco (Condestable entre 1492 y 1512) fue “Señor de la villa de Pedraça de la sierra e de la casa de los ynfantes de lara Camarero Mayor del Rey e de la Reyna e su Justicia Mayor de Castilla Vieja”. En segundas nupcias se casó con una hija del rey don Fernando, doña Juana de Aragón (a quien Pedro Hernández de Villegas dedicase su traducción de *La Divina Comedia*), pero aún así no tuvo hijos legítimos. Sus dos mayorazgos (para los ilegítimos don Bernardino de Velasco y don Pedro Suárez de Figueroa y Velasco) revirtieron poco más tarde al tronco principal de la familia. En 1492 los Reyes Católicos le concedieron el título de Duque de

¹⁸³ Apenas se conocen datos sobre esta villa de recreo: en 1937 aún quedaban en pie algunas columnas del patio y unas ventanas de sencillo arco rebajado. Véase MARTÍNEZ BURGOS, 1937, pp.68-69.

¹⁸⁴ En dicho testamento ordena acabar “el portal de Nuestra Señora de Gamonal que yo mandé hacer a Miranda”. Cit. CADINANOS BARDECI, 1983, p.343.

¹⁸⁵ Los Téllez Girón reproducen algunos de los comportamientos que encontramos en los Velasco: la fundación y dotación de monasterios (también de la orden franciscana), la reconversión de fortalezas medievales en palacios y el patronazgo sobre las iglesias parroquiales de sus dominios. Sin embargo, en estos momentos del siglo aún no han construido un espacio privilegiado de enterramiento para los de su linaje. Corresponde al IV Conde (1531-1558) la mayor actividad constructiva de la familia centrada en su villa de Osuna, donde levantan la colegiata con su panteón familiar, trasladando allí los sepulcros de su familia, hasta entonces dispersos. MORÓN DE CASTRO, 1995, pp.71 y ss.



Portada del Monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar.



Palacio de los Condestables en Casalarreina.

Frías, que se convierte a partir de entonces en uno de los principales de los Velasco.

Su patronazgo edilicio estuvo especialmente enfocado a la construcción de su propia capilla funeraria diferente a la nueva capilla levantada por su padre en la catedral burgalesa, pero no llegó a ver nunca materializado su deseo ya que murió sin que la capilla fuese comenzada y la obra se concluyó bajo las sucesivas direcciones de su hermano y de su sobrino. Se trata de la Capilla de la Concepción en el Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Doña Mencía de Mendoza y Pedro Fernández de Velasco habían decidido en 1460 la construcción de una nueva capilla funeraria que ampliase y ennobleciese el monasterio medinense pero la idea fue abandonada en favor de la nueva capilla en la Catedral de Burgos¹⁸⁶. A doña Juana de Aragón, la segunda esposa de don Bernardino, se debe el retomar la idea, pero esta vez no dentro de las naves de la iglesia monasterial, sino en una nueva capilla construida al efecto. No fue hasta 1511 cuando don Bernardino, en su propio testamento, otorgara a su sobrino don Pedro la cantidad de 485.000 maravedíes para la edificación de la capilla imitan-

¹⁸⁶ CADIÑANOS BARDECI, 1978, p.219.

do el modelo de la Capilla de los Condestables levantada por su padre en la Catedral de Burgos¹⁸⁷. La capilla, por tanto, se debió de construir entre esta fecha y 1524, en que estaba acabada, correspondiendo su construcción al periodo en que Íñigo Fernández de Velasco ejerce de condestable, y sobre ella volveremos más adelante.

A la época de don Bernardino Fernández de Velasco corresponde también la construcción del conocido como Palacio de los Condestables en Casalarreina (La Rioja). En un apeo del lugar realizado en el año de 1507 consta la primera referencia documental sobre la existencia del palacio; en esa fecha ya estaba construido¹⁸⁸. Dado que se convirtió en residencia habitual de don Juan de Velasco –otro de los hijos de don Pedro–, mientras fue Obispo de Calahorra-La Calzada (1509-1514) a la vez que levantaba el cercano Monasterio de La Piedad, algunos autores lo señalan erróneamente como el promotor del palacio. El Condestable don Íñigo definía el lugar como “cobdiciadero para home cansado”¹⁸⁹ y ésta debió ser, sin duda, la razón que llevó a don Bernardino a construir un palacio en un pequeño pueblo que en 1507 apenas contaba con 9 casas. El palacio se corresponde al modelo de villa suburbana de fachada porticada abierta al jardín, por lo que se hace innecesaria la existencia del patio interior; la fachada trasera, hoy derruida, se levantaba sobre la orilla del río Oja y la principal al Este, sobre una amplia huerta convertida posteriormente en plaza¹⁹⁰. Arquitectónicamente destaca su fachada formada por tres cuerpos, retranqueado el central –con loggia de columnas torsas– respecto a los laterales –que conservan cierto aspecto de construcción militar–. Aunque documentalmente se desconoce su tracista y la fecha concreta de construcción, su análisis estilístico lo relaciona con Simón de Colonia y la Casa del Cordón, el palacio urbano de los padres de esta generación de Velascos. Existen también claras referencias a Juan Guas atendiendo principalmente a las características columnas de fuste torso en su tercio central que podemos contemplar en la *loggia* de la fachada principal riojana, y que también encontramos en el patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid¹⁹¹. Cronológicamente el Palacio de Casalarreina se corresponde también con el que levantaba entre 1480 y 1501 el II Duque del Infantado, primo de don Bernardino, también debido a Juan Guas.

Don Bernardino Fernández de Velasco compró el Palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos) en 1496 por la considerable suma de 1.200.000 maravedíes para ocuparla como casa de placer. Entonces Saldañuela era una torre con huerta, capilla y un “apostamiento e casa que esta junto cabe dicha torre”¹⁹². En 1556, cuando la propiedad fue adquirida por doña Isabel Osorio, “la dama de Saldañuela”, su precio se había doblado. Durante este tiempo la casa estuvo en manos de los descendientes ilegítimos de don Bernardino, sin relación con el tronco principal de la familia Velasco y, por tanto, tampoco con sus arquitectos. La construcción se realizó en sucesivas etapas. Lampérez data la ampliación de la antigua casa en torno a los años 1520 y 1530. Sin embargo, los capiteles del patio corresponden a la década de los años cuarenta (en sintonía con los del patio del Palacio de Diego Angulo en Burgos, obra documentada de Juan de Vallejo); la escalera y la capilla pertenecen a los años sesenta por el empleo de elementos

¹⁸⁷ Blanca de Herrera, la primera mujer, testó en 1500. El documento recogía la cantidad de 40.000 maravedíes “para el dicho lugar (santa Clara) donde las sepulturas se hicieren y asentaren”. Sin embargo, todo el mérito recayó en su segunda esposa, doña Juana, ya que el propio Condestable decía en 1511 “Mando que mi cuerpo sea llevado y enterrado en Santa Clara de medina de Pumar en una capilla que la Señora Doña Juana mi mujer mandó allí facer”. (CADIÑANOS BARDECI, 1978, p.120). También don Pedro lo recoge así en su manuscrito familiar.

¹⁸⁸ Cit. GIL DE ZÚÑIGA, 1990, p.45. Con don Íñigo Fernández de Velasco el palacio será visitado por la reina doña Juana, hecho que se relaciona con el cambio de denominación del lugar (de Naharruli pasó a llamarse “Casa de la reyna”) y en 1522 por Adriano de Utrecht. “El Condestable con los restantes magnates y con una gran multitud de gente, acompañó al Santo Padre, en medio de un gran orden y magnificencia hasta el lugar de Lapuebla (...). Al día siguiente (13-III-1522) llegó al pueblo de La Reina, donde se levantaba el célebre palacio construido a expensas del señor Juan de Velasco, en otro tiempo obispo de Calahorra y en él descansó aquella noche”. Recogido en LOPE TOLEDO, 1953, p.257.

¹⁸⁹ RÍO DE LA HOZ, 2001.

¹⁹⁰ En 1515 Francisco de Junquera, clérigo de la iglesia de Casalarreina, vende a don Juan de Velasco (que actúa como tutor de su sobrina doña Juliana Ángela de Velasco, dueña del palacio tras la muerte de don Bernardino), un solar pequeño en dicho lugar, frontero a la puerta de la huerta de la casa y palacio de dicha señora por 1.500 maravedíes “para hazer plaza delante de la dicha huerta o lo que la dicha señora mandare”. (A.H.N., Secc. Nobleza, Frias, Leg.97 antiguo, exp.14).

¹⁹¹ Este tipo de columnas se han localizado también en una de las puertas del piso bajo del patio de la Casa del Cordón, obra de Simón de Colonia, y son un motivo usado en la decoración lúnea (puerta de la Iglesia del Monasterio de San Salvador en Oña obra de Fray Pedro de Valladolid.)

¹⁹² Lo poco que se conoce sobre este palacio se incluyó en 1995 en un estudio publicado por la Caja de Ahorros de Burgos con motivo de la reciente restauración del edificio. También CADIÑANOS BARDECI, 1987, (pp.111-113); CAMÓN AZNAR, 1964; IBÁÑEZ PÉREZ, 1993; LAMPÉREZ Y ROMEA, 1915, (p.257 y ss.) y 1922 y LÓPEZ MATA, 1957. Sobre su posible autoría: MARÍAS, 1979, (pp.98-99) y ALONSO RUIZ, 2001a.



Detalle de la *loggia* del Palacio de Saldañuela, en Sarracín (Burgos).

como las pilastras cajeadas y la venera, mientras que los frontones curvos rotos que rematan las puertas y ventanas del patio nos hablan de un cuarto momento constructivo. Sea como fuere, es suficientemente claro que el arquitecto encargado de la fachada (con almohadillado rústico) está inspirado en la tratadística italiana¹⁹³ y poco tiene que ver con la cultura arquitectónica burgalesa, por lo que lo más plausible es la intervención en la casa, ya iniciada, de un arquitecto de la Corte tras la llegada de la ilustre dueña. Lo que sí mantiene una estrecha relación con la arquitectura burgalesa, y especialmente con las residencias de la Casa de Velasco, es la galería porticada de la fachada principal. Ha sido relacionada con otras similares existentes en edificios de los Velasco (como los ya comentados de la Casa del Cordón o de Casalarreina y otros ejemplos que veremos más adelante), con las que incluso en algunos casos concretos guarda importantes semejanzas (como las fajas que se prolongan desde los capiteles del piso bajo hasta el suelo del piso superior en el Palacio de Berlanga de Duero) que, sin embargo, no indican ni un mismo arquitecto ni una misma época constructiva.

¹⁹³ Se trata de una puerta dórica mezclada y ceñida con elementos rústicos inspirada en los ejemplos aportados por Sebastiano Serlio en su Libro VI de arquitectura.

Íñigo Fernández de Velasco y Juan Gil de Hontañón

Don Bernardino Fernández de Velasco moría en 1512 sin ver concluida su capilla funeraria y le sucedía en el cargo de Condestable y Señor de la Casa de Velasco su hermano don Íñigo. Es éste uno de los personajes más relevantes del linaje, al que le corresponde un relevante papel histórico como corregente del reino y apaciguador de los ánimos burgaleses en la Guerra de las Comunidades castellanas, méritos que le supusieron ser uno de los primeros caballeros españoles en recibir la condecoración del Toisón de Oro.

Don Íñigo y su mujer doña María de Tovar fundaron en 1509 su propio mayorazgo a favor de su primogénito don Pedro, prohibiendo que este mayorazgo fuese compatible con el principal de los Velasco, lo que se complicó en 1512 al morir don Bernardino y heredar los bienes de la familia Velasco y todos los cargos añadidos. Esta situación la solucionaron en 1517 cuando doña María fundó un nuevo mayorazgo a favor de su segundo hijo (don Pedro, el primogénito pasó a ser sucesor del mayorazgo principal de la Casa de Velasco). Este nuevo mayorazgo era para don Juan, I Marqués de Berlanga de Duero, quien debía llevar las armas de los Tovar y heredaría las villas de su linaje. Bajo el patronazgo de don Íñigo y doña María entre 1512 y 1528 (fecha de su muerte) se levantaron una serie de construcciones que, por su magnitud y cantidad, requirieron la puesta al servicio del Condestable de una nutrida nómina de artistas, desde escultores a pintores y maestros de obra, nómina luego mantenida por su hijo Pedro, el IX Condestable. De hecho, el VIII Condestable debía hacerse cargo (como testamentario y heredero de sus padres y hermanos) nada menos que de la conclusión de la Capilla de la Catedral de Burgos, de la Capilla de la Concepción del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, del Monasterio de La Piedad de Casalarreina, del Monasterio de Santa Clara de Briviesca y de sus propias fundaciones, como el nuevo Palacio de Berlanga de Duero y su Colegiata de Santa María del Mercado.

Francisco de Colonia (1470-1542) partía como favorito en la carrera para sustituir a su padre Simón, no sólo en la maestría de la sede burgalesa, sino también en su trabajo para la Casa de Velasco. Aunque consiguió lo primero (fue nombrado maestro de la Catedral de Burgos y se mantuvo como tal hasta su muerte), no logró lo segundo y se tuvo que contentar con realizar labores menores en la capilla de la catedral (obra en torno a la cual se había formado) y en la capilla medinense¹⁹⁴. En este campo fue superado por Juan Gil de Hontañón que se quedó con la maestría de las obras de la familia Fernández de Velasco tras la muerte de Simón de Colonia, además de conseguir al año siguiente la maestría de la Catedral de Salamanca. En la portada de la sacristía de la Capilla del Condestable demostró un prematuro conocimiento del nuevo repertorio, hecho que pudo motivar el rechazo del Condestable, cuyo gusto se inclinaba por las fórmulas tardogóticas de Simón de Colonia y del propio Juan Gil. De hecho, la elección de Hontañón para el cargo de maestro de obras de la familia no suponía un cambio en el estilo y en el “gusto” arquitectónico de los Velasco. Muy al contrario, Juan Gil no supone una ruptura con el estilo de Colonia –Chueca lo califica

¹⁹⁴ En 1517 y de 1523 a 1526 Francisco de Colonia cobraba su salario de 2.000 maravedíes y hacía los chapiteles del exterior de la capilla. Con este ínfimo salario no podía tratarse del maestro de la obra. (RÍO DE LA HOZ, 2001).

¹⁹⁵ “Herederio sin duda de la escuela de Simón de Colonia, es el maestro que sutiliza y depura el fragoroso arte isabelino”. Cit. CHUECA GOTTIA, 1951, p.241.

¹⁹⁶ “vos mando (...) paguedes a maestre martin e Juan de Ruesga e Juan Gil maestros canteros que van por mi mandado a veer las obras de nuestra capilla real de Granada”. Firmado por el Rey en Burgos el 28 de mayo de 1512. Al dorso: “yo juan de Ruesga e maestro myn canteros (...) recibimos de vos el thesorero ochoa de olanda los veynte y quatro mill maravedis e yo el dicho maestre myn ocho myll maravedis” (1 de junio de 1512, también en Burgos, Cit. MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, p.78).

¹⁹⁷ Juan de Ruesga debió formarse con Juan Guas con quien trabajó en El Paular, el Parral y Santa Cruz de Segovia, aunque gran parte de su trabajo la realizó bajo la órbita de Martín de Solórzano. Así, en 1502 le acompañaba en la obra de la Catedral de Coria y cuatro años más tarde contrataba el abovedamiento de la nave mayor de la Catedral de Palencia, de donde sería el maestro mayor tras la muerte de Solórzano (1506-1514). Con Solórzano también acudió a visitar la obra del derruido cimborrio de la Catedral de Sevilla, también por orden real. Quizá en 1506 trabajaba en el claustro del convento dominico de Toro. Fue autor de las trazas del convento de Bidaurreta hacia 1509-1510. Antes de 1514 construyó la sacristía de San Esteban de Salamanca; había estado en la ciudad en 1508 viendo los lugares donde se podía hacer la librería de la Universidad y dando una traza para la misma. Otorgó testamento en Salamanca en 1516 (?), aunque el 18 de agosto de 1514 su viuda, María González de Riba, reclamaba a los dominicos de Salamanca las cantidades que debían a su difunto marido. Véase GONZALEZ ECHEGARAY et al, 1991, (p.602); CASTRO SANTAMARÍA y VASALLO TORANZO, 1992, (pp.175-190); CENDOYA ECHANIZ, 1994, (pp.321-341).

¹⁹⁸ MARTÍ Y MONSÓ, 1905-1906, (pp.18 y ss.), y 1907-1908, (p.138).



El “claustro viejo” del monasterio de Briviesca, obra de Juan Gil.

como heredero del alemán¹⁹⁵—, sino que su obra representaba la continuidad en una arquitectura caracterizada por la espacialidad y la riqueza estereotómica, a la que además une las influencias recibidas del tardogótico toledano.

En mayo de 1512 se expedía desde Burgos una cédula real para pagar a Juan Gil, Juan de Ruesga y maestre Martín un viaje a Granada como veedores para tasar las obras de la Capilla Real, que había sido realizada por Enrique Egas¹⁹⁶. A esta escueta referencia documental, Martí y Monsó añadía que Hontañón y Ruesga eran “canteros al servicio de los Condestables de Castilla”. No iba desencaminado; aunque Juan de Ruesga no ha sido documentado trabajando para los Velasco¹⁹⁷, Juan Gil de Hontañón está probadamente relacionado con obras como Santa Clara de Briviesca y el monasterio de La Piedad de Casalarreina, además de ser el posible tracista de la capilla medinense de La Concepción y de La Vid. Veamos ahora esas intervenciones para la Casa de Velasco.

A este respecto, su trabajo mejor documentado es su autoría sobre el monasterio de Santa Clara de Briviesca, tal y como se desprende del pleito que los herederos del arquitecto mantuvieron con los patronos de otra obra suya, la capilla del deán Cepeda en San Francisco de Zamora. En 1539 Diego de Carranza, un testigo en dicho pleito, declaraba que también había actuado de testigo de parte de los herederos en otro juicio “con el condestable viejo sobre razón de cierto hedificio de un monasterio que habia fecho y hedificado dicho juan gil su suegro” en Briviesca¹⁹⁸. Las diferencias surgidas entre el arquitecto y don Íñigo “el anciano condestable”, por esta obra de Briviesca debieron motivar la ruptura entre ambos ya que Juan Gil a partir de 1523 no volvió a trabajar para los Velasco, siendo sustituido en el cargo y en la maestría de esta obra por Juan de Rasines, su vecino del pueblo de Rasines y amigo. Las fechas

de construcción del monasterio son similares a las de la capilla del otro monasterio que por entonces levantaban los Velasco: el de Santa Clara de Medina de Pomar, con el que guarda muchas semejanzas. En el caso de Briviesca, es un monasterio de nueva planta fundado por doña Mencía de Velasco, una de las hermanas de los Condestables don Bernardino y don Íñigo y monja profesa en el de Medina de Pomar. Como ocurrirá con la fundación de su hermano don Bernardino, el monasterio se crea en 1511 pero las obras no darán comienzo hasta un año más tarde. La sucesión cronológica de estas obras se refleja en la similitud estilística que las une, que no es otra que su tracista: Juan Gil, a quien claramente corresponden el claustro viejo y la capilla mayor de la iglesia monasterial.

Desde 1511 la Capilla de la Concepción de Medina de Pomar pasó a ser competencia del sobrino y yerno de don Bernardino, don Pedro Conde de Haro. En 1522 el Conde firmaba con su padre don Íñigo un acuerdo sobre las competencias artísticas de cada uno, donde se incluía la conclusión de las obras de esta capilla y la de la catedral. Para la de Medina de Pomar don Pedro Fernández de Velasco cedía a su padre la cantidad de 100.000 maravedíes¹⁹⁹. Las dos capillas más sobresalientes de la Casa de Velasco se concluían por tanto a partir de 1522 bajo la dirección de don Íñigo y con la misma nómina de artistas (escultores, pintores, rejeros, arquitectos, etc.), subrayando la relación existente entre ellas, ya evidenciada en el empleo de la misma tipología espacial. La falta de confirmación documental sobre el tracista de la capilla de Medina ha motivado que haya sido atribuida tanto a Bigarny como a Simón de Colonia o al tandem Gil de Hontañón-Rasines²⁰⁰. Lo que documentalmente está claro es que por la villa de los Condestables pasaron Bigarny (para hacer el retablo y los bultos funerarios de los Condestables en la iglesia del monasterio), Francisco de Colonia (encargado de labores menores de cantería en la capilla), Juan Gil de Hontañón (arquitecto del antiguo ayuntamiento medinense derruido en el siglo XVIII), el padre y el tío de Juan de Rasines (que figuraba en el lugar en torno a 1513 y 1514) y Diego de Siloé (que junto a Bigarny también reparaba filtraciones en la bóveda y realizaba el retablo)²⁰¹ y entre ellos debe encontrarse el autor de la arquitectura de la capilla. Los finos capiteles vegetales, el uso del friso corrido superpuesto a los soportes, los vanos ligeramente apuntados y moldurados con finas columnillas, así como su relación con el ejemplo de Briviesca, nos indican que se trata de un diseño de Juan Gil de Hontañón, como tendremos oportunidad de ampliar al tratar el tema de las capillas funerarias centralizadas en el siguiente capítulo de este trabajo.

Existe otra parte del conjunto monasterial de Medina de Pomar que también se corresponde con el patronazgo de don Íñigo Fernández de Velasco: la “galería de recreo” que, abierta a Levante, se construye sobre la sala capitular de las monjas. Esta situación, dentro de la zona de clausura, se opone a su utilización como residencia de carácter civil por parte de los miembros de la familia Fernández de Velasco ya que éstos, además, contaban en la villa con las habitaciones del Hospital de la Vera Cruz y las del propio alcázar. Los arcos de medio punto sin moldurar, con intradós cilíndrico, los sencillos capiteles y la

¹⁹⁹ El texto del acuerdo firmado en Ali (Vitoria) se recoge en VILLACAMPA, 1928, p.30.

²⁰⁰ Camón Aznar se decanta por Bigarny (CAMÓN AZNAR, 1959), Azcárate habla de Simón de Colonia (AZCÁRATE, 1996, p.125) y Cadiñanos de Gil de Hontañón y Rasines “ya que es probable que el primero sea el autor de las trazas y el segundo del acabado final” (CADIÑANOS BARDECI, 1978, p.124).

²⁰¹ RÍO DE LA HOZ, 2001, p.231.

Galería del Monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar.



decoración de placas de los antepechos –puede que posteriores a la galería– se corresponden con un momento constructivo más avanzado respecto a la iglesia y las dependencias monasteriales y probablemente esté relacionado con Juan Gil que emplea este mismo tipo de arquería rústica en el claustro del monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid)²⁰². La estructura en forma de “U” como arquería de dos pisos está relacionada con otras galerías en las casas de recreo de los anteriores Velasco.

Otra de las obras de los Velasco relacionadas con Juan Gil de Hontañón ya ha sido citada en estas páginas: el Monasterio de Dominicas de La Piedad en Casalarreina; el arquitecto, acompañado de su hijo Rodrigo, permanecerá como huésped de Bigarny desde el 15 de febrero al 16 de marzo de 1516. Por la relación de la obra riojana con el área segoviana y con Juan Guas –evidente en la portada monasterial y en el trazado de las bóvedas de la iglesia– y, en especial, la relación de la cabecera trebolada con la iglesia de San Sebastián de Villacastín (Segovia), deducimos que la traza del monasterio riojano corresponde sin duda a Juan Gil de Hontañón.

La capilla mayor de la iglesia monasterial de La Vid (Burgos), otra fundación relacionada con la Casa de Velasco, también se corresponde con un diseño espacial propio de Juan Gil. Esta capilla, iniciada en 1522 por los sobrinos del Condestable –don Íñigo López de Mendoza y el Conde de Miranda–, está estrechamente relacionada con el resto de las capillas funerarias de la familia derivadas de la capilla de la catedral burgalesa. En La Vid el modelo empleado por Juan Gil se acerca a una obra de Juan Guas: San Juan de los Reyes. El carácter centralizado de la capilla mayor toledana lo convertía en un modelo adecuado para su reinterpretación como conjunto funerario: un gran cimborrio decorado

²⁰² La nota más característica de esta construcción es el tipo de arco escasamente empleado en la arquitectura de la época. Los ejemplos conservados nos hablan de cuatro arquitectos: con arcos carpanel lo emplea Juan de Álava en la galería del convento y patio de los aljibes de San Esteban de Salamanca y Pedro de Rasines en el Ayuntamiento de Laredo (atribuido); con arcos de medio punto se encuentra en el primer patio del Parral segoviano, obra de Juan Guas, y en el ya citado monasterio de Medina de Rioseco, obra de Gil de Hontañón.

con bóveda estrellada al que se añaden capillas laterales y una cabecera ochavada. Este inusual modelo de iglesia pasó al manuscrito de arquitectura de su hijo Rodrigo –quien lo adaptó a sus gustos– y llegó hasta el *Compendio* de Simón García²⁰³. Probablemente, el plan de Juan Gil para La Vid se vio alterado tras la muerte del maestro por las modificaciones introducidas por maestros como Pedro de Rasines y, probablemente, Diego de Siloé.

Los personajes de las “Medidas del Romano”

Si la arquitectura velasqueña del periodo 1512-1523 está definida por Juan Gil de Hontañón, el círculo artístico que diseña y realiza el programa figurativo, escultórico y decorativo está integrado por Felipe de Bigarny, León Picardo y Cristóbal de Andino. Los datos documentales demuestran sus intervenciones en las capillas de la Catedral de Burgos y la de Medina de Pomar, además de trabajar de forma individual para otras obras de la Casa de Velasco o de personajes cercanos a esta familia.

Recordemos que las obras a las que debía hacer frente don Íñigo, como nuevo Condestable, eran muy numerosas. Sin embargo, había logrado zafarse

²⁰³ Nos referimos a la fig.11 de la edición de 1941.

²⁰⁴ VILLACAMPA, 1928, p.28.



Reja de la capilla de La Concepción en Santa Clara de Medina de Pomar.

Esculturas de don Íñigo Fernández de Velasco y doña María de Tovar en el coro de la iglesia del monasterio de Medina de Pomar. Felipe de Bigarny.



de la mayor: la responsabilidad de la conclusión de la capilla de la Catedral de Burgos había recaído en su sobrina doña Juliana Ángela de Velasco como heredera de don Bernardino; la boda de ésta con su hijo don Pedro Fernández de Velasco hizo que en 1522, de nuevo, la conclusión se convirtiera en responsabilidad del Condestable don Íñigo. Como hemos visto al referirnos a la capilla de Medina de Pomar, en 1522 don Íñigo –como cabeza de la Casa de Velasco– y don Pedro –como Conde de Haro–, firmaron un acuerdo para repartirse sus competencias en materia artística. Para entonces los Condes de Haro ya habían hecho “las labores de Rexa y del texado, que se haze de pres-tado, y de las puntas de la dicha capilla (catedralicia)” por valor de 600.000 maravedíes²⁰⁴. La nómina identifica a Cristóbal de Andino como el autor de la reja, a León Picardo como el pintor del retablo de San Pedro y a Felipe de Bigarny y Diego de Siloé como los autores del retablo mayor de la capilla (concluido en 1526) y de los bultos funerarios de los fundadores²⁰⁵. El Condestable cumplió los compromisos adquiridos por su hijo con estos artistas pero, una vez que concluyó con las deudas, encargó en exclusividad a Bigarny la hechura del coro, de su propio bulto funerario y el de doña María de Tovar en la iglesia monasterial de Medina de Pomar²⁰⁶. Las esculturas funerarias de don Pedro y doña Mencía de Mendoza fueron realizadas también sólo por Bigarny, hecho que ha sido interpretado como una prueba más del favoritismo que el Condestable profesaba hacia el borgoñón frente a Siloé²⁰⁷. Las fechas, sin embargo, indican que no hizo falta que don Íñigo se decantara entre ambos artistas ya que los problemas entre Bigarny y Siloé y la marcha de éste al Sur hicieron que la balanza se decantara por sí sola a favor de maese Felipe. En Medina de Pomar empleó el modelo de figura orante pero, a diferencia de otros ejemplos góticos como el del sepulcro del Infante en Las Huelgas de Burgos, aquí Bigarny colocó los bultos debajo del coro alto: esto es, para ser vistos de frente. Un sencillo marco arquitectónico y unas veneras cubren a las figuras de doña María y don Íñigo, cuyos rostros muestran una clara intención retratística. Sin embargo, para los bultos funerarios de don Pedro y doña Mencía Bigarny optó por una tipología ya utilizada en la catedral burgalesa y además con notables ejemplos en la alta nobleza europea: bajo la clave perforada de la gran bóveda estrellada Bigarny colocó las esculturas yacentes de los promotores, dotando ya de sentido pleno a la gran capilla funeraria.

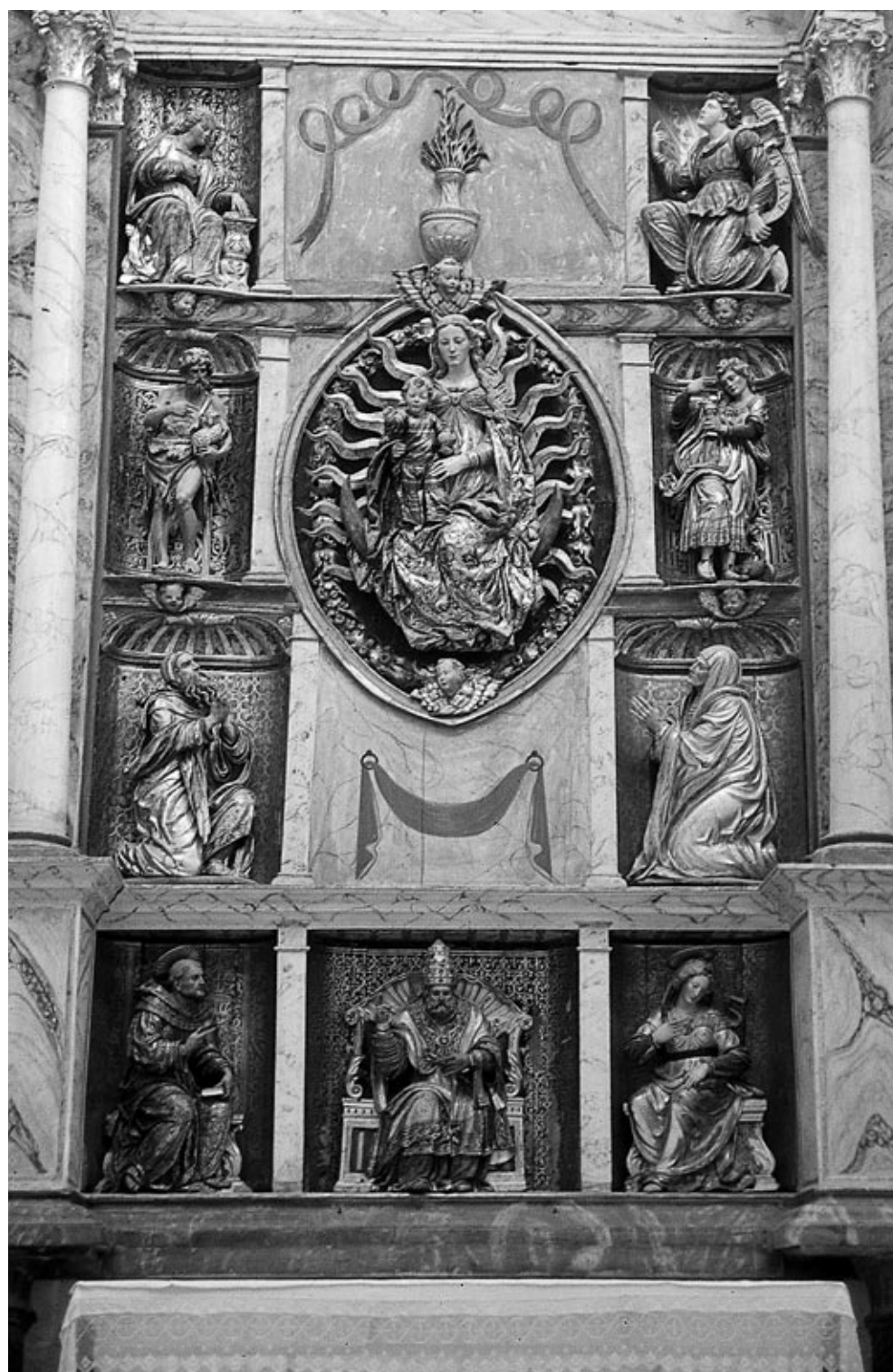
La nómina artística de estas dos obras es, muy significativamente, la contenida en la obra *Medidas del Romano*, escrita por el burgalés Diego de Sagredo en 1526 como ya hemos tenido oportunidad de comentar. En este sentido, el círculo artístico del anciano Condestable se nos presenta como una élite artística dentro del ambiente burgalés de esas fechas, sólo superada por las obras a la clásica de Diego de Siloé. Son artistas con un “barniz” a la clásica, conocedores del repertorio formal clásico del que hacen uso como simple medio decorativo. Son, además, artistas triunfadores ya que alcanzaron un gran prestigio profesional y social.

León Picardo fue un pintor que alcanzó una gran fama en vida; de estar al servicio del comunero Conde de Salvatierra –al que acompañó hasta

²⁰⁵ Sobre los retablos de la capilla véase ESTELLA MARCOS, 1995.

²⁰⁶ Como lugar de enterramiento los condestables eligieron el altar de Santa Ana en la capilla de la Catedral de Burgos. Doña María así lo especificaba en su primer testamento en 1521. El condestable en su testamento de enero de 1527 insistió en enterrarse en ese mismo lugar ya que “aunque había jurado enterrarse en Medina de Pomar” había logrado una dispensa papal que lo liberaba de tal obligación. Pocos meses después, el último testamento de doña María indicaba el Monasterio de Santa Clara como el nuevo lugar elegido. En el primer testamento especifica que no se le haga tumba ni bulto ninguno sino “una piedra llana” (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 308, exp.8i y 8l.). Doña María moría el 30 de noviembre de 1527 y su esposo apenas un año más tarde tras otorgar 11 codicilos. En uno de ellos optaba definitivamente por Medina de Pomar y dotaba sus honras fúnebres con la cuantiosa suma de 500.000 maravedíes (Cit. FRANCO SILVA, 1989, p.265).

²⁰⁷ Así lo cree RÍO DE LA HOZ, 2001, p.220.



Retablo de la Capilla de la Concepción en el monasterio de Medina de Pomar. Diego de Siloe y Felipe de Bigarny.

su muerte en la cárcel— pasó al del Condestable como su pintor y criado, trabajando a partir de entonces para la familia Velasco junto a Bigarny²⁰⁸. El taller de rejería de Cristóbal Andino era el más grande abierto en Burgos — sólo comparable al de Domingo de Céspedes en Toledo— y lugar de reunión por el que pasaron sus clientes (los Almirantes de Castilla y los Condestables, entre ellos) y significativos artistas como Antonio de Arfe y el propio Diego de Sagredo. En dicho taller se construyeron labores de forja como la reja de la Capilla del Condestable (“que tiene conocida ventaja a todas las mejores del Reino” según Sagredo), la del Monasterio de San Francisco en Medina de Rioseco (hoy en Santa María de Mediavilla) y la de la Catedral de Palencia. En ellas aplicó como principal novedad el uso del balaustre forjado y cincelado a modo casi de escultura exenta; tradujo al hierro los órdenes clásicos y elementos de decoración arquitectónica —como medallones, volutas y flameros—²⁰⁹. Como escultor se conoce su propio sepulcro en la iglesia de San Cosme en Burgos, un privilegio del que disfrutaron pocos artistas. Una inscripción sobre su lápida nos demuestra su autoconcepción como un completo artista: “...egregius artifex, et in architectura omnium siu seculi facile princeps”.

Felipe de Bigarny también es buena muestra del espíritu artístico que se desprende de las páginas de la obra de Sagredo. Su escultura abrió una nueva etapa en Burgos al introducir novedades que le alejaban del mundo gótico imperante, como las referencias clásicas en la arquitectura. Otros aspectos de su obra como la relación entre los diferentes planos, los pliegues angulosos que ocultan la anatomía, etc., aún eran góticos, fieles a la estética borgoñona en la que se había formado. Su amplia visión del arte y sus propios conocimientos en materias como arquitectura (recordemos lo comentado páginas atrás respecto al aprendizaje de Juan de Rasines) le llevaron a acaparar gran parte del mercado artístico burgalés, donde encajó a la perfección su manera de combinar la novedad renacentista y la tradición gótica.

Los Rasines al servicio de la Casa de Velasco

“...este testigo (dice) que save quel dicho bihar de rrasines tiene a su cargo muchas labores y obras de cantería y no save en que cantidad mas de que a oydo dezir ques maestro de cantería del Yllustrisimo Condestable de Castilla y que sabe que lo abian seido su padre y abuelo”.

Diego Sáenz de Villa, Julio de 1580.

Juan de Rasines

Aunque Juan de Rasines había intervenido en construcciones de la familia Velasco con anterioridad a 1523, será a partir de esta fecha cuando trabaje de forma estable para el VIII Condestable de Castilla, sustituyendo a Juan Gil de Hontañón. Bajo la dirección de don Pedro Fernández de Velasco, el IX Condestable, continuará Juan su labor como arquitecto de la familia hasta su muerte en 1542, cuando su hijo Pedro de Rasines hereda este cargo.

²⁰⁸ En 1513 figura en el testamento de don Gutiérrez de Mier en relación a la Capilla de Santa Ana en el castillo de Cervera de Pisuerga; la obra la realizaron Picardo y Bigarny, además de estar decorada con tablas de Juan de Flandes. En 1514 Bigarny y Picardo realizan el retablo de San Bartolomé para San Esteban de Burgos (hoy en San Lesmes). Entre 1523 y 1526 policromaba las esculturas del retablo de la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos. También con Bigarny realizó las pinturas para el retablo de la Capilla de la Magdalena de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Realizó el retablo de San Vicente para la iglesia de Santa Casilda de Briviesca, hoy en el museo del claustro de la catedral burgalesa. Según su testamento (27-VII-1541) también trabajó en el retablo de la Capilla de la Concepción en Medina de Pomar. Véase ANGULO ÍÑIGUEZ, 1945, (pp.84-86); HUIDOBRO Y SERNA, 1939; MARTÍNEZ BURGOS, 1951, (pp.490-499); SÁENZ TERREROS, 1981-82, (pp.387-391); SILVA MAROTO Y LUENGO PEDRERA, 1996, (pp.23-37).

²⁰⁹ Sobre Cristóbal de Andino véase los trabajos de Amelia Gallego de Miguel sobre la rejería castellana, así como BALLESTEROS CABALLERO, 1973; CAMÓN AZNAR, 1970, (pp.448-454) y *Memorias y Esplendores*, 1999, (pp.116-118).

“luego el dicho Juan de Alava nonbro por su parte a maestre anrique vezino de Toledo y el dicho Juan Gil nobro –sic– por su parte a *Juan de Villar maestro de las obras del señor condestable de castilla...*”²¹⁰.

Así se refería Juan Gil de Hontañón a Juan de Rasines cuando en febrero de 1523 le nombró para que informara sobre las obras que estaba realizando en la Catedral de Salamanca. Sobre este punto Chueca reflexionaba que “No sabemos por qué razón Juan de Villar, maestro del Condestable de Castilla y artífice desconocido (quizá trabajara en la famosa capilla del Condestable de la Catedral de Burgos), no acudió a Salamanca, y en su lugar lo hizo un artífice famoso, un poco olvidado al correr de los tiempos, pero muy célebre entonces, Juan de Rasines”²¹¹. La confusión es clara: a partir de este comentario se ha mantenido la llegada de Rasines a la obra de Salamanca en sustitución de un desconocido Juan del Villar aunque se trata de una misma persona. El apellido Villar alude al topónimo de la familia Rasines, probablemente tal y como era conocido por otro vecino de su mismo pueblo, Juan Gil. A este hecho se une el que en ningún momento se hace referencia en los libros catedralicios a la no llegada de Villar y su sustitución. Si hubiese existido esta sustitución, Juan Gil debiera haber nombrado un nuevo maestro y tal nombramiento no existe. Por último, Rasines llega a Salamanca el mismo día que el maestro nombrado por Álava y se le paga por su trabajo la misma cantidad que a éste.

Si eso ocurre en febrero de 1523, en noviembre Juan de Rasines consta documentalmente como el maestro de la obra del Monasterio de Santa Clara de Briviesca, antes trazada y dirigida por Juan Gil de Hontañón. Diferencias entre el Condestable y el arquitecto llevaron a Juan Gil a pleitear con el promotor de la obra y, quizá, a romper las relaciones con su patrón ya que no volvió a trabajar para la Casa de Velasco. Don Íñigo debió buscar entonces un nuevo arquitecto para todas las construcciones que tenía comenzadas o planeadas, como era el caso del propio monasterio de Briviesca y sus proyectos para la villa de Berlanga de Duero. El candidato más adecuado era Rasines: era conocido en las obras del Condestable ya que había trabajado en el Monasterio de Casalarreina y estaba avalado por su relación con Felipe de Bigarny y con el propio Juan Gil, quien incluso pudo recomendarle. La maestría de Rasines para la Casa de Velasco no alteró su relación con Juan Gil –como demuestra el que le llamase en 1523–, ya que no suponía una amenaza para las carreras de sus hijos que en 1523 aún no tenían la suficiente experiencia profesional para ser los elegidos²¹².

De nuevo la opción elegida por los Velasco era la continuidad ya que Rasines no suponía un cambio estilístico importante respecto a anteriores obras de la familia. La cadena Simón de Colonia-Juan Gil continuaba con un nuevo eslabón: Juan de Rasines. Estará presente como maestro de obras en el diseño y la construcción de la Colegiata de Berlanga de Duero y su palacio ducal, en los informes sobre el estado de las fortalezas de los Velasco, en el diseño del Colegio de San Nicolás en Burgos y en multitud de obras en tierras de los Condestables, como las que realiza en las iglesias parroquiales de Haro, Casalarreina e inter-

²¹⁰ A.C. Salamanca, Caja 44, Leg.1, nº 69, Libro de Pareceres, doc. nº 11, fol.26 vto. La cursiva es nuestra.

²¹¹ CHUECA GOITIA, 1951, p.62.

²¹² Hasta 1525 Juan Gil “el mozo” trabajó junto a su padre y ese año ya actuó como maestro al realizar un informe sobre la catedral de Santiago de Compostela, lo que demuestra su categoría profesional en esa fecha y no antes. Por su parte, Rodrigo Gil en 1523 era “criado” de su padre y no se conoce obra suya independiente hasta la muerte de su padre en 1526. Juan Gil debió pensar en 1523 que unos años más de trabajo junto a él ayudarían a sus hijos a heredar cargos como la maestría de Salamanca y Segovia. La muerte sorprendió a Juan Gil en mayo de 1526: el 11 de mayo su hijo Juan era nombrado maestro mayor de la obra de la Catedral de Salamanca y el 19 de agosto Rodrigo lo era de la de Segovia.



Portada y detalle de la
Colegiata de Santa
María del Mercado en
Berlanga de Duero.

viene en otras como la de Laredo. De hecho, apenas trabaja para particulares si exceptuamos instituciones como cabildos parroquiales; los únicos ejemplos son las capillas funerarias de los Urrutia en Valmaseda y de los Escalante en Laredo (atribuida).

El Condestable contrataba a Rasines para cada obra utilizando el sistema de maestría; por la dirección de cada una de ellas recibía un sueldo anual y un jornal por cada día que la visitase. Este sistema, luego utilizado por su hijo Pedro, exigía al maestro todos los conocimientos teóricos y prácticos de tal modo que nada fundamental se realizaba sin su presencia. Era el único “realizador” de la obra y, dado que compaginaba varias construcciones, debía ser forzosamente un maestro itinerante, como nos ilustra la obra de Briviesca. En esta obra comenzó cobrando un sueldo anual de 2.500 maravedíes que pasaron a ser 15.000 diez años más tarde. Su remuneración económica había aumentado en paralelo a sus obligaciones con el Condestable pero aún continuaba siendo considerablemente inferior a la remuneración económica de otros cargos administrativos de la obra (el mayordomo cobraba 30.000 maravedíes anuales).

El 22 de junio de 1526 el maestro, que continuaba su trabajo en Briviesca, asistía con la Duquesa de Frías a la ceremonia de colocación de la primera piedra de la Colegiata de Berlanga de Duero, el primer edificio íntegramente diseñado

por Juan de Rasines para la familia Velasco. Era también la primera gran obra del matrimonio decidido a transformar la villa de Berlanga; en el segundo paso de este plan de implantación señorial también les acompañó Rasines. El nuevo Palacio Ducal fue construido en la ladera de la colina bajo la sombra de la vieja fortaleza artillera, donde habían estado presos los Delfines de Francia entre 1521 y 1526. El palacio repetía elementos ya comunes a las construcciones civiles de la familia como era la galería porticada trasera, como si Rasines conociera aquella frase del libro VII de Serlio donde escribía que “Las galerías en el campo producen una vista mucho más hermosa que las fachadas, porque la vista se dilata y penetra en la oscuridad entre los arcos con más placer que el que puede producir contemplar una fachada totalmente lisa en la que no puede penetrar más allá”²¹³.

En el mes de septiembre de 1528 moría don Íñigo Fernández de Velasco, sucediéndole en el cargo de Condestable y jefe de la Casa de Velasco su hijo el Conde de Haro: don Pedro Fernández de Velasco (m.1559). Don Pedro fue el capitán de las tropas reales en la Guerra de las Comunidades y el gran vencedor de la Batalla de Villalar. Se casó con su prima doña Juliana Ángela de Velasco, quien aportó al matrimonio el Señorío de San Vicente de la Sonsierra. Tras morir sin descendencia, el mayorazgo de los Velasco recayó en su sobrino don Íñigo Fernández de Velasco (m.1585), hijo de don Juan de Tovar, el marqués de Berlanga de Duero. A don Pedro, el IX Condestable, pertenece uno de los manuscritos conservados sobre la historia familiar²¹⁴. Estamos ante uno de los personajes más versados de la familia, como un hombre de espada y de letras que estudió en la Universidad de Salamanca, donde parece que posteriormente ejerció de profesor explicando a Ovidio y Plinio (según Marineo Sículo en 1530, aunque sabemos que murió dos años antes²¹⁵).

Como heredero en el mayorazgo de la Casa de Velasco el nuevo Condestable tuvo que asumir tareas artísticas que su padre no había tenido tiempo de completar. De nuevo don Pedro volvía a hacerse cargo de obras después de haber capitulado su renuncia en 1522. Uno de sus primeros pasos en estas tareas fue el encargo de “averiguar el estado en que quedaron las casas e fortalezas de la casa de Velasco al tiempo que el condestable don yñigo fernandez de velasco mi señor e padre falescio e el daño que ay en ellas e de que tiempo aca e lo que queda en pie e lo que se puede sostener e la costa que hara e para hazer todo lo que cerca desto fuere nescesario e a ello anexo e dependiente”²¹⁶. Si bien entonces estas fortalezas apenas tenían una finalidad defensiva, servían aún de símbolo tangible del poder de los Velasco sobre sus villas y lugares de señorío, además de baluarte de comunicaciones, lugar de aposentamiento para el alcaide y miembros de la familia o, simplemente, como almacén de municiones. Entre los meses de septiembre y noviembre de 1531 Juan de Rasines participó en la elaboración de varios de estos informes (en concreto, los de las fortalezas de Briviesca, Belorado y Cerezo de Río Tirón)²¹⁷. En cada uno de ellos se reunieron cinco maestros de cantería, carpintería y yesería de los cuales tres de ellos procedían de Rasines. Sobre cada construcción analizada realizaron una traza que fue firmada por el escribano, el propio Rasines y otro maestro ya que “los otros no sabían firmar”²¹⁸.

²¹³ Sebastiano Serlio, Libro VII, Capítulo XIX. Ed. Oviedo, 1968, p.454.

²¹⁴ Se trata de *Descendencia de la casa i linaje de Velasco*. (B.N. Ms.2018, 110 fols. Sin fecha). Véase nota 161.

²¹⁵ RÍO DE LA HOZ, 2001, p.213.

²¹⁶ Extracto del poder de don Pedro Fernández de Velasco a Diego de Naveda, vecino de Belorado. 30 de octubre de 1531. (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Caja 389, exp.12).

²¹⁷ Existe un poder dado por el Condestable don Pedro el 12 de marzo de 1531 a un vecino de Frías para que averigüe el estado de la fortaleza de Frías (Burgos), pero desconocemos si se llegó a realizar y que maestros pudieron hacerlo (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 258, exp.29).

²¹⁸ Entre ellos consta un Juan Gil maestro de cantería vecino de Rasines.



Patio del
Colegio de
San Nicolás
en Burgos.

A don Pedro las obligaciones artísticas se le complicaron tras la muerte de sus primos los Zúñiga y Avellaneda, hijos de doña Catalina de Velasco. Como heredero de don Íñigo López de Mendoza, tuvo que hacerse cargo también de la construcción del Colegio de San Nicolás en Burgos y de la capilla que don Íñigo había fundado en La Vid junto a su hermano el Conde de Miranda, don Francisco de Zúñiga y Avellaneda. En ambas obras jugarán un decisivo papel los Rasines: respecto al colegio, Juan de Rasines “traço y enpeço a hazer y hedificar y esta hecha parte del”²¹⁹ y colaboró con su hijo Pedro en la obra de La Vid poco antes de su muerte en 1542. Para la gran fundación docente del Burgos del siglo XVI Rasines mantuvo la estructura autónoma y concentrada sobre sí misma heredada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid –fundación del cardenal Mendoza, tío de don Íñigo–. Para la capilla de La Vid realizó un informe con otros maestros –entre los que se encontraba su hijo Pedro–, sobre la continuación de la obra iniciada en 1522.

Uno de los maestros que acompañó a los Rasines en el informe de La Vid en 1542 era Bartolomé de Pierredonda, residente en Lerma (Burgos), quien en torno a finales de 1539 y comienzos de 1540 había mandado una carta al cabildo catedralicio de Burgos en la que sugería que “Vuestras Mercedes manden llamar oficiales quatro o cinco de los mas famados en el Reyno que juntamente conmigo vean la dicha obra y ante quien yo pueda declarar lo que siento yo me ofrezco a que declararan lo que digo ser verdad y lo que se haze va como no debe y fuera de xumetría y sino confirmaren lo que yo dijere dare fianças de pagarles todo lo que con ellos se gastare con que si lo confirmaren e aya alguno o algunos que lo

²¹⁹ El documento fue dado a conocer por ROKISKI LÁZARO, 1996, pp.317-320.

contradigan se obligen y den fianzas de pagar ellos los dichos maestros y porque *los que agora se conocen en el reyno por oficiales mas dotos y mas peritos en la dicha arte de canteria y xumetria* son diego de Syloy y maestre felipe y Rodrigo gil y Juan de Resines y habre por bueno que sean aquellos o otros que a vuestras mercedes les pareciere...”²²⁰. Pierredonda, formado en el círculo burgalés, citaba a cuatro maestros de los que dos –Diego de Siloé y Felipe Bigarny– habían tenido una importante intervención en la catedral. Los otros dos, Rodrigo Gil de Hontañón y el propio Juan de Rasines, nada tenían que ver con la obra catedralicia pero Gil de Hontañón era en ese momento maestro catedralicio en Salamanca y Segovia (razón de más para consultarle sobre una obra en la sede burgalesa), y Rasines era maestro de obras del Condestable de Castilla, y como tal, era de sobra conocido en Burgos, ciudad que debía visitar a menudo para dirigir sus obras y recibir instrucciones de su patrón. La petición de Pierredonda no debió ser atendida ya que dichos maestros no visitaron la obra, como tampoco lo fue la de los regidores del ayuntamiento burgalés. Éstos instaban al cabildo para que llamase a “diego de Siloe e a Rodrigo Gil e maestre Felipe vecinos de Burgos, y escuchen sus pareceres sobre el curso de las obras”. Rasines ya no figura en esta segunda lista.

El problema planteado en la Catedral de Burgos era la ruina del cimborrio. Pierredonda citaba a Rasines entre los más doctos y peritos en esta materia ya que Juan de Rasines se había ganado un merecido prestigio como “maestro de hacer capillas”, tal y como lo denominaban en 1540 en relación con la obra de la iglesia parroquial de Laredo. Un rápido recorrido por las obras que realizó para cabildos y particulares demuestra su interés y especialización en este tipo de estructuras, iniciado y aprendido en las obras de los Velasco. En 1529 se le encargo la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada para solucionar las escasas luz y altura de la cabecera remodelada en el siglo XV. La obra de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Haro había fallado a comienzos de la centuria “por no se aver mirado a quien se dio”²²¹; los patronos de la iglesia (quizá el Conde de Haro estuviese detrás de las decisiones del cabildo) contrataron a Rasines y éste comenzó una nueva iglesia en 1534 con un salario anual de 12.000 maravedíes (los mismos que cobraba en La Calzada), diseñando una gran capilla mayor centralizada abierta a un cuerpo de naves a la misma altura. A la iglesia de Santa María de Güeñes también llegó para solucionar un problema constructivo. En 1533 varios obreros andaban “apuntalando e remediando la capilla” levantada por los Olave, tras pedir la opinión de varios maestros –entre los que se encontraba Rasines– se decidió derribar el crucero para salvar el edificio y Rasines fue el elegido para levantar el nuevo crucero que se concluye en 1536. El 11 de marzo de 1535 Rasines estaba en un pueblo cercano a Güeñes: Valmaseda, inspeccionando las obras de la Capilla del Santo Cristo que había diseñado para don Juan de Urrutia, un mercader del lugar y morador en la ciudad de Sevilla. El cabildo de la iglesia parroquial se refiere significativamente al maestro de la obra diciendo “maestro que es Joan de Razines a quien vuestras mercedes creemos conoçeran siquiera por la fama”²²². Con el respaldo estas obras y de su

²²⁰ A.C.B. Peticiones Originales nº3 (1537-1564), s/f., transcrito por MARTÍNEZ SANZ, 1866, pp. 250-252. La cursiva es nuestra.

²²¹ A.P.H. Libro de fábrica desde 1499, fol.9.

cargo de maestro de obras del Condestable, Juan de Rasines diseñó la cabecera de la iglesia parroquial de Casalarreina en 1533, aquella pequeña localidad que se había convertido en lugar de descanso de los Velasco y donde don Juan de Velasco había fundado su convento de monjas clarisas. Ya en julio de 1540 en su madurez profesional y cercano ya al final de su vida es reclamado por el cabildo de la iglesia de la Asunción de Laredo, ya que “bista la necesidad que abia de halagar la dicha yglesia” el obispo López de Mendoza “mando acer en ella una capilla principal sunptuosa conforme al pueblo e yglesia”. La nota documental fijaba el remate de la obra de la nueva capilla mayor para el día 22 de agosto “y para que como se a de hacer se abia de llamar a Juan de resynes y en su ausencia y no queriendo venir a Juan de ballejo”²²³. Pero Rasines fue a la villa y consta que trazó y realizó las condiciones de la obra; en 1570, después de la supervisión de su hijo Pedro, la nueva capilla era tasada en 800.000 maravedíes. Aprovechando la estancia de Juan de Rasines en Laredo la familia Escalante debió contratarle para construir su capilla funeraria dentro de esta iglesia parroquial. La Capilla de La Concepción, construida entre 1537 y 1552 –fecha inscrita en su soberbia reja–, destaca por su cubierta poligonal con trompas aveneradas y bóveda de combados al modo rasinesco.

Pedro de Rasines

Tras la muerte de Juan de Rasines en 1542 no se ha documentado que las obras a su cargo sufriesen un forzoso parón. Don Pedro Fernández de Velasco actuó con rapidez y en marzo de 1543 llamó a Pedro de Rasines a Madrid para firmar la continuación de dichas obras. Los dos contratos conservados, sobre las obras del Monasterio de Santa Clara de Briviesca y el Colegio de San Nicolás en Burgos, suponen una nueva forma de proceder en las relaciones entre los Fernández de Velasco y los Rasines tras veinte años ya que por primera vez ratifican sus compromisos de manera legal, ante un escribano²²⁴. El Condestable debía garantizar el cumplimiento de los testamentos de doña Mencía de Velasco y don Íñigo López de Mendoza por lo que se aseguró a través de un contrato protocolizado de que tales obras se concluyeran. De hecho, ambos contratos no recogen condiciones de tipo técnico o artístico sino que se centran en aspectos contractuales como salarios y obligaciones del maestro.

Don Pedro Fernández de Velasco había creado desde años atrás en las obras que estaban bajo su cargo un sistema de trabajo que no dejaba nada al azar. Su intervención fue directa y minuciosa desde finales de la década de los años treinta. Este sistema es el que heredará Pedro de Rasines. Se trataba esencialmente de la creación de un organigrama independiente en cada obra; para ello se nombraba un cobrador (encargado de cobrar las rentas y dineros destinados a la obra), un mayordomo (a cargo de las funciones administrativas de la fábrica), un contador o pagador (para guardar el dinero y hacer los pagos) y un maestro al mando de las funciones constructivas. El cobrador recibía en la obra del monasterio de Santa Clara de Briviesca un salario anual de 14.000 maravedíes. Por su parte, el encargado de los pagos (quien anualmente recibía por tal

²²² A.H.P.Sevilla, Secc. Protocolos Notariales, Leg. 9.157, ante Alonso de Cazalla, oficio nº 15, s/f.

²²³ A.H.P.C. Secc. Laredo, Leg.7, nº3, libro de regimiento de la villa de Laredo (1538-1541), fol.132 vto.

²²⁴ Transcritos en ROKISKI LÁZARO, 1996.

obligación un sueldo de 10.000 maravedíes) debía también llevar un libro de cuentas ratificado por el mayordomo de la fábrica. Éste era el que recibía el sueldo más alto dentro de este organigrama (24.000 maravedíes) ya que su función era la más compleja al tener que controlar los aspectos económicos y los técnicos de la construcción. Para ello el mayordomo debía residir en el lugar de la obra ya que tenía que visitarla diariamente dos veces, ocupándose en cada visita al menos dos horas. Tenía además la obligación de presentar las cuentas anualmente al Condestable y para ello debía ir acompañado del pagador. La contratación de oficiales para cada obra corría a cargo del maestro y del mayordomo; ambos debían ocuparse de establecer un jornal fijo para todo el tiempo que durase la obra, del tiempo del año en que habían de trabajar y preocuparse de que fuesen “buenos trabaxadores y tales como combengan para la dicha obra”, “bien entendidos cada uno en su harte”²²⁵. También era obligación de ambos proveer a la obra de los materiales necesarios y pagarlos a su justo precio a través del sistema de remate.

Las obligaciones del maestro de la obra quedaron establecidas por contrato a partir de Pedro de Rasines. A diferencia del mayordomo, el maestro no estaba obligado a residir en la obra; de hecho Pedro de Rasines fue contratado por el Condestable el mismo día para dirigir dos obras a la vez, una en la ciudad de Burgos y otra en la villa de Briviesca. Ambos contratos apenas difieren en lo fundamental: en ellos se especifica el salario anual de Pedro de Rasines (7.000 maravedíes por la obra de San Nicolás y 10.000 por la obra de Briviesca), así como su jornal cada vez que las visitase (2,5 reales). Rasines estaba obligado también a contratar un aprendiz en cada obra al que debía pagar un jornal de real y medio, así como a contratar un aparejador que se encargase de la construcción mientras él estuviera ausente. Al aparejador le debía de pagar a jornal mientras durase en el cargo (2,5 reales) y debía contratar también a un aprendiz al servicio del aparejador que cobraría también el real y medio que cobraba su aprendiz. De esta forma el maestro, además de los oficiales necesarios en cada obra, debía contratar a su cargo a tres personas más, diferentes en cada construcción.

Con estas obligaciones Pedro de Rasines fue nombrado maestro de la obra del Monasterio de Santa Clara de Briviesca en marzo de 1543. Su obligación ahora era “entender” en la obra, es decir, ocuparse en ella para su continuación y conclusión: “desde oy adelante terne –sic– cuydado de entender en la dicha obra y en todas las cosas a ella tocantes y nescerias y dare por ello la traça y moldes que fuere nescerio y convenga pa(ra) la dicha obra segun como por su señoria me fuere pedido y como convenga a la obra e perfezion e seguridad della y conforme al arte de jumetria e que entendere en la dicha obra todo el tienpo que fuere nescerio y como a la obra convenga syn alcar mano della so pena de pagar quales quiera yntereses daños y menoscavos que a la dicha obra se les sigieren e pa(ra) lo ansy cunplir obligo my persona e bienes muebles e rayzes avidos e por aber”. Sus obligaciones, por tanto, estaban relacionadas con labores de diseño (trazas) y con labores más propias del cantero, como la realización de moldes, (modelos en madera para los cortes de cantería), todo

²²⁵ Orden dada por el Condestable don Pedro para la continuación de las obras de Santa Clara de Briviesca, julio de 1539. A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg.201, exp.22.

ello basado en el arte de la geometría, situando a Pedro de Rasines entre el arquitecto gótico y el arquitecto renacentista.

Pedro de Rasines dirige la obra de Briviesca hasta su muerte en 1572, aunque únicamente esté documentado en los años 1543 y de 1560 a 1565. Durante su dirección sabemos que en 1546 se entregó el monasterio a la congregación y se retomó el tema de la construcción de un hospital anejo al monasterio dedicado a Nuestra Señora del Rosario, como había establecido años atrás la fundadora doña Mencía.

Muerto el Condestable don Pedro Fernández de Velasco en 1559, en octubre del siguiente año el nuevo Condestable don Íñigo daba nuevas órdenes al mayordomo y al contador sobre las obras que debían hacerse en el monasterio de Briviesca. No se trataba entonces de realizar obras de importancia sino que el Condestable consideraba necesaria la apertura de nuevas puertas y ventanas (éstas al modo de las de la Capilla de Medina de Pomar), así como reparaciones de menor interés. Mientras tanto se había procedido a acumular rentas para la construcción del hospital (4.400.000 maravedíes en once años). Definitivamente en 1561 se denominaba a Pedro de Rasines “maestro de cantería y visitador de la dicha Obra”; como tal, el 27 de febrero de 1560 había dado orden de comprar nuevos terrenos junto a la capilla mayor del monasterio. Parece, sin embargo, que la obra aún no se había comenzado cuatro años más tarde cuando se le achacaba el cobrar por una obra que no se hace: “como veedor de obras del dicho hospital de la dicha Mencía, porque este nunca se había hecho ni aun estaba comenzado, y así era salario impertinente haber veedor y no tener obra”. Para esta obra Pedro realizó dos planos hoy conservados en el Archivo Histórico Nacional en su sección de Nobleza.

El 4 de marzo de 1543 Pedro de Rasines también contrató con el Condestable la continuación de la obra del Colegio de San Nicolás en Burgos, trazado e iniciado por su padre. Está documentado como maestro de la obra de San Nicolás desde este año de 1543 hasta 1569 en que se concluyen los trabajos de cantería, lo que demuestra que fue levantado prácticamente en su totalidad bajo la dirección de Pedro de Rasines. La sobriedad de la construcción burgalesa contrasta con su portada donde se exalta el poder del fundador. Los Rasines construyeron una fachada articulada en tramos iguales lo que la confiere regularidad y unidad, si bien las diferencias entre el piso bajo y noble (vanos apuntados en el bajo y de medio punto en el piso noble), nos indican la mano de los dos maestros. Esta portada es quizá la más clásica de las realizadas por Pedro de Rasines; destaca el empleo de columnas de orden compuesto con fuste acanalado en dos tercios, las mismas que empleará Pedro de Rasines en la Colegial de Roa de Duero (Burgos) y los medallones con figuras. El interior del edificio demuestra la herencia de Pedro de Rasines, ya que el patio (dos pisos de cinco arcos rebajados, separados verticalmente por pilastras lisas y horizontalmente por un friso también liso), y la capilla (de tres tramos de bóveda de crucería de sencillo cuatrifolio), reflejan el apego a la arquitectura gótica de Juan de Rasines como tracicista y su hijo Pedro posteriormente como constructor respetuoso con las obras iniciadas por su padre.



Portada del Colegio de San Nicolás en Burgos. Pedro de Rasines.



La iglesia del monasterio de La Vid.

La otra gran obra de Pedro de Rasines para la familia de los Condestables de Castilla fue la capilla mayor de la iglesia del Monasterio de La Vid. Esta fundación no la había heredado Pedro de su padre, sino que fue a raíz de la visita a la obra en 1542 para informar de su continuación junto a otros maestros (entre los que se encontraba su padre), cuando Pedro de Rasines fue nombrado maestro de la misma, lo que era casi un hecho predecible ya que entonces era maestro del resto de las obras que tenía a su cargo el Condestable Velasco como testamento de su tío don Íñigo López de Mendoza. Para 1542 la capilla ya había sido iniciada (suponemos que por Gil de Hontañón) y remodelada a partir de la visita, más que probable, de Diego de Siloé, como reflejan la decoración de la vena de su ochavo y las capillas laterales. Pero la obra sufrió un importante parón y Rasines no se hizo cargo de ella hasta noviembre de 1553 en que firmó un contrato con el Condestable de Castilla que le reportaba el sueldo anual de 16.000 maravedíes como maestro de la obra, su salario más alto como maestro de una obra de los Condestables. Cada vez que acudiese a visitar la construcción (y el primer año estaba obligado a hacerlo cada mes), recibiría 3 reales mientras que su aparejador cobraría 2,5 reales como jornal. En los primeros años el aparejador fue otro maestro de cantería homónimo, sin duda familiar de Pedro de Rasines, que fue sustituido en 1557 por Pedro de la Montaña. Los hijos del maestro, Juan

y Rodrigo de Rasines, figuran en las nóminas de los canteros desde 1558. La capilla se cierra con una gran bóveda estrellada en 1572; Pedro de Rasines moría ese mismo año.

Al igual que su padre, durante su carrera profesional Pedro de Rasines no trabajó de forma exclusiva para los Condestables de Castilla, sino que a través de un gran taller consiguió dirigir muchas construcciones a la vez, de tal forma que llegó a tener simultáneamente bajo su dirección las obras del monasterio de Briviesca, el Colegio de San Nicolás y la capilla de La Vid. A estas obras se unía la continuación de la iglesia de Santo Tomás de Haro, iniciada por su padre y que Pedro presionó para que le fuera adjudicada, y otras obras de menos envergadura pero conseguidas a la sombra de su cargo en la Casa de Velasco. Este es el caso de la construcción de dos capillas en la pequeña iglesia de Quintanilla San García, localidad muy próxima a Briviesca, o la intervención en la iglesia de Santa María de Belorado, también en tierras del Condestable. El maestro de obras del Condestable de Castilla también fue el encargado de trazar en los últimos años de su vida la iglesia de San Pedro de Limpias, cercana a su pueblo natal en Cantabria. En esta línea de encargos también se encuentran el gran número de tasaciones e informes realizados sobre la continuación de relevantes obras o la tasación del trabajo de otros maestros de cantería. Fue requerido para realizar tales peritajes en la Colegiata de Peñaranda de Duero, mientras era



Arquerías del patio del Hospital de Briviesca.

maestro de la cercana capilla de La Vid. A la iglesia de Briones (La Rioja) acudió también mientras dirigía la parroquial de Haro. Además tasó varios trabajos en Cantabria debidos al maestro Lope García de Arredondo, uno de ellos diseñado por su padre, la capilla mayor de la iglesia de Laredo. En el campo de las atribuciones debemos considerar su cargo al servicio del Condestable como factor fundamental en su relación con determinadas obras como el diseño de la Casa Consistorial de Laredo; del mismo modo habrá pesado el cargo en el ánimo del Conde de Siruela, don Juan de Velasco, al encargarle la finalización de las obras de la Colegiata de Roa de Duero (Burgos).

Rodrigo de Rasines y la arquitectura de los X y XI Condestables de Castilla

La declaración de Diego Sáenz de Villa en Julio de 1580 –con la que hemos iniciado este apartado– relacionaba a Rodrigo de Rasines y las obras del Condestable, además de hacer referencia al carácter hereditario del cargo de maestro de obras, en el que se sucedieron Juan y Pedro de Rasines. Sin embargo el caso de Rodrigo de Rasines, uno de los hijos de Pedro, será diferente ya que según la documentación consultada no consta que fuese el arquitecto de ninguna obra relacionada con la Casa de Velasco, a pesar de sus intentos.

Como oficial de cantería hemos visto a Rodrigo trabajando a las órdenes de su padre en la capilla de La Vid y en el Monasterio de Santa Clara de Briviesca. La primera se concluye el año de la muerte de su padre, lo que hace innecesaria su continuación. Por el contrario, la fundación del monasterio y hospital de Briviesca no se había concluido aún. Tras la muerte de su padre, Rodrigo tasará la obra de la escalera del púlpito de la iglesia en 1574. En 1582 el X Condestable ordenaba a su secretario Gonzalo del Río que proceda a la realización del remate de la obra del hospital, obra que aún no se había iniciado. El Condestable don Íñigo Fernández de Velasco (m.1585) optaba para la contratación de la obra por un sistema hasta entonces no empleado por su familia: la subasta pública. La utilización de este método refleja que don Íñigo no contaba con una nómina estable de artistas a su servicio, sino que cada obra se concebía y construía de forma independiente por diferentes grupos de maestros, primando los criterios económicos en el proceso de adjudicación. Para la traza del edificio si contó con Rodrigo de Rasines; el arquitecto acudió a Villalpando donde residía el Condestable y realizó un diseño y las condiciones para la obra del hospital²²⁶, pero pujó en el remate de la obra como un maestro más. Después de pujar en dos ocasiones, la obra fue finalmente adjudicada al maestro cántabro Diego de Sisniega –procedente de la obra de El Escorial– por un precio de 22.500 ducados más 100 de prometido, ejerciendo el propio Rasines como uno de sus fiadores dada la excelente relación que existía entre ellos.

Don Íñigo Fernández de Velasco redactó su testamento el 20 de enero de 1584²²⁷. Por este documento conocemos su intención de concluir las obras del monasterio de Paredes Albas en Berlanga de Duero y en la capilla de San Pablo

²²⁶ A.H.P.Z. Sig. 7342, ante Cristóbal de Aranda y Antonio del Río.

²²⁷ Se encuentra en A.H.N., Secc. Nobleza, Frías, Leg.309.

de Sevilla –donde debía trasladarse el cuerpo de su mujer, entonces depositado en la colegiata soriana–. Consta que además debía cierta cantidad a Jacome da Trezzo “lapidario de Su Magestad”²²⁸.

Tras la muerte del Condestable en 1585 le sucedió en el cargo don Juan Fernández de Velasco (m.1613), el último Condestable del siglo XVI. Como yerno del poderoso Duque de Osuna llegó a ser Gobernador General de Milán. El inventario de bienes que realizó en 1608 a la muerte de su primera mujer, nos muestra su gran colección de arte y su amplísima biblioteca, una de las más completas de la época²²⁹. A él llegaron noticias de los cambios y mejoras que había realizado Sisniega en la obra de Briviesca pero en vez de llamar al tracista del edificio, es decir a Rasines, para que lo comprobara, decidió llamar en 1589 a un tercer maestro: Lope García de Arredondo. Este maestro cántabro era un viejo conocido de los Rasines ya que había trabajado en obras diseñadas por Juan y por Pedro; con Rodrigo no llegó a tener relación directa si nos atenemos a la documentación aunque, evidentemente, debieron conocerse²³⁰. El XI Condestable debió conocerlo también en Burgos, ciudad donde residía Lope García desde 1584 tras su paso por la obra de El Escorial, y donde se asentará a partir de esa fecha especializándose en obras de ingeniería como fuentes y puentes. También intervino en otras obras de cantería como la iglesia de San Agustín en Burgos o la importante remodelación de la iglesia de San Martín de Briviesca junto a Juan de Sisniega, hermano de Diego²³¹. El propio Condestable le comisionó el 5 de noviembre de 1589 para que informase de las faltas en que podía haber incurrido Sisniega. Don Juan se refiere a él como “arquitecto y maestro de cantería” y firman el acuerdo en la ciudad de Burgos. El informe de Lope García de Arredondo lleva fecha del 20 de noviembre y es favorable al trabajo realizado por Diego de Sisniega.

En 1601 el mismo Condestable elegía a otro arquitecto residente en Burgos para las obras de su casa en la ciudad, la Casa del Cordón. Era Domingo de Albitiz el maestro elegido en esta ocasión. Tres años más tarde el arquitecto elegido era Domingo de Cerecedo “arquitecto y maestro de cantería y veedor de las obras del Obispado de palencia de cuya persona suficiencia y buenas partes –sic– confío que rectamente hara lo que se le encomendare y ordenare”²³². La relación con Cerecedo al menos era de trece años de antigüedad ya que en 1591 le había confiado la venta de una casa en la ciudad de Palencia²³³. En esta ocasión Cerecedo tasaba las demasías y mejoras que Sisniega reclamaba en la obra de Briviesca, alegando que las había realizado “sin tener Respeto a lo que estava traçado por no convenir a semejante edificio”; lo trazado era de Rasines. Finalmente el Condestable resolvió no pagar tales mejoras y Sisniega concluía las obras en el verano de 1604.

Hasta donde sabemos ni Rasines, ni Arredondo ni Cerecedo volvieron a colaborar con la Casa de Velasco. El cambio que había iniciado el anterior Condestable se había hecho definitivo con don Juan Fernández de Velasco: no volverían a contar con una nómina de artistas a su servicio y, por lo tanto, tampoco con los Rasines. Contrataron a renombrados arquitectos para las nuevas obras, todos ellos relacionados con los nuevos puestos que la familia ocupaba en la corte

²²⁸ A.H.P.M. Protocolos, Leg. 743, fol.403.

²²⁹ En el inventario se citan lienzos que conservaba en Milán (“otro quadro muy grande en lienzo de nuestra señora del monte en el estado de milan tasase en treze duados”), retratos de santos y monarcas (“una caxa de los retratos del Rey y reyna de ynglaterra –sic– de oro esmaltados de colores”), etc. Poseía además una amplia colección de manuscritos, crónicas, genealogías, historia de ciudades y estampas sobre la antigua Roma o el monasterio del Escorial. (A.H.P.M., Leg. 24.850). El testamento del Condestable (27 de agosto de 1612) fue publicado por MATILLA TASCÓN, 1983, pp.115-123.

²³⁰ La biografía artística de este maestro fue recogida en GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp.228-229. Ahora además conocemos sus intervenciones en la obra de Briviesca, en la tasación de la iglesia de Castro Urdiales, en la capilla mayor de la iglesia de Laredo y en su ayuntamiento.

²³¹ La obra de San Agustín de Burgos en A.H.P.B., Leg.5909, ante Francisco de Nanclares, fols.266 y ss. Realiza también la remodelación de la Puerta de las Carretas (Id., fols.315 y ss).

²³² A.H.N., Secc. Nobleza, Frías, Leg.201, exp.39 (antiguo).

²³³ ZALAMA RODRÍGUEZ, 1990, pp.255-259.



Capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Juan de Naveda.

madrileña y en el exterior como gobernadores de Milán. Este fue el caso del arquitecto Giovanni Vincenzo Cassale (m.1593) quien había trabajado para el Virrey de Nápoles el I Duque de Osuna –suegro del Condestable don Juan–. Con el Virrey llegaría a España en 1586, prestando sus servicios a la Casa de Velasco. Para la familia de los Condestables realizó las trazas de la remodelación de la iglesia de los dominicos de Villalpando (Zamora) en 1588, diseñando una iglesia de cruz latina con nave única característica del vocabulario clasicista de la arquitectura castellana de la época²³⁴.

En la corte madrileña los Fernández de Velasco conocieron al arquitecto del Presidente de Castilla, don Fernando de Acebedo. Se trataba de Juan de Naveda, a quien encargaron las trazas de la nueva capilla mayor que construyeron en la iglesia monasterial de Medina de Pomar en 1616. Con anterioridad a este encargo Naveda había intervenido en otras obras relacionadas con los Velasco como el Monasterio de Sarracín (Burgos) en 1607, después de actuar como oficial de Juan Gutiérrez del Pozo en el claustro nuevo del monasterio de La Vid, donde volvía como maestro durante dos meses en 1611²³⁵. A pesar de estos antecedentes los Velasco no le encargan un trabajo de importancia hasta 1616, año en el que la carrera profesional de Naveda se encuentra en uno de sus puntos más altos. El contrato lo firma con doña Juana de Córdoba y Aragón, Duquesa de Frías y viuda del Condestable, quien actúa como curadora del futuro Condestable don Bernardino de Tovar²³⁶. De nuevo, el tracista se debió presentar al remate de la obra que le fue finalmente adjudicada por un precio de 3.000 ducados. Como testigo en la firma del contrato figura Roque de Falqui “yngeniero de su magestad en el rreyno de siçilia y criado del condestable de castilla mi señor y vecino de la villa de berlanga”, reforzando la idea de que los Condestables emplearon en sus obras arquitectos e ingenieros relacionados con la corte.

Así, en el siglo XVII la familia Fernández de Velasco seguirá ostentando el cargo de Condestable de Castilla y se asentará de forma estable en la corte madrileña. Las escasas referencias documentales sobre su patronazgo artístico en este periodo se centran mayoritariamente en la adquisición de bienes muebles, pintura y escultura²³⁷. La venta de parte de su palacio de Haro para construir en su lugar la Capilla de Santiago de los hidalgos de la villa es significativa del cambio de intereses de los Condes de Haro del siglo XVII²³⁸.

²³⁴ La traza en *Dibujos de Arquitectura*, 1991, pp. 306-307, ficha C-152.

²³⁵ Sobre Naveda véase GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, (pp.458 y ss.); IGLESIAS ROUCO y BALLESTEROS CABALLERO, 1980. Para la obra de Sarracín Juan de Naveda había firmado compañía en 1607 con el maestro de cantería Francisco de Isla (A.H.P.C., Leg. 1103, fol. 99).

²³⁶ El contrato y las condiciones de la obra se encuentran en A.H.P.B., Leg.6193, ante Jerónimo Sánchez de Aguilar, fols.162 y ss. En 1616 se trasladaron los cuerpos del Condestable don Íñigo y su mujer “al entierro prinzipal que agora se a fecho y acavado en el dicho monasterio” (A.H.N., Secc. Nobleza, frías, Leg. 236, exp. 8).

²³⁷ En 1614 Vicente Carducho se compromete a hacer un retablo para el Condestable que será tasado por Eugenio Cagesi y Antonio Salazar, pintores (A.H.P.M., cit. Cuadernos de Alejandro Martín, t.III); el 11 de marzo de 1632 la Duquesa de Frías contrata con el escultor Juan de Porras tres figuras de bulto –un Cristo, una imagen de Nuestra Señora y un San Juan–, por valor de 5.000 reales (A.H.P.M. Leg.4752, fol.510).

²³⁸ ALONSO RUIZ, 2001a.

III. LA ARQUITECTURA

Las iglesias salón

La historiografía artística española ha venido atribuyendo a Juan de Rasines el mérito de ser uno de los divulgadores en la España del siglo XVI de la tipología arquitectónica de iglesias con naves a igual altura²³⁹, uno de los grandes modelos constructivos de la arquitectura de la época. Este destacado papel se basa en los informes que realiza en febrero de 1523 para continuar la construcción de la Catedral Nueva de Salamanca y en su preferencia posterior por el empleo de esta tipología, como demuestra con magníficos ejemplos como la Colegiata de Berlanga de Duero, la iglesia de Santo Tomás de Haro o San Vicente de la Maza en Guriezo. Rasines plasmaba en piedra su concepto de la arquitectura gracias a las iglesias salón: un modelo de templo surgido de diferentes experiencias durante el Medievo y que la tendencia a la regulación y uniformidad del gótico del siglo XV (acompañada de las significativas aportaciones de algunos destacados arquitectos), se encargó de definir.

Historiografía y modelos tipológicos

Desde que en 1923 Elías Tormo acuñó el término de iglesia “columnaria” para referirse a las iglesias de naves a la misma altura con columnas como soportes, el concepto tuvo una gran aceptación entre la historiografía española como evidencia el que aún hoy se sigue utilizando, aunque su significado continúa sin delimitarse claramente²⁴⁰. De hecho, la historiografía española mantiene dos posturas divergentes sobre el origen e introducción en nuestro país de esta tipología. Por un lado, se encuentran aquellos historiadores que, siguiendo la historiografía alemana derivada de Weise²⁴¹, encuentran en los ejemplos de iglesias de salón modelos germánicos explicados por el trabajo de artistas extranjeros (Lampérez, Pano Gracia, Marías²⁴²). La segunda corriente incluye

²³⁹ Por ejemplo, Moya Valgañón refiriéndose a Juan de Rasines indica que “parece bastante afinado en La Rioja y está andando, en lo poco que se le conoce, por media España, y muchas sospechas tengo de que no fuese el divulgador de las iglesias de capillas altas y de naves a igual altura”. Cit. MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.1, p.43.

²⁴⁰ TORMO, 1923, p. CXXXVIII. La importancia concedida a los soportes les ha convertido en el elemento definidor de esta tipología. Por ejemplo, para Gutiérrez-Cortines iglesias columnarias son las que se elevan sobre columnas sin atender a que altura se alcen sus bóvedas (GUTIÉRREZ-CORTINES, 1987, pp.279-282) y Muñoz Jiménez riza el rizo al puntualizar “dentro de las iglesias con planta de salón, de tres naves, hemos de distinguir entre las de naves a distinta altura y las de naves a igual altura o iglesias columnarias” (MUÑOZ JIMÉNEZ, 1987, p.54).

²⁴¹ La obra de Weise supuso uno de los últimos ejemplos dentro de la corriente historiográfica nacionalista alemana, que veía en estas iglesias un modelo netamente alemán. Su trabajo es citado siempre en referencia a la tipología y a él se deben muchas de las afirmaciones que aún se utilizan como el supuesto origen nórdico de este modelo y su triunfo en el Medievo europeo, relacionando esta corriente artística con la política del momento, volcada hacia Alemania y Borgoña tras los reales esponsales de 1490 y la llegada de Carlos I. (WEISE, 1933, 1935 y 1953).

²⁴² Lampérez y Romea en 1930 fue el primero que apuntó la hipótesis de que la introducción del modelo en España estaría ligado a la llegada de artistas alemanes y borgoñones a finales del siglo XV; a él se debe también el término “gótico vascongado”. Por su parte Pano Gracia entiende por iglesia de “planta de salón” (traducción confusa del término alemán) un templo de planta rectangular de tres o más naves cuyas bóvedas o cerramiento arrancan a la misma altura y que cuenta con iluminación lateral. Se trata de una estructura que facilita la comprensión visual del templo y produce sensación de unidad espacial, relacionada con una visión del espacio ya netamente renacentista. PANO GRACIA, 1984, (pp.113-145); 1987, (pp.327-339); 1991, (pp.241-256) y 1993, (pp. 129-154). Uno de los estados de la cuestión más recientes sobre la introducción y significación de estas iglesias en España fue realizada por Marías, quien resaltaba el papel jugado por la catedral hispanense al introducir en España la novedad de las naves laterales a la misma altura, solución que tardó en prender en la arquitectura española si exceptuamos ejemplos como la Seo de Zaragoza (MARIAS, 1989, pp.101-112).

²⁴³ Para Chueca el modelo se centra, no tanto en una tipología importada de Alemania, sino en el paso lógico en la evolución del estilo gótico, paso dado por artistas españoles

las iglesias de salón dentro de la evolución del propio arte gótico hispano, evolución que ya tendía hacia la unificación espacial desde siglos atrás. Para esta corriente, el triunfo de la tipología viene de la mano de arquitectos como Juan Gil de Hontañón y Juan de Rasines en el área burgalesa, luego difundida prácticamente al resto de España gracias al trabajo de canteros vascos y montañeses (Chueca Goitia, Torres Balbás, Azcárate, Aurea de la Morena, Moya Valgañón²⁴³). La tendencia más extrema dentro de esta segunda explicación consideraría las iglesias de salón como algo netamente hispánico y, más en concreto, vasco (Uriarte).

La historiografía no ha ahondado en uno de los problemas fundamentales para el estudio de las iglesias salón en nuestro país, como es el intentar establecer una geocronología del fenómeno por lo que mayoritariamente se ha analizado el tema desde perspectivas regionales menos problemáticas. Otro de los aspectos que aún no se ha solucionado es el problema de la definición de las *Hallenkirchen*; el factor de altura similar de sus naves es determinante para la configuración de una iglesia salón, pero deben darse además por añadidura otra serie de características, tanto visuales como estructurales:

–Naves que arranquen a la misma altura. Lo importante de este modelo templario es que los arranques de las bóvedas se produzcan a la misma altura, con lo que se simplifica ampliamente el problema de los jarjamentos, y no que

las claves de las bóvedas de diferentes naves alcancen la misma altura; son los arranques los que dan uniformidad a los soportes y a los nervios de la bóveda, dependiendo la altura de la clave de la vuelta de la bóveda. Además, una idea básica de este modelo templario es lograr la desaparición de los arbotantes que en las iglesias de tres o más naves escalonadas deben desviar los empujes de las naves al exterior. Si las naves laterales aumentan su altura hasta llegar a la de la nave central, son estas mismas naves laterales las que están realizando la función de arbotantes, función que se refuerza al exterior con el uso de estribos. La iglesia salón evita problemas de equilibrio. Además, los tramos de las naves deben tender a ser similares en anchura, de tal forma que se necesite la misma flecha para el volteo de sus bóvedas, con lo que realmente las naves estarían a la misma altura. En relación con lo anterior estaría la tendencia a comienzos del siglo XVI al uso de tramos de nave cuadrados y de rampante redondo.

–Luz lateral: si las naves se escalonan, los vanos de luz se pueden situar en la nave central y en las laterales. Por el contrario, una iglesia de naves a la misma altura sólo permite la existencia de vanos en las naves laterales y, dependiendo de los casos, en la fachada y



Naves salón de la iglesia de Santo Tomás de Haro.

cabecera. La luz de las *Hallenkirchen* es, por tanto, más equilibrada, aunque más escasa.

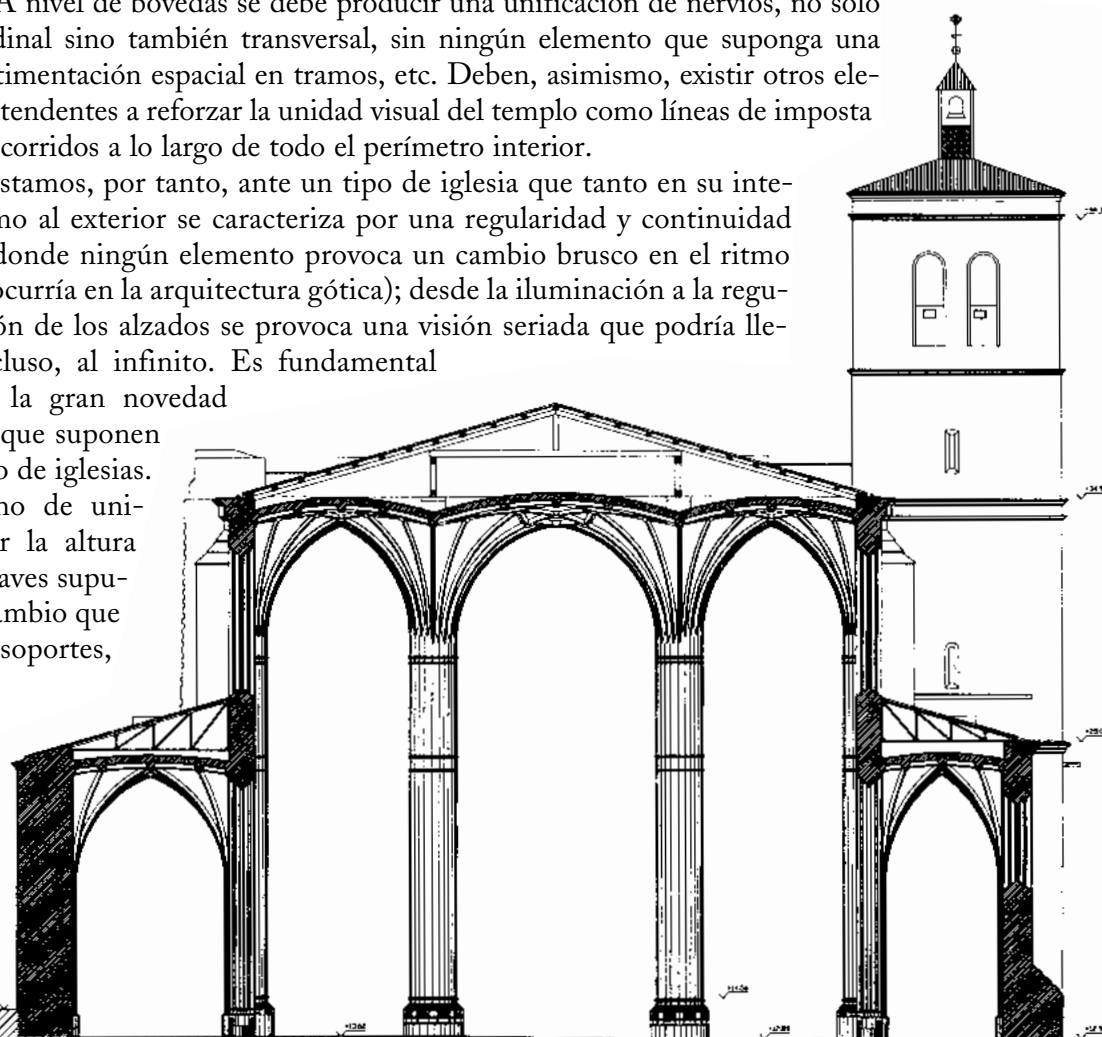
—La estructura resultante a nivel de alzados y planimetría es unitaria: suele ser similar a un paralelepípedo, es decir sin que sobresalga el transepto, siempre alineado a las naves laterales. En el exterior destaca la horizontalidad y los volúmenes desornamentados, volumen único sin escalonamientos y elementos salientes, distinto al sentido del gótico tradicional, es la máxima expresión de un alzado “ad quadratum”, módulo hasta entonces sólo aplicado a planimetría y elementos individuales. Por todo ello, las iglesias salón no tienen transepto marcado en planta ni cimborrio.

—Los soportes de la nave central deben estar suficientemente separados o ser lo suficientemente delgados como para permitir una amplia visión de las naves laterales. El pilar gótico se transforma durante el siglo XVI en pilar cilíndrico en algunos casos, o columna, en otros. Dicha variedad es la que ha recibido el nombre de iglesia columnaria.

—A nivel de bóvedas se debe producir una unificación de nervios, no sólo longitudinal sino también transversal, sin ningún elemento que suponga una compartimentación espacial en tramos, etc. Deben, asimismo, existir otros elementos tendentes a reforzar la unidad visual del templo como líneas de imposta o frisos corridos a lo largo de todo el perímetro interior.

Estamos, por tanto, ante un tipo de iglesia que tanto en su interior como al exterior se caracteriza por una regularidad y continuidad visual, donde ningún elemento provoca un cambio brusco en el ritmo (como ocurría en la arquitectura gótica); desde la iluminación a la regularización de los alzados se provoca una visión seriada que podría llegar, incluso, al infinito. Es fundamental resaltar la gran novedad técnica que suponen este tipo de iglesias. El hecho de uniformizar la altura de las naves supuso un cambio que abarcó soportes,

a quienes califica como “espíritus más innovadores y modernos, amigos de novedades y más arriesgados a llevar a sus últimas consecuencias la tendencia de diafanidad y ligereza que persiguen nuestras últimas estructuras góticas”. (CHUECA GOITIA, 1951, pp.76-77). Moya Valgañón y Barrio Loza sitúan su origen en el Poitou francés y su sistematización en Alemania (siglos XIII-XVI), de donde se difundirá de nuevo a Francia y a la Península donde triunfa a partir de 1520 y señalan como razones de su éxito la existencia de una economía desahogada y una fuerte expansión demográfica. MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.I, (pp.43-44) y 1983, (p.213); BARRIO LOZA y MOYA VALGAÑÓN, 1980, (pp.315-320).



Sección transversal de la Colegiata de Berlanga de Duero (según Del Barrio Mayor).

estribos, jarjamentos, nervios, etc., y que pocos arquitectos entendieron tan bien como Juan de Rasines.

El medievo germánico

En los orígenes de la tipología de *Hallenkirchen* se cita la arquitectura francesa de la época Plantagenet y en concreto la Catedral de San Pedro de Poitiers (comenzada hacia 1162), con tres naves de similar altura iluminadas lateralmente de manera similar a numerosas iglesias del Sur y Oeste de Francia que durante los siglos XII y XIII desarrollaron una alternativa al gótico clásico-basilical. El modelo fue desarrollado en los territorios del Sacro Imperio Romano Germánico a lo largo del siglo XIII en obras como las catedrales de la región sajona de Westfalia (Osnabrück, Münster, Minden y Paderborn) o Santa Isabel de Marburg, esto es, en los territorios más occidentales del Imperio. Santa Isabel de Marburg del Lahn (construida a partir de 1235) es uno de los primeros edificios alemanes netamente góticos y la primera *Hallenkirche* alemana. Se trata de una iglesia de tres naves a la misma altura con una cabecera triconque que sirve de ábside y transepto a la vez; destacan también los pilares sencillos y esbeltos. La Catedral de Minden, construida entre 1267 y 1290, es también una de las primeras iglesias salón alemanas, como la iglesia de los Dominicos de Colmar (1283 – segundo cuarto del siglo XIV). En todas estas primeras obras se observan tímidas muestras de la unificación espacial que se alcanzará en los siglos XIV y XV: se trata de estructuras góticas de naves a la misma altura pero que aún mantienen la segmentación de la bóveda en tramos independientes.

Estos primeros pasos iniciaban una profunda evolución espacial, realizada en siglo y medio por diferentes arquitectos y en diferentes zonas geográficas alemanas. Como cualquier evolución ésta no fue continua y coherente y estuvo rodeada de numerosas tendencias paralelas, alguna de las cuales volvía sus ojos al pasado. El cambio espacial se caracterizó por disminuir el carácter longitudinal del templo mediante el aumento de las distancias entre los pilares y la aproximación de las anchuras de las naves central y laterales. A la vez, se acentuaba la tendencia a la horizontalidad gracias a la reducción de la altura en relación con la anchura de la iglesia; el empleo de elementos horizontales como tribunas, cornisas o galerías; la fusión de los tramos o crujías de la bóveda mediante la supresión de los arcos transversales (fajones y formeros) y la propagación en la superficie de la bóveda de los nervios. Se llegan a utilizar pilares con una simple sección geométrica que pone en evidencia el valor isotrópico de las *Hallenkirchen*, en las cuales ninguna dirección espacial prevalece sobre otra. Los confines del espacio interior se definen con muros perimetrales lisos al interior y al exterior (incluso en los tejados).

Así, entre 1350 y 1530 se consolida este proceso de unificación espacial iniciado en el siglo anterior y se amplía a otros territorios alemanes²⁴⁴. Heinrich Parler, en la iglesia de Santa Cruz de Schwäbisch-Gmünd, su pueblo natal, en la temprana fecha de 1350 combinaba una estructura de salón en las naves –

²⁴⁴ El proceso ha tenido sus interpretaciones nacionalistas a cargo de Gerstenberg, mientras que para historiadores como Nussbaum se trata de una evolución limitada al ámbito de Sajonia. Gerstenberg acuñó las fórmulas terminológicas como “dinamización del espacio” o “unificación espacial” como características del tardogótico alemán. Fischer y Nussbaum recogieron numerosos ejemplos del tardogótico centroeuropeo que no se corresponden con dichas características, únicamente aplicables a las *Hallen*. FISCHER, 1984; GERSTENBERG, 1913; NUSSBAUM, 1985. Sobre el tema también FINK, 1934 y BRUCHER, 1990.

medio siglo anterior– con una cabecera de ábside con deambulatorio y capillas radiales, creando uno de los primeros ejemplos de salón de la Alemania del Sur. La cabecera se concebía también como salón al tener el deambulatorio igual altura que el ábside, lográndose una verdadera unidad espacial orientada hacia el interior, igual que en Sant Sebald de Nuremberg o en la obra de su hijo en la Catedral de Praga. En 1352 Peter Parler de Schwäbisch-Gmünd fue propuesto por Carlos IV como sucesor del francés Mateo de Arras para la obra de la cabecera de esta catedral, donde trabajó hasta su muerte en 1399. En Praga renunció a la autonomía de los tramos (uno de los principios esenciales de la arquitectura de Occidente), diseñando libremente las nervaduras que abandonaron su función tectónica. Interrumpió el verticalismo al cambiar la función del triforio por la de un triforio-matroneo a lo largo del perímetro interior del templo. Su combinación de nervios de libres figuraciones también tendrá una amplia repercusión y llega hasta el siglo XVI.

Hans von Burghausen, también conocido como Hans Stethaimer (act. hasta-1432), representa el siguiente paso en el proceso. Su obra se centra en la zona meridional alemana –Baviera– a principios del siglo XV. Su estilo ha sido calificado por Heinrich Gerhard de “estilo dulce” haciendo una analogía entre las artes figurativas y la arquitectura²⁴⁵. En sus primeras obras se hacía eco de la tendencia a la verticalidad extrema del gótico de los años noventa de la centuria (Ulm o Santa María am Gestade en Viena), como evidencian los altos soportes de estructura prismática de la de San Martín de Landshut en Baviera. Pero sus mejores triunfos los consiguió aplicando el modelo de “cabecera-salón” perfeccionando la fórmula de Parler en Schwäbisch-Gmünd. Es el caso de la cabecera de iglesia de los Franciscanos de Salzburgo (comenzada en 1406) en que emplea soportes cilíndricos sin articulación y capiteles apenas visibles, sobre los cuales se alzan nervios de bóveda de red que no se dividen en tramos. Se crea así un espacio unitario delimitado por las paredes perimetrales con contrafuertes al interior. El modelo no parece estar aún definido ya que en la iglesia del Santo Espíritu de Landshut, comenzada en 1408, tiende también a obtener la unificación espacial pero mantiene los arcos divisorios entre la nave central y las laterales.

Después de Burghausen la evolución encontró ejemplos más rígidos en su concepción como la Iglesia de San Lorenzo de Nuremberg (1439-1477), una *Hallenkirche* donde vuelve de nuevo a aparecer la pilastra de sección poligonal con aristas vivas que se combinan con un confuso laberinto de nervios entrelazados que forman la bóveda. La iglesia de San Jorge de Dinkelsbühl, comenzada en 1448 por Nicolás Esseler y su hijo en la cercana región de Suabia, supone otro ejemplo de la difusión del proceso de unificación espacial por toda la Alemania meridional.

El proceso continuaba su avance cuando la crucería curva se impuso en las bóvedas de las iglesias salón de finales del siglo XV alemán gracias a Benedikt Ried, el arquitecto del rey de Bohemia, para quien realizó la gran sala del Castillo de Praga. A Ried le correspondió transformar la iglesia con plan basilical de Santa Bárbara de Kutna Horá en una iglesia salón con tribunas (1481-1512) y



Interior de la Catedral de Praga.

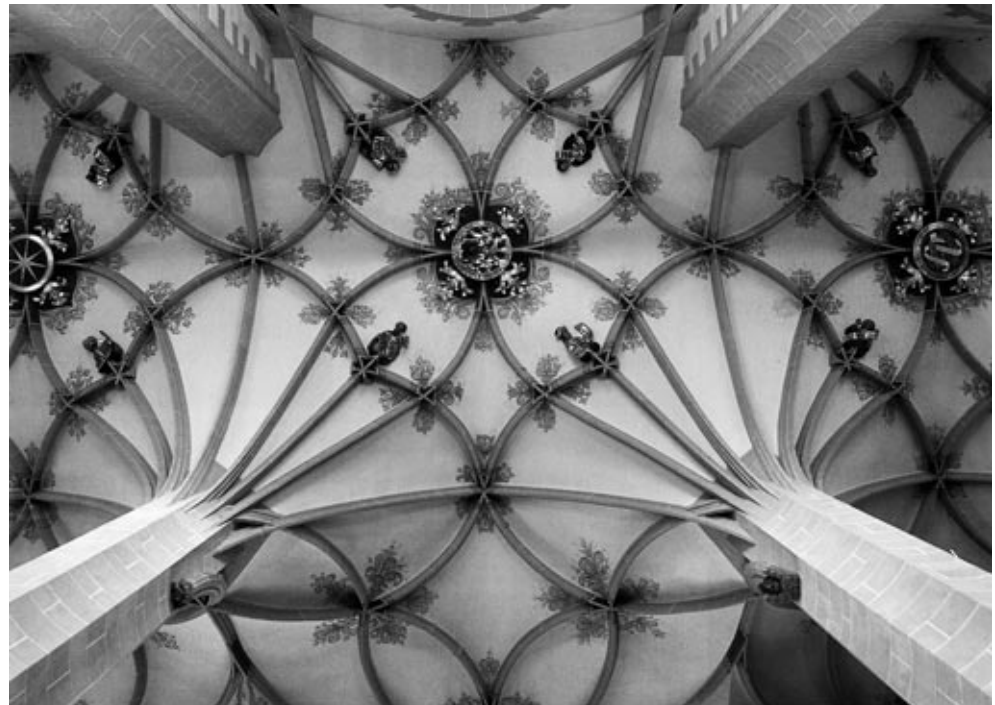
²⁴⁵ GERARD FRANZ en CARAFFA y LOI, 1995, pp.129-130.

el magistral diseño de la Catedral de Kuttentberg, donde creó según Gerard Frank “uno de los más impalpables espacios de salón”²⁴⁶.

Para Gerstenberg las más altas cimas de la arquitectura alemana del tardomedievo se consiguieron en lo que denominó “Sondergotik” o “gótico especial” cuyo modelo generador fue la Catedral de Freiberg (1487-1500). Era una iglesia salón sin transepto, con tribuna perimetral, bóveda de red, pilares de sección octogonal y cabecera autónoma respecto a las naves: gran parte de las características ya conseguidas en las *Hallenkirchen* de las zonas más meridionales, pero aquí ensayadas con criterios de unidad estilística, lo que tuvo una gran influencia en el trabajo de arquitectos como Arnold von Westfalen –el primer arquitecto de la corte de Sajonia–, Peter Ulrich, Konrad Pflüger o Hans Reinhard, todos al servicio del príncipe elector sajón. Varios de ellos intervinieron en la gran obra del “Sondergotik” sajón: la iglesia de Santa Ana en Annaberg, iniciada en 1499. Se habían levantado ya las naves cuando Heilman –un colaborador de Ried en Praga– introdujo en la obra la bóveda de estrella con nervios curvos característicos de Ried y, por primera vez en Alemania, elementos clasicistas, destacando el elevado nivel de síntesis de lo viejo y lo nuevo. Se iniciaba una nueva época.

El proceso hasta aquí expuesto no fue exclusivo de Alemania ni de los territorios de su influencia; la tendencia hacia la unificación espacial es una de las características más representativas del tardogótico en toda Europa. La Europa transalpina en torno a la mitad del siglo XV era un territorio permeable a la cultura y abierto a influencias recíprocas por lo que se puede hablar a la vez de

Bóvedas de la iglesia de Santa Ana en Annaberg.



²⁴⁶ Id. p. 132.

importación de modelos, influencias, experimentaciones propias, etc., todo ello dentro de un complejo conjunto de lenguaje común. Por ejemplo, los espacios diáfanos conseguidos en Inglaterra e Italia partían de diferentes premisas. En Inglaterra se consiguió cierta unidad espacial al poner el acento en el sentido decorativo de las bóvedas que se expandían formando abanicos, para lo que se necesitan grandes espacios de una misma altura sin divisiones interiores²⁴⁷. Sin embargo, en Italia el modelo fue directamente importado y no gozó del éxito que le esperaba en España; de Austria llegó con el Papa Pío II (para reinterpretarlo bajo el prisma del Renacimiento en la Catedral de Pienza) pero en Roma sólo tres de sus numerosísimas iglesias adoptaron el modelo de iglesia salón, significativamente las alemanas de Santa María dell'Anima, la del Camposanto Teutónico y la española dedicada a Santiago.

La introducción del modelo en España

La adopción del modelo de iglesia salón en España está relacionada tanto con la labor de determinados artistas extranjeros en nuestro país y la importación directa de modelos alemanes, como con el complejo conjunto de personalidades destacadas, edificios sobresalientes, innovaciones con sus consiguientes ventajas constructivas y una arquitectura gótica en continua experimentación.

El papel de los artistas extranjeros

A partir de la década de 1430 se produce la llegada a Castilla de artistas flamencos y alemanes atraídos por los encargos de obispos, nobles y comerciantes favorecidos por los prósperos negocios comerciales con Inglaterra y los Países Bajos, convirtiéndose León, Burgos, Toledo y Sevilla en los centros de la actividad artística. Esta llegada de arquitectos-entalladores franceses (Maestre Carlín o bretones como los Guas), flamencos (Hanequin de Bruselas, Egas Coeman, Isambart,...) y alemanes (los Colonia) a los talleres de las grandes catedrales españolas del siglo XV supuso la aparición en nuestro país de diferentes escuelas de cantería de amplio eco en la arquitectura castellana²⁴⁸. La influencia de estos artistas ha sido la vía más comúnmente usada para explicar la introducción de la tipología de iglesia salón en España.

Los primeros intentos de templos salón se dieron en sedes catedralicias como Sevilla, Astorga, Zaragoza y Plasencia. A artistas extranjeros se debe el diseño espacial de la nueva Catedral de Sevilla, comenzada en 1401. Posiblemente a partir de la intervención de algún artista del Norte de Francia (como el maestro Carlín o Isambart²⁴⁹) en la catedral se produjo una verdadera innovación estructural y espacial, como la vía más segura para una catedral que pretendía ser de gran altura, al descartar la tradicional girola poligonal y sustituir la por una ortogonal y elevar a la misma altura las naves laterales y colaterales, abriendo el camino a las iglesias sin escalonar²⁵⁰. Aunque la catedral se diseñase y comenzase en una fecha tan temprana del siglo XV, sus innovaciones no fueron visibles hasta finales del siglo XV al cerrarse las naves laterales²⁵¹.

²⁴⁷ KIDSON; MURRAY y THOMPSON, 1979; KOWA, 1990.

²⁴⁸ El tema ha sido tratado por GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998.

²⁴⁹ Por el maestro Isambart se decantaba Marías aunque estudios recientes señalan la posibilidad de que el autor de las trazas de la Catedral de Sevilla sea el maestro Carlín, habida cuenta de las semejanzas entre las portadas laterales de la fachada occidental sevillana y la fachada principal de la Catedral de Barcelona, diseñada en 1408 por dicho maestro. Además, Carlín figuraba hasta 1435 como "maestre Carlín cantero maestro mayor de la obra nueva" de Sevilla. Véase CÓMEZ RAMOS, 1995 (pp.151-159) y MARÍAS, 1989 (p.101).

²⁵⁰ En la Catedral de Toledo, de cinco naves más dos de capillas hornacinas, la nave mayor –de gran altura– se refuerza con una doble línea de arbotantes, única en España. En Sevilla el problema de la seguridad de la nave mayor se solucionó ampliando la altura de las laterales.

Esto ocurrió bajo la maestría de Simón de Colonia (maestro de la obra sevillana entre 1495 y 1498), también el maestro de la obra de la Catedral de Burgos y vehículo de transmisión de las innovaciones sevillanas al círculo burgalés. En 1511, a raíz de la caída del cimborrio sevillano, la obra fue visitada por numerosos arquitectos (como Juan Gil de Hontañón), que pudieron contemplar la igualdad de altura entre las naves laterales y colaterales.

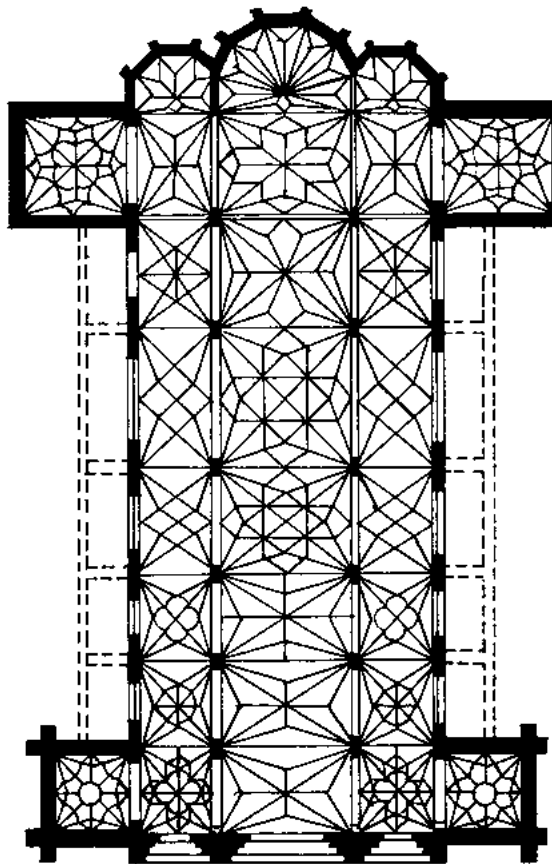
La primera iglesia con planteamiento totalitario de *Hallenkirche* en España fue la Catedral de Astorga, atribuida a un miembro de esta primera generación de artistas extranjeros, Juan de Colonia, e iniciada hacia 1470. Su planta salón (carecía de transepto hasta la intervención de Rodrigo Gil) parece que no se llegó a construir en altura y se concluyó con un sistema basilical. El resultado fue muy semejante a la iglesia sajona de San Mauricio en Halle an der Saale, levantada a partir de 1388, por lo que quizá estemos ante un modelo directamente importado de Alemania²⁵².

El siguiente hito en las iglesias salón españolas es la Seo de Zaragoza, reformada a partir de 1490 creándose una estructura de cinco naves a similar altura y capillas hornacinas más bajas, por un maestro desconocido²⁵³. El tracista

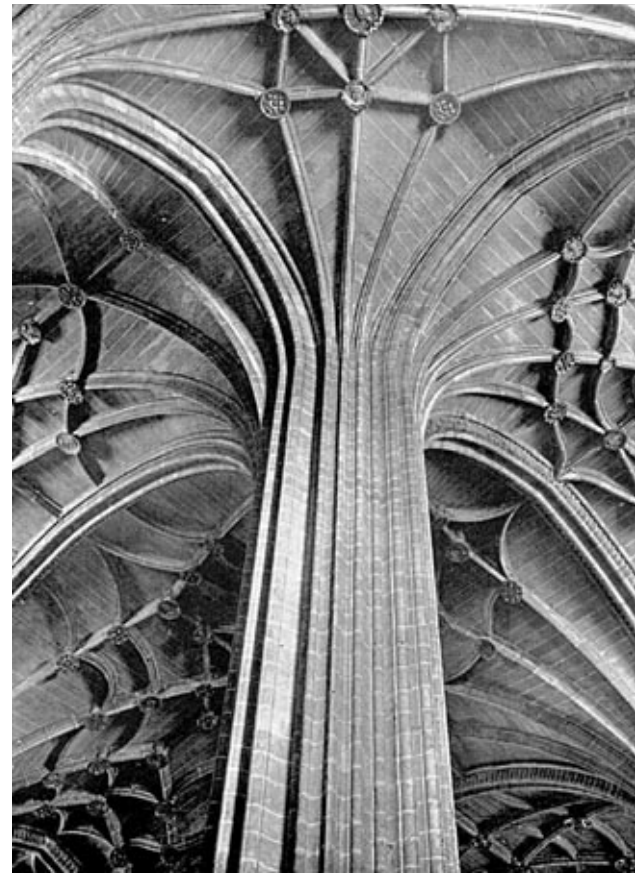
²⁵¹ En este primer momento la catedral sevillana irradia su influencia en el entorno cercano donde se encuentran ejemplos muy tempranos de esta tipología (Utrera, Carmona y Aracena).

²⁵² DE LA RUESTRA, 1992.

²⁵³ En 1497 el maestro de la obra de la Seo era el "maestre Gombau", ¿tal vez francés?. Cit. PANO GRACIA, 1993, p.135. Véase también PANO GRACIA, 1980, (pp.379-402) y GÓMEZ URDÁÑEZ, 1988, (pp.27-74).



Planta de la Catedral de Astorga.



Catedral de Plasencia (Cáceres).

diseñó un templo de triple cabecera poligonal, sin transepto marcado en planta pero con cimborrio sobre el crucero, con lo que estaba combinando el tradicional sistema basilical y el nuevo sistema de salón. El resultado de la experiencia fue la caída en 1498 de la bóveda continua al cimborrio –por un problema de cimientos y estribos–. Más tarde el cimborrio fue también reedificado y en 1521 se iniciaba la remodelación y el refuerzo de la nave mayor²⁵⁴.

Se desconoce también el maestro que determinó que la Catedral de Plasencia no fuese basilical. La obra había sido iniciada en 1498 por el hijo de Egas Coeman, Enrique Egas, y continuada en 1508 por Juan de Álava. Enrique Egas había trazado una iglesia de naves escalonadas pero en 1522 el cabildo encargó a Juan de Álava “que alçase el cruzero en el mismo alto que la capilla, de manera que moviesen las bueltas de la capilla y del cruzero de un alto y la ordenança fuese como a el le paresçiese, con tal que haga el hedifiçio nuevo responsyon para adelante”²⁵⁵. Álava mantuvo una gran diferencia de tamaño entre los tramos central y lateral de las naves pero intentó unirlos a través del diseño de sus bóvedas, donde el dibujo no hacía sino “casar” todos los tramos, aún manteniendo los nervios fajones y formeros. El arquitecto reforzaba esta cierta continuidad espacial gracias al empleo de pilares fasciculados sin capiteles, lo que ayudaba a la fluidez de los nervios desde el suelo hasta las bóvedas.

La secuencia de los hechos a partir de estos primeros ejemplos es difícil de establecer dados los problemas de atribución y cronología de la gran mayoría de las fábricas. Parece claro que los siguientes eslabones de esta cadena fueron de nuevo catedrales, colegiadas, o iglesias parroquiales con pretensiones más altas, cuyos cabildos impusieron el nuevo plan o lo dejaron en manos expertas aunque aún poco estudiadas.

Una nueva colegiata fue lo que diseñó entre 1502 y 1503 Juan Gil de Hontañón para la villa de Medina del Campo (Valladolid); San Antolín se concibió como una iglesia de tres naves divididas en tramos cuadrados –lo que por sí sólo resultaba una gran novedad– sin transepto más una cabecera rectangular a la que posteriormente se añadieron dos capillas²⁵⁶. También en Valladolid pero en la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco, se construyó a comienzos del siglo un templo que combina naves salón de tramos perlongados con una cabecera profunda. En 1516 trabajaba en la obra Gaspar de Solórzano. Ese mismo año un maestro llamado Juan de Regil contratada la realización de la traza y la construcción de la nueva iglesia de Santa María la Redonda de Logroño (La Rioja). Diseñó una iglesia salón pero con unas naves laterales excesivamente estrechas en comparación con la nave central –de tramos cuadrados– y añadió capillas colaterales más bajas aprovechando el espacio entre los contrafuertes, lo mismo que ocurrió en la Catedral de Barbastro (Huesca), iniciada al año siguiente pero trazada en 1512 por un maestro desconocido²⁵⁷. Ya en 1521 una próspera población como Briones (La Rioja) decidía que su iglesia se convirtiese en un templo salón. Entonces Miguel de Ezquioga firmaba el contrato para hacer la iglesia de Santa María “como está principiada e toda del altura que ba la nabada de medio, o más o menos, conforme el arte de jumetria”²⁵⁸.

²⁵⁴ La influencia de la Seo se dejó sentir incluso en la arquitectura mudéjar aragonesa como demuestran las iglesias de San Pedro de los Francos de Calatayud y la parroquial de Miedes.

²⁵⁵ Cit. CASTRO SANTAMARÍA, 1989, pp.467-476.

²⁵⁶ Sobre este templo véase GARCÍA CHICO, 1957 y 1961b, (p.57) y HERAS GARCÍA, 1975, (pp.140 y ss.).

²⁵⁷ Nada más se conoce sobre la obra de Juan de Regil; puede que estuviera emparentado con el Martín de Regil que en 1541 trabajaba en la Lonja de Zaragoza. Cit.BARRIO LOZA y MOYA VALGAÑÓN, 1981, p.254. Sobre La Redonda véase: MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, pp.84-85. Sobre Barbastro: PANO GRACIA, 1988, pp.81-104.

²⁵⁸ MOYA VALGAÑÓN, 1983, pp.213-226.

La evolución del Gótico

La adopción del sistema de salón en las fábricas españolas fue en gran medida una respuesta técnica a una tendencia reguladora y unificadora que se había iniciado en el siglo anterior. Como señalaba Chueca “Conforme van avanzando, en su evolución, las estructuras góticas, se advierte la tendencia, que se impone arrolladoramente en el siglo XV, de elevar más y más las naves colaterales, hasta llegar, por último, a la misma altura de la nave central”²⁵⁹.

En la zona catalano-levantina durante los siglos XIV y XV se habían realizado experimentaciones espaciales tendentes a conseguir un espacio más amplio y diáfano; las experiencias habían ido desde elevar las naves de un plan basilical prácticamente a la misma altura hasta construir una amplísima y única nave. El resultado era el mismo: un espacio sin limitaciones visuales pero de clara y sencilla estructura compositiva a diferencia de las experiencias alemanas²⁶⁰. El modelo derivó hacia estructuras civiles en las que, paradójicamente, encontramos los mejores ejemplos españoles de estructuras salón ya que las naves verdaderamente se elevan a la misma altura al no necesitar distancias diferentes para voltear sus bóvedas por ser los tramos cuadrados. Los ejemplos catalanes poco tienen que ver con lo que ocurrirá en Castilla; en el gótico catalán la unificación de alturas vino de la necesidad de espacios amplios y uniformes –tanto a nivel civil como religioso–. En Castilla la vía para llegar a esa unificación de alturas fue diferente; se llegó a ella a través de la regularidad en el diseño de los tramos y de las bóvedas, presente en la arquitectura castellana hacia 1525²⁶¹. Dicha regularidad favoreció los cortes de cantería ahorrando tiempo y dinero, a la vez que hacía necesario el arranque a la misma altura de los jarjamentos. El siguiente paso estaba claro.

Ejemplos de esta tendencia a la unificación de alturas se producen en el gótico catalán de los siglos XIV y XV, donde apenas interesa el exterior y se reduce al mínimo el juego de entrantes y salientes, tendiéndose a una silueta rectangular y a unificar el espacio. En vez de naves centrales estrechas, al modo de las castellanas del momento, se opta por tramos cuadrados que posibilitan apoyos más distantes. Los arcos arrancan sobre el mismo capitel, simplificando el alzado de los apoyos. Si las naves no se elevan a la misma altura, se opta por abrir ventanas en el espacio restante de la nave central y galerías de triforio²⁶². Nos encontramos ante un proceso que no tiene parentesco con las iglesias alemanas de este tipo.

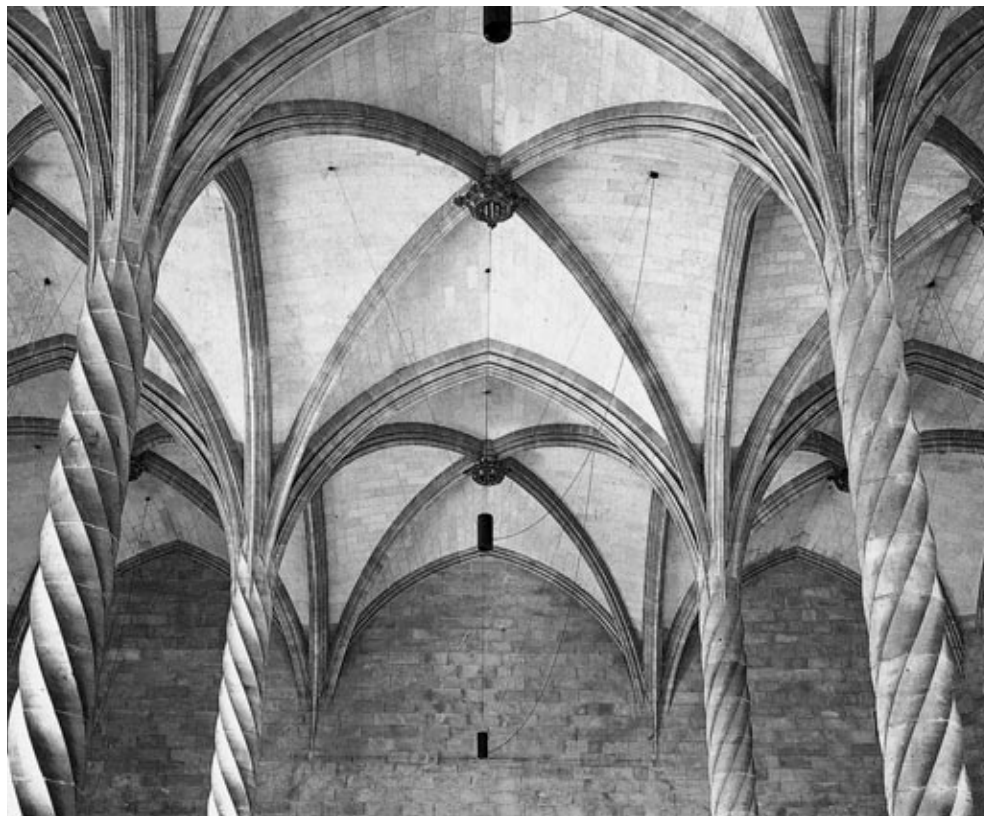
La Catedral de Barcelona, realizada por el mallorquín Jaume Fabre –que había trabajado en la Catedral de Palma de Mallorca, también salón– a partir de 1317, es un buen ejemplo de esta unificación de alturas: con naves a similar altura (central a 25,5 metros y lateral a 21), esbeltos pilares ampliamente separados y una cabecera a modo de las cabeceras-salón alemanas en cuanto a la nave de deambulatorio se refiere. Tiene un marcado sentido hacia la unificación propia de las iglesias salón la iglesia de Santa María del Mar, también en Barcelona y también levantada en el siglo XIV, pero en la que ya se ha dado un paso más y se ha suprimido el transepto. La Catedral de Gerona fue empezada

²⁵⁹ CHUECA GOITIA, 1951, p.76.

²⁶⁰ TORRES BALBÁS (1952, p.370) piensa que no puede establecerse relación directa entre las iglesias alemanas y las catalanas del XIV aunque “las primeras son producto de un sentimiento parejo del que creó las levantinas, fase final de un proceso en el que bajo formas góticas tradicionales late una concepción arquitectónica, expresada mediante masas y volúmenes, más próxima a la clásica que a la medieval de Occidente”.

²⁶¹ MARÍAS, 1989, p.117.

²⁶² TORRES BALBÁS, 1952, p.175.



Lonja de Mercaderes de Palma de Mallorca.

con tres naves y en 1416 una junta de maestros decidió que era aconsejable concluir la con una única nave alegando razones de economía y grandiosidad, las mismas razones que un siglo después se esgrimirán en Salamanca para construir una iglesia salón.

En Cataluña estos modelos eclesiásticos de tres naves de similar altura sin transepto o una amplísima nave no derivaron en modelos de iglesias de salón; su influencia se extendió al ámbito civil. Nos referimos a las lonjas comerciales de Barcelona, Valencia y Mallorca construidas en el siglo XIV²⁶³. La lonja barcelonesa (1380-1392) parece la primera de esta tipología y crea un gran espacio unificado bajo un artesonado de madera. Guillen Sagrera, formado con entalladores franceses, fue el encargado de dar traza para la obra de Palma de Mallorca y concluirla a partir de 1426 en forma de gran sala rectangular donde se usa modulación sesquiáltera. Seis pilares estriados en espiral sostienen bóvedas de sencilla crucería dispuestas a la misma altura. El modelo mallorquín se copia en Valencia; en este caso fue Pere Compte el encargado de la lonja a partir de 1482, pero en su caso colocó ocho pilares entorchados con basa y capitel. La influencia de estos diseños se dejó sentir en obras como la lonja de Granada (1518-22), construida siguiendo los diseños de Enrique Egas.

²⁶³ Sobre el tema véase ALOMAR, 1970; CIRICI, 1978; LAVEDAN, 1935 y PUIG Y CADAFALECH, 1935.

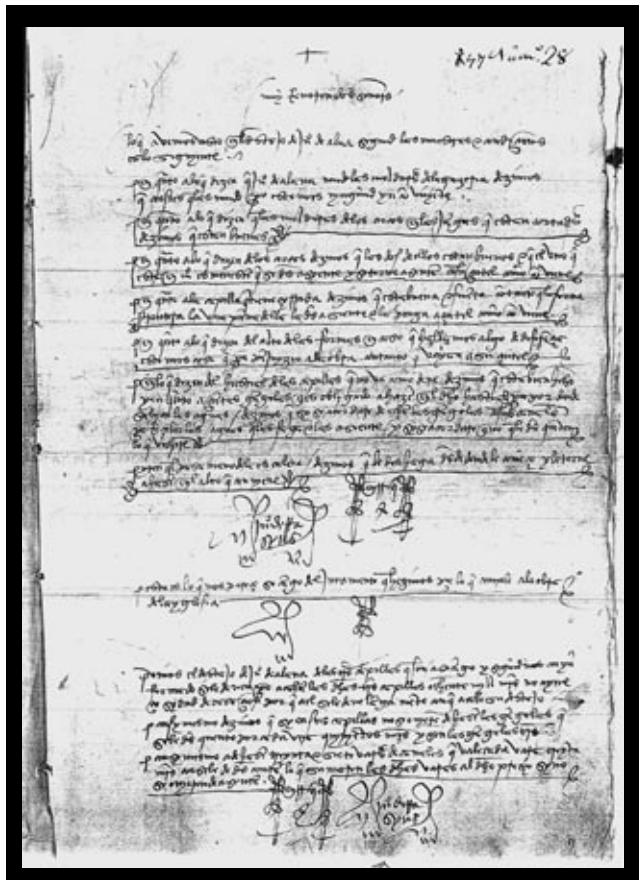
La polémica sobre la Catedral Nueva de Salamanca

En febrero de 1523, a raíz de la continuación de las obras de la nueva Catedral de Salamanca, varios importantes maestros (Juan Gil de Hontañón y Juan de Álava, destajeros de la catedral salmantina, Enrique Egas, maestro de la Catedral de Toledo, Vasco de la Zarza –escultor– y Juan de Rasines, maestro del Condestable de Castilla) emitirán varios informes sobre el modo en que se estaba construyendo y cómo debía terminarse la obra, surgiendo la polémica en torno a la posibilidad de concluir la obra como una iglesia salón. Tanto las experiencias catalanas como las castellanas habían madurado lo suficiente como para plantear a estas alturas del siglo una polémica esencial en la concepción de la arquitectura religiosa: plan basilical o plan salón, gótico clásico o gótico “moderno”. Las teorías expuestas en Salamanca serán desarrolladas y materializadas por estos arquitectos en sus trabajos posteriores.

La nueva catedral salmantina había sido comenzada siguiendo las trazas realizadas por Antón Egas (maestro mayor de la Catedral de Toledo) y Alonso Rodríguez (maestro mayor de la Catedral de Sevilla) en mayo de 1510. Ambos maestros trazaron una iglesia de tres naves más dos de capillas hornacinas pero dejaron sin definir el tema de la capilla mayor. En origen, este diseño resultaría

muy similar a la figura titulada “planta de iglesia muy grande” del manuscrito de Simón García ya que había sido trazada geométricamente con un módulo de 50 pies. En 1512 continuaba sin resolverse el tema de la ubicación de esta nueva catedral por lo que el obispo y el cabildo salmantino decidieron llamar a consulta a los maestros más sobresalientes del reino. Fue así como llegó Juan Gil de Hontañón a Salamanca en septiembre de 1512 acompañado de Antón Egas, Juan de Badajoz el viejo, Alonso de Covarrubias, Juan Tornero, Juan de Álava, Juan de Orozco, Rodrigo de Saravia y Juan Campero. En esencia, estos maestros decidieron conservar las trazas de Egas y Rodríguez para las naves del templo y dieron una solución definitiva al problema de la cabecera: eligieron la solución tradicional ochavada con girola y capillas al modo de la catedral toledana, rechazando la solución ortogonal de la catedral sevillana, más innovadora. La longitud de las naves debía ser de 50 pies la central, 37 las laterales y 27 la de capillas (dimensiones mantenidas en la construcción, 178 pies de anchura total), mientras que respecto al alzado se dieron las medidas de 110 pies de alto nave mayor, 70-75 naves colaterales y 43-45 naves de capillas, dimensiones que se acercan a la relación dupla entre altura y anchura que de nuevo era reflejada en el manuscrito

Firma de Juan de Rasines en su visita a Salamanca en febrero de 1523.



de Simón García. En este informe además se contiene la alternativa de construir las tres naves a la misma altura: “Yten, que las naves colaterales tengan en ancho de bivo a bivo treynta e syete pies (*no se haciendo de la altura de la principal nave*) e de alto setenta pies o setenta e çinco *e este altor se entiende no se fasiendo del altura de la otra*”²⁶⁴. Ya entonces entre los numerosos maestros que acudieron ese año a informar sobre la obra uno o varios eran partidarios de convertir la catedral en una iglesia de tres naves a igual altura²⁶⁵.

Tres días después de emitir el informe, Juan Gil de Hontañón fue nombrado maestro mayor de la obra “respecto su suficiencia, experiencia y peritudo”²⁶⁶. El 12 de mayo de 1513 se colocó la primera piedra y se comenzó la obra por los pies de la iglesia. En 1515 maestre Martín y Francisco de Colonia (entonces maestro mayor de la Catedral de Burgos) reconocieron el estado en que se encontraban las obras advirtiendo que no concertaban las molduras de los arcos con los pilares, pero no introdujeron modificaciones en proporciones y alturas. En 1520 la obra se encontraba a la altura del volteo de las bóvedas de las capillas hornacinas; en este momento la obra se dividió en dos destajos, uno a cargo de Juan de Álava –las tres capillas hornacinas del lado de la Epístola–, y el otro a cargo de Juan Gil, maestro de la obra –las cuatro capillas del lado del Evangelio, la portada del taller y la torrecilla–. Las capillas realizadas por Juan Gil diferían de las levantadas por Juan de Álava en varios aspectos, demostrando que ambos maestros realizaban su destajo con cierta independencia dentro de la traza general. Estas diferencias serán la causa de la llegada de varios maestros a la catedral para una nueva inspección.

En agosto de 1522 Juan de Badajoz y Francisco de Colonia, llamados por el cabildo salmantino, inspeccionaron la obra y emitieron un informe bastante duro sobre el estado de lo construido hasta el momento, centrándose sobre todo, en el problema del cambio de molduras respecto a la traza por parte de Juan de Álava (“las molduras hechas son mas para sepolturas que no para iglesia catredal –sic–”) y en el cambio de altura de las capillas por parte de Juan Gil que las había subido a 60 pies (“la qual dicha altura es fuera de toda proporcion de geometria”) mientras que la altura estipulada estaba entre los 43 y 45 pies. Respecto al tema de las molduras, criticadas por su delgadez, ya ha subrayado Chueca Goitia el hecho de que se trata de una prueba más del antagonismo entre dos escuelas: la tradicional (en este caso personificada en Badajoz y Colonia) y la moderna simbolizada en Álava. Respecto al problema del cambio de alturas en las capillas hornacinas, ambos maestros dieron nuevas alturas para recuperar la proporción: 80 pies para la nave colateral y 130 para la central (esta altura se mantuvo finalmente en la obra realizada).

Juan de Badajoz y Francisco de Colonia emitieron otros dos informes sobre los destajos concretos de Álava y Gil en los que de nuevo dejaban constancia de su enemistad. Los problemas entre los jueces y los destajeros eran manifiestos; la obra estaba parada y los maestros no tenían materiales para continuarla. En diciembre de 1522 la obra fue definitivamente paralizada hasta que se decidiese quién debía remediar lo que iba errado. En este clima enrarecido Juan de Álava solicitó el 5 de enero de 1523 que se nombrasen tres jueces (uno

²⁶⁴ CASTRO SANTAMARÍA, 1992, p.392. Transcrito del documento original en A.C.Salamanca. Libro de Pareceres, caja 44, leg.1, nº69, doc.º1, fol.1. Lo que aparece entre paréntesis está tachado en el documento original y no es recogido en la transcripción que hace del mismo documento CHUECA GOITIA, 1951, p.25.

²⁶⁵ De estos nueve maestros ninguno había diseñado una iglesia salón antes de 1512. Álava y Juan Gil son los únicos maestros de esta junta que, por su trabajo posterior, podría haber defendido el modelo de salón en 1512.

²⁶⁶ CHUECA GOITIA, 1951, p.34.

por cada parte y un tercero por el Consejo de Su Majestad), que decidiesen sobre la continuación de la obra y los posibles errores de lo que estaba ya construido. Así, ese mismo día, se decidió que ambos maestros depositasen fianzas por valor de 100 ducados y nombrasen a sus informadores. Álava nombró a Enrique Egas y Gil de Hontañón a Rasines.

Juan de Rasines permaneció en Salamanca al menos desde el 16 al 23 de febrero de 1523, más tiempo del que él esperaba ya que en uno de los informes comentaba que “se ha dilatado tanto tiempo mi estancia aquí”. Durante esos cinco días Rasines realizó diversos informes y trazas sobre los destajos de Álava y Gil. Los primeros informes están fechados el 16 de febrero; ese día, junto con Enrique Egas, realizó dos informes sobre los destajos de la catedral (aún no había llegado Vasco de la Zarza). El 22 de febrero los tres maestros realizan seis informes: el primero los tres juntos, otro informe realizado por Zarza y Rasines, uno de Egas, otro de Rasines sobre el anterior de Egas y dos informes de Rasines determinando las alturas en que se debía de continuar la obra de la nueva catedral. Finalmente, el 23 de febrero se les paga por su visita a la obra salmantina: a Rasines (“maestro de cantería”) y a Egas se les pagan 8.250 maravedíes mientras que a Vasco de la Zarza se le pagan 7.500 maravedíes por ser menor su estancia en Salamanca²⁶⁷.

Los dos primeros informes de Rasines los realiza junto a Enrique Egas. El 16 de febrero ambos informan sobre los destajos de Hontañón y Álava con un tono radicalmente distinto al emitido apenas seis meses antes por Juan de Badajoz el Viejo y Francisco de Colonia aunque evidencian que nos encontramos ante dos formas diferentes de entender la arquitectura. Respecto al destajo de Juan Gil los dos maestros hallan que la obra de la portada que sale al taller “esta bien tratada” por lo que se debe continuar sin hacer el arco que aconsejaban Badajoz y Colonia, ya que éste dificultaría la labra de la portada por lo que proponen la construcción de un tejaro – “atijaros” en el documento – de 3 pies de vuelo que cubra la portada, pero éste al final no se construyó; todas las faltas señaladas por los anteriores informadores no son significativas, confiando en el criterio del maestro para la solución de determinados problemas (como el rehender o no los pilares de las torrecillas del ángulo de la fachada principal) y dando una tasación favorable a Gil quien para acabar la obra necesita 210.000 maravedíes (y no los 50.000 maravedíes a favor del cabildo según Badajoz y Colonia)²⁶⁸.

El informe sobre el destajo a cargo de Juan de Álava tiene el mismo tono de aquiescencia con lo construido: se aprueba el cambio de molduras con gran rotundidad y sólo se cuestiona el pasamanos de la escalera –que se debe desmontar– y el arco de la capilla del medio que debe asentarse adecuadamente. Además, de nuevo las cuentas resultan a favor de Álava al que se le deben 80.000 maravedíes para acabar su trabajo²⁶⁹.

Pero Rasines y Egas no estuvieron conformes en todo; seis días más tarde cada maestro emitió por separado un nuevo informe explicando las diferencias de criterio con el otro, a los que siguió un informe del tercer juez, Vasco de la Zarza²⁷⁰. Es en estas declaraciones individuales donde se manifiestan las profundas diferencias entre Egas y Rasines, hasta el momento de acuerdo como

²⁶⁷ Libramientos a los maestros Enrique, Juan de Rasines y Vasco de la Zarza por su visita a la obra de la Catedral Nueva de Salamanca. Salamanca, 23 de Febrero de 1523. A.C.Salamanca. Cajón 44, Leg.5, Nº1. Libro Primero de Fábrica. fol.222 vto. Los pagos a Rasines, Zarza y Egas son más elevados que los dados en 1529 a Juan de Álava.

²⁶⁸ Informe de Egas y Rasines sobre el destajo de Juan Gil de Hontañón. A.C.Salamanca, Caja 44, Leg.1. nº69, Libro de Pareceres, nº 32, fols.52-52 vto. (CHUECA GOITIA, 1951, pp.62-64).

²⁶⁹ Informe de Egas y Rasines sobre el destajo de Juan de Álava. También en A.C.Salamanca, Caja 44, Leg.1. nº69, Libro de Pareceres, nº 28, fols.47-47 vto. (CHUECA GOITIA, 1951, pp.65-66).

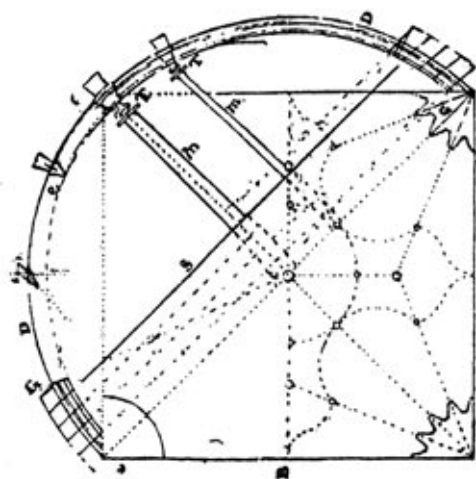


Interior de la Catedral de Salamanca, capilla de Juan de Álava.

demuestran los informes anteriores. Si Rasines y Egas no habían puesto pegas al cambio de molduras en la crucería y las jarjas, Egas sí pone reparos a las nuevas molduras de los pilares torales demasiado delgadas ya que “los pilares torales de las yglesias catedrales conviene que tengan las molduras gruesas para ser proporcionados”, y defiende que se hagan más gruesas, igual que habían hecho tiempo atrás Juan de Badajoz y Francisco de Colonia. Justifica la individualización de cada moldura en la salida de los pilares de modo que quede clara la diferencia entre las molduras de los arcos perpiaños y formeros y las de los nervios de la bóveda (nervios cruceros y terceletes) “porque el arte lo pide”. Egas habla un lenguaje aún gótico, donde existe una perfecta correspondencia entre función y forma por lo que no puede haber unificación de tamaños en formas con diferentes funciones. Para Rasines, por el contrario, las molduras están bien ordenadas y defiende la esbeltez de proporciones de los pilares torales y la uniformidad en tamaños y arranques de las molduras que corresponden a los diferentes arcos.

El otro punto de divergencia entre Egas y Rasines es el arco perpiaño de una de las capillas realizadas por Juan Gil; el problema para Egas es su escasa altura. Para Rasines la subida del arco obligaría a un cambio de rampante. Surge así la polémica entre el uso de un rampante llano o curvo. Rasines defiende el rampante redondo “que es mucho mejor e mas fuerte que llano pa(ra) soportar el peso y carga del losado que sobre la dicha capilla a de aver / tambien le ponga ogeto a la dicha capilla quel redondo que anda de clave a clave que no esta na(da)

²⁷⁰ Informe de Rasines en A.C.Salamanca, Libro de Pareceres, nº 36, fols.59-59 vto. El informe de Egas en A.C.Salamanca, Libro de Pareceres, nº 40, fol. 64. Y el informe de Vasco de la Zarza en A.C.Salamanca, Libro de Pareceres, nº 4, fols.9-9 vto. (Los tres en CHUECA GOITIA, 1951, pp.68-69, 87-88). Este informe de Vasco de la Zarza está sin fechar pero lo suponemos al menos del 22 de febrero de 1523, posterior a los informes anteriores.



Diseño de una bóveda con rampante redondo según Rodrigo Gil en el *Compendio* de Simón García.

bien yo digo que esta tan bueno como en quantas capillas estan hechas en Salamanca que aya muchas con las quales se pone de probar”. En este punto Rasines difería de Álava, quien prefirió el rampante llano y la bóveda de planta perlongada (San Esteban de Salamanca). Por el contrario, Rasines se acercaba a Juan Gil, defensor del rampante curvo y la bóveda muy capialzada —por lo que concentraba toda su decoración en torno al centro—. Las bóvedas resultantes de este rampante redondo podían ser cuadradas y más altas que las del abovedamiento llano al permitir una mayor distancia entre la altura de las claves. Para los defensores del rampante curvo la resistencia de las bóvedas no dependía del poder sustentante de los nervios, sino de la curvatura de la bóveda. Estamos ante uno de los grandes cambios del tardogótico que llevaría a innovaciones estructurales profundas²⁷¹.

El tercer informe lo realizó el escultor Vasco de la Zarza como tercer juez informador. Vistas las diferencias entre Egas y Rasines, el parecer de Vasco de la Zarza sobre las diferencias entre Hontañón y Álava se caracteriza por su sentido práctico: la obra ya está muy avanzada por lo que resultaría peor modificar las molduras, y el arco de la capilla está a la altura trazada por lo que no necesita modificación. Manifiesta ya su apoyo a la opinión de Rasines como reafirmarán más tarde en un informe conjunto.

De momento reunidos Rasines, Egas y Vasco de la Zarza emiten un informe conjunto sobre el modo en que se debían continuar las obras paradas desde agosto de 1522 a la altura de los muros de las capillas colaterales²⁷². Se trata de definir la altura de la catedral, tema del que no se había vuelto a tratar desde aquel agosto de 1522 en que Badajoz y Colonia dieron como nuevas medidas aquellos 60-80-130-80-60 pies para recuperar la proporción tras la subida de alturas de las capillas colaterales por parte de Juan Gil. Egas, Rasines y Vasco de la Zarza proponen una relación casi dupla entre anchura y longitud (176 pies con las capillas hornacinas y 348 pies de largo) y como altura de las naves 55, 77-74 y 116 pies la central. El sistema de proporciones seguido en este caso es que la altura de la hornacina es el doble de su anchura, la de la colateral es la suma de los anchos de hornacina y central y la altura de la central resulta de la suma de las anchuras de las tres naves. Además, dan noticia de que han firmado una traza realizada por Juan Gil en la que se añade una capilla al transepto que le sirviese de estribo (recordemos que su fragilidad ya había sido señalada en el informe de Martín de Solórzano y Francisco de Colonia en 1515).

Ese mismo día Rasines y Vasco de la Zarza firman por su cuenta otro informe defendiendo la conveniencia de convertir la Catedral de Salamanca en una iglesia salón. Para ello se debe construir un entablamento que corra a lo largo de las capillas hornacinas, sobre el cual irá el andén y las ventanas, todo hasta la altura de los 110 pies (manteniendo la altura que en 1512 se había establecido para la nave mayor). El módulo que establecen es claro: la altura de las capillas hornacinas es el doble de su anchura y la de las otras tres el doble de la altura anterior. Pero lo que Rasines y Zarza establecen es la altura a la que se deben voltear las bóvedas, diferenciando la flecha de cada arco; el resultado es que la nave principal será ligeramente más alta al necesitar más “cintrel” para voltear su

²⁷¹ MARÍAS, 1989, p.114.

²⁷² El informe de los tres maestros se encuentra en A.C.Salamanca, Caja 44, Leg.1, nº67, Libro de Pareceres, nº37, fols. 61-61 vto. Fue publicado por LLAGUNO Y AMIROLA, 1829, (pp.282-294) y CHUECA GOITIA, 1951, (pp.69-71).

bóveda, en un planteamiento coherente que entiende éste como el factor determinante en las iglesias de salón a efectos mecánicos y espaciales. Las ventajas de levantar una iglesia de este tipo son muy claras para Rasines y Zarza; razones económicas y de fortaleza de la obra se esgrimen siempre en defensa de las iglesias salón:

“haziéndose deste parecer, la dicha obra será muy más fuerte y más galana, por quanto vemos cada día las faltas y herros que ay en las obras antiguas por no quedar en un alto las naves y, quedando baxas las unas más que las otras, azen quebrar los arcos y capillas, reventar los pilares torales, lo qual se puede ver cada día en muchas partes y, haziéndose desta manera, queda muy fuerte y segura y no tiene neçessidad de nyngún arco botante e, demás desto, se aorra muy mucha costa”²⁷³.

Pero ese mismo 22 de febrero de 1523 Rasines, esta vez solo, realiza dos nuevos informes sobre las alturas que debieran tener las naves de la catedral salmantina tanto si se acaban a la misma altura como si se hacen escalonadas²⁷⁴. Rasines con estos informes no hacía otra cosa que cumplir las órdenes de los señores del cabildo²⁷⁵. En cada uno de ellos se recogen las soluciones de naves escalonadas e iguales; lo que varía en cada caso es la planta de la catedral. Recordemos que la catedral había quedado organizada tras la reunión de maestros de 1512 como un templo de tres naves más dos de capillas hornacinas, transepto y cabecera ochavada, girola y capillas. Rasines, Egas y Zarza habían determinado que la catedral midiese 348 pies de largo por 176 de ancho (el ancho ya había sido establecido en 1512). La catedral tendría, según estas medidas, una proporción prácticamente dupla entre anchura y profundidad. Quedaba sólo por establecer las medidas concretas de la capilla mayor y el trascoro. Por eso, Rasines emite dos informes: en uno define las medidas de la altura de las naves –iguales y escalonadas– si la catedral se construye con trascoro –girola con capillas–, y en el otro informe si se levanta con ochavo de cabecera y eliminando el trascoro.

En el primero de estos informes, es decir, el realizado para la planta de la catedral según está comenzada –capilla mayor ochavada, girola y capillas– Rasines defiende las dos opciones. Si la catedral se levanta con naves a la misma altura, establece que las bóvedas se volteen a una altura de 97,5 pies²⁷⁶; las naves colaterales suben otros 22 pies para voltear sus bóvedas, mientras que la central necesita 26,5 pies. El resultado es que desde el pavimento a la clave mayor de la nave central hay 125 pies, 15 más de los establecidos en su anterior informe junto a Zarza. Rasines amplía la altura del andén (de 22 pasa a tener 39 pies de alto) pero lo sitúa más bajo (con Zarza lo colocaba a 68,5 pies) y baja la vuelta de la bóveda principal. Para que quede el crucero de la capilla mayor “agraçiado e, para quedar bien luzido e vistoso... con muy buenas ventanas e luzes e quedar esenta e alta sobre el trascoro” las capillas del trascoro han de tener 60 pies de alto con lo que tendrá “muy buena graçia la capilla mayor e el cruzero”. Lo contrario “sería una cosa muy mala, porque quedaría la capilla mayor de la cabeçera muy mal, a cabsa de la escuridad, e tanbién dañaría mucho a la vista del cruzero”. Defiende por tanto, que aunque la catedral se construya como iglesia salón con

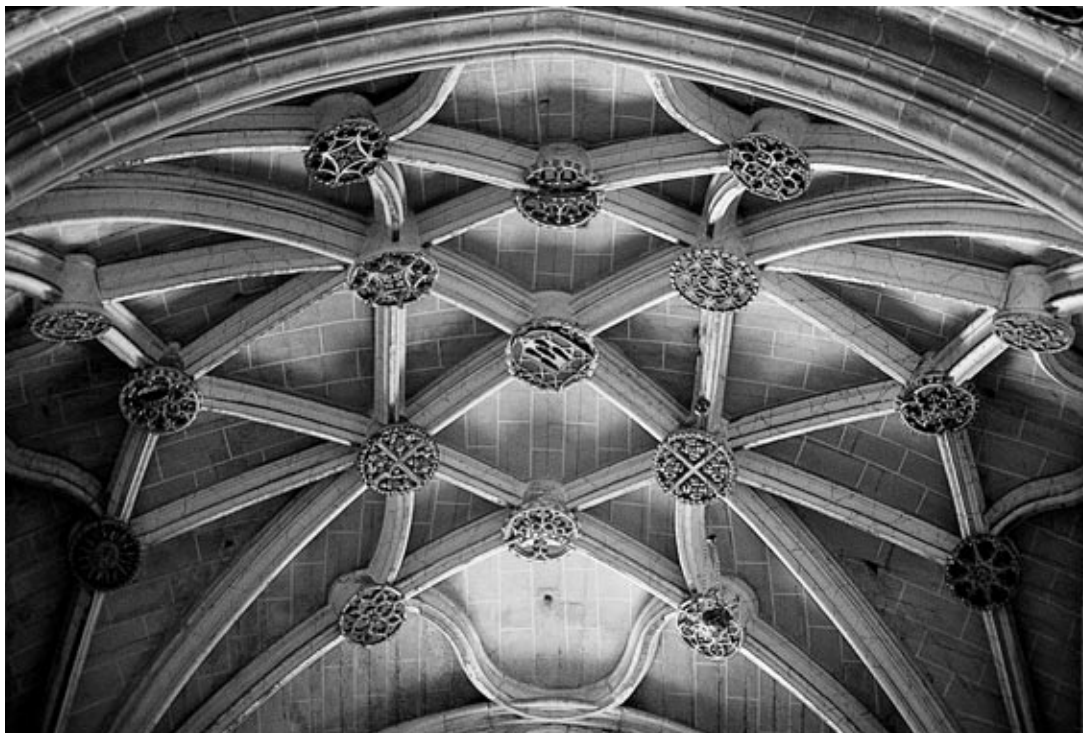
²⁷³ A.C.Salamanca, Caja 44, Leg.1, nº 69, doc. nº38, Libro de Pareceres, fol.62. CHUECA GOITIA, 1951, (pp.71-73) y CASTRO SANTAMARÍA, 1992b, (pp.410-411).

²⁷⁴ CASTRO SANTAMARÍA, 1992b, pp.391-421. Los informes están en A.C. Segovia, G-61, doc. XXV y doc. XXVI. Aunque están sin fechar suponemos que se realizasen antes del 23 de febrero, día en que se paga a los maestros por su trabajo.

²⁷⁵ “... lo que me mandaron que les diese por escrito como han de quedar los altos y largos de la yglesia”. CASTRO SANTAMARÍA, 1992b.

²⁷⁶ “...el andén tiene del suelo hasta lo más alto del anden çinquenta e ocho pies y medio...” y “...de los andenes arriba hasta en fin de los chapiteles arriba treynta e nueve pies e de allí arriba comiençan a bolber las bueltas de la nave de en medio y las naves colaterales...”. CASTRO SANTAMARÍA, 1992b.

Interior de la Catedral de Salamanca, capilla de Juan Gil de Hontañón.



girola, la capilla mayor debe quedar en alto sobre el trascoro, al modo de las catedrales góticas de naves escalonadas. Respecto al tema del tejado, defiende que aunque las naves se unifiquen a la misma altura, los tejados de la principal y las colaterales sean diferenciados, con diferentes corrientes.

Si las naves se levantan escalonadas las alturas son diferentes: la nave central deberá tener una altura total de 127 pies y para las colaterales 90,5 pies; la vuelta de las bóvedas colaterales se sube hasta los 68,5 pies igual que con Zarza, (tratando de solucionar el problema de la pendiente de los tejados) y la de la bóveda central a los 100,5 pies. El problema de esta solución es claro: “Hasien-dose las naves sobientes e desçendientes... todo esto quedará arto alto demasia-damente”.

Si la catedral se construye sin trascoro y con naves a la misma altura debe hacerse de 125 pies de alto “por lo menos” y debe hacerse más larga, ampliando en una capilla más hasta el transepto de manera que sean 6 y no 5 las capillas hornacinas. Todo esto llevaría a un cambio de proporciones: 342 pies de largo por 178 de ancho²⁷⁷, ligeramente más corta y más ancha que con trascoro.

Si la catedral se construye sin trascoro y con las naves escalonadas la altura de la nave central será de 127 pies, a 68,5 pies la vuelta de las bóvedas laterales, a 100,5 la de la central, 22 pies la vuelta de las colaterales y 26,5 la vuelta de la central: como ya había establecido para la solución de naves escalonadas

²⁷⁷ La iglesia tiene 124 pies de un andén a otro, es decir, entre las tres naves a la misma altura. La anchura total resulta de la suma de esta anchura más las capillas hornacinas.

con trascoro. Pero el problema que plantea esta última solución es la necesidad de arbotantes; Rasines plantea que se hagan en piedra de Los Santos, rica en cal y por lo tanto de mayor resistencia. Las proporciones entre largo y ancho también se modifican, establece 305 pies de largo ya que al ser las naves escalonadas “paresçera más larga la iglesia que no si se haze que vayan las naves yguales”.

Pero, y he aquí lo significativo, en este segundo parecer Juan de Rasines se retracta y concluye que “...a mi paresçer, so cargo del juramento que hise de dezir verdad a todo lo que yo alcanço, que será mucho más agraçada la yglesia e más en arte hasiéndose las naves deferenciadas, sobientes e desçendientes, más que suban las naves yguales, espeçialmente sy la obra se haze como digo, losándose las hornazinas, e lo que yo, luan de Rasynes, harta tobiendo cargo de una obra de la manera lo haria de la manera que aqui digo, en cargo de mi conçiencia e porque me paresçe que es lo que cunple a la obra”²⁷⁸. Si Juan de Rasines fuese el maestro de la obra la haría de naves escalonadas. Lo que está indicando es su deseo de hacerse cargo de la obra para lo que debía dejar contento al cabildo. Defensor del modelo *Hallenkirche* y gran conocedor del mismo, como hemos visto, en este informe optó por la solución basilical ya que era consciente de la dificultad de la adopción de esa tipología en una fábrica catedralicia, más inclinada al tradicional modelo de naves escalonadas que tan grandiosos ejemplos había proporcionado en otras catedrales y ya comenzada, y cimentada, para dicho sistema. Por encima de sus convicciones arquitectónicas, a Rasines en este punto le vence su deseo de alcanzar un cargo de la importancia de maestro de la catedral que refrendara su carrera, en un momento que en la obra salmantina no existía una dirección fuerte; no lo consiguió.

Juan de Álava era también partidario de elevar las naves a una misma altura. En 1512 pudo ser uno de los maestros que defendiesen dicha opción para la catedral salmantina, pero durante 1523 no se definió sobre el tema. Lo hizo alrededor de septiembre de 1531 emitiendo un informe recientemente localizado. En dicha fecha Álava había sido nombrado inspector de los destajos de la obra catedralicia. Pero hagamos un poco de historia hasta llegar a 1531: en mayo de 1526 murió Juan Gil de Hontañón y el cabildo salmantino nombró como nuevo maestro mayor de la catedral a su hijo Juan Gil el Mozo, “abil e suficiente”²⁷⁹. Hasta 1529 la obra funcionó sin problemas. En abril de ese año la visitaron el propio Juan de Álava y Alonso de Covarrubias, dos grandes conocedores de la obra salmantina, que fueron consultados sobre qué traza había seguido Juan Gil el mozo, averiguando entonces que el maestro de la obra no se rige por traza ni información anterior alguna²⁸⁰. Ambos propusieron elevar la altura de la nave principal: “Cuando se haga el tejado y remates de la nave mayor, conforme a lo que agora está acordado por Juan de Alava y Alonso de Covarrubias, ha de subir más que los colaterales, como así está trazado desde el arbotante arriba, la dicha nave mayor”²⁸¹. La altura propuesta por Álava y Covarrubias para la nave mayor era de 140 pies, manteniéndose los anchos de 50 pies para la central y 37 para las colaterales. Es decir, en 1529 se continúa defendiendo una catedral de naves escalonadas con arbotantes, aunque cada vez

²⁷⁸ A.C.Segovia, G-61, Doc. XXVI, Cit. CASTRO SANTAMARÍA, 1992 b.

²⁷⁹ CHUECA GOITIA, 1951, p. 93.

²⁸⁰ CASTRO SANTAMARÍA, 1994b, pp. 235-247.

²⁸¹ Ibidem. Esta leyenda estaría escrita en una traza, hoy perdida, de la fachada de la Puerta del Perdón. Otra traza, también perdida, representaría una sección transversal del templo y contendría información sobre la altura de las naves propuesta por Álava y Covarrubias.

se aumente en esbeltez la nave principal. En este momento todavía Álava es partidario de esta opción escalonada.

En 1530 eran Felipe Bigarny y Enrique Egas los que inspeccionaban la fábrica y daban instrucciones sobre el destajo encargado a Juan Sánchez de Alvarado. La catedral estaba levantada hasta el nivel del volteo de las bóvedas de las naves colaterales; es decir, estaban construidas sólo las capillas hornacinas hasta el transepto, por lo que todavía era momento de discutir la elevación de las naves centrales. En este momento, Egas y Bigarny aprobaron el informe anterior de Álava y Covarrubias y defendieron también el uso del sistema de destajo como el más adecuado para la marcha de la obra.

En septiembre del año siguiente de nuevo Álava visitó las obras y fue nombrado inspector de los destajos con un salario de 30.000 maravedís anuales, lo que de hecho suponía la sustitución de Juan Gil “el mozo” en la maestría. Así, finalmente Álava ganaba a los Gil de Hontañón e imponía su autoridad en la obra salmantina²⁸². Fue entonces cuando Álava dio dos pareceres a favor de continuar la catedral como iglesia de tres naves a la misma altura²⁸³. Propuso en el primer informe que “devríamos mover las vueltas de la nave de en medio y de las naves colaterales todo de un alto, sin fazerse deferencia ninguna en el mover de las vueltas” de manera que no excediesen de los 110 pies, la misma altura propuesta en la junta de 1512 y por Rasines y Zarza en 1523. Las ventajas de este sistema eran evidentes para Álava:

“haziéndose desta manera, se evitará y ahorrará mucha suma de maravedís, que será más de veynte mil ducados, con asaz de brevedad de tiempo, que se ganará más de tres o quatro años de dilación y lo más sustancial es que conviene así para la perpetuidad y seguridad del hedifício, que será –haziéndose desta manera– la obra segura y fixa y duradera para siglos de los siglos y, juntamente con esto, el cuerpo del yglesia tendrá más magestad y autoridad y vista y terná más claridad y el coro de las oras más segura de inconvenientes de lo alto y con la claridad y luz que convenga”.

En el segundo parecer Álava fue todavía más claro: modificar la altura de la nave central a 140 pies, como se pretendía, sería un tremendo error porque el planteamiento de la iglesia (sus cimientos, la flaqueza de los pilares y la calidad de la piedra) no soportarían tal altura. Esgrime también razones estéticas (los pilares quedarían “con mucho trabajo e feos”) y el templo no quedará “con aquella magestad y paresçer que conviene por parte de dentro”. Y concluye con los mismos argumentos: “hasiéndose desta manera, el hedefício será seguro e fixo para sienpre y de más magestad e de más vista e de más paresçer y quedan los pilares fuertes e bastantes para sienpre e el coro de las syllas más guardado de los yncovinientes de lo alto e, hasiéndose desta manera, evitarse ha mucha suma de maravedís e brevedad de tiempo”.

Álava contó con el apoyo de Alonso de Covarrubias, del que se conserva un informe²⁸⁴. Las razones de Covarrubias para defender el volteo de las naves a la misma altura son prácticamente las mismas que había esgrimido Álava: el planteamiento de la iglesia no soportaría una nave central tan alta, ni el tipo de piedra utilizado, la delgadez de los pilares torales, etc. Si la iglesia se construyese

²⁸² La enemistad era manifiesta entre Álava y Juan Gil ya desde el comienzo de la obra salmantina. En 1532 tasó lo realizado por Rodrigo Gil de Hontañón en la Capilla del Deán Cepeda en San Francisco de Zamora. En la declaración de testigos se contiene que tanto Juan Gil como su hijo Rodrigo eran enemigos mortales de Álava, extendiéndose esta enemistad incluso a los miembros de sus cuadrillas. Cit. CHUECA GOTTIA, 1951, p.211.

²⁸³ El primer informe publicado en CASTRO SANTAMARÍA, 1992b, p. 412 y ss. y el segundo parecer en CASTRO SANTAMARÍA, 1994a, p.111.

²⁸⁴ CASTRO SANTAMARÍA, 1994a, p.112.

según lo propuesto por Álava resultará que “en todo el reyno y fuera dél se aya visto cosa más sumptuosa”.

Juan de Álava siguió ejerciendo la maestría en la obra hasta 1537 en que murió. Durante estos años, continuó la obra conforme a lo estipulado sin que exista información sobre la forma definitiva que debía alcanzar las bóvedas de las naves centrales, aunque parece que en las capitulaciones se había acordado convertir definitivamente a la Catedral de Salamanca en iglesia salón²⁸⁵. Parecía haber triunfado la postura de Álava anteriormente defendida por Juan de Rasines.

Pero la polémica continuó: en 1533 Enrique Egas emitió un nuevo informe en el que hacía hincapié en su negativa a convertir Salamanca en iglesia de naves a la misma altura porque “la yglesia no quedava alumbrada como conviene y parescería antes otra cosa que iglesia y pruévolo con la iglesia de León, que ya vuestra merced avrá oydo dezir quén ynsigne es y quanta perfección tiene”. Se trataba, por tanto, de una tipología propia de edificios de carácter civil. Por el contrario, para Egas las iglesias “de tres naves que mueven las dos hornezinas, la de en medio de una altura y en my verdad que tiene más corte de bodega que no de yglesia”²⁸⁶. Para Egas la razón de dicha perfección es el sistema de iluminación (las luces de la nave central son altas). En abril de 1534 de nuevo se le pagó por visitar la obra; esta vez la elevada cantidad de 60 ducados. Suponemos que este último informe, no localizado, no variase en lo esencial respecto al conservado.

El modelo de salón encontró también otro fuerte opositor en Diego de Riaño, en ese momento Maestro Mayor de la Catedral y de las Casas Capitulares de Sevilla y Maestro Mayor de la Colegiata de Valladolid. Riaño había colaborado con Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, Álava y Colonia en el replanteamiento de la obra de la conocida como tercera Colegiata de Valladolid y conocía el trabajo de Juan Gil a través de su obra en la catedral hispalense²⁸⁷. Nada en la obra de Riaño le vincula sin embargo con el planteamiento de iglesia salón. Riaño propuso hacia 1531-1534 elevar la altura de la nave principal de la Catedral Nueva de Salamanca a 145 pies y dio como razones para no elevar las naves a la misma altura que la piedra de la obra no fue elegida con ese propósito; además, la distribución de fuerzas y el planteamiento de la iglesia fueron hechas para un plan de naves escalonadas. Si se levanta con naves escalonadas “la yglesia será mucho más alegre y mucho más honrrado el templo”. No estaba tampoco de acuerdo con la traza de los pilares –demasiado gruesos–, con la muestra de la ventana, la del pilar –“no es buena ni va puesta en arte y que lleva mucha costa”– y el andén del transepto –“es de la más mala obra que yo nunca vi”–. Declara que dará una fianza de 300 ducados para que se manden llamar a 5 ó 6 maestros “que sepan qué son obras de yglesia cathedral”, en clara referencia a otros veedores que había tenido la obra catedralicia y que nunca habían llegado a dirigir una catedral como el propio Juan de Rasines²⁸⁸.

²⁸⁵ En el informe de Diego de Riaño (realizado entre 1531 y 1534) se recoge que “dizen las capitulaciones que las tres naves suban a un alto y que tengan de alto dendl pavymento hasta la clave principal çiento y diez pies”.

²⁸⁶ A.C.Segovia. G-61, doc. XXIII. CORTÓN DE LAS HERAS, 1997, (p.253) y CASTRO SANTAMARÍA, 1992b, (pp.416-418).

²⁸⁷ NIETO; MORALES y CHECA, 1989, pp.134-142. Sobre Riaño véase además: GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, (pp.557-558) y MORALES, 1981a y 1981b.

²⁸⁸ CASTRO SANTAMARÍA (1992b, p.398) fecha dicho informe entre Septiembre de 1531 –en que se nombra a Juan de Álava inspector de los destajos– y Septiembre de 1534 en que se firman los destajos de la nave colateral.

Recordemos en este punto la visita de Egas en abril de 1534; era el maestro que más veces había visitado la catedral y al que más se le paga por sus visitas. A todo ello se une que su parecer es el que se envía a la Corte el 17 de abril, donde debió pesar su informe gracias a sus anteriores trabajos para la Corona. Todos estos hechos pueden explicar la razón del definitivo abandono del plan de naves a igual altura para la Catedral Nueva de Salamanca.

El 14 de septiembre de 1534 se contrató con los canteros Juan Negrete, Diego de Vergara, Miguel de Aguirre y Juan de la Montaña el cerrar las naves colaterales siguiendo trazas de Álava y Covarrubias; había llegado el momento de la verdad. En el documento de contrato se especifica que la obra que se ha de hacer consiste en los muros y ventanales de las colaterales con sus botareles, pilares amortidos, arquitrabe, friso y cornisa. Se habla de recoger las aguas de las capillas colaterales, pero en ningún momento se indica a qué altura se debían cerrar las bóvedas colaterales y si éstas debían ir por debajo de la central. Se ha dado la fecha de este contrato como momento en el que se zanja la polémica sobre la planta de salón en la catedral salmantina. En 1538 es nombrado Maestro Mayor de la catedral salmantina Rodrigo Gil de Hontañón quien se encargará de cerrar las bóvedas de la nave principal por encima de las laterales a una altura de 130 pies, muy cercanos a los 127 que había propuesto Rasines.

Las propuestas de altura realizadas en 1523 por Rasines, Zarza y Egas para la Catedral Nueva de Salamanca se acercan a las actuales dimensiones de la Catedral de Segovia, obra que nos puede servir de contrapunto para entender el fondo de la polémica surgida en Salamanca. La obra segoviana se había comenzado en 1525 de manos de Juan Gil de Hontañón, el maestro de la Catedral Nueva de Salamanca. En esa fecha, posterior a los informes sobre la obra salmantina, Juan Gil diseñó un templo de tres naves más otra de capillas hornacinas en cinco tramos, transepto sin sobresalir en planta y cabecera con girola y capillas. Es decir, el mismo esquema usado en Salamanca si no se hubiese alterado la cabecera en época de Juan de Ribero Rada. Juan Gil diseñó una iglesia ligeramente más ancha (180 pies frente a 178) y más baja que la de Salamanca. En Segovia no se planteó la polémica; desde un primer momento el tracista optó por una solución de naves escalonadas mientras en la vecina Salamanca continuaba vivo el problema hasta 1534. Esta obra también sería continuada por su hijo Rodrigo Gil de Hontañón, maestro de la misma desde 1526. En ambos casos, Rodrigo Gil continuó una obra ya trazada tiempo atrás y en cuyas trazas no había tenido intervención; el manuscrito suyo que llegó a manos de Simón García es una buena muestra de su defensa del modelo.

Los logros de Juan de Rasines

La intervención de Juan de Rasines en Salamanca refleja su conocimiento de la *Hallenkirche* y de las innovaciones técnicas que suponía el nuevo sistema. Sabía que era un planteamiento extraordinariamente complejo que exigía una nueva relación integral entre longitud (una proporción más alargada por encima de la dupla), altura (aplicando también en altura el sistema “ad quadra-



Interior de la
Colegiata de
Berlanga de Duero.

tum”) y anchura y una nueva forma de resolver la cabecera (de tres ábsides como en Astorga), ya que la estructura de girola estaba pensada para el modelo basilical y era difícilmente convertible a una estructura salón (a lo Parler). Los ejemplos andaluces no hacen sino ratificar los informes de Rasines ya que el resultado de las cabeceras con girola salón en España fue una cabecera absolutamente oscura.

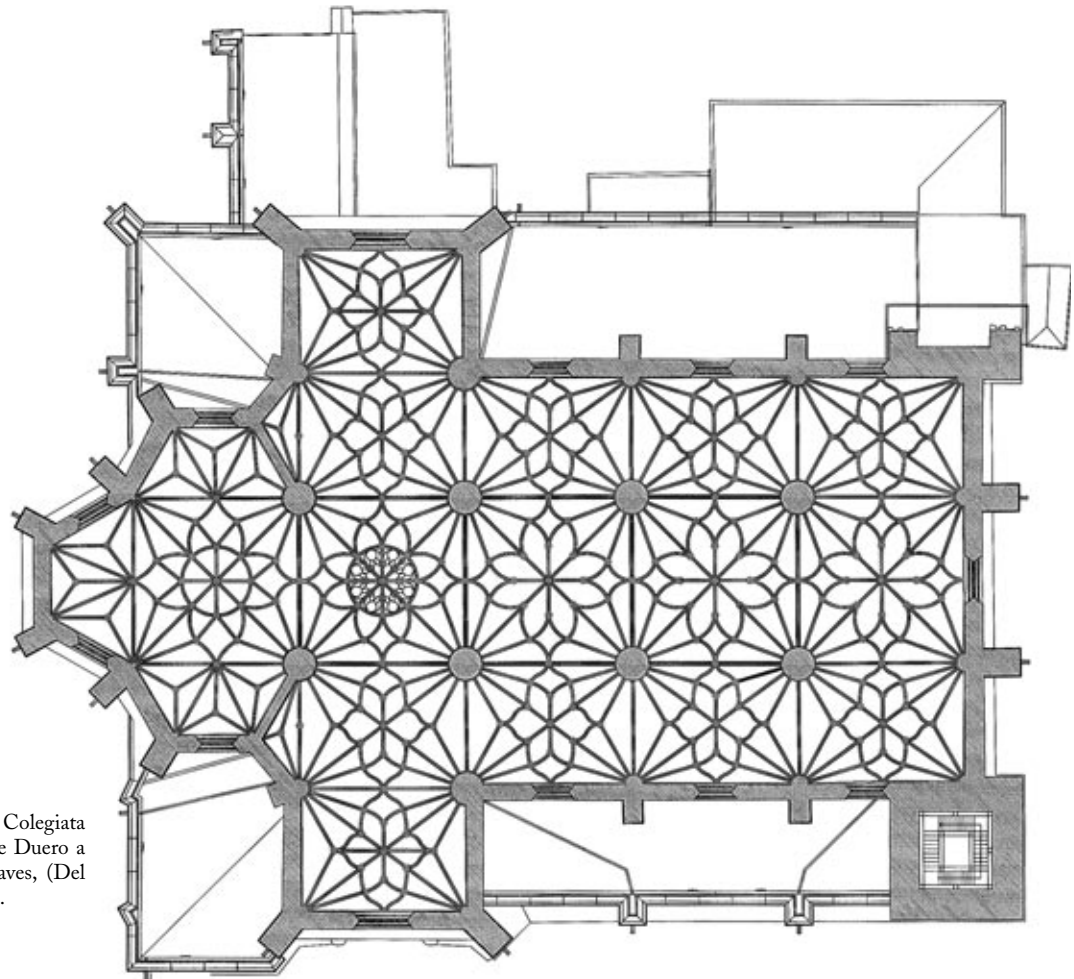
La controversia suscitada en Salamanca y la adopción del sistema salón en 1522 en la obra de la Catedral de Plasencia bajo la maestría de Juan de Álava, crearon el clima perfecto para la difusión del modelo por los maestros que habían participado en la polémica, especialmente Juan de Rasines. Rasines elige la opción de iglesia de tres naves elevadas a la misma altura en dos de las tres ocasiones que diseña nuevos templos parroquiales de tres o más naves.

El primer proyecto de iglesia salón realizado por Juan de Rasines data de 1525, año en que debió proyectarse la nueva Colegiata de Berlanga de Duero (Soria), iniciada su construcción entre marzo y abril de 1526; la seguirá la iglesia parroquial de Santo Tomás de Haro (La Rioja) iniciada en 1534. En esa fecha, Rasines también intervenía en la iglesia de Santa María de Güeñes (Vizcaya), construyendo un transepto en una iglesia planteada a comienzos de siglo con naves escalonadas que sufrirá un cambio constructivo a partir de 1541, construyéndose entonces con naves a la misma altura. En este cambio de planteamiento no participó Rasines, quien a partir de ese momento abandonó la dirección de la obra. La solución de iglesia de tres naves tiene en estas villas

especial significación al tratarse de poblaciones emergentes con alta densidad de población, en contraposición con el pequeño pueblo de Casalarreina, donde Rasines se inclina por la nave única para su iglesia parroquial. De los tres modelos, sin duda la Colegiata de Berlanga es el más uniforme ya que su construcción no se dilató tanto en el tiempo ni pasó por sucesivas manos como el ejemplo riojano.

Conviene en este punto recordar los elementos fundamentales que definen lo que se ha dado en llamar “iglesia salón” y que analizábamos al comienzo de este capítulo, para mejor entender las características específicas de las iglesias salón diseñadas por Rasines.

En primer lugar, se hacía referencia a la existencia de naves a la misma altura con lo que se suprime el uso exterior de arbotantes y el templo se ilumina a través de vanos abiertos en las naves laterales. Rasines soluciona los problemas que pudiesen plantear los empujes de las naves laterales con el empleo en todas sus iglesias salón de fuertes estribos al exterior, coincidiendo con los contrafuertes que rematan cada tramo de nave. Los estribos de Rasines son perpendiculares a los muros de las naves y se angulan en la cabecera o cuando los coloca esqui-



Planta de la Colegiata de Berlanga de Duero a nivel de las naves, (Del Barrio Mayor).

nados; además son lisos sin molduración –incluso cuando los muros exteriores del templo están recorridos con línea de imposta ésta no cruza los estribos– y de sección rectangular que no disminuye en altura; los estribos arrancan de la cornisa con una hilada recta que desciende en talud para continuar recto hasta el basamento.

Pero, para conseguir que las naves se volteasen a la misma altura debían tender a ser similares en anchura, de tal forma que se necesitase la misma flecha para el volteo de sus bóvedas. Todas estas obras poseen el tramo de cabecera – más o menos desarrollado como veremos más tarde–, el tramo transepto y tres tramos de naves, pero sólo el ejemplo de Berlanga presenta cierta uniformidad en las dimensiones de cada nave. En efecto, mientras que en Santo Tomás de Haro el crucero es cuadrado, los tramos de nave principal hacia los pies son rectangulares y sus bóvedas perlongadas, mientras que en las naves laterales se mantiene el tramo cuadrado. Berlanga es el único ejemplo donde se mantienen los tramos cuadrados para toda la nave central.

En todos los casos Rasines ha enrasado el transepto con las naves laterales de manera que no se trasdosa en planta y sólo en alzado en Santa María del Mercado de Berlanga de Duero, al concebir esta iglesia como de tres naves más las capillas, más bajas.

La uniformidad también se manifiesta en los soportes: en Berlanga son cilíndricos con dos zonas de molduras, la última a modo de capitel. Pero en Haro los soportes están formados por un núcleo circular al que se adosan semicolumnas. Este pilar compuesto tiene la típica base gótica de penetraciones o maclas –que en Haro se van transformando en basas clásicas a medida que avanzamos hacia los pies del templo– y unas molduras a modo de capitel de las que parten, naciendo a la misma altura, los nervios de las bóvedas. En Berlanga hace que las bóvedas arranquen por encima del nacimiento de las ventanas y del friso corrido, a diferencia de Haro, donde unifica estos tres elementos. Los soportes no son aquellos esbeltos y delgados soportes característicos de las *Hallenkirchen* alemanas, sino que son más bajos y anchos, aunque están lo suficientemente separados como para permitir una amplia visión de las naves laterales.

Rasines mantiene siempre la diferencia entre los nervios fajones y formeros y los nervios de la bóveda –nervios diagonales y terceletes–, suponiendo una compartimentación del espacio del templo en tramos de nave. Los tramos de bóveda quedan claramente divididos en sus obras, no dándose esa uniformidad en el diseño de las bóvedas propia de algunos arquitectos alemanes. Además, el tamaño de los nervios tiene en la obra de Rasines una estricta correspondencia con las semicolumnas y molduras de los soportes –cuando éstos son compuestos–.

No existe, por tanto, en las iglesias de naves a la misma altura diseñadas por Rasines, la descompartimentación espacial a nivel de bóvedas producida por la unidad de los tramos. Pero, la unidad espacial Rasines la consigue al emplear elementos destinados a dar unidad visual al templo a nivel de paramentos, como son las líneas de imposta a lo largo de todo el perímetro interior y exterior –si exceptuamos los estribos–, la uniformidad en los soportes y el hecho de ser templos que se ven prácticamente de un único golpe de vista y su altar mayor puede

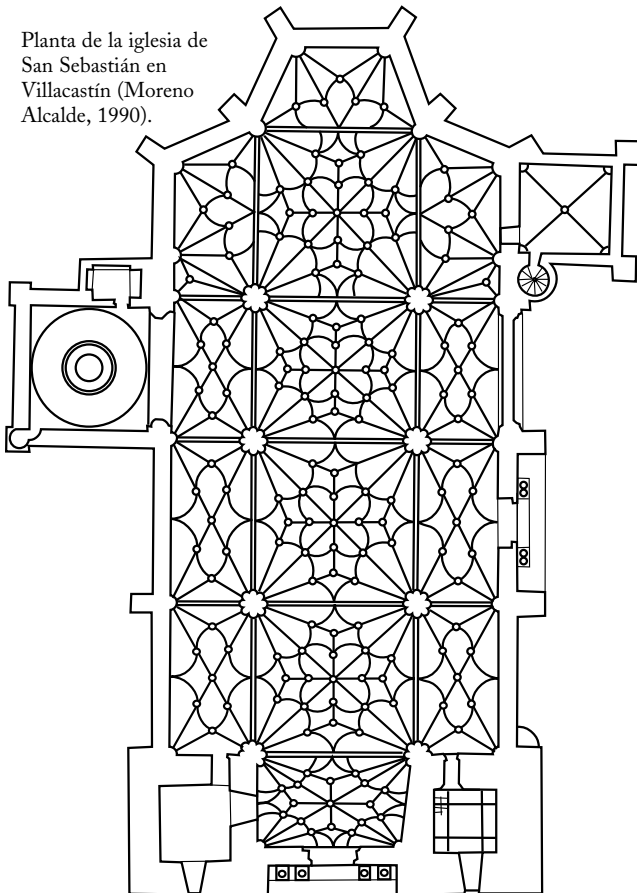
ser contemplado desde cualquier punto de su interior. Sin embargo, esta unidad no se aplica a las naves colaterales –en el caso de Berlanga de Duero–, cerradas hacia el transepto y por tanto hacia el altar mayor; esta razón fue la que llevó a doña Ana de Brizuela a abrir el muro que separaba la Capilla de San Andrés –en el lado de la Epístola de la nave colateral de Santa María del Mercado– para contemplar el altar mayor.

La obra proyectada y realizada por Rasines en Berlanga de Duero tiene varias peculiaridades que conviene analizar detenidamente. En primer lugar, supone la primera vez que Rasines realiza una iglesia de naves a la misma altura; cuando en 1523 informó sobre la obra nueva de la Catedral de Salamanca aún no había realizado ninguna iglesia salón, por lo que Berlanga de Duero podría suponer la materialización de todo lo expuesto de forma teórica en Salamanca. Además, la Colegiata de Berlanga es la única iglesia salón de las proyectadas por Rasines de tres naves a la misma altura y dos colaterales más bajas, igual que en la Catedral de Salamanca. A menor escala, puesto que no se trata de levantar una catedral, Rasines diseña en Berlanga lo que había defendido en un primer momento para Salamanca, aunque en su último informe salmantino defendiese las naves escalonadas. De hecho, las proporciones de la nueva colegiata son bastante similares a las que figuran en el informe de 1512 realizado por los nueve

maestros para Salamanca y que en 1523 apoyó el propio Rasines; si en Salamanca las dimensiones de las naves y las capillas hornacinas eran 27-37-50-37-27 y 110 pies de altura para las tres naves, en Berlanga son 26-36-50-36-26 y 90 pies de altura para las tres naves.

Además, la Colegiata de Berlanga tiene la peculiaridad de suponer el primer templo donde se combina la estructura de naves salón con una cabecera mayor trebolada –de la que ya existían ejemplos anteriores vinculados al foco segoviano y a la obra de Juan Gil–. Tales estructuras sólo se han combinado posteriormente en la iglesia de San Sebastián de Villacastín (Segovia), iniciada en 1529 –según inscripción en el exterior de la sacristía– y relacionada documentalmente con Rodrigo Gil de Hontañón a partir de 1551, y en San Vicente de la Maza de Guriezo en Cantabria, atribuida a Juan de Rasines. La otra iglesia salón documentalmente relacionada con Juan de Rasines, Santo Tomás de Haro, posee una estructura de cabecera diferente: en Haro el intento de centralización espacial es también evidente en el hecho de crear una gran cabecera a modo de capilla mayor centralizada con bóveda estrellada (como había hecho en las capillas funerarias), abierta a los tres tramos de la nave por tres arcos que a la vez

Planta de la iglesia de San Sebastián en Villacastín (Moreno Alcalde, 1990).



unen y separan los dos espacios. En todos los ejemplos de iglesias salón realizadas por Rasines, éste comunica la estructura de la cabecera y las naves por arcos (haciendo corresponder cada arco con cada nave), uniendo y separando a la vez, como realizará incluso en iglesias no de salón como La Vid –con naves del siglo XVIII– o La Piedad en Casalarreina. Este hecho nos da idea de que Juan de Rasines concibe la cabecera en relación con el resto del templo, de ahí que los arcos supongan una vía de comunicación, pero siempre como un espacio autónomo, con independencia propia dentro de la estructura del templo.

Berlanga y San Sebastián de Villacastín poseen importantes paralelismos arquitectónicos. El principal es la combinación de una estructura de cabecera trebolada con una estructura de naves a igual altura, aunque la forma de comunicar ambas es diferente: Rasines separa el trébol de las naves y el transepto a través de arcos, mientras que en Villacastín no existen estos arcos, con lo que la cabecera se convierte también en transepto. La obra de Segovia ha venido atribuyéndose a un Rodrigo Gil bastante joven, ya que el proyecto debe de datar de 1528, sin que éste figure relacionado con la obra hasta 1551²⁸⁹. Una de las maneras de explicar la semejanza entre ambos proyectos es que Rodrigo Gil conociese los planos de Berlanga, dada la relación de Rodrigo con el pueblo de Rasines, donde Juan y Rodrigo pudieron coincidir algún invierno. La otra posibilidad es que ambos maestros se alimentasen de una fuente común: llegaron a esta combinación a través del conocimiento de la estructura de cabecera centralizada en forma de trébol ya empleada por Juan Gil (y, por tanto, conocida por ambos) en obras como Santa María de Coca en Segovia y San Eutropio del Espinar (ambas atribuidas a Juan Gil).

La otra obra que reproduce el esquema de combinar una cabecera trilobulada con unas naves a la misma altura se encuentra en Cantabria: la iglesia parroquial de San Vicente de la Maza en Guriezo, obra que ha venido atribuyéndose a Juan de Rasines²⁹⁰. La historia constructiva del templo no nos arroja luz sobre su tracista; únicamente conocemos la existencia de parte de una iglesia –cabecera y primer tramo de naves con sus cuatro pilares torales– que a comienzos del siglo XVII necesitaban ser reparadas y que a partir de 1650 se completaba con un cuarto tramo de nave y y en la siguiente centuria se ampliaba con coro, sotocoro, pórtico, portada, torre, etc., pero manteniendo una unidad estilística que nos indica que se mantuvo un proyecto ya establecido en el siglo XVI. La iglesia debió comenzarse, o al menos proyectarse a partir de 1526, en que Juan de Rasines diseñaba la Colegiata de Berlanga de Duero ya que la planta de Guriezo es una simplificación de la colegiata soriana eliminándose las colaterales de capillas entre contrafuertes y los dos tramos de los pies. Similitudes en el desarrollo de los pilares –que recuerdan también a los sorianos–, coincidencias en el diseño de bóvedas en la cabecera y las naves²⁹¹, la preferencia por los tramos cuadrados –especialmente el central– y en la combinación de la cabecera triconque con una estructura de naves a igual altura, avalan la atribución a Juan de Rasines de la planta general del templo. Dada la proximidad geográfica entre Guriezo y Rasines, es probable que Juan dejase un diseño para el templo en una de sus visitas a su pueblo natal.

²⁸⁹ HOAG, 1985, p.78. Para el autor la fusión entre las naves salón y la cabecera trebolada es más perfecta en Villacastín que en Berlanga por el hecho de no separar ambas estructuras. Sobre esta obra véase también WEISE, 1952, (p.18); CASASECA CASASECA, 1988, (pp. 49 y ss.) y MORENO ALCALDE, 1990, (pp.333 y ss.).

²⁹⁰ POLO SÁNCHEZ, 1985, (pp.273-292) y 1987, (pp.93 y ss.).

²⁹¹ La bóveda de la cabecera y de la nave central del segundo tramo de Guriezo han sido utilizadas en las naves de la iglesia de Haro por Pedro y Rodrigo de Rasines.

En Santo Tomás de Haro Rasines no adoptó el sistema de cabecera trilobulada sino que planteó una capilla mayor centralizada unida a un cuerpo de naves a la misma altura. Esta peculiar combinación estructural también se recoge en la arquitectura de la época, destacando los ejemplos de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco (Valladolid) y la excolegiata de Santa María de Roa de Duero (Burgos). En ambos ejemplos se adosa a una estructura de naves sin escalonar una capilla mayor muy desarrollada, centralizada, pero abierta exclusivamente a la nave central, mientras que en Haro Rasines comunica la capilla mayor con las tres naves del templo. En Medina de Rioseco la construcción es anterior al ejemplo de Haro ya que parece que Santa María de Mediavilla fue levantada en tiempos del Almirante de Castilla, don Fadrique II y ya en 1516 trabajaba en la obra Gaspar de Solórzano. El caso de Roa de Duero es por el contrario posterior y probablemente debido a Pedro de Rasines, que bien pudo aplicar en esta obra las enseñanzas de su padre.

El triunfo de las iglesias salón

La iglesia de naves sin escalonar es una consecuencia constructiva del máximo aprovechamiento de medios en función de la estabilidad, la simplicidad, el ahorro económico y la funcionalidad del edificio. Estas son las razones de su adopción y su triunfo como uno de los modelos religiosos más utilizados en la primera mitad del siglo XVI.

Ventajas constructivas

Los informes de Salamanca suponen a nivel práctico lo que Rodrigo Gil se encargó de dejar por escrito en la parte del *Compendio* que le corresponde, donde muestra las reglas de la arquitectura gótica y que Rodrigo aprendió junto a su padre, del mismo modo que las aprendió Juan de Rasines. De hecho, varios apartados del *Compendio* escritos por Rodrigo Gil presentan la misma justificación que ya encontrábamos en Salamanca: “Quando van a un alto significa que el tal cuerpo es sin cabeza; todo es fuerte y bueno estando bien fabricado y montado y estribado (...) yendo así a un alto es el edificio más fuerte porque se ayuda uno a otro lo qual no hace quando la principal sube más porque es menester que desde la colateral se le de fuerza a la mayor e desde la ornacina a la colateral, lo qual se da con arbotantes y acese asi que no se puede subir a un alto, o por menoridad de gastos o por las luces, que si fuesen a un alto no se podrían dar que gozase más de la una nave”²⁹². De nuevo se hace referencia a la fortaleza del templo ya que en este tipo de edificios “el estrivo no tan solamente sustenta a el arco de su capilla, mas tambien a el arco de la colateral y de la mayor, las quales si fueren echas a un alto, ayudale mucho el arco de la una a la otra, como el de la colateral a la mayor, mas si fuere mas baja la colateral que la mayor, el pilar sobre que cargo a menester mas grueso que quando ba la una al peso de la otra”²⁹³. Se hace innecesario el uso de arbotantes que contrarresten los empujes de la nave mayor más alta; esta función ahora la realizan las naves laterales y los estribos.

²⁹² SIMÓN GARCÍA, 1681, pp.35-36.

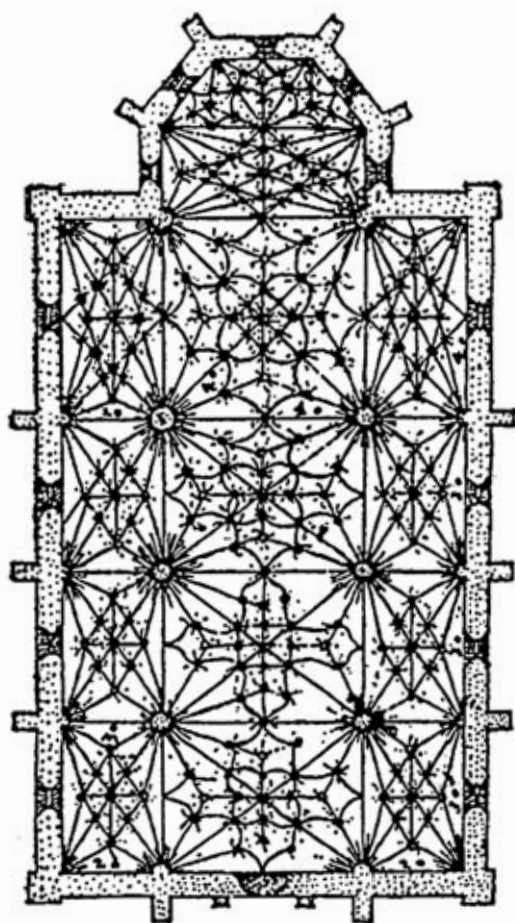
Además, los apoyos no necesitan ser tan gruesos ya que no carga sobre ellos el peso total de la nave y se necesita un único tejado a dos aguas. Todos estos cambios estructurales repercuten en ventajas económicas al ser el edificio de menor coste y al emplearse en la obra menos tiempo.

Los poderes eclesiásticos debieron ver las ventajas del nuevo sistema ya que en muchos casos fueron ellos, y no los arquitectos, los que determinaron la aplicación del modelo en sus fábricas, algunas comenzadas con naves escalonadas. Tal era el ejemplo de la Catedral de Plasencia en 1522, las iglesias parroquiales de Güeñes en 1541 o San Pedro de Romaña en Trucíos²⁹⁴, también hacia esas fechas. El caso de Santa María de Güeñes es, si cabe, más significativo al expresar el cabildo el deseo de igualar la altura de las naves del templo a partir del transepto y hacer los arcos y ventanas correspondientes a la nueva obra del “arte e forma romana que agora se usa”.

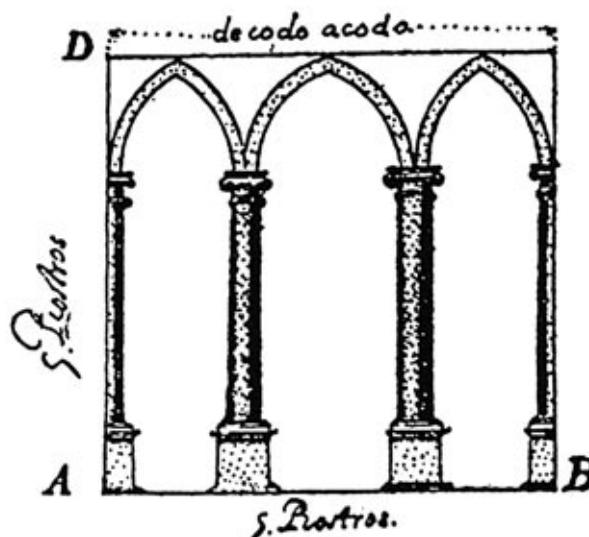
La funcionalidad de este modelo templario también jugó a favor de su triunfo solucionando un problema prioritario para las iglesias parroquiales de

²⁹³ Id. p. 60.

²⁹⁴ El cambio de sistema constructivo en Romaña ha sido interpretado en base a la posible intervención en la obra de Juan de Rasines, si bien estilísticamente la iglesia no guarda relación con el resto de iglesias salón levantadas por Rasines. Sobre esta obra véase: BARRIO LOZA, 1991, (p. 11); FERNÁNDEZ PEÑA, GÓMEZ ROSADO y RENEDO DELGADO, 1983, (pp. 11-16) y LÓPEZ NOGUES, 1987, (pp. 167-175).



Planta de una iglesia con naves a la misma altura en el *Compendio* de Simón García.



Sección de una iglesia con naves a la misma altura en el *Compendio* de Simón García.

conjuntos urbanos en expansión: la capacidad del edificio. Se hacía necesario “esponjar” socialmente las iglesias, convertidas ya en las grandes “carpas” de los actos sociales fundamentales de la vida en la Edad Moderna. Rodrigo Gil recogía en el *Compendio* la necesidad de tres, cinco o más naves para lugares de alta densidad de población y “que el templo sea capacísimo, y que cómodamente pueda estar en él mucha jente a ver los oficios divinos, haciéndose la grandeza del pueblo”. Lázaro de Velasco en su traducción de Vitruvio a propósito de un comentario sobre las iglesias de tres naves advertía que “Cosa muy larga es echar como capillas hornezinas de una iglesia que es de nabes, porque es muy desprovechada y perdido sitio y gasto”. Este tipo de iglesia estaba adaptado para satisfacer todas las necesidades de una iglesia –parroquial o catedral– como lugar de congregación de fieles, conmemoraciones, enterramientos, procesiones, etc.

Todo ello se adaptaba a la perfección a villas de un crecimiento demográfico notable y una economía desahogada. Las ventajas eran claras frente al modelo imperante en el momento: las iglesias de nave única y capillas laterales entre contrafuertes, heredadas de la época de los Reyes Católicos y luego recuperadas por la arquitectura clasicista. De hecho, el sistema salón se adoptó en un primer momento en sedes catedralicias, como hemos visto, o colegiatas con pretensiones (como Berlanga de Duero, Medina del Campo o Medina de Rioseco) y de este primer sustrato fue calando mayoritariamente en el mundo rural de señorío, en iglesias parroquiales de villas de fuerte crecimiento, convirtiéndose en el modelo de mayor éxito como edificio religioso.

Expansión del modelo

La influencia de Juan de Rasines fue clara y determinante en la zona soriana y riojana. Un nutrido grupo de maestros, principalmente vascos y cántabros, pertenecientes en su mayoría a la siguiente generación a Juan de Rasines, fue el encargado de difundir el modelo templario. Es el caso del vasco Juan Martínez de Mutio (h.1499- h.1558) que intervino en la construcción de las iglesias salón riojanas de San Millán de la Cogolla de Yuso –en ese momento con naves a la misma altura–, Arenzana de Abajo, Santa María de Briones y Fuenmayor. De este último lugar fue requerido para trabajar en la Colegiata de San Pedro de Soria en 1548, junto al cantero San Juan de Obieta²⁹⁵. A ellos se debe la traza del templo que sería continuado por Rodrigo Ezquerria Villa (natural de Rasines y significativamente vecino de Berlanga de Duero y Soria) y los cántabros Pérez de Villaviad. La entonces colegiata soriana es la mejor prueba de la influencia de la obra de Berlanga de Duero. El desarrollo de los tramos –cuadrado el central y ligeramente alargados los laterales–, el diseño de la bóveda junto a la capilla mayor, la molduración de los nervios de las bóvedas, los soportes cilíndricos con la doble moldura a modo de capitel y la línea de imposta que recorre todo el espacio interior, son elementos directamente inspirados en Berlanga de Duero. Al exterior, incluso, Juan del Campo llegó a copiar la torre de Berlanga y Domingo de Lué se encargó de levantarla repitiéndola

²⁹⁵ HIGUES CUEVAS, 1963, (pp. 29-63); MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, (pp.371-378 y fig. 122); WEISE, 1952, (p.20 y fig. 23).



Interior de la Concatedral de San Pedro de Soria.

después por toda la provincia²⁹⁶. En la zona soriana la influencia de la Colegiata de Berlanga también se deja sentir en las parroquiales de Deza –comenzada hacia 1550 según traza del cántabro Juan del Pozo– y Retortillo. Los soportes cilíndricos de Berlanga fueron el elemento de la colegiata soriana que más influencia ejercieron²⁹⁷.

En La Rioja la influencia de Rasines se deja sentir también en el diseño de bóvedas de La Redonda de Logroño, cerradas entre 1525 y 1537, o en algunos tramos de Santa María de Briones, como hemos visto transformada en salón a partir de 1521 y donde también trabajaron los Martínez de Mutio y los Pérez de Solarte²⁹⁸. La influencia de la colegiata soriana fue aún más lejos, sirviendo de inspiración a obras como la catedral americana de Santo Domingo (construida entre 1521 y 1537), donde trabajaron maestros cántabros como Rodrigo de Liendo.

Así, el modelo aplicado a estas obras no recoge el planteamiento completo definido por Rasines, imitándose únicamente elementos aislados como los soportes o los diseños de sus bóvedas. Como consecuencia, el modelo de Rasines derivó a lo conocido como “iglesias columnarias” que de Berlanga se difundieron por Soria y La Rioja de manos de estos maestros vascos y cántabros de la siguiente generación y pasaron posteriormente al País Vasco, dando lugar a lo que Lampérez y Romea llamó “gótico vascongado” aunque la gran mayoría de los ejemplos fuesen de la segunda mitad del siglo XVI y del siglo XVII²⁹⁹, y Cantabria. En esta región los ejemplos más numerosos de la tipología de naves sin escalonar se encuentran en la zona Este, cercanos al País Vasco³⁰⁰.

El triunfo de la tipología en la zona castellana viene de manos de Rodrigo Gil de Hontañón, otro miembro de la generación siguiente a Juan de Rasines. Las iglesias de tres naves construidas o proyectadas por Rodrigo Gil, principalmente en el segundo cuarto de siglo, se extienden por toda Castilla y su influencia se irradia a toda España gracias al número de maestros de cantería formados a la sombra de estas obras³⁰¹. Sin embargo, la forma de interpretar el modelo templario de naves sin escalonar es diferente: Rodrigo opta mayoritariamente por el pilar cilíndrico con doble moldura como capitel, pero los tramos son cortos y anchos y el ábside sólo se abre a la nave central. Sus cabeceras en este tipo de iglesias tienen poco desarrollo –si exceptuamos Villacastín, excepción explicada por la posible intervención en su diseño de su padre–. También se diferencian ambos en el arranque de las bóvedas: mientras que Gil de Hontañón unifica los arranques con el alféizar de las ventanas y la línea de imposta que recorre el interior de los templos como ilustra en el *Compendio*, Rasines hace primero que las bóvedas arranquen por encima del nacimiento de las ventanas en Berlanga, decantándose en la obra posterior de Haro por unificar los tres elementos. Rodrigo Gil no captó la esencia de las iglesias salón. Sus obras de esta tipología son cortas y bajas, de naves laterales perlongadas, de pilares anchos, sin una buena visión de las naves laterales.

Su contemporáneo Pedro de Rasines, continuó el trabajo de su padre en Santo Tomás de Haro y lo aplicó en la Colegiata de Roa de Duero. El conjunto

²⁹⁶ MARIAS, 1975, p. 189.

²⁹⁷ Los veremos repetidos también en la Colegiata de Belmonte (Cuenca), San Cosme y San Damián de Arnedo (La Rioja) Villasandino (Burgos), Simancas (Valladolid), Miranda de Ebro, Catedral de Las Palmas y cabecera de la americana de Santo Domingo. Cit. AZCÁRATE, 1958, (p.225) y MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, (p.365).

²⁹⁸ Las bóvedas de Berlanga de Duero las encontraremos en gran número de iglesias salón como Santa María de Alarcón (Cuenca), Santa María de Medina de Rioseco (Valladolid), San Pedro de Alaejos, Melgar del Fernamental, etc.

²⁹⁹ San Vicente Mártir de Vitoria y Bilbao, San Martín de Zamudio, la Asunción de Gauteguiz de Arteaga, Rigoitia –sin ábside–, Xemein-Marquina, San Vicente de Abando, Zumárraga, San Pedro de Vergara, Santa María de Oxiondo de Vergara –con bóvedas inspiradas en Berlanga– o La Asunción de Segura –con gran presbiterio y bóvedas imitando las de la Catedral de Plasencia–, son algunos ejemplos del desarrollo de estas iglesias en el País Vasco desde mediados del siglo XVI.

³⁰⁰ Es el caso de la parroquial de Ajo, trazada en 1594 por Juan Vélez de Huerta que procedía de trabajar en Álava; la de Isla, atribuida también a Huerta. De finales del siglo XVI también son las iglesias de Liendo, Limpías, Miera, Bárcena de Cicero, Liérganes, etc.

³⁰¹ Sus obras de esta tipología se centran entre los años 1529 y 1546: San Sebastián en Villacastín (Segovia), Santiago de los Caballeros en Medina de Rioseco (Valladolid), parroquial de Cigales también en Valladolid, Santa Eugenia en Becerril de Campos (Palencia), San Martín en Mota del Marqués (Valladolid) y San Julián de los Caballeros en Toro (Zamora). A Rodrigo Gil también se deben las trazas para la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid). La iglesia parroquial de Meco (Madrid) y la Colegiata de Tendilla en Guadalajara –muy similar a la fig. 24 del *Compendio*– le son también atribuidas. También está relacionada con Rodrigo la parroquial de Villasandino (Burgos). A su discípulo Juan de Vega se debe el diseño de la iglesia de Espinosa de los Monteros (Burgos), construida entre 1553 y 1561.

de las naves de este templo lo forman cuatro tramos de tres naves de igual altura separadas por seis gruesos pilares cilíndricos de fuste con estrías acanaladas y decorados con sencillo capitel. Su intervención en la iglesia de San Pedro de Limpias (Cantabria) estuvo relacionada con la ampliación de la iglesia con la construcción de las naves laterales y el ochavo, creando una iglesia salón, para lo que fue necesario reforzar los soportes centrales con las columnas adosadas. Al exterior esta ampliación resulta más verosímil si analizamos los estribos de la cabecera ochavada (angulados) y los de las naves laterales (rectos, propios de finales de siglo). Aunque desconocemos hasta qué punto se respetaron sus diseños, podemos comprobar cómo la iglesia actual es de tres naves a la misma altura, la central el doble de ancha que las laterales con los soportes cilíndricos y las bóvedas de crucería estrellada de sencilla tracería.

El modelo *Hallenkirche* en este segundo cuarto del siglo XVI tuvo también una amplia difusión por el sur y levante español, con especial importancia en las sedes catedrales, como demuestra el hecho de que el modelo salón fuera adoptado para las catedrales de Almería, Jaén, Málaga y Baeza.

El espacio privilegiado en la arquitectura religiosa

Uno de los fenómenos que caracteriza a la arquitectura tardogótica europea, y en especial la española, es el extraordinario desarrollo de los espacios privilegiados de la arquitectura religiosa, esto es, el espacio destinado a cabecera del templo y el destinado a servir de espacio funerario de relevantes personajes. En muchos casos ambos conceptos se fusionan, construyéndose grandes capillas mayores de carácter funerario. La experimentación y definición de una tipología de capilla funeraria centralizada fue uno de los grandes retos de los arquitectos tardogóticos que solucionaron con éxito, al adaptar la bóveda de crucería al espacio ochavado. Este tipo de capillas tuvo una gran repercusión en la arquitectura española de la Edad Moderna y es una prueba más de la pervivencia del mundo gótico en pleno siglo XVI.

Dentro del trabajo de los Rasines, especialmente de Juan y Pedro de Rasines, adquieren importancia dos fórmulas de entender el desarrollo de estos espacios a través de la centralización: el diseño de grandes capillas mayores ochavadas (como es el caso de Santo Tomás de Haro, capilla del Monasterio de La Vid, capilla de Santa Clara de Briviesca o la Colegiata de Roa de Duero) y las capillas treboladas (La Piedad de Casalarreina, Colegiata de Berlanga de Duero e iglesia de Guriezo). El espacio privado funerario también se vio influido por el desarrollo de estas grandes capillas, adquiriendo relevancia las capillas funerarias adosadas a las naves del templo (Capilla del Santo Cristo en San Severino de Valmaseda, Capilla de los Martínez Hierro en la iglesia de Ampuero). Uno de los éxitos de la fórmula de los Rasines fue aplicar el modelo centralizado a obras de menor escala, como las capillas mayores de templos parroquiales (San Martín de Casalarreina, la iglesia de Quintanilla San García o San Pedro de Huércanos).

Los modelos tipológicos

Desde el siglo XIII la arquitectura funeraria europea asiste a un proceso de creación de nuevas tipologías funerarias y de reinterpretación y adaptación de modelos antiguos. Esta búsqueda responde a la aparición de necesidades constructivas nuevas: la autorización para poder realizar enterramientos en el interior de los templos. El enterramiento *apud ecclesiam* supuso el desarrollo de una liturgia de tipo privado, la dotación de capellanías, y la creación de un nuevo espacio funerario, también privado pero adaptado a una estructura religiosa de uso litúrgico en muchos casos ya existente. Si en los primeros momentos asistimos a la reiteración de tipologías sepulcrales altomedievales, como el arcosolio adosado al muro, habrá que esperar al siglo XV para que se articule el espacio centralizado en torno al sepulcro de tipo yacente exento como la solución más adecuada al nuevo espacio privado. Pero mientras esto ocurre asistiremos a la experimentación con soluciones ya existentes para otros usos y la dotación de un nuevo significado para los nuevos.

La adopción del espacio centralizado para las construcciones de carácter funerario recogía la tradición romana de los *martyrium* (ligados a la veneración de mártires o santos lugares) luego interpretada en el mundo bizantino, carolingio y otomano hasta llegar a la arquitectura románica, que reinterpreta la tipología central, propia del Santo Sepulcro de Jerusalén, para convertirla en prototipo de las construcciones templarias resultantes de las cruzadas. La versión octogonal de este modelo centralizado recogía a su vez el modelo de otra construcción funeraria: los mausoleos imperiales de finales del siglo III y principios de la siguiente centuria, como era el caso del Mausoleo de Diocleciano en Spalato (Split). En época constantiniana además se producía por primera vez la unión de estos *martyria* con las naves de una basílica, aunque el hecho quedaba entonces restringido a las iglesias de Tierra Santa que conmemoraban a Cristo (la Anástasis en el Gólgota de Jerusalén –hacia 326–, o la Iglesia de la Natividad de Belén)³⁰².

El Cristianismo había recuperado para su uso religioso dos tipologías paganas: la central, de mausoleos y baptisterios, y la longitudinal (más antigua y ajena a la experimentación del nuevo sistema constructivo abovedado); el primer modelo planteaba a los arquitectos una cuestión añadida: el abovedamiento. De hecho, la tipología central había sido objeto de una profunda experimentación que le llevó a consolidarse en los nuevos edificios públicos romanos, como el Panteón de Agripa (118-128 d.C.), las salas cupuladas de las residencias suburbanas o las termas. El Octógono Dorado de Antioquía (comenzado en 327), San Jorge de Salónica y San Lorenzo de Milán son ejemplos de la adopción de esta tipología centralizada en edificios destinados al culto ordinario, del mismo modo que San Gereón en Colonia (c.380)³⁰³. Sin embargo todos estos edificios distan bastante de los modelos españoles, aunque la esencia sin duda es común. En los ejemplos citados la base geométrica es el círculo y sus derivados, mientras que en Castilla en el siglo XV y XVI el modelo fundamental derivará del cuadrado y sus posibles rotaciones, sin que encontremos espacios centralizados en forma de

³⁰² Sobre este tema véase KRAUTHHEIMER, 1984.

³⁰³ CARAZO y OTXOTORENA, 1995, p.59. Los autores olvidan en su discurso los ejemplos tardogóticos castellanos, de tal modo que llegan a afirmar que la planta centralizada es “la novedad del Renacimiento” (p.68). Sobre el simbolismo del espacio centralizado HAUTECOEUR, 1954 y SMITH, 1950.

óvalos o elipses en estas tempranas fechas. Además, las estructuras españolas que analizaremos están formadas por un único espacio central, sin que a este se le añadan nichos que trasdosen su volumen al exterior. Tampoco se utiliza el recurso de la pantalla interior concéntrica, sino que son espacios únicos abiertos y diáfanos, cubiertos con bóveda y no con cúpula, como ocurre en los ejemplos mencionados.

La otra tipología funeraria de la que nos ocuparemos es el modelo de cabecera trebolada; este modelo como capilla independiente había sido frecuentemente utilizada en los cementerios paganos y cristianos durante los siglos III y IV y sobrevivió en tierras del Medio y Alto Egipto (Catedral de Hermópolis, entre 430 y 440, o el Monasterio Blanco de Deir-el-Abiad, hacia 440). Como capilla mayor de una basílica, la capilla trebolada fue utilizada por primera vez en las proximidades de Nápoles a comienzos del siglo V (San Felix en Cimitile, Nola), de donde se difundió por el norte de Italia³⁰⁴.

Si rastreamos el uso de estos modelos funerarios durante la época románica se observa como la cabecera trebolada tuvo un amplio éxito en ciudades como Colonia en la que se encuentra el ejemplo más claro: Santa María en Capitolio, construida entre 1040 y 1219. Es una iglesia conventual, sin ningún significado funerario, de tres naves cubiertas de madera adosadas a una cabecera formada por tres ábsides semicirculares con deambulatorio, en la que aún predomina un fuerte eje axial y donde no se hace evidente ningún tipo de centralización. La iglesia de los Santos Apóstoles de Colonia (hacia 1190) se inspiró en el ejemplo anterior, pasando posteriormente el trilóbulo a través de Flandes a las catedrales de Tournai, Cambrai, Thérouanne, Noyon y Soissons, en el norte de Francia³⁰⁵.

Las soluciones españolas

La arquitectura funeraria desarrollada en España para hacer frente a las nuevas necesidades constructivas aparecidas en el siglo XIII, hundía sus raíces en esos modelos tipológicos desarrollados a fines de la Antigüedad y durante la época románica y gótica, y en otros espacios centralizados propios de la tradición española, como las salas capitulares. Atendiendo fundamentalmente a los focos toledano y burgalés, se puede observar como la nueva arquitectura funeraria española a finales del siglo XV y durante el siglo XVI se centra en tres tipologías fundamentales caracterizadas por la centralización espacial, ya sean espacios de nueva planta o adaptados a edificaciones anteriores: las grandes capillas mayores ochavadas, las de planta cuadrangular y las treboladas. Realizaremos nuestro análisis sobre la base del uso de estas tipologías centralizadas: bien como capillas mayores (en las que se suman el uso litúrgico y funerario) o bien como espacios funerarios de carácter privado adosados a un templo ya existente. La concepción es evidentemente diferente en ambos casos al tratarse de espacios privilegiados de carácter público o privado.

Estas nuevas tipologías funerarias serán desarrolladas por un reducido grupo de maestros encabezados por Juan Guas y Simón de Colonia, a los que

³⁰⁴ Sobre estas capillas en época paleocristiana véase KRAUTHEIMER, 1984, pp.135-137 y 230.

³⁰⁵ CONANT, 1987, p.461.

siguen Juan Gil de Hontañón, Juan de Rasines y Rodrigo Gil de Hontañón. Para Chueca Goitia esta tipología es quizá la más interesante del tardogótico europeo ya que trata de conciliar el espacio centrípeto de la capilla ochavada con el longitudinal de la iglesia gótica tradicional³⁰⁶.

El modelo burgalés: las grandes capillas ochavadas

El espacio religioso destinado a la consagración, el altar mayor situado en la capilla mayor del templo, adquiere un especial desarrollo en la arquitectura tardogótica europea. El gótico clásico había puesto énfasis en subrayar el poder de la técnica arquitectónica gótica para solucionar los problemas derivados de la considerable altura de los nuevos templos góticos, creando un sistema de contrapesos y respaldos capaz de soportar muros altos y diáfanos. La arquitectura tardogótica daba un paso más allá, orientando sus esfuerzos hacia la creación de un nuevo espacio caracterizado por la diafanidad y la centralización. Manifestaciones de este nuevo fenómeno son la construcción de iglesias de una gran nave única (especialmente en el gótico levantino y catalán del siglo XV), iglesias con naves levantadas a la misma altura creando lo que se conoce como iglesias salón y el desarrollo de las cabeceras de los templos como espacios independientes centralizados.

En el apartado anterior ya se ha comentado como la introducción de la tipología de iglesias salón en España se produce a través del mundo catedralicio desde donde fue calando en colegiatas e iglesias parroquiales relevantes. El proceso coincidía con una fuerte tendencia a la unificación espacial dentro de la arquitectura gótica española, especialmente catalana y levantina. En el caso de las capillas mayores ochavadas podemos comprobar cómo el proceso fue muy similar: a la llegada de modelos importados de Alemania por artistas foráneos, se unió la tradición gótica española de espacios centralizados usados desde el siglo XIII como salas capitulares, al igual que ocurría en otros lugares de Europa (como las salas capitulares de los monasterios de Batalha en Portugal y las inglesas de Salisbury, Lincoln o York, luego exclusivamente utilizadas en las capillas reales regias). Estas salas capitulares desde el siglo XIII eran cubiertas con grandes bóvedas estrelladas, cubrición que parecía la más adecuada para cerrar un espacio octogonal³⁰⁷.

Pero, a diferencia de estas bóvedas del XIII, las nuevas bóvedas estrelladas tienen una estructura articulada y continua, como resultado de las experimentaciones llevadas a cabo a lo largo del siglo XV y comienzos del XVI. La estructura de estas bóvedas tardogóticas suponía la difusión de los empujes hacia el núcleo del soporte, donde se fundían los miembros activos de la bóveda (ahora todos). Se creaba una estructura unida formada por cruceros, perpiaños, terceletes y contraterceletes, adquiriendo todos el mismo desarrollo.

La arquitectura gótica española de carácter religioso había creado cabeceiras con presbiterio ochavado y girola radial a la que se abrían pequeñas capillas destinadas a servir como capillas privadas de eclesiásticos, nobles, burgueses o gremios³⁰⁸. Con esta estructura se construyeron catedrales como la de Toledo,

³⁰⁶ CHUECA GOITIA, 1965, p.566.

³⁰⁷ Las salas capitulares de los monasterios altomedievales españoles tendieron generalmente a cubrirse con abovedamiento único que en algunos casos refleja la tradición hispanomusulmana: salas capitulares de las catedrales de Sigüenza, de Zamora, Capilla Talavera de la Catedral Vieja de Salamanca o de la Catedral de Plasencia, todas del siglo XIII. Del siglo XIV es la bóveda de la sala capítular de la Catedral de Valencia.

Burgos, León o Barcelona, todas ellas durante el siglo XIII. La compartimentación espacial que se observaba en planta, propia del gótico clásico, se evidenciaba en alzado.

Los primeros pasos hacia una cabecera diáfana, de nave única y sin compartimentación en tramos, debían suponer la supresión del deambulatorio, pero una cabecera única era difícil de casar con un cuerpo de varias naves. Por ello, en un primer momento, la experimentación se desarrolló dentro del ámbito de las iglesias monasteriales de nave única ya que el espacio catedralicio no era propicio para tales experimentaciones (exceptuando el caso de la Catedral de Sevilla). Los templos monasteriales de nave única eran sin embargo los más adecuados para el abandono de la girola y la creación de una gran capilla mayor, puesto que por su tipo de patronazgo no necesitaban de la existencia de pequeñas capillas en torno a la cabecera. En Burgos, la Cartuja de Miraflores había sido concebida como mausoleo del padre de Isabel la Católica, Juan II y su segunda esposa Isabel de Portugal, cuyas tumbas se colocaron en el centro del presbiterio, estableciéndose en el proyecto que la cabecera había de ser más ancha para ubicar en ella el sepulcro del monarca. Aunque fue iniciado en 1452, fue Simón de Colonia quien cerró las bóvedas de la iglesia en 1488. Aunque la iglesia de la cartuja burgalesa no hacía uso de una gran capilla central para disponer los sepulcros, sino que optaba por una sencilla y poco profunda capilla ochavada y un tramo crucero para las tumbas, Burgos ya contaba con ejemplos de amplia repercusión posterior. Los monarcas castellanos venían enterrándose en el Monasterio de San Salvador de Oña desde el siglo XI, aunque fue desde 1285 cuando se enterraron en su capilla mayor³⁰⁹. También otras dependencias monasteriales servían de enterramiento a importantes linajes castellanos como la Casa de Velasco hasta 1313. Probablemente se deba a Juan de Colonia la nueva capilla mayor levantada a partir de 1465 como panteón real de la Corona de Castilla, aunque también se relaciona con la obra al maestro Fernando Díaz encargado de la reconstrucción de la Colegiata de Covarrubias³¹⁰. Nos decantamos por la intervención en Oña de Juan de Colonia dado que el modelo de capilla funeraria centralizada, tal y como será reinterpretado en Burgos, provenía de la ciudad de Colonia donde en el siglo XIII (1219-1227) se había completado la iglesia de San Gereón³¹¹. La articulación espacial de la capilla mayor alemana se centralizaba en torno al crucero cubierto con bóveda estrellada pero, a diferencia de los ejemplos españoles, añadía a este espacio central un profundo presbiterio ochavado, elevado además sobre el crucero pero de menor altura que éste. La articulación mural

³⁰⁸ El proceso ha sido ampliamente estudiado en BANGO TORVISO, 1992, pp.93-132.

³⁰⁹ ARZALLUZ, 1950 y SILVA MAROTO, 1974, pp. 109-128.

³¹⁰ SILVA MAROTO, 1974, p.114.

³¹¹ NUSSBAUM, 1985, pp. 32 y ss. Figs. 11-12.



Cabecera de la Cartuja de Miraflores en Burgos.

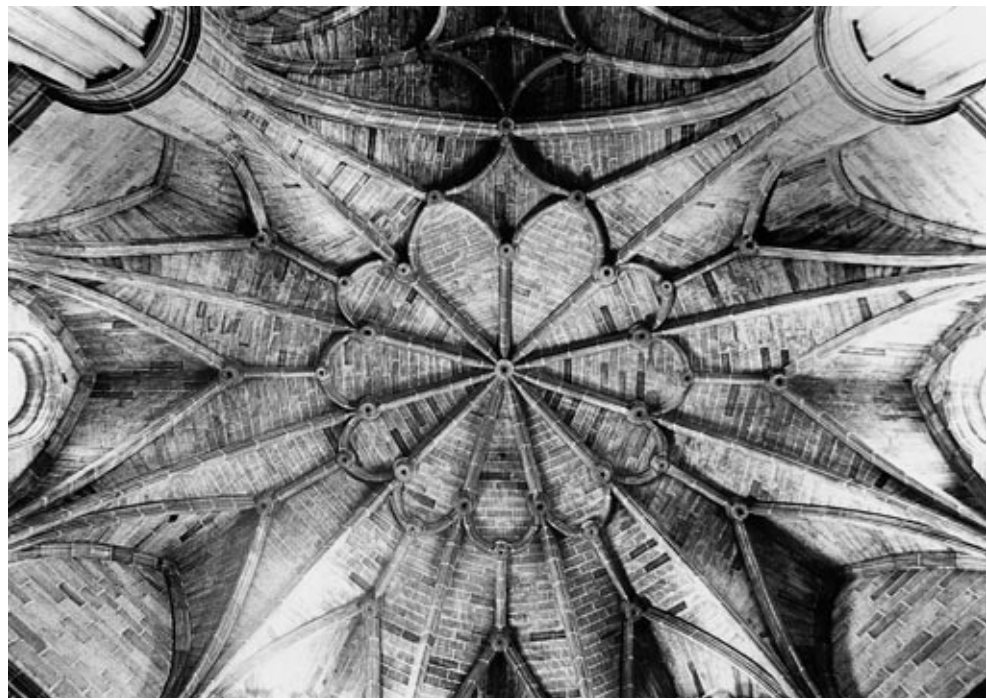
interior (con paños verticales articulados en función de los soportes de la bóveda divididos en pisos) y exterior (al modo de los cimborrios españoles, en este caso con arbotantes), se dejará ver en las obras españolas como la Capilla del Condestable de Simón de Colonia.

El modelo de Oña tuvo una gran repercusión, adoptándose en cabeceras de templos parroquiales sin ninguna intención funeraria. Santo Tomás de Arnedo (La Rioja) es una copia de la capilla de Oña: un octógono regular que arranca desde los pies pese a estar cimentada en cuadrado, gracias al empleo de trompas de terceletes. Estamos ante una obra sin documentar que nos habla de Juan de Colonia³¹². La capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Santoyo (Palencia) también se inspira en Oña; se trata de un caso excepcional ya que la capilla está formada por diez secciones de muro que casi la convierten en un espacio semicircular. Además, la transición al espacio del transepto se realiza a través de dos grandes pilares poligonales, comunicando con la nave central pero también con las laterales. Las trompas nos hablan de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos y de Simón de Colonia; a maestre Simón también nos acerca el diseño de la bóveda del crucero y la ausencia del capitelillo en los soportes de la capilla³¹³.

La cabecera de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Haro prueba también el uso de la tipología derivada de los Colonia como una gran cabecera ochavada sin ninguna intención funeraria. De hecho, antes de que se comenzase la obra de la gran capilla mayor, el cabildo de Santo Tomás había pleiteado y gana-

³¹² La iglesia de Arnedo es un templo salón del que sólo se llegó a construir el primer tramo; se ha relacionado con el patronazgo de los Condestables de Castilla ya que la villa pertenecía a la familia desde 1378. Sin embargo, durante el siglo XVI pasó a formar parte del señorío de los Condes de Nieva, Señores de Arnedo, emparentados con los Velasco. Se ocuparon Weise (que publica la planta de su volumen interno) y CHUECA GOITIA, 1965, pp.563-564. También CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1989, vol.1, pp.48 y 196-209.

³¹³ ZALAMA RODRÍGUEZ, 1990, (pp.194-95) y 1992, (p.13). Este autor ya apuntaba hacia Simón de Colonia como posible tracista de la obra; recientemente Gómez Martínez lo reafirmaba (GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, p.69).



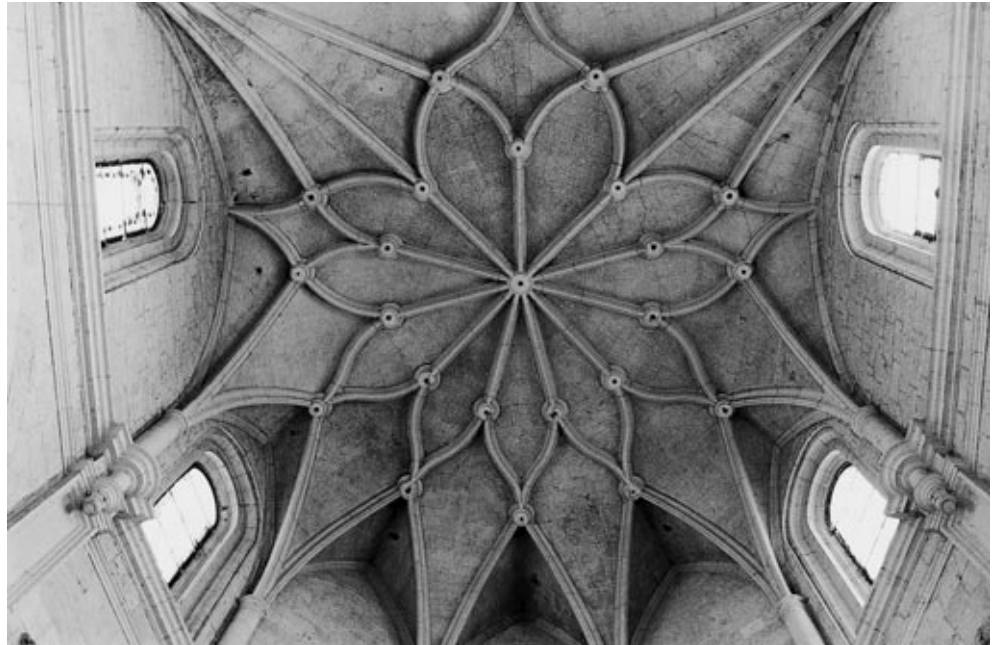
Bóveda de la gran capilla mayor de Santo Tomás de Haro.

do a unos particulares el patronazgo sobre la capilla; además, Pedro Fernández de Velasco (Conde de Haro y Condestable al tiempo de la construcción de la capilla) optó por enterrarse en la Catedral de Burgos junto a sus abuelos, no dejando huellas de su patronazgo sobre la cabecera de Haro. La influencia de Simón de Colonia en esta obra es evidente si además tenemos en cuenta su presencia en la villa riojana en 1499 para dictaminar junto a otros maestros locales sobre la antigua capilla mayor del templo parroquial. Dicha capilla tenía fallos constructivos que serían la razón final de que se cayera y se construyese una nueva, probablemente diseñada por Colonia. En 1512 se encargaba el retablo para esta segunda capilla a Felipe de Bigarny, quien también trabajaba en la Portada del Mediodía. Desde 1531 figura Juan de Rasines relacionado con la obra de la nueva capilla mayor, que definitivamente se construye entre 1534 y 1547. Para Chueca Goitia estamos ante “la obra príncipe del gótico tardío español”³¹⁴. No sabemos hasta qué punto Juan de Rasines respetó o se inspiró en la capilla diseñada por la Junta de Maestros presidida por Simón de Colonia; lo que sí se conoce es que la nueva iglesia se comenzó por la cabecera, por lo que la gran capilla mayor centralizada fue lo primero que se trazó. El diseño de la gran bóveda que cubre la capilla es una reinterpretación del modelo de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, trazada por Juan de Rasines en 1529, dos años antes de su llegada a Haro, como remate a la cabecera románica necesitada de luz y de altura para adaptarse al nuevo crucero y a la Capilla del Santo. Es un hecho la repercusión del modelo de gran bóveda estrellada en la obra de los Rasines, aunque evidentemente la última referencia indica el conocimiento de los modelos de Colonia.

El modelo de gran capilla ochavada era apto para ser adaptado a una estructura de naves longitudinales ya que la unión entre ambas soluciones no planteaba grandes problemas (desde luego era menos problemática que la estructura trebolada ya que en este caso no era necesario adaptar las naves del templo a los “pétalos” del trébol). La opción de Simón de Colonia consistía en comunicar las naves central y laterales con la capilla transformando el lado de unión en una estructura tripartita gracias al empleo de dos soportes (iglesia de Santoyo). El ejemplo lo seguiría Rasines en la iglesia de Haro. La otra opción era abrir la capilla únicamente a la nave central (Roa de Duero). La iglesia parroquial de Laredo (Cantabria) también fue remodelada por Juan de Rasines creando una gran cabecera centralizada para ser abierta a las dos naves principales del templo gótico (1540). Se trataba de la respuesta a las necesidades de una iglesia parroquial de una villa portuaria en plena expansión, apoyada por el Obispo burgalés promotor de la gran capilla funeraria centralizada de La Vid: “el cardenal don Yñigo lopez obispo que fue de burgos de buena memorya bisitando la dicha yglesia personalmente bista la necesidad que abia de halargar la dicha yglesia mando acer en ella una capilla principal sunptuosa conforme al pueblo e yglesia”³¹⁵. Pero no se trata de hacer una capilla funeraria “por evitar disensiones y pleitos y escandalos que podria aver en la dicha yglesia”. Sabemos que la obra se construyó y fue tasada en 1561 por el maestro Lope García de Arredondo, pero desconocemos porque razón falló y fue sustituida a partir de 1723 por la sacristía baja que hoy podemos

³¹⁴ CHUECA, 1965, p.572.

³¹⁵ A.H.P.C. Secc. Laredo, Leg.7, nº3. Libro de regimiento de la villa de Laredo (1538-41).fols.127-127 vto.



Bóveda de la capilla
mayor de la
Colegiata de Roa.

contemplar, aprovechando sus cimientos. De la estructura existente deducimos que se trataba de una gran capilla de igual dimensión que las dos naves centrales del templo, a las que se abriría después de desmontar los ábsides. La capilla se resuelve como un gran cuadrado con ochavo de cabecera, de tal modo que la bóveda central está inscrita en un cuadrado reproduciendo un diseño propio del siglo XVI (puede que inspire la remodelación del siglo XVIII), sin necesidad del empleo de trompas.

A mediados del siglo XVI se construyó la gran cabecera centralizada de la iglesia parroquial de Roa de Duero (Burgos), similar en el desarrollo de su gran bóveda estrellada del conjunto funerario de La Vid, modelo de inspiración de esta capilla. De hecho, incluso la posible fecha de construcción de la capilla, 1566, nos habla de una construcción simultánea a La Vid y de un mismo maestro: Pedro de Rasines, si bien en Roa los sepulcros de los promotores del templo se colocaron en sendos nichos a ambos lados de la capilla. Rodrigo de Rasines realizaba al final de su vida la cabecera de la iglesia de Huércanos (La Rioja) repitiendo el modelo de cabecera ochavada aprendido de su padre y abuelo.

El modelo toledano

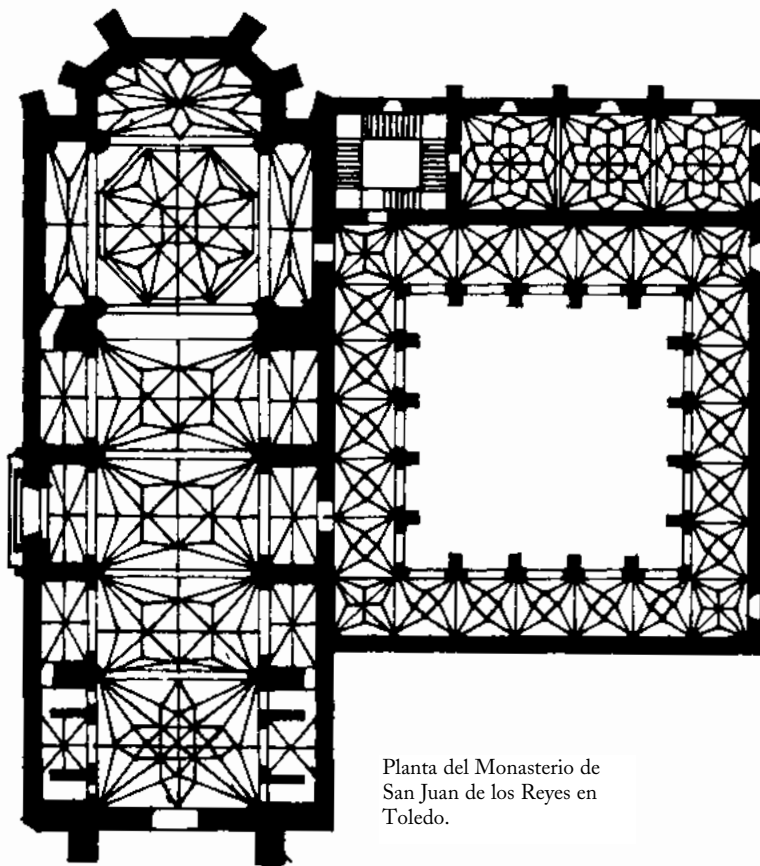
El otro modelo, también de gran éxito, desarrollado por la primera generación de artistas tardogóticos es el del Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo, levantado con posterioridad a 1476 (Batalla de Toro, victoria que conmemora el edificio) y concluido antes de 1492³¹⁶. Se construyó con una nave única de tramos perlongados, capillas muy altas entre contrafuertes y un gran

³¹⁶ AZCÁRATE, 1958.

crucero cubierto con bóveda estrellada abierto junto al ábside poligonal. Juan Guas optaba en este templo por una vía intermedia entre la capilla mayor tradicional y la gran capilla centralizada, al introducir el crucero y las estrechas naves del transepto como tramo de centralización espacial en torno a la pequeña capilla mayor. Existía en esta opción un marcado carácter funerario ya que San Juan de los Reyes se concibió como panteón de los Reyes Católicos antes de que se produjese la conquista de Granada y pasase ésta a ser la ciudad elegida para su panteón. Guas, con la estructura planteada en Toledo, marcaba las líneas de la nueva tipología funeraria tal y como la veremos desarrollarse durante el último cuarto del siglo XV y todo el siglo XVI: el altar mayor del templo se situaba en el muro Este y se establecía frente a él un espacio para los sepulcros. Las tumbas debían situarse a un nivel inferior al altar (al que se accede por unas gradas), como símbolo de sometimiento a la voluntad divina. Además, el espacio destinado a los sepulcros (que se plantean exentos y de lecho), está cubierto de un abovedamiento estrellado de simbología cristiana (aludiendo a la bóveda celeste, al sacrificio de la misa, a la simbología del número 8, etc.) y paredes lisas adecuadas para sostener retablos y los escudos y emblemas de los fundadores. Estas características del espacio centralizado funerario las encontraremos en las construcciones posteriores en sus diversas tipologías (trebolada, ochavada o cuadrangular).

La influencia del modelo toledano se refleja en el gran número de templos que siguieron esta estructura, como es el caso del monasterio de Santa Cruz la Real de Segovia, San Pablo de Valladolid, San Jerónimo el Real de Madrid, la Capilla Real de Granada, la iglesia de San Jerónimo también en Granada, la iglesia de San Andrés de Toledo o Santo Tomás de Ávila. En varias de estas obras se ha querido ver la intervención de Enrique Egas, quizá por estar documentado en la capilla real granadina; sea como fuere, el caso es que estamos ante un modelo de capilla relacionado con las fundaciones reales y difundido en torno a la última década del siglo XV y primera del XVI.

La Capilla Real de Granada es paradigmática del uso del modelo toledano aplicado a las fundaciones reales de carácter funerario y las polémicas en torno al desarrollo del espacio privilegiado. Enrique Egas contrató en 1506 (por encomienda de Cisneros, arzobispo de Toledo) la obra del que debía ser panteón real



Planta del Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo.

de la monarquía entonces más poderosa del mundo, eligiendo el modelo toledano de San Juan de los Reyes. El Conde de Tendilla, don Íñigo López de Mendoza, comprendió el primero que “si ella se acaba como esta traçada ella sera una amarga cosa”; según los maestros consultados, el desaguisado de Egas parecía que podía enmendarse con la adición de un cimborrio. Se pretendía con ello ganar en luz, altura y fomentar el sentido de centralización que debía acompañar a todo espacio funerario. La obra se concluyó en 1517 sin un cimborrio sobre el crucero, bajo el cual se colocaron los bultos sepulcrales de los reyes, triunfando al fin la opción sobria y austera de Cisneros y Egas, frente a la magnificencia pretendida por Tendilla. Es significativo destacar cómo la magnificencia del espacio funerario era entonces entendida por un amplio grupo social en parámetros de esbeltez y luz, y ambas cualidades las generaba el empleo del cimborrio si se trataba de un crucero o de una bóveda estrellada –puede que sobre una linterna o con filigrana calada– si se trataba de una capilla independiente.

A Enrique Egas también se le relaciona con la planta de la iglesia de los Jerónimos de Granada por tratarse de una fundación de los Reyes Católicos y porque repite el modelo de la Capilla Real de Granada. A partir de 1526 se decide continuar la obra por “el romano” en vez de por “el moderno”, coincidiendo con el nombramiento del italiano Jacobo Florentín como maestro de la obra. La fundación real se había convertido desde 1525 en propiedad de los Fernández de Córdoba para convertirlo en la tumba del “Gran Capitán”. Diego de Siloé se hizo cargo de la obra en abril de 1528, cuando la iglesia estaba ya iniciada, por lo que su intervención no repercutió en la planta. Sin embargo, adaptó esta tipología tardomedieval a la arquitectura “al romano”, gracias a un cambio espectacular de escala y al empleo decoroso del orden corintio³¹⁷. Al contrario de la Capilla Real, aquí se construye un amplísimo y luminoso cimborrio.

Sin embargo, el modelo de los Colonia de capilla mayor ochavada con uso funerario es el que triunfará a medida que avanza la centuria, ya que lo encontramos diseminado por toda la geografía peninsular debido fundamentalmente al patronazgo eclesiástico y de la nobleza local. Tal es el caso, por ejemplo, del arcediano de Cuéllar y protonotario don García Hernández Carrascón, quien en 1519 dotó la fundación de su capilla funeraria en la iglesia parroquial de San Miguel en su pueblo natal, Ágreda. Se construyó una gran capilla mayor ochavada, más ancha que la nave del templo, donde se enterró al fundador empleando la tipología del arcosolio. En esta misma iglesia años después, el secretario del príncipe don Juan, don Juan de Soria (m.1525), construía su capilla funeraria en el lado de la Epístola; utilizaba entonces la estructura cuadrada y el modelo de la Capilla de la Concepción de Medina de Pomar, utilizado también en tierras sorianas (Monteagudo de las Vicarías, Arenillas, etc.)³¹⁸. A lo largo de todo el siglo XVI podemos encontrar iglesias parroquiales de nave única o de más naves rematadas en capillas ochavadas, si bien no se trata ya de la tipología que nos ocupa, donde el tratamiento centralizado de estas capillas recalca la clara intención de desarrollo de este espacio privilegiado.

³¹⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, 1995, pp.5-41.

³¹⁸ MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, pp. 289-293, fig. 91.

El uso funerario de las capillas ochavadas

Desde el siglo XIV se habían levantado capillas funerarias de planta octogonal o cuadrada abiertas en los claustros que recogían la formulación de las salas capitulares del siglo XIII. Se trataba de espacios destinados a personalidades relevantes de los cabildos, especialmente obispos, que cumplían así su deseo de crear un espacio funerario de carácter privado en las dependencias catedralicias. Como ya hemos comentado, es en el siglo XIV cuando se da el paso definitivo hacia la fundación de lugares de enterramiento privilegiado ya en el interior del templo. La formulación de estos espacios funerarios es similar a lo expuesto anteriormente en el sentido de que se trata de un espacio generalmente ochavado o cuadrangular (conservando, por tanto, el carácter centralizado), cubierto con bóveda de crucería estrellada, sepulcro de tipo yacente situado en el centro, retablo y reja que acota el espacio privado. Tanto al exterior como en el interior se convierten en símbolo del poder de su fundador gracias al empleo en sus paramentos de la heráldica familiar.

De los primeros ejemplos de capillas funerarias abiertas al claustro, como la capilla de Santa Bárbara en la Catedral de Salamanca y San Blás en la sede toledana como mausoleo del obispo Tenorio, el ejemplo más destacado nos le proporciona la capilla funeraria del obispo Arnaldo de Barbazán en el claustro de la Catedral de Pamplona, comenzada en enero de 1318. Se trata de una capilla de planta cuadrada de dos pisos de altura ubicada en el lugar usual de las salas capitulares, razón que explicaría la utilización de la bóveda estrellada propia de estas salas. La planta cuadrada se transforma en ochavo gracias a trompas de crucería que apean una bóveda de ocho puntas y nervios cruzados en la clave central.

La arquitectura tardogótica nos ofrece excelentes ejemplos del segundo cuarto del siglo XV, con elementos en común que no deben ser olvidados: la extracción social de sus promotores y el hecho de que las fundaciones se realicen en catedrales como Burgos y Toledo³¹⁹. En Toledo, el Condestable don Álvaro de Luna, de origen humilde pero con gran poder político y hermano del arzobispo Cerezuela, encargaba al maestro Hanequin de Bruselas la construcción de su capilla funeraria en 1430. En Burgos, el obispo don Alonso de Cartagena, judío converso, encargaba al maestro Juan de Colonia su capilla funeraria en 1440. En el caso de la Capilla de Álvaro de Luna³²⁰, el promotor conseguía para su construcción una ubicación preferencial en la girola, un lugar privilegiado para los enterramientos después de la capilla mayor (en las catedrales reservada a la realeza). De hecho, el eje central de la girola toledana estaba ya ocupado por la Capilla del Cardenal Gil de Albornoz; esta ubicación axial respecto al templo y su altar mayor estaba en estrecha relación con el modelo de Santo Sepulcro, el *martyrium* cristiano. La capilla del cardenal (1337-1364), supone prácticamente un octógono conseguido sólo mediante el empleo de dos trompas.

Para don Álvaro de Luna, Hanequin de Bruselas construía una gran capilla de espacio único de planta cuadrada, con trompas de crucería y cubierta con una gran bóveda estrellada, aunque debe tenerse en cuenta la presencia en los orígenes

³¹⁹ Ambas sedes eran cabeza de ricas diócesis pero además eran las más sobresalientes de la Corona de Castilla, junto con Salamanca y Sevilla. De ahí que no fuesen consideradas como destinos transitorios para sus obispos, como ocurría con la Catedral de Palencia, donde no se había enterrado ningún obispo entre 1400 y 1550. Vid. SILVA MAROTO, 1988, p.94, nota 6.

³²⁰ GONZÁLEZ PALENCIA, 1929, pp.110-111.

de la construcción de maestro catedralicio Alvar Martínez, (hecho que podría explicar las semejanzas del proyecto con la capilla aneja de Gil de Albornoz y con un modelo ya conocido en la arquitectura medieval española de raíz musulmana). La articulación interior de la capilla en dos pisos —el bajo ciego y el superior con ocho ventanales—, y la exacerbada decoración emblemática serán recogidas por Simón de Colonia en sus obras burgalesas. La decoración de la capilla fue concluida por su hija María de Luna en 1480, casada con el Duque del Infantado y cuñada de doña Mencía de Mendoza. El maestro Hanequin había levantado también la capilla, desaparecida, del Maestre de Calatrava don Pedro Girón en el Castillo de Calatrava, demostrando, gracias a las descripciones conservadas, su dependencia tipológica de la capilla funeraria de Felipe el Atrevido.

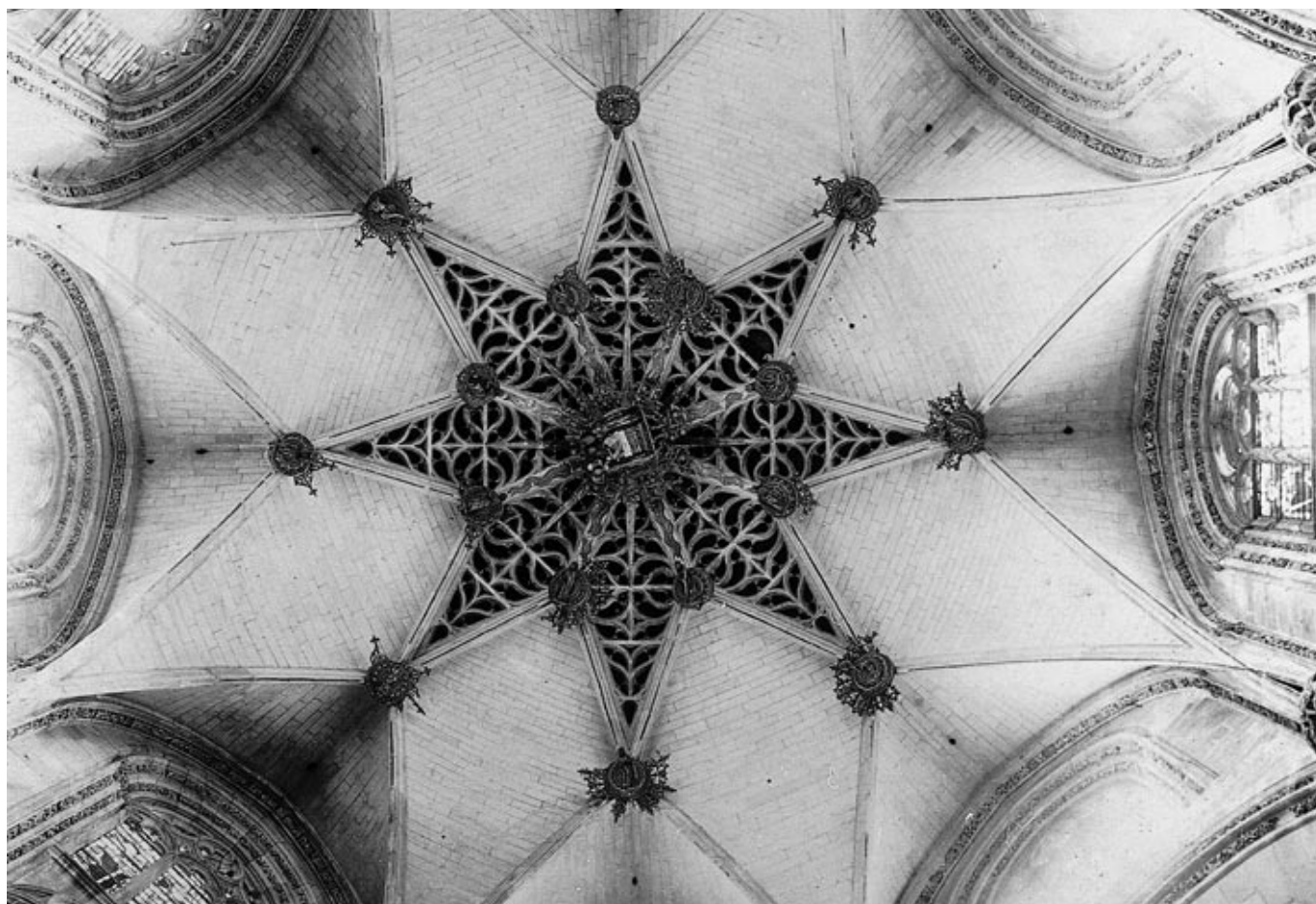
En la sede burgalesa, el interior del templo se reservaba hasta entonces para obispos, miembros del cabildo o personajes destacados, por lo que durante el siglo XV el cabildo había rechazado varias peticiones para enterrarse en su suelo, en algunos casos rechazando explícitamente los enterramientos en medio de las capillas (caso del arcediano Villegas en 1498), reservando el espacio existente “para perlado o persona principal para mayor hornato e ynteres a los de su cabildo”³²¹. El obispo Alonso de Cartagena (1435-1456), de vuelta del Concilio de Basilea, fundaba y dotaba su Capilla de la Visitación. Para ello debía derruirse la antigua Capilla de Santa Marina en el brazo del transepto, con lo que la catedral “sería más clara e más honrada ca por ello se ensanchaba”. El cabildo denunciaba así la falta de iluminación y el tamaño reducido de las capillas anteriores, entendiéndolo que la nueva capilla funeraria engrandecería el templo. Acabada en 1442, en 1446 el propio don Alonso de Cartagena la calificaba como “mucho bien fecha e redundaba en servicio de Dios et en gran decoro e fermosura de la dicha eglesia ca no solamente aprovechaba cuanto a ella en si, mas aun por ella se habia ensanchado el crucero principal de la iglesia e quitado el empedimento e estrechura cual solia estar, daba gran claridad e spaciosidad, lo qual habia servido muy cumplidamente para la solemnidad de las procesiones”³²². El arquitecto de la capilla se cree que fue Juan de Colonia, quien había realizado por encargo del prelado las obras más importantes de la catedral (agujas de la fachada y cimborrio). El prelado también estaba relacionado con el arquitecto Pedro Fernández de Ampuero, a quien encargaba en su testamento la obra de la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos). La capilla es sencilla y de reducidas dimensiones pero presenta todos los elementos tipológicos del espacio funerario: de planta cuadrada se cubre con bóveda de crucería de cuatro puntas y en su centro se coloca un sepulcro yacente; la sacristía fue añadida en 1521.

El sucesor en la mitra burgalesa de don Alonso de Cartagena, don Luis de Acuña y Osorio, fue el fundador de la Capilla de la Concepción o Santa Ana, en el lado norte del transepto catedralicio pero abierta a la nave lateral. La obra se realizó entre 1477 y 1483, aprovechando el espacio de dos capillas anteriores. El resultado, obra de Juan y su hijo Simón de Colonia, fue una amplia capilla de dos tramos y estrechas capillas hornacinas cubierta con bóveda estrellada y cerrada con reja gótica encargada en 1495.

³²¹ SILVA MAROTO, 1988 p.93.

³²² Id., p.95. Se ha ocupado también de esta capilla, además de las monografías generales sobre la Catedral de Burgos: LÓPEZ MATA, 1947, p.633 y ss.

El siguiente hito en cuanto a capillas privadas en la sede burgalesa es la Capilla de la Purificación, más conocida como la Capilla del Condestable, la obra más importante de cuantas se realizaron en la catedral a finales del siglo XV. Simón de Colonia la inició en 1482 y fue concluida en lo constructivo en 1494, si bien la sacristía se acabó en 1512. Ya se ha recogido en páginas precedentes de este trabajo el interés del cabildo catedralicio por esta fundación, llegando a ceder la antigua capilla de San Pedro, detrás del altar mayor, para que sobre ella edificase la nueva, recogiendo la antorcha dejada por el Condestable don Álvaro de Luna en su capilla de la sede toledana. Además de este modelo de Hanequin de Bruselas, Simón contaba con las capillas que su propio padre había construido en la catedral burgalesa. El resultado es una gran capilla ochavada, de forma pentagonal, cubierta con bóveda de crucería de ocho puntas. A esta gran estructura poco novedosa, Simón añade espacios subsidiarios que tendrán repercusión en las obras posteriores: las pequeñas capillas laterales. La estructura es pura y diáfana; el muro se articula en dos alturas (la superior a modo de tribuna transitable), la linterna contiene ventanales también a dos alturas y la filigrana de la bóveda ha sido perforada dejando pasar la luz cenital.



Bóveda de la capilla de los Condestables en la Catedral de Burgos.

La transformación en octógono Colonia la consigue gracias al empleo de trompas de estereotomía limpia, sobre las que también coloca ventanales. A diferencia de las capillas que recogemos a continuación, aquí los nervios (dos en cada punta de la estrella), descansan a media altura apoyados en ménsulas. En el suelo, en el centro de la capilla, se colocan los sepulcros yacentes de los fundadores y después la reja que separa este espacio de la girola catedralicia.

Debemos también recoger la incursión de Juan Guas, entonces maestro de la sede toledana, en la tipología funeraria que nos ocupa a través del ejemplo que nos proporciona la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid para el obispo don Alonso de Burgos. Consta la intervención de Guas junto a Juan de Talavera en 1488 quienes entonces la reparaban por no hallarse en el estado deseado, se concluía la obra hacia 1490. La capilla, fundada en 1486, es de nave única y presbiterio ochavado cubierta con crucería, con coro alto a los pies que comunica con la iglesia conventual de San Pablo. La capilla privada adopta aquí el esquema propio de los templos de órdenes mendicantes y traslada a Valladolid la influencia del foco toledano. Quizá sea de Juan Guas la Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia, construida por el I Marqués de Vélez entre 1490 y 1507 en el centro de la girola de la catedral³²³. La obra está directamente relacionada con la de don Álvaro de Luna en Toledo por lo que creemos que su autor podría ser Juan Guas o proceder de tal círculo, más que del burgalés.

Las capillas centralizadas, los Velasco y los Rasines

A pesar de los ejemplos relacionados con el foco toledano, será Burgos donde cuaje el modelo de capilla funeraria ochavada, gracias a Simón de Colonia y a la Capilla del Condestable, prototipo de una larga serie de capillas funerarias relacionadas primero con la familia Fernández de Velasco y que trascienden después al alto clero y la nobleza castellana, gracias a arquitectos como Juan y Pedro de Rasines.

Haciendo honor al expresivo lema que campea en la portada de la Casa del Cordón, “Un buen morir honra toda la vida”, los hijos del Condestable se preocuparon de crear sus propias capillas funerarias, conscientes de la importancia de la última morada terrena³²⁴. Estas fundaciones forman un grupo caracterizado por la influencia del modelo de la capilla de su padre en la Catedral de Burgos. Se trata de capillas independientes (Capilla de la Concepción en Medina de Pomar) y capillas mayores de iglesias monasteriales (Santa Clara de Briviesca, La Piedad de Casalarreina y el monasterio de La Vid), trazadas por los que fueron maestros de la familia Velasco. Por la similitud de las obras, por su cercanía geográfica y temporal, por la relación de sus fundadores y porque fueron realizadas por un grupo de arquitectos muy homogéneo, constituyen un grupo muy particular dentro del conjunto de la arquitectura funeraria de la época.

La primera capilla derivada de la fundación del Condestable don Pedro es la de su hijo y sucesor don Bernardino Fernández de Velasco (Condestable entre 1492 y 1512). Su patronazgo estuvo especialmente enfocado a la construcción

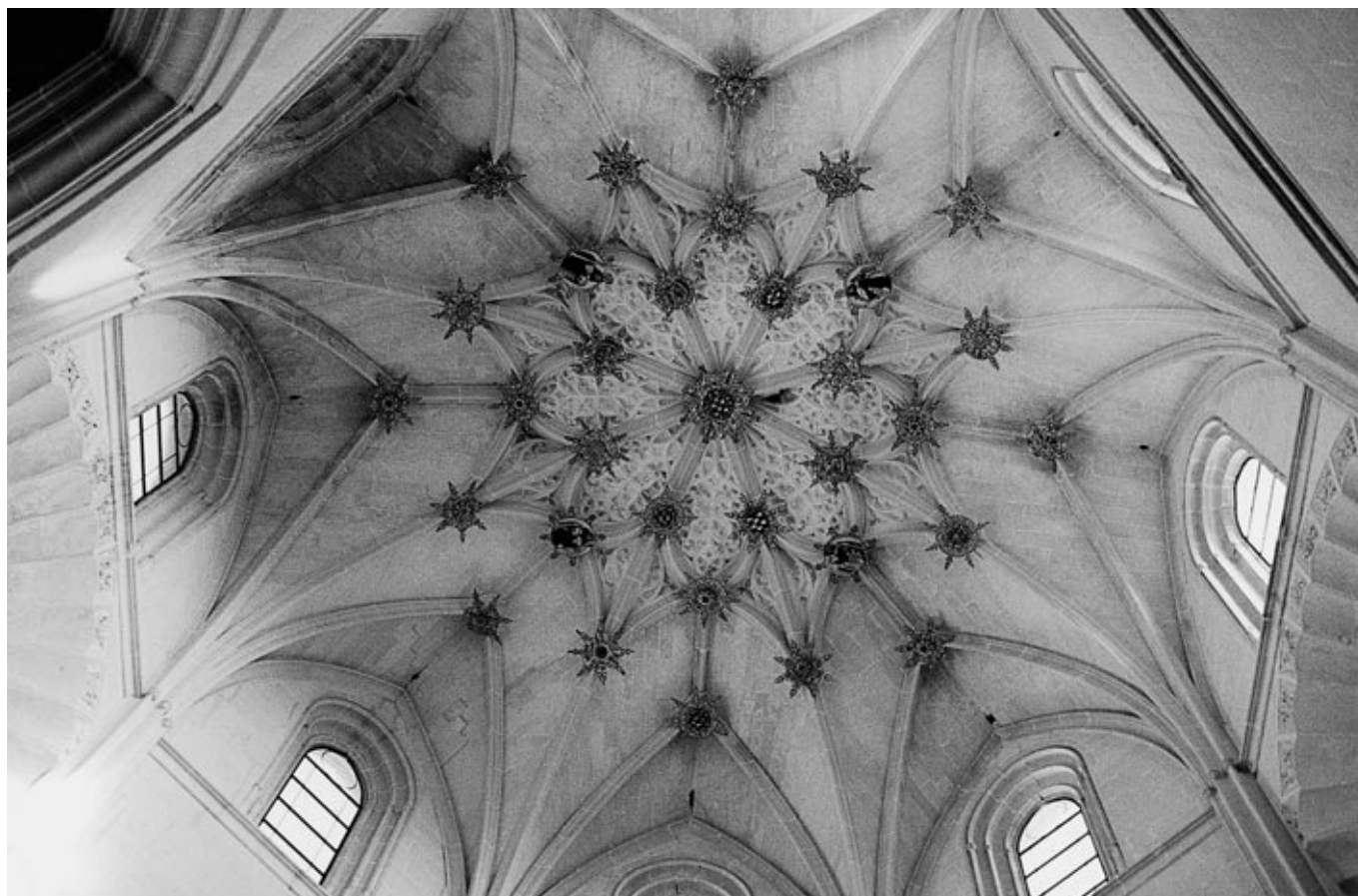
³²³ TORMO MONZÓ, 1927; CARRASCO CAMPUZANO, 1987, pp.165-169.

³²⁴ Esta idea del “buen morir” de nuevo pone de manifiesto la cercanía de los Velasco al mundo medieval frente al mundo humanista. Se basa en la concepción más extrema del *ars moriendi* medieval, la que establece que una buena muerte (vencer las tentaciones diabólicas y recibir los sacramentos) puede por sí sola decidir la salvación del alma, convirtiéndose en un acontecimiento de absoluta trascendencia. El Humanismo opondrá a este concepto el del “bien vivir” gracias a tratados como la *Preparación para la muerte* de Erasmo de Rotterdam editado en Burgos en 1535. (POLANCO MELERO, 1999).

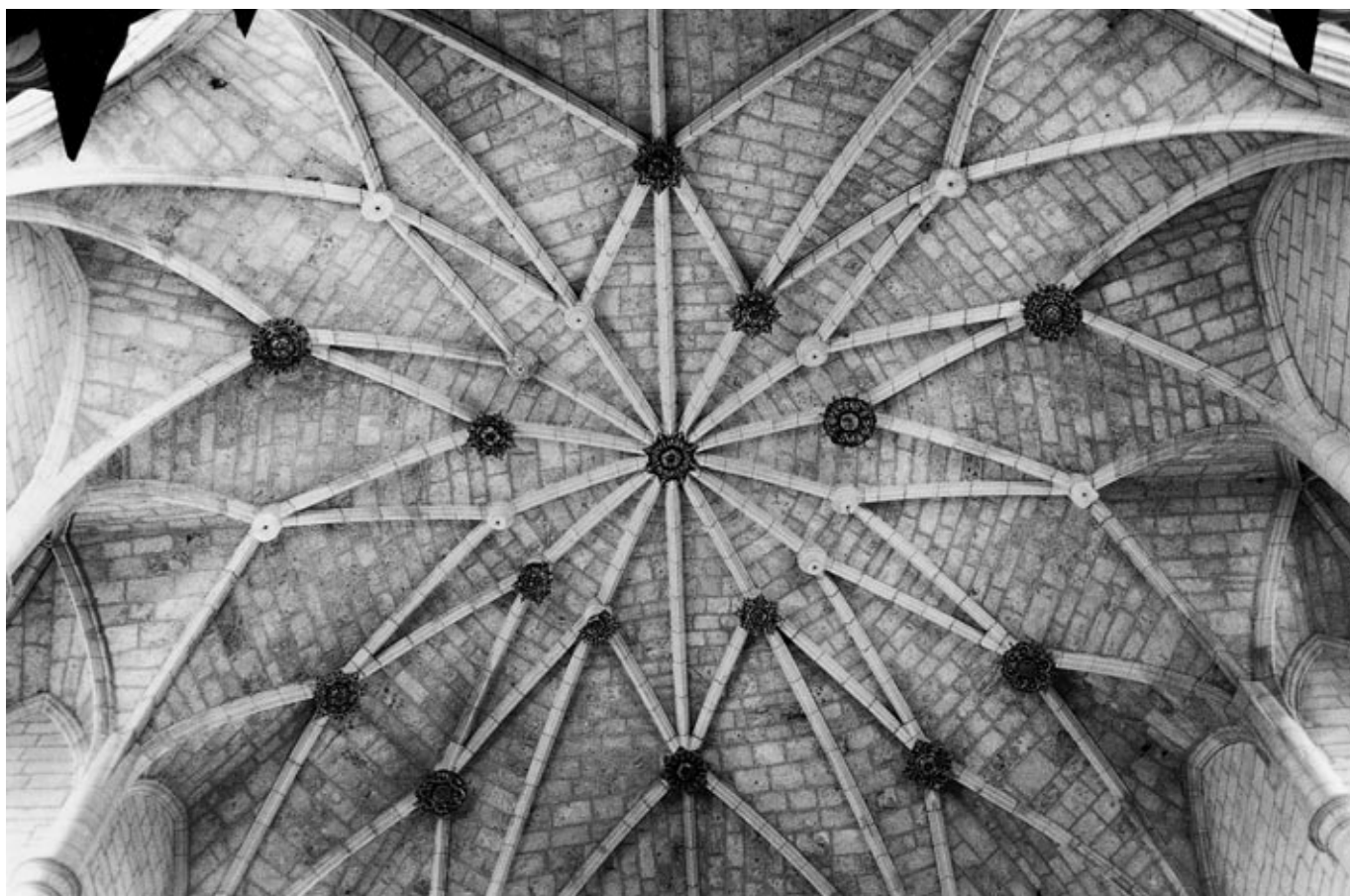
de su propia capilla funeraria, diferente a la nueva capilla catedralicia de su padre. Para ello don Bernardino contaba con un monasterio fundado por su familia tiempo atrás y donde venían enterrándose los Velasco desde que abandonaron el monasterio de Oña. Hablamos de la Capilla de la Concepción en el Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, construida entre 1511 y 1524, en que estaba acabada, (la reja de la capilla contiene la fecha de 1545). La capilla es cuadrada y consigue el octógono en altura gracias al empleo de trompas que arrancan tras el friso que recorre el perímetro interior. A diferencia de las trompas diseñadas por Simón de Colonia en la catedral burgalesa, aquí posiblemente sea Juan Gil quien desarrolle la forma avenerada, pero también como Colonia se permite el lujo de abrir ventanas sobre las trompas. La bóveda es de nervios curvos y, aunque emplea la filigrana, ésta no es calada (igual que Juan de Rasines en la capilla de Valmaseda).

Fue muy diferente el modelo empleado por Juan Gil en la siguiente fundación funeraria de la familia en el monasterio de Santa Clara de Briviesca, donde doña Mencía de Velasco había dejado constancia de su deseo de ser enterrada en una tumba baja³²⁵. La cabecera del templo es una gran capilla centralizada

³²⁵ El testamento fue otorgado en el Hospital de la Vera Cruz del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, el 14 de mayo de 1517 y el codicilo está fechado el 21 de diciembre de 1523. A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg.363, exp.12. Dice así: "y no me hagan mas alta sepultura que tienen mis señores abuelos en Santa Clara de Medina de Pumar".



Bóveda de la Capilla de la Concepción en el monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar.



Bóveda de la iglesia monasterial de Santa Clara de Briviesca.

que arranca en forma de octógono desde el suelo y a la que se añaden un presbiterio ochavado y dos capillas laterales a modo de transepto³²⁶. Dentro de las fundaciones funerarias velasqueñas, Briviesca supone el eslabón anterior al modelo empleado por Juan Gil en La Vid ya que en la capilla de La Vid el octógono se consigue en altura mediante el uso de trompas. Ambas capillas tienen relación en la adición de elementos longitudinales a una estructura centralizada, pero en Briviesca las capillas laterales alcanzan la misma altura que la gran bóveda central. El siguiente eslabón, la capilla de La Vid, resulta de superponer las capillas de Medina de Pomar y Briviesca. El presbiterio de Briviesca reproduce parte de la cabecera trilobulada empleada por Juan Gil de Hontañón en La Piedad de Casalarreina dos años después, con diferencias constructivas ya que Briviesca no fue concluida por el tracista. Según Hoag, es la primera vez que la Capilla del Condestable de la catedral burgalesa influye en el plan de un edificio entero (antes sólo en capillas adosadas a edificios anteriores, como en la capilla de Medina de Pomar). Como en el caso de la capilla de la sede burgalesa, en Briviesca Juan Gil diseña una bóveda de nervios rectos con una estrella inserta den-

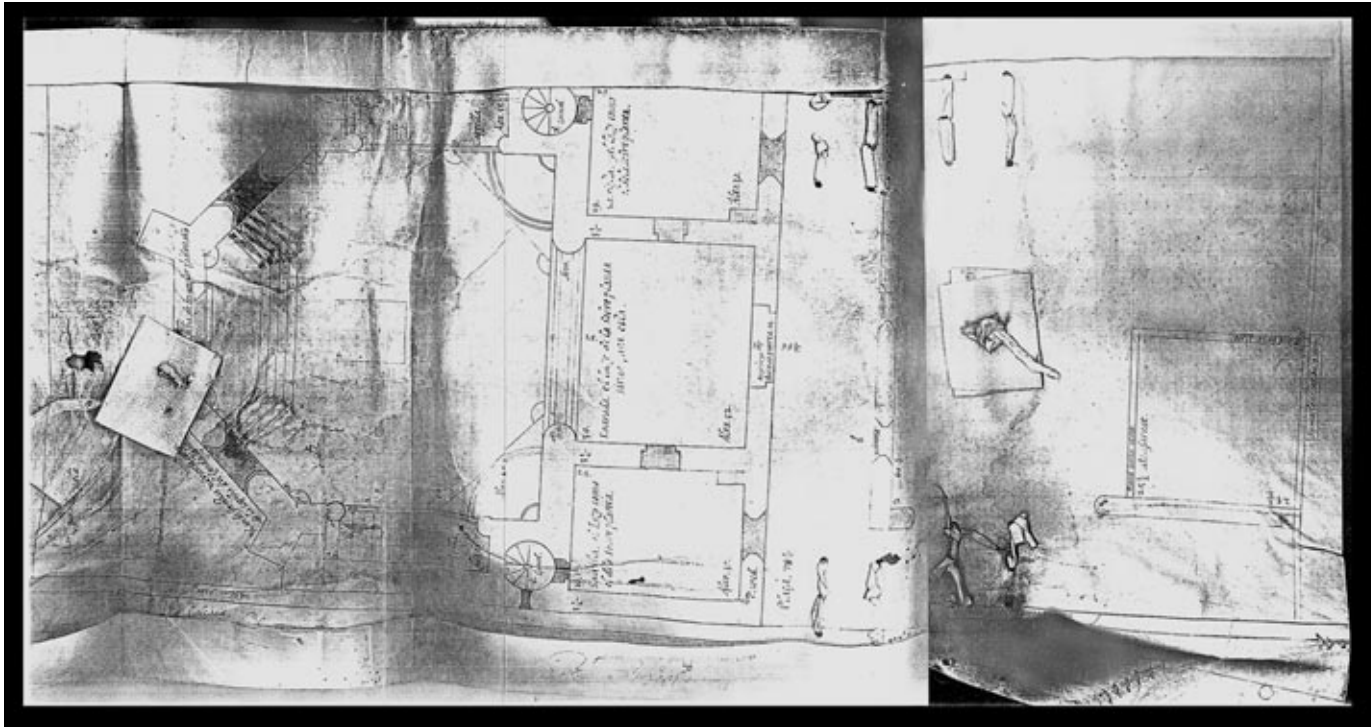
³²⁶ Otro de los escasos ejemplos de esta estructura es la capilla de don Rodrigo de Ávila (1471-96), obispo de Plasencia, en la iglesia de San Francisco de Ávila, construida formando ángulo con el presbiterio y partiendo el octógono desde el suelo. No se conoce su autor.

tro de otra estrella, pero sin filigrana calada en el interior, como el propio Colonia había hecho en Burgos y Juan Gil en Medina de Pomar. Para Chueca se trata de una versión austera de la capilla catedralicia.

La capilla mayor de la iglesia del Monasterio de La Vid supone el siguiente hito en las fundaciones de la Casa de Velasco. En ella se alcanza, mejor que en ninguna otra obra de las que nos ocupan, el equilibrio perfecto entre las tensiones longitudinales, transversales y centralizadoras, gracias a la hábil combinación del espacio central y el longitudinal, sin duda relacionado con Juan Gil y con la posible intervención posterior de Siloe.

A través de los modelos funerarios empleados por los diferentes miembros de la familia Velasco podemos observar cómo, a caballo entre las dos centurias, la arquitectura funeraria española es objeto de una profunda experimentación en la que prevalece la bóveda estrellada como el sistema definidor del espacio funerario. La centralización espacial se consigue gracias al empleo de estructuras geométricas derivadas del cuadrado, a las que se pueden yuxtaponer espacios a modo de capilla mayor o naves del transepto. Lo característico de este grupo de edificaciones no es tanto lo heterogéneo de las soluciones adoptadas, sino la definición de un modelo tipológico de amplísimo eco en la arquitectura castellana: la capilla funeraria de carácter privado compuesta por bulto funerario de tipo yacente situado en el centro de la capilla, bajo la clave mayor de la gran bóveda estrellada, frente al retablo y una reja cerrando el espacio.

Derivada directamente del modelo que hemos definido, es la capilla funeraria que representa la traza conservada en el Archivo Municipal de Haro que hemos atribuido a Juan de Rasines. El diseño representa un conjunto monasterial en el que destaca su capilla funeraria con el sepulcro de tipo yacente dibujado en su centro. La leyenda referente a las vidrieras ya pone de manifiesto la relación con la capilla de la Catedral de Burgos (“han de ser estas vidrieras como las de la capilla del condestable”). Dos trompas convierten su estructura en un octógono y se accede a ella a través de una estancia cuadrangular (el sotocoro cubierto con bóveda ya que se indica su “lazo”), flanqueada por sendas habitaciones a modo de sacristía. El diseño está fechado en Haro en agosto de 1539 y, aunque no esta firmada, creemos que sin duda corresponde a Juan de Rasines entonces maestro de obras del Conde de Haro y de la iglesia de Santo Tomás de la villa. Como hemos dicho, la capilla forma parte de un conjunto monasterial que se abre a un camino real porticado; del monasterio la traza recoge también la existencia de una “plaza” y un espacio dedicado a la Virgen de Montserrat (“Montserrat”, por lo que probablemente se trate de un monasterio benedictino). La capilla, además de por la evidencia directa, estilísticamente es una derivación de la del Condestable en la Catedral de Burgos ya que copia su estructura mejor que ninguna otra de las capillas referenciadas hasta el momento. Estamos en 1539 y ya se han comenzado y concluido muchas de las capillas de la familia Velasco siguiendo diferentes opciones estructurales; sin embargo, en este ejemplo de Haro se retoma literalmente la capilla de Simón de Colonia: se trata de una estructura pentagonal a la que se adosan dos pequeñas naves laterales (“capillas” con gradas y escabelo hacia el retablo como en la capilla de la Catedral de Bur-



Diseño para una capilla centralizada. (A.M.Haro).

gos); también como en Burgos la estructura únicamente hace necesario el uso de dos trompas y, también como en Burgos, se diseña un espacio previo de acceso. No se ha dibujado la bóveda pero sí se han señalado sus respensiones en semicolumnas adosadas a los ochavos, indicando una bóveda de ocho puntas. Tampoco se recoge la cubrición de las capillas laterales, más bajas que la capilla central. Con estos datos únicamente podemos indicar que se trata de una capilla funeraria individual (el bulto es de 9 pies por 11 de largo), situada en un conjunto monasterial pero que no está unida a ninguna estructura de naves.

Juan de Rasines se encargó también de construir otras capillas funerarias que reproducían a menor escala el modelo definido para los Fernández de Velasco. En la Capilla del Santo Cristo de San Severino de Valmaseda (1535-1541) fue contratado por un mercader residente en Sevilla. En Laredo, a la vez que diseñaba la gran capilla mayor ochavada, probablemente construía la capilla funeraria de la familia Escalante (anterior a 1552), una de las más importantes de la villa. En esta pequeña capilla Juan de Rasines utilizaba la variante cuadrada, la más sencilla en estructura ya que simplemente se trataba de reproducir un tramo de nave cuadrado con su correspondiente bóveda de crucería estrellada de nervios curvos con seis respensiones, gracias al uso de dos trompas. En Valmaseda la capilla se levantó abriendo el muro Norte de la iglesia, en el tramo de la nave del crucero pensada como continuación de ésta y a su misma altura, en claro eje axial con la portada del mediodía, es decir en la parte más importante del edificio después del presbi-



Bóveda de la Capilla del Santo Cristo en la iglesia de San Severino de Valmaseda.

terio. Partiendo del cuadrado Rasines llegaba al octógono por el empleo de cuatro trompas, desarrollando una bóveda esta vez de ocho puntas de nervios rectos con plementería calada en clara referencia al modelo de la Capilla del Condestable (incluso decora las claves, solución nada habitual en Juan de Rasines). Las ventanas se han abierto en los tramos rectos de la capilla, no sobre las trompas como habían hecho Juan Gil y Simón de Colonia.

Eco del modelo burgalés

De forma paralela a la experimentación con modelos centralizados llevada a cabo por Juan Gil de Hontañón y Juan de Rasines, la tipología funeraria centralizada definida por Simón de Colonia en la capilla de la Catedral de Burgos tenía su eco en otros arquitectos y otras fundaciones. De esta inabarcable lista de capillas funerarias cubiertas con bóveda estrellada construidas durante el siglo XVI e incluso el XVII destacaremos las primeras ramas de un amplio árbol genealógico que se extiende por toda la península, así como las más tardías relacionadas con la última generación de maestros de la familia Rasines.



Bóveda de la Capilla de los Castro en la iglesia de San Gil en Burgos.

En la propia Catedral de Burgos el canónigo don Gonzalo de Lerma levantaba su capilla funeraria, la Capilla de la Consolación y la Presentación entre 1519 y 1524, en la que trabajaron Bigarny (sepulcro del fundador) y el reje-ro Cristóbal de Andino. El arquitecto fue Juan de Matienzo, quien diseñó una capilla de planta cuadrada con remate en octógono gracias al empleo de cuatro trompas; destaca su bóveda estrellada calada. También en la capital burgalesa un tracista desconocido diseñó la capilla de los Castro o de la Natividad en la iglesia de San Gil, fundada por don Juan de Castro y su mujer Inés de Lerma. La bóveda es también estrellada de ocho puntas pero, a diferencia de la anterior, su rose-tón calado central es circular y de mayores dimensiones. A la entrada de la capi-lla una inscripción contiene la fecha de 1529. Puede que estemos ante dos obras del mismo arquitecto.

Están directamente relacionadas con la Capilla de la Concepción de Medina de Pomar (atribuida a Juan Gil) dos obras que repiten su diseño de bóveda, una en Almería y otra en Palencia, ambas de arquitectos desconocidos y en las que podría verse la presencia de Juan Gil. En la Catedral de Almería se encuentra la Capilla de Fray Diego Fernández de Villalán, levantada entre 1524 y 1542, también copia del modelo burgalés, en el centro de la girola cate-dralicia. La Capilla del Santo Cristo, que así se llama, es también hasta el momento de arquitecto desconocido, aunque se construyó a la vez que la cate-dral, siendo Juan de Orea —el yerno y discípulo de Pedro de Machuca— el maes-tro de la obra catedralicia y estar documentado en las dos capillas que la enmar-

can. Igual que ésta es la capilla de la familia Salazar en la iglesia de Palenzuela (Palencia) levantada con posterioridad a 1532. Sus cimientos son cuadrados y los estribos no son perpendiculares al muro; como en la capilla medinense se han empleado cuatro trompas para formar un octógono de bóveda estrellada de ocho puntas en la que, igual que el Almería, no se cruzan los nervios en la clave central³²⁷.

Este modelo de capilla funeraria se simplifica a medida que transcurre el siglo XVI; en planta y alzado se opta por el empleo del cuadrado, reduciendo por tanto, la bóveda que de crucería estrellada pasa a ser de crucería simple con cuatro apoyos, una solución mejor conocida por los arquitectos ya que la aplican a los tramos de las naves³²⁸. Los ejemplos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI se encuentran por toda la península. Suscribiéndonos a nuestro marco geográfico castellano encontramos estas soluciones aplicadas por el propio Pedro de Rasines quien sabemos que trabajó en 1565 en la iglesia de Belorado, donde existen dos capillas funerarias de estas características. La Capilla de Santiago (hacia 1555, fundada por el Licenciado Gonzalo Monte de Marrón) y la Capilla de la Familia Mendoza-Salazar reproducen el modelo hasta aquí desarrollado de capilla funeraria de planta cuadrada cubierta con bóveda de crucería, pero ahora los elementos renacentistas ya se pueden observar en el desarrollo de las hornacinas funerarias. Lo mismo podemos decir de multitud de ejemplos, como la Capilla de Santiago abierta en la iglesia parroquial de Escalante (Cantabria) sin autor ni fecha de construcción conocidas, la Capilla de la Asunción en los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), etc. En ellas se ha readaptado el modelo ochavado a una estructura más simple y sencilla pero que aún conserva los elementos definidores: se trata de un espacio privado (a veces incluso cerrado con reja), con retablo y sepulcro en hornacina (ya no hay espacio para bultos funerarios exentos), y bóveda estrellada. El lenguaje tardogótico aún se mantiene en la utilización del friso corrido sobre el que se abren las ventanas (generalmente una en la cabecera), y en el desarrollo de la bóveda. Estas características están presentes en la Capilla de Santiago de la Catedral del Burgo de Osma (Soria), construida entre 1531 y 1553 por el Prior de la catedral, don Pedro Sarmiento. Pero la capilla de Sarmiento nos demuestra además el enriquecimiento del modelo de pequeña capilla funeraria con elementos ya vistos en las grandes capillas ochavadas: el presbiterio avenestado. Se trata, a pequeña escala, de reproducir (incluso en su decoración) el modelo de la venera de La Vid, conocida por Pedro de Holanda, maestro de esta capilla soriana y que trabajó en las cercanías de La Vid (en la Colegiata de Peñaranda de Duero)³²⁹.

La obra de Rodrigo de Rasines demuestra este apego por fórmulas desarrolladas en la primera mitad del siglo. En 1589 contrataba con el maestro Diego de Marrón la Capilla de los Martínez Hierro en la iglesia parroquial de Ampuero (Cantabria). En el lado del Evangelio existía desde 1568 la Capilla de los Espina Velasco con la que la nueva capilla (de la misma estructura) configura una cabecera simétrica. De nuevo el modelo elegido es el ochavado ya que era el que mejor se adaptaba al presbiterio preexistente, también ochavado.

³²⁷ ZALAMA, 1990, pp.179-182. El autor indica la presencia en la obra de la capilla de un arquitecto apellidado Ríos.

³²⁸ La capilla de la Familia Corro en la iglesia de San Vicente de la Barquera (Cantabria) sin embargo parece demostrar que el modelo "reducido" era ya conocido en 1521, cuando se supone que se construyó, fecha muy temprana para este tipo de capillas en Cantabria.

³²⁹ Pedro de Holanda y Pedro de la Piedad fueron los maestros de esta capilla. Sobre ella véase ARRANZ ARRANZ, 1979, pp.72-75.

Las capillas mayores treboladas

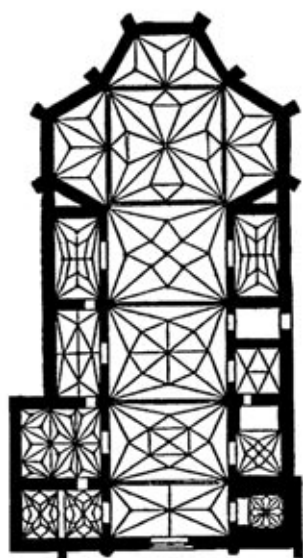
Sin duda, las capillas mayores treboladas –también llamadas triconques o trilobuladas– constituyen el modelo centralizado más innovador de cuantos se desarrollan en la España tardogótica. Su estructura demuestra un profundo conocimiento de la técnica constructiva, planteando problemas de soportes y abovedamientos que únicamente pueden ser resueltos por un arquitecto de primera fila. De hecho, así fue ya que los diez ejemplos localizados están relacionados con un reducido grupo de arquitectos de primer orden.

Sobre el origen de esta tipología centralizada se ha venido manteniendo su relación con los ejemplos de cabeceras triconques (versión románica del trébol gótico) existentes en Colonia (Alemania) y su llegada a España de manos de arquitectos extranjeros. Fue John D. Hoag el primero en realizar un listado de los ejemplos de esta tipología y tratar de analizar estas raíces germánicas. J. Gómez Martínez recientemente ha añadido a esta reflexión la iglesia alemana de Santa Isabel de Marburg (1235-1383)³³⁰. Sin embargo, la llegada a España de este modelo centralizado no se produjo por vía directa a través del trabajo en nuestro país de artistas alemanes (tanto Juan de Colonia como su hijo Simón, nacido ya en España, no construyeron ninguna cabecera trebolada, optando en todos los casos por las capillas ochavadas). La vía para explicar la introducción del modelo a finales del siglo XV de manos de un artista bretón, Juan Guas, está en las raíces de la tipología desde el mundo paleocristiano, adaptado en un principio a funciones funerarias. Efectivamente, como ya hemos comentado al comienzo de este capítulo, el origen último del modelo trebolado procede del mundo paleocristiano que ya había empleado en sus basílicas estas cabeceras (siglo IV), las cuales habían pasado a la arquitectura románica por su claro simbolismo trinitario. San Fidel de Como o Santo Tomás del Limen de Almena son ejemplos de la recuperación románica de esta tipología paleocristiana. Es también el románico el encargado de trasladarla a Alemania, donde llegan a través de Lombardía, gobernada por los otones alemanes. En Colonia se conservan varias iglesias con este tipo de cabecera como Santa María en Capitolio y la iglesia de los Santos Apóstoles. Es en la Catedral de Milán (iniciada en 1387) donde la capilla mayor y los brazos del transepto se rematan ya en ochavos góticos. Sin embargo, en España no existía esta tradición prerrománica por lo que a finales del siglo XV supuso una gran novedad; la tipología de cabecera trebolada (aún semicircular) únicamente está representada en la cabecera de la iglesia de San Pedro en Tarrasa (Barcelona) construida entre los siglos X y XI, siendo su cabecera la correspondiente a la parte prerrománica de la iglesia (tres exedras adaptadas a una bóveda ovalada). Puede que en esta falta de referencias esté la razón de la escasa aceptación del modelo: se han encontrado diez ejemplos muy localizados en el espacio y en el tiempo y relacionados con un reducido grupo de arquitectos de primera fila y de promotores del alto clero y la alta nobleza, así como las órdenes reformistas, lo que explica la gran uniformidad en plantas y alzados³³¹. Segovia actuó como foco irradiador a partir del Monasterio de El Parral: de Juan Guas pasó a Juan Gil de Hontañón y Juan Campero;

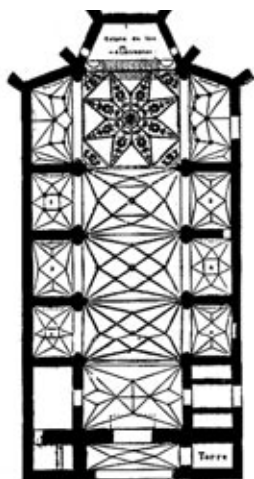
³³⁰ GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, p.67.

³³¹ Se trata de: las iglesias de El Parral, Berlanga de Duero, Villacastín, Guriezo, Casalarreina, La Estrella, El Espinar, Coca, Capilla de Mosén Rubí y Medina de Rioseco. HOAG, 1985, p.27, cita 9, entre los que incluye la iglesia de Santo Tomás de Haro, que no tiene cabecera trebolada, aunque el error parte de la obra de Weise. BONET CORREA, 1991, p.8, incluye la iglesia de Santa María de Laguardia (Álava) que, sin embargo, tiene cabecera ochavada. La cabecera del Monasterio de Valbuena en Logroño (La Rioja) al exterior también era trebolada aunque su espacio interior estaba cubierto por una única bóveda.

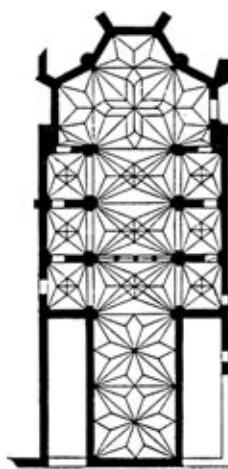
LAS IGLESIAS CON CABECERA TREBOLADA EN ESPAÑA



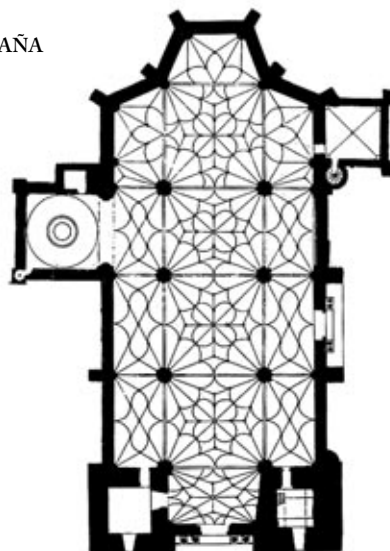
①



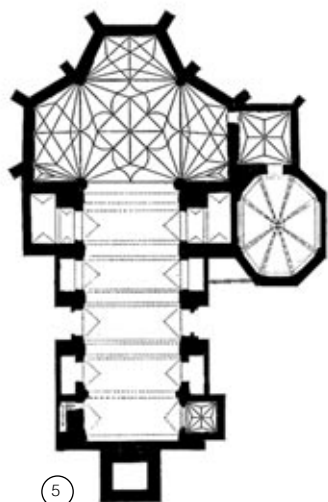
②



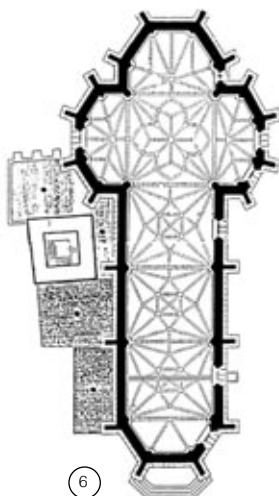
③



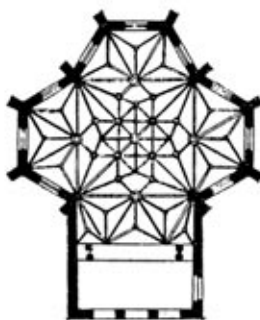
④



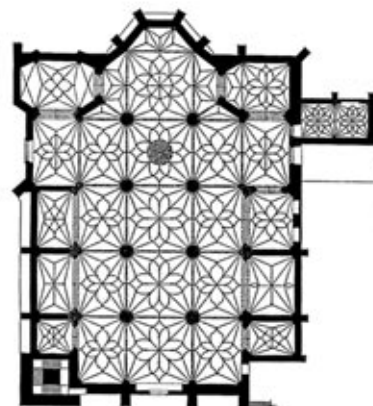
⑤



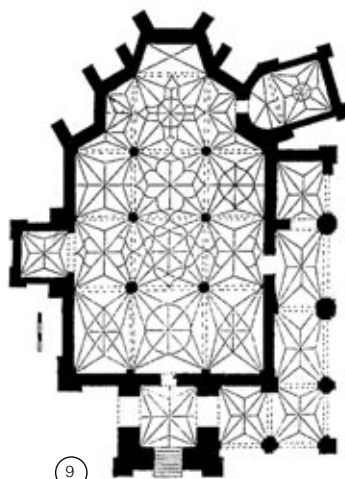
⑥



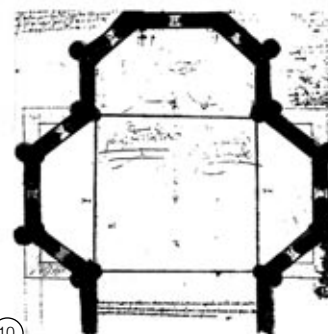
⑦



⑧



⑨



⑩

1. Iglesia de El Parral
2. Iglesia del monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco
3. Iglesia del monasterio de La Piedad de Casalarreina
4. Iglesia de San Sebastián de Villacastín
5. Iglesia de San Eutropio del Espinar
6. Iglesia de Coca.
7. Capilla de Mosén Rubí de Bracamonte
8. Colegiata de Berlanga de Duero
9. Iglesia de Guriezo
10. Capilla del Monasterio de La Estrella (Sin escala)

Hontañón difundió el modelo en La Rioja de donde fue transmitido –de manos de Juan de Rasines– a Soria y Cantabria. Además de su localización geográfica limitada a la Corona de Castilla, temporalmente se localizaron entre 1472 y 1564. Las fundaciones privadas en las que se adoptó esta tipología se deben mayoritariamente al patronazgo de nobles relacionados con la Casa de Velasco, la alta nobleza castellana (los propios Velasco, el I Marqués de Villena, los Señores de Arnedo, el V Almirante de Castilla) y el alto clero (don Alonso I de Fonseca y don Juan de Velasco).

El modelo español está estructurado en torno a un espacio cuadrado que hace las funciones de crucero al que se añaden en tres de sus lados ochavos de muros rectos y contrafuertes en ángulo³³². Estos tres espacios son de iguales dimensiones, sin que prime o se favorezca ninguna dirección, y se cubren con bóveda de crucería que generalmente supone una sección de una bóveda estrellada de seis puntas. La capilla mayor trebolada no sobresale en planta, adaptándose a la anchura del cuerpo del templo, generalmente de nave única y capillas hornacinas. En los ejemplos de iglesias parroquiales la estructura centralizada de la cabecera se adapta a la perfección a un cuerpo de tres naves (Berlanga de Duero, Villacastín, Guriezo), con lo que sus posibilidades de aplicación se amplían dada la versatilidad del modelo. El crucero (único espacio cuadrado del templo) se resalta por el empleo de una gran bóveda estrellada, bajo la cual se coloca generalmente el sepulcro del fundador (Casalarreina, La Estrella), aunque las capillas laterales del ochavo también se utilizan para contener sepulcros de pared (El Parral). El espacio interior es unitario, desembarazado e integrador. La complejidad constructiva viene marcada por los tres ochavos, dados los problemas de responsiones hacia el tramo central (por lo que se refuerzan los cuatro pilares torales), la mayor dificultad en cubrir un espacio ochavado que recto y los problemas de adaptación de esta capilla a una estructura basilical. Estas razones técnicas también pueden explicar el escaso éxito del modelo, en beneficio del modelo de capilla ochavada, tanto en el caso de capillas mayores de iglesias parroquiales o para capillas funerarias privadas.

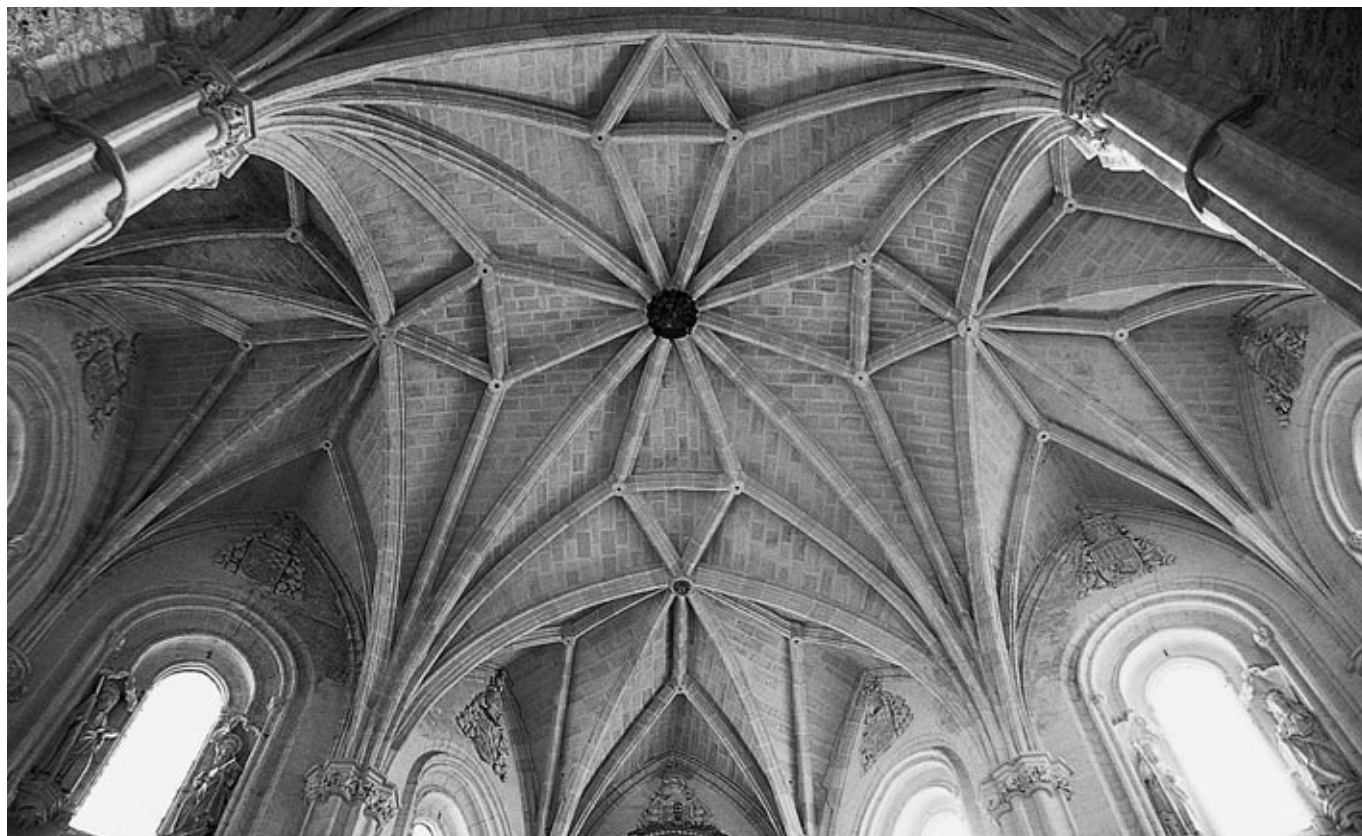
Este plan central trebolado fue empleado no sólo en capillas con sentido funerario, sino que su utilidad funeraria en ocasiones se unió a la de servir de capilla mayor para una iglesia monasterial, generalmente de la orden franciscana, dominica o jerónima (Casalarreina, Medina de Rioseco, La Estrella y El Parral); existen casos en que se trata de iglesias parroquiales (Guriezo, Villacastín, El Espinar y Coca) y colegiadas (Berlanga de Duero), o como capillas funerarias independientes (Ávila). Se ha interpretado este tipo de capillas con un simbolismo masónico por la presencia de elementos simbólicos en vidrieras y decoración y por la relación del espacio pentagonal con las logias de rito escocés. Sin embargo, esta discutida interpretación no casa con la utilización del modelo en iglesias parroquiales y monasteriales; la significación está relacionada con el simbolismo funerario de la planta central para los casos de capillas funerarias y su versatilidad para adaptarlo a iglesias parroquiales.

El primer templo con cabecera trebolada levantado en España data de entre 1459 y 1472 y se debe a la intervención de un arquitecto extranjero, de

³³² Las capillas mayores de las iglesias monasteriales de finales del siglo XVI y durante el siglo XVII aplicaron una variante de esta cabecera centralizada, muy adecuada para estos templos de nave única. Se trata de las capillas mayores con transepto marcado en planta, corto y perlongado, y capilla mayor ochavada o recta. Tal es el caso de la capilla de la iglesia de las Bernardas de Avilés (de sentido funerario, obra de Juan de Cerecedo el viejo) y de otros muchos en Castilla (capilla mayor del Convento de Nuestra Señora de Belén en Valladolid obra de Francisco de Mora, Las Bernardas de Salamanca, obra de Rodrigo Gil, etc.).

nuevo Juan Guas, probablemente por influencia de Juan de Colonia, aunque el modelo español no debe ser considerado como una mera transposición de los ejemplos alemanes a los que hemos visto que se parece bastante poco. En esas fechas Guas intervenía en la conclusión de la capilla mayor del monasterio segoviano de Santa María de El Parral por encargo del Maestre de Santiago don Juan Pacheco, I Marqués de Villena, cabeza de la nobleza castellana en contra del favorito Álvaro de Luna, y casado en primeras nupcias con una hija de don Pedro Fernández de Velasco. El monasterio jerónimo era una fundación de Enrique IV, iniciada en 1454. En los primeros momentos de la construcción la obra fue dirigida por el maestro Juan Gallego, vecino de Segovia, a quien se debe la planta general del conjunto monasterial, incluida la iglesia. La capilla mayor de la iglesia, iniciada en 1459 y aún sin concluir, fue pedida en 1472 por el Marqués de Villena para servir de panteón familiar; a partir de esta fecha encontramos a Juan Guas en la obra. Es decir, cuando Guas, maestro entonces procedente de Toledo, fue contratado para la obra (junto con Martín Sánchez Bonifacio, vecino de Toledo, y Pedro Polido, vecino de Segovia), la capilla mayor estaba ya comenzada y los tres maestros debían continuarla “desde el entablamento” por un precio de 400.000 maravedíes obligándose a acabarla en el plazo de tres años. En octubre de 1474 se paralizó

Cabecera de la iglesia del monasterio de El Parral.



la conclusión de la capilla por la muerte del marqués y la consiguiente falta de financiación. Definitivamente en 1485 se cerró la capilla mayor reanudándose la obra de las naves al año siguiente. En 1494 el maestro Juan de Ruesga trabajaba en el coro de la iglesia y Sebastián de Almohacid contrataba la obra del apostolado de la capilla mayor y dos imágenes más que debían ser reconocidas por Juan Guas³³³. Los sepulcros orantes se colocaron en los muros laterales de la capilla mayor y fueron encargados en 1528 por don Diego López Pacheco, cuyo escudo fue colocado en la fachada del monasterio, junto al de su mujer María Enríquez.

Guas establecía en El Parral las características principales del modelo trebolado aplicado a un conjunto monasterial y de hecho los ejemplos posteriores (San Francisco en Medina de Rioseco y La Piedad de Casalarreina), apenas difieren de esta primera construcción, salvo en el diseño de las bóvedas. El maestro bretón articulaba el espacio de la capilla mayor en torno al crucero, único tramo cuadrado del templo que servía de eje modular al mismo. El diseño de las bóvedas (semioctógonos en los ochavos) de ocho puntas en el crucero incidían en la uniformidad de este espacio centralizado, del mismo modo que la articulación mural interior y exterior. El empleo de la luz reforzaba también la centralización en torno a la capilla mayor (único espacio iluminado), del mismo modo que el arco toral separaba la capilla de las naves del templo (existía una reja labrada en 1605 y desaparecida en el siglo XIX). A partir de El Parral, la orden jerónima adoptó esta solución espacial en otro de sus monasterios, la capilla mayor de La Estrella, de la que más tarde hablaremos.

El aspecto que favoreció la difusión de la tipología trebolada vino además de manos de dos artistas que habían trabajado o estaban relacionados con El Parral, como Juan Gil y Juan Campero. El primero es el monasterio de San Francisco en Medina de Rioseco en Valladolid. Fue erigido entre 1491 y 1520 para Fadrique Enríquez, V Almirante de Castilla, hijo de una Velasco y por lo tanto sobrino del Condestable de Castilla³³⁴. Juan Gil conocía sin duda el monasterio del Parral, ya que sabemos que está documentado en tierras segovianas en la década de los noventa e incluso algunos autores le consideran el continuador de la obra del Parral a la muerte de Juan Guas en 1495³³⁵. Como en El Parral, aquí la cabecera trebolada se adosa a un cuerpo de nave única y capillas entre contrafuertes, reproduciendo la estructura segoviana que el arquitecto conocía la perfección y que su propio hijo defendía años más tarde en su manuscrito de arquitectura³³⁶. No pertenece a la construcción original el cimborrio levantado sobre el crucero a finales del siglo XVI, sustituyendo a la bóveda suponemos que de crucería estrellada.

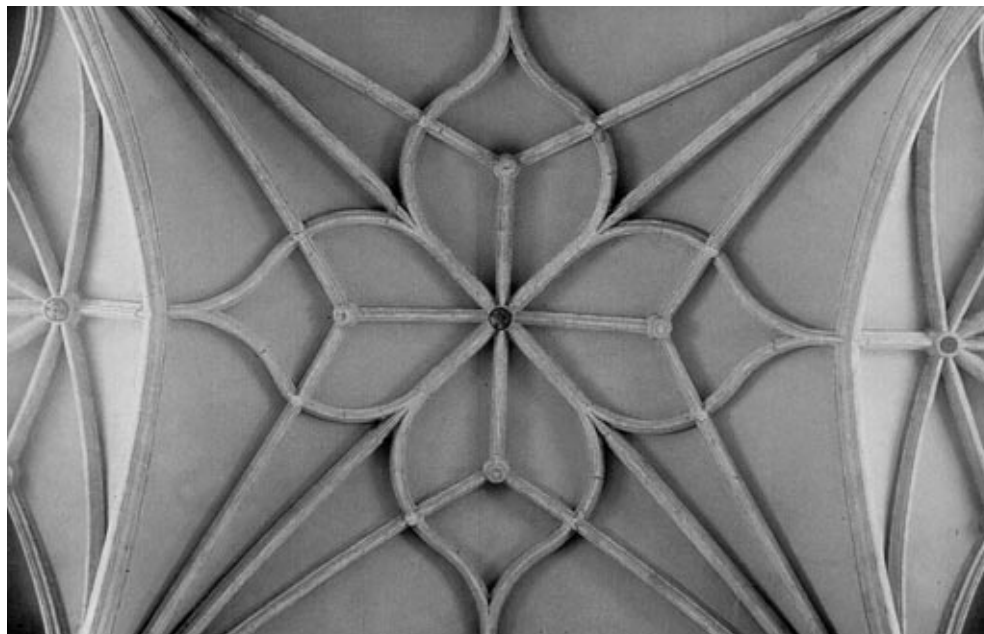
Juan Gil de Hontañón también está relacionado con la iglesia de Santa María de Coca (Segovia), construida en las primeras décadas del siglo XVI como panteón de la familia Fonseca. Se trata de uno de los escasos ejemplos de esta tipología en que todos los muros rectos de la cabecera trebolada se han empleado como sepulturas e incluso se han abierto arcosoleos en los ochavos. Estructuralmente el edificio se diferencia muy poco de los modelos precedentes, aunque es digno de destacar la existencia de un contraábside, también ochavado, a los pies

³³³ AZCÁRATE, 1958, p.18. Existen versiones contradictorias sobre la fundación del monasterio: por un lado, algunos autores señalan al Marqués y por otro, se recoge al monarca don Enrique; parece que la interpretación más acertada sería la del marqués con apoyo del monarca, de tal forma que hasta que éste no empezó a reinar no se inició la obra (1459). Sobre este monasterio véase además AZCÁRATE, 1949; HERNÁNDEZ RUIZ, 1966, (pp.267-434); MARTÍNEZ ADELL, 1945; MATEO, LÓPEZ-YARTO y RUIZ HERNANDO, 1997, (pp.153-182); RUIZ HERNANDO, 1986; VILLALPANDO y DIAZ MORALEDA, 1972, (pp.383-384).

³³⁴ GARCÍA CHICO, 1960, pp.141-165. En la primera edición de esta obra el autor se la adjudica al arquitecto Juan Gil de Hontañón. Sobre esta iglesia también véase MORENO ALCALDE, 1990, (pp.57-77) y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, 1993.

³³⁵ PEREDA DE LA REGUERA, 1951, p.LXXI.

³³⁶ Sobre la nave con capillas entre contrafuertes dice así: "El siguiente templo muestra la forma que a de tener siendo de una nave con su brazo de crucero llebando los estrivos por la parte de adentro en aquella distancia se hacen entierros y señorean mucho la obra. Para un templo de Religiosos me parece ser mas combeniente que no para un pueblo particular, pues que siendo para un Monasterio salen los monjes, o frailes, a decir misa a todas estas capilletas lo qual a de tener sus entradas rotas en los estrivos porque no vayan, a decir sus oficios saliendo por la nave mayor que sería deshonesto...". Simón GARCÍA, p.47.



Bóveda del crucero de la iglesia de Santa María de Coca.

del templo. La bóveda de sencillo cuatrifolio sobre el crucero nos remite a los ejemplos palentinos que Juan Gil pudo conocer desde su estancia en la Catedral de Palencia. La articulación de los soportes, con basa circular de penetraciones y fuste moldurado, nos remiten a otra obra relacionada con Juan Gil, La Piedad de Casalarreina. En la capilla de Coca reposan los restos de varios miembros de la familia Fonseca, entre los que se encuentra el arzobispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca (muerto en 1523, promotor de la “Escalera Dorada” y la puerta de la Pellejería de la Catedral de Burgos), y Alonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla.

La iglesia del monasterio de la Piedad de Casalarreina se relaciona con la obra de Juan Gil en tierras segovianas, especialmente en la bóveda central de nervios curvos y la portada principal, con ecos de la catedral segoviana y el monasterio del Paular. En planta, además, La Piedad recogía de nuevo la estructura trebolada ya empleada por Juan Gil en Medina de Rioseco, diseño que sólo él conocía por esas fechas. De hecho, Juan de Rasines conoce la estructura centralizada en forma de trébol aquí en Casalarreina y la aplica por primera vez en 1526 en la Colegiata de Berlanga de Duero, donde también curva los terceletes antes de unirlos como había visto en Casalarreina.

La otra cabecera trebolada atribuida a Juan Gil de Hontañón es la iglesia de San Eutropio de El Espinar (Segovia). Sobre este templo apenas sabemos nada: parece que la iglesia parroquial se incendió en 1542, en 1565 se contrató el retablo que se policromaba en 1574 y en 1585 se construía la nave³³⁷. Hoag relaciona la iglesia con Juan Gil o un Rodrigo Gil bastante joven, mientras que Casaseca no la incluye en su monografía sobre Rodrigo Gil. Nosotros nos inclinamos por relacionarla con la obra de Juan Gil y, por tanto, anterior a 1526:

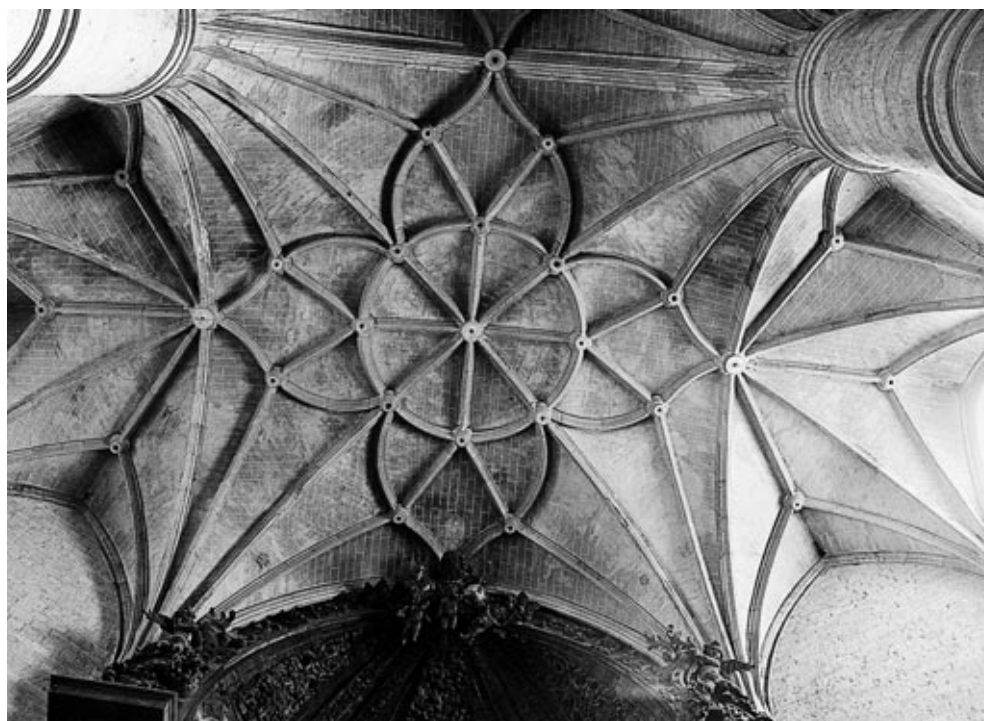
³³⁷ Alonso Sánchez, pintor real, se obligaba el 4 de febrero de 1574 a pintar, dorar y estofar el retablo del altar mayor de San Eutropio. (A.H.P.M., Protocolos. 754, fols. 66-79, ante Juan Torres). Sobre la iglesia véase también: HOAG, 1985, (p.27); MORENO ALCALDE, 1990, (p.261) y SEGOVIA RINCÓN, 1981.



Exterior de la cabecera de San Eutropio del Espinar.



Exterior de la cabecera de San Sebastián de Villacastín.



Cabecera de la Colegiata de Berlanga de Duero.

aunque se trata de una iglesia parroquial, en planta esta planteada como una iglesia conventual (nave única y capillas entre contrafuertes de finales del siglo XVI, posiblemente sobre la estructura anterior), semejante a San Francisco de Medina de Rioseco. Si además la unimos a los ejemplos anteriores podemos observar como existen rasgos identificativos de una misma unidad de diseño que las diferencia de las obras de Juan Guas y de las posteriores de Juan de Rasines y Juan Campero. El modo de unir el ochavo de la cabecera con los tramos de naves es similar en Medina de Rioseco, El Espinar, Casalarreina y (Villacastín, de su hijo) en contraposición al sistema del Parral: en los dos primeros se consigue crear un muro recto que enlace perfectamente con el tramo de nave lateral gracias a la yuxtaposición de un pequeño tramo en forma de triángulo rectángulo; en el tercero, el muro perimetral mantiene la estructura trebolada sin que ningún ángulo del ochavo sea recto. El sistema de Rasines en Berlanga y Guriezo al crear un espacio en forma de triángulo isósceles es una tercera vía de solución. El sistema empleado en Casalarreina ratifica las relaciones de la obra con los templos de El Espinar y Villacastín.

Mientras Juan Gil de Hontañón difundía por Segovia el modelo trebolado, Juan Campero, quien también había coincidido en El Parral, aplicaba el modelo en Ávila, esta vez como capilla privada de un conjunto hospitalario: la Capilla de Mosén Rubí de Bracamonte en Ávila, comenzada en 1516³³⁸. La capilla y el hospital fue fundado por doña María de Herrera en su testamento de 1512, donde establecía que en el hospital debían vivir trece pobres hermanos de

³³⁸ BONET CORREA, 1991 y PARRADO DEL OLMO, 1981.



Cabecera de la iglesia de San Vicente de la Maza en Guriezo.

San Jerónimo. Se ha venido señalando que su tracista, Juan Campero, eligió el modelo trebolado dado que había trabajado en El Parral, donde conocería la cabecera de Juan Guas. Sin embargo, Juan Campero no trabajó en Segovia hasta el año 1529 en que se obligaba a levantar el último cuerpo de la torre, por lo que su conocimiento de la estructura trebolada en 1516 no procedía del Parral. Si ahondamos en su prácticamente desconocida biografía³³⁹, resulta interesante su trabajo como primer aparejador de la Catedral Nueva de Salamanca a las órdenes de Juan Gil de Hontañón y su labor para el Cardenal Cisneros en el convento de San Francisco de Torrelaguna³⁴⁰, ambas actividades anteriores a 1519 en que está de nuevo en Ávila. El conocimiento de la obra de Juan Gil de manos del propio maestro, unido a su actividad para el Cardenal –además provincial de los franciscanos observantes–, están en el germen de la capilla.

Por su parte, Juan de Rasines la primera vez que diseñó un templo de nueva planta empleó el modelo de capilla mayor trebolada (Colegiata de Berlanga de Duero), era el año de 1526. Para entonces, como hemos visto, ya se habían definido las tipologías funerarias fundamentales usadas como estructuras adosadas a un templo o como su capilla mayor: los modelos ochavado y trebolado. Hasta llegar a su primer gran diseño, el propio Juan de Rasines había trabajado primero en La Piedad de Casalarreina y, al menos desde 1523, en Santa Clara de Briviesca, dos iglesias monasteriales con una capilla mayor de carácter funerario, una trebolada y otra octogonal, ambas diseñadas por Juan Gil de Hontañón, y más que probablemente conociera las capillas de la familia Velasco en la

³³⁹ Los pocos datos de su biografía, además de los citados en los artículos anteriores, están recogidos en CHUECA GOITIA, 1951, pp.225-226.

³⁴⁰ El convento de San Francisco en Torrelaguna (Madrid) se encuentra en ruinas por lo que es difícil aventurar que tipo de cabecera realizaría Juan Campero, aunque lo más probable sería una capilla mayor de muros rectos, ortogonal y no centralizada.

Catedral de Burgos (ochavada) y en el monasterio medinense de Santa Clara (cuadrada). Así pues, la elección de la estructura trebolada en 1526 suponía algo más que una simple elección, era una declaración de principios.

Santa María del Mercado en Berlanga de Duero es la única iglesia parroquial –luego colegiata– construida con cabecera trebolada en el territorio de los Velasco. No es un templo con función funeraria como se ha venido interpretando desde Weise, para quien se trataba del enterramiento de los padres de María de Tovar que sin embargo, no están sepultados en la colegiata. Las funciones de enterramiento fueron posteriores a la fundación y construcción del templo y, por tanto, ajenas a su concepción. Además, la Colegiata de Berlanga es quizá el edificio más singular de los de esta tipología al combinar magistralmente las funciones de templo parroquial (aprovechando espacios funerarios preexistentes en la antigua parroquia) y todo el poder simbólico de la arquitectura capaz de reflejar la autoridad de la Casa de Velasco en una villa de su señorío, a través de un perfecto plan de asentamiento (que incluye

El otro ejemplo de estructura trebolada relacionada con Rasines es también la cabecera de un templo parroquial del que ya nos hemos ocupado en otras páginas: San Vicente de la Maza en Guriezo (Cantabria). La similitud planimétrica con la colegiata soriana se refleja en la estructura de los ochavos con un triángulo isósceles sobre las naves laterales del transepto para comunicar con la cabecera.

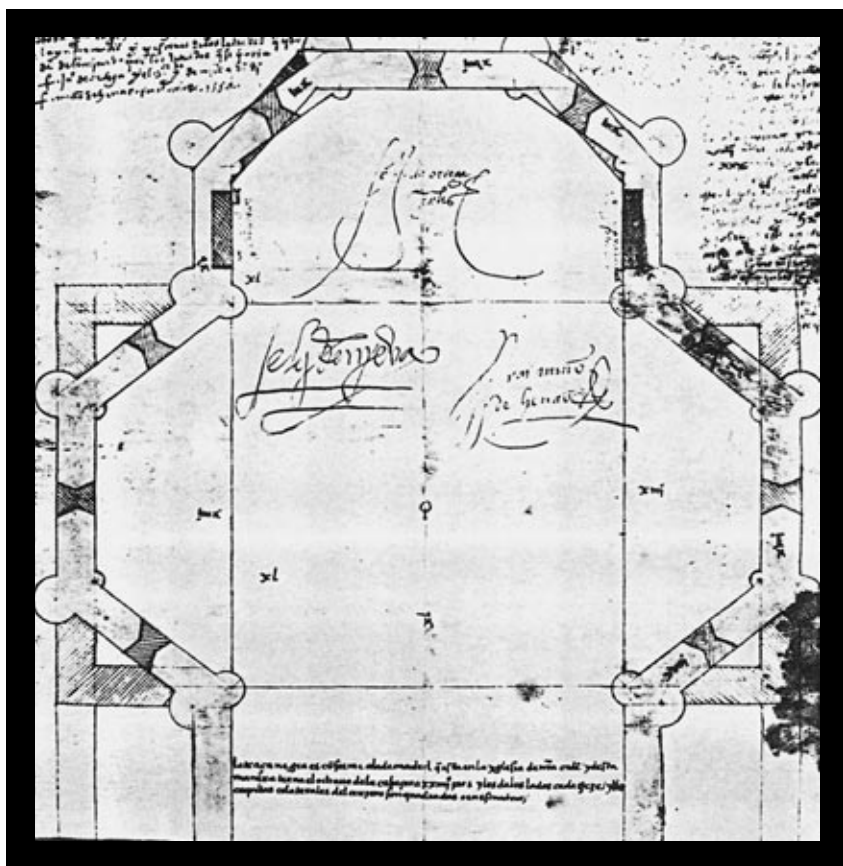
Si Berlanga de Duero y Guriezo debieron diseñarse en torno a 1526, dos años más tarde se realizaba el proyecto para la iglesia segoviana de San Sebastián en Villacastín, realizada por Rodrigo Gil de Hontañón a partir de 1551³⁴¹. La semejanza entre la obra soriana de Rasines y ésta segoviana indica que Juan de Rasines y Rodrigo Gil se alimentaban de una fuente común: ambos maestros llegaron a esta combinación a través del conocimiento de la estructura de cabecera centralizada en forma de trébol ya empleada por Juan Gil (y, por tanto, conocida por ambos) en obras como Santa María de Coca en Segovia y San Eutropio del Espinar (ambas atribuidas a Juan Gil). Sin embargo, el maestro Rodrigo Gil, tracista de gran número de iglesias parroquiales, no volvió a usar la cabecera trebolada aún cuando repitió el sistema de templos con naves a la misma altura, decantándose por el empleo de cabeceras ochavadas. En su manuscrito de arquitectura no recoge la solución trebolada entre sus modelos para templos parroquiales o iglesias monasteriales.

Cronológicamente el último ejemplo de este tipo de cabeceras es la traza fechada en 1564 para la capilla mayor del Monasterio jerónimo de La Estrella en San Asensio (La Rioja). La iglesia monasterial se había construido en la segunda década del siglo XV y a principios de la siguiente centuria los Señores de Arnedo (de la familia Velasco y después Condes de Nieva) intentaron reformar el crucero para convertirlo en su panteón familiar. Tras sucesivos problemas y la presencia del propio Pedro de Rasines licitando la obra en 1555, nos interesa la traza de 1564³⁴², esta vez del maestro vasco Francisco Martínez de Goicoa³⁴³. La traza recoge un modelo trebolado (probablemente anterior) que en este momento es corregido: “la traça negro es conforme a la de Madrid que esta en

³⁴¹ HOAG, 1985, p.78. Sobre esta obra véase también WEISE, 1952, (p.18); CASASECA CASASECA, 1988, (pp. 49 y ss.) y MORENO ALCALDE, 1990, (pp. 333 y ss.).

³⁴² CADIÑANOS BARDECI, 1986a, pp. 265 y ss. Lám. II. (A.H.N., Secc. Clero, carp.1062). La traza corresponde a una reordenación de la capilla mayor del monasterio ya que se corrigen los tramos cuadrangulares del transepto y los muros del ochavo principal.

³⁴³ Goicoa trabajó también en Santa María de Belorado (Burgos); remitimos a esta obra para conocer más referencias sobre su trabajo.



Traza para la capilla mayor del monasterio de La Estrella, (A.H.N.).

la yglesia de nuestra orden”. Es decir, en 1564 se impone de nuevo la estructura triunfante a finales del siglo XV de capillas ochavadas con los brazos del crucero estrechos y rectos, al modo del propio monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid –cuyo modelo último era San Juan de los Reyes–, abandonando la idea del trébol. Además, en la traza al ochavo principal se le ha yuxtapuesto un tramo rectangular en cuyos muros está previsto la apertura de lucillos para sepulcros, primando, por tanto, el eje longitudinal y demostrando algo que ya habíamos intuido en El Parral: la disponibilidad de los muros de los ochavos para sepulcros de pared.

La arquitectura “a la romana” abandonó el modelo trebolado, optando generalmente, como acabamos de comentar, por el modelo de crucero cuadrado y capillas rectangulares; por ello resulta paradigmático el caso de la iglesia parroquial de Villasidro (Burgos). Se trata de una pequeña iglesia parroquial de nave única con cabecera

triconque, versión clásica de las cabeceras triconques medievales y las treboladas tardogóticas: la capilla mayor y los brazos del transepto se han rematado en perfectas veneras de cantería semicirculares y el crucero con bóveda de crucería de diseño hontañonesco. Aunque se desconoce su tracista y la fecha de construcción, creemos que es una obra de mediados de la centuria realizada por un arquitecto de primer orden, dada la complicación y limpieza de la estereotomía y la novedad planimétrica.

III. LAS OBRAS

JUAN DE RASINES

En beneficio de una mayor coherencia narrativa y una mejor comprensión de las historias constructivas de las obras, hemos optado por incluir cada obra dentro del apartado dedicado a aquel Rasines que, ya fuese por diseñarla, iniciarla o dirigir los trabajos durante más tiempo, ejerció sobre ella un papel más destacado. Por esta razón, se incluye entre las obras de Juan de Rasines el monasterio de Santa Clara en Briviesca (aunque haya sido concluido ya en el siglo XVII con relación a otros maestros de la familia), mientras que la construcción de la capilla mayor del monasterio de La Vid se incluye en las páginas dedicadas a Pedro de Rasines.

Obras documentadas

El sepulcro de Santo Domingo de la Calzada

La primera actividad documentada en la carrera de Juan de Rasines se produce en el año 1513, cuando se fecha un contrato para la realización de un templete para el sepulcro de Santo Domingo de la Calzada en la catedral calceatense. Por aquellas fechas del siglo XVI la catedral era objeto de una importante actividad constructiva destinada a ampliar la primitiva iglesia románica, convertida en punto de peregrinación dentro del Camino de Santiago en torno al culto al santo patrón, cuyo cuerpo se veneraba en el templo³⁴⁴. Este contexto explica la creación de un espacio independiente —una capilla en el lado de la Epístola del transepto— dedicado a albergar el sepulcro del santo. La capilla, financiada gracias al legado testamentario del obispo don Pedro González de Mendoza (cuyas armas lucen en los pilares)³⁴⁵, fue cerrada a comienzos del siglo por los canteros Juan de Lesaca y Juan de Logroño. Su construcción había obligado a reformar

³⁴⁴ De la historia constructiva de la catedral se han ocupado: GONZÁLEZ DE TEJADA, 1702; ALONSO MARTÍNEZ, 1889; LAMPÉREZ Y ROMEA, 1908; PRIOR UNTORIA, 1950; CANTERA MONTENEGRO, 1984 y MOYA VALGAÑÓN, 1980, 1986 y 1991. Los últimos estudios están recogidos en las actas del simposio *La cabecera*, 2000 y se encuentran en prensa las actas del congreso sobre el Gótico y Renacimiento en la catedral, donde incluimos la aportación de Rasines.

³⁴⁵ “primeramente paresce que el reverendo señor don pero gonçales de mendoça cardenal de españa obispo que fue deste obispado de Calahorra e de la Calçada mando en su testamento e ultima voluntad dozientas myll maravedies pa(r)a la obra de la dicha yglesia y estos mando gastar a dispositio e voluntad de cabildo de la dicha yglesia”. A.C.Sto. Domingo de la Calzada, Fábrica, Leg.1. Sin fecha (posterior a enero de 1495, en que muere el cardenal).



Escultura del baldaquino de la tumba del santo.



Sepulcro de Santo
Domingo de la Calzada
en la catedral
calceatense.

el resto de las bóvedas del transepto y cuando se estaban cerrando, éstas se vinieron abajo arruinando el coro. Corría el año 1508. De nuevo, los encargados de la reconstrucción fueron los maestros Lesaca y Logroño, que levantaron en las naves del transepto bóvedas estrelladas de nervios rectos sostenidas por pilares fasciculados.

La ruina de las bóvedas del transepto no sólo afectó al coro sino que probablemente sea la razón que explique la futura intervención de Rasines en el templete del Santo, colocado ya entonces en su ubicación actual (debajo de las bóvedas arruinadas). Esta tumba del fundador entonces estaba ya compuesta por el sarcófago, una lauda sepulcral, la caja o cama y el templete tardogótico. Según la leyenda, el sarcófago había sido encargado por el propio santo poco antes de su muerte. La lauda es románica, realizada en la segunda mitad del siglo XII. La cama sepulcral y el templete fueron realizados hacia 1440 por patrocinio del obispo don Diego López de Zúñiga: la primera recoge doce escenas de milagros y de la vida del santo siguiendo una estética goticista de clara raíz borgoñona y

el templete se decanta por una estructura y estilo de clara estética goticista. El modelo de La Calzada³⁴⁶ sirvió de inspiración al sepulcro de San Juan de Ortega en el cercano monasterio burgalés de dicho nombre. Entre ambos sepulcros existen muchas semejanzas, empezando por el hecho de que ambos cobijan a santos —maestro y discípulo en vida— relacionados con el Camino de Santiago. Presentan además una misma estructura de sepulcro-baldaquino con escultura funeraria yacente sobre una cama decorada con escenas alusivas a la vida del santo. Ambos templetos se apoyan sobre la cama sepulcral gracias a seis pilares botareles (uno en cada esquina y dos en la mitad de los lados largos), generando dos arcos apuntados con conopios en los lados largos y uno en cada extremo corto. En el caso burgalés, el templete se construyó entre 1464 y 1474 bajo el patrocinio del I Conde de Haro y parece estar relacionado con Juan de Colonia y Gil de Siloé³⁴⁷. Existe una lejana raíz para esta tipología funeraria desarrollada durante el Trecento prácticamente por toda la Europa continental para la monarquía y la élite noble, que en España, sin embargo, apenas tuvo repercusión hasta la realización de los dos ejemplos señalados. Los ejemplos españoles más cercanos se realizaron también en el siglo XV, uno de ellos en madera, lo que quizá explique el que apenas hayan llegado ejemplos hasta nuestros días (los tabernáculos de San Vicente de Ávila —de 1465— y el de arenisca en la iglesia de La Magdalena de Ávila).

El 11 de abril de 1513 Sancho Sánchez de Rudiez, en nombre del cabildo y siendo obispo don Juan de Velasco, concierta la realización de “La obra de la sepultura del señor santo domingo de alabastro nuevo”. Se trata ahora de construir un nuevo baldaquino siguiendo un modelo o traza realizado por “maestre filipe vecino de la ciudad de burgos”, quien ya había trabajado en la tumba del santo en 1501 realizado labores de reparación³⁴⁸. Quizá se deba a esta primera intervención de Bigarny el que en 1513 se le encargue la realización de una muestra para la hechura del nuevo templete de alabastro, o simplemente, el cabildo se incline por su extensa e importante actividad como escultor que incluso llegaba a la cercana villa de Haro donde apenas un año antes, había contratado la obra del retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás³⁴⁹. Bigarny era ya un afamado escultor en toda Castilla; de hecho, a finales de ese año de 1513 llegaría a ser el máximo controlador de las obras de escultura realizadas en el reino de Castilla como examinador real de las obras de talla. Así, esta reforma del templete sería la primera obra documentada de Bigarny como diseñador y examinador.

En el contrato se establece que el encargado de realizar el templete era Juan de Rasines “vecino de rresynes”, del que nada más especifica el documento³⁵⁰. De este primer Rasines poco más sabemos. Su presencia en 1517 como “criado” de Bigarny en Casalarreina indica una estrecha relación con el maestro borgoñón, quien estaría detrás de la concesión de la obra del templete por parte del cabildo calceatense a un artista entonces desconocido. La obra se debía realizar por un precio total de 75.000 maravedíes distribuidos en diferentes plazos: 12.000 a la entrega, 6.000 al mes y 15.000 maravedíes tras la aprobación de Bigarny³⁵¹. Los plazos indican que la obra debía realizarse en ocho meses ente-

³⁴⁶ El aspecto del templete original fue modificado en el siglo XVIII por el arco de plata repujada que, procedente de una donación mexicana, llegó en 1763, y la imagen del Santo realizada por Julián de San Martín en 1789.

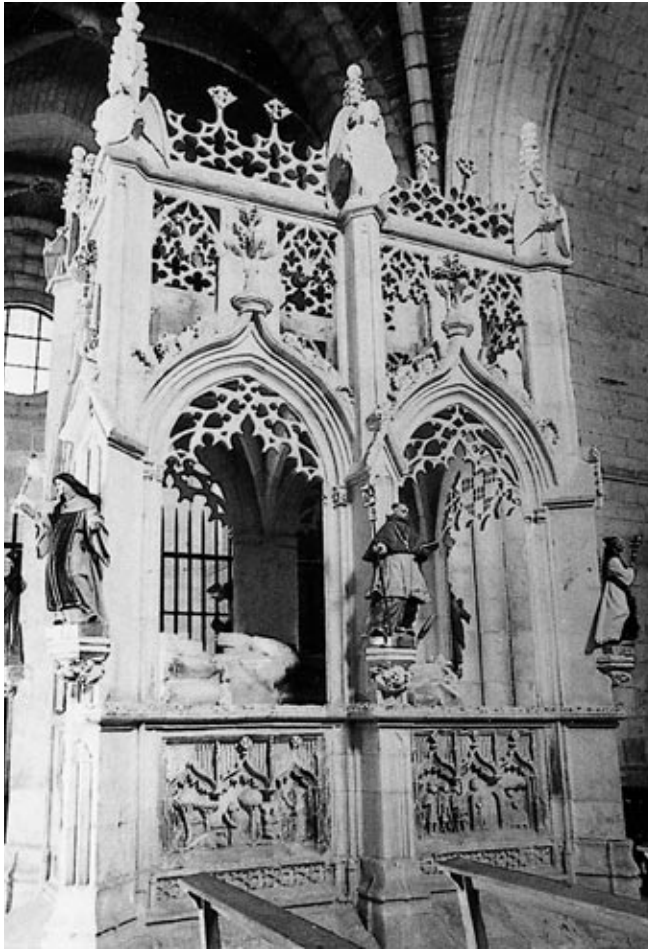
³⁴⁷ Sobre el templete de San Juan de Ortega se sabe que “el maestro que la fazia se ovo de yr y la dexo por acabar, teniendo que se perdía y en ella non ganaba; e así duro algun tiempo, que no se acabó, y por ende la obo de acabar otro”. Cit. VALDIVIESO AUSIN, 1985, p.103. Sobre esta obra también ANDRÉS ORDAX, 1995. Los ejemplos europeos son numerosos; baste citar la tumba de Engerrand IV de Councy en Soisson, Francia (h. 1315), la de Percy en Beverly Minster (h.1345), la de Eduardo II en la Catedral de Gloucester (1330) o la de Casimiro el Grande en la Catedral del Wawel de Cracovia, en Polonia (después de 1370). El sepulcro de doña Margarita de Austria en Bourg-en-Bresse, (prácticamente contemporáneo de la obra de La Calzada, 1515-1532), supone un nuevo triunfo del gótico frente al renacimiento, ya que fue realizado por artistas flamencos tras la decisión de doña Margarita de despedir a los franceses Perréal y Michel Colombe que ya habían realizado obras inspiradas en motivos italianos (como la tumba de Francisco II de Bretaña en 1499).

³⁴⁸ “a mastre Felipe por limpiar e adreçar el Cuerpo Santo de alabastro veynte y seys mill maravedíes”. A.C.Sto. Domingo de la Calzada, Leg. Fábrica, 1. Cuentas de la obra del año 1501. Cit. MOYA VALGANÓN, 1986, p.22.

³⁴⁹ Hasta esa fecha Bigarny había realizado importantes trabajos en la cercana e influyente Catedral de Burgos y los retablos mayores de las catedrales de Toledo (1502-1504) y Palencia (1505). A todo ello hay que unir la inspección y reparación del sepulcro del santo en 1501 y el contrato en 1512 del retablo del cercano pueblo de Haro. Incluso el cabildo calceatense confiaba en él en 1541 para montar el retablo mayor tras la muerte de Forment (PRIOR UNTORIA, 1950, p.42). Felipe de Bigarny era sin duda el maestro más idóneo para realizar este diseño.

³⁵⁰ A.C.Sto. Domingo de la Calzada, Leg. 5-30. Es copia, sin rúbricas. 11 de Abril de 1513. Publicado por MOYA VALGANÓN, 1980, (pp.26-27) y PRIOR UNTORIA, 1950, (p.95).

³⁵¹ El precio pagado por esta obra a un “principiante” es alto, ya que es similar al pagado a Diego de Siloé en 1519 por la obra del sepulcro de don Luis de Acuña para la Catedral de Burgos, o a Felipe de Bigarny en 1524 por el de don Gonzalo Díez de Lerma para la misma catedral. Cit. REDONDO CANTERA, 1987, cuadro nº1.



Sepulcro de San Juan de Ortega en el Monasterio de San Juan de Ortega (Burgos).

³⁵² El contrato especifica erróneamente la entrega de la obra “el día de nabadidad primera venyente que se contara en el año de myll e quynyentos e catorce años”, lo que ha confundido a muchos historiadores. Si nos situamos en abril de 1513 la siguiente Navidad sería la de diciembre de ese mismo año, hecho avalado por los gastos mensuales de 6.000 maravedíes, cantidad suficiente para ocho meses pero no para veinte.

³⁵³ Parecen estar de alguna manera relacionados con la capilla fundada en la catedral por Pedro Suárez de Figueroa que incluso se llega a llamar “capilla de los Vergara” (MOYA VALGAÑÓN, 1986, p.24, p.16).

³⁵⁴ Esta versión ya fue defendida en ESPAÑOL, 2000, pp.207-282.

³⁵⁵ Sobre el monasterio véase *Inventario*, 1975, (pp.294-298); LOPE TOLEDO, 1953, (pp.255-270); MOYA VALGAÑÓN, 1980; WEISE, 1933 y GIL DE ZUÑIGA, 1990. Esta última obra incluye el único

ros: comenzada en abril y realizada entre mayo y diciembre de 1513³⁵². Juan de Vergara y Bartolomé Sánchez de Vergara fueron los fiadores de Rasines: ambos eran conocidos mercaderes, vecinos de Santo Domingo, que solían colaborar económicamente con la catedral desde comienzos de siglo³⁵³.

Estamos ante un contrato legal, firmado, con fiadores y testigos del que únicamente se conserva un traslado del original hoy desaparecido (suponemos que inscrito en el libro de acuerdos capitulares de 1513, no conservado). El archivo catedralicio no contiene más información sobre la realización de la obra por lo debemos suponer que el trabajo fue entregado en los plazos establecidos y aprobado por Bigarny a finales de 1513. La dificultad de interpretar este documento surge al compararlo con el templete conservado en el que aún hoy lucen las armas de López de Zúñiga. Por ello, la hipótesis más fiable señala una intervención muy limitada de Rasines en el templete con el objeto de subsanar los daños ocasionados por la caída del transepto³⁵⁴. Así, se debería a la intervención de Rasines el cuerpo superior a modo de ático que remata el baldaquino (con motivos ornamentales vegetales propios del siglo XVI) y el remate de los contrafuertes con figuras de ángeles (que tratan de esconder los efectos de la ruina de la bóveda en 1508). Parecen corresponder también al siglo XVI varias figuras adosadas al templete, (en especial la imagen de una maternidad y La Anunciación) lo que podría significar la presencia de un segundo artista (tal vez el maestro de la Verónica

en la catedral, según la profesora Español), encargado de ornamentar el templete del siglo XV.

Parece, por tanto, que en 1513 y a pesar del contrato en regla, el nuevo templete no se hizo como estaba previsto. Aún así, es significativo destacar que Rasines estaba dispuesto en 1513 a realizar un sepulcro de alabastro a la sombra de su maestro Bigarny.

Monasterio de La Piedad en Casalarreina (La Rioja)

El monasterio de La Piedad es una fundación del obispo don Juan de Velasco (1465-1520), hijo ilegítimo de don Pedro Fernández de Velasco³⁵⁵. Mientras residió en el palacio de Casalarreina, desde donde ejercía su dignidad de obispo de Calahorra-La Calzada, en 1509 dispuso en su testamento la cantidad de 12.000 ducados de oro para la construcción del monasterio. El proyecto debió por tanto realizarse entre esa fecha y junio de 1513 en que don Juan com-

praba el terreno necesario para su fundación³⁵⁶. El 6 de junio de 1514 se colocaba la primera piedra del nuevo monasterio, empezando la obra por la cabecera de la iglesia³⁵⁷.

Al concedérsele en 1516 la mitra palentina sus estancias en Casalarreina se espaciaron, lo que no impidió sus numerosas visitas a La Rioja. De hecho estaba en tierras riojanas cuando otorgó su segundo y definitivo testamento el 20 de abril de 1519. En unas de las cláusulas del documento encargaba a su heredero el que “mi cuerpo sea sepultado en la Capilla Maior del Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad que Yo hago en el Logar de la Cassa de la Reyna y que por la sepultura que compren de Juro y Censos treze mil marabedis e porque me digan cada día para siempre en la dicha Capilla Maior una Missa rezada por mi alma. Ytem mando que sobre mi sepultura no se ponga tumba alta sino solo la piedra negra y en la dicha piedra se ponga unas letras esculpidas que digan: “O Jesús no mires mis males porque no olvides tu nombre” (...) Ytem mando porque este monasterio este en la autoridad que merece quiero y es mi voluntad que el Señor que es e fuere de la Casa de Velasco y su Muger sean para siempre Patronos de este Monasterio (...) y si cumplido lo susodicho quedare más hazienda, quiero y es mi voluntad que mi heredero lo gaste en que se acabe el monasterio...”³⁵⁸.

Murió en 1520 y su cuerpo fue provisionalmente enterrado en la iglesia parroquial de Casalarreina al no haberse concluido las obras del monasterio que fue definitivamente inaugurado dos años más tarde, en una solemne ceremonia presidida por el futuro papa Adriano VI en su viaje hacia Roma³⁵⁹. El 22 de octubre de ese mismo año capitulaban en Valladolid el Condestable don Íñigo y su mujer María de Tovar con los otros testamentarios del Obispo, Francisco de Ibarra y Antonio de Xaque, que puesto que “la construcción y hedificación y dotación del monasterio no había quien tan congruentemente lo hiciese y las necesidades del Monasterio las pudiese suplir como sus Señorías los Condestables”, los testamentarios entregaban la posesión del monasterio a los descendientes de la Casa de Velasco, quienes por su parte se comprometieron a que el edificio fuera habitado por monjas en el plazo de tres años. No tardaron en cumplir se promesa y en 1523 cedieron el edificio a su sobrina doña Isabel Alonso de Guzmán y Fernández de Velasco para que estableciese allí un monasterio de dominicas. En octubre de 1524 el prior del monasterio de San Pablo de Burgos, Fray Pedro Lozano, tomaba posesión del monasterio acompañado de las primeras religiosas procedentes de Tole-

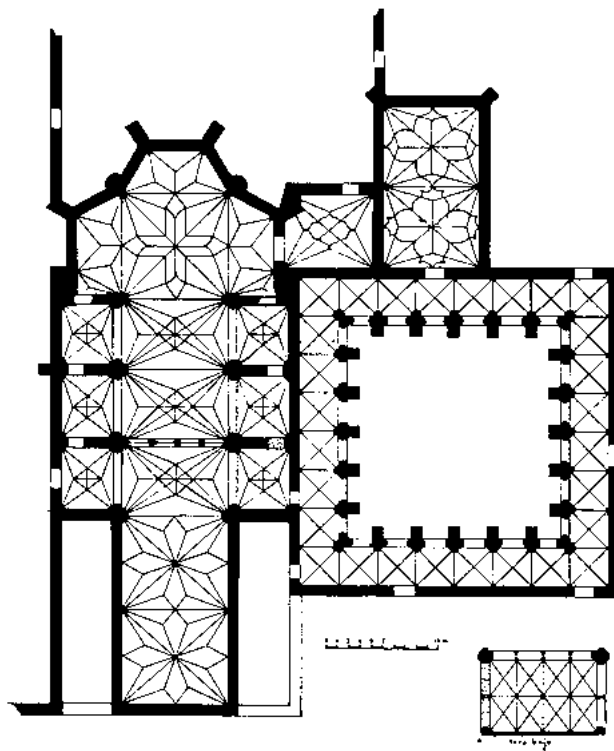
estudio arquitectónico del monasterio realizado hasta la fecha a cargo de J.G. Moya Valgañón. Sobre Felipe de Bigarny y el monasterio véase RÍO DE LA HOZ, 2001.

³⁵⁶ El 29 de junio de 1513 don Juan de Velasco compró 17 fanegas de tierra por 12.000 maravedies en Casalarreina. (GIL DE ZUÑIGA, 1990, pp.50 y 187).

³⁵⁷ GIL DE ZUÑIGA, 1990, p.51.

³⁵⁸ Testamento y codicilos de don Juan de Velasco en A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 97, antiguo, exp.15.

³⁵⁹ En 1524 se hace referencia a la “escultura de jaspe que agora se haze para el señor obispo no esta acavada ny hecha en perfeccion”. Desconocemos el paradero de esta escultura que contravenía las cláusulas testamentarias del obispo. (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 99, antiguo, exp.14, 24-X-1524, También Cit. MOYA VALGAÑÓN, 1990, p.270). El cuerpo del obispo fue finalmente trasladado a la capilla mayor del monasterio en 1529, donde hoy día se puede observar el sencillo sepulcro de piedra llana. El marmol fino de Carrara fue comprado por don Pedro Fernández de Velasco a Juan de Lugano, comerciante, el 6 de julio de 1555 y el epitafio fue colocado el 12 de noviembre de 1594 (GIL DE ZUÑIGA, 1990, pp. 96,114).



Planta del monasterio de La Piedad de Casalarreina (*Inventario*, 1975).



Cabecera de la iglesia monasterial.



³⁶⁰ A.D. Logroño. Casalarreina, Caja 16. 24 de Octubre de 1524.

³⁶¹ La construcción del colegio debió realizarse entre esa fecha de 1524 y 1536 en que existe un informe de don Pedro Fernández de Velasco en que “recomienda oponerse y no autorizar el poblamiento del Colegio para frailes estudiantes de teología, que está construido en el Monasterio de la Piedad” (GIL DE ZUÑIGA, 1990, pp.77 y 98). Se desconoce su arquitecto aunque las partes conservadas indican dos etapas constructivas diferentes: una primera, que podría corresponder a las fechas señaladas y al arco de medio punto moldurado del piso bajo y la ventana decorada del piso alto, y un segundo momento constructivo que se correspondería con el ala Oeste del colegio con decoración de repertorio clásico.

³⁶² RÍO DE LA HOZ, 2001, p.139.

do (entre ellas Isabel de Velasco)³⁶⁰. En esas mismas fechas encontramos la primera documentación sobre el Colegio de San Nicolás: un edificio anejo al monasterio y destinado al estudio de teología que entonces aún estaba sin levantar pues se habla de que “se aga y plante un Colegio de frayles estudiantes de la dicha orden” ³⁶¹.

Felipe de Bigarny está documentado trabajando en el monasterio desde 1515 a 1519. Aunque durante estos años el maestro se desplazaba a atender sus otras obras, en el monasterio permaneció un grupo de trabajo formado principalmente por entalladores entre los que se encontraban Francisco de San Gil, Guillén, Enrique “el viejo”, Enrique “el mozo”, Mateo Monleón, Guillén de Torres, Juan Marchicavo, Mateo, Juanico de los Mozos, otro Guillén, Enrique de Borgoña, Mateo de Picardía y Mateo Paredes³⁶². Con ellos estaba un joven Juan de Rasines que el 6 de octubre de 1517 era citado como “criado” del maestro. El 15 de junio de 1518 también estaban presentes en Casalarreina

Juan de Valmaseda (imaginero vecino de Burgos), Juan de Cabreros, entallador, Juan de Ribero cantero³⁶³, y García Gil, vecino de Ramales.

Bigarny y Gil de Hontañón

La estancia permanente de Bigarny y su numeroso taller en Casalarreina ha originado variadas hipótesis sobre su intervención en el monasterio, principalmente en la obra de la portada de la iglesia³⁶⁴. Las esculturas de Adán y Eva en dicha portada, (calificadas por un contemporáneo como “una cossa de las vien acauadas que pueden ser”³⁶⁵), son las mejor evidencia de la mano del maestro. Pero algunos historiadores han ido más allá al plantear la posibilidad de que Bigarny sea el autor del diseño del edificio, lo que contradice la limitada carrera de Bigarny como arquitecto³⁶⁶. Otros historiadores buscaron directamente a un arquitecto y nada más fácil que Juan de Rasines, el único relacionado documentalmente con la obra³⁶⁷. Pero ahora sin embargo, sabemos que el 15 de febrero de 1516 se cita entre la documentación de la obra a “un maestro que es huesped de felipe”, que permaneció en Casalarreina hasta el 12 de marzo acompañado por su hijo Rodrigo: Juan Gil de Hontañón³⁶⁸.

Durante prácticamente un mes Juan Gil permaneció en la obra y este hecho, unido a su capacitación profesional en esos años (Rasines aún no la tenía), su relación con la Casa de Velasco desde que en 1515 se convierte en el maestro de la familia, los ecos de la obra de Guas presentes en todo el edificio y la tipología empleada en la capilla mayor de la iglesia, nos llevan a pensar en él como el verdadero arquitecto del monasterio. Las nuevas responsabilidades del obispo en la sede de Palencia, en cuya fábrica se había contratado en 1505 Juan Gil para construir el claustro y la sala capitular, puede que motivasen esta visita de Juan Gil ya que en 1516, el mismo de la visita de Gil a Casalarreina, consta que “se acabaron de cerrar las capillas altas y bajas y colaterales de ellas, y pocos días antes se había acabado la capilla capitular”³⁶⁹.

El monasterio es de una gran coherencia debido a que se corresponde a un único periodo constructivo en el que se levantan las portadas, la iglesia, el claustro, la sacristía, la sala capitular y el coro bajo y alto. La iglesia monasterial repite un esquema característico de los templos conventuales de la época de los Reyes Católicos: una nave única con capillas más bajas entre contrafuertes comunicadas entre sí por un arco adosado al muro perimetral. En el caso de Casalarreina se trata de tres tramos perlongados cubiertos con sencilla bóveda de crucería de terceletes y rombo en torno a la clave central con un rampante llano. El cuerpo de la iglesia se completa a los pies con un sotocoro cubierto con una bóveda estrellada de ocho puntas al modo de Guas en el crucero del Parral. Los pilares del sotocoro decorados con casetones hexagonales se repiten en el cuerpo alto del claustro monasterial. La estructura de este coro bajo debió inspirar a Juan Campero para solucionar el sotocoro de la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte en Ávila.

De la iglesia sin duda lo más sobresaliente es la disposición espacial de su capilla mayor concebida en forma de trébol como una iglesia aparte, con planta

³⁶³ Juan del Ribero en 1546 visitaba la iglesia del Salvador de Simancas por encargo del Obispo de Palencia. Este dato le sirve a Moya Valgañón para justificar la presencia de Ribero en la obra del monasterio y la relación de ambos personajes, pero Moya olvida que el Obispo Velasco moría en 1520. (MOYA VALGANON, 1990, p.271).

³⁶⁴ LOPE TOLEDO, 1953, p.236.

³⁶⁵ CADIÑANOS BARDECI, 1983, p.351, quien da a conocer un documento del A.H.N. Inquisición, Informaciones genealógicas, Leg. 1474/3, nº 10, donde descendientes del maestro recogen noticias de sus obras.

³⁶⁶ Isabel del Río señala a Bigarny como “decorador de los espacios contruidos aunque posiblemente —si bien no disponemos de pruebas documentales— su responsabilidad debió extenderse también al diseño y dirección de algunas partes del proyecto” (RÍO DE LA HOZ, 2001, p.132).

³⁶⁷ WEISE, 1933, il.54 y MOYA VALGANON, 1990, pp. 49 y 286. En su obra de 1975 Moya indica que Rasines estuvo en la obra de 1514 a 1524 sin documentación que lo confirme (*Inventario*, 1975, p.294). Sabemos que en 1522 estaba en Valladolid y ya en 1523 era maestro del Condestable.

³⁶⁸ RÍO DE LA HOZ, 2001, p.140.

³⁶⁹ AGAPITO Y REVILLA, 1896, p.36.

de cruz griega de brazos trapezoidales articulados en torno a un tramo cuadrado que hace las veces de capilla mayor y tramo crucero. Los brazos de la capilla se cubren con simples terceletes que en la bóveda central se curvan antes de unirse —recurso luego empleado por Juan de Rasines—. Los pilares se articulan a media altura gracias a una línea de imposta que recorre los muros perimetrales del templo y también se articulan con pequeños capiteles individuales en cada nervio mayor en correspondencia con los nervios diagonales y terceletes; este capitellino, de nuevo, nos lleva a Juan Gil. El modo de unir el ochavo de la cabecera con los tramos de naves también ratifica las relaciones de la obra con los templos de El Espinar y Villacastín³⁷⁰.

Abiertos sobre el muro Oeste existen unos vanos ciegos que parecen dar respuesta al deseo de los patronos de crear una tribuna particular desde la que asistir a la misa en el altar mayor, del mismo modo que existía en la Capilla de la Concepción del monasterio de Medina de Pomar. El juego entre el gótico y el renacimiento también se establece en estas tribunas: mientras una es geminada con decoración del “romano” y asentada sobre el friso corrido, la otra está formada por una única gran ventana moldurada siguiendo esquemas góticos y abiertas a gran altura sobre el friso sobre otro arco ciego. También están decoradas “a la clásica” un variado repertorio de puertas, algunas de ellas inspiradas en las del monasterio de Medina de Pomar: la fina decoración vegetal en los fustes y capiteles de las pilastras y los entablamentos de grutescos y flameros nos hablan del estilo de Bigarny (también presente en la capilla medinense).

Del futuro estilo de Rasines nos hablan varios elementos visibles desde el exterior del monasterio: las ventanas de la cabecera del templo que reproducirá en la Colegiata de Berlanga de Duero con la misma estructura de vano ligeramente apuntado amainelado y con idéntica decoración flamígera. Los contrafuertes de la cabecera con sección rectangular, colocados angulados en cada vértice y sin descender sino en talud, también los empleará nuestro maestro. Otro detalle es significativo: los contrafuertes situados al exterior en la unión entre los brazos trapezoidales son de sección circular, como los de la parroquial de San Martín de Casalarreina o los de La Vid. El empleo de arbotantes es único en La Rioja junto con los de la cabecera de Santo Domingo de la Calzada, debidos a Juan de Rasines a partir de 1529.

Al exterior es donde la arquitectura tardogótica de Juan Gil contrasta más abiertamente con las decoraciones renacentistas de Bigarny. Los dos maestros nos dejaron sendas portadas apenas separadas por unos metros en las que, quizá no de manera consciente, nos hablan de su arte. Así, en la portada del monasterio todo es tardogótico: una sencilla estructura de arquivoltas apuntadas decoradas con motivos vegetales que enmarcan y seccionan un vano de ingreso en carpanel trilobulado; Gil ensaya el recurso de superponer elementos arquitectónicos (como más tarde hará en la fachada de la Catedral de Segovia) a través de un modelo de portada utilizado por sus dos referencias constantes, por Guas en la iglesia de la Cartuja del Paular y por Simón de Colonia en la cartuja burgalesa de Miraflores. En contraste, la portada de la iglesia monasterial es renacentista. En ella se concentra la mayor riqueza deco-



Portada del convento.

³⁷⁰ En ellos el arquitecto crea un muro recto que enlaza a la perfección con el tramo lateral gracias a la yuxtaposición de un nuevo tramo en forma de triángulo rectángulo, mientras que en El Parral el muro perimetral mantiene la estructura trebolada sin que ningún ángulo del ochavo sea recto.



Desarrollo de los soportes con la tribuna abierta en el brazo del crucero.

Ángulo suroeste del claustro del monasterio.

rativa del monasterio: está concebida como portada-retablo con un gran desequilibrio entre los dos cuerpos que lo componen, de los cuales el primero correspondería a Bigarny y a cualificadas manos de su taller. El conjunto escultórico (centrado en la Pasión y la Eucaristía) hace referencia a la resurrección sobre el pecado original. La portada se cobija bajo una cúpula clasicista sostenida por dos grandes pilares exentos y por columnas adosadas, todo ello unido por arcos de medio punto moldurados. Así, la portada de Bigarny es escultura (con una talla minuciosa y perfecta) y es arquitectura, enfatizando esa ambigüedad que caracterizó toda su carrera.

Los informes sobre la obra de la Catedral de Salamanca

En febrero de 1523, a raíz de la continuación de las obras de la nueva catedral de Salamanca, varios maestros entre los que se encontraba Juan de Rasines emitieron diferentes informes sobre el modo en que se estaba constru-

yendo la catedral y cómo debía terminarse la obra, surgiendo la polémica en torno a la posibilidad de concluir la obra como una iglesia de salón. Rasines, que había sido llamado por Juan Gil de Hontañón, estuvo al menos cinco días en Salamanca, donde realizó informes sobre el trabajo de Juan Gil y de Juan de Álava, así como sobre las posibles maneras de continuar la obra de la catedral. Los informes sobre la obra salmantina emitidos por Juan de Rasines son los únicos testimonios conservados sobre sus ideas respecto a arquitectura religiosa y nos han servido de medio para explicar su conocimiento de la tipología religiosa de las iglesias de salón en el apartado dedicado a esta tipología. Por ello, en esta ocasión simplemente añadiremos que el 5 de enero de 1523 “... el dicho Juan de Alava nonbro por su parte a maestre anrique vezino de Toledo y el dicho Juan Gil nobro –sic– por su parte a Juan de Villar maestro de las obras del señor condestable de Castilla (...) e se obligaron e prometieron cada uno por sí de traer el dicho maestro nonbrado a esta ciudad para el dicho día de nuestra señora de la candelaria para que juntamente con el primero nonbrado por S.M. vieses la obra”³⁷¹.

Rasines permanece en Salamanca al menos desde el 16 al 23 de febrero de 1523, más tiempo del que él esperaba ya que en uno de los informes comenta que “se ha dilatado tanto tiempo mi estancia aquí”. Durante esos días Rasines realizó diversos informes y trazas sobre los destajos de Álava y Gil. Los primeros informes están fechados el día 16 de febrero; ese día, junto con Enrique Egas, realiza dos informes sobre los destajos de la catedral. Aún no había llegado a Salamanca Vasco de la Zarza, quien días más tarde informa sobre los destajos. El 22 de febrero los tres maestros realizan seis informes: el primero los tres maestros juntos, otro informe realizado por Zarza y Rasines, uno de Egas, otro de Rasines sobre el anterior de Egas y dos informes de Rasines determinando las alturas en que se debía de continuar la obra de la nueva catedral de Salamanca. Finalmente, el 23 de febrero se les paga a los tres maestros por su visita a la obra salmantina: a Rasines (“maestro de cantería”) y a Egas se les pagan 8.250 maravedíes mientras que a Vasco de la Zarza se le pagan 7.500 maravedíes por haber sido menor su estancia en Salamanca³⁷².

Monasterio de Santa Clara y Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos)

En Briviesca, tierra de la familia Fernández de Velasco desde 1370, los Condes de Haro realizaron gran número de fundaciones a lo largo de los siglos XV y XVI, destacando entre todas el conjunto conventual de Santa Clara y el hospital anejo de Nuestra Señora del Rosario³⁷³.

Con anterioridad a la fundación de un convento femenino habían levantado el Convento de San Francisco en 1424, donde aún hoy se puede observar el escudo de los Velasco sobre el edificio en ruinas. El propio Pedro Fernández de Velasco había dotado una capellanía en la iglesia parroquial de San Martín³⁷⁴. Siguiendo esta tradición doña Mencía de Velasco, hija de don

³⁷¹ A.C.Salamanca, Caja 44, Leg.1, nº69, Libro de Pareceres, doc. nº11, fol. 26 vto.

³⁷² Libramientos a los maestros Enrique, Juan de Rasines y Vasco de la Zarza por su visita a la obra de la Catedral Nueva de Salamanca. Salamanca, 23 de Febrero de 1523. A.C.Salamanca. Cajón 44, Leg.5, Nº1. Libro Primero de Fábrica. fol.222 vto.

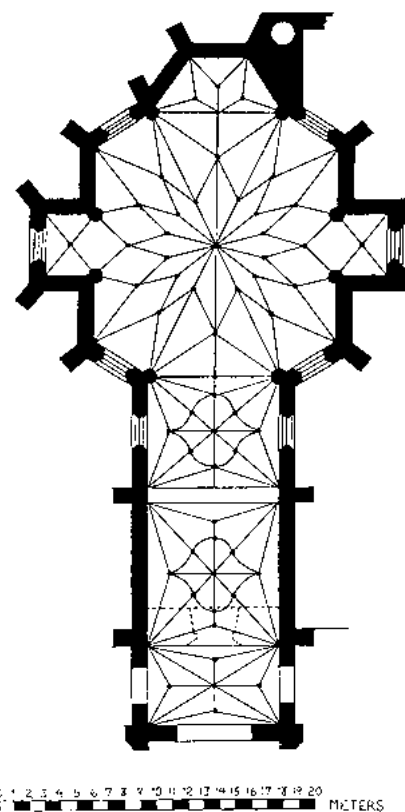
³⁷³ De la arquitectura del monasterio se han ocupado gran número de obras de carácter general como las de AZCÁRATE, CAMÓN AZNAR, CEÁN BERMÚDEZ, GÓMEZ MORENO, JUSTI, MARTÍ y MONSÓ, PONZ y WEISE, entre muchos otros. De forma específica le han dedicado atención ROKISKI LÁZARO, 1996 y CADÍNANOS BARDECI, 1997, así como una serie de obras generales sobre el patrimonio de la villa: SÁGREDO FERNÁNDEZ, 1968, 1970 y 1990. Sobre la obra del retablo mayor el estudio más actualizado es BARRÓN y RUIZ DE LA CUESTA, 1997, pp.257-269.

³⁷⁴ LEÓN TELLO y PEÑA MARAZUELA, 1955, p.94.

Pedro y hermana de los Condestables don Bernardino y don Íñigo Fernández de Velasco, el 11 de junio de 1511 compraba tierras en la Vega de Valdeprado para en ellas erigir un monasterio de monjas franciscanas de Santa Clara, similar al Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar en el que ella vivía³⁷⁵. Resulta significativo destacar la relación cronológica entre los comienzos de la construcción por parte de su hermano don Bernardino en marzo de 1511 de la Capilla de la Concepción en Medina de Pomar y los deseos de doña Mencía de hacer lo propio en tierras de Briviesca. Así, la sucesión cronológica establecida entre ambas fundaciones, así como el estilo de las mismas, las intenciones de los patronos y, como veremos, la coincidencia en el equipo de artistas que en ellas participaron, hacen que estas dos obras estén en estrecha sintonía.

El 14 de diciembre de 1511 el Obispo de Burgos concede la licencia para que se trasladase y edificase de nuevo el monasterio de Santa Clara en la Vega de Valdeprado extramuros de Briviesca, ya que existía un antiguo monasterio dedicado a Santa Clara dentro de los muros de la villa³⁷⁶. La primera piedra del nuevo monasterio se puso con toda solemnidad el 16 de mayo de 1512 con la asistencia del legado pontificio Carlo Poggio; Diego de Isla, mayordomo de doña Mencía, pidió en la ceremonia “comenzar a edificar el monasterio”. Nada se conoce sobre el transcurso de las obras hasta 1517 en que la patrona funda y dota un hospital junto al monasterio. En efecto, el 9 de febrero doña Mencía instituye que “quiero y es mi voluntad de hacer y dotar un espital –sic– junto al monasterio de ssanta clara de vribiesca que yo hago en el qual quiero questen buen mantenidos y acoxidos los pobres continuos y enfermos y peregrinos y personas miserables”³⁷⁷. El 14 de mayo de ese mismo año doña Mencía redactaba su testamento en el Hospital de la Vera Cruz del monasterio de Medina de Pomar³⁷⁸. En él estipulaba que su cuerpo fuese depositado en Medina hasta que “acabe el monasterio que yo tengo comenzado a hazer cerca de la dicha villa de Briviesca” y de nuevo, ordenaba la construcción del hospital junto al monasterio, una vez que éste sea acabado. Ambos edificios se debían hacer siguiendo unos memoriales “en los cuales memoriales esta toda la orden que ha de llevar las dichas casas y tambien los retablos”. Los datos de 1517, por tanto, indican la continuación en el proceso constructivo del monasterio de Santa Clara, si bien parece que las obras avanzaban con bastante lentitud ya que la primera piedra se había colocado cinco años atrás.

En 1523 se reactivaron las obras monasteriales. Desconocemos si entre 1517 y 1523 se trabajó pero si se hizo algo fue poco, dado lo que va a ocurrir a partir de esa fecha. El 12 de noviembre de 1523 doña Mencía daba poder a su mayordomo Juan Herreros –o Fernández– de Mújica, vecino de Haro, para que se encargase de cobrar y recibir “qualesquier bienes madera cal e piedra e tejas e arena otras cosas qualesquier amy debido e pertenecientes y tocante al sitio e cassa que yo hago e mando hacer en birbiesca”³⁸⁰. El 23 de diciembre moría doña Mencía de Velasco en Medina de Pomar. Dos días antes había dictado un codicilo donde declaraba su deseo de que su hermano el Condestable don Íñigo se encargase de continuar la obra (“vea lo que mas conviene a la dicha obra y



Planta de la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Briviesca (Hoag, 1980).

³⁷⁵ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 201 (antiguo), exp.1.

³⁷⁶ Id. Exp.2.

³⁷⁷ Id. Exp.3. Fundación y dotación del Hospital de Nuestra Señora del Rosario.

³⁷⁸ Id. Leg. 363. Exp. 12. Testamento y codicilo de doña Mencía de Velasco, 14-V-1517 y 21-XII-1523.

³⁷⁹ Id. Leg. 201 (antiguo), Exp. 6.

³⁸⁰ A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 201 (antiguo). Exp. 7.

aquello se haga e cumpla”³⁸¹). A partir de esa fecha existe información abundante sobre la marcha de la obra monasterial.

Juan Gil de Hontañón y Juan de Rasines

Según las declaraciones de Diego de Carranza, (testigo en el juicio que mantuvieron los herederos de Juan Gil de Hontañón con relación a la obra de la Capilla Cepeda de Zamora en 1539), éste había sido testigo en un juicio anterior de parte de la hija de Juan Gil de Hontañón y su primer esposo, Juan de Helguero, contra el anciano Condestable en relación con las obras de un convento que dirigía Juan Gil en Briviesca³⁸². Nada más se conoce sobre la intervención de Gil de Hontañón en los comienzos de la obra de Briviesca, por lo que se han sucedido las especulaciones. Autores como Pérez Carmona o Hoag le atribuyen el comienzo de la obra y Chueca señala que le acompañó en ella su yerno Juan de Helguero³⁸³. Hoag fija el comienzo de la misma en 1520, tres años antes de la realización del contrato para la obra del retablo, mientras que Sagredo habla de 1524 como posible año del comienzo de las obras³⁸⁴. Pero ni uno ni otro estaban en lo cierto ya que el nuevo monasterio se había comenzado en 1512 y hasta 1523 estuvo bajo la responsabilidad de Juan Gil de Hontañón. Durante este periodo de once años las obras del monasterio no debieron avanzar lo suficiente dadas las obligaciones del maestro en las sedes catedralicias que dirigía y los problemas con el Condestable que acabaron en pleito. Este pleito puede ser la razón del abandono de Juan Gil en 1523.

En palabras de su hijo Pedro, Juan de Rasines “como maestro mayor la enpeço a hazer y hedeficar como persona a cuyo cargo estava de hazer durante lo qual fallestio”³⁸⁵. La fórmula era misma que la empleada ese mismo día en el contrato para continuar las obras del Colegio de San Nicolás en Burgos pero con una diferencia: en el documento del colegio de Burgos se dice que Rasines lo trazó y en el caso de Briviesca el documento sólo habla de “hacer y edificar”, lo que refuerza la hipótesis de que el tracista de Briviesca era Juan Gil. Por el libro de cuentas de Juan Fernández de Mújica sabemos que al menos desde noviembre de 1523, aunque creemos que desde febrero de ese año, Juan de Rasines entendía en la obra del monasterio: “en quinze de nobiembre del año de quinientos y beynte y tres pague a juan de rrasines mill e setecientos maravedis por veinte dias que se ocupo (...) con la benyda y vuelta a su casa se ocupo los dichos veynte dias”³⁸⁶. Las referencias al maestro son claras: “en veynte y tres dias del mes de abril de dicho año de quinientos y beynte e quatro años pague al dicho juan de Rasines mill e beynte maravedis por doze dias que se ocupo en venir de su casa a esta villa a entender en haçer las traças del monasterio”.

¿Que es lo que estaba levantado cuando Rasines se hizo cargo de la obra monasterial? Las noticias documentales son contradictorias. En los descargos del mayordomo del año 1524 se cita la tasación de la obra del retablo “que se fizo en santa clara”, lo que erróneamente parece indicar que la iglesia estaba concluida. Sin embargo, ese mismo año consta que se envió un peón por orden del Condes-

³⁸¹ Codicilo del 21 de diciembre de 1523, conservado junto al testamento de doña Mencía en A.H.N. Secc. Nobleza. Frias. Leg. 363. Exp. 12.

³⁸² Diego de Carranza declara que “vio andar en pleito al dicho Juan del guerra marido de la dicha maria gil de hontañon hierno del dicho juan gil en la villa de virbiesca el qual pleyteaba sobre los dichos bienes y hazienda q ansy heredo la dicha maria gil de hontañon su mujer e le vio que trujo pleyto con el condestable viejo sobre razon de cierto hedificio de un monasterio que habia fecho y hedificado dicho Juan Gil su suegro... lo sabia porque dicho testigo fue terzero en el dicho pleyto”. MARTÍ y MONSÓ, 1905-1906, (pp.18 y ss.) y 1907-1908, (p.138).

³⁸³ La documentación consultada no nos ha facilitado ningún Juan de Helguera, casado con María Gil de Hontañón (Cit. CHUECA, 1965, p.568).

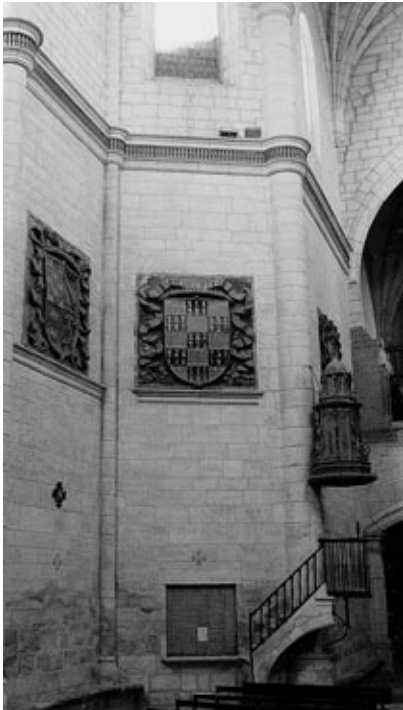
³⁸⁴ PEREDA DE LA REGUERA, 1951, p. LXXVII; HOAG, 1985, p.25. Hoag recoge una referencia de Gregorio del Val por la que el contrato del retablo se realizó en 1523. (VAL, del G.: “Briviesca y sus cercanías”, en *Semanario Pintoresco Español*, 1842, p.310). Del Val dice que la obra del retablo la comenzó Guillén y la concluyó Pedro López de Gámiz. De esta noticia de Del Val varios puntos no cuadran: Guillén está documentado trabajando a partir de 1540 y en 1557 contrata la realización de un retablo para esa misma capilla que no debía superar los 1.600 ducados. Por lo tanto, existía un retablo anterior que, como veremos posteriormente, debía pertenecer al antiguo monasterio intramuros de la villa.

³⁸⁵ Contrato entre Pedro de Rasines y el Condestable para que continúe la obra del Colegio de San Nicolás en Burgos, A.H.P.M. Prot. 123, fol.131, ante Diego de Soto. Publicado por ROKISKI LÁZARO, 1996.

³⁸⁶ A.H.N., Secc. Nobleza (Frias), Leg. 201 (antiguo). Exp.13.



El retablo y el altar mayor de la iglesia monasterial.



Articulación mural del interior de la iglesia.



Coro alto a los pies de la iglesia.

table “al monasterio de sant esteban de los frayles (...) por un día que se ocupó en yr y benyr y tomar la medida del largo y ancho y alto de la dicha yglesia”: se estaba buscando un modelo para las naves del templo en el cercano monasterio franciscano de San Esteban de los Olmos en Villimar (hoy en los arrabales de Burgos)³⁸⁷. El modelo franciscano sirvió de inspiración a la nave única del templo de Briviesca que en ese momento se pretendía cosntruir una vez planteada en lo esencial la gran capilla mayor.

En 1527 don Íñigo Fernández de Velasco retomaba el tema del hospital que su hermana había establecido que se fundase junto al monasterio y daba poder a su hijo don Pedro y el resto de testamentarios de doña Mencía para que cumpliesen esta manda testamentaria. En 1529, respondiendo a una antigua solicitud de don Íñigo –ya difunto– se concedía la licencia apostólica para reunir en uno las rentas de todos los hospitales de Briviesca y poder edificar el de Nuestra Señora del Rosario³⁸⁸.

En 1531 trabajaban en las obras del monasterio Juan de Rasines, Juan Pérez de Iturrieta y un “Juan Gil” erróneamente identificado con “el mozo”: se trata de los mismos maestros que páginas adelante veremos informando sobre la fortificación de Briviesca el 26 de septiembre de 1531 cuando consta Juan Gil “no sabe firmar”, por lo evidentemente no se trata de Juan Gil “el mozo”.

No se tienen más referencias sobre la construcción del monasterio hasta el año de 1534 en que Juan de Rasines cobró sus 15.000 maravedíes como maestro de la obra³⁸⁹, cobrándo de nuevo en 1535, 1536 y 1537. Durante

³⁸⁷ SÁINZ SÁIZ, 1996, pp.26-27.

³⁸⁸ Licencia del 26 de febrero de 1529. AH.N. Secc. Nobleza.Frías. Leg. 201 (antiguo). Exp.15 bis.

³⁸⁹ Id. Exp.20. Cuentas de 1534 a 1537, dadas en Burgos el 12 de abril de 1538. El Condestable se había pleiteado con Juan Fernández de Mújica, estableciendo el 22 de marzo de 1538 el embargo de sus bienes por el alcance de las rentas que debía cobrar para la obra del hospital. El 1 de abril se daba noticia de la ausencia de Briviesca del mayordomo y finalmente entre el 6 y el 12 Mújica entregaba sus cuentas al Condestable, haciendo de testigo en las escrituras de cuentas el propio Juan de Rasines.

estos años se invirtieron en la obra grandes cantidades de maravedíes y se compraba terreno “delante de la yglesia de dicho monasterio” para ensanchar la obra del hospital³⁹⁰. El 6 de abril de 1538 el mayordomo Mújica daba de nuevo cuenta en Burgos ante Pedro Fernández de Velasco de las cantidades invertidas en la obra³⁹¹. En el año de 1537 se habían invertido en la misma 398.000 maravedíes incluyendo el sueldo del propio mayordomo de la fábrica (30.000 maravedíes anuales, el doble del sueldo del maestro de la obra).

El 30 de julio de 1539 don Pedro Fernández de Velasco establecía en Burgos de forma harto minuciosa las obligaciones del mayordomo de la obra, que seguía siendo Juan Fernández de Mújica, el contador Francisco de Salinas y el cobrador de las rentas dejadas por doña Mencía para la obra, Martín de Marquina, para evitar problemas como los que había tenido con Mújica³⁹². Éste, junto con Juan de Rasines (“maestro de cantería que tiene cargo de hazer la dicha obra”), debía de encargarse de concertar los oficiales asentadores “bien entendidos” y sus jornales, tantos como haga falta a la obra así como los materiales. Mújica salía malparado de esta nueva orden pues se reducía su sueldo a 24.000 maravedíes anuales con la obligación añadida de acudir diariamente a la obra (y “andar sobre los oficiales que la hizieren todo el tiempo al día que pudiese”) y vigilar y corroborar los pagos del contador Francisco de Salinas. Salinas, por su parte, recibiría un sueldo anual de 10.000 maravedíes por pagar a todos los oficiales y los materiales y debía de acudir a la obra dos veces al día, ocupando en cada visita dos horas. Marquina recibiría un sueldo anual de 14.000 maravedíes. Las pagas además, se debían realizar “en la casa donde es la traza”.

Pedro de Rasines en Briviesca

No existe más información sobre la marcha de las obras del monasterio y del hospital hasta el 4 de marzo de 1543 en que Pedro de Rasines contrata en Madrid con el Condestable la continuación de las mismas. Ya hemos visto como el documento de obligación recoge que la obra fue comenzada por Juan de Rasines, entonces maestro difunto, y debe ser continuada por su hijo “yo en el lugar del dicho my padre tenga cargo de entender en la dicha obra”, como ocurría también con la obra del Colegio de San Nicolás de Burgos. El contrato establece que reciba un sueldo anual de 10.000 maravedíes (más bajo que el de su padre) y 2,5 reales cada vez que acudiese a visitar la marcha de la construcción; Rasines estaba obligado a poner un aprendiz en la obra, así como un aparejador con su propio aprendiz. Está documentado como maestro de la obra únicamente en los años 1543 y de 1560 a 1565, aunque debemos suponer que se ocupó del monasterio y luego del hospital hasta su muerte en 1572. La obra del monasterio se entregaba a la congregación en 1546³⁹³; el 19 de septiembre de ese año la comunidad del monasterio antiguo se trasladaba “porque ya la dicha yglesia y monasterio estava fecho y acavadas las pieças nesçesarias para poderse morar e dezir en ellos debinos oficios”. El 7 de octubre los mayordomos de la obra hacían entrega a las religiosas de dos huertas a espaldas del monas-

³⁹⁰ Ibidem. El terreno era una casa perteneciente a Pedro Martínez de Aguilar “el ciego”, vendida por 9.000 maravedíes ante el escribano de Briviesca Martín de Marquina el 20 de julio de 1535.

³⁹¹ También en el Exp.20. En Burgos, 6 de abril de 1538.

³⁹² Id. Exp. 22 (antiguo). Orden dada por el Condestable para la obra del monasterio y hospital de Briviesca.

³⁹³ Id., Exp.24.

terio y establecían que el nuevo hospital “pueda hazer todas las ventanas e corredores e cubos e vistas que quisieren así que salgan a dar el dicho monesterio como a las dichas huertas e que contra ello la dicha abadesa que oy son e fueren en el dicho monesterio no puedan poner enpedimiento alguno”³⁹⁴. Se establecía así la construcción de una galería en el nuevo hospital que estaba pensado levantar junto al monasterio, galería que daría a unas huertas compartidas entre el monasterio y el hospital.

Muerto el Condestable don Pedro en 1559, en octubre del siguiente año el nuevo Condestable don Íñigo daba nuevas órdenes sobre las obras que se debía hacer en el monasterio; entonces el mayordomo era Rodrigo de Oña y el contador Bartolomé de Barahona. Ambos, por orden del nuevo condestable, debían encargarse de reparar el arco del coro de la iglesia según “pareciere al maestro mayor pedro de rresines”; se debían hacer además dos puertas recias, dos escaleras, una bodega y unas ventanas, significativamente, al modo de las de Medina de Pomar³⁹⁵.

Una vez concluida la obra del monasterio debían de haber dado comienzo las obras del nuevo hospital como había dejado establecido la fundadora pero, aunque se había comprado algún terreno para ello, las obras no avanzaban. Gracias al pleito que el monasterio mantuvo con el Condestable a partir de 1574, sabemos de la existencia de un “breve” papal que capacitaba a los patronos de la obra a paralizarla y acumular rentas durante once años, es decir, entre 1546 y 1557; con este sistema se había conseguido acumular 4.400.000 maravedíes que permitieron dar comienzo a la obra del retablo mayor en 1557 y comprar más tierras para la obra del hospital³⁹⁶. En efecto, Pedro de Rasines el 27 de febrero de 1560 daba orden de comprar nuevos terrenos: los anejos a la capilla mayor del monasterio hasta el principio de las casas de Sebastián de Hermosilla. El 31 de mayo de 1561 el concejo de Briviesca vendía a los mayordomos del hospital los suelos con cerca y barbacana establecidos por Rasines, por valor de 168.750 maravedíes para “proseguir la obra del dicho ospital demas de la que estaba fecha”³⁹⁷. Por las cuentas incluidas en el pleito se sabe que en 1560 se gastaron apenas 26.099 maravedíes en la obra del monasterio entre abril y mayo, de cuales 10.000 eran el sueldo de Pedro de Rasines “maestro de cantería Proveedor e persona que visitase e diese la traza conveniente para la dicha obra”. En 1561 se le denomina “maestro de cantería y visitador de la dicha Obra”. Hasta 1565 se le continúa pagando su salario anual, si bien esto crea problemas ya que estaba cobrando un sueldo como maestro de una obra que no se hacía (“como veedor de obras del dicho hospital de la dicha Mencía, porque este nunca se había hecho ni aun estaba comenzado, y asi era salario impertinente haber veedor y no tener obra”).

Creemos que fue en entre 1560 y 1561 cuando Pedro de Rasines dibujó las trazas de hospital conservadas en el Archivo Ducal de Frías³⁹⁸ que ya hemos tenido oportunidad de citar anteriormente. Se trata de dos planos que se corresponden con la planta baja y segunda planta del hospital y en los que se puede observar el muro norte de la capilla mayor de la iglesia monasterial. En el inventario del archivo ducal³⁹⁹ se cita a ambos planos como originales y se fechan en 1523, según se puede observar también en la carpeta que los contiene, haciendo

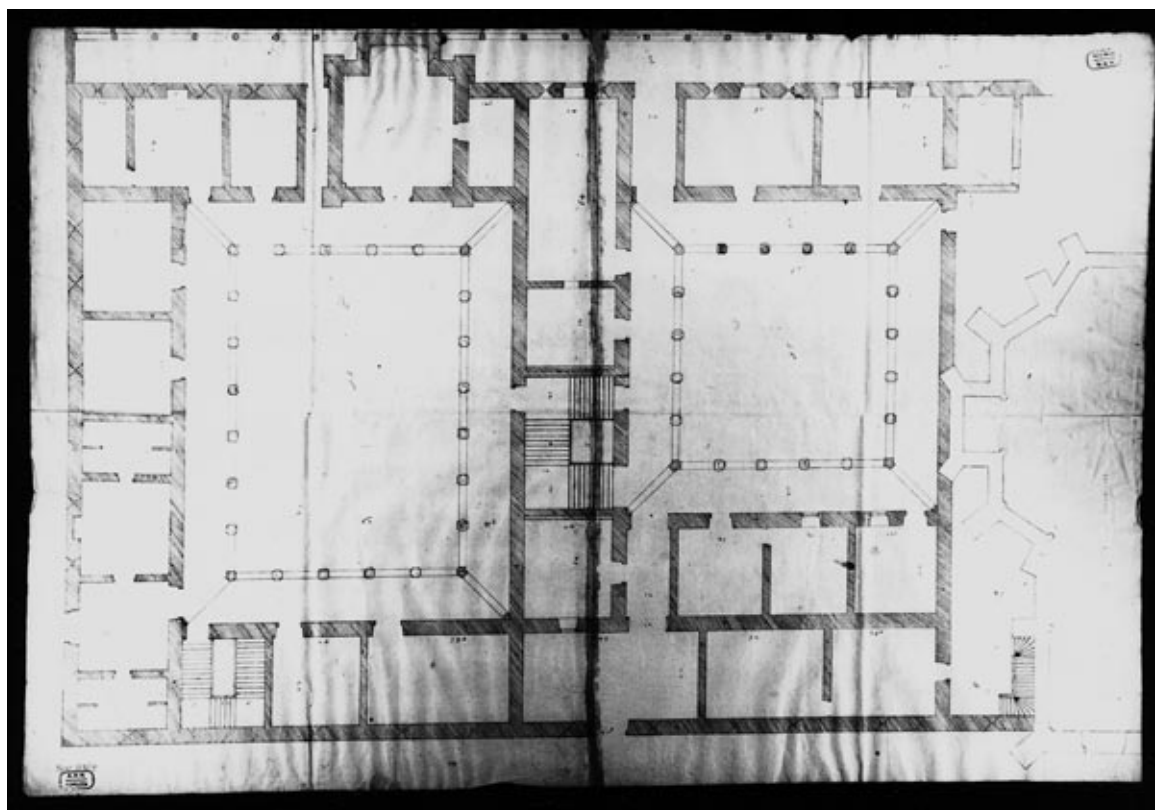
³⁹⁴ Id. Exp.26.

³⁹⁵ Id. Exp.32 (antiguo). Razón simple de las obras que el Condestable don Íñigo Fernández de Velasco mandó hacer en el monasterio y hospital de Santa Clara de Briviesca. En Frías, 1 de octubre de 1560.

³⁹⁶ BARRÓN y RUIZ DE LA CUESTA, 1997, p.259. Además el pleito de 1574 decía “el dicho don Pedro como patrón de las dichas obras mientras vivió había hecho el dicho monesterio y dejado pendiente las demás obras”. Pleito en SÁNZ GARCÍA, 1934, pp. 140-147.

³⁹⁷ La venta especifica el lugar del hospital: “les hera nesçesario el sitio y suelo que hay desde el dicho monesterio hasta las casas que al presente son de sebastian de hermosilla como dice el dentellon hasta la calle real de la calle del rrio de la cabecera de la capilla mayor del dicho monesterio con su desçendencia directa hasta el derecho de las dichas casas quedando el agua de un arroyo que sale de dicho monesterio a la parte de las heras fuera de la dicha obra”. A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 201, Exp.33.

³⁹⁸ Id. Exp. 3. Trazas del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca. Publicadas en CADÍANOS BARDECI, 1997, pp. 16-17.



Traza de la planta inferior del hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca. Hacia 1560-1561, por Pedro de Rasines. (A.H.N.).

referencia, con letra del siglo XVIII, a la fecha de apertura del testamento de doña Mencía (23-XII-1523). Sin embargo, varios puntos avalan la atribución a Pedro de Rasines y las fechas de 1560-1561. En primer lugar, como fecha *ante quam non* tenemos la de febrero de 1560 en que Pedro de Rasines daba su parecer sobre la compra de los terrenos necesarios para la obra del hospital, donde hoy se encuentra y que son los que representan las trazas. Estos terrenos definitivamente se compraban en mayo de 1561, con lo que el proyecto tuvo que hacerse en torno a esas fechas. En segundo lugar, la traza representa la iglesia monasterial sin el tercer cuerpo de nave, mandado construir con anterioridad al 31 de mayo de 1561, cuando se dice que “para fortificar el arco que esta a la dicha entrada de la yglesia de dicho monesterio avian fecho un estribo a la parte de la puente hacia la calle del rrio”⁴⁰⁰.

Rodrigo de Rasines en el hospital de Briviesca

De nuevo encontramos un vacío documental sobre el conjunto monasterial y hospitalario de Briviesca hasta 1574 en que consta que Rodrigo de Rasines tasaba la obra de la escalera de púlpito de la iglesia⁴⁰¹. Pedro de Rasines, el anterior maestro y padre de Rodrigo, había muerto en 1572.

En 1577 el Condestable ordenaba que los mayordomos entregasen sus cuentas, pero tal hecho desconocemos si se produjo ya que no existen descar-

³⁹⁹ La regesta nº 647 dice “1523— Planos de la fábrica del hospital— Origs. Leg. 77, núm. 3”. Cit. LEÓN TELLO, y PEÑA MARAZUELA, 1955, p. 96.

⁴⁰⁰ A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 201, Exp.33.

⁴⁰¹ SANZ GARCÍA, 1934, p.147. Se trataba de una escalera de mano para subir al púlpito. Fue tasada en 4 reales por Rasines y Gutiérrez, ambos maestros de cantería.

gos de esas fechas. De hecho, nada más se conoce sobre la marcha de las obras hasta el año 1582 en que el Condestable ordenaba a su secretario Gonzalo del Río que procediese al remate de la obra del hospital. La documentación ha sido localizada en el Archivo de Protocolos de Zamora⁴⁰² ya que el proceso de adjudicación de la obra se realizó en Villalpando. Allí acudieron maestros y tracistas para pujar por la obra siguiendo una traza y condiciones firmadas por Rodrigo de Rasines. El 12 de mayo de ese año el Condestable daba un poder para que se pudiese “concertar e concertéis la obra del dicho ospital de birbiesca anssi de carpinteria como canteria”, estableciendo el remate para el día 20 de junio próximo⁴⁰³. Un día antes se pregonaba la obra y el remate se celebraba el jueves día 20 repitiéndose el día 22 en la plaza de Villalpando “en presencia de muchas personas y maesos de carpinteria y canteria”⁴⁰⁴.

Las condiciones de la obra del hospital están fechadas el mismo día y en el mismo lugar de la celebración del remate, el 20 de junio en Villalpando por Rodrigo de Rasines⁴⁰⁵. Rasines había realizado una planta de la obra del hospital que había sido firmada por él y por Gonzalo del Río, el secretario del Condestable (las trazas que se conservan en el Archivo Histórico Nacional, y que hemos atribuido a su padre no llevan firma). El análisis de las medidas establecidas en las condiciones dadas por Rodrigo de Rasines indica que este maestro realizó sus condiciones conociendo la traza preexistente para la obra, ya que en muchos casos coinciden, pero modificó algunas medidas y especificó otras que no figuran en la traza de su padre Pedro.

Las condiciones se concentran en las medidas de cimientos, muros y vanos y en el tipo de piedra utilizada en cada parte del edificio, sin hacer ninguna referencia sobre el orden clásico a seguir o el trazado de las bóvedas. Según los diseños y las condiciones de Rodrigo de Rasines se debía comenzar a abrir los cimientos de la obra, lo que indica que nada se había hecho aún. Se hacía especial hincapié en el tema de la profundidad de tales cimientos (7 pies) así como su grueso (5 pies) hasta alcanzar el nivel de tierra en que las paredes serían de 4 pies de grosor para el piso bajo y 3,5 para el primer piso. Las medidas en altura indican un primer suelo a los 14,5 pies donde irían asentadas las vigas y un segundo piso de 13,5 pies de alto, con lo que a una altura de 28 pies se situaría la cornisa del edificio. El patio central con sus pilares, arcos, cornisas y antepechos se levantará conforme a la planta, lo que indica la existencia de un alzado (hasta ahora sólo existían los diseños de las dos plantas del edificio). Diferencia el tipo de piedra que se debe usar en cada cuerpo y especifica que sólo se use arco en la puerta de entrada al patio y a la iglesia. Sobre la capilla del hospital especifica algo más: debe hacerse un altar de piedra, una pila para el agua y se establece que se hará un friso corrido (“una horden de chapitel con su friso grande que ande por todas las paredes de dentro de la Capilla”) a partir del cual se volteará la bóveda (a medio punto). Rodrigo así recogía la herencia de su padre y su abuelo de hacer coincidir el friso corrido con el comienzo del volteo de bóvedas. Como en la traza de su padre la capilla debía tener también dos ventanas. Un punto importante en las condiciones es la colocación de escudos en la obra que recuerden a los fundadores, estableciéndose que uno debía

⁴⁰² A.H.P.Z. Sig. 7342, ante Cristóbal de Aranda y Antonio del Río.

⁴⁰³ Id., fol.86.

⁴⁰⁴ El pregonero decía “Sepan todas las personas maestros de canteria i carpinteria como el señor gonzalo del Rio secretario del excelentissimo condestable mi señor les hace sauer en virtud del poder que tiene de su excelencia para rrematar la obra del ospital de nuestra señora del rrosario que se ha de acer en la villa de virviesca que mañana jueves a las dos de la tarde que se quentan veinte y un dias deste presente mes de junio se comenzara en su posada A tratar del Remate de la obra que se a de haçer Para el ospital de bisbyesca cuya fundacion dexo la muy mfª señora doña mençia de velasco Para que todos los que quisieren Hallarse presentes lo puedan Hacer y para ello se manda a Pregonar publicamente porque benga a noticia de todos”. Id., fol.69.

⁴⁰⁵ Id., fols. 71-77 vto.

ir sobre la puerta principal, dos a los lados de la capilla y cuatro en los ángulos del patio.

Sobre la carpintería del edificio se establecía la condición de que la madera fuese de Salas de los Infantes y su comarca y, a diferencia de la cantería, las condiciones especifican algunos tipos de molduras usadas en las vigas (“papo de paloma”, “cola de milano”). El documento de condiciones no habla de otros elementos fundamentales del edificio que aparecían en la traza de Pedro de Rasines como eran las dos escaleras, la galería trasera o el patio rectangular. Toda la obra debía ser realizada en un plazo de siete años y por 640.000 maravedíes anuales, que son las rentas del hospital. Si la obra fuese rematada en más dinero se pagarán 400.000 maravedíes anuales a partir del séptimo año hasta que se acabe de pagar la obra. Se establecía la tasación final de cuatro maestros de cantería y carpintería.

El día 21 de junio se reunieron en Villalpando una treintena de maestros de cantería y carpintería venidos desde toda Castilla y mayoritariamente cántabros: “Rodrigo Viar de rrasinas vezino del lugar de rrasines garcia de alvarado y diego de sisniega mahesos de su magestad en la obra del hescurial, diego de praves vezino de ucles estante en valladolid pedro del rrio y hernando del rrio y joan del rrio e juan de mazaredonda y francisco del rrio y simon de la llosa y francisco de la puente juan de zorlado felipe de la cajiga garcia de sisniega vezinos del valle de aras que es en la merindad de trasmiera pedro de la torre bueras vezino de burgos juan veleze vezino de Burgos juan ortega y baltasar de castañeda su hermano vezino de burgos juan de alvarado vezino de ampu-ero— juan de nates vezino de valladolid pedro de nates vezino de madrid juan de hermo vezino de quenca de campos juan de aguiras vezino de miranda de hebro garcia de la bega Residente en venavente pedro de anzillo zerezeda vezino de morallo de tordehumos gregorio del hierro vezino de palençia andres de Rubayo vezino de çamora juan negrete vezino de meruelo pedro de solorzano vezino de solorzano/ todos los suso dichos mahestros de canteria y juan de la maza vexino del valle de aras y pedro setien vezino del lugar de Udalla y sebastian de la –roto– criado de su excelencia”⁴⁰⁶. Durante ese día y el siguiente los maestros pudieron estudiar las trazas y condiciones redactadas por Rasines y el día 23 dieron comienzo las pujas, siendo la primera la del propio Rasines en 30.000 ducados obligándose a hacerla en 14 años; tras sucesivas bajas Rasines firmaba una nueva puja de 25.300 ducados y 12 años y otra de 24.200 ducados y 10 años. El remate se suspendió y el día 24 se reiniciaba con un precio de salida establecido por el secretario del Condestable en 18.000 ducados más 500 de prometido, pero tras pregonarla en este precio no hubo nadie que hiciese baja. La obra finalmente fue adjudicada al maestro de cantería Diego de Sisniega, vecino del valle de Aras en la Junta de Voto, por un precio de 22.500 ducados más 100 de prometido y en 10 años⁴⁰⁷. Le servían de fiadores los también maestros de cantería cántabros Diego de Matienzo y Nicolás de Ribero, ambos estantes en la obra del Escorial, García de Alvarado Valdelastras y Rodrigo de Rasines⁴⁰⁸.



Firma de Rodrigo de Rasines en las condiciones de la obra del hospital. 20 de junio de 1582.

⁴⁰⁶ Id. Fol. 78.

⁴⁰⁷ Sobre este maestro véase GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp.632 y ss. y ALONSO RUIZ, 1993, pp.167-169.

⁴⁰⁸ A.H.P.Z. Sig. 7342, fols. 85-85 vto. y 92-95 vto. Escritura de obligación y fianzas dadas por Diego de Sisniega para la obra del hospital. 24 de junio de 1582. Va inserto un poder de Diego de Matienzo y Nicolás del Ribero a Diego de Sisniega, fechado en El Escorial el 6 de junio de 1582.

Mientras la obra se iniciaba, continuaba el pleito que el monasterio y el hospital habían iniciado con el Condestable allá por 1574. En 1585 se condenaba al Condestable a cumplir las mandas testamentarias de doña Mencía y a acabar el hospital en el plazo de tres años⁴⁰⁹; la Justicia real desconocía que, según el contrato establecido con Sisniega, la obra se acabaría para 1592.

Sisniega realizó algunas mejoras en la obra según se desprende de una carta autógrafa que dirigió al Condestable⁴¹⁰. Las demasías iban destinadas a conseguir la regularidad de la fachada uniformizando el tamaño de los vanos (“con esto quedaría la delantera muy mas bistosa y graciosa por de fuera y con mas luz por de dentro”) y la simetría entre los pisos (“una porques superflua y no tiene otra avajo que corresponda a ella”). Por esta orden conocemos también la existencia dentro del hospital de unos aposentos destinados a los Velasco en el piso noble junto al cuerpo de la iglesia, donde –en la traza de Pedro de Rasines– existía una tribuna que comunicaba con esta zona. Ahora se dice que el escudo de armas que se quitó al abrir la tribuna se coloque en otra parte del hospital. En los aposentos del Condestable, cuatro cuartos incluidos también la cocina y el oratorio, se mandaba también construir una escalera secreta hacia los desvanes.

Entre 1583 y 1600, Diego de Sisniega y su aparejador en la obra Gonzalo de Sisniega habían recibido la cantidad de 8.213.960 maravedíes⁴¹¹.

En 1589 el Condestable Juan de Velasco comisionó al maestro de cantería Lope García de Arredondo, entonces vecino de Burgos, para que visitase las obras del hospital. La razón de esta averiguación era la inquietud del Condestable ya que “a mi noticia hes venido que la obra y edeficio del dicho ospital questa a cuenta e cargo de diego de sisniega maestro de canteria no se a hecho o fabricado conforme a las condiçiones en que dicha obra fue rrematada”⁴¹². Arredondo permaneció en Briviesca estudiando la obra desde el 13 al 20 de noviembre, día en que emitió su declaración a favor del trabajo realizado por Sisniega. Gracias a este documento se conoce el estado de la obra en esa fecha: se habían levantado los cimientos y las paredes principales, tanto exteriores como interiores con sus puertas y ventanas, pilares y traviesas, pero aún no se había llegado a la altura de la cornisa. Arredondo declaraba que Diego de Sisniega había cumplido en todo momento con la traza⁴¹³, comprobando el perfecto fundamento de los cimientos y la calidad de la piedra de las canteras del cercano pueblo de Reinoso. Respecto a las medidas de largo del edificio (155 pies), observa que siguen la traza pero, sin embargo, recomienda el aumento de la altura de las paredes un cuarto de pie, para llegar a los 28 pies en que está trazada.

Mientras tanto, en 1594 de nuevo se mandaba carta ejecutoria al Condestable sobre el pleito que mantenía con la comunidad; éste debía ejecutar “lo mandado por el testamento de Doña Mencía, fundadora, y pague todos los reparos necesarios del convento”, así como una multa de 102.000 maravedíes⁴¹⁴. El monasterio entonces precisaba “necesidad porque habiendo mandado rehedificar el dicho convento un monesterio tan suntuoso y principal dejaría declarado y dotado como por cuenta de sus bienes y rentas ser reparado para estar siempre en pie”; asimismo encargaban dos retablos colaterales para las dos capillas a los

⁴⁰⁹ A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 201, exp. 37. 8 de junio de 1585.

⁴¹⁰ Id. Exp.39. Entre 1589-99.

⁴¹¹ Id. Exp. 39.

⁴¹² A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg. 201, Exp. 38.

⁴¹³ Las condiciones y la traza de la obra eran cuatro pliegos grandes de papel en los que se incluían los diseños de los pisos bajo y alto. Además se hace referencia a la existencia de un modelo (¿maqueta?) usado por Lope García de Arredondo para saber si el trabajo de Sisniega era conforme a lo pactado.

⁴¹⁴ SANZ GARCÍA, 1934, pp. 115 y ss.

lados del altar mayor (ambas en obras en 1563) y que se haga mayor la ventana de la capilla mayor por donde comulgan las monjas para que puedan tener un coro bajo (ya que el alto está alejado, igual que el púlpito que mandan quitar).

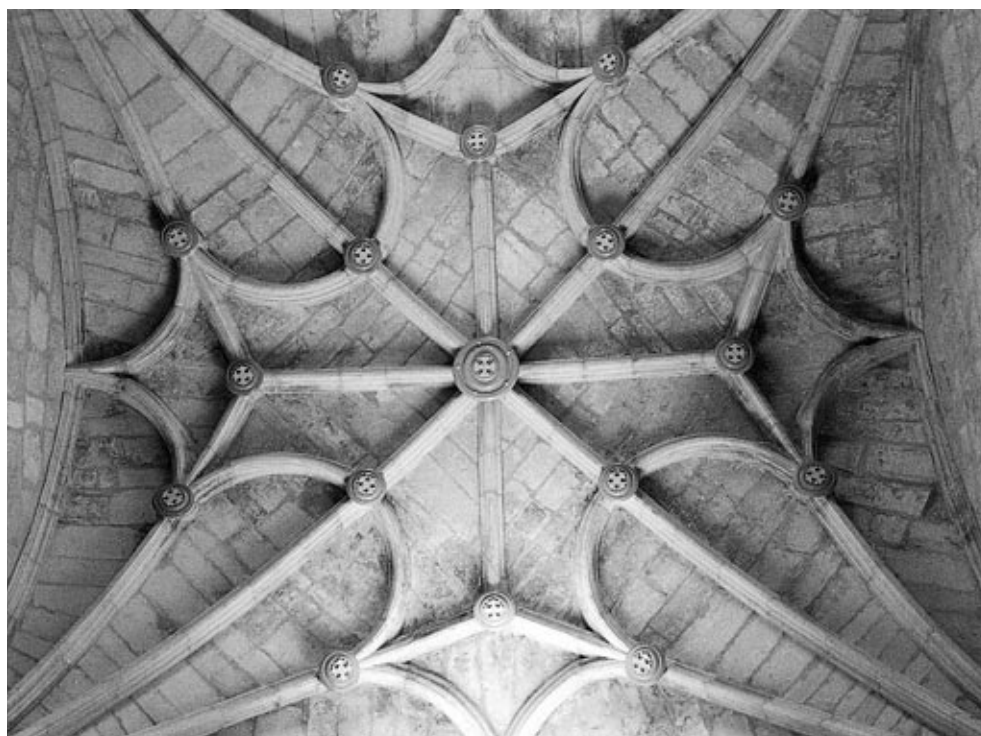
Con anterioridad a enero de 1603 Diego de Sisniega reclamaba se viesen y tasasen de nuevo las mejoras que él había introducido en el edificio y en esa fecha el Condestable Juan de Velasco ordenaba a Domingo de Cerecedo, maestro de obras del obispado palentino, que tasase dichas demasías, lo que hacía en 1604⁴¹⁵.

Diego de Sisniega incidía con sus mejoras en la regularización de la fachada del hospital aportando criterios clasicistas; por ello consideraba que “para la buena simitria y distribucion” el patio debía hacerse de nueve arcos y ocho columnas para evitar el “grande deffeto no se aver hecho ansi porque demas de la fealdad que causaran ser los arcos pares y las columnas nones” y que una columna quedase en mitad del claro de la puerta del zaguán. Señalaba también que la fachada se había hecho de sillería y no de mampostería como estaba contenido en las condiciones y que había deshecho los torreones antiguos y cercas de piedra que quedaban dentro de la obra y que no era necesario deshacer. En la declaración Sisniega se muestra muy crítico con Rasines llegando a decir que había hecho esas mejoras “sin tener Respeto a lo que estava traçado por no convenir a semejante edificio”. Domingo de Cerecedo en mayo de 1604 daba su informe sobre tales mejoras en contra del propio Sisniega (quien “tenía las dichas mejoras en mucha mas estima y balor”) y, además le ordenaba realizar una serie de pequeñas obras (escudos, letrinas, corredores) para concluir el hospital. La respuesta de Sisniega no se hacía esperar y el 12 de mayo escribía al Condestable sobre el “harto agrabio” que le había hecho Cerecedo. El 13 de mayo Pedro de Aguayo, Provisor de la obra del hospital, y el Licenciado Gamboa hacían lo propio: Aguayo declaraba que él había sido el encargado de ir a buscar a Sisniega a La Montaña desde donde éste había venido acompañado de gran número de oficiales y del propio tasador Cerecedo, a quien había mostrado “las traças de la planta baja y alta”. Gamboa arremetía contra Sisniega ya que “quien toma a su cargo tales obras biendo que es necesario ynnobar lo contratado no dar quenta a su dueño” además de que Sisniega podía haber considerado tales mejoras al hacer la postura. El Condestable resolvía que de su boca no habían salido mandas de mejorías y Diego de Sisniega con 12 canteros concluía las obras en el verano de 1604. En mayo de 1606



Vista exterior de la capilla del hospital desde el patio del monasterio.

⁴¹⁵ Id. Exp. 39. Incluye la lista de mejoras realizadas por Diego de Sisniega, la orden del Condestable a Domingo de Cerecedo y la tasación de éste.



Bóveda de la capilla
del hospital.

daba nuevas trazas para las habitaciones del Condestable en el hospital (en el piso alto del segundo corredor comunicando con la iglesia a través de una tribuna que también él diseña)⁴¹⁶. Las habitaciones se debían hacer conforme a una traza firmada de su nombre por los maestros canteros Gonzalo Gómez de Sisniega y Juan de la Fuente.

Lo que se extrae de esta azarosa historia es que Rodrigo de Rasines, introducido en Briviesca por su padre, había trabajado en el monasterio con anterioridad a la muerte de éste y era, por tanto, quien conocía los diseños de Pedro de Rasines para la obra del hospital. Cuando el Velasco decide su construcción definitiva, apremiado por un pleito con la comunidad desde 1574, recurre al maestro que conocía la obra y le encarga que realice las trazas (incluido el alzado) y las condiciones de la obra de cantería y carpintería. Aunque Rasines puja varias veces por la obra, ésta al final se la queda Diego de Sisniega, maestro de cantería que trabajaba en El Escorial, fiado por otros canteros entre ellos el propio Rasines. Pero el estilo de Sisniega y el de Rodrigo de Rasines poco tienen que ver; pronto Sisniega comienza a introducir reformas orientadas a la armonización y regularización de la fachada dentro de criterios clasicistas. El edificio que hoy contemplamos corresponde a dichos criterios.

Don Juan Fernández de Velasco recogía en su testamento de 1612 que “yo debo al hospital de Nuestra Señora del Rosario de la mi villa de Briviesca, de que soy patrón, cinco mil y trescientos ducados, según la relación que se me ha dado, los cuales se han ido gastando por mi orden en un cuarto de casa que se ha fabri-

⁴¹⁶ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 1408, fols. 132-136, ante Pedro de Ruise-co. Aún le adeudaban pagos por esta obra en 1617. Datos cedidos por M.C. Losada Varea.

cado pegado al dicho hospital; y aunque pensé y tuve intento que la dicha obra fuese de utilidad y má grandeza del dicho hospital, todavía habiéndolo considerado más, me ha parecido que no se puede contar este gasto por cuenta de la hacienda del dicho hospital, por ser para habitación mía y del Señor de mi casa cuando quisiere ir allí. Y así quiero y mando que se le paguen los dichos cinco mil y trescientos ducados”⁴¹⁷. Seguía así el Condestable la costumbre de sus antecesores en la Casa de Velasco de tener espacio de habitación en los monasterios y hospitales de los que eran patronos.

En 1634 el hospital se decide transformar en monasterio de cartujos, como se desprende de una carta del Condestable a Francisco de Espinosa, alcalde de Briviesca⁴¹⁸.

El monasterio

El conjunto monasterial de Briviesca debió iniciarse en 1512 por la construcción de su iglesia y algunas estancias monasteriales, a cargo de Juan Gil de Hontañón. Prueba de este primer momento constructivo es la portada de la iglesia con doble dovelaje moldurado enmarcado por pilastras. También corresponden a estos inicios de la obra las estancias en torno al llamado “claustro gótico” y el propio claustro, formado por robustas columnas entre las que se abren en el cuerpo bajo arcos muy apuntados (al modo del arco de entrada a la Capilla de la Concepción de Medina de Pomar). Las molduras cruzadas en los capiteles y pedestales del piso alto del claustro de nuevo nos recuerdan que pudo ser Juan Gil el arquitecto del Palacio de Casalarreina.

La estructura general del monasterio diseñado por Juan Gil reproduce el modelo habitual empleado en tales construcciones según el cual las dependencias monasteriales se distribuyen en torno a claustros, situándose en un extremo de los mismos la iglesia conventual. Lo que se aparta de lo común en este tipo de obras es la duplicidad del coro (alto y bajo) desde los que la comunidad puede seguir las celebraciones eucarísticas. En Briviesca también se construyeron dos claustros: el gótico ya comentado y el conocido como “castellano” situado más cercano al templo que parece haber sido de un patio de servicio con soportes de madera con zapatas.

Artísticamente es la iglesia la joya más destacada de Briviesca. La cabecera del templo es una gran capilla centralizada que arranca en forma de octógono desde el suelo y a la que se añaden un presbiterio ochavado y dos capillas laterales a modo de transepto. El presbiterio de Briviesca reproduce parte de la cabecera trilobulada empleada por Juan Gil de Hontañón en La Piedad de Casalarreina dos años después. En el ámbito interior ambos presbiterios, similares estructuralmente —obsérvese el despiece de la plementería— presentan sensibles diferencias de tratamiento, especialmente en los apoyos (columnas y ménsulas aún góticas en Casalarreina, y columnas con capitel en Briviesca). En Briviesca los soportes no son haces de columnillas adosadas a un núcleo circular, como había empleado el propio Juan Gil en Medina de Pomar y Casalarreina, sino que son columnas de basa ática con capiteles a dos diferentes niveles

⁴¹⁷ MATILLA TASCÓN, 1983, p.121.

⁴¹⁸ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 373 (nuevo), exp.4. “tengo grande escrupulo de que estando tan adelante la fundacion de los cartujos dese ospital no se ponga en execucion y resolucion de tomarla luego entrarlos pagando lo que a esta obra devo, y asi luego que recibais esta carta os juntareis con Pedro de Arce Carrera provisor y hareis un papel muy fundado diciendome el estado en que esta esta, que es lo que a esta obra se deve, que hacienda hay en pie de ella que puesta en renta para su fundacion quanto se deve del alcance de Quintana, quanto de lo quel importa tengo yo embolsado que menajes estan comprados para los Cartujos, que son los que faltan y con que tanto se podran comprar y en fin ambos juntos haçed un papel muy bien ajustado para que en esto se tome resolucion remitidmele luego porque se junte con los que ay en mi contaduría”. 9-IV-1634.

419 “-lo primero se a de rreparar el arco del coro de la yglesia de lo que fuere necesario y pareciere al maestro mayor pedro de rresines al que se le advierta que tenga respeto a que quede muy bien echo lo que alli ay que rremediar y se procure que no se pierda ni dañe el letrado dorado questa de frente del altar mayor” A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 201, exp. 32 (antiguo).

de su fuste. Lo que sí mantiene Gil en Briviesca es la uniformidad en el arranque de los nervios de las bóvedas. Los capiteles –los berros de los Velasco entre molduras–, como en las otras obras señaladas, son la continuación del friso corrido que rodea toda la capilla.

Del conjunto templario destaca la gran bóveda que cubre la capilla mayor, la versión “austera” de la Capilla del Condestable según Chueca Goitia. Como en el caso de la capilla de la sede burgalesa –obra de Simón de Colonia–, en Briviesca Juan Gil diseña una bóveda de nervios rectos con una estrella inserta dentro de otra estrella, pero sin filigrana calada en el interior, como el propio Colonia había hecho en Burgos y Juan Gil en Medina de Pomar.

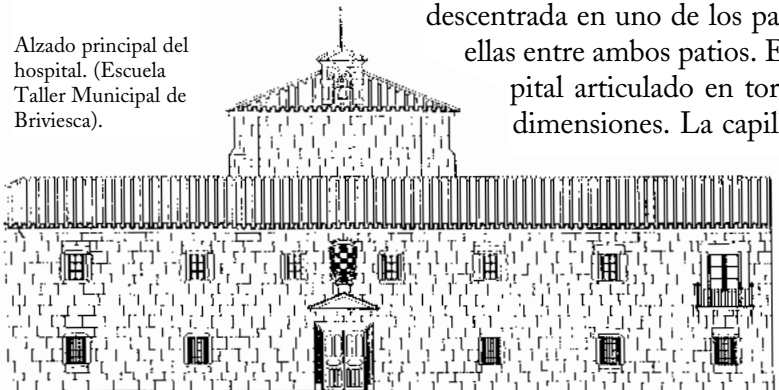
Los dos tramos de nave originales albergan el coro alto. Los restos de estructuras arquitectónicas anteriores que hoy podemos contemplar en él nos indican su estructura original luego modificada al abrir el gran arco fajón. Había sido concebido como una tribuna cerrada en la que únicamente existirían dos ventanas de arco escarzano ligeramente molduradas. Todo el frente de este coro estaba enlucido con yeso en el que se había grabado una inscripción en letras capitales referente a la genealogía de la fundadora. Sin duda este era el letrado dorado que en octubre de 1560 debía respetar Pedro de Rasines al arreglar el arco del coro⁴¹⁹. El arco debía ser el mismo al que antes hacíamos referencia y que supuso la modificación del coro alto, demostrando que en el origen las naves no se comunicaban con la gran capilla mayor, concebida como una unidad centralizada.

El hospital

El hospital de Nuestra Señora del Rosario se construyó al Norte de la iglesia de Santa Clara adosado a ésta, con la que se comunica a través de una tribuna destinada a los Velasco. Así, el patrimonio monumental fundado por los Velasco en Briviesca alcanza unas dimensiones considerables, quedando la iglesia del monasterio como eje del conjunto. Es significativo destacar como el conjunto se ha regularizado en planta (ninguna edificación sobresale en profundidad hacia el Este ni el Oeste, alineadas a la calle) y alzado. Aunque el proyecto de hospital de Pedro de Rasines no fue lo que se construyó, sino prácticamente la mitad, conviene destacar que se trataba de un plan habitual en los hospitales españoles: dos patios y galería al sur. Pedro de Rasines varía esta estructura habitual al situar la capilla descentrada en uno de los patios y al concebir dos escaleras importantes, una de ellas entre ambos patios. Este proyecto se transformó, construyéndose un hospital articulado en torno a un único patio cuadrangular de considerables dimensiones. La capilla se encuentra afrontada a la entrada principal tras cruzar el patio y la escalera principal está acodada hacia el Sur, hacia las estancias que comunican el hospital con la iglesia, las que estaban reservadas para el Condestable y su familia (hoy de propiedad particular).

El patio construido es de nueve arcos de medio punto y ocho pilastras y su diseño clasi-

Alzado principal del hospital. (Escuela Taller Municipal de Briviesca).



cista hace pensar en la intervención de Diego de Sisniega como indican el corte de los arcos, los petriles lisos y los capiteles con un simple sillar liso. Acodada en su ángulo suroeste se abre la escalera principal del hospital, correspondiéndose con la dirección hacia las estancias que pertenecían al Condestable. Como en otros casos de escaleras diseñadas por Pedro de Rasines se trata de una típica escalera claustral de caja cerrada en la que apenas existe decoración y en la que el espacio se cubre con artesanado de madera.

Es la capilla la que concentra la mayor decoración del edificio. Afrontada a la entrada principal del hospital, ha sido concebida con dos alturas, una para cada piso del hospital. Así, al piso bajo se abre a través de una puerta de medio punto (sin duda reformada a partir de Sisniega) que se convierte en escarzano al interior. En el piso alto se abrió con posterioridad un vano rectangular a modo de tribuna, decorado con platabanda. Las diferencias con la capilla trazada por Pedro de Rasines se centran en la inexistencia de venera en la cabecera. Lo construido es una capilla prácticamente cuadrada a la que rodea una imposta sobre la que se abren dos ventanas de medio punto molduradas en derrame. Sobre ellas se construye una bóveda estrellada que sí sigue el diseño de Pedro de Rasines. Se trata de una bóveda de crucería con combados y pies de gallo, repitiendo un esquema muy usado por Rodrigo Gil de Hontañón. Un arco de medio punto rebajado actúa a modo de arco de descarga en la cabecera, a los lados dos escudos de los fundadores. Al exterior destacan los estribos esquinados de la capilla, demostrando su conclusión a finales de la centuria.

El Palacio Ducal y la Colegiata de Santa María del Mercado en Berlanga de Duero (Soria)

La villa soriana de Berlanga de Duero se encuentra ligada al linaje de la Casa de Tovar desde el siglo XIV. Por su condición de plaza fronteriza jugó un importante papel en la Edad Media, siendo definitivamente conquistada en 1080, pero hubo que esperar prácticamente un siglo hasta que Alfonso I el Batallador comenzase la tarea de su repoblación. De villa real pasó en el siglo XIV a villa de señorío, al cederla el rey Alfonso XI a su hijo don Tello y pasar de éste a su hija ilegítima doña Leonor de Castilla, casada con Juan Fernández de Tovar; éste era hijo de uno de los beneficiados por Enrique de Trastámara al apoyarle en su guerra por el trono castellano, Fernán Sánchez de Tovar, Almirante de Castilla. Una descendiente del linaje, María de Tovar, se casó en 1482 con Íñigo Fernández de Velasco, pasando por tanto la villa al dominio de la Casa de Velasco⁴²⁰.

La historia de la construcción del Palacio Ducal y de la nueva Colegiata de Santa María del Mercado está en estrecha relación con la historia de la unión de estos dos linajes y su política de asentamiento señorial en la villa, especialmente evidente a partir del nombramiento de don Íñigo como Condestable de Castilla. Maestre Rasines materializa los deseos del condestable y su mujer de elevar Berlanga de Duero a la categoría de villa moderna, dotándola de una nueva dignidad religiosa (a través de la construcción de una nueva y amplia colegiata), una nueva

420 FERNÁNDEZ DE VELASCO Y SFORZA, 1959, p.197.

Estado actual del castillo artillero de los Velasco en Berlanga de Duero.



dignidad social al crear un moderno palacio adecuado para la nueva corte y categoría de su dueño (incluso con jardines y mecanismos hidráulicos pioneros en España) e introduciendo en el trazado urbano de la villa de raíz medieval elementos característicos de la nueva racionalización renacentista.

Antes de explicar la intervención de maestro Rasines en el palacio ducal de Berlanga de Duero y su colegiata a partir de 1526 conviene detenerse en una construcción ya existente en esas fechas y que se remodela a partir del nombramiento de don Íñigo Fernández de Velasco como Condestable de Castilla: la fortaleza medieval, situada en lo alto de la colina de Berlanga de Duero y en cuya remodelación se ha querido ver implicado a Juan de Rasines⁴²¹. La fábrica medieval construida a expensas de don Luis de Tovar y su esposa María de Guzmán era de planta cuadrangular con la torre del homenaje en una de sus esquinas y dos patios, uno inmediato a la entrada y otro residencial con galerías porticadas de las que sólo se conserva una basa de finales del siglo XV. Doña María de Tovar y don Íñigo Fernández de Velasco decidieron ampliarla a partir de 1512 dentro de su amplio programa de reformas para la villa. Lo transformaron en un castillo artillero de traza rectangular y con cuatro torres circulares en las esquinas. Su factura ha sido relacionada con las obras llevadas a cabo en el castillo de Grajal de Campos (León) por Hernando de la Vega –Comendador Mayor de Castilla de la Orden de Santiago– a partir de 1517 o las de la fortaleza de Pamplona por Pedro de Malpaso, cantero, a partir de 1514. Sin embargo, la fortaleza de Berlanga ha sido habitualmente atribuida a Benedetto da Ravenna por haber realizado éste un proyecto para la fortaleza de Villalpando (Zamora) también en manos de los Velasco⁴²². Pero se debe considerar que de lo proyectado por Ravenna para Villalpando nada se hizo y su proyecto corresponde a una fortaleza más avanzada que lo construido en Berlanga, aunque se den evidentes semejanzas entre ambas obras⁴²³. El proyecto para Villalpando no tiene fecha pero parece haber sido realizado entre el fin de la Guerra

⁴²¹ Véase nota 113.

⁴²² Sobre el parecer de Benedetto da Ravenna sobre el castillo de Villalpando y su relación con el de Berlanga véase COOPER, 1980, T.I, p.215 y ss.

de las Comunidades y la llegada al castillo de los Delfines de Francia como rehenes (es decir, entre 1521 y 1526).

La obra del castillo de Berlanga es anterior al de Villalpando. El estudio arqueológico señala que la remodelación del castillo soriano se paraliza justo cuando era necesario derribar la parte residencial del viejo castillo –“una casa de aposentamiento” como se llama en 1509– que no se podía derribar ya que aún no se había comenzado el nuevo palacio. Esto ocurrirá a partir de 1526 en que se derruye la antigua iglesia de Santa María de Mercado y en su solar se levanta el nuevo palacio. Con estos datos podemos establecer la fecha de las obras del nuevo castillo artillero al menos entre 1514 y 1526. A partir de esa fecha Juan de Rasines pasaría a ser el maestro de la obra de la nueva colegiata y del nuevo palacio. Sin embargo, no fue Rasines el encargado de la remodelación realizada a partir de 1514 ya que en esa fecha estaba comenzando su carrera profesional bajo la órbita de maestre Bigarny y no consta como maestro de cantería hasta 1522.

Colegiata de Santa María del Mercado de Berlanga de Duero

La historia de la construcción de la colegiata procede de la obra de Lope-ráez, quién es seguido por todos los que se han ocupado de esta obra. Así, desde Bedoya, Rabal, Ortiz García, García Sánchez a J.M. Martínez Frías⁴²⁴, se viene organizando la historia en torno a la preocupación del Condestable don Íñigo Fernández de Velasco y su esposa doña María de Tovar de devolver a Berlanga de Duero la honorabilidad eclesiástica que había perdido. En efecto, desde el siglo XV existían en la villa diez parroquias diferentes que a lo largo de finales del siglo XV y comienzos del XVI se van unificando en una sola, probablemente debido a que su número era excesivo para las necesidades espirituales de la villa⁴²⁵. Santa María del Mercado, perteneciente entonces a la diócesis de Sigüenza, se encontraba a comienzos del siglo XVI dotada de 60 beneficiados pero, debido a su inadecuada preparación y desprestigio moral, los Condestables decidieron aunar todas las rentas del resto de las parroquias en Santa María del Mercado y elevarla a la dignidad de colegial con su cabildo, abad, dignidades, canónigos, etc. Es decir, se pretendía dotarla de dignidad eclesiástica y económica⁴²⁶.

La estrategia de don Íñigo Fernández de Velasco incluía una primera fase: elevar a colegiata la antigua iglesia de Santa María del Mercado⁴²⁷. En 1513 los ya Condestables solicitaron al papa León X el permiso para erigir la iglesia en colegiata, ofreciéndose a dotarla y a costear las obras que fuesen necesarias para adecuarla a su nueva dignidad. La Bula fue concedida en Roma el 16 de junio de 1514, ostentando los Velasco el patronato de la abadía y, por lo tanto, la facultad de elaborar estatutos⁴²⁸. Puede que el impulso definitivo hacia la nueva colegiata tuviera que ver con el hecho de convertirse el patrono en Condestable en 1512, fecha a partir de la cual se produce una profunda transformación urbana propiciada por el matrimonio Velasco-Tovar al ampliarse la antigua fortaleza, construirse un palacio ducal, una nueva colegia-

⁴²³ COBOS GUERRA y DE CASTRO FERNÁNDEZ, 1992.

⁴²⁴ De la arquitectura de Berlanga de Duero se han ocupado de forma específica un variado grupo de escritores entre cronistas locales, historiadores e historiadores del Arte; entre estos últimos destacamos el único estudio sobre la arquitectura de la colegiata realizado hasta el momento, el de J.M. Martínez Frías. Son BEDOYA, 1845; LOPERRÁEZ CORVALÁN, 1788; GARCÍA SÁNCHEZ, 1964; GARRIJO PUERTAS, 1995; MARTÍNEZ FRÍAS, 1980; ORTIZ GARCÍA, 1930 y RABAL, 1889.

⁴²⁵ MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.359.

⁴²⁶ BEDOYA, 1845, pp.58 y ss. Otra de las razones que alega el autor que movieron al Condestable a erigir la iglesia en colegiata es que “Miraban asimismo al aumento del culto divino y especial consuelo suyo y de todo el pueblo en poder presenciar las funciones eclesiásticas celebradas con conveniente pompa en la iglesia en que yacían los cuerpos de sus ilustres ascendientes, y en que ellos mismos residían por largas temporadas”. Bedoya debe referirse a los ascendientes por rama Tovar.

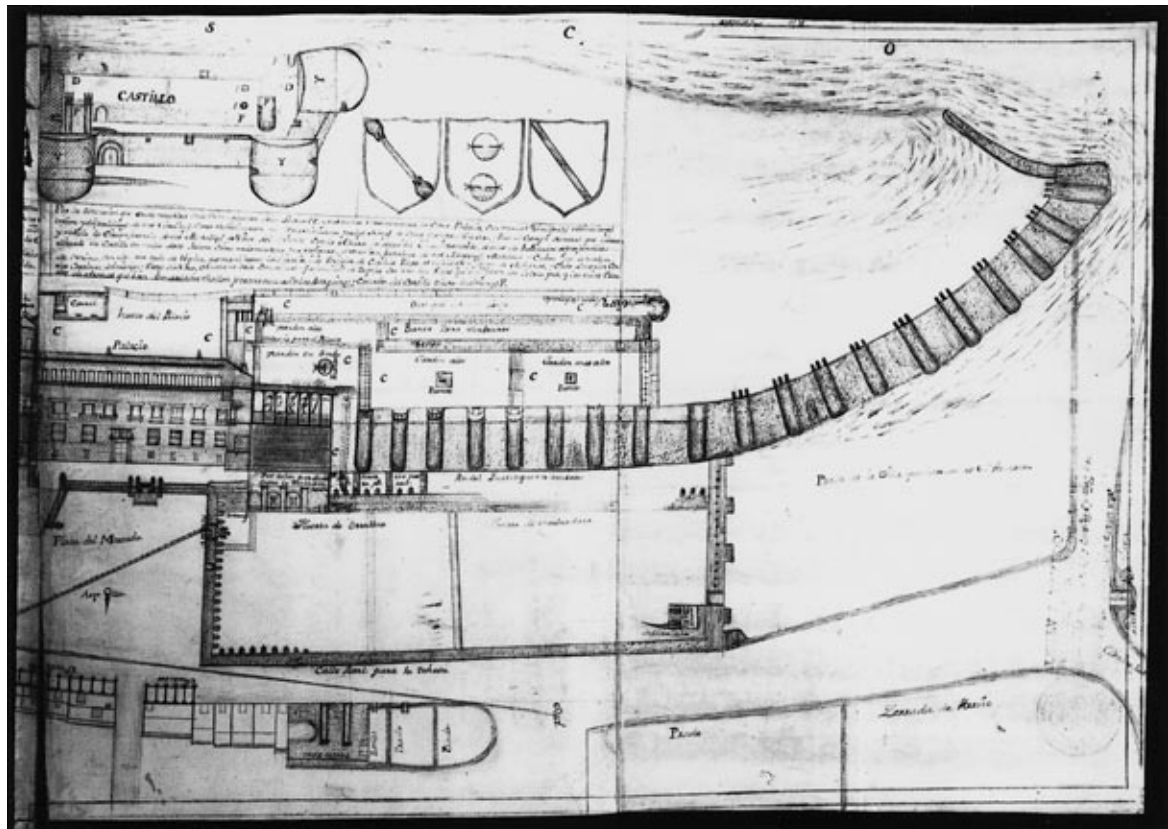
⁴²⁷ Esta estrategia es equivalente a la que años después realizará el Duque de Lerma con la iglesia de su villa ducal, hoy Colegiata de San Pedro y, significativamente, también iglesia salón.

⁴²⁸ Los primeros estatutos de la colegiata, elaborados por don Íñigo Fernández de Velasco y doña María de Tovar, datan de 1527 (A.P.Berlanga, Leg. V, nº 2).

ta con su propia plaza –llamada de San Andrés– (para lo cual se derriba parte del antiguo caserío) y una plaza mayor al derribarse la antigua iglesia parroquial que allí se encontraba. Se trata de un plan de reforma interior, de asentamiento señorial en la villa que supone una drástica transformación de la villa medieval.

El 13 de junio de 1516 León X ratificaba la licencia dada dos años atrás. El documento contiene que “dicho lugar –Berlanga– es celebre por su situación y ornato de sus edificios y numero de habitantes y pobladores y que entre otras casas de las partes del lugar era insigne y notable una yglesia aunque parroquial de la biennaventurada llamada de Santa María del Mercado del mismo lugar, en la qual se conocian estar instituidos algunos beneficios perpetuos eclesiasticos y cuyos edificios Yñigo duque y Maria duquesa los referidos a no pequeña costa suya de sus propios bienes havian renovado y ampliado en yglesia colegiata con mesa capitular, sello, arca o bolsa comun y otras insignias de colegiata”⁴²⁹. Desde este momento hasta 1526, el empeño de los patronos se concentró en construir de nueva planta la iglesia colegial en un sitio más apropiado. De hecho, la primitiva iglesia estaba situada cerca de donde estaría después situado parte del Palacio de los Velasco, en la ladera que subía al castillo. Desde comienzos del siglo XVI el futuro Condestable había realizado compras de casas en torno a la zona de la Plaza del Mercado lo que indica la intención de

⁴²⁹ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 329 (nuevo), exp. 2. 13-VI-1516.



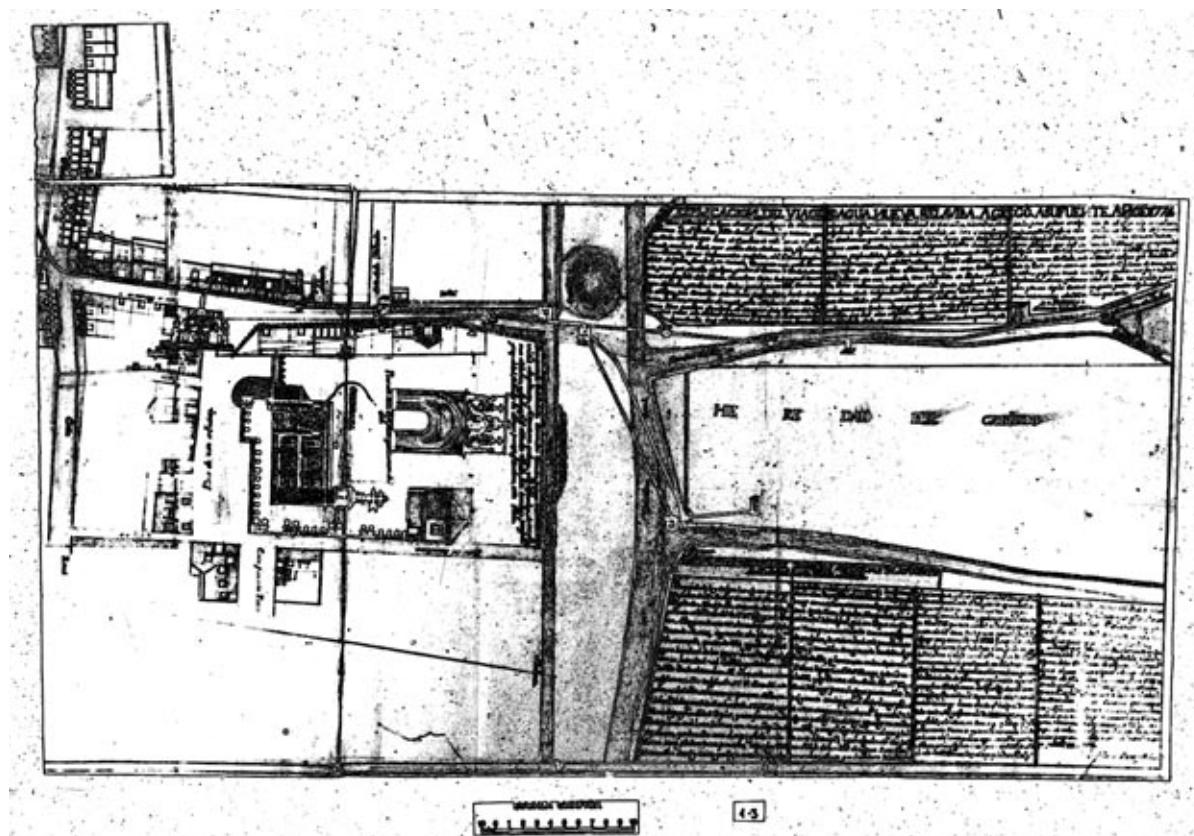
Plano de la villa de Berlanga de Duero. Año 1774. (A.H.N.).

los patronos de hacerse con el terreno y solares que rodeaban la antigua iglesia de Santa María del Mercado, ya en aquellas tempranas fechas⁴³⁰. La idea era deshacerse de las edificaciones existentes en esa zona para en ella construir su palacio; para ello era necesario justificar el derribo de las iglesias de la zona y el traslado de la iglesia colegial de Santa María del Mercado a una nueva ubicación. Este hecho les fue fácil: su situación al pie de la ladera y su escasa seguridad, fueron las razones que adujeron los patronos para construir una nueva colegial en vez de restaurar la antigua, (hecho al que se habían comprometido en sus anteriores solicitudes): “y como estuviese en la cuesta de la fortaleza y se manase tanto por bajo de los cimientos hasta se henchir todo en agua y andar en ella por pasaderas esperando su ruina y mala seguridad acordaron sus señorías de pasar la dicha iglesia al sitio que agora está, así por ser más seguro como por estar más en medio de la villa. Y mirando que si todas las iglesias de la villa se derrivasen y reuniesen la venta y espojo dellas, se pasase a la nueva que el culto divino se aumentaría y crecería la renta de la fábrica y servidores della, y así lo acordaron y pusieron por obra”⁴³¹.

En febrero de 1526 los vecinos de Berlanga consienten en el traslado de la iglesia colegial, dando solares para ello. El 1 de marzo de 1526 se realiza la probanza y sentencia para derribar, trasladar y edificar la colegiata en otro sitio mejor, en virtud de una Bula de Clemente VII dada en 1523. Para la probanza

⁴³⁰ Id., Leg. 361. Exp. 14, 18, 21, 26 y 38. Compras en Berlanga desde 1505 a 1535, a cargo del Condestable y su mujer, la mayoría de casas en la Plaza del Mercado. En dicha plaza los Condestables también poseían una huerta, que solían dar en arriendo (A.H.P.S. Leg.1998, fol.57. año 1639).

⁴³¹ MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, pp. 360-361.



Plano de la villa de Berlanga de Duero. Año 1774. (A.H.N.).

de 1526 se realiza un cuestionario al que deberán responder los testigos. Entre las preguntas de este interrogatorio destacan: “Yten si saben que la dicha yglesia parroquial que agora esta edificada esta lexos e apartada de la conversacion y comunicacion de los vecinos e moradores de la dicha villa e que esta al pie de la cuesta de la fortaleza”, razón por la que la iglesia es húmeda y se están destrozando los cimientos. Además “la dicha colegial es pequeña y angosta e que no caben en ella la gente que viene a oír los oficios, especialmente los sermones, y que si estuviera en medio de la villa y cerca de la conversacion y los vecinos della, toda la gente continuaria mucho mas de venir a ella a oír las misas y orar y oficios divinos (...) se acrecentaria mucho la devocion de los fieles”. La solución ya la habían dado los Condestables: “yten si saben que segun la poblacion de la dicha villa haciendo una yglesia colegial suntuosa y grande, segun que los dichos señores agora la tienen trazada e mandada facer, aquella sola bastaria para toda la dicha villa”. Esta nueva iglesia sería “de tres naves, con su crucero, capillas y claustra y con dos torresos –sic– y sus portadas, con su pavimento y altares e rejas y retablos y todas las otras cosas necesarias costara bien cinquenta mil ducados poco mas o menos e que fecha sera de las suntuosas yglesias colegiales destos reynos e aunque la dicha villa fuese a mayor poblacion sobraria yglesia para todos los vecinos de la dicha villa”⁴³². La demolición de las parroquias y su traslado al emplazamiento de la nueva colegial se realizó el 9 de marzo de 1526, especificándose que “para la fundación de la dicha colegial por yndulto de la sanctidad de leon decimo se desycieron diez yglesias parrochiales y todas las capillas y oratorios que en la dicha villa habia”, con lo que la nueva

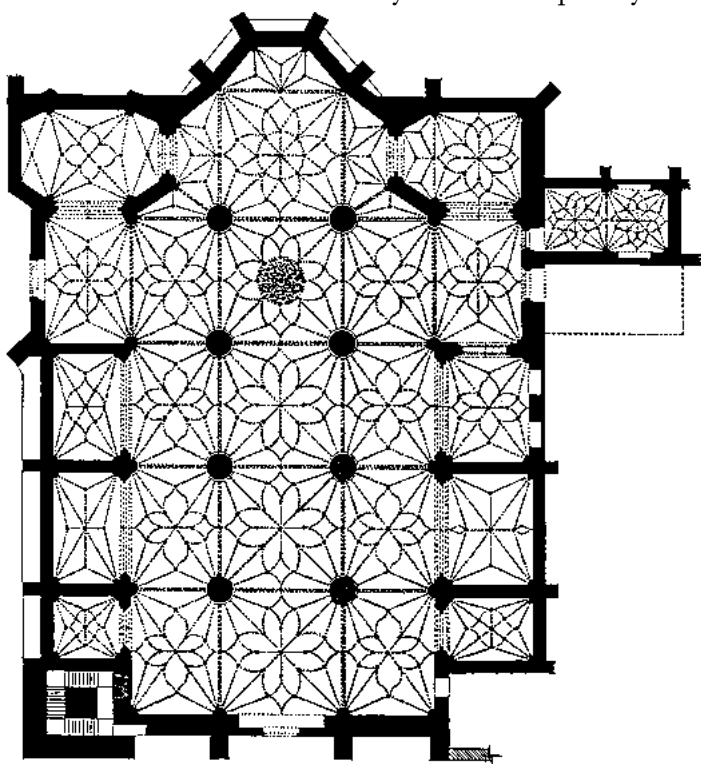
colegial de Santa María del Mercado quedaba como único templo de la población. La demolición fue encargada desde Roma a Fray Juan de Tineo, prior del Monasterio de San Agustín de Haro.

Por lo que respecta a la demolición de la antigua Santa María del Mercado “se derribe e traslade e passe e edifique de nuevo en el dicho sitio e lugar elegido con todos sus altares e ynbocaciones e insignias e privilegios e premynencias segun e como agora le pertenecían”⁴³³. Parece que el lugar elegido para la nueva colegiata, más cercano al centro de la población, se corresponde con el antiguo solar de la iglesia de San Andrés ya que la plaza ha conservado hasta nuestros días tal denominación.

La colocación de la primera piedra del nuevo templo se realizó en una solemne ceremonia celebrada el 22 de junio, aunque las obras de los cimientos se habían iniciado dos meses antes. A la ceremonia acudieron en procesión desde la iglesia antigua a la obra de los cimientos de la nueva colegial el abad don Diego Huidobro, el prior Cristóbal Gutiérrez de Montejo como diácono (posteriormente enterra-

⁴³² A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 334, exp.1. Febrero y marzo de 1526. Probanza y sentencia para derribar y edificar la iglesia colegial de Berlanga de Duero en un nuevo emplazamiento. Entre los interrogados se cita a Cristóbal de Villabona, cantero de 38 años.

⁴³³ MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.361.



Planta de la Colegiata de Berlanga de Duero (Martínez Frías, 1980).

do en el brazo derecho del transepto de la nueva iglesia), como subdiácono el bachiller Francisco de Mina, la propia Duquesa de Frías, así como el alcalde Pedro de Brizuela (luego patrono de una capilla en la nueva obra) y el corregidor. Todos ellos asistieron cuando:

“Juan de Resinas, cantero y Maestro de la dicha obra con otros muchos oficiales de cantería comenzaron á edificar la dicha Yglesia y pusieron la primera piedra del cimiento, la cual bendijo el dicho Señor Abad con oraciones y salmos y Agua Bendita y hizo en todas cuatro partes de la dicha piedra cuatro cruces con una escoda, y ansi la sentaron, y luego su Ylma. Señoria dió un ducado doble de oro para lo poner encima de la piedra dicha del dicho cimiento, y luego fue cubierta la dicha piedra en presencia de todos hasta una tapia en alto de piedras harto grandes, y se quedaron los dichos oficiales prosiguiendo su obra y se tronó la dicha procesion á la Yglesia, todos con mucha alegría y dando gracias á Nuestro Señor y dende en adelante se prosiguió la dicha obra con mucha ayuda de sus señorias y se aplicó todo el despojo de las otras yglesias á la nueva”⁴³⁴.

La obra a cargo de Juan de Rasines debió ser trazada a finales de 1525 ya que se inició entre los meses de marzo y abril de 1526 y existe constancia documental de que el 9 de enero de 1530 se hizo solemne bendición del templo por don Cristóbal de Barrionuevo, Obispo de Tagaste. En esos cuatro años de obra no se construyó el templo en su totalidad como veremos corroborado posteriormente.

Mientras, el Condestable don Íñigo había muerto en 1528 sin ver su obra concluida; su mujer doña María de Tovar se había acordado de la colegial en sus testamentos. En el definitivo de noviembre de 1527 se refería a la iglesia “que agora se hace”⁴³⁵. Su hijo el marqués hacía lo propio en el suyo fechado en noviembre de 1545 cuando mandaba aderezar una de las capillas de la iglesia (dedicada a San Miguel) como enterramiento para sus criados⁴³⁶. De hecho, aún

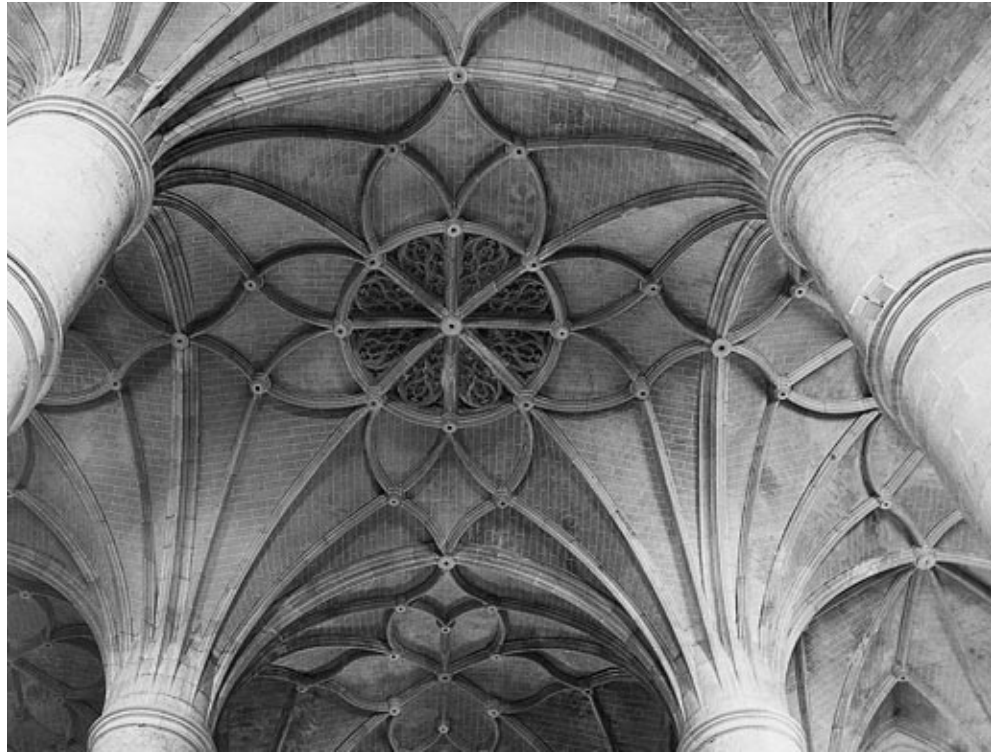
⁴³⁴ A.C. Berlanga de Duero. Leg. 18, nº3. Copia de Gerónimo Gamarra y Guevara en 1885.

⁴³⁵ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 308, exp.8i. Testamento de María de Tovar. Se trata de su tercer testamento ya que existen al menos dos anteriores: uno fechado el 18 de septiembre de 1521 y otro del 8 de agosto de 1523.

⁴³⁶ Id. Exp.11. Testamento del I Marqués de Berlanga, don Juan de Tovar.



Exterior de la Colegiata con la Portada del Sol.



Las naves de la colegiata.



Portada de la sacristía.

quedaba obra por hacer en la colegial y un año antes los dos hijos del matrimonio, el Condestable don Pedro y su hermano el marqués de Berlanga, se obligaban a entregar a la fábrica la cantidad anual de 100.000 maravedíes “hasta dar concluya y cerrada de boveda la fabrica desta yglesia colegial”⁴³⁷. Era una gran cantidad para una obra que ya llevaban muchos años costearlo por lo que después de firmar ese acuerdo, los aptronos decidieron dar por concluida su aportación alegando que la gran Colegiata de Santa María del Mercado estaba ya concluida. La respuesta del cabildo no se hizo esperar: faltaba por cerrar parte de la bóveda y la pared de la umbría. Para conseguir el dinero que aún faltaba, el cabildo proponía ceder al marqués la capilla de San Miguel y el ochavo de los linazos –a la izquierda de la capilla mayor– pero finalmente no se llegó a un acuerdo entre ambas partes⁴³⁸.

Aún incluso a finales del siglo la obra continuaba. En 1596 los patronos litigaron con el cabildo debido al deseo del Marqués de Berlanga de fundar un convento de franciscanos en la ermita de Paredes Albas. Dado el peligro que dicha fundación suponía para los intereses de la colegial, éstos alegaban su pobreza: sus rentas en estas fechas no superaban los 400 ducados mientras debían pagar 12.000 reales anualmente. Dada esta situación no se había podido concluir una torre que llevaba bastante tiempo comenzada. Además, el claustro estaba sin hacer, tres capillas sin abovedar en piedra, la iglesia por enlosar, faltaban las rejas de la capilla mayor, vidrieras para tres ventanas, el retablo mayor era antiguo –aprovechado de una de las antiguas parroquias derruidas– y conviene hacer otro, etc. En 1612 el maestro de cantería Sebastián del Castillo, vecino de la ciudad de Burgos, contrataba la obra de “una tribuna en que sus excelencias oygan misa alla donde la epistola conforme a la traça y condiciones para ella hechas” por el maestro burgalés que recibirá 500 ducados⁴³⁹.

El arquitecto, los maestros y los oficiales

El arquitecto de la Colegiata de Berlanga de Duero fue Juan de Rasines “uno de los arquitectos con más crédito por aquellas fechas por Castilla”⁴⁴⁰. Debió estar relacionado con el proyecto al menos desde finales de 1525 y hasta su muerte en 1542; como el anciano condestable, tampoco vio concluida su obra. No existe ninguna referencia documental que nos aclare lo ocurrido en estos años, pero por lo uniforme del resultado debemos deducir que el proyecto se concluyó siguiendo de forma estricta el diseño de Juan de Rasines. Si para otras obras inconclusas el Condestable don Pedro contrató a Pedro de Rasines para dirigir su terminación (es el caso del Colegio de San Nicolás en Burgos o la obra del Monasterio de Santa Clara de Briviesca), es probable que hiciese lo mismo con la fábrica de Berlanga.

También desconocemos la lista de los oficiales que trabajaron en la obra al haber desaparecido el libro de fábrica de la misma, pero varias referencias aisladas indican que en Berlanga trabajaban canteros habituales en la cuadrilla de Rasines y entalladores habituales de Bigarny: el maestro Pedro de Holanda está documentado en Berlanga en 1527⁴⁴¹ y al año siguiente Andrés de Nájera decla-

⁴³⁷ MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.370.

⁴³⁸ A.C. Berlanga de Duero, Leg. LXIII, doc. nº 26, cit. GARCÍA SÁNCHEZ, 1964, p.71.

⁴³⁹ La obra de la tribuna en A.H.P.S. Secc. Protocolos, Leg. 2926, fols. 413 y ss. Dato cedido por M.C. Losada Varea. La traza del actual retablo mayor la realizó Pedro Rodríguez de Araujo por 38.500 reales, según el expediente de su construcción fechado el 26 de junio de 1700 (A.H.N. Nobleza, Frías, Leg. 204 (antiguo), exp.30). En 1612 “yo el dicho castillo me obligue de hacer como tengo hecha una obra de cantería en el altar gradas y nicho del bulto de jaspe en la capilla mayor de la sancta yglesia collexial desta villa”. La obra fue tasada por el maestro Juan de la Vega, residente el Almazán (A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 204 (antiguo). Exp.25).

⁴⁴⁰ MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.362.

⁴⁴¹ RÍO DE LA HOZ, 1996, p.447. Holanda comenzaba su carrera profesional en esas fechas en torno a Rasines, después será el maestro de obras de la Colegiata de Santa Ana en Peñaranda de Duero (templo donde colaborará Pedro de Rasines) y trabajará en la Catedral del Burgo de Osma en 1559 (GARCÍA CHICO, 1956a, p. 11).

ra que estaba trabajando allí⁴⁴². Ya en 1549 se declaraba vecino de Berlanga el cantero natural de Rasines Rodrigo Ezquerria Villa cuando contrataba la continuación de la entonces Colegiata de San Pedro en Soria⁴⁴³.

Un nuevo espacio

Rasines consigue en la Colegiata de Berlanga de Duero su obra más personal y ambiciosa, no sólo por su audaz e innovadora combinación espacial, sino también porque en Santa María del Mercado sintetiza su concepción de la arquitectura basada en el pragmatismo y la funcionalidad al margen de los problemas lingüísticos, depurando al máximo el lenguaje formal. Proyecta una iglesia de tres naves de similar altura –cada una de cuatro tramos– con el transepto enrasado, más tres tramos de capillas más bajas entre contrafuertes. El conjunto incluía además un claustro que no llegó a construirse pero del que queda como testigo la puerta que le debía comunicar con el transepto del templo.

Dos aspectos convierten a esta iglesia en un caso original dentro de la arquitectura religiosa de comienzos del siglo XVI: la cabecera centralizada y su combinación con una estructura de naves a similar altura, sin que exista otro ejemplo donde se hayan armonizado de tal manera ambas soluciones⁴⁴⁴.

La unidad en el diseño de todas las bóvedas –de rampante redondo– del templo es una muestra más de la tendencia unificadora que marca todo el edificio. El diseño elegido es de cuatrifolios con un círculo inserto en torno al polo y y en el que los ochavos dibujan la mitad de una estrella de seis puntas (terceletes, contraterceletes y ligazones), similar al trazado de la bóveda de la Capilla de Mosén Rubí de Bracamonte en Ávila. Las claves han sido barrenadas dejando al descubierto los bacines, igual que en Santo Tomás de Haro, La Vid, Santo Domingo de la Calzada, convirtiéndose en un elemento muy común en la obra de Rasines⁴⁴⁵. El recurso a curvar los terceletes se convirtió en una seña de identidad de las bóvedas de Juan de Rasines procedente de la bóveda del crucero de la Catedral de Palencia donde Simón de Colonia lo había empleado por primera vez en 1497, inspirando los diseños de Casalarreina atribuidos a Juan Gil y que vería el propio Rasines. A partir de Berlanga de Duero se convirtió en un recurso empleado en un periodo muy concreto por la zona palentina y vallisoletana –en algunos casos en obras relacionadas con Rodrigo Gil de Hontañón– y en la zona conquense en obras de Pedro de Alviz⁴⁴⁶.

Conviene asimismo destacar la existencia de arcos fajones y formeros que delimitan el espacio de cada tramo de naves, únicamente unidas por compartir sus claves. En Berlanga de Duero los plementos han sido enlucidos imitando sillería. Los nervios de las bóvedas surgen a diferente altura de ocho pilares cilíndricos que separan la nave central y laterales y de las semicolumnas adosadas a las naves laterales. La capacidad bilingüe de Rasines de nuevo se manifiesta en el diseño de los pilares en los que combina una basa circular con un pedestal de intersecciones. Además añade una doble moldura (la más baja a 24,5 metros de

⁴⁴² En 1528 cuando tasaba el coro de la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos. Cit. RÍO DE LA HOZ, 2001, pp.221.

⁴⁴³ HIGUES CUEVAS, 1963, p.31.

⁴⁴⁴ WEISE, 1953, p.19. “El intento de armonizar el sistema de tres naves de igual altura con la tendencia a una orientación central, no ha encontrado en ninguna otra construcción una solución tan rica y completa”.

⁴⁴⁵ El dejar a la vista los bacines parece corresponder a una intención meramente funcional al servir para insertar la decoración de la clave, aunque para Simón García servían “para limpiar la capilla, colgar lámparas o deshacer los andamios de dicha capilla” MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.364.

⁴⁴⁶ Pedro de Albiz, o Alviz, (act.1524-1545) empleó el recurso en obras como el convento de San Pablo en Cuenca, la iglesia de San Nicolás en Priego o Nuestra Señora del Sagrario en Garcinarro; puede que lo aprendiera de los Albiz vascos que habían trabajado en La Redonda de Logroño. También existen ejemplos en Palencia (El Salvador de Monzón de Campos, sin tracistá conocido; Santa Eulalia de Paredes de Nava, también iglesia salón, igual que en la iglesia de San Juan del mismo pueblo, o en la iglesia de Villalobón) y Valladolid (San Pedro de Alaejos en Valladolid, en la Colegiata de San Antolín y en Santiago de Medina del Campo de Rodrigo Gil de Hontañón). Más tarde se convirtió en un recurso relativamente común entre ciertos maestros de cantería cántabros.

altura y la superior a 28,5 metros), que se continúa por los muros perimetrales del templo tratando de dar unidad al conjunto, si bien no se trata de capitel sino de elementos meramente decorativos.

La capilla mayor presenta una disposición muy peculiar ya destacada por muchos historiadores⁴⁴⁷. La función funeraria que se supone a estos espacios en Berlanga no se cumple hasta que en 1545 el marqués don Juan de Tovar decide enterrarse en la capilla mayor⁴⁴⁸. No ocurre así con las dos capillas asimétricas de menor altura que flanquean la mayor: en el lado del Evangelio la capilla del Obispo de Coria y en el lado de la Epístola la capilla de los Cristos o del Obispo de Panamá, Fray Tomás de Berlanga.

La capilla mayor se abre a las naves del templo gracias a la perforación de los paños laterales, con lo que se permite contemplar el altar desde cualquier punto de la iglesia –antes de la colocación del coro en mitad de la nave central–, en similar disposición a la cabecera de Santo Tomás de Haro. Su iluminación es, significativamente, gótica gracias a cuatro vanos con doble derrame de amplia luz y con tracería flamígera amainelada de arcos conopiales y burbuja interior.

La Capilla de los Coria contiene los sepulcros de los hermanos don Juan Ortega Bravo de Laguna, natural de Berlanga y obispo sucesivamente de Ciudad Rodrigo, Calahorra y Coria (muerto en 1517), y de su hermano don Gonzalo Bravo de Laguna, alcalde de Atienza (muerto en 1471)⁴⁴⁹. Tanto los sepulcros como el retablo de la capilla debieron pertenecer a la antigua iglesia colegial donde el Obispo de Coria había fundado el patronato de la capilla en 1516, aunque existen documentos sobre la fundación de capellanías en dicha capilla desde 1506⁴⁵⁰. Sus descendientes, como patronos de la capilla, debieron incorporar ésta a la nueva colegial por bula de Adriano IV en 1522⁴⁵¹. Está formada un tramo cuadrangular flanqueado por dos ochavos. Sus bóvedas no resultan más primitivas pero resulta más sencilla y recuerda la bóveda de la capilla mayor de la iglesia del convento cercano de Paredes Albas. Al exterior su estructura ochavada se equilibra con los contrafuertes angulados de la portada lateral del transepto, dejando claro que ambas obras corresponden a un mismo momento constructivo.

La Capilla de los Cristos o del Obispo de Panamá está situada al lado de la Epístola de la capilla mayor a la que se abre por arco apuntado y también tiene acceso desde el transepto. Su planta es poligonal, repitiendo el modelo de bóvedas del resto de los tramos de la nave. Contiene el sepulcro de Fray Tomás que había regresado a España en 1541⁴⁵². El 10 de junio de 1548 compró la capilla por 500 ducados⁴⁵³. El 18 de agosto de ese mismo año tomó posesión de la capilla su sobrina Juana Martínez, nombrada patrona de la misma y el 8 de julio de 1551 falleció Fray Tomás de Berlanga, Obispo de Tierra Firme y del Consejo de Su Majestad como señala la inscripción en la pared de la capilla⁴⁵⁴.

En las naves colaterales, más bajas, se abren seis capillas entre contrafuertes, enfrentadas tres a tres en cada lado. Abiertas a la nave lateral por arcos apuntados moldurados en el lado del Evangelio están la Capilla de Santa Ana, la de San Miguel y la de San Francisco Javier y en el lado de la Epístola la capilla de San Andrés⁴⁵⁵, la capilla de Nuestra Señora del Rosario y la del Santísi-

⁴⁴⁷ RABAL, 1889, (p.378) y LAMPÉ-REZ Y ROMEA, 1930, (t.III, p.148). Cuentan además los historiadores que tal obra mereció los alagos del arquitecto real Francisco Sabatini, quién al venir a reconocer en la Catedral del Burgo de Osma la Capilla de Palafox visitó Berlanga y exclamó al contemplar la Colegiata “¿en donde hallaría este arquitecto el modelo de una obra tan bien entendida y estudiada? ¡Ella sola honraría la capital de un reino!” (RABAL, 1889, p.381).

⁴⁴⁸ Desde Weise se ha destacado el sentido funerario de la cabecera ya que se trataba del enterramiento de los padres de María de Tovar, que no están sepultados en la colegiata; sin embargo, don Luis de Tovar (muerto h. 1478) y doña María de Guzmán no fueron sepultados en la colegiata. (WEISE, 1933, p.19).

⁴⁴⁹ La inscripción la recogen BEDOYA, 1845, (pp.75-76), ORTIZ GARCÍA, 1930, (pp.56-57) y GARCÍA SÁNCHEZ, 1964, (p.105).

⁴⁵⁰ Se trata de un juro anual de 10.000 maravedíes sobre las alcabalas de la ciudad de Soria que Mencía Vázquez vendió el 30 de abril de 1506 al Obispo de Coria y que éste incorporó a la capellanía que había fundado en dicha capilla. Cit. MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.367.

⁴⁵¹ MARQUÉS DEL SALTILLO, 1951, (pp.385-386) y GARCÍA SÁNCHEZ, 1964, (pp.105-106 y 109). El documento de la fundación de la capellanía de 1516 se encuentra en A.H.N., Leg.4807.

⁴⁵² A.H.N. Secc. Clero, Lib. 16390, s/f. Traslado copiado en 1775. Los testigos en el testamento son allegados al servicio de la Marquesa doña Juana Enríquez, quien queda por albacea. (Dato cedido por J. Gómez Martínez).

⁴⁵³ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 330. Exp.22.

⁴⁵⁴ En la pared de la capilla se puede leer: “Esta capilla fundó y dotó el muy reverendo y muy magnífico señor de Fray Tomas de Berlanga natural de esta villa obispo de tierra firme del Consejo de su magestad y dexta en ella dos capellanes y an de ser parientes y qº casen en ella cada año dos parientes suyas el día de la ynnención y que aquel día todo el cabildo desta santa yglesia diga visperas y misa con capas y cetros y encensarios de las dichas fiestas en ellas, y otros días siguientes misa de defunto con su nocturno con capas y cetros y encensarios y ministros por el y por sus defuntos. El murió a 8 de julio de 1551 años”. El Obispo ejerció importantes funciones como patrón artístico en Panamá; en uno de sus viajes consta que fue acompañado de gran número de canteros españoles y al naufragar su embarcación perecieron muchos, perdiéndose útiles y herramientas de cantería, pero salvándose el Obispo (Cit. BAYON y MARX, 1989, p.15).

mo Cristo de Burgos con bóveda de crucería del año 1700 debida a Antonio Adán.

La existencia del coro en la nave mayor en el tramo contiguo al transepto no parece corresponder a la idea original de Juan de Rasines ya que su ubicación no permite visualizar la iglesia en los parámetros de unidad espacial característicos de las iglesias salón. Los datos parecen demostrar la existencia de un espacio cerrado dedicado a coro desde mediados de la centuria, coro que fue completado y enriquecido a comienzos del siglo XVII⁴⁵⁶. Tales fechas no nos permiten deducir si el proyecto de Rasines incluía la existencia del coro o éste se pensó con posterioridad. Sin embargo, la iglesia ya era colegial cuando Juan de Rasines comenzó la obra y una colegial debía cumplir ciertas necesidades litúrgicas entre las que se encuentra la necesidad de un coro para las oraciones del cabildo. Rasines debía tener previsto este espacio. Si es así, la idea de unidad espacial propia de la iglesia salón se desarticula.

Al exterior el templo presenta un aspecto macizo y sobrio donde únicamente destacan la molduración de los vanos, la portada y las líneas de imposta que recorren el paramento de sillería en los que se abren vanos apuntados con tracería flamígera⁴⁵⁷. El templo conserva tres puertas, dos de ellas en los brazos del transepto y una a los pies. Sobre cada puerta se ha abierto un vano circular de gran diámetro. Destaca la puerta del lado del Evangelio, conocida como la Puerta del Sol. En ella Rasines ha empleado un arco carpanel enmarcado por arquivoltas lisas de arco ligeramente apuntado, tímpano sin decorar y, sobre todo ello, un frontón sobre pilastras cajeadas que penetran en la arquivolta exterior, repitiendo el esquema compositivo del tímpano de la puerta del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara⁴⁵⁸.

La molduración exterior de la colegiata reproduce la interior empleando un recurso muy común en Rasines: una primera línea de imposta más sencilla a la altura de la cornisa de las naves colaterales y una segunda moldura, esta vez doble, como cornisa de las naves laterales que recorre todo el edificio, incluido el cuerpo de la torre. Ésta, a los pies de la nave del Evangelio, es un cubo de tres cuerpos con pequeños vanos en el inferior. En un principio la torre tenía acceso desde el interior del templo donde se conserva una puerta tapiada en el siglo XVIII, momento en que se abrió un acceso desde el exterior. En planta se puede observar como el proyecto original contemplaba la construcción de otra torre a los pies de la nave de la Epístola que no se llegó a construir.

El Palacio Ducal de Berlanga de Duero

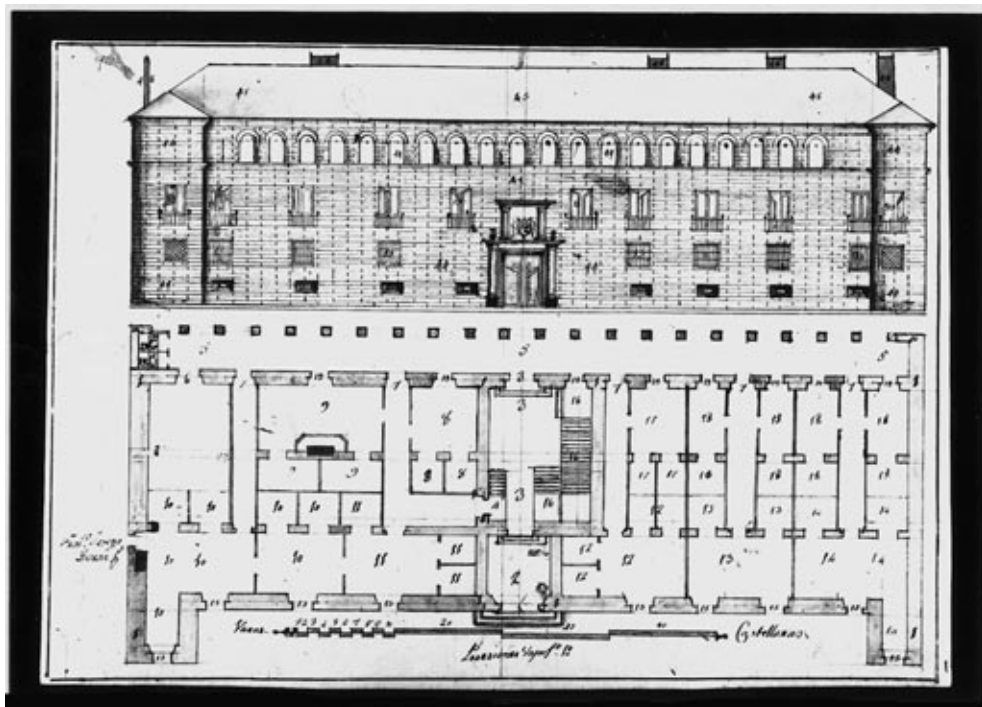
La historia de su construcción está estrechamente relacionada con la del castillo medieval y la nueva colegiata, prueba del deseo estratégico de los Velasco de implantarse territorialmente en la zona, transformando sustancialmente la nueva villa ducal. Ya hemos visto que en las fechas anteriores a la construcción del palacio existía en Berlanga de Duero una zona que se corresponde con la villa antigua amurallada, dentro de la cual se encontraba el castillo y su cerro hasta la Plaza del Mercado. En este recinto existían al menos tres iglesias parroquiales y

⁴⁵⁵ Fue propiedad de la familia de los Brizuela, quienes fundaron su capellanía en 1557. El arco hacia el transepto fue abierto en 1584 por deseo de doña Ana de Brizuela con objeto de poder contemplar desde la capilla el altar mayor. MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.368.

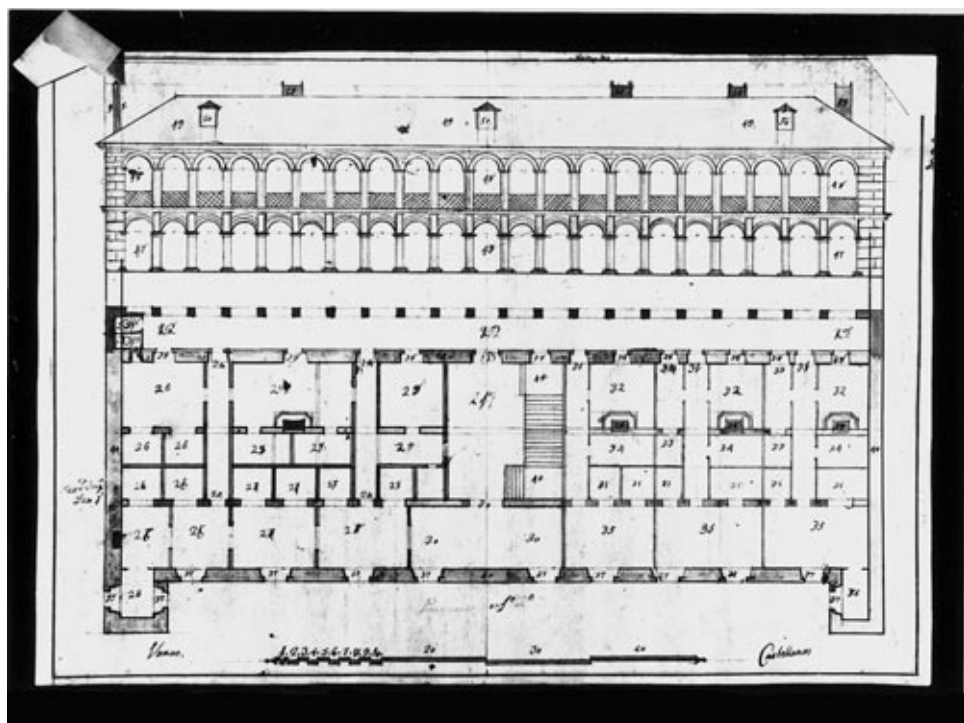
⁴⁵⁶ En 1604 Vicente Marcos Valde-rrama, vecino de Berlanga, firmaba una carta de pago por la realización de la obra (sillería, coronación, verjas y púlpito del coro), aunque algunos altares del trascoro fueron dotados con anterioridad a esta fecha. MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.366.

⁴⁵⁷ En el plano de Berlanga de Duero fechado en 1775 puede observarse como las ventanas de las capillas colaterales están dibujadas con maineles y tracería flamígera a semejanza del aspecto que hoy presentan las ventanas de las naves laterales. En dicho dibujo no se recoge la ventana de la capilla de Coria ni la capilla mayor. El plano se encuentra en A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, carpeta única. "Plano que formó Antonio del Perero y Ruiz, vezino desta villa y Guarda Mayor del Bosque de Choza, hombre aplicado e ingenioso, del palacio y sus jardines, colegiata, conducción de aguas a la plaza del mercado, aumento que se la dio entonces por su direccion, situación del castillo desta villa y de otros edificios della", fechado el 28 de noviembre de 1775. (101,5 x 117 cms.).

⁴⁵⁸ MARTÍNEZ FRÍAS, 1980, p.369.



Planta y alzado de la fachada principal del Palacio Ducal de Berlanga de Duero. Francisco Ortega Durán, 1774. (A.H.N.).



Planta y alzado de la fachada norte del Palacio Ducal de Berlanga de Duero. Francisco Ortega Durán, 1774. (A.H.N.).

un castillo medieval con una “casa de aposentamiento”, como se señala en la fundación de mayorazgo de María de Tovar e Íñigo Fernández de Velasco, fechada el 26 de mayo de 1509⁴⁵⁹. Es decir, en 1509 aún no se había construido el palacio ducal.

Los pasos seguidos por el matrimonio Velasco-Tovar fueron elevar a la dignidad de iglesia colegial la antigua parroquia de Santa María del Mercado e iniciar la construcción de su nuevo palacio. Primero hubo que justificar la demolición de las antiguas parroquias que quedaban dentro de la zona necesaria para levantar el nuevo palacio y comenzar una iglesia más grande dentro de la población, en la Plaza del Mercado, para dejar espacio libre a la construcción de un nuevo palacio en la ladera del castillo, lo que ocurría en marzo de 1526. La construcción debió realizarse entre esta fecha hasta, al menos, 1529. La prueba está colocada en su fachada principal: el único escudo que campea sobre ella es el de Juan de Tovar y su mujer Juana Enríquez, casados en 1528 y marqueses desde 1529 cuando se dividen los bienes de los Velasco y Tovar, pasando el Ducado de Frías al primogénito y el marquesado de Berlanga a Juan de Tovar; ésta sería la razón de que únicamente figure el escudo de los Tovar y no el de los Velasco. Así, don Íñigo, impulsor de la radical reforma de la villa no pudo ver concluido este palacio —ya que moría en 1528—; el edificio pasó a manos de su hijo, el marqués de Tovar, y, al morir éste sin descendencia, el palacio y la villa de Berlanga volvieron al tronco principal de los Velasco.

Un palacio con loggia y jardín

Aunque se desconocen referencias documentales sobre la construcción del palacio, diversas circunstancias lo relacionan con Juan de Rasines. El hecho de que se construya a la vez que la cercana colegiata por los mismos patronos de Rasines, entonces ya su arquitecto, son razones de suficiente peso avaladas por planteamientos de carácter estilístico ya puestos de manifiesto por el profesor Marías, el primero en atribuir a los Rasines, padre e hijo, el diseño de este palacio⁴⁶⁰.

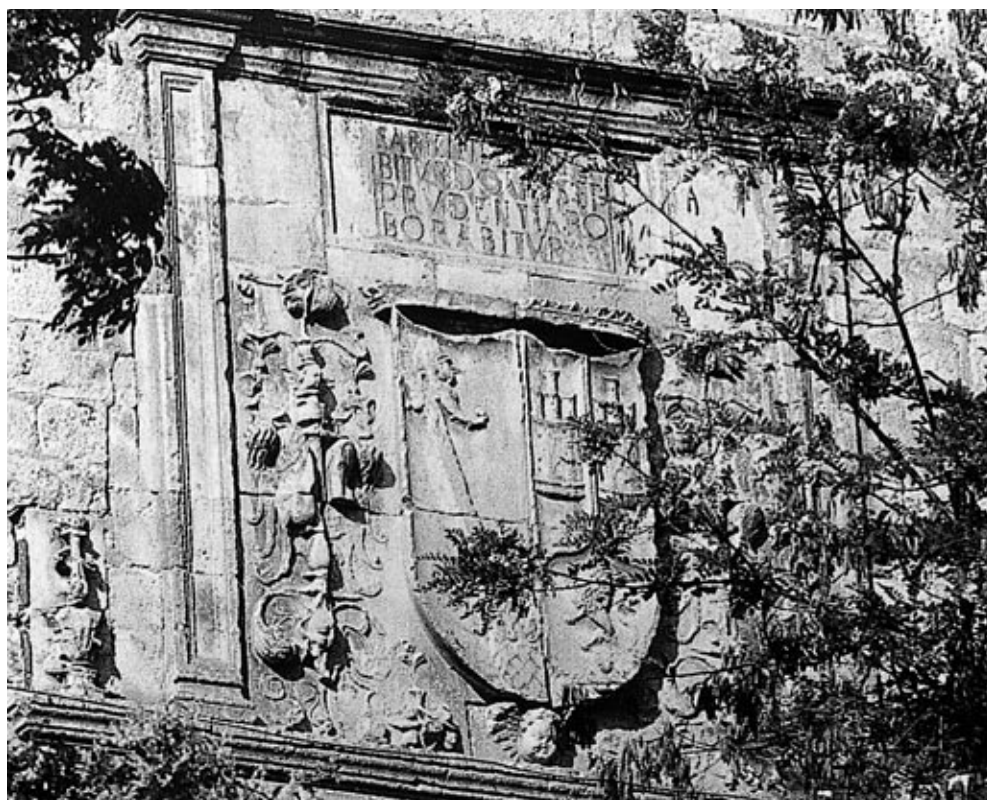
Del palacio sólo se conservan los muros de la fachada principal tras el incendio que sufrió el edificio en la Guerra de la Independencia. Por dos dibujos conservados en el Archivo Histórico Nacional podemos conocer el estado del edificio en 1774, fecha en que Francisco Ortega Durán realizó dichos planos⁴⁶¹. Según estos dibujos el palacio estaba compuesto por una estructura rectangular (de proporción 1/4) con dos espacios retranqueados en las esquinas de la fachada principal que no sobresalían en altura; a partir de 1775 se levantó en una de las esquinas un tercer cuerpo de torre claramente imitando la torre de la cercana colegiata, confiriendo al palacio un aspecto que no tuvo en origen⁴⁶². Esta fachada orientada meridional de piedra de sillería presentaba una distribución regular de dos pisos de vanos (más uno de bodega) y un tercer cuerpo formado por una galería de arcos de medio punto en la parte central enmarcada bajo la cornisa del tejado y sobre una imposta que la separaba del resto de la fachada. Esta hilada superior de arcos de medio punto a modo de galería alta la encontramos también en otros arquitectos como elemento característico de las villas urbanas construi-

⁴⁵⁹ En dicho documento de fundación de mayorazgo (26-V-1509) de María de Tovar e Íñigo Fernández de Velasco se explicita que en Berlanga de Duero se tienen la casa de placer llamada la Chozas que han construido en ella y otra casa de aposentamiento. FRANCO SILVA, 1989, p.263.

⁴⁶⁰ MARÍAS, 1979, pp. 89 y ss.

⁴⁶¹ A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Planos del Palacio de Berlanga, 1774, sin catalogar. 1º Plano de la fachada y planta baja del palacio y 2º Fachada trasera y segunda planta 29,7 x 42,3 cms. Fdo.: Francisco Ortega Durán. En varas castellanas. En la misma carpeta se encuentra el Plano de la villa de 1775 realizado por Antonio del Perero y Ruiz. (101,5 x 117 cms), que dice “Plano que formó Antonio del Perero y Ruiz, vezino desta villa y Guarda Mayor del Bosque del Palacio y sus jardines, colegiata, conducción de aguas a la plaza del Mercado, aumento que se le dió entonces por su dirección, situación del castillo desta villa y de otros edificios della”. 28 de noviembre de 1775. Los primeros fueron publicados íntegramente y el segundo de forma parcial en MARÍAS, 1979, láminas I-IV.

⁴⁶² En el dibujo de la fachada de Francisco Ortega se puede observar cómo el cuerpo superior de la torre que hoy tiene el palacio no existía en 1774, con lo que no sobresalían por encima de la línea general del edificio, entrando en contradicción con la representación del palacio realizada en 1775 por Antonio del Perero donde ya se observa la construcción del cuerpo superior de una torre.



Portada del
palacio.

das en torno a 1540-1550 en núcleos artísticos como Salamanca y Toledo (Rodrigo Gil de Hontañón en la Casa de Salinas, Los Guzmanes, etc., o Alonso de Covarrubias en el Hospital Tavera y el alcázar toledano). Las referencias burgalesas no existen y en Soria aparece en fecha posterior como elemento de ventilación de los desvanes en el Palacio de Gomara. Rasines emplea este recurso propio de la arquitectura urbana en esta villa suburbana como elemento de dinamización de la fachada, adelantándose en una década a los ejemplos anteriormente citados.

En el centro de la fachada se encuentra la entrada principal al palacio adintelada entre pilastras cajeadas rematadas en flameros usados también en la colegiata, subrayando la relación entre ambas obras. Sobre la portada un gran panel, también sobre pilastras, encierra el escudo de los Tovar y la leyenda de los Proverbios: “SAPIENTIA AEDIFICABITUR DOMUS, ET PRUDENTIA ROBORABITUR”. Teniendo en cuenta la concepción original de la fachada, sin torre, puede señalarse la escasez de molduración en los vanos, destacando por este motivo el gran dovelaje de los vanos adintelados de la planta noble y el carácter tectónico que adquiere la galería superior. La fachada es de una sencillez ornamental extrema alejada de la modulación geométrica mediante el uso de los órdenes clásicos, como tampoco son clásicas las molduras empleadas en la portada.

Siguiendo con el dibujo de 1774, si nos centramos ahora en la planta baja se puede observar la significativa ausencia de patio central y su sustitución por

una galería porticada abierta al magnífico jardín trasero. La ausencia de patio central, elemento habitual en otras construcciones señoriales de la época, se debió a la escasez de terreno en que se construyó el edificio, al pie de un altozano y en acusada pendiente, como demuestra el hecho de una fachada trasera tan solo de dos pisos. El problema de falta de espacio se solucionó en Berlanga apartándose de la tipología característica de los palacios suburbanos del siglo XVI –patio central, galería trasera y jardín– y adoptando otra tipología menos común, la de galería trasera y jardín (como los ejemplos posteriores de Hinojosa de la Sierra, Casasbuenas y los cigarrales toledanos). Un eje longitudinal recorre el edificio salvando el desnivel entre las dos fachadas y comunicando la puerta principal con el zaguán, la escalera principal y el acceso a la galería trasera, de modo que desde la puerta principal se pudiese observar el jardín trasero. La distribución interior no es simétrica ni está ordenada en torno a un elemento organizador: las diferentes estancias, (de amplias dimensiones las orientadas al Sur, más pequeñas y sin iluminación en medio y pequeñas estancias con chimenea las de la fachada trasera), se comunican entre sí a través de la galería trasera y de pequeños pasillos, casi de servicio, que comunican las estancias transversalmente.

La documentación de la época nos habla de las dependencias palaciegas. El 12 de noviembre de 1564 el Obispo de Sigüenza concedía licencia para que dentro del palacio se pudiese decir misa; la razón era que “en sus casas de la villa de berlanga tienen oratorios dispuestos con altares fixos de piedra y no portatiles en los quales se podria decir misa con toda decencia”⁴⁶³. En efecto, “en el interior y junto a la escalera” se encontraba el oratorio del palacio donde existió un retablo de Gaspar Becerra con un “San Juan Bautista en el desierto”⁴⁶⁴. De esta escalera únicamente tenemos referencias por el dibujo de 1774; por él sabemos que se trataba de una escalera de tres tiros adosados a las paredes de la caja, estructura bastante común en la época y similar a la que diseñó Juan de Rasines para el Colegio de San Nicolás en Burgos y que luego construiría su hijo Pedro. Rabal señalaba que “las demás habitaciones eran espaciosas y cómodas”⁴⁶⁵. Gracias a un inventario de las pinturas del palacio realizado en 1658 sabemos de la existencia de un corredor de la secretaría, un salón grande, un corredor de la repostería, el corredor del oratorio, la secretaría de cámara, el cuarto del Condestable, el corredor del jardín del cuarto del Condestable y celosías y vidrieras en los aposentos y dormitorio del Condestable y su mujer⁴⁶⁶.

Una de las características más sobresalientes del palacio es la inexistencia de patio central y su sustitución por una galería porticada abierta al jardín trasero, otro de los elementos que convertían a este palacio en un conjunto singular. A diferencia de la fachada principal, y debido a la pronunciada pendiente del terreno, la fachada trasera únicamente tenía dos alturas de galería y una de buhardillas bajo el tejado, un posible añadido posterior. Las dos plantas de galería corrida estaban formadas por 21 arcos de medio punto sostenidos por columnas clásicas cuyo orden no se distingue en los diseños, aunque suponemos que fuese la tradicional sucesión dórico-jónico o toscano; lo que no se mantienen son las proporciones del intercolumnio, en este caso muy estrecho. En esta logia, si analizamos las plantas de 1774, las columnas han sido concebidas sin tener en cuenta los

⁴⁶³ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 329 (nuevo), Exp. 15.

⁴⁶⁴ RABAL, 1889, p. 382.

⁴⁶⁵ Véase las descripciones del palacio realizadas por RABAL, 1889, (p. 382) y FERNÁNDEZ DE VELASCO Y SFORZA, 1959, (p. 218).

⁴⁶⁶ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 334, Exp. 14.

vanos y puertas del palacio, a modo de cortina que diese regularidad y tapase una irregular fachada trasera. En este posible añadido veía Marías el trabajo de Pedro de Rasines ya que existe un elemento que lo relaciona con el patio del Colegio de San Nicolás en Burgos: el uso de pilastras superpuestas sobre los capiteles hasta el suelo del segundo piso. Sin embargo hoy sabemos que el colegio burgalés fue trazado por el propio Juan de Rasines. Además, esta pilastra de tradición gótica —atravesaba los riñones del arco— que Marías relacionaba con dos obras sorianas posteriores (el Palacio de los Condes de Gomara y el patio del Colegio de Santa Catalina del Burgo de Osma), la encontramos en la arquitectura burgalesa gótica (fachada trasera de la Casa del Cordón) y en edificios contemporáneos al Palacio de Berlanga como es el Palacio de Saldañuela en Sarracín. El palacio, por tanto, se debe a un único momento constructivo de manos de Juan de Rasines, quien diseñó unas fachadas delantera y trasera regularizadas pero mantuvo en el interior una distribución no simétrica, aún gótica, forzado en gran medida por la imposibilidad de levantar un patio interior. La tradición gótica se refleja también en el empleo de una planta abierta al jardín, replanteamiento “ad modum hispaniae” de las villas romanas recuperadas a finales del siglo XV y en el siglo XVI con ejemplos como el Palacio del Infantado en Guadalajara, el Palacio de Cogolludo o el de Mota del Marqués en Valladolid⁴⁶⁷.

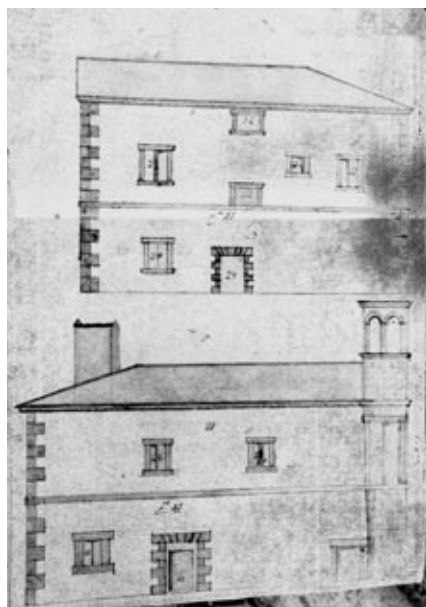
Los otros elementos sobresalientes del palacio eran sin duda el jardín en pendiente y el ingenio de conducción de agua necesario para su riego, del que todavía se pueden contemplar sus restos. Ambos debieron construirse a mediados de siglo en fecha posterior a la construcción del palacio y, por tanto, nada tienen que ver con Rasines. Sin embargo, el conjunto palaciego creado en Berlanga de Duero fue pionero en su época y nos sirve para explicar el nuevo espíritu que inundó las construcciones de los Velasco a mediados de la centuria, coincidiendo con sus cargos políticos en Italia. Entre el palacio y el castillo, y a espaldas del primero, había tres platabandas escalonadas en la pendiente, como se observa en el dibujo de 1775, que eran regadas con aguas del río Escalote por un ingenioso mecanismo formando un hermoso jardín adornado con estatuas y bustos al gusto italiano, como también es de referencia italiana la escalera que comunica la fachada principal con la Plaza del Mercado. Los jardines constituyen uno de los primeros ejemplos del renacimiento español de jardín en hondo con cascada y gruta de rocalla (anterior incluso al de Valsaín y Cadalso) y tres terrazas más, distribuidas en el cerro, reaprovechando la muralla medieval para hacer miradores hacia el Sur. Se establecía una interrelación entre arquitectura y naturaleza acentuada por la loggia posterior, pero se trataba de una naturaleza ordenada en la que se establecía un juego dialéctico entre naturaleza y artificio presente en la teoría estética del jardín italiano. Pero la concepción paisajística del jardín en Berlanga se completaba con otra concepción de la naturaleza mucho más práctica: la de huerto. El ingenio hidráulico por medio de “arcaduces de cobre” elevaba el agua unos 120 pies hasta lo alto del cerro del castillo, pudiéndose contemplar aún hoy parte del acueducto que llevaba la tubería. El ingenio ha sido identificado como una bomba de impulsión de agua ya descrita por Vitrubio y que se considera un hito tecnológico ya que hasta la fecha únicamente se tenía referencia del ingenio aplicado

⁴⁶⁷ Sobre “ad modum hispaniae”, véase MARÍAS, 1990, pp.26 y ss. Para un estudio general de los ejemplos españoles véase BONET CORREA, 1981, pp.135-45. Sobre la tradición italiana se puede consultar GOBBI, 1980, así como la abundante bibliografía existente sobre las villas paladianas.

por Zubiaurre en Valladolid en el siglo XVII⁴⁶⁸. El mecanismo ha sido atribuido a Juanello Turriano, ingeniero de Felipe II, y a Benedetto da Ravenna, ingeniero italiano al servicio de Carlos V⁴⁶⁹.

Estas novedades no pasaron desapercibidas para los ilustres visitantes del palacio. Así cuando María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, visitó el palacio en 1679, Lenardon Henri, cronista del viaje, escribió lo siguiente: “Haviéndose hecho el hospedaje en su palacio que además de ser muy grande y adornado de pinturas tiene 7 jardines tan vistosos y compuestos de diferentes cuadros y fuentes y el sitio tan apacible y agradable que puede competir este lugar con los de más nombre. Siguensele 5 huertas muy compuestas y otra muy dilatada que está baldía. Tiene una noria con tal arte executada que desde el quarto principal del palacio se sube el agua por una cadena de hierro echa en forma de escala con diferencia de goznes y por arcaduzes más basijas de cobre, de echura de zenzerros que como van subiendo y bajando hacen armonía gustosa (...). Este palacio está adornado todo de medias y buenas pinturas y otras alajas, con que no es necesario para vivir en él más que entrar la persona, pues no ay falta de otra cosa”⁴⁷⁰.

El conjunto palaciego se completaba con un palacio de recreo al otro lado del río Duero en un paraje arbolado y fresco: la Casa de la Chozza de Puente Ullán. Sabemos por la escritura de fundación de mayorazgo de doña María de Tovar y don Íñigo, realizada el 26 de mayo de 1509, que ya existía en esa fecha la Chozza a la que se refiere la escritura como “casa de placer”, subrayando su función de recreo⁴⁷¹. Debió ser construida a comienzos de la centuria por el Condestable; sería una construcción provisional que haría las veces de villa de recreo (la “casa de aposentamiento” estaba en el remodelado castillo) en espera de la construcción definitiva de un palacio en Berlanga que solucionase los dos usos. La única referencia visual sobre este edificio redunda en su sencillez; el único testimonio conservado, los planos existentes en el Archivo Ducal de Frías⁴⁷², nos habla de una construcción de mediados de la centuria por lo que debemos suponer que el primitivo edificio fue remodelado en esas fechas. Se trata de una construcción de dos plantas realizada en mampostería enlucida y sillares en ventanas y esquinas; los huecos, incluida la entrada, son adintelados exceptuando los arcos de una posible torre. Al interior existía una sencilla escalera de caja abierta y dos tiros que distribuía la entrada a las estancias –regulares y amplias–. Aunque de este edificio nada se conserve es de destacar que completaba las funciones domésticas imprescindibles en una villa como Berlanga convertida en nueva corte de los Velasco: un castillo medieval reformado a comienzos de siglo, un palacio con jardines renacentistas, una nueva y monumental colegiata y una pequeña casa de recreo. A todas estas construcciones se unían otra serie de fundaciones de carácter benéfico realizadas por los condestables y los marqueses de Berlanga, como el Convento de Paredes Albas, extramuros de la villa. La primera referencia sobre esta construcción, que en su origen era una ermita, nos habla de que su fundadora fue María de Tovar hacia 1513 y que la obra no se concluyó al menos hasta 1529, siguiendo órdenes del Condestable en su codicilo. Fueron los marqueses de Berlanga los encargados



Alzados Este y Sur de la Chozza del Puente Ullán en Berlanga de Duero.

⁴⁶⁸ GARCIA TAPIA, 1990, pp.267, 301.

⁴⁶⁹ FERNÁNDEZ DE VELASCO SFORZA, 1959, (p. 218) y MARÍAS, 1979, (p. 99) Lo atribuyen a Turriano y a Rávena respectivamente.

⁴⁷⁰ Lenardon HENRI: *Relation du voyage en 1679*, p.9. (B.P.S. L-Z, Caja 2,4).

⁴⁷¹ FRANCO SILVA, 1989, p. 263.

⁴⁷² A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Carpeta única. Publicados por MARÍAS, 1979, láms.IV-V.

de su ampliación a partir de 1558 y en el siglo XVII se convirtió en el Convento de San Francisco de Paredes Albas, conservando su iglesia gótica⁴⁷³. En 1528 fundaron la alhóndiga⁴⁷⁴; en 1547 la marquesa de Tovar, doña Juana Enríquez fundaba el Monasterio de La Concepción⁴⁷⁵ y también se debe a los Condesables la fundación del primer hospital de la villa, el Hospital de San Juan, del que se tiene noticias desde 1553⁴⁷⁶; le seguiría el Hospital de San Antonio de Padua fundado en 1596⁴⁷⁷.

La capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada

El 26 de marzo de 1529 Juan de Rasines volvía a Santo Domingo de la Calzada para firmar el contrato de realización de la obra de la capilla mayor de la catedral. Hacía ya dieciséis años de aquel contrato de Rasines para el templete del santo y desde entonces su carrera profesional había sufrido importantes cambios. En este lapso también la catedral había acometido nuevas obras y experimentado reformas, destinando gran parte de sus caudales a la realización de la sillería de coro entre 1521 y 1527.

El contrato firmado por Rasines le obligaba a “hazer la obra de la capilla mayor” para septiembre de ese mismo año (seis meses más tarde) por un sueldo total de 12.000 maravedíes más 2,5 reales de jornal cada vez que acudiese a visitar la obra⁴⁷⁸. Tan escueto documento —no se conoce el pliego de condiciones— no aporta más información sobre la obra que debía realizar Rasines en tan corto



Exterior de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada.

⁴⁷³ Sobre la ermita de Paredes Albas poco es lo que se sabe. En 1513 se hace alusión a un juro perpetuo de 2.000 maravedíes anuales para la capellanía de Nuestra Señora de Paredes Albas “erigida por doña María de Tovar, duquesa de Frías”. En el codicilo de don Íñigo Fernández de Velasco de 1528 manda que se acabe la obra (A.H.N., Nobleza, Frías, Leg. 308, exp.81). En 1529 se da licencia para que en ella se puedan celebrar oficios religiosos (MARTÍNEZ FRÍAS, p.218) con lo cual se edificó con anterioridad a 1513 y no se pudo usar hasta 1529. En 1558 se concedía a los Marqueses de Berlanga facultad para aumentar la ermita. En 1636 don Bernardino Fernández de Velasco, por facultad de Felipe IV, funda en ella un convento dedicado a San Francisco. Las obras se inician ese año a cargo de fray Francisco de Macías. (A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 327 (nuevo), exp.4. 11-VIII-1636). La obra del convento corresponde al siglo XVII, mientras que la iglesia es gótica.

⁴⁷⁴ Escritura de fundación fechada el 18 de julio de 1528 (FERNÁNDEZ DE VELASCO Y SFORZA, 1959, p.204).

⁴⁷⁵ En virtud de una bula de Pablo III, el 21 de junio de 1547. (A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 327 (nuevo), exp. 8. 21-VI-1547).

⁴⁷⁶ Sobre esta obra se conoce el ajuste para hacer un retablo dedicado a San Antonio de Padua entre Francisco Cerezo canónigo y Juan de Aleas entallador, vecino de Berlanga, en 1553 (B.M.S. L-Z, caja 2,4).

⁴⁷⁷ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 328 (nuevo), exp. 1. Fue fundado por los marqueses de Berlanga, prueba de ello son los escudos de los Tovar y los Enríquez que aún hoy se pueden observar en la portada, lo único que ha quedado del antiguo edificio.

⁴⁷⁸ Asiento con Juan de Rasines para realizar la obra de la capilla mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Santo Domingo de la Calzada, 26-III-1529. A.C.Santo Domingo de la Calzada. Libro IV de Acuerdos Capitulares (1526-1560), fol.173. Sin firmas ni rúbrica notarial. Publicado parcialmente en PRIOR UNTORIA, 1950, (pp.96-97) y transcrito por MOYA VALGAÑÓN, 1980, (doc. nº 24) y 1986, (pp. 38-39).

espacio de tiempo. Sin duda la obra, fuese la que fuese, se complicó pues acabó convirtiéndose en un trabajo de casi dos años en el que el cabildo pagó al maestro mucho más que aquellos primeros 12.000 maravedíes. De hecho, en las cuentas de la obra del año 1530 parece que las condiciones del contrato han cambiado ya que se alude a los 12.000 maravedíes que percibirá Rasines anualmente y no al final, por todo el trabajo realizado.

En la catedral existía desde el siglo XII una capilla mayor poligonal formada por dos pisos de siete arcos de medio punto –sostenidos por gruesos pilares– que permitían el paso hacia la girola. El piso superior correspondía a la tribuna y a continuación debía existir una bóveda románica. Ya en 1465 se estaba trabajando en la remodelación de esta capilla ya que el obispo González de Mendoza señalaba que “la capilla mayor de la dicha iglesia et el coro della e se fassen m(u)y mas claras e fermosas”⁴⁷⁹, y es que sin duda, uno de los problemas la primera cabecera románica era la iluminación. Solventado éste, la cabecera del siglo XV tuvo que hacer frente a uno nuevo: su escasa altura. Las obras de la Capilla del Santo y del nuevo crucero –convertido en “doble”– obligaron a subir la altura de las naves del transepto lo que provocó que la capilla mayor quedara aún baja. La catedral necesitaba una capilla mayor más alta por lo que se decidió “derribar e facer e acabar la dicha capilla”, según señalan los testigos del pleito de 1532⁴⁸⁰.

Juan de Rasines fue el encargado de esta nueva obra que duró desde marzo de 1529 hasta finales del año 1530, y que se compaginaron con otras obras en la catedral a cargo de otro equipo de cantería dirigido por maese Íñigo. La situación económica en junio de 1530 era desastrosa para la primicia catedralicia pero parece que las labores de cantería eran prioritarias ya que no se dejó de pagar ni para comprar materiales ni para los salarios⁴⁸¹. De entre los componentes de la cuadrilla dirigida por Rasines destaca su hijo Pedro de Rasines, uno de los oficiales que más días había trabajado en la obra y que ganaba como jornal el sueldo más alto después del maestro (68 maravedíes frente a los 55 que recibían los otros oficiales). De hecho, no se cita a ningún aparejador y en los descargos figura Pedro como persona destacada en la construcción al mando de una numerosa cuadrilla formada por oficiales y aprendices⁴⁸². Aunque la obra de la capilla mayor se había concluido y ya se trabajaba en el retablo mayor⁴⁸³, Pedro y su cuadrilla continuaban en 1531 en la catedral; estaban ocupados junto a maese Íñigo en construir el coro alto sobre la salida al claustro. Es la última referencia documental de Pedro de Rasines hasta que reaparece en la obra en 1534 tras su periplo por Andalucía. En febrero de ese año se le paga por treinta y siete días en que se ocupó en quitar los maineles de la capilla mayor, labrar ciertas piedras y hacer el antepecho encima de la claustra; en la documentación se le cita simplemente como cantero, cobrando 2 reales diarios⁴⁸⁴. Aunque su padre ya no era el maestro de la obra fue requerido por el obispo suponemos que en relación con estos últimos trabajos⁴⁸⁵.

En la capilla mayor de la catedral calceatense Juan de Rasines diseña por primera vez en su carrera una gran bóveda adaptada a una estructura ochavada para cubrir un gran espacio. Adelantaba lo que haría a partir de 1531 en Santo

⁴⁷⁹ MOYA VALGAÑÓN, 1991, p.17.

⁴⁸⁰ En 1532 el cabildo de la catedral entraba en pleito con el obispo don Alonso de Castilla a causa de la construcción de la capilla mayor sin licencia eclesiástica. El cabildo defendía su autonomía administrativa sobre los bienes de la catedral para edificar, reedificar y reparar sin tener que pedir licencia obispal, mientras que el obispo se amparaba en las Constituciones Sinodales de 1524. El pleito en A.C.Sto. Domingo de la Calzada, leg. 25, nº 1, 3 y 4.

⁴⁸¹ Junio de 1530: “desgastadas por las obras que al presente se hasian no tenían con que las acabar, espeçialmente el mudar de los organos y acabar de dorar las imágenes de los trascoros”. En diciembre consta que “mandaron los señores dar un yantar a juan de rrazines maestro de la obra quando se acabo toda la capilla y el altar “. Sobre los materiales se especifica que se gastaron 38.226 en compra de piedra sin citar su procedencia. A.C.Sto. Domingo de la Calzada, Fábrica, Leg.1.

⁴⁸² La cuadrilla estaba compuesta por Juan de Rasines como maestro y Pedro de Rasines, Pedro Marroquín, Juan del Cerro, Pedro Negrete, Juan Negrete, Bernardo el criado de Juan de Rasines, Juan de Córdoba, Juan de Legorreta, Francisco de Ballibona, el asentador Martín de Pape, el aprendiz Juan de Juncal, Bartolo, Juan de la Puente y Rodrigo de Zuazo.

⁴⁸³ “di melgar pintor por pincellar la capilla mayor lo de tras el retablo dos ducados” (A.C.Sto. Domingo de la Calzada, Fábrica, Leg.1, fol.8). En julio de 1531 se compró parte de la madera para la obra del retablo y durante el resto del año se consignaron en el libro de fábrica nuevos gastos con la decoración del retablo (MOYA VALGAÑÓN, 1986, documentos nº 37, 39, 40 y 44). Sin embargo estos descargos no casan con el contrato para realizar el retablo firmado por Damián Forment en noviembre de 1537 por lo que debemos suponer que las referencias de 1530 y 1531 nos hablan de un retablo anterior al de Forment.

⁴⁸⁴ MOYA VALGAÑÓN, 1986, pp. 74-75.

⁴⁸⁵ “Mas di a un mensajero que fue a llamar a Rresines, que lo mando su Señoría”. Cit. MOYA VALGAÑÓN, 1986, p. 75.



Capitel empleado por Rasines en la capilla mayor.

Interior de la capilla mayor con el cuerpo de ventanales y la bóveda contruidos por Rasines.

Tomás de Haro y en la construcción de la nueva cabecera de la iglesia cántabra de Laredo, no conservada. Pero en este caso además debe adaptarse a una estructura ya existente a la que demuestra un profundo respeto, sin que existan elementos de ruptura entre el ábside existente y el nuevo cuerpo que él plantea, adelantándose a la “concinnitas” de los arquitectos clasicistas.

La gran bóveda de Rasines se sostiene por las pilastras de los cuerpos bajos y por los pies derechos que comunican la capilla con el transepto. Cada pilastra románica se convierte en columna antes de llegar a la cornisa que remata este tercer cuerpo, lo que demuestra que Rasines comenzó su obra desde la última hilada de sillares de los ventanales de la tribuna –como también evidencia el diferente color de la piedra–. Al modo de Juan Gil de Hontañón, Rasines emplea una cornisa (lisa en este caso) como elemento unificador de la

nueva obra que inicia en el tercer piso. En los cinco paños del ochavo más los dos paños rectos colocó siete vanos decorados con molduras apuntadas en derrame, siguiendo el modelo más habitual de ventana usado por el maestro, y que inicialmente tenían mainel (luego quitado por su hijo). La única referencia cercana de maineles a esas alturas de la carrera de Juan de Rasines eran los de la cabecera de La Piedad de Casalarreina, obra de Juan Gil (quizá el aspecto original de la cabecera calceatense tenga que ver con dichos ventanales). El resultado definitivo tras quitar ese elemento gótico nos recuerda otra obra de Juan Gil en la que entonces trabajaba Rasines, la iglesia de Santa Clara de Briviesca.

A pesar de tratarse de su primera gran bóveda, Rasines demostraba su gran habilidad técnica al dar forma elíptica a la capilla. Emplea elementos como la molduración de los nervios cruceros, el uso de bacines perforados y sin decorar, la plementería centripeta en torno a la clave central y el pie de gallo “mordiéndolo” el arco fajón que mantendrá a lo largo de su carrera, convirtiéndose en elementos característicos de su estilo. Sin embargo, el empleo de capiteles y arbotantes convierten la capilla de La Calzada en un raro ejemplo en su trayectoria. Al interior, apenas arrancar las ventanas interrumpe las columnas sustentantes y coloca unos ingenuos capiteles con una función evidentemente decorativa. En ellos se observa la falta de conocimiento del medio clásico: se trata de un sencillo collarino entre dos molduras de baquetón y listeles con caulículos y una rosa como motivo central. Es más que probable que estemos ante el resultado del trabajo de uno de los pocos entalladores que se citan en la obra, el “borgoñón”, evidenciando la escasa importancia concedida por Rasines a los elementos decorativos⁴⁸⁶.

Al exterior destaca el uso de cuatro arbotantes decorados con pináculos que descansan sobre los muros que dividen las capillas de la girola y que Rasines levantó por encima de los tejados de éstas. Como ya dijimos, se trata de un elemento extraño en la obra de Juan de Rasines y escasamente utilizado a esas alturas de la centuria, si exceptuamos los ejemplos de la cabecera de la Catedral de Segovia, las naves de la Catedral de Astorga (León) o las de La Piedad de Casalarreina (La Rioja). Como haría en el informe sobre la capilla mayor de La Vid en 1542, Rasines optó por emplear arbotantes para garantizar la seguridad y firmeza de su obra, ya que en ambos casos desconocía la cimentación realizada en la obra original, probablemente no diseñada para soportar una gran bóveda.

Informes sobre el estado de las fortalezas de Briviesca, Belorado y Cerezo de Río Tirón

⁴⁸⁶ Al borgoñón se le pagaba en 1529 por “dos esquadras y dos reglas y un patron para las ventanas de la capilla mayor” A.C.Sto. Domingo de la Calzada, Fábrica, Leg.1, fol.8. Sobre el “borgoñón” véase también MOYA VALGAÑÓN, 1986, docs. 19-21, 30, 36, 42, 53 y 71.

Tras la muerte del Condestable don Íñigo, en septiembre de 1528 sus herederos encargaron la realización de informes sobre el estado en que se encontraban las fortalezas de la familia. El 5 de marzo de 1531 el Marqués de Berlanga, don Juan de Tovar, daba poder a su contador Francisco de Brizuela y el 30 de octubre lo hacía el nuevo Condestable don Pedro, en este caso a Diego de

Naveda, vecino de Belorado. Ambos poderes tenían como finalidad el que los procuradores hicieran “averiguar el estado en que quedaron las casas e fortalezas de la casa de velasco al tiempo que el condestable don yñigo fernandez de velasco mi señor e padre falescio e el daño que ay en ellas e de que tiempo aca e lo que queda en pie e lo que se puede sostener e la costa que hara e para hazer todo lo que cerca desto fuere nescesario e a ello anexo e dependiente”. Se han conservado tres de estos informes: los de las fortalezas de Briviesca, Belorado y Cerezo de Río Tirón, todas en Burgos⁴⁸⁷. También existe un poder dado por el Condestable el 12 de marzo de 1531 a un vecino de Frías (se mantiene en blanco el espacio del nombre), para que se averigüe el estado de la fortaleza de Frías⁴⁸⁸, otra de las fundamentales en los dominios velasqueños. En los tres informes localizados actúan cinco maestros, dos designados por cada heredero de don Íñigo, y un tercero designado por el alcalde de cada villa. De los cinco maestros que realizaron los informes, tres procedían del pueblo de Rasines: el propio Juan de Rasines, Juan Gil (maestro de cantería vecino de Rasines) y Rodrigo de Cajiga (maestro de yesería y carpintería); es decir, en cada una de las partes hay un maestro de Rasines. Juan Pérez de Itarreta, maestro de cantería, era vecino de Guernica y Pedro Martínez de Villena, maestro de carpintería y yesería, era vecino de Briviesca.

Para realizar los informes cada parte ha elegido no a ingenieros ni maestros peritos en la arquitectura militar, sino a maestros de cantería, carpintería y yesería supervisados por un reputado maestro de obras como Rasines. Se trata de comprobar el estado de las estancias y cuartos, torres, corredores, etc., de dichos edificios y no de diseñar una nueva fortaleza o adaptarla a nuevas estructuras defensivas. De hecho los tres informes se centran en las labores de mantenimiento necesarias para la fortaleza no en su sentido militar (eran tiempos de paz), sino como vivienda del alcaide y espacio de representación de la Casa Velasco.

El anterior Condestable se había preocupado de la mejora de ciertas fortalezas deterioradas considerablemente tras la Guerra de las Comunidades, como ocurría también con las fortalezas de la Corona. En 1528 se señalaba que éstas últimas se encontraban en un estado deplorable en todo el reino, por lo que se recomendaba se derribasen las que se encontraban en peores condiciones y que se proveyese a las demás de “artillería, municiones y suministros”⁴⁸⁹. Por su parte el Condestable daba una instrucción en Villalpando el 8 de agosto de 1521 sobre la verificación de los males sufridos por su fortaleza y su tierra, así como ordenaba su restauración, interviniendo en la obra el ingeniero italiano Benedetto da Ravena⁴⁹⁰.

En 1521 el Condestable, como Virrey de Castilla en ausencia de Carlos I, volvió sus ojos hacia la frontera con el Reino de Navarra y puso especial interés en el problema que suponía para Castilla dicha frontera, zona conflictiva desde su conquista en 1515, (en la vecina provincia de Béarn el aspirante al trono de Navarra Jean d'Albret reclutaba su ejército). En los años siguientes a la conquista, la frontera se llenó de tropas para combatir una posible invasión francesa, como efectivamente se produjo de julio a septiembre de 1521, cuan-

⁴⁸⁷ Informes en A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Briviesca en Caja 364, exp.21; Belorado en Caja 292, Exp. 39 y Cerezo de Río Tirón en Caja 389, exp. 12.

⁴⁸⁸ Id., Leg. 258 (nuevo), exp. 29. 12 de marzo de 1531.

⁴⁸⁹ A.G.S. E.C., 1528, leg.17, ff.2-5, Cit. HALICZER, 1987, p.261.

⁴⁹⁰ COOPER, T.I. p.219. La traza y orden que ha de llevar la reconstrucción del castillo de Villalpando, aunque está sin fechar ni firmar, parecer ser posterior a 1521, ya que entre ese año y 1526 están encarcelados en Villalpando como rehenes los delfines de Francia.

do fue finalmente repelida. Desde la victoria hasta el regreso del rey Carlos en julio de 1522 Navarra será objeto de las ambiciones del Condestable de Castilla⁴⁹¹. Las fortalezas que nos ocupan son las más cercanas –entre las de la familia Velasco– a esta frontera navarra por lo que pudieron servir de base a estas aspiraciones.

El informe sobre la fortaleza de Briviesca se realizó el 26 de septiembre de 1531. Se conoce la existencia de tres fortalezas en Briviesca, una de época romana, la fortaleza del siglo XI y el alcázar construido a mediados del siglo XIV. La fortaleza que nos ocupa es esta tercera construida por doña Blanca que había comprado la villa a su primo Alfonso XI en 1345. Fue ella quien levantó la cerca de la villa y construyó su alcázar. En 1380 la villa entró a formar parte “con su Alcázar” del mayorazgo principal de los Fernández de Velasco, pasando a ser Briviesca y Medina cabeza de los estados de la Casa de Velasco en 1458, por lo que don Pedro Fernández de Velasco, VI Condestable, realizó mejoras en ambos alcázares⁴⁹².

En septiembre de 1531 los cinco maestros declaraban que la fortaleza estaba “casy en el estado que estava” a la muerte del Condestable don Íñigo y en los tres años transcurridos desde entonces había empeorado por valor de 10.000 maravedíes. Realizaron una traza del estado actual y de las obras que se debían realizar para su mantenimiento y la firmaron Juan de Rasines y Juan Pérez de Itarreta (o Iturrieta) “porque los otros no sabían firmar”. La parte más interesante del informe es la que recoge la estructura de la fortaleza: era de planta cuadrangular formada por cuatro cuartos y torres en las esquinas unidas entre sí por corredores y en el centro existía el patín o patio de la fortaleza⁴⁹³. Los maestros dejan constancia del pésimo estado del edificio: una de las torres debe ser hecha de nuevo y de otra apenas se aprovecharán las paredes, el “Quarto de la Sala Real” tiene los muros fuera de plomo y el que en mejor estado se encuentra es el “Quarto del aposento del alcalde”, probablemente porque sea el ala de más uso. De las torres sólo se aprovecharía una aunque debiera recalzarse, las demás están “perdidas enteras”. La estructura interior debe rehacerse de nuevo con paredes de cal y canto y tapias de tierra de 20 pies de alto (altura hasta el primer sobrado). El costo total de las mejoras que se debían realizar según los maestros peritos ascendía a la considerable suma de 2.700.000 maravedíes. La obra debió realizarse ya que en 1727 la fortaleza aún se mantenía en pie pegado a la cerca y muralla de la villa; desapareció en 1842, cuando se cayó la torre conocida como “del alcázar de la fortaleza”⁴⁹⁴.

Pocos días después de realizar el informe sobre Briviesca, el 30 de octubre de 1531, el Condestable don Pedro –que se encontraba en Belorado– daba un poder a Diego de Naveda, procurador y vecino de la villa, para que en su nombre averiguase el estado de las fortalezas de los Velasco. El 2 de noviembre Naveda junto con los cinco maestros anteriores, realizaban el informe sobre la fortaleza de Belorado, un edificio de origen medieval que constituyó una importante plaza en el sistema defensivo al vigilar el paso entre La Rioja y Castilla. Fue villa de dominio real cedida en 1430 a Pedro Fernández de Velasco por Juan II. En 1774 aún existía el título de alcaide de la fortaleza⁴⁹⁵, aunque

⁴⁹¹ HALICZER, 1987, p.262.

⁴⁹² CADIÑANOS BARDECI, 1987, p.151. Sobre doña Blanca y Briviesca véase IBARRA ÁLVAREZ y ORTEGA MARTÍNEZ, 1998 p. 345.

⁴⁹³ En el “Croquis del perímetro e inmediaciones de Briviesca” se puede observar la planta de la fortaleza y villa conservado en el deposito topográfico de ingenieros que publica Cadiñanos sin referencia de fecha y archivo, aunque posiblemente sea del siglo XVIII (CADIÑANOS BARDECI, 1987, p. 153).

⁴⁹⁴ ESPINOSA DE LOS MONTEROS y MARTÍN-ARTAJÓ SARACHO, 1974, p. 302. .

en 1650 consta que estaba en ruinas quedando sólo en pie la torre principal que había sido reparada por 1.000 reales por Juan de Oquendo. En 1683 el Condestable determinaba la demolición de ciertos sectores de la fortaleza para evitar posibles desprendimientos⁴⁹⁶. De la fortaleza no ha quedado más que un promontorio en ruinas en la colina sobre la iglesia parroquial de Santa María del Castillo, en origen capilla del castillo⁴⁹⁷.

El 2 de noviembre de 1531 se reunieron en la villa de nuevo los cinco maestros y realizaron un informe por el que sabemos que el estado de la fortaleza era bastante mejor que la de Briviesca, si bien ésta era más humilde en su estructura y construcción. Era necesaria una obra por valor de 222.500 maravedíes para mantener la fortaleza ya que “al tiempo que sucedio el dicho señor condestable su hijo la fortaleza desta villa de velorado estava destruyda e cayda e perdida”. La fortaleza tenía únicamente un cuarto principal (Briviesca tenía cuatro), con una torre y un espacio cercado (amurallado) “que se llama cuenta e canpillo”. Junto a la torre existían además dependencias destinadas a labores domésticas (horno, chimenea, cocina y cuadra) y estancias más amplias destinadas a habitación y representación (cámara con retrete y sala con chimenea). Las labores de mantenimiento del edificio se centraban en asegurar su estructura con argamasa ya que la fortaleza se encontraba sobre cuevas y minas y “el suelo sobre questa endido e mobido e apartado”; también era necesario un gran trabajo de carpintería en las escaleras, cuartos, puertas y ventanas. Por las ruinas actuales y el informe anterior sabemos que la fortaleza estaba formada por un espacio cuadrado (torre del homenaje) rodeado de estancias y muralla en forma pentagonal, rodeada de foso⁴⁹⁸. Además, leyendas populares cuentan del castillo que tenía una espaciosa galería subterránea que le ponía en comunicación con apartados lugares de La Rioja.

El 2 de noviembre los mismos maestros realizan un informe sobre el estado de la fortaleza de Cerezo de Río Tirón, lugar muy cercano a Belorado. La villa de Cerezo había pasado a manos de la Casa de Velasco en 1447 cuando Juan II confirmó la donación que había hecho tres años atrás. El castillo ocupó la cima de una colina al Norte de la villa y estuvo fortificada; también se sabe que contó con un aljibe⁴⁹⁹.

En el informe de 1531 Juan de Rasines era otra vez el tercer maestro, nombrado por el alcalde de Cerezo, Vitores de Munatones. El parecer fue unánime entre las tres partes, emitiendo un único informe todos los maestros de cantería, carpintería y yesería. Igual que en Briviesca y Belorado, trazaron los daños de la fortaleza sobre un papel firmado por el alcalde, el escribano y Juan de Rasines, “porque los otros dixerón no savian”. Establecieron que la fortaleza había empeorado por valor de 4.000 maravedíes desde la muerte del anterior Condestable; lo que quedaba en pie valía 180.000 maravedíes ya que apenas necesita mejoras al estar asentada sobre buen cimiento y en peña viva. La fortaleza estaba compuesta por dos cuartos: el cuarto antiguo donde se encontraba la puerta principal y el cuarto de dos alturas que construyó el Condestable don Íñigo.

⁴⁹⁵ Id., pp.301-302

⁴⁹⁶ ZAPARAÍN YAÑEZ, 1993, p. 36.

⁴⁹⁷ LÓPEZ BERNAL, 1994, p. 65.

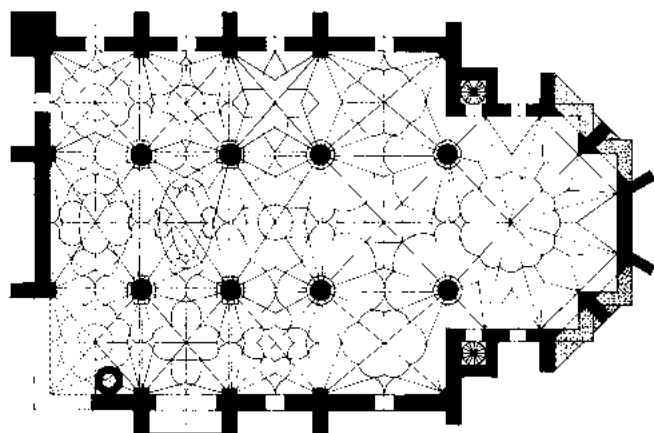
⁴⁹⁸ Cadiñanos publica un croquis del estado de los restos la fortaleza de Belorado (CADIÑANOS BARDECI, 1987, p. 149).

⁴⁹⁹ CADIÑANOS BARDECI, 1987, p.[160].

Iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja)

La azarosa historia constructiva de la iglesia de Santo Tomás de Haro está vinculada a la familia Rasines durante cincuenta y seis años y varias generaciones de maestros canteros de la familia⁵⁰⁰. Su construcción en un primer momento no correspondió a un plan global sino que comenzó como una remodelación y ampliación de la iglesia primitiva. Podríamos hablar de una primera etapa de ampliación desde el siglo XIV hasta la intervención de maese Felipe Bigarny. Una segunda etapa vendría marcada por el plan de iglesia salón creado por Juan de Rasines, la construcción de la capilla mayor (1534-1547), el transepto a cargo de Pedro de Rasines (1548-1563), el primer tramo de las naves dirigido por Pedro y su hijo Rodrigo de Rasines (1564-1572) y una posterior en que los herederos de Pedro se comprometen a concluir la obra (1573-1587) y que llevará al cabildo de Santo Tomás pleitear con a la familia Rasines, acusados de incumplir el contrato. A todo ello hay que unir etapas posteriores en que se concluye la obra de la iglesia por maestros no vinculados al círculo de los Rasines.

⁵⁰⁰ De esta iglesia se han ocupado Domingo Hergueta y fundamentalmente José Gabriel Moya Valgañón, quien ha recopilado documentalmente su historia constructiva y ha hecho una primera interpretación de la misma. HERGUETA Y MARTÍN, 1906; MOYA VALGAÑÓN, 1966, (pp.179-190) y 1980. Sobre la intervención de Felipe Bigarny en la obra véase MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, (pp.53-56) y RÍO DE LA HOZ, 2001, pp.128 y ss.



Planta de la iglesia de Santo Tomás de Haro, (Rodríguez Arnáez, 1995).



Portada del siglo XVII a los pies del templo.

En la primitiva iglesia existían seis capillas o altares, algunos de ellos de propiedad particular como había ocurrido con la antigua capilla mayor. En 1396 Juan Alfonso de Salcedo y su mujer Clara Sánchez habían comprado al cabildo de la iglesia el derecho a ser sepultados en “la Capilla nueva mayor que agora esta hecha”⁵⁰¹. Con el paso del tiempo se entabló pleito entre los descendientes de los Salcedo y el cabildo en razón de quienes eran los auténticos patronos de la capilla mayor y se recurrió al obispo Juan de Velasco para que arbitrara en el conflicto. El 25 de agosto de 1513 se resolvió a favor del cabildo y entre las razones que se esgrimían era que la iglesia se había renovado por lo que los bultos funerarios de los Salcedo habían quedado relegados, según su antigua ubicación, a lugar de paso: se había ampliado la iglesia con una nueva capilla mayor. Las alegaciones duraron hasta febrero de 1546, fecha de la sentencia definitiva a favor del cabildo; para entonces ya estaba concluida otra nueva capilla mayor, la de Juan de Rasines. Es interesante constatar las alegaciones del cabildo como únicos patronos de la iglesia: ellos “avian hecho y hedificado la dicha yglesia parrochial de santo thomas y dotadola de rrentas y probeidola de rretablos y hornamentos para el culto divino y por esto siendo como heran patronos de la dicha yglesia estando en posesion del dicho patronazgo como estaban y no lo siendo las partes abversas no teniendo derecho alguno en la capilla principal de la dicha yglesia asi en la nueva como en la vieja...”⁵⁰².

La construcción de una nueva capilla mayor debió producirse a partir de 1499 ya que en los descargos de ese año se recogían pagos a maestre Simón (de Colonia) por dar orden en la obra de la iglesia. También intervinieron el maestre Iñigo, vecino de Miranda de Ebro, maestre Domingo de Vitoria y Juan Sánchez, cantero y vecino de Haro. Parece ser que la obra que se había realizado hasta entonces en la iglesia estaba mal planeada “por no se aver mirado a quien se dio” por lo que se arruinó⁵⁰³; en este punto es donde debieron intervenir los maestros antes nombrados para decidir la continuación de la obra que “se labra e faze de mayor e mas rica obra que solia estar”. En 1502 la nueva capilla mayor debía estar concluida pues en ese año se consignaban gastos en retejarla y se pagaba a unos obreros por subir sus estribos aprovechando la teja y madera “de la capylla que se cayo”⁵⁰⁴. En marzo de 1510 el concejo y justicias de la villa se reunían ya en el “lado nuevo de la yglesia de Santo Tomas”⁵⁰⁵.

Para la nueva capilla mayor, aunque se siguió manteniendo la del Corpus Cristi, el cabildo encargó en 1512 un retablo al maestro Felipe Bigarny⁵⁰⁶. Cuatro años más tarde el maestro mantenía un pleito con un entallador a causa de esta obra. Según se desprende del pleito, transcrito por Martí y Monsó⁵⁰⁷, Bigarny, al no poder residir de forma permanente en Haro, había encargado la realización del retablo y la Portada del Mediodía a un entallador francés llamado Matías que se ocupó en la obra aproximadamente un año. Al cerrar las cuentas el maestro y el entallador no se pusieron de acuerdo, lo que originó un pleito rico en informaciones sobre los métodos de trabajo del borgoñón⁵⁰⁸. Al final del litigio en 1519 la portada ya estaba hecha y el retablo aún no estaba asentado⁵⁰⁹. Bigarny continuó cobrando por la obra del retablo y la portada en 1521.

⁵⁰¹ HERGUETA Y MARTÍN, 1979,

p.198.

⁵⁰² Los descendientes debieron recurrir ya que existe una carta ejecutoria de dicha sentencia, favorable al Cabildo de Santo Tomás, fechada el 5 de febrero de 1546 en la Audiencia de Valladolid (A.P.H., Leg. 2, Doc. 11).

⁵⁰³ A.P.H., Libro de Fábrica desde 1499, fols. 9, 10 y 11. Resumido en MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, p.9.

⁵⁰⁴ A.M.H., Leg. 5, exp. K.

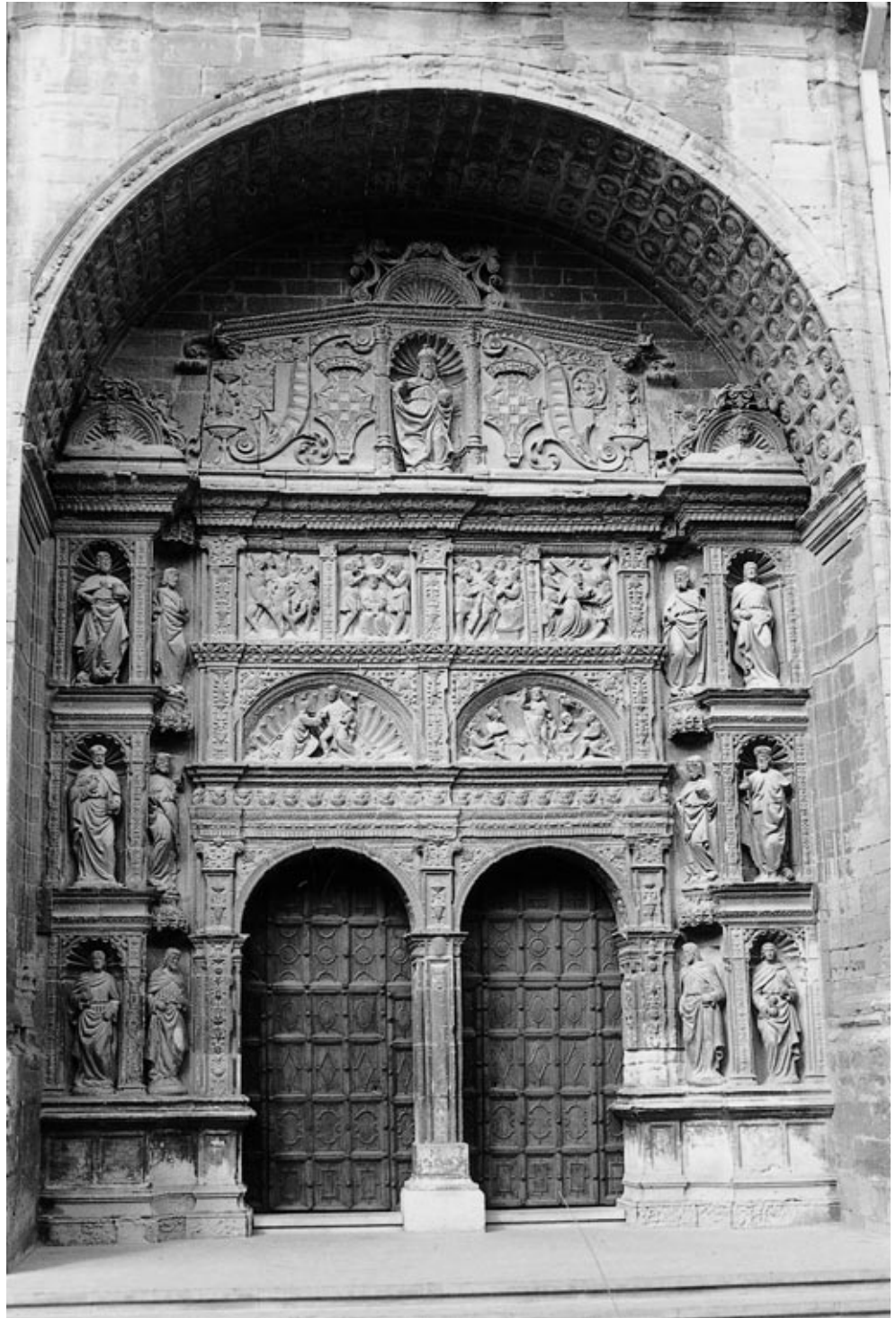
⁵⁰⁵ Id. Leg. 58, Letra AJ, Decretos del Ayuntamiento desde 1510. 13-III-1510. s/f.

⁵⁰⁶ Así se desprende de la tasación del retablo (MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, pp.88-89). El mismo autor –MOYA VALGAÑÓN, 1966, p.180– señala lo extraño de contratar un retablo para una iglesia recientemente venida abajo, lo que le lleva a pensar que la primitiva iglesia de Santo Tomás debía ser de grandes proporciones para colocar de forma provisional el retablo. En trece años bien se pudo levantar una nueva capilla mayor, si se tiene en cuenta que la capilla mayor definitiva se construyó entre 1534 y 1547, 13 años.

⁵⁰⁷ MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, (pp.53-56) y HERGUETA Y MARTÍN, 1979, (p.199).

⁵⁰⁸ A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Moreno, 1086, Cit. RÍO DE LA HOZ, 2001, pp.138 y ss.

⁵⁰⁹ En 1519 los mayordomos dieron a Bigarny 10.000 maravedís a cuenta del pago de la obra del retablo. A.P.H., sig. nº 9, Libro de Fábrica desde 1499, fol. 31.



Portada de la iglesia, obra de Bigarny y su taller.

El precio de ambas obras trajo de cabeza a los mayordomos de la parroquial que encargaron al año siguiente una nueva tasación del retablo al pintor Alonso Gallego; una segunda en 1523 valoró el retablo en 510.000 maravedíes y la portada en 260.000 maravedíes, pero incluso así el provisor del obispado de Calahorra no quedó conforme y al año siguiente mandó que se revisasen de nuevo estas cuentas⁵¹⁰.

Bigarny había trabajado en la realización de la portada de la iglesia desde 1512, año que debe corresponder al proyecto, hasta 1516. Es una portada más contenida que la que levantaba en el cercano monasterio de Casalarreina prácticamente en los mismos años; en Haro la escultura se une y subordina a la arquitectura. La estructura arquitectónica de portada-retablo de tres cuerpos, seis calles y ático, determina una decoración escultórica de calidad pero en la que se distingue obra de taller. El programa escultórico incluye escenas de la Pasión de Jesucristo, aunque reciben un tratamiento especial —enmarcadas por veneras— la escena de la duda de Santo Tomás y la Resurrección, todo presidido por la imagen de Jesucristo como rey de reyes entre dos escudos de los Condes de Haro. Flanqueando la portada se representan los doce apóstoles que intercalan hornacinas aveneradas y doseletes góticos. El gran arco de medio punto que la cubre fue construido ya en 1580 por Pedro de Rasines.

El proyecto de Juan de Rasines

Esta iglesia tampoco fue la definitiva: a partir de 1531 Juan de Rasines proyecta un nuevo templo de tres naves a la misma altura respetando la portada meridional realizada por Bigarny. Desconocemos las razones que provocaron la construcción de una nueva capilla mayor cuando la cabecera de la iglesia parroquial que apenas contaba con treinta años. Los patronos y promotores de la obra (el “Cabildo y Justicia y Regimiento de la villa de Haro”), se embarcaron en solitario en esta empresa: los Condes de Haro no realizaron aportaciones económicas a la fábrica si bien debieron intervenir en la financiación de la portada de Bigarny, donde dejaron constancia de su patronazgo gracias a los escudos del apellido. El nuevo edificio nada tuvo que ver con un posible panteón familiar: a estas alturas de la centuria los Velasco ya contaban con la capilla familiar de la catedral burgalesa (donde fue enterrado el condestable don Pedro) y con la más pequeña capilla de Medina de Pomar, donde habían sido enterrados los dos anteriores condestables.

El 14 de julio de 1531 se cita a un “cantero rrasynes” que cobraba 12.000 maravedíes por su salario, el mismo sueldo que había recibido por construir la bóveda de la capilla mayor de la cercana catedral de Santo Domingo de la Calzada⁵¹¹. Debió ser la obra calceatense (además de la posible intervención de Bigarny o de los Condestables) el motivo definitivo de la llegada de Rasines a Haro: la construcción de una capilla mayor.

La obra daba comienzo en 1534. Desde 1531 el cabildo había encargado las obras necesarias para el mantenimiento del templo a Pedro Saénz de la Edilla, mientras invertía unos 60.000 maravedíes en la compra de casas para construir en

⁵¹⁰ Id., fols. 46-47 vto. Publicado en MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, pp. 88-89. Las cuentas de 1525 se encuentran en el mismo libro de fábrica (fols. 51-51 vto.) y fueron publicadas en MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, pp.90-91.

⁵¹¹ A.M.H., Leg.5, Letra N (nº 1914 antiguo).

su solar la nueva iglesia, lo que indica que la iglesia que conoció Bigarny era de menores dimensiones. En 1534 los mayordomos de la fábrica ya descargan gastos ocasionados por la obra, pero no citan aún el maestro a cargo de la construcción ni el nombre de ningún oficial. Definitivamente “maestre Juan de Rresines que aze la capilla” figura ya en las cuentas de 1535⁵¹². En 1537 se derribaba parte de la antigua iglesia para continuar la construcción de la nueva y a Rodrigo de Zuazo –oficial de Rasines desde la obra de la bóveda de Santo Domingo de la Calzada–, se le pagaba por “por aderecar el canto de la dicha pared para que uniese vien con el paredon que antes era fecho”⁵¹³, buscando la perfecta unión entre la parte de la obra antigua que se había decidido respetar y lo que se estaba construyendo entonces. No se debieron de aprovechar los estribos y las respensiones de la capilla anterior en la obra nueva dada la coherencia arquitectónica de la nueva capilla que demuestra que no se trabajó con pie forzado. Las capillas de la obra nueva iban a buen ritmo y en ese año se compraba madera de Albiano para ellas. Mientras, Pero Saéz de la Edilla continuaba trabajando en la casa de la primicia, donde en esas fechas se estaban construyendo los pilares.

Hasta 1542 en la obra de la nueva iglesia se llevaban invertidos 130.000 maravedís por parte del cabildo⁵¹⁴ y 12.500 por parte del maestro Rasines⁵¹⁵. Su hijo Pedro reclamaba ese dinero al cabildo en agosto de 1545, cuando ya habían transcurrido tres años desde la muerte de su padre.

Los contratos de Pedro de Rasines

Esa es la primera constatación documental de la presencia de Pedro de Rasines en Haro ya que existe un importante vacío documental en los libros de fábrica entre los años 1542 y 1546. Puede que la obra sufriese un parón debido a la muerte del maestro y a que Pedro tuvo que hacerse cargo de numerosas obras que su padre había dejado sin concluir. Sea como fuere, en 1545 Pedro ya se encontraba en Haro, suponemos que a cargo de la obra de su parroquial. Los libros de fábrica reflejan el trabajo de los canteros a las órdenes de Pedro de Rasines a partir de finales de 1546: el mismo Pedro de Rasines en noviembre de 1546 recibía 17,5 reales por dar orden en la obra durante varios días y del mismo modo se pagó al aparejador Juan de Negrete a razón de 2,5 reales diarios⁵¹⁶, a los canteros Pero Sáenz de la Edilla –que ya había trabajado en la obra–, Juan de Zulaybarra, Pedro de las Pilas, Pedro Gil, Juan de las Heras, Juan Ezquerria, Juan de Villa –cuñado de Rasines–, Juan y Hernando de la Edilla, quienes realizaban los sillares de las bóvedas –“pendientes” y “aljivas”– y las claves. En junio de 1547 el maestro visitaba la obra para dar orden sobre el lugar elegido para hacer el altar de la capilla mayor y en agosto estuvo tres días⁵¹⁷.

La obra de las bóvedas de la gran capilla mayor se concluyó a finales de agosto (se hizo el tejado y se contrató a un vidriero, quedando cerrada entre el 25 de septiembre y el 2 de octubre), realizándose algunas celebraciones con tal motivo⁵¹⁸. No era para menos ya que se había concluido la capilla mayor después de trece años de su inicio; el propio Pedro de Rasines había dicho que “su padre

⁵¹² MOYA VALGAÑÓN, 1966, (p.180) y 1980, (p.18).

⁵¹³ A.M.H., Leg. 5, Letra R.

⁵¹⁴ A.P.H., sig. nº 9, Libro de Fábrica desde 1499, fol. 76 vto.

⁵¹⁵ “Sepan quantos esta carta de poder como yo pedro de resynes maestro de canteria vecino del lugar de resynes estante al presente en esta villa de haro fijo legitimo e uno de otros herederos que quedaron de juan de resynes my padre maestro de canteria defunto...”. A.H.P.L., Leg. 3421, ante Cristóbal de Briñas, fols. 138-138 vto.

⁵¹⁶ Juan de Negrete figura con Juan de Rasines en la obra de Santo Domingo de la Calzada en 1530, donde consta junto a Pedro de Rasines a quien parece que sigue los pasos a partir de entonces. Existen varios canteros homónimos trabajando en diferentes zonas geográficas (véase GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp.463-464). Uno de ellos en 1533 es llamado por Rodrigo Gil para que testifique en el pleito que sigue en Zamora por la obra de la Capilla Cepeda. Por fechas podría tratarse de nuestro aparejador.

⁵¹⁷ El 14 de agosto de 1547 “mas se le dio este dicho dia al señor juan de resines” por 3 días que se ocupó en dar orden en la obra de la iglesia. Debe tratarse de un error del escribano ya que en esa fecha Juan de Rasines ya había fallecido y el maestro de la obra no era otro que Pedro de Rasines.

⁵¹⁸ A.M.H., Leg. 5, Letra T (antiguo nº 745).



Vista del interior del templo desde los pies.

abia hecho la capilla mayor quel abia acavado”, según declaraba el bachiller Plaza en 1580 en el juicio que se siguió contra los Rasines por esta obra⁵¹⁹.

Comienza después la obra del transepto fijada por contrato con Pedro de Rasines desde 1547; el aparejador continuaba siendo Juan de Negrte⁵²⁰. El sueldo del maestro quedaba entonces establecido en 200 ducados anuales⁵²¹. Así, entre los años 1549 a 1557 recibió 1.400 ducados por su trabajo en la obra ya que en 1554 no recibió nada. Como cualquier otro contrato de maestría Pedro debía visitar la marcha de las obras varias veces al año, visitas que el maestro aprovechaba para contratar otros pequeños trabajos como la obra de la picota de la Plaza del Arrabal en mayo de 1555. Dos años más tarde el transepto estaba concluido. La tasación del transepto y sacristía –hoy desaparecida–, dio como resultado la cantidad de 639.606 maravedíes que “se le han de pagar al dicho Pero de Rresines, conforme al contrato que con él está hecho, a doçientos ducados en cada vn año, los quales an de correr dende el año de mill y quinientos y çinquenta y nueve en adelante porque los deste año de mill y quinientos y çinquenta y ocho años los tenía rreçibidos”⁵²²; de hecho Rasines cobró lo que se le adeudaba de la obra del transepto hasta el año 1563.

En 1564 Pedro firmaba un nuevo contrato con el cabildo para concluir la obra de la iglesia. De este nuevo contrato tenemos más datos: Rasines debía hacer una traza y debía presentarse al remate de la obra como un maestro más; de nada parecían valerle sus años a cargo de la obra pero el hábil Rasines hizo

⁵¹⁹ A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Moreno Fenecidos, caja 40-1. Si no se especifica lo contrario, las informaciones documentales proceden de este pleito.

⁵²⁰ A.P.H., sig. nº 9, Libro de Fábrica desde 1499, fol. 86-86 vto. Negrte había alcanzado cierta notoriedad gracias a su responsabilidad en la iglesia de Haro por la que contrató otras obras en la villa como las casas de Juan Fuerte, también cantero, en Haro (A.M.H., Leg. 63. Letra D. Libro de los acuerdos del Concejo desde 1545, fols.82-84 vto. 20-IX-1547).

⁵²¹ “Dieron por descargo los dichos mayordomos (...) doçientos ducados que pagaron a pedro de rresines maestro de cantería que hiço la dicha yglesia y para el pago de la dicha obra conforme al contrato que con el esta contratado que se le ayan de dar doçientos ducados cada año”. Nota del escribano Diego de Peñacerrada: “corre la cuenta de los dozientos ducados desde el año de 47 la primera paga así se le de (be) aver pagado siete años en todas las pagas pasadas hasta la cuenta de cinquenta y siete inclusive, por el año de 53 y 54 no labro y así no uvo de aver nada. ha se le de des copiar la tasacion de la piedra”. A.P.H., Leg.4, Doc. 1., fol. 17 vto. (Antiguo Leg. Cuentas, nº1).

⁵²² Extracto de la cuenta de lo debido a Pedro de Rasines. 12 de diciembre de 1558. A.P.H., sig. nº9, Libro de Fábrica desde 1499, fols. 104-105. Publicado en MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, pp.142-144.

valer con coacciones sus privilegios como hijo del tracista y maestro del transepto. Según Hergueta, el arquitecto Juan de Obieta se presentó al remate de la obra de las naves con una traza propia, pero fue elegida la de Rasines. Años más tarde el bachiller Plaza declaraba como había oído a miembros del cabildo decir que Juan de Rasines había hecho la capilla mayor que Pedro había concluido y “que heran obligados por el tanto darsela a el antes que a otro ninguno y que ansi se le dio”. Los testigos en el pleito recordaban también como habían acudido muchos oficiales a pedir la obra pero “que se la quisieron dar al dicho pedro de rrasines antes que a otro nynguno con las condiciones contenidas en el dicho primer contrato” (el del 18 de julio de 1564).

En efecto, el 18 de julio de 1564 Pedro de Rasines se comprometía a “haçer la obra questa de por acer en la dicha yglesia hasta la fenecer e acabar en toda perfición en prosecucion de lo questa hecho asta oy dicho dia, que an de ser nueue capillas e vna torre e la pillal de coro para seruicio de la dicha yglesia e capilla del horgano y escaleras para coro y torre, y capilla para la pila del batis-mo”, esto es: los tres tramos de naves, el coro, la torre y la capilla del Bautismo conforme a una traza suya. La obra se debía realizar en ocho años tras los cuales sería tasada por peritos. Del mismo modo, se establecía que “si la portada questa en la portada de la yglesia de la dicha uilla se quitare e la quisieran ponen en vn altar, se pueda acer y lo que costare se pueda sacar de los dichos frutos”. Debe tratarse de la portada realizada por Bigarny que Rasines respeta y deja al exterior cumpliendo su función original⁵²³.

Esta nueva obra comienza en 1564 y en ella se cita por primera vez en Haro –7 de abril de 1565– al hijo de Pedro de Rasines, Rodrigo Villar de Rasines, quien cobra en nombre de su padre el dinero para la obra durante los años 1565 a 1569. Fue también Rodrigo el encargado de medir la piedra que se daba a Pedro de Rasines para hacer la obra del edificio del concejo de Haro que Pedro simultaneaba con la obra de Santo Tomás⁵²⁴. También en 1565, el 5 de septiembre, los mayordomos de la fábrica averiguaron cuentas con Rodrigo en nombre de su padre, destacando de esta tasación los 100 reales de la madera de las capillas y los 31.055 maravedíes de la piedra del paredón de las carnicerías que se derribó para la obra⁵²⁵. También se aprovechaban los materiales de la obra antigua que se iba derruyendo a medida que avanzaban las nuevas naves de la iglesia; de esta vieja iglesia existían aún parte de las antiguas naves de los pies, la pila del bautismo, la escalera y el coro, lo que viene a ratificar que la iglesia vieja seguía cumpliendo sus funciones mientras se levantaba la nueva, todo tasado en 220.830 maravedíes y usado en la nueva obra. Excepto lo que se denomina “portada nueva” de Bigarny, las claraboyas de los antepechos y algunos arcos bajo el coro que son obra nueva, el resto se puede derribar. Los encargados de realizar la tasación⁵²⁶ el 11 de mayo de 1569 fueron Pedro de Origoitia por parte del cabildo, y Martín de Arteaga por parte de Rasines⁵²⁷.

En 1569 la obra de las naves no había avanzado mucho ya que se trabajaba en el primer tramo de los tres que se debían levantar en esos ocho años, de los que ya habían transcurrido cinco. En efecto, el 4 de julio de ese año se compro-

⁵²³ A.P.H., Leg. 5, Doc. 13 (Antigua sign. nº 12: “Libro de la quenta de Venea sobre la obra de la yglesia”, fols. 17-20 vto., inserto en una ejecutoria de Felipe II de 1584). También A.M.H., Actas desde 3 de julio de 1563, leg. 63. Letra AR., fols. 44-46. También en A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Moreno, Fenecidos, Caja 40-1, fols. 5 vto. y ss. Publicado por HERGUETA Y MARTIN, 1979, (p. 335) y MOYA VALGAÑÓN, 1980, (T.II, pp.152-153).

⁵²⁴ A.M.H., Leg. 63, Letra AR. Libro de acuerdos del Ayuntamiento de Haro desde 1563, fol.101. 7 de abril de 1565.

⁵²⁵ A.P.H., sig. nº9, libro de Fábrica desde 1499, fol.114. Cit. MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, p.49.

⁵²⁶ Id., Leg. 5, Doc.16 (Antiguo sig. nº 12, “Libro de la quenta de Venea...”, pieza 6 bis). Publicado en MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, pp. 162-163.

⁵²⁷ Martín de Arteaga, hijo del cante-ro San Juan de Arteaga, era de sobra conocido para Pedro de Rasines ya que juntos habían trabajado en su juventud en la Catedral de Granada. Este hecho haría que a lo largo de su carrera profesional mantuvieran contactos en diversas ocasiones: primero en relación con la obra de la iglesia de Belorado en Burgos y posteriormente por la obra que nos ocupa. Véase BARRIO LOZA y MOYA VALGAÑÓN, 1981, pp.193-194.

baba ante notario la profundidad de los cimientos de la obra “que se hace” entre el transepto y la portada de Bigarny, es decir, estamos en el tramo inmediatamente posterior al transepto⁵²⁸. De 1569 a 1572 Rodrigo de Rasines continúa cobrando los dineros para la obra en nombre de su padre, hasta que en septiembre de ese último año se cita a Pedro de Rasines como difunto⁵²⁹. Habían pasado ocho años desde el comienzo de la obra de las naves, plazo de su conclusión, pero no estaban acabadas y el maestro había muerto después de 27 años a cargo de la obra. De lo estipulado en el contrato de 1564 apenas se había levantado una tercera parte: Pedro de Rasines había incumplido su contrato por lo que no se había tasado la obra finalizada.

Los pleitos con la tercera generación de Rasines

El 21 de abril de 1573 los herederos de Pedro de Rasines daban poder a su hermano Rodrigo para que en su nombre “podais rratificar y aprobar el dicho contrato quel dicho pedro sanz de rresines de biar hizo y otorgo en lo tocante a la dicha obra de la yglesia de santo tomas”, así como para pedir se aclarase la

⁵²⁸ A.P.H., sig. nº 9, Libro de Fábrica desde 1499, fol. 115. Cit. MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, p. 53.

⁵²⁹ Rodrigo Villar de Rasines, hijo de Pedro de Rasines, difunto, reconoce haber recibido a cuenta de la obra de Santo Tomás 159.112 maravedíes desde San Pedro de 1571 hasta el mismo día del año siguiente. Haro, Septiembre de 1572. A.P.H., sig. nº 9, Libro de Fábrica desde 1499, fols. 117 vto.-118 vto.



Detalles constructivos de Juan y Pedro de Rasines en la capilla mayor.

cantidad de dinero que recibirían por concluir la obra⁵³⁰. Con dicho poder el 3 de mayo de 1573 Rodrigo contrataba con el cabildo de la iglesia la continuación de la obra que había dejado inconclusa su padre⁵³¹. En el propio contrato se reconocía que Pedro de Rasines “solo dexo y esta hecha della çierta parte por manera que la mayor parte della falta por hacer y acabar, como por ella parece, por lo qual y por ser como son cunplidos los dichos ocho años sin se auer acauado” y, aunque su padre no había podido hacerlo en esos ocho años, Rodrigo de Rasines se obligaba a concluir la obra en tres años y medio, es decir para diciembre de 1576. En este escaso periodo de tiempo debía de levantar “los quatro pilares que faltan de hacer para la dicha obra sobre los quales a de cargarse y hecharse el texado de la dicha yglesia, el qual dicho texado ansi mesmo se obliga de acer. Los quales dichos quatro pilares y texado y dexar y dar cubierta la dicha yglesia se oblige de lo acer todo dentro de tres años e medio primeros siguientes por manera que para entonces quede la dicha yglesia cubierta”, pero de ningún modo se habla de construir las bóvedas, demostrando el interés del cabildo de Santo Tomás, después de tantos años de obra, por concluir la iglesia de la forma más rápida y económica —se pagarían 2.000 ducados a Rasines—. Rodrigo debía realizar este trabajo según el antiguo contrato de su padre,

⁵³⁰ A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Moreno, fenecidos, caja 40-1.

⁵³¹ Contrato entre Rodrigo Viar de Rasines y el cabildo de Santo Tomás de Haro. 3 de mayo de 1573. A.P.H., sig. nº12: “Libro de la quenta de Venea sobre la obra de la yglesia”, fols. 20 vto.-27 vto. Ante Diego de Peñacerrada. Publicado en MOYA VALGANÓN, 1980, T.II, pp. 168-170.



Detalle del segundo pilar: Pedro de Rasines.



Detalle del tercer pilar: Rodrigo de Rasines.

por lo que debía seguir la traza daba por Pedro en 1564 para los tres tramos de nave. Además, el cabildo escarmentado de tantas demoras, especificaba en el contrato las penas por incumplimiento debiendo cargar con los gastos de los daños, réditos de los censos tomados para la obra y con el pago de un maestro que concluya la obra.

Existen referencias documentales del cobro de dineros para la obra durante los años 1573 y 1574, a partir del cual se pierde la pista de la obra hasta 1581. El 6 de diciembre de 1575 era contratado el carpintero Juan Zabala para “cortar y labrar y cargar la madera hasta la poner en perfyzion labrada y hazer los texados de la dicha yglesia y hobra de carpenteria que fuere nezesaria”⁵³². El parón de la obra entre 1578 y 1579 fue aprovechado por Rodrigo para contratar nuevas obras y acudir a subastas: así, el 25 de agosto de 1579 contrataba la reparación del molino que Juan de la Fuente y su mujer, María de Guevara, tenían sobre el río Tirón y el 11 de septiembre siguiente acudía a la subasta de las obras que se debían realizar en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, también en La Rioja.

El 16 de mayo de 1580 el cabildo de Santo Tomás se puso en marcha para iniciar un largo pleito con los Rasines por no concluir la obra. En esa fecha se daba poder a varios beneficiados de la iglesia para que la representen “en cierto pleito de demanda que se piensa tratar sobre el incumplimiento de las escripturas que tiene hechas su padre de rrodrigo de rrasines y la rratificazion del suso dicho rrodrigo de rrasines”. El siguiente paso era demostrar que la iglesia efectivamente no estaba concluida; eso se hacía el día 11 de julio por testimonio de escribano:

“Fee de como la obra de la yglesia no esta acavada
yo francisco de zomoza escribano de la magestad rreal y del numero de la villa de aro
doy fee y dexo testimonyo a los señores que a la presente bieren como la yglesia de
señor santo tomas desta villa no esta acavada ni fenezida de la obra de canteria en
mucha cantidad porque falta de por azer della el paredon prinzipal en donde a de yr
ynserta en la torre y coro y capillas quel alto desdel cruzero asta la dicha torre ni aze
ni continua de lo qual di la presente fee de pedimento de Juan de ayo vezino de la
dicha villa (...) en aro a onze dias del mes de jullio de mill e quinientos y ochenta
años”⁵³³.

El 13 de julio Rodrigo y su hermano el licenciado Diego Viar de Rasines ya estaban presos en la cárcel de Haro. Ese día se les notificó la requisitoria contra ellos, así como se envió un mensajero a los lugares de Rasines, Colindres y Cereceda para notificarlo al resto de los herederos de Pedro de Rasines. El 18 de julio Pedro de Lagunilla, el mensajero, visitó dichos lugares pero no encontró en sus casas ni a Juan de Helguero Alvarado ni a Hernando de Santibañez ni a Juan Viar de Rasines y sólo pudo interrogar a las mujeres sobre la legitimidad del licenciado Rasines como hijo y heredero de Pedro de Rasines. Los testigos de parte de los Rasines fueron interrogados entre el 18 y 20 de julio en el mismo pueblo de Rasines; este primer cuestionario elaborado por el licenciado Rasines y Rodrigo de Rasines, se concentraba en aclarar la hidalguía de los demandados y su pertenencia a una familia “de solar conocido”, tratando de rehuir la cárcel.

⁵³² A.H.P.L., Leg. 3435/1, fol.5., ante Juan Ortiz de Taranco.

⁵³³ A.R.Ch.V. Pleitos Civiles, Moreno Fenecidos, Caja 40-1.

Además, “rrodrigo biar de rrasines tiene a su cargo muchas labores e obras de canteria en cantidad de mas de cinquenta mill ducados y que de su prision y detenimiento podrian rresultar peligro y daño en las dichas obras por no se azer con la seguridad e perfizion que se rrequiere”.

Además de salvar la cárcel debían salir impunes del pleito. Las nuevas alegaciones de los hermanos Rasines en julio se centraban en la imposibilidad de realizar en ocho años la obra a la que se había obligado su padre, siendo una obra de veinte años de duración como bien sabía el cabildo de la iglesia. El otro problema para concluir la iglesia había sido el dinero: por el contrato de su padre y más tarde de Rodrigo, la iglesia se había comprometido a entregarles para continuar la obra los frutos de la primicia restando los gastos ordinarios, pero la iglesia había ido aumentando dichos gastos (libro nuevo de coro, dos custodias, nuevos salarios, los réditos de un nuevo censo de 2.000 ducados, etc.), por lo que había disminuido la cantidad entregada a los Rasines. A ello se unían las malas cosechas de dichos años. La obra entera debía costar 20.000 ducados, de los que los Rasines habían recibido apenas 2.600 ducados y el dinero de la tasación de los materiales de la obra vieja.

El 3 de agosto el Licenciado Rasines firmaba un nuevo cuestionario para examinar a sus testigos, repitiendo las alegaciones anteriores pero introduciendo además abundante información sobre la obra realizada por Pedro y Rodrigo en Haro. En la séptima pregunta los testigos debían responder “yten si sauen que con el dinero que el dicho pedro viyar de rrasines rrecivio en los dichos ocho años e con lo demas que puso de su propia hazienda e casa dexo echo e fabricado en la dicha obra al tiempo que fallesçio cumpliendo los ocho años las dos paredes como estan echas con sus rresponsiones y el *arco de la portada* que todo ello puede valer y vale justa e como tasaçion siete mill ducados poco mas o menos”. Además, sobre lo realizado por Rodrigo se preguntaba “yten si saben quel dicho rrodrigo biyar de rresines hizo los dichos quatro pilares torales y tejado y ataxos que ajustan y como estomaçion y tasaçion valen quatro mill ducados poco mas o menos”. Diego Sáenz de Villa declaraba entonces que: “..este testigo (dice) que save quel dicho rrodrigo biar de rrasines tiene a su cargo muchas labores y obras de canteria y no save en que cantidad mas de que a oydo dezir ques maestro de canteria del Yllustrisimo Condestable de castilla y que sabe que lo abian seido su padre y abuelo”. Incluimos el testimonio del maestro de cantería San Juan de Arteaga (vecino de la anteiglesia de Gantez, de 38 años), realizado el 5 de agosto de 1580 en Haro, por considerarlo clarificador:

“VI- a la sesta pregunta dixo este testigo que como maestro de canteria a visto la traça por la qual la dicha yglesia se ha de hazer la qual es de mucha obra y conforme a la dicha traça y lo que este testigo entiende como tal maestro de jumetria acavada la dicha yglesia e puesta en perfizion como deve estar conforme a su arte de canteria se podia bien tasar e baler el dicho edefiçio veinte myll ducados antes mas que menos y eso es lo que este testigo responde a esta pregunta

VII- a la setima pregunta dixo este testigo que como tal maestro de canteria a tanteado e visto donde se a traydo la cal y piedra y arena que al presente ba gastado en la obra de la dicha yglesia que al menos se da a entender la obra que dexo fabricada el

dicho pedro de rrasines quemado como es uso y costunbre por su ? de la traça tanteando lo quel dicho pedro de rrasines hizo que son dos paños y arco de la portada e sus rresponsiones vale y merece dos zientos e seys cientas e veynte e cinco myll e setecientos e cinquenta maravedis esto es lo que aclara a la dicha pregunta

VIIIº-a la otava pregunta dixo este testigo que lo que della sabe es aver visto en la dicha yglesia quatro pilares torales que parece a echo el dicho rrodrigo de rrasines e los texados y ataxos tasados los pilares por si en la costa que tienen e los texados y ataxo visto e entendyo por este testigo conforme a la dicha arte de jumetria valen los dichos pilares e texados y ataxos un quento e quatro çientas e treinta e ocho mill e veynte e cinco maravedis y eso dize a la pregunta

X-a la dezima pregunta dixo este testigo que como dicho tiene a visto la dicha yglesia y a visto como la obra della esta muyuntuosa e sana e que a su parecer es yglesia donde pueden caver myll vezinos y es lo que dize a la pregunta

XI- a la onze pregunta dixo este testigo que ansi mesmo a bisto la traça para lo que se rrestare de hazer en la dicha yglesia e bista por (ilegible) y aresmetica a la que seran menester para ponerla en perfiçion dos quentos e quinientas e çinquenta y dos mill e quinientos dos maravedis antes mas que menos y esto dize a la pregunta”.

Eludiendo las cuestiones económicas de un testigo parcial, queda claro que Pedro de Rasines había construido durante los años de su contrato las paredes longitudinales de las naves con sus correspondientes apoyos –contrafuertes–, y el arco sobre la portada de Bigarny. Rodrigo, por su parte había levantado los cuatro pilares que separan los nueve tramos de naves y había cubierto la iglesia. Esta realidad era interpretada por la parte contraria de diferente forma; el 9 de agosto se interrogaba en Haro a los testigos presentados por el cabildo de Santo Tomás y todos coincidían en señalar que Pedro de Rasines había realizado “muy poca obra”. Faltaba por hacer “el paredon prinçipal y una puerta e coro y la torre e capillas e la pila bautismal e acabar de cubrir la dicha yglesia como el cruzero”. Los Rasines sin embargo consideraban que como estaba “la dicha yglesia esta suficiente y capaz para poder caver e sepultar en ella la gente de la dicha villa de haro y si puede servir el edefiço que aora tiene muchos años con que no se edificase mas porque esta echo y acavado la cabecera e cruçero e todas las paredes de largo a largo e cubierta la dicha yglesia con su coro y ataxo sin estar cosa ninguna avierta”. San Juan de Arteaga declaraba como hemos visto, que en la iglesia cabían 1.000 vecinos.

Los Rasines fueron condenados a pagar los réditos del censo de 2.000 ducados (648.091 maravedíes) por la justicia mayor de Haro, por lo que el 20 de septiembre de 1580 apelaron a la Real Chancillería de Valladolid. No se tiene más noticias hasta junio de 1583 en que se realizan los interrogatorios de las partes ante la audiencia de Valladolid. Los representantes del cabildo de Haro realizaban un nuevo interrogatorio tratando de demostrar que habían entregados los frutos de la primicia íntegramente a los Rasines, como estaban obligados, y que los nuevos libros de misa y las dos custodias realizadas por el platero Martín de Leiva, habían sido contratadas después de 1578 “despues quel dicho rrodrigo de rresines y sus herederos cesaron en la

obra y edefizio de la dicha yglesia y no entendian en la labor della ny lo an echo despues aca”.

La sentencia contra los constructores se ratifica en 1584, llegando a los herederos en abril de ese año (ninguno de ellos se hace cargo de la pena económica impuesta por la Chancillería). Finalmente, el 27 de mayo de 1587 el cabildo de Santo Tomás de Haro y los herederos de Pedro de Rasines se conciertan para acabar sus pleitos: el cabildo, por su parte, renuncia a los bienes de Pedro de Rasines que le habían sido adjudicados por la sentencia de Valladolid, y la familia Rasines renuncia a todos los derechos que pudiera tener sobre la obra de la iglesia de Santo Tomás de Haro⁵³⁴. El cabildo de Haro había conseguido, a cambio de perder parte de su inversión, que la obra de la iglesia quedase libre de cualquier obligación para poder ser concluida por otros maestros, como efectivamente ocurrió.

Mientras todo este pleito tenía lugar, en la obra continuaba trabajando en labores menores (colocación de unas piedras en la capilla mayor en junio de 1583, enlosado de la sacristía en 1587), otro miembro de la familia Rasines, Pedro Villar de Rasines, quien continuó en Haro muchos años después de la firma del acuerdo de renuncia de sus hermanos sobre la obra de la iglesia. Años después incluso Rodrigo recordaba en su testamento las deudas que seguían existiendo con vecinos de Haro⁵³⁵.

Después de la solución del pleito entre el cabildo y los Rasines quedaba por solucionar el tema de la conclusión definitiva de la obra de la iglesia de Santo Tomás. Para ello en el verano de 1588 se realizó un nuevo remate. El mayordomo de la fábrica de Haro el 26 de julio de 1588 recibía 20 ducados para pagar a los maestros que vinieron a dicho remate, seis de ellos para pagar al maestro Juan Pérez de Obieta que realizó las trazas y 4 ducados para repartir entre los cuatro maestros que revisaron las trazas y que no se nombran en la documentación⁵³⁶. El primer maestro de esta nueva fase constructiva fue Juan Ortiz de Gorostiaga hasta que el 15 de diciembre de 1589 Pedro de Origoitia se quedaba definitivamente con la obra⁵³⁷. El contrato, ahora localizado, estipulaba que Origoitia debía concluir el templo en diez años contados a partir de 1590, tiempo en el que daría hecha “toda la obra que falta en la dicha yglesia conforme a la traca que se me diere”. Se habla de la construcción del tejado y de tasar la piedra del paredón viejo, lo que indica que aún quedaba parte de la obra antigua. En 1593 el maestro seguía en Haro, pues el 9 de julio de ese año salía fiador de un vecino de Durango⁵³⁸. En 1598 aún continuaba a cargo de la obra y moría poco después; el 15 de septiembre de 1600 su hijo el escultor Andrés García de Origoitia contrataba con el cabildo el final de la obra para mayo del siguiente año con la construcción de los tejados. En 1603 la obra continuaba y la cedía a Andrés de Benea que definitivamente la concluía en 1613, siendo tasada por Juan de Olate y Felipe de Alvarado⁵³⁹. Pero el conjunto se concluyó muchos años después: la torre fue levantada hacia 1720 por Agustín Ruiz de Azcárraga siguiendo traza de Juan de Raón; la sacristía, antesacristía y antecamarín son obras barrocas trazadas hacia 1770 por Joaquín de Olarra.

⁵³⁴ Concierto con la familia Rasines para concluir el pleito sobre la obra de Santo Tomás de Haro. 27 de mayo de 1587, ante Juan Ochoa de Villasanas. A.P.H., Leg. 4. Doc.4 (Antiguo sig. nº12: Quenta de Venea, pieza nº 9). Resumido en MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, p. 71. Localizado el pleito en A.R.Ch.V., Moreno, Fen., Leg. 8, caja 40/1-41/1.

⁵³⁵ “yten digo que en haro se me deben cantidad de mrs entre vezinos particulares y en esto me rremyto al libro de quenta que yo tengo que mando se cobren”. A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3416, ante Juan Martínez de Pieragullano, cuaderno 3, fols. 35-39 vto.

⁵³⁶ A.P.H., Leg. Cuentas, nº12, fols. 29-29 vto. Publicado en MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, pp.185-186.

⁵³⁷ Pedro de Origoitia, vecino de Haro, se adjudica el remate de la obra de la iglesia. 15 de diciembre de 1589. A.H.P.L., Leg. 3478, ante Antonio de Gauna Medrano, fols. 89-90 vto.

⁵³⁸ Id. Leg.3501, ante Juan Ruiz de Lariz, fols. 100-100 vto.

⁵³⁹ MOYA VALGAÑÓN, 1966, pp. 183-184.

La obra “príncipe” del tardogótico castellano

La iglesia de Santo Tomás de Haro es la historia de los Rasines escrita en piedra. La gran cabecera nos habla de otras obras de Juan de Rasines (como la capilla mayor de La Calzada) y de sus particulares obsesiones por la diafanidad espacial y la economía constructiva. Al exterior es una estructura poligonal, mientras que al interior es cuadrada transformada en octógono por el empleo de trompas, dos de las cuales cierran el espacio de la capilla mayor sobre sí misma. La estructura se cubre con una bóveda estrellada de diez puntas que descansa en columnas adosadas, diseño que sería más tarde seguido en la capilla mayor de la Colegiata de Roa de Duero por su hijo. La coherencia constructiva en la correspondencia entre soportes y nervios, unida al uso de un friso corrido de balaustres como línea de imposta, nos remiten a obras como Santa Clara de Briviesca. Pero en Haro el experimento de Rasines consiste además en unir esta gran cabecera con un buque de naves a la misma altura: el unir y diferenciar ambos espacios lo soluciona gracias a tres los arcos de medio punto que comunican con cada nave. La riqueza estereotómica, por otro lado de gran simplicidad decorativa, radica en elementos como la escalera de husillo que da acceso a las bóvedas del templo y en las trompas de limpio despiece angular. Sólo un pequeño “toque” de Pedro de Rasines, la portada de la sacristía, altera esta lección de arquitectura tardogótica.

Si avanzamos hacia los pies del templo, se evidencian otras manos y otros modelos. En el exterior, en cambio, se mantiene la unidad del conjunto, gracias al empleo de recursos como la cornisa (similar a la empleada en la colegiata soriana) y un mismo modelo de vanos y contrafuertes para los diferentes tramos. El primero tras la capilla mayor, el transepto, repite el modelo ya habitual en las iglesias salón al no sobresalir en planta, pero en Haro recibe un desarrollo especial con respecto al cuerpo de naves. Ya fuese Juan o Pedro su tracista, el transepto fue pensado para sobresalir visualmente gracias a un gran tramo cuadrado como crucero y bóvedas de idéntico diseño en las laterales. A partir de ahí, las dimensiones de las naves se modifican; Pedro de Rasines rompe con la uniformidad en el diseño de las bóvedas dándonos buena muestra de su repertorio. Dos diseños destacan: el de la nave lateral del primer tramo del Evangelio – reproduciendo fielmente el diseño de su padre Juan para el crucero de la iglesia parroquial de Casalarreina– y el del segundo tramo de la nave central, donde se ha querido ver la bóveda del transepto secundario de la Catedral de Granada realizada en el siglo XVIII según un diseño de Diego de Siloé⁵⁴⁰. Los soportes en este tramo también se han modificado: el zócalo es de planta cruciforme y las columnas adosadas han sido sustituidas por pilastras cajeadas que también se molduran con entablamento y cornisa de mútulas. Esta estructura es la que reproducen las pilastras adosadas a los muros de las naves a partir del transepto, lo que indica que fueron también diseñadas por Pedro de Rasines y luego reproducidas en el resto del templo. Rodrigo de Rasines sólo llegó a construir parte de los terceros y cuartos pilares sobre las que Pedro de Origoitia levantó bóvedas diseñadas por Juan Pérez de Obieta.

⁵⁴⁰ GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, p. 118.

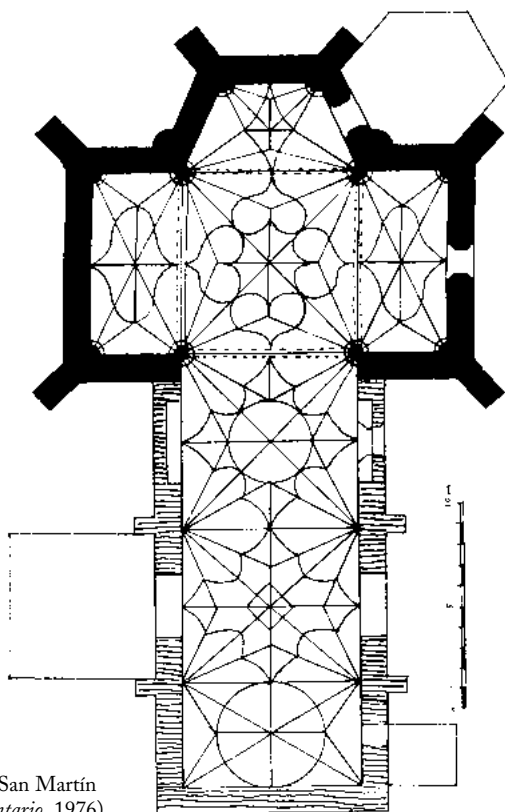
Iglesia de San Martín en Casalarreina (La Rioja)

En septiembre de 1533 Juan de Legorreta, cantero vecino de Casalarreina, contrataba la construcción de la iglesia parroquial del lugar siguiendo para ello traza de Juan de Rasines, como se especifica en el contrato de obra a cuya firma acudió el maestro Rasines.

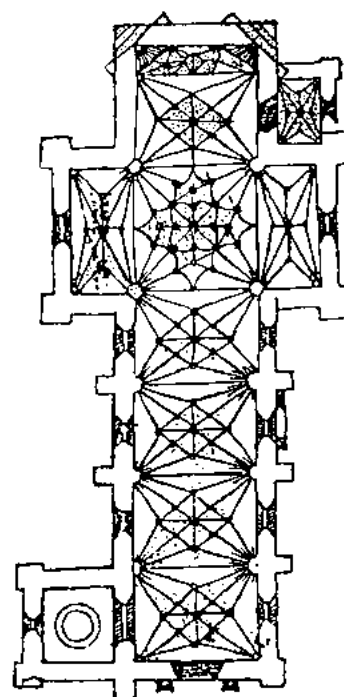
Casalarreina era entonces un pequeño pueblo muy cercano a Haro donde existía una antigua iglesia parroquial dedicada a San Martín. Esa primitiva iglesia se había quedado pequeña tras el resurgimiento de la villa como residencia de los Condestables de Castilla y su corte en el palacio de la villa, de reciente construcción, y a la fundación del Monasterio de La Piedad por el obispo Velasco. En este ambiente, donde en pocos años había aumentado la población y se habían levantado notables edificios, es de suponer que los habitantes de Casalarreina desearan una nueva y más amplia iglesia parroquial. A todo ello habría que unir el que la antigua iglesia no debía estar en muy buen estado ya que en 1527 Sancho Ramírez de Labastida, cura y beneficiado en las iglesias de Casalarreina y Vitoria además de testamentario del obispo Juan de Velasco, dejaba en su testamento 50 ducados a la iglesia para ayuda de su reparo, haciendo referencia a la reedificación de la misma⁵⁴¹. Ya desde fechas anteriores la iglesia se reparaba añadiendo en 1523 una ventana para dar luz a la capilla mayor⁵⁴².

⁵⁴¹ A.H.N., Secc. Clero, Leg. 2.842. (27-XI-1527). Cit. MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II, p. 13.

⁵⁴² A.D.L. Casalarreina. San Martín. Libro de fábrica nº1. fols. 26vto.-27. Andrés de Ibarra, maestro cantero, abre una ventana en la capilla mayor de la iglesia recibiendo por su trabajo 1.672 maravedies.



Planta de la iglesia de San Martín en Casalarreina, (*Inventario*, 1976).



Modelo de iglesia de nave única y cabecera ochavada en el *Compendio de arquitectura*.

Las siguientes noticias documentales hablan de la construcción de una nueva iglesia a partir de 1533. En los descargos de ese año se cita al cantero Pero Sáenz de la Edilla (al que hemos visto trabajar en la parroquial de Haro), quien recibe entonces 4.000 maravedíes por las varas de piedra que debía sacar: se ha comenzado la obra de la nueva iglesia con canteros del círculo de Juan de Rasines. De hecho, el 23 de septiembre de 1533 se firmaba en Casalarreina el contrato para construir la nueva cabecera del templo con el maestro Juan de Legorreta, siguiendo traza de Juan de Rasines, presente en la firma: “le dan a hazer al dicho juanes de legorreta la cabeça de la dicha yglesia de señor san martyn segund y de la manera que esta traçada en vn papel hecho de mano de maestre Juan de Rrasines maestro de canteria la qual dicha traça esta firmada del dicho juan dyaz de montoya cura e del dicho maestre Juan de Rrasines y de my el dicho escribano”⁵⁴³. De este contrato se extrae que la maestría de la obra corre a cargo de Juan de Rasines, un viejo conocido para los vecinos de Casalarreina, quien se obliga con sus bienes a que la obra será “buena e fixa” por lo que recibirá anualmente la cantidad de 6 ducados. Para llevar a cabo la obra se contrató a un maestro de la localidad, Juan de Legorreta, del que no existe ninguna otra referencia sobre otros trabajos posteriores⁵⁴⁴. Lo que sí sabemos es que era miembro de la cuadrilla de Rasines ya que en 1530 trabajaba en la capilla de Santo Domingo de la Calzada cobrando 53 maravedíes de jornal. Desde 1533 a 1543 existen pagos al maestro Legorreta por la obra aunque en los años 1537, 1538, 1540 y 1542 no existen referencias de pago⁵⁴⁵.

La obra debía realizarse en seis años por un precio total de 204.000 maravedíes. Legorreta debía construir la capilla mayor y las dos capillas laterales con sus arcos, bóvedas, pilares, capiteles, ventanas y entablamento, sin que se haga referencia en el contrato a la obra de las naves, coro, fachada, sacristía o torre de la iglesia. Estamos, por tanto, ante el proyecto de construcción de la cabecera y crucero de la iglesia, pero por la unidad estilística de todo el templo (si exceptuamos la fachada, naves, sacristía y torre realizadas en los siglos XVII y XVIII⁵⁴⁶) debemos pensar que fue concebido en su totalidad en este momento; que únicamente se contratase la cabecera puede corresponder a razones económicas (veremos como influyen en la construcción –bóvedas enlucidas–), aunque también puede ser explicado atendiendo a la intención de Rasines de crear un espacio centralizado.

⁵⁴³ A.D.L. Casalarreina. San Martín. Caja 15, Doc.1.

⁵⁴⁴ BARRIO LOZA y MOYA VALGANÓN, 1981, p.231.

⁵⁴⁵ Sobre el desarrollo de la construcción a cargo de Juan de Legorreta véase MOYA VALGANÓN, 1980, T.II, documentos nº 36, 40, 47, 67, 71, 77, y 329.

⁵⁴⁶ La sacristía fue diseñada en 1623 por Lope de Mendieta y realizada por Francisco de Marrubiza. Las naves sufrieron amenaza de ruina por lo que se llamó urgentemente al maestro Luis de Aza, quien aconsejó la reedificación completa de la zona afectada y dio trazas para ello. El plan comprendía el reforzamiento de la cimentación de las naves y la construcción de dos cuerpos altos de la torre, la portada principal y coro alto sobre lunetos. La obra fue adjudicada el 2 de diciembre de 1714 a Domingo Ortiz, natural de Omón en Cantabria, por 4.000 ducados.



Interior de la iglesia.

En efecto, Rasines proyecta una capilla mayor poligonal en torno al crucero y a las naves del transepto, levantadas a la misma altura del crucero; un espacio centralizado que se “cierra” al resto de las naves del templo por el empleo de dos pilares. El diseño de esta cabecera está en relación con las cabeceras de templos de nave única y capillas entre contrafuertes de finales de la centuria anterior y comienzos de ésta. El manuscrito de Rodrigo Gil de Hontañón recoge un diseño muy similar al de Casalarreina, si exceptuamos las capillas entre contrafuertes y el tramo rectangular del ochavo de cabecera:



Detalle de la ventana del ábside.

como en Casalarreina el módulo generador del espacio es el crucero, que destaca por su posición central en torno al ochavo y las naves del transepto y por el diseño de su bóveda. En el diseño de Rodrigo Gil se ha concebido la cabecera ochavada al interior gracias al uso de pechinas. Juan de Rasines concibe San Martín de Casalarreina ochavado desde los cimientos con contrafuertes angulados al exterior. Las naves laterales del transepto son rectangulares, la repetición del ochavo en estos laterales hubiera significado la cabecera trebolada ya utilizada por Rasines en Berlanga de Duero y Guriezo.

Las medidas de la capilla principal, llamada también “de medio” (y que no es otra que el ochavo y el crucero, nombre que no aparece en el contrato) y las laterales (30 pies de ancho por 15 de profundo en el caso de las laterales y 13 en el caso del ochavo), subraya la idea de regularización de tramos, optando Rasines por un módulo 1/2 para las dimensiones de las naves. Respecto a la altura únicamente se señala la del crucero, 55 pies (se aproxima a la relación sesquiáltera entre anchura y altura), quedando la altura de las naves laterales y ochavos “en el alto que requiere a la arte de la geometrya con que syrbán los arcos pryppaños de la capilla mayor a las mysmas de los lados y a la de los ochabos”. Es decir, señala la conveniencia de la uniformidad en el nacimiento de los arcos, dejando el tema de la altura al criterio del maestro constructor.

El criterio de uniformidad se mantiene en la idea del entablamento corrido, “un letrero de tablamiento”, por paredes y pilares y sobre él han de comenzar las vueltas de las bóvedas, como efectivamente se construye. A diferencia de otras obras de Rasines, en este caso el friso corrido es liso.

Las respensiones de las bóvedas corresponden a cuatro pilares centrales en el crucero (de los que parten los correspondientes nervios hacia las capillas laterales y el ochavo) y a otros cuatro pilares más pequeños en los rincones de las

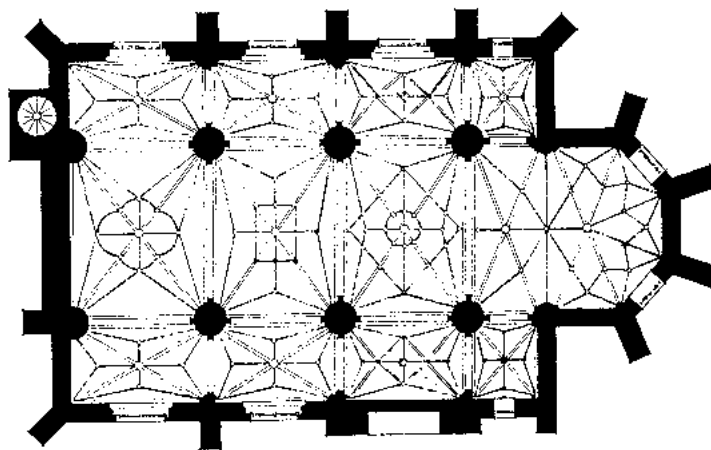
capillas laterales (dos en cada capilla) y otros dos en el ochavo; estos pequeños pilares se deben corresponder al exterior con los contrafuertes en ángulo, como efectivamente ocurre. No se realiza, sin embargo, la ventana de la capilla Norte del crucero, cuando se habían proyectado una a cada lado. Las ventanas se abren únicamente en los muros meridionales del ochavo y de la nave del transepto. En ambos casos se trata de un vano de medio punto con molduración en derrame. Destaca su decoración, único caso en que Juan de Rasines se nos muestra sensible a la arquitectura clásica: una columna de fuste estriado y capitel jónico hace las funciones de mainel, enmarcada por dos semicolumnas de las mismas características; sostienen el dintel de un tímpano decorado con dos círculos concéntricos y entre ellos secciones de balaustre.

Los arcos del crucero son ligeramente apuntados; la bóveda del crucero tiene nervios escasamente fileteados y branchas perforadas y su diseño será posteriormente reutilizado por Pedro de Rasines en la nave lateral de Santo Tomás de Haro. Al exterior se observa como los contrafuertes son similares a los diseñados en Santo Tomás de Haro y Berlanga de Duero: cornisa lisa entre dos molduras, contrafuerte en talud y luego liso hasta el suelo.

Crucero de Santa María de Güeñes (Vizcaya)

Muchos autores han destacado la coherencia arquitectónica del templo de Santa María de Güeñes, coherencia que en nada se corresponde a su tormentosa historia constructiva⁵⁴⁷. La primitiva iglesia románica fue completamente remodelada a lo largo del siglo XVI en tres fases bien diferenciadas: una primera a comienzos de siglo, a cargo de los maestros Olave y de la que se conserva la cabecera del templo y el primer tramo de nave; la segunda fase es la que tiene por protagonista a Juan de Rasines que es el maestro de la obra desde 1534 a 1541 proyectando un nuevo transepto, y una última fase de remodelación de la iglesia a partir de 1541 en que se derruyen las naves laterales al crucero. Esta historia constructiva además nos aporta valiosos datos sobre el trabajo de Juan de Rasines y el gusto estético imperante a finales de su carrera.

De Santa María de Güeñes se conoce la existencia de una primera iglesia medieval, seguramente románica, fundada por don Martín Sánchez de Santa María, abuelo del titular del Señorío de Salcedo, don Sancho Ortiz Marroquín de Montehermoso. Esta primera iglesia fue construida en tiempos de don Diego López de Haro, entre los años 1170 y 1214⁵⁴⁸. Fue remodelada a partir de principios del siglo XVI debido sin duda al crecimiento demográfico del caserío en consonancia con lo que estaba ocurriendo en otras villas del Señorío de Vizcaya.

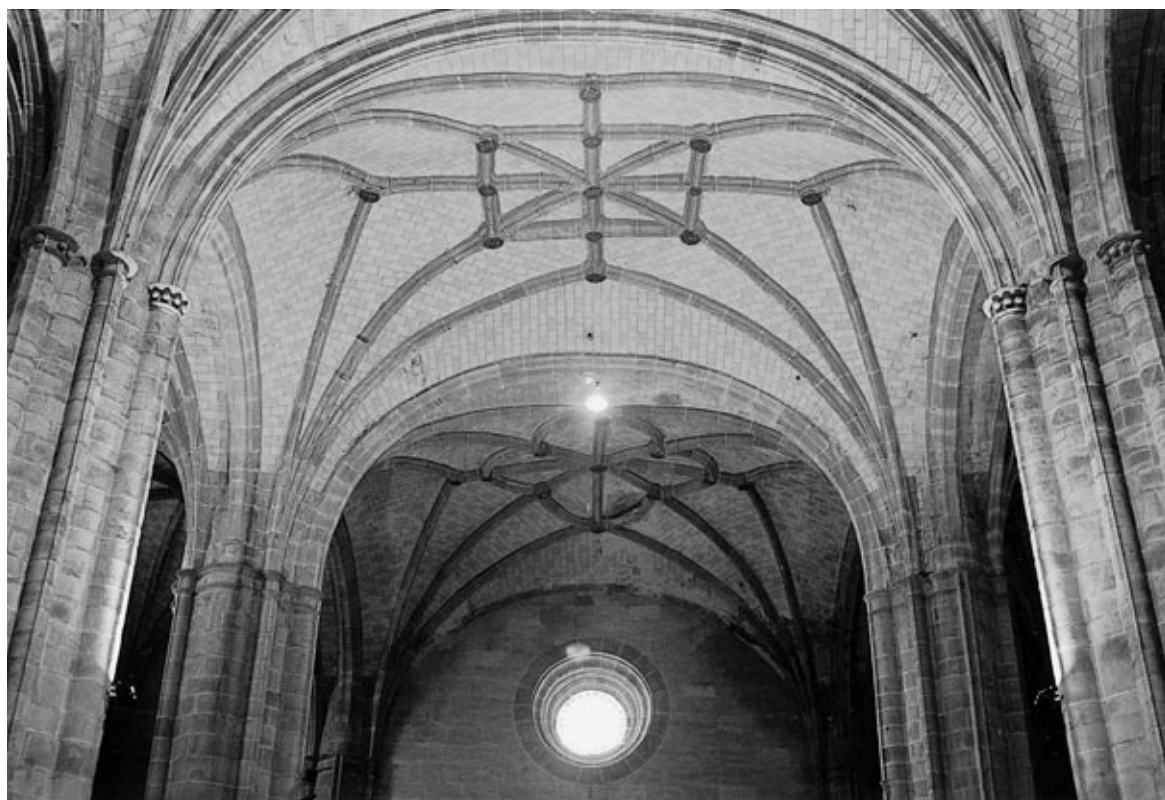


Planta de la iglesia de Santa María de Güeñes (Barrio Loza, 1979-1980).

⁵⁴⁷ De esta obra se han ocupado numerosos historiadores entre los que destacamos los siguientes trabajos publicados: *Monumentos de Bizkaia*, 1987, (pp.207-214); BARRIO LOZA, 1979-80, (pp.151-18), 1991, (p. 146 y ss.) y 1999, (p. 39); GONZÁLEZ CEMPELLIN, 1993, pp. 263-275; YBARRA Y BERGE, 1958, pp.129 y ss. y SESMERO PÉREZ, 1954, pp.64-68. También se han ocupado del templo OLEAGA y SALCEDO, 1980.

⁵⁴⁸ YBARRA Y BERGE, 1958, p. 129 y ss.

Bóveda del
crucero.



Así, en 1507 se iniciaron las obras del nuevo templo aprovechándose materiales del antiguo, que se derruía a medida que avanzaba la nueva obra. El plan de la nueva iglesia era crear un edificio de tres naves a diferente altura, correspondiendo a planteamientos tardogóticos que se mantienen en algunas partes del edificio que han llegado a nuestros días.

En 1505 se tasó la piedra extraída de los cimientos de la vieja iglesia y la de las canteras de Lasarte y dos años más tarde dieron inicio las obras del templo por su cabecera, a la vez que se continuaba tasando piedra de la cantera y de los antiguos cimientos. Los nuevos cimientos se asentaron en 1509 con ayuda de 61 obreros. Dos años después se había cubierto el ábside y un año más tarde se iniciaba la cubrición de las capillas del primer tramo, el justamente anterior al crucero, y se empezaban a comprar materiales para la obra de la portada y del crucero. Esta primera fase –cabecera y primer tramo de naves– concluía el 8 de julio de 1515 cuando el visitador eclesiástico consagraba lo construido. A partir de ese momento se iniciaron las obras del segundo tramo (el crucero) y la portada meridional, a la vez que se continuaba derribando la iglesia antigua a medida que avanzaba la nueva⁵⁴⁹. El maestro de esta primera fase fue Martín Sánchez de Olave.

Así, en 1515 se comenzó la obra del tramo de naves que formaba el transepto de la iglesia y la portada lateral hacia el Sur. Lo más sobresaliente de esta fase fue sin duda la portada de doble vano en arco carpanel de ingreso, cubierta

⁵⁴⁹ GONZALEZ CEMBE LIN, 1993, pp.265-66.

con arco deprimido apuntado, con mainel y decoración característica de la época de los Reyes Católicos. En 1520 el maestro de la obra era Pedro de Olave, quien se comprometía a realizarla siguiendo las condiciones anteriores⁵⁵⁰. Martín Sánchez de Olave continuaba cobrando por su obra en este segundo tramo de la iglesia hasta el 21 de enero de 1521, pero fue Pedro de Olave el encargado de cubrir el crucero junto a otros miembros de su familia (Juan, Rodrigo y Martín de Olave). En 1522 la fábrica se gastó 11 reales en ir a buscar un cantero a Trasmiera para tasar la obra del crucero ya concluido; un anónimo cantero trasmerano valoró la obra del crucero en 298.000 reales y se le pagó por la tasación la nada despreciable suma de 1.480 reales⁵⁵¹ y, finalmente, el 12 de enero de 1524 se realizaba el finiquito de estas obras.

La obra continuó a cargo de los maestros Pedro de Olave e Íñigo Sánchez de Olave que había firmado contrato de compañía ese mismo año. Así, la saga que dirigía el templo desde 1515 se mantenía en la dirección de la misma, construyendo el templo según los presupuestos estéticos tardogóticos. En estos años son varios los maestros de este apellido que figuran dirigiendo y trabajando en las obras: Pedro de Olave, Martín Sánchez de Olave, Juan de Olave, Rodrigo de Olave y Martín de Olave⁵⁵². Pero de estos años existen escasas referencias documentales sobre el trabajo en la iglesia; se continúa el trabajo como demuestran las 1.000 carretadas de piedra contratadas por Juan de la Puente, pero parece que se trata más de asegurar lo construido que de una nueva obra. En 1530 el maestro ya no es ningún Olave, sino Rodrigo Ortiz.

En la década de los años treinta el nuevo templo construido (cabecera y transepto con su portada) comienza a tener problemas. De hecho, en 1533 consta que varios obreros andaban “apuntalando e remediando la capilla”⁵⁵³, lo que motivó que se buscara la ayuda de expertos constructores. Así, en febrero de 1534 se daban 6 reales a un mozo para ir a buscar un maestro cántabro que vino con otro de Vizcaya para “la obra si tenia falta o no”. Se desconoce el nombre de este maestro cántabro pero debemos suponer que se trate del mismo Juan de Rasines ya que en 1535 se le pagan 200 maravedíes de “cuando vino a ver cerrar el crucero”⁵⁵⁴. Según esto Juan de Rasines se encuentra vinculado a la obra de la iglesia de Santa María de Güeñes desde 1534. En esas fechas la construcción del templo comienza a tener problemas con la obra del construido diez años atrás. El 15 de diciembre de 1534 fue derribado para salvar el resto del edificio. A partir de esta fecha Rasines se encargó de levantar el nuevo crucero, manteniendo el primitivo proyecto de naves escalonadas: el crucero debía ir a la altura del primer tramo de naves y de la capilla mayor. En 1535 se trabajaba ya en la nueva obra; en el libro de fábrica los mayordomos registran gastos en piedra y jornales para los canteros, así como se paga a “nyngo de yartu fijo de diego de yarto por linpiar la puerta seis reales a vista de los canteros”, se trata de la portada meridional, la única que estaba construida en esas fechas. En ese año el libro de fábrica contiene una información fundamental:

“Primeramente ynbye un hombre a buscar a maestre rrassynes e rrodrigo hortiz para que benyessen a ver el asyento diecho –sic– rreales

⁵⁵⁰ A.H.E.V. Libro de Fábrica de Santa María de Güeñes, años 1503-1526. Dato cedido por J.A. Barrio Loza.

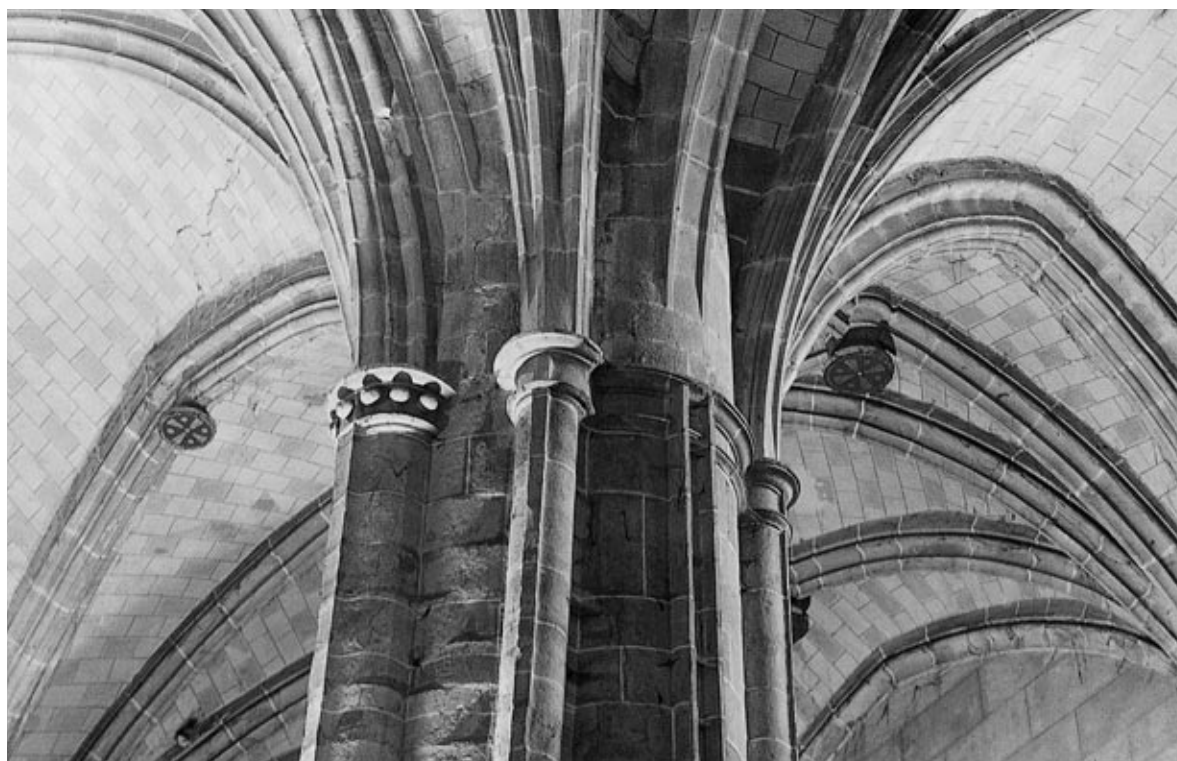
⁵⁵¹ Puede ser que este maestro encargado de peritar la obra del crucero fuera el tracista original del edificio, según GONZÁLEZ CEMPELLIN, 1993, p.266.

⁵⁵² Existe un nutrido grupo de maestros de este apellido –originario de la localidad de Mendata– trabajando en las obras de la Catedral de Calahorra desde finales del siglo XV hasta la mitad del siglo XVI. Bien pudieran ser algunos de estos maestros los que trabajan en Güeñes. Sobre estos canteros véase BARRIO LOZA y MOYA VALGAÑON, 1981, pp.246-247.

⁵⁵³ GONZÁLEZ CEMPELLIN, 1993, p.266.

⁵⁵⁴ A.H.E.V. Libro de Fábrica de Santa María de Güeñes, años 1527-48. Descargo de 1534.

El tránsito a la obra nueva en uno de los capiteles.



Yten gaste con ellos quando benyeron rreal e medio quando se les mostro las canteras (...)

Yten pague (ilegible) de juan sanchez de rrasynes quando byno rrodrigo ortiz a entender en la obra dozientos e cinco maravedis⁵⁵⁵.

Es decir, se busca a “maestre” Rasines, (el apelativo ya indica valoración profesional), y a Rodrigo Ortiz, el anterior maestro de la obra, para que supervisen dos de los aspectos fundamentales de la construcción y que dada su dificultad, siempre eran la razón de los problemas en las obras: el “asiento” –los cimientos– y las canteras –la piedra–. Rasines, por tanto, actúa de perito supervisando las fases más dificultosas de la nueva construcción.

En 1536 Juan de Arenaza y Francisco de Berbejillo dismantaban los andamios⁵⁵⁶: el crucero estaba de nuevo concluido. Se inicia entonces la obra del tercer tramo de naves. Por entonces figura relacionado con la obra “Pedro Ortiz de Rasines” a quien se descargan 703 reales de un conocimiento⁵⁵⁷; puede que se trate del propio Pedro de Rasines quien, por esas fechas, trabajaba como maestro de cantería a las órdenes de su padre en las obras que éste dirigía. Durante los dos siguientes años no existe relación documental ni de Juan ni de Pedro con la obra aunque sabemos que se seguía trabajando en Güeñes ya que en 1538 siguiente Juan de Arcenaga contrataba el coro. Habrá que esperar hasta a los descargos del 18 de noviembre de 1540 en los que se recoge una nueva visita de “maestre rasines” a Güeñes y se acude al pueblo de Rasines a buscar oficiales de cantería para la obra⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ Id. Descargo de 1535.

⁵⁵⁶ GONZÁLEZ CEMPELLIN, 1993, p. 267.

⁵⁵⁷ “mas pague a pedro ortiz de rrasynes setezientos e tres maravedis de un conocimiento que... divian del año pasado paguelo al primer domingo de quaresma”. A.H.E.V. Sta. María de Güeñes, Libro de Fábrica 1527-1548. Descargo de 1537.

⁵⁵⁸ “dile a rrodrigo hortiz cantero que vino con maestre rrasines cantero seys reales por su trabajo”. “yten di al fijo de di de yarto por que fuese a buscar un oficial para la cantera a rrasines dos reales”. Id. Descargo de 1540.

El 5 de julio de 1541 la iglesia tiene un nuevo maestro también montañés: Hernando de la Vega. Ese mismo día se había producido el remate de la obra al que habían acudido los canteros Ochoa de Uriona, vizcaíno, y Rodrigo Ezquerria (vecino del pueblo de Rasines y posterior trabajador en el Monasterio de La Vid a las órdenes de Pedro de Rasines), en cumplimiento del mandato del obispo, por lo que se les pagan sendos ducados⁵⁵⁹. Las razones del cambio de maestría habría que buscarlas en la intención de los patronos y del cabildo de Güeñes de dar un giro estético a la obra. En el contrato firmado por Hernando de la Vega se refleja una nueva mentalidad artística por parte de los comitentes, que dejan clara su intención de que la iglesia se concluya “del arte e forma romana que agora se usa”⁵⁶⁰. En 1541 Juan de Rasines compaginaba sus encargos de la Capilla del Santo Cristo en la cercana villa de Valmaseda, la obra de Santo Tomás de Haro, la capilla mayor de la iglesia de Laredo, el Colegio de San Nicolás de Burgos y la obra de La Vid, suficiente trabajo para un maestro que muere en 1542. Las reticencias del cabildo hacia su “estilo” y la consiguiente disparidad de criterios, la saturación de trabajo y una edad avanzada puede que expliquen la marcha de Rasines de Güeñes.

Hernando de la Vega se comprometía a reformar el crucero levantado por Juan de Rasines y a realizar los dos últimos tramos de nave en un plazo de tres años y por 400.000 maravedíes –excluidos los materiales– siguiendo para ello un diseño de Juan de Garita II, uno de los maestros romanistas vizcaínos más notables del Renacimiento y el encargado de inspeccionar la obra en 1543 a la muerte de Hernando de la Vega⁵⁶¹.

Según el contrato de 1541, había necesidad “de se acabar de azer y hederficar poner en perfeccion las capillas y hederficio de la obra que en la dicha yglesia esta començado alçarse e ponerse en perfeccion”; además se especifica que “los pilares torales ayan de subir e suban e salgan al alto del cruzero engarzados e ansy mismo los medios pilares de las capillas colaterales e los arcos perpiaños ayan de ser e salir todos por lo alto e las formas salgan al mismo alto”. También se debe “desbaratar e desazer los dos arcos questan agora hechos en las capillas hornezinan del crucero e las suba e saque en alto en igual de los otros arcos e haga las bentanas necesarias que an de ser quatro bentanas y estos arcos e bentanas e formas las aga del arte e forma romana que agora se usa”⁵⁶². Se trata, por tanto, de reemplazar los arcos de las capillas del transepto por otros nuevos “a la romana” al mismo alto que los del crucero, transformando una iglesia de plan basilical en una iglesia salón.

El contrato de 1541 recoge además noticias sobre la portada; hasta esa fecha la única portada existente en el templo era la que habían levantado los Olave en el lado meridional del crucero. En 1541 se habla de un arco escarzano –la Portada del Sol tiene dos– y otro en alto que cierre la portada⁵⁶³ lo que puede indicar la construcción de una nueva –que no se llegó a realizar– o modificaciones en la primitiva como sabemos que ocurrió en 1597, cuando se le añadieron las imágenes de la Virgen y los ángeles. Pero en la nueva obra también se tiene en cuenta parte del anterior proyecto de Rasines y así se respeta la escalera de caracol que debía comunicar con el coro del templo siguien-

⁵⁵⁹ Id., descargo de 1541.

⁵⁶⁰ La controversia entre el modo “a lo moderno” o gótico y “a la romana” o renacentista es muy común a lo largo de todo el siglo XVI donde ambos estilos conviven. La abundante bibliografía sobre el tema fue en parte recogida en las actas de los congresos del Comité Español de Historia del Arte de Segovia –1987– y León –1992– dedicados al *Arte Gótico Postmedieval* y a *El Arte Español en épocas de transición*.

⁵⁶¹ De este importante maestro vizcaíno se conoce su trabajo en obras como las de las iglesias de Santa María de Portugalete y San Antón de Bilbao (Cit. BARRIO LOZA y MOYA VALGANÓN, 1981, p. 215).

⁵⁶² A.R.Ch.Valladolid. Sala Vizcaya; C.1643, Leg. 704, fols. 1-6. Transcrito en BARRIO LOZA, 1979-80, pp. 168-69.

⁵⁶³ “Yten que aga e a de aver en la portada dos arcos uno el escarçan de dentro y este que le aga bien hecho e perfeto como en el se puedan poner bien las puertas perfetamente y lo otro salga en alto que conbenga e sea menester para azer la portada debaxo”.

do para ello el modelo dado por Rasines⁵⁶⁴. Otro aspecto oscuro del nuevo plan de 1541 es el papel jugado por el “obispo de Alba” quien había visitado la iglesia y dado licencia para la obra, según se recoge en el contrato⁵⁶⁵.

El nuevo plan realizado a partir de la nueva obra del crucero es visible al exterior; la cabecera sobresale por encima de las capillas laterales, mientras que a partir del tramo del crucero las tres naves se levantan a la misma altura, observándose la altura original de estas naves laterales en la altura de la Portada del Mediodía. Es decir, a partir del segundo tramo la iglesia es salón, un templo despejado sin escarpes ni rupturas⁵⁶⁶, del mismo modo que ocurre en la iglesia de San Pedro de Romaña (Trucíos, Vizcaya), plan en el que se ha señalado la posible intervención de Rasines. Sabemos, sin embargo, que el cambio de plan en Trucíos se produjo en 1551; esta tardía fecha y el hecho de la no intervención de Rasines en el cambio del plan constructivo de Güeñes, nos indican que Rasines nada tuvo que ver con la obra de San Pedro de Romaña⁵⁶⁷.

De lo descrito anteriormente se desprende que a Juan de Rasines se debió la dirección de la obra de Santa María de Güeñes desde 1534 a 1541, años en los que se levantó de nuevo el crucero y las bóvedas del transepto a diferente altura, manteniendo el estilo tardogótico de la obra anterior iniciada por los Olave. A Rasines se debió la solución al antiguo crucero, que ya hemos visto los problemas que planteó hasta su definitivo derribo, y la construcción del nuevo pero adoptando el estilo gótico de naves a diferentes alturas. Tras el cambio de plan constructivo de 1541 y los avatares sufridos posteriormente en la obra lo único que conserva Güeñes del proyecto de Rasines es la bóveda de su crucero –ya que las naves laterales por él levantadas en el transepto se tiraron para subirlas hasta la altura del crucero– y la escalera de caracol del coro realizada a modo de la de Haro y La Vid⁵⁶⁸. En el diseño del crucero Rasines se ajusta al estilo gótico empleado por los Olave en la cabecera y primer tramo de la iglesia, abandonando sus característicos diseños de bóvedas, su rampante, decantándose por el empleo de claves decoradas y pilares con basas de penetraciones y capitel de pomas. El diseño de la bóveda de ese primer tramo –ligeramente descentrada– y el tamaño del tramo han sido interpretados como parte de una gran bóveda central distribuida entre la cabecera y crucero⁵⁶⁹. Parte de ella fue la que debió fallar hasta la llegada de Rasines, encargado de levantar un nuevo crucero, puede que respetando ese segmento de bóveda y convirtiéndolo en primer tramo. El cambio constructivo de 1541 no afectó a los soportes que son de raigambre gótica en toda la iglesia, sólo se “romanizaron” los capiteles (algunos incluso combinaron el capitel de pomas y el “romano”). Las naves laterales del crucero, levantadas a la misma altura que la bóveda del crucero a partir de 1541 derruyendo para ello las construidas por Rasines, también reflejan el cambio de plan constructivo: el pilar combina el capitel de pomas con el nuevo capitel de doble moldura.

⁵⁶⁴ “Yten que aga el husillo e para le azer le aparte e mude segun como el maestro Juan de Rasines mando e declaro”.

⁵⁶⁵ “se avia pedido y demandado licencia e facultad al reverendo señor obispo de Alba que vino a visitar la dicha Yglesia”. El Obispo de Alba era Juan Álvarez de Toledo (1488-1557), Obispo de Burgos entre 1537 y 1550, aunque residió casi de forma permanente en la curia romana a partir de 1540. Su visita a Güeñes debió producirse por tanto entre 1537 y 1540.

⁵⁶⁶ BARRIO LOZA, 1991, p.147.

⁵⁶⁷ Una historia constructiva similar a la de la iglesia de Santa María de Güeñes es la que tiene la iglesia de San Pedro de Romaña en Trucíos (Vizcaya). La iglesia actual data de 1521 cuando se comenzaron a construir los cimientos. El cambio constructivo se produjo hacia 1550. El ver a Rasines detrás del cambio de planes en Güeñes llevó a pensar en él como motivador del cambio también en Trucíos, pero dado que Rasines no interviene en el cambio de Güeñes a “hallenkirche” y lo tardío de las fechas para Trucíos, debemos pensar que nada tuvo que ver Juan de Rasines en San Pedro de Romaña. (Sobre este templo véase: FERNÁNDEZ PEÑA; GÓMEZ ROSADO y RENEDO DELGADO, 1983, pp.11-16; LOPEZ NOGUES, 1987, pp. 167-175; BARRIO LOZA, 1991, (p.11) y 1991 (T.III. p. 557) sugiere el nombre de Rasines.

⁵⁶⁸ Tras la marcha de Juan de Rasines y el contrato con el maestro Hernando de la Vega, la tormentosa historia constructiva de Güeñes, (explicada en el contexto, bastante común, de una fábrica que actúa por encima de sus posibilidades y unos maestros canteros que incumplen sus compromisos), hasta la definitiva conclusión de sus naves en 1577, puede seguirse en BARRIO LOZA, 1979-80.

⁵⁶⁹ BARRIO LOZA, 1985, p. 208.

Capilla del Santo Cristo en San Severino de Valmaseda (Vizcaya)

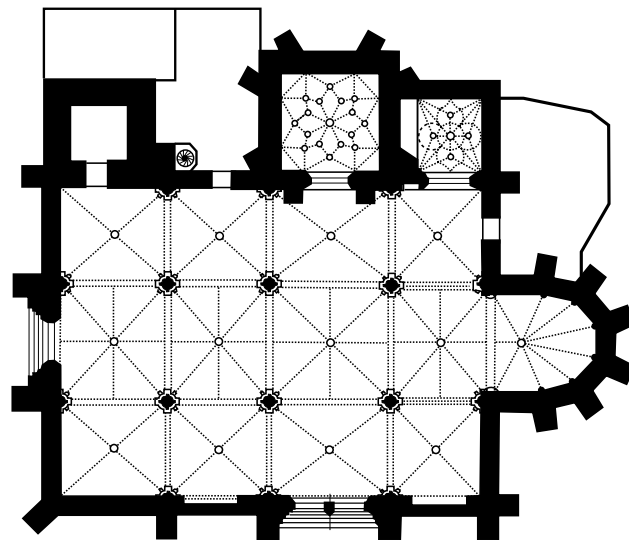
La capilla del Santo Cristo de la Misericordia fue diseñada por Juan de Rasines. Esta noticia se conoce desde 1926 en que Gregorio Balparda publicase las anotaciones a la obra de Martín de los Heros sobre la historia de Valmaseda⁵⁷⁰. La construcción y dotación de la capilla se ha completado ahora con nueva documentación⁵⁷¹. Sobre la base de estas fuentes se reconstruye una historia basada en el prestigio del tracista; en palabras del cabildo al regimiento de la villa vizcaína se dice que Juan de Rasines es el maestro de la obra “a quien vuestras mercedes creemos conocerán siquiera por la fama”.

La iglesia de San Severino fue edificada en el siglo XV bajo la advocación de El Salvador como un templo de tres naves escalonadas, de cuatro tramos cada una, y un ábside ochavado. Igual que en el proyecto de la cercana iglesia de Güeñes, el brazo crucero se situó en el segundo tramo de naves con desarrollo en planta y en alzado. Hacia principios de 1534 don Juan de Urrutia, un mercader natural de Valmaseda y morador en la ciudad de Sevilla, iniciaba los trámites para la fundación de una capilla privada dentro de la iglesia de su pueblo⁵⁷². La licencia para construir la nueva capilla y poner en ella un altar para los oficios religiosos la concedió el obispo de Burgos fundador de la capilla de La Vid,

⁵⁷⁰ HEROS, 1848, p.513, nota 25. De esta capilla también se han ocupado: BARRIO LOZA, 1987, (T.I. pp. 13-21) y 1991, (pp.153-155); también YBARRA Y BERGE, 1958.

⁵⁷¹ A.H.P. Sevilla, Secc. Protocolos Notariales, Leg. 9.157, ante Alonso de Cazalla, nº15, s/f. 11 de junio de 1543.

⁵⁷² En la documentación de 1543 don Juan de Urrutia declaraba que “my voluntad hera de hazer y edificar en la dicha yglesia una capilla dandome sitio y lugar en ella para la hazer y fecha la doctar de mis bienes y asy vos los dichos clérigos beneficiados de la dicha yglesia con liçencia y abtoridad del yllustrisimo señor cardenal don ynigo, lopes de çuñiga obispo de la dicha çibdad de burgos y con consentimiento e voluntad de los vezinos e moradores de la dicha villa de balmaseda dada a v(uest)ra ynstancia medistes y señalastes en la dicha yglesia el sitio que basto para hazer la dicha capilla con que yo me ofresçi de dar a la dicha fabrica alguna limosna por razon del E de mis propios bienes y dineros sea fecho y edificado e labrado en la dicha yglesia la dicha mi capilla a la puerta del altar de sancto



Planta de la iglesia de San Severino de Valmaseda con la Capilla del Santo Cristo. (*Monumentos de Vizcaya*, 1987).

Exterior de la capilla.

entonces ya cardenal con el título de San Nicolás, don Íñigo López de Mendoza, el 27 de junio de 1534 ⁵⁷³. La licencia eclesiástica recogía, de nuevo, que “Joan de urrutia mercader habitante al pressente en seuilla quiera hazer y edificar en la dicha yglesia de sant çeverino una capilla y dotarla lo qual hera en av –roto– y honrra de la dicha yglesia e culto divino por ende que nos supli-roto– mandasemos dar nuestra liçençia para la hazer en la parte que fuere mas comoda y rompere la pared donde se hiziese y para hazer un altar en ella donde se dixese misa por ende vista la dicha ynformaçion y suplion mandamos dar y dimos la presente por la qual damos liçençia al dicho Joan de urrutia...”.

El 24 de noviembre de ese mismo año se procedió a señalar el sitio donde se debía construir la nueva capilla y se le da espacio para la obra al Norte del templo: “dixeron que ynformados de ofiçiales maestros del arte de canteria señalaban y señalaron el sitio y lugar donde la dicha capilla sin perjuyzio de tercero ni daño de la dicha yglesia se podía edificar a la puerta del altar de santo andres que es a la opusición de la puerta prinçipal de la dicha villa hazia el muro de la dicha villa para que alli se edificase”.

El 11 de marzo de 1535 los curas y clérigos de la iglesia parroquial pedían licencia al regimiento de la villa para extraer piedra de las canteras francas del lugar, dado que “para dicho edificio es menester muncha cantidad de piedra de çillereria y otras pieças prinçipales de enbasamentos ventanas arcos pilares algibas e ésta no se podra asy hallar en terminos estraños salvo con muncha dificultad y a amuncha costa”. El documento a continuación señala la presencia en la villa de Juan de Rasines, y es entonces cuando se le presenta como un prestigioso e ingenioso maestro. Se trata del parecer del maestro sobre el sitio de la obra y la necesidad de romper la cerca de la villa para construir la capilla: “en lo que toca a la fabrica de la capilla para que se haga conforme al meresçimiento de la yglesia que para ser antigua es una de las bien edificadas de nuestro obispado el paresçer del maestro que es Joan de Razines a quien vuestras mercedes creemos conoçeran siquiera por la fama es que para que la obra sea perfeta –sic– como su dueño la pide y el la desea hazer se a de tomar la pasada de tras la yglesia y romper el muro tanto quanto es el ancho de la capilla y quedar la çilleria de la capilla por muro / lo qual no les ha de dar pena ni escandalo pues es asy que ay casas partiçulares edificadas sobre el muro y es muy menor ynconviniente que este por muro la yglesia e porque algunos vezinos se les hara de mal perder la pasada que les parece muy comoda para el seruiçio de sus calles y casas vuestras mercedes deven remitir este caso al ofiçial el qual como catero –sic– yngenioso en su arte tenemos por çierto dara tambien orden en el como se deva provar y hazer que todos queden contentos y satisfechos”.

Así, en marzo de 1535 Rasines había visitado Valmaseda pues ya era para entonces el maestro de la obra, conocía el lugar y la manera de construir la capilla rompiendo la cerca de la villa y haciendo que la sillería de la nueva capilla sirviese de muro. El 16 de junio “estuvo en el pueblo el señor maestro juan de Resines y dio su paresçer a todos los señores del regimiento arriba nonbrados y les mostro el sytio de la capilla lo que se podía e devia hazer en el ronper el

andres que es a la opusicion de la puerta prinçipal de la dicha yglesia hazia el muro de la dicha villa ques se aduocacion de la misericordia (...).
⁵⁷³ URRUTIA, 1915, p.3.

muro e como mas convenia al bien de la repu(blica) e a la obra e fabrica de la capilla e a menos costa e expensas del dueño e como se podia hazer un postigo de servizo que la mucha esta servi –roto– de las calles de la masto (¿mesta?) e torre syn perjuizio nynguno del pueblo o que se retirase hazia –roto– el muro y se quedase la ronda para el dicho servicio de las dichas calles e por eb (ilegible) e por e costa por tezos el çonçejo y la yglesia y el dueño de la capilla praticose todo esto quales dichos del regimiento dieron su paresçer el bachiller bernaldino y el bachiller de la cruz con los quales tomaron su acuerdo que se podia romper el muro syn peligro alguno ni pena –roto– de consentimiento del pueblo (...). El 14 de diciembre el regimiento de la villa, con el acuerdo de todos los vecinos, daba su consentimiento para romper la cerca y levantar en ese lugar la nueva capilla. Se iniciaba entonces la obra de la capilla que sabemos estaba concluida en agosto de 1541 cuando los curas de la iglesia reclaman su dotación a don Juan de Urrutia; además, el 16 de septiembre se recoge en noticias del regimiento que la capilla esta “fecha y fabricada”.

No existen datos sobre la marcha de la obra durante estos años, ni gastos en compra de materiales, ni pagos de salarios, ni el sueldo del maestro y de los oficiales y canteros que trabajaron en la obra⁵⁷⁴. Es de suponer que, dada la cercanía entre Valmaseda y Güeñes, Juan de Rasines alternara sus visitas a ambas obras al menos hasta 1540, última estancia documentada en Güeñes.

El 26 de agosto de 1541, como hemos visto, se solicitaba al patrono de la capilla la dotación de la misma como había quedado establecido en la licencia eclesiástica y don Juan de Urrutia la firmaba en Sevilla. En ese documento Urrutia creaba un vínculo de 30.000 maravedíes de renta anual para su capilla,

⁵⁷⁴ El libro de fábrica más antiguo data de 1623.



Arranque de la bóveda de la capilla.

dos capellanías y cuatro memorias anuales y establecía que 4.000 maravedíes de esa cantidad se gastasen en reparos y ornamentos para la capilla, además de las piezas de plata que entrega como dotación. El 11 de junio de 1543 los representantes de la iglesia de Valmaseda daban poder al bachiller Juan Manchón para que acudiese a Sevilla a asentar ante notario las capitulaciones anteriores. En 1545 la capilla estaba definitivamente acabada, como consta en la inscripción que se puede leer en uno de sus muros. Esta fecha hace referencia sin duda a la dotación definitiva con todos su ajuar, plata, libros y bienes muebles, entre los que destaca el magnífico retablo. El retablo de La Pasión, calificada por Barrio Loza como “una de las más formidables obras de la escultura religiosa manierista de todo el País Vasco”, parece proceder de Sevilla según una antigua atribución de Balparda. La obra también ha sido atribuida al maestro flamenco Guyot de Beaugrant que trabajó en Vizcaya y que nunca estuvo en Sevilla⁵⁷⁵.

El fundador y el modelo

“ESTA CAPILLA IZO EL ILVSTRE SEÑ(O)R JUAN DE VRTIA, NATURAL DESTA VILLA. A SV COSTA. FVE V(ECINO) DE SEBILLA. DOTOLA DOS MISAS CADA DIA I CVATRO MEMORIAS CADA AÑO. ACABOSE AÑO 1545”. Así, en las paredes de su capilla don Juan de Urrutia dejaba constancia de su fundación. Era hijo de don Juan de Urrutia, Señor de Urrutia, y de doña María Alonso Hurtado de Salcedo, procedente de Güeñes, cabeza del Señorío de Salcedo⁵⁷⁶. Recordemos como otra rama de los Salcedo había perdido su pleito con el cabildo de Santo Tomás de Haro (La Rioja) sobre su patronazgo sobre la capilla mayor que poseían desde el siglo XIV. Los Urrutia, por su parte, se convirtieron en una de las más importantes familias de la villa, edificando su propia mansión de estilo clasicista ya en el siglo XVII. Don Juan de Urrutia otorgaba su testamento en Sevilla el 28 de marzo de 1549 ante Melchor de Portes, moría después en dicha ciudad dejando como patrón de la capilla a su hermano, el maestro y sacerdote Diego de Urrutia⁵⁷⁷.

La capilla se levantó con la advocación del Santísimo Cristo de la Misericordia abriendo el muro Norte de la iglesia, en el tramo de la nave del crucero, en el antiguo altar de San Andrés. Cuando se levantó era la única que existía ya que la capilla anexa (llamada de La Quintana) fue construida en 1587 por don Francisco de la Cuadra Mollinedo y doña Mayor de Velasco; por ello, la capilla del Santo Cristo fue pensada como continuación de la nave del crucero y a la misma altura que éste, en claro eje axial con la portada del mediodía, es decir, en la parte más importante del edificio después del presbiterio. Rasines diseñó una capilla de planta cuadrada cubierta con una bóveda estrellada de ocho puntas de nervios rectos con plementería calada, al modo de las capillas burgalesas del Condestable (Simón de Colonia), la Presentación, Capilla de los Castro en San Gil o La Concepción en Medina de Pomar (relacionada con Juan Gil de Hontañón). Combina elementos tardogóticos con otros nuevos elementos procedentes del mundo clásico que no utiliza con soltura. Hasta entonces, Rasines apenas había decorado sus bóvedas con moti-

⁵⁷⁵ Recogido en YBARRA Y BERGE, 1958, p. 184. La atribución a los Beaugrant en BARRIO LOZA, 1984, p. 83.

⁵⁷⁶ YBARRA, 1967, p. 378.

⁵⁷⁷ URRUTIA, 1915, p. 3.



Inscripción del fundador de la capilla, don Juan de Urrutia.

vos de filigrana (el tramo crucero de la colegiata de Berlanga) y había preferido emplear los combados y las claves perforadas a las bóvedas de nervios rectos y claves decoradas. Tampoco es común en el maestro el uso de columnas con capiteles, elemento que únicamente utiliza cuando se trata de sostener dos nervios de bóvedam. Como en La Calzada, apenas arrancar las ventanas, Rasines interrumpe las columnas sustentantes para colocar capiteles seudoclásicos formados por un collarino liso entre molduras con un cuerpo superior de caulículos. También corresponden a su estilo habitual el modelo de ventanas, el friso corrido por el interior de la capilla y la estructura de los contrafuertes exteriores.

De todo la obra quizá lo más significativo sea el dominio técnico (aún sin abrir ventanas sobre las trompas al modo de Colonia o Gil de Hontañón) y la armonía del conjunto o, en palabras de Barrio Loza, “El ambiente que allí se crea es brillante, de fasto, de un virtuosismo constructivo espectacular en todo lo que es la cubierta...”⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ BARRIO LOZA, 1991, p. 154.

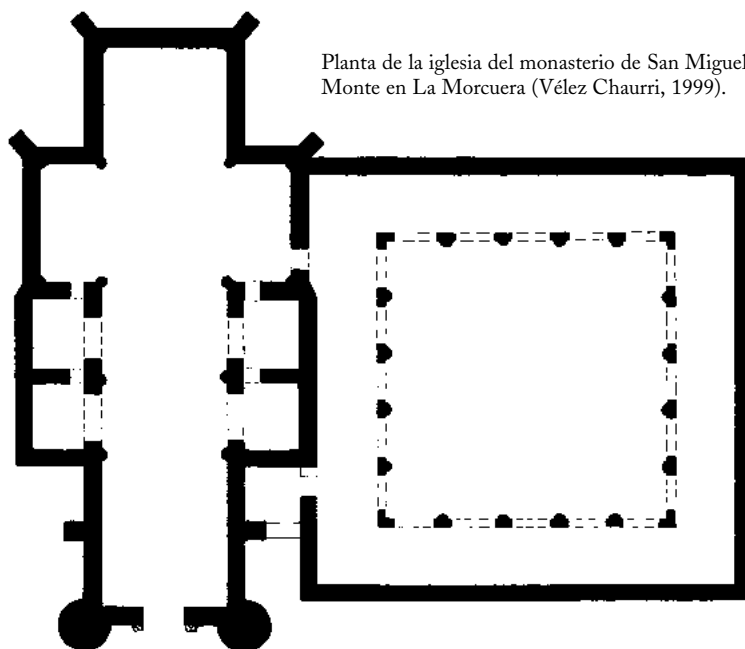
Iglesia del Monasterio de San Miguel del Monte, en La Morcuera (Burgos)

Los libros fundacionales de este monasterio en las cercanías de Miranda de Ebro, hablan de la existencia de un grupo de eremitas que habitaban junto a la ermita de San Miguel Arcángel en el puerto de montaña de La Morcuera; como en otras muchas fundaciones jerónimas, decidieron acogerse a la nueva orden tras la visita de un obispo, en este caso el de Calahorra, don Juan de Guzmán. Tras la aceptación, el obispo emitió en 1380 una bula por la que erigía la ermita de San Miguel en monasterio jerónimo. Durante el siglo XV el monasterio se enriqueció con la anexión de tierras y especialmente con las posesiones de la ermita de Nuestra Señora de La Estrella, que más tarde se convertiría en monasterio independiente⁵⁷⁹.

Don Fernán Pérez de Ayala intervino decisivamente en la construcción del monasterio; por sus codicilos conservados (1433, 1434 y 1436), sabemos que lo levantó al mismo tiempo que el hospital de Vitoria, el hospital de “salinillas” y el convento de Tejada, haciendo importantes donaciones económicas; en el codicilo de 1436 declara que en ocasiones residía en el hospital que existía en el propio monasterio⁵⁸⁰.

La fase constructiva que nos interesa, la construcción de la iglesia monasterial, se inició a partir de la importante donación de doña Elvira Manrique de Quiñones (esposa de don Pedro Suárez de Figueroa y prima carnal del Condestable don Pedro), quien dejaba al monasterio como heredero universal de sus bienes. Esta donación permitió el inicio de la renovación del conjunto monaste-

Planta de la iglesia del monasterio de San Miguel del Monte en La Morcuera (Vélez Chaurri, 1999).



⁵⁷⁹ Sobre la historia de la fundación del monasterio véase GAYA NUÑO, 1961, (p. 277); REVUELTA SOMALO, 1982, (pp.41, 241-244); RUIZ HERNANDO, 1997, (pp. 173-176) y VÉLEZ CHAURRI, 1999. Agradecemos a Jose Javier Vélez Chaurri sus informaciones sobre este monasterio.

⁵⁸⁰ A.H.N. Secc. Clero, Leg. 137, s/f. Legajo de testamentos. Codicilos: en Vitoria el 4 de agosto de 1433 (en el que deja 20 ducados para la labor del monasterio); del 3 de octubre de 1434 (dona 30.000 maravedíes); del 12 de mayo de 1436 (deja 120.000 maravedíes más al monasterio).

rial, a la vez que facilitó la llegada a La Morcuera de nuestro arquitecto. “Juan de Montoya... fue gran ampliador del convento, comenzó la iglesia nueva siendo el arquitecto maestro Juan de Rasines, natural de Castro, muy excelente en el arte, y la dexó casi acabada, con tal perfección que huuo quien dicesse que no se po-dían oir missa en ella con toda atención, porque se la lleba y roba en gran parte la traza y hermosura de el edificio...Jerónimo de Añastro acabó la iglesia y hizo la sacristía”. Es decir, Juan de Rasines diseñó la iglesia y la dirigió casi hasta su conclusión⁵⁸¹.

La iglesia estaba acabada en 1535, ya que se sabe que el 10 de marzo los monjes jerónimos daban una capilla a don Lope Hurtado de Mendoza, señor de la Casa de Buxeda y Caballero de Santiago, para que la dedicase a su enterramiento. Tras la entrega de 70.000 maravedíes para construir la sacristía, los monjes le hicieron donación de la capilla del crucero del altar mayor⁵⁸². En su testamento, otorgado en Burgos el 15 de octubre de 1558, don Lope Hurtado de Mendoza declaraba que “yten mando que quando la boluntad de nuestro señor fuere de me llebar deste mundo que mi cuerpo sea sepultado en el monesterio de san muyguel de la morquera tierra de miranda de hebro de la horden de san hieronimo en la capilla del ebangelio la qual el padre prior que a la saçon

⁵⁸¹ La referencia fue dada a conocer por CADIÑANOS BARDECI, 1986b, p.267, quien citaba al cronista de la orden jerónima Francisco de los Santos.

⁵⁸² Las referencias sobre los aspectos documentales de la construcción, si no se especifica lo contrario, proceden de CADIÑANOS BARDECI, 1986b, pp.109 y ss. Cit. A.H.N. Secc. Clero, Leg.1137.



Detalle de la cabecera y brazo del crucero.

hera y convento con licencia de su general me dieron por cierta limosna que por ella dimos”⁵⁸³. Su mujer, doña Margarita de Rojas, encargaba la tutoría de sus hijos menores a don Pedro de Mendoza y Bobadilla (hermano del cardenal Mendoza) y al propio prior de La Morcuera.

El prior Añastro hizo la escalera principal y comenzó el claustro. Además, en 1576 se acababa de construir la cerca que cerraba la huerta. Según Quadrado, recogido por Ruiz Hernando, en esta fase constructiva fue decisiva la intervención del rey Felipe II quien “lo engrandeció mucho: hizo edificar de nuevo todo el monasterio según el estilo greco-romano que prevalecía en su tiempo, mando construir en él galerías abiertas, hermosas balaustradas de piedra, elegantes cornisas, clásicas fachadas, y en suma tanto le embelleció, que, según la expresión de un entusiasta panegirista, hizo de San Miguel una perla arquitectónica en la montaña”⁵⁸⁴.

No se tienen más noticias sobre la autoría de Juan de Rasines. A este vacío documental se debe unir el hecho de que la iglesia monasterial se encuentra en ruina. Sin embargo, se pueden contemplar todavía partes importantes del templo y del claustro monasterial, restos que podemos fechar en la primera mitad del siglo XVI.

La iglesia es singular si atendemos al juego de volúmenes crecientes y decrecientes que sufre su planta. De la cabecera a los pies del templo la iglesia tenía una nave única dividida en cuatro tramos y capillas laterales, atendiendo a la tipología común de iglesias monasteriales. La capilla mayor era cuadrada de amplias dimensiones, lo que la convierte en un raro ejemplo dentro de la arquitectura de la orden que para Vélez Chaurri se relaciona con la cabecera del templo dominicano de San Esteban de Salamanca. El segundo tramo de La Morcuera era también cuadrado con capillas laterales largas y estrechas. El tercer tramo era aún más ancho ya que la nave central se alarga y las capillas laterales se hacen más profundas. A los pies la nave central remata, a través de dos tramos de bóveda, en la fachada flanqueada por dos torrecillas. Estos dos últimos tramos al interior se corresponden con el sotocoro (de arcos rebajados) y el coro alto de los religiosos ya que aún hoy se pueden observar dos líneas de arranque de las bóvedas. Esta estructura correspondería con el tipo de templo jerónimo definido por J.A. Ruiz Hernando: un edificio de nave única y la cabecera cuadrada elevada sobre gradas para ser visible desde el coro alto de los religiosos, situado a los pies del templo, adoptando la tipología templaria de las órdenes de predicadores y cartujos⁵⁸⁵. El monasterio jerónimo de El Parral, por ejemplo, presenta la misma disposición en planta, con una iglesia de nave única y capillas laterales adosada al claustro por el Sur; a la vez que se observan evidentes signos de inspiración para el monasterio de La Morcuera, como más tarde apuntaremos.

De la iglesia monasterial se conservan los muros perimetrales, los soportes y el arranque de las bóvedas; también podemos observar detalles constructivos como el sepulcro funerario adosado al muro norte de la capilla mayor y la puerta que comunicaba el transepto con el claustro. El sepulcro no conserva armas aunque sabemos que se trata del de doña Elvira de Manrique: constituye un buen ejemplo de la arquitectura tardogótica de raíz hispanoflamenca con basas de

⁵⁸³ A.H.N. Secc. Clero, Leg. 1137, s/f. Legajo de testamentos.

⁵⁸⁴ RUIZ HERNANDO, 1997, p. 176.

⁵⁸⁵ Id., 1997, p.66.

penetraciones, decoración vegetal en su arco escarzano y remate de crestería. La puerta que da acceso al claustro desde la iglesia es también una clara muestra del repertorio tardogótico, destacando su arco trebolado.

En los demás restos conservados destaca la regularidad y uniformidad propias de un maestro más avanzado. Las ventanas del templo son ligeramente apuntadas y están molduradas en derrame (como Haro, por ejemplo). Los soportes son uniformes en todo el templo: están formados por una basa circular de penetraciones donde destaca el cruce de molduras visto en las primeras obras de Juan de Rasines; el fuste no es liso sino que está recorrido por molduras que, tras el capitel, se convierten en los nervios de las bóvedas. Podemos observar el mismo tipo de fuste y capitel vegetal en la cercana obra de la iglesia salón de Santa María de Altamira en Miranda de Ebro. Esta iglesia se supone iniciada en torno a 1523 por maestros que habían trabajado en la iglesia riojana de Brio-



Arcosolio en el lado del Evangelio de la capilla mayor.



Restos del claustro monasterial.

nes (iniciada en torno a 1521), donde los soportes presentan el mismo tipo de capitel vegetal y fuste moldurado (aunque cada moldura en el caso de Briones está separada por un sillar liso). Al desconocer las fechas de La Morcuera no podemos establecer la sucesión entre estos soportes, aunque la transmisión más lógica sería Briones, Miranda y La Morcuera, pudiendo indicar el trabajo de los Mendizabal en este monasterio jerónimo, siguiendo traza de Rasines. De hecho, los capiteles nunca estuvieron tan decorados en la obra de Juan de Rasines; destaca la labor de entallado de los motivos vegetales. En las esquinas los soportes se simplifican y el capitel vegetal se convierte en capitel de sencillas flores. Los espacios intermedios de solucionan con ménsulas de decoración vegetal.

Aunque han desaparecido las cubiertas de la iglesia se puede aún observar los arranques de los nervios de la crucería, correspondiendo tres a cada soporte (terceletes y ligaduras propios de la crucería estrellada). También aún se pueden contemplar los restos del piso alto que comunicaba el claustro alto con la iglesia, donde parece que se abrían arcos a modo de tribuna.

La portada del templo, apenas visible por la vegetación que la cubre, está flanqueada por dos gruesos machones circulares rematados en torrecillas piramidales que se decoran con bolas en las aristas, el ornamento que nos recuerda de nuevo a Juan Guas y el monasterio del Parral. La portada no corresponde a la época de Juan de Rasines y debe ser fechada en el siglo XVII.

Del claustro, posterior a la construcción de la iglesia y no debido a Juan de Rasines, se conserva una de las pandas adosada al muro sur del templo. Se trata del piso bajo formado por arquerías de medio punto sostenidas por pilares cilíndricos al exterior a los que en su cara interna se les ha adosado una pilastra cajeadada. Los capiteles son lisos y las bóvedas son de combados iguales en cada tramo sostenidas al interior por ménsulas lisas. Sobre este piso bajo iba una galería abovedada y otra adintelada sostenidas por columnas. Según las crónicas jerónimas se trataba de “lo mas insigne y hermoso que tiene la Orden, de piedra franca, fácil de labrar, fuerte para el edificio, de tres ordenes de arcos con columnas estriadas y diferentes ornamentos, de orden compuesto, de largo de nouenta pies por cada lado, con muchas capillas y habitaciones, acompañado en lo interior de un vello jardín con una fuente copiosísima que la baña, muy grande y de excelente hechura”⁵⁸⁶.

Traza para la iglesia de Santa Coloma (La Rioja)

Hacia 1537 Juan de Rasines dio traza para la iglesia de Santa Coloma. La noticia se desprende de la declaración del cantero Juan Martínez de Mutio sobre la construcción de la iglesia. En 1551 Martín Ibáñez de Mutio, hermano de Juan, reclamaba lo que se le debía de la obra y también en ese año el concejo y cabildo de Santa Coloma declaraban que la obra había sido contratada por Juan, quien la había cedido a su hermano sin que mediase contrato alguno. En la información testifical, Juan Martínez de Mutio declaraba que “al serle presentado el original de las condiciones por él dadas las reconoce como suyas, pero afirma que, como él, dieron traza otros muchos maestros, entre ellos

⁵⁸⁶ CADIÑANOS BARDECI, 1986b, p.115, cit. F. DE LOS SANTOS: *Quarta parte de la historia de la Orden de san Jerónimo*. Madrid, 1680, p. 486.

Resines y Juan Urtiz de Sant Asensio, y que no se le dió la obra sino que fue adjudicada a su hermano”. Juan de Rasines debió dar, por tanto, traza para esta obra hacia 1537 en que se fecha las condiciones dadas por Juan Martínez de Mutio⁵⁸⁷.

El análisis de estas condiciones indica que la obra que se debía realizar en Santa Coloma, y para la que maestros como Juan de Rasines habían dado traza, era la continuación de una iglesia ya iniciada puesto que se habla de la existencia de una capilla cerrada en la cabecera que debía marcar la anchura de los restantes tramos. Mutio diseñaba un templo de transepto marcado en planta y alzado con crucero cuadrado y nave única; además debía construir la torre, la sacristía y la Capilla de Santa Coloma sobre la antigua, origen del templo en la Edad Media. La obra se debía hacer en seis años por la cantidad de 600.000 maravedíes⁵⁸⁸. Tras el remate, la obra fue adjudicada a Martínez de Mutio y a su hermano Martín Ibáñez de Mutio. La razón para esta adjudicación se desprende de las declaraciones de los testigos por las que sabemos que en esas fechas de 1537 Juan Martínez de Mutio era maestro “rico y de fama” y que presionó para que se adjudicase a su hermano Martín, entonces de 28 años: Juan de Acha, vecino de Logroño, de cincuenta y cinco años de edad, declaraba que cuando se trató de hacer la iglesia de Santa Coloma el abad de Nájera le ofreció la obra, pero que Juan Martínez le rogó la dejase a su hermano y él condescendió, entre otras cosas porque había sido su criado. Además, el merino de Nájera –Juan González de la Torrecilla–, había sido comprado por Martín Ibáñez con 12 ducados para que informase en su favor. Finalmente la obra se la llevaron los Martínez de Mutio y no Juan de Rasines.

El Colegio de San Nicolás en Burgos

El colegio es una fundación del cardenal don Íñigo López de Mendoza (1489-1539), una de las personalidades relevantes en los ámbitos religioso, político y social de la Castilla del momento⁵⁸⁹. Su posición privilegiada le venía de cuna: conservó el apellido de su bisabuelo por parte materna, el marqués de Santillana, y sus abuelos maternos no eran otros que los condestables sepultados en la gran capilla del trasaltar burgalés: don Pedro Fernández de Velasco y doña Mencía de Mendoza. Aunque sin ser fraile, fue desde muy joven abad comendatario de La Vid, cargo que ocupó entre 1516 y 1535. A los treinta y cinco años fue nombrado por Carlos I embajador español en Inglaterra, misión que le llevaría a convertirse en huésped-prisionero del rey Enrique VIII. Fue obispo de Coria entre 1523 y 1527 y después, por intercesión real, de Burgos (1528-1535), donde no hizo su entrada hasta el 25 de abril de 1533 ya que en 1529 fue enviado a Nápoles desde donde pasó a Roma al ser nombrado cardenal en 1532 con el título de San Nicolás, gracias también al apoyo real. Fue entonces cuando fue ordenado de mayores. A su mandato como obispo de Burgos se deben las Constituciones Sinodales realizadas el 5 de febrero de 1534. Realizó una importante labor de patronazgo en obras como la Capilla de la Gloria y la hospedería del monasterio de La Aguilera, en Coria fundó un

⁵⁸⁷ Se traza de Juan de Rasines y no de su hijo Pedro ya que en 1536 Pedro aún trabajaba junto a su padre y no se le conoce obra independiente hasta 1543; además, desconocemos que Pedro de Rasines supiese trazar en esas tempranas fechas de su carrera. Sobre las condiciones de Juan Martínez de Mutio véase MOYA VALGAÑÓN, 1980. T.I. p. 105.

⁵⁸⁸ Transcrito por MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II., docs. nº 49, p. 19. y nº 330, pp.100-101.

⁵⁸⁹ Sobre el obispo don Íñigo López de Mendoza véase CARRÚN GONZÁLEZ, 1930, pp. 387-392; FLÓREZ, 1771, T. XXVI, pp. 419-424; LOPERRÁEZ CORVALÁN, 1978; MENDOZA, 1950 y VALLEJO, 1979.

hospital y en Burgos, además de este colegio en la ciudad, fundó con su hermano don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, Conde de Miranda, la gran capilla del Monasterio de La Vid y otro hospital, también dedicado a San Nicolás⁵⁹⁰.

En Tordomar (Burgos) el 8 de junio de 1535 el cardenal otorgaba su testamento en el que se recogía lo siguiente: "ytem mando que en la cybdad de burgos se haga una memorya de hospytal o colegio lo que a los testamentarios mijor les parecyere donde en edificio y rentas para el se empleen hasta quinze o diez y seis mil ducados y sy caso fuere que en esto uvyere alguna dificultad o dilacion mando y es my voluntad que se den treze myl ducados y repartan entre pobres enbergonçantes y huerfanas por casar y que los que ubyere en la montaña que es donde mas renta tyenen los perlados se prefyeran a los otros del obispado" ⁵⁹¹.

Los encargados del hacer cumplir el documento eran su hermano don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla y don Diego de Avellaneda, obispo de Tuy. Dado lo extenso de las mandas del cardenal, los testamentarios recurrieron al ordinario de Burgos reclamando que alargase el tiempo que se requería para hacer cumplir todo lo dispuesto en la última voluntad del difunto cardenal. Se prorrogó el tiempo con término limitado, dentro del cual murió Francisco de Zúñiga (1537). De nuevo, se paralizó la ejecución del testamento hasta que el ordinario de Burgos nombró como ejecutor testamentario a don Pedro Fernández de Velasco junto con don Juan de Zúñiga, todavía vivo. Tras la muerte de Zúñiga le sustituyó don Juan Núñez, Abad de San Millán de Lara, fallecido en 1551, quedando como único testamentario don Pedro Fernández de Velasco. Finalmente, fue nombrado testamentario el Condestable don Íñigo Fernández de Velasco como sucesor de su tío don Pedro⁵⁹². Mientras, se habían iniciado las obras de construcción del nuevo colegio.

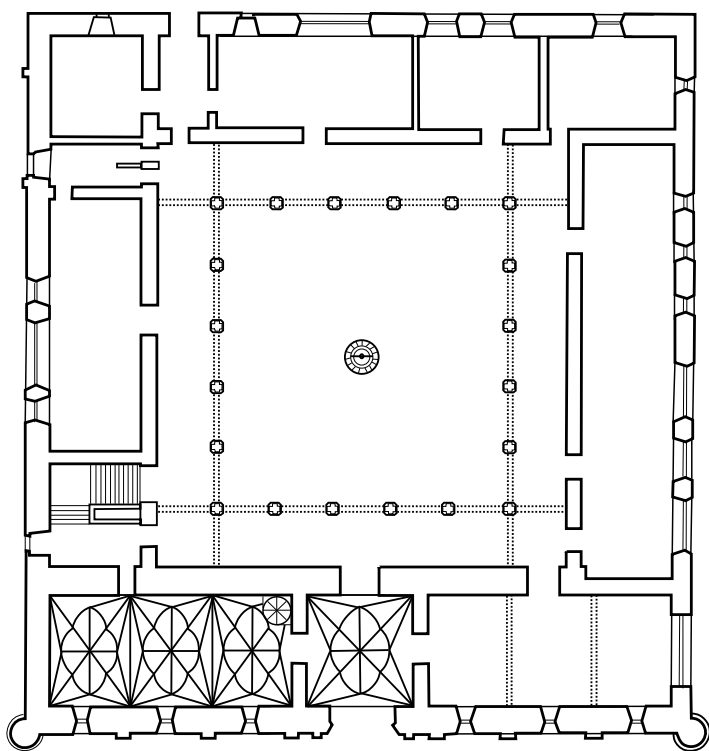
Siguiendo los deseos del fundador, el Condestable y el resto de los testamentarios decidieron la creación de un centro de enseñanza. Es significativo destacar que la manda testamentaria hablaba de un hospital o colegio y que fueron los testamentarios los que se inclinaron por lo segundo, posiblemente influidos por la perentoria necesidad que tenía la ciudad de Burgos de centros de enseñanza superior⁵⁹³, necesidad ya resaltada en la época: "porque la dicha ciudad con ser tan ynsigne e prencipal estava muy neszesitada y falta desto porque aun la gramatica se leya por dineros y la gente de aquella

⁵⁹⁰ Sobre las obras en el monasterio de La Aguilera se sabe que en parte fueron llevadas a cabo por sus descendientes: don Juan de Zúñiga (Virrey de Nápoles), en 1593 se encargó de la reconstrucción de la "Capilla de la Gloria, de Todos los Santos o de las Reliquias", ya que la anterior había sido destruida en un incendio en 1589. El obispo dejó para la construcción del hospital de Coria 2.000 ducados más 10.000 de sustento. Fue construido extramuros de la ciudad y reconstruido en el siglo XVII. Sólo se conserva de la fundación original su fachada principal con los escudos de su apellido (NAVARRENO MATEOS, 1992, pp. 138-142).

⁵⁹¹ A.C.B. Capilla del Condestable, Leg. 55.

⁵⁹² A.M.B. Secc. Histórica. nº 1937.

⁵⁹³ CARABIAS TORRES, 1985, pp. 343-347.



Planta del Colegio de San Nicolás en Burgos, (Ibáñez Pérez, 1977).



Fachada principal del colegio.

tierra e comarca por la mayor parte eran pobres e de montaña e tierra esteril e por no aver en ella unibersidad y exercicio de letras dejaban destudiar por no tener con que se sustentar en las demas universidades las quales les cayan muy lejos⁵⁹⁴.

Para la fundación se eligió el modelo de universidad menor o colegio universitario, destinado a 8 colegiales, 4 familiares, 1 capellán, 4 lectores de gramática y teología, además de impartirse clases de artes y cánones. En un primer momento se otorgó el colegio a la Compañía de Jesús para que tuviera “estudios publicos de gramatica y lection de cosas de conciencia” basándose en el buen funcionamiento de los otros colegios regidos por la Compañía. Esto ocurría en Berlanga de Duero el 24 de mayo de 1565 y la Compañía de Jesús lo aceptó ese mismo año obligándose a leer latín, artes y teología. Pero, en virtud de una provisión real, el colegio fue desalojado por el teniente de Burgos. El Condestable, único testamentario vivo, realizó una segunda donación a la Compañía en la que declaraba que los colegios regidos por los Jesuitas “eran verdaderos colegios por sus constituciones, y en ellos se verificaban las palabras del testamento del cardenal”. Pero esta vez la ciudad de Burgos, argumentando que el fundador no quiso que el colegio sirviese a beneficios particulares y que el Condestable no debía interpretar la voluntad del fundador, no apoyó a los Jesuitas y pidió que el colegio se convirtiese en universidad⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ A.C.B. Libro 72. Colegio de San Nicolás, ante Martín de Rames, abril de 1572, s/f.

⁵⁹⁵ A.M.B. Secc. Histórica. nº 1937. Se conserva una carta de don Juan de Zúñiga a la ciudad de Burgos sobre el tema de convertir al colegio en universidad, escrita en Roma el 19 de diciembre de 1581, publicada por BELTRÁN DE HEREDIA, 1971, p. 574.

Esto ocurría en 1582, año en que el obispo burgalés don Cristóbal Vela reclamó a los cabildos y comunidades del arzobispado donaciones para esta conversión. En 1584 redactaba su testamento don Íñigo Fernández de Velasco, Condestable y Duque de Frías, y en él recogía de nuevo su intención de donar el colegio a la Compañía de Jesús, aconsejando a su hijo y heredero “se de a la Compañía de Jesús para que los de ella cumplan lo que el dicho cardenal mando que sera lo mas hazertado”⁵⁹⁶. En 1589 el asunto llegó a manos de Felipe II; como alegato se declaraba que el colegio había sido fundado para paliar la tradicional incultura y falta de hombres de letras de la región, pero la petición finalmente fue denegada por el Consejo Real.

La construcción del colegio

Las primeras referencias del inicio del proceso constructivo son de 1537, cuando el 10 de agosto se compraba al arcediano de Lara don Cristóbal de Saldaña el viejo, “una huerta grande que tenía junto a sus casas zerca de la iglesia de San Cosme desta dicha ciudad (...) y asi mismo le bendio quatro pares de casas que estaban junto a la dicha huerta” por valor de 1.000 ducados de oro⁵⁹⁷. El lugar elegido para la fundación era la extensa huerta conocida por “huerta del Moral”, que se encontraba extramuros de la ciudad, en el polo de crecimiento del Burgos del XVI, el arrabal de la Vega, donde los burgaleses habían comenzado a instalar sus monasterios y palacios.

Las obras dieron comienzo en 1538. El 18 de septiembre de ese año Carlos I escribió al concejo burgalés intercediendo entre los fundadores y la ciudad para poder sacar piedra de su término con objeto de construir el colegio⁵⁹⁸. Nada más se sabe sobre la marcha de las obras hasta que el 4 de marzo de 1543, encontrándose el Condestable don Pedro y Pedro de Rasines en Madrid, contrataban ambos la continuación de la obra del colegio. El contrato recogía que “don ynigo lopes de mendoça cardenal e obispo que fue de burgos que es en gloria al qual dexo mandado que se hizise –sic– un collesyo e universidad en la dicha ciudad de burgos el qual los dichos señores albaçeas lo dieron a cargo e para lo hazer a juan de resynas mi padre el qual en bida le traço y enpeço a hazer y hedificar y esta hecha parte del e durante el tienpo que le hazia el dicho mi padre falleszio y paso de esta presente vida en cuyo lugar y obras quel tenia yo susçedi y por los dichos señores condestable comendador mayor como tales albaçeas y testamentarios por me hazer merced me an dado cargo y dan de la dicha obra como maestro mayor della e segun quel dicho mi padre lo tenia”⁵⁹⁹.

Así, la autoría del proyecto corresponde a Juan de Rasines que se ocupó en la obra hasta su muerte en 1542, sucediéndole su hijo Pedro. Aunque sabemos que Juan “le traço y enpeço a hazer y hedificar y esta hecha parte del”, desconocemos cual era el estado de la construcción cuando se hizo cargo de la misma su hijo. El contrato no hace referencia concreta al estado de la misma y recoge sólo aspectos contractuales como el sueldo anual del maestro mayor –7.000 maravedís–, el jornal de 2,5 reales cada vez que visitase la obra y la obligación de poner un aprendiz, un aparejador –con su mismo jornal de 2,5 reales– y un

⁵⁹⁶ A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Leg. 309. Testamento de Íñigo Fernández de Velasco. Villalpando, 20-I-1584.

⁵⁹⁷ A.C.B. Capilla del Condestable, Leg. 69 s/f. Firmado en Belorado, a 10 de agosto de 1537.

⁵⁹⁸ Según Río de la Hoz, citando a Beltrán de Heredia, Juan Gil de Hontañón intervino en las obras de este colegio. El documento de Beltrán de Heredia únicamente hace referencia a la solicitud real de que se permita extraer piedra para la obra del colegio. La autoría de Rasines ha sido documentalmente probada. La solicitud real en A.G.S. Libros de Cámara, Lib.100, fol.95. Publicado en BELTRÁN DE HEREDIA, 1971, Doc. nº. 1227.

⁵⁹⁹ A.H.P.M. Prot. 123, fols. 131 y vto. ante Diego de Soto. Publicado en ROKISKI LAZARO, 1996, pp. 317-320.



Detalle de las arquerías del patio.

aprendiz del aparejador, ambos aprendices con un jornal de 1,5 reales. Pedro de Rasines se obligaba también a “hazer y tener della cuydado y dar las traças y hazer los moldes nesçesarios que convengan para la dicha obra conforme como fuere pedido e como convenga para la seguridad e firmeza de la dicha obra e que dare toda la ynstrucion y forma y orden que se ha de tener en la dicha obra” y a residir en la ciudad⁶⁰⁰.

Las primeras referencias documentales de la obra datan de 1550, año en que se toman al mayordomo de la fábrica, Francisco de Peñaranda, las cuentas de los tres años anteriores⁶⁰¹. A partir de entonces la marcha de la construcción se puede seguir prácticamente día a día hasta su conclusión. Así, en 1547 constaba que Pedro de Rasines era el “maestro de cantería de salario de la maestria que monta en los dichos tres años diez y ocho mill maravedis y mas mill maravedis porque de principios del año de quinientos y quarenta y nueve años en adelante mando su Señoria que se le diesen en cada un año siete mill maravedis”⁶⁰². En los descargos de los años de 1550 a 1553 existen más aclaraciones sobre el papel jugado por Rasines en el organigrama de la obra del colegio. Se le cita como “Maestro de la obra de la cantería del dicho colegio por su salario de la maestria de la dicha obra que son siete mill maravedis por año de mas de lo que se le da residiendo y labrando en la dicha obra”⁶⁰³. En el descargo de 1565 se dice que son “de su salario que se le dan en cada un año por el trabajo que tiene de benir a ber la dicha obra del dicho colegio”. Rasines dirigía la obra compaginándola con otras en La Vid, Santo Tomás de Haro, Laredo, Briviesca, etc., por lo que debía ausentarse para encargarse de todos sus otros trabajos e inspeccionar la obra cada cierto tiempo, recibiendo por ello un jornal específico, diferente de su sueldo anual como

⁶⁰⁰ Una constatación más de su estancia en Burgos fue su protocolización de documentos ante los escribanos de la ciudad. Por ejemplo, el 2 de diciembre de 1548 Pedro de Rasines, maestro de cantería, vecino de Rasines, *estante en Burgos*, otorgaba poder a Juan de la Puente, Tesorero de la Cruzada y vecino de Burgos presente, a Nicolás Francés y a Antonio de Pradinas ausentes, para cobrar de Rafael Cartole, genovés vecino de Valladolid, la cantidad de 92.000 maravedies que le deben por cédula que le dio la marquesa de Berlanga. Actúa como testigo Pedro Martínez, clérigo vecino de Rasines. A.H.P.B. Secc. Protocolos, Leg. 5535, ante Pedro de Espinosa, fols.718-718 vto. Dato cedido por Aurelio Barrón.

⁶⁰¹ A.M.B. Secc. Histórica nº1903. Cuentas de la obra del colegio, desde 1549.

⁶⁰² Id., fol. 20.

⁶⁰³ Id., fol. 25.

maestro de la obra. Pero a partir de 1569 no consta ningún maestro lo que indica que ya en esa fecha están concluidos los trabajos de cantería. No existe ninguna referencia a que Pedro de Castañeda sustituya a Rasines como afirma López Mata⁶⁰⁴, sino que sólo se cita a este maestro al final de la obra en las cuentas de 1575, cuando se le paga “dos días que se ocupó en esta obra a cinco reales por día”⁶⁰⁵. Únicamente en 1577 figura otro cantero en las cuentas de la fábrica, en este caso Baltasar de Castañeda, tasando una pared hecha en el jardín del colegio⁶⁰⁶. Ocasionalmente intervino en la obra el maestro Juan de Vallejo, quien en 1564 construyó unos paredones para llevar el agua a la huerta y a la casa del colegio.

Como aparejador de la obra de cantería del colegio figura desde 1549 Pedro Ortiz que recibe un sueldo anual de 1.500 maravedíes “tubiendo rrespeto a lo mucho que aprovecha en la obra y porque no se le da en jornal lo que merece y se le da en esta manera por no poner maestilo –sic– en los jornales” ya que, como se comenta en el descargo de 1553, “que no se le an acrecentado que acrecentandose a el se obieran de acrecentar a los otros oficiales”⁶⁰⁷. Su sueldo no es regular y aumenta hasta los 2.250 maravedíes en 1553. La figura del aparejador desaparece de las cuentas en 1562, aún existiendo trabajo de cantería como demuestran los pagos a canteros y al propio maestro de cantería.

El libro de cuentas refleja el desarrollo de la obra del colegio; en los primeros años se realizan fuertes inversiones en la compra de piedra que se distingue entre la piedra “franca” y “tosca”, es decir, entre sillería y piedra destinada a trabajos de mampostería. A lo largo de la construcción se invierte mucho más en la primera que en la segunda, como refleja el edificio actual. La piedra franca provenía de las canteras de Hontoria, localidad cercana a la capital, de donde también se extrajo piedra para la catedral burgalesa. La piedra tosca procedía de Villagonzalo de Pedernales y la acarreaban los vecinos hasta Burgos.

Hasta los descargos de los años 1550 a 1552 no se especifican labores de talla de la piedra lo que indica que hasta esas fechas se trabajaba exclusivamente asentando. En esos años se pagaba a Diego Guillén entallador⁶⁰⁸, y a otros oficiales entalladores por “la talla y escudos y rretulo y la ymagen de nuestro señor san nicolas que esta todo sobre la entrada en la puerta principal de dicho colegio”⁶⁰⁹, lo que indica que se había concluido la fachada del colegio. En 1557 se registraba el pago al mismo entallador, esta vez llamado “Ymaginario”, de 1.700 maravedíes por el escudo de la puerta de la fachada trasera, la “de la huerta que da a Santa Dorotea”. Una vez concluidas las fachadas se comienza la obra de cerrar las estancias interiores; por ello se pagaban a Diego Guillén “por la labor y talla de los escudos y armas que hizo en el año de quinientos y cinquenta y siete por su destajo en las claves de la capilla baxera del azaguan –sic– del dicho colegio”⁶¹⁰. En 1562 se le pagaba por la talla del escudo que se encuentra sobre la escalera principal y de un “aderezo” sobre la puerta de la sacristía. En 1564 labraba el escudo de piedra con las armas de los Velasco y Mendoza para los corredores principales de dicho colegio y al año siguiente para los corredores del patio. Guillén, por tanto, trabaja en el colegio desde 1550 hasta, al menos, 1564, muriendo en

⁶⁰⁴ LÓPEZ MATA, 1929, p.505.

⁶⁰⁵ A.M.B. Secc. Histórica, nº 1905, fols. 126 y 152.

⁶⁰⁶ IBÁÑEZ PÉREZ, 1977, p.259.

⁶⁰⁷ A.M.B. Secc. Histórica nº 1903, fol. 25.

⁶⁰⁸ Diego Guillén, afamado entallador burgalés, estuvo vinculado a la obra del colegio durante casi toda su carrera profesional, realizando en la obra labores especializadas de talla. Sobre otros trabajos de este artista véase BARRÓN y RUIZ DE LA CUESTA, 1993, pp. 235-272.

⁶⁰⁹ A.M.B. Secc. Histórica nº 1903, fol. 24.

⁶¹⁰ Id., fol. 34.



La capilla vista hacia los pies.



Bóvedas de la capilla.

1565; la importancia de su trabajo en esta obra y en otras como el retablo de Santa Clara de Briviesca le convierten en un importante artista no sólo dedicado a labores de entalladura, por lo que algunos autores le consideran el maestro de la obra de escultura del colegio⁶¹¹.

Desde 1562 el oficial de cantería Juan de la Carrera trabajaba a destajo en la cantera realizando claraboyas para el corredor principal y arcos perpiaños (la cubrición actual es de madera), que asentaba entre 1567 y 1568. En 1566 figuraba un nuevo imaginero, Antonio de Elexalde⁶¹², quien entonces labraba un escudo con las armas de los Mendoza y Avellaneda para el corredor del piso bajo, el “terrero”. A la vez que se construían las bóvedas se compraba gran cantidad de madera para cubrir los suelos y hacer las vigas de los techos. Se especifica en las cuentas que la madera comprada es de pino, así como el número de vigas y su longitud. Los encargados de estas obras fueron varios maestros de carpintería: en 1547 Juan de Aras; en 1551 era Juan de la Fuente, (que murió ese año al caer de un andamio⁶¹³) y desde 1559 Miguel de Ocina con un salario anual de 2.000 maravedíes. La cuadrilla de carpinteros que trabajaban en el colegio al mando de Ocina estaba formada por Juan de Briza, Ortuño de Arteaga, Juan Galdamez, Hernando del Haro, Juan del Valle y Ortuño de Aguirre.

⁶¹¹ BARRÓN y RUIZ DE LA CUESTA, 1997, p. 258.

⁶¹² Es esta la primera intervención documentada de este artista; sobre el resto sus trabajos véase BARRÓN y RUIZ DE LA CUESTA, 1994, pp. 139-170.

⁶¹³ LÓPEZ MATA, 1929, p. 504.

Desde 1567 se incrementaron las compras de yeso y se citan a oficiales de yesería, lo que indica que se procede a enlucir paredes y techos, dando prácticamente por terminado el trabajo de cantería. Las vidrieras corrieron a cargo del maestro vidriero Juan de Ares y el retablo de la capilla (hoy desaparecido) fue realizado por Antonio de Elexalde, a quien en 1571 se le pagaban 100 ducados en cuenta de la obra⁶¹⁴; la pintura del retablo la realizaron Jacome Florentín y Juan Cea por 600 ducados⁶¹⁵. De 1572 a 1578 los descargos reflejan que prácticamente se ha concluido la obra, ya que apenas si se registran pagos a carpinteros y jardineros. En esas fechas se tasan los trabajos de carpintería “un aula entera con su cathedra, una cantaria y un jeneral” y cantería.

El obispo de Segovia don Diego de Covarrubias visitó el edificio en 1572 y 1579, dejando constancia por escrito de cada una de sus visitas al colegio. En la primera de ellas declaraba que la obra del colegio había costado 20.000 ducados y ya entonces estaba prácticamente concluido a falta de puertas y ventanas.

Para el visitante segoviano: “se a edificado estramuros desta ciudad en muy buen sitio una casa muy propia para colegio y se abia gastado en el edificio mas de beynte mill ducados y esta en estado que en todo lo que toca al edificio prencipal esta acavado faltan puertan y bentanas y enlosar y otras cossas menudas que se ban labrando y se labran de la dicha rrenta (...) Es esta cassa un muy gentil edificio de cal y canto muy fuerte para colegio e muy acomodado a este proposito y effeto es un edificio cuadrado son todas las paredes que le cierran de cal y canto y asi mesmo los demas que de dentro son principales ataxos la delantera es de sillares muy bien adornada con una plazeta delantil distinta del otro campo questa zerca/ tiene esta casa un zaguan del que setra a una capilla la qual es muy buena con su sacristia de dos piezas enfrente de la puerta de la capilla se puede dar puerta a un general grande que agora tiene la entrada por dentro de los corredores vaxos / tiene luego un patio con sus quatro corredores baxos y altos todo de canteria pilares arcos y un pozo en mytad del patio”⁶¹⁶. En una visita meses antes había escrito del patio que era “grande quadrado con muy buenos pilares y arcos de piedra franca y en medio deste patio un poço con mucha abundancia de agua con su brocal y cerco alto de la mesma piedra franca”⁶¹⁷.

El edificio es de planta cuadrangular estructurado en torno a un patio central que distribuye el espacio de forma sencilla y funcional. El ala de la fachada principal contiene las estancias más importantes estructuradas a ambos lados del zaguán de entrada: la capilla a la izquierda y el general de teología o aula magna a la derecha en el piso bajo; en el corredor alto sobre el zaguán se encuentra el coro y a la derecha la librería. Es decir, la capilla, el general y la librería se han colocado en la parte más noble del edificio. En el resto de los corredores existía —en la planta baja— el refectorio, la cocina con una chimenea, otras piezas de servicio así como la escalera principal. En los corredores altos existían (según la descripción realizada por Covarrubias), 12 piezas para celda, y tres piezas grandes, una de ella ocupada en 1572 por las monjas y diseñada para ser dividida en dos piezas.

⁶¹⁴ A.M.B. Secc. Histórica. n° 1903, fol. 77.

⁶¹⁵ Id., n° 1905.

⁶¹⁶ Descripción del colegio de San Nicolás realizado durante la visita del obispo de Segovia, Diego de Covarrubias, el 3 de septiembre de 1572. A.M.B. Secc. Histórica n° 1922, ante Alonso de Vallejo. Transcrito en IBÁÑEZ PÉREZ, 1977, pp. 476-479.

⁶¹⁷ Otra descripción del edificio realizada el 1 de junio de 1572 durante la visita al colegio de Diego de Covarrubias, obispo de Segovia, acompañado de Fray Alonso de Granada abad de Sacramenor y de Juan Guirral Pacheco, su familiar. A.C.B. Libro 72. Colegio de San Nicolás, ante Diego del Campo, 1 de junio de 1572, s/f.

Esta distribución cuadrangular en torno a un patio central a modo de claustro, con zaguán, capilla, librería y huerta trasera es la estructura común de los edificios destinados a la enseñanza en la España de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, como influencia del Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1491 patronazgo del cardenal Pedro González de Mendoza, tío de don Íñigo, diseñado por Lorenzo Vázquez. La admiración e identificación vital con su tío y el hecho de que Juan de Rasines conocía la obra de Valladolid, (recordemos que visitó la ciudad en 1522), influyeron de manera directa y decisiva en la tipología de la nueva fundación del cardenal.

El modelo de Valladolid fue seguido por un amplio número de construcciones docentes como son el Colegio de San Gregorio de Valladolid, el Colegio del arzobispo Fonseca en Salamanca y Santiago de Compostela, la Universidad de Salamanca, la Universidad de Alcalá de Henares, la Universidad de Burgo de Osma (1541-49), la Universidad de Oñate (Guipúzcoa, 1545), la Universidad de Osuna (1548), la Universidad de Oviedo y otros edificios como el que nos ocupa. Todos siguieron el modelo de edificios únicos, autosuficientes para el servicio docente y residencial y encerrados sobre sí mismos, abiertos hacia su interior “como unidades autónomas y concentradas sobre sí mismas, incursos en la trama de la ciudad monumental y contruidos sólidamente con estructuras recias y fuertes”⁶¹⁸. Esta sencilla estructura tiene su origen en la arquitectura palaciega (que a su vez refleja la estructura de la casa romana). Incluso, la persistencia de contrafuertes cilíndricos a modo de torres flanqueando la fachada principal recuerda la arquitectura palacial.

La fachada presenta escasas variantes respecto al modelo creado en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid. En Burgos está dividida en siete tramos, más ancho el central, mientras que en Valladolid son cinco y cada uno de diferentes dimensiones, lo que indica que en Burgos existe un módulo articulador de la fachada. Para separar cada tramo lateral se ha empleado un sencillo contrafuerte de escasas dimensiones que realiza una función decorativa, mientras que en Valladolid los contrafuertes de la fachada son elementos estructurales. Otra gran diferencia entre ambas fachadas es la perspectiva utilizada; mientras que en Valladolid los vanos más grandes se han colocado en la parte superior, en Burgos se utiliza una escala descendente.

La portada es el elemento que da vivacidad al conjunto ya que en ella se concentra toda la decoración, rompiendo el ritmo impuesto en los otros paños que componen la fachada aunque sin romper la cornisa, sin sobresalir por encima de la línea general del edificio. En ella, como en el resto de las portadas de los edificios de tipología colegial que se han mencionado, se refleja todo el poder del fundador, en este caso a través de una decoración ya renacentista que choca con el goticismo del resto de la fachada. Se trata de una portada de tres cuerpos en los que se escalonan en sentido decreciente macizos y vanos. El primero de estos cuerpos está ocupado por la puerta de ingreso rematada en arco de medio punto con dovelas molduradas y rehundidas; enmarcándolo dos columnas (de orden compuesto con fuste acanalado en dos tercios y volutas invertidas al modo de la fachada alcalaina de Rodrigo Gil) que sostienen un friso liso. En las enjutas

⁶¹⁸ RIVERA, 1991, pp. 86-87. Las relaciones con Santa Cruz de Valladolid han sido analizadas por Concepción Porras Gil (PORRAS GIL, 1997).

Detalle de la portada principal del colegio.



dos medallones con ambas figuras masculinas de sabor clásico. El cuerpo central está enmarcado por columnas similares a las inferiores que sostienen un friso liso, en el interior de este espacio se encuentra el escudo del fundador sostenido por dos efebos, y todo ello sobre la gran cartela con la inscripción fundacional sostenida por dos figurillas. En la inscripción se puede leer:

“ESTE COLLEGIO MANDO HAZER EN SU TESTAMENTO EL ILLMO Y REVERENDISSIMO/ SEÑOR CARDENAL Y OBISPO DE BURGOS DON YÑIGO LOPEZ HIJO DE LOS CONDES/ DE MIRANDA DON PEDRO DE ÇUÑIGA Y DE AVELLANEDA Y DOÑA CATALINA DE VELAS/CO NIETO DE LOS CONDES DE MIRANDA DON DIEGO LOPEZ DE ÇUÑIGA Y DOÑA ALDONÇA/ DE AVELLANEDA. BISNIETO DE LOS CONDES DE PLASENCIA DON PEDRO DE ÇUÑIGA Y DOÑA/ YSABEL DE GUZMAN FUERON TAMBIEN SUS ABUELOS EL CONDESTABLE Y CONDE DE HARO/ DON PEDRO DE VELASCO Y DOÑA MENCIA DE MENDOÇA SU MUGER MAN/DOLO EDIFICAR DON PEDRO DE VELASCO QUARTO CONDESTABLE DE LOS DE SU LI/NAGE ACABOSE EL AÑO MDLXX”

La composición del tercer cuerpo consiste en un juego de vanos y elementos escultóricos: una ventana adintelada es flanqueada por los escudos del fundador, mientras que sobre ella otras dos ventanas de arcos de medio punto flanquean la hornacina que contiene la imagen del patrono, San Nicolás (a San Nicolás también dedicó el fundador el hospital que creó en Coria). Camón Aznar veía en esta portada ecos del temario ornamental de Siloé⁶¹⁹.

⁶¹⁹ CAMÓN AZNAR, 1959, p.274.

En este ala del edificio se concentran las estancias más relevantes del colegio; desde el zaguán de entrada (situado en el centro de la fachada principal y uno de los pocos espacios que se cubren con bóveda en todo el colegio) se accede a la capilla y al aula magna o general. Tras cruzar el zaguán nos encontramos en el patio del colegio. Sobre estas estancias en el piso superior se encuentra la biblioteca. La capilla está situada en eje acodado desde la entrada, mientras que en el resto de los edificios de tipología colegial mencionados están a la derecha (Oñate, Valladolid, Fonseca en Salamanca, etc.). Es una capilla de tres tramos perlongados y coro alto a los pies. Cada tramo se cubre con bóveda de cuatrifolios similar a la del zaguán e inspirada en el modelo empleado por Juan Gil en la panda del claustro de la Catedral de Palencia (1505-1509), que en Burgos descansan en ménsulas. Una escalera de caracol da acceso al coro, y existe una pequeña estancia a modo de sacristía cobijada bajo la escalera principal.

El patio es también de una gran simplicidad arquitectónica. Se trata de un cuadrado de dos pisos con cinco arcos rebajados en cada panda, separados verticalmente por pilastras lisas y horizontalmente por un friso también liso. En cada lado, en el arco central un escudo de los fundadores como único elemento decorativo de todo el patio. El esquema compositivo de este patio está sin duda inspirado en las galerías del patio y del jardín de la Casa del Cordón en la ciudad, también estructurado en dos pisos de arcos rebajados y moldurados sostenidos por pilares sin capitel⁶²⁰.

El espacio reservado a la escalera se encuentra formando ángulo con el zaguán. Rasines ha diseñado una escalera de tipo claustral –la más común del Renacimiento español–, de tres tramos de una gran sobriedad decorativa, cubierta con artesanado de madera. Su estructura de caja cerrada no suponía ninguna novedad arquitectónica cuando el Renacimiento ya había introducido las escaleras de caja abierta afrontadas a la entrada principal.

Capilla mayor y Capilla de los Escalante en Santa María de Laredo (Cantabria)

De la iglesia parroquial de Santa María de Laredo se han ocupado gran número de investigadores pero aún hoy los datos documentales no parecen corresponderse con la obra conservada, por lo que resulta confuso establecer los límites de la intervención de Juan de Rasines⁶²¹.

El 4 de junio de 1540 es la fecha del traslado de la relación que se envió a Roma para solicitar la licencia “para hacer la capilla mayor y el asyento sobre los enterramyentos y asentamyentos” que se encargó al bachiller Serna. La villa de Laredo en dicha solicitud argumentaba lo siguiente:

“en la villa de laredo de la diocesis de burgos ay huna yglesia parrochial y no mas que se llama santa marya la qual antiguamente era conbenyente para el pueblo porque no era tan grande como hes agora / y como de contino –sic– se acrecienta el pueblo y es lugar donde ocurre mucha gente estrangera no pueden comodamente caven la dicha yglesia para oyr los dybinos oficios por lo qual el cardenal don Yñigo lopez obispo que fue de burgos de buena memorya bisitando la dicha yglesia personalmente bista la

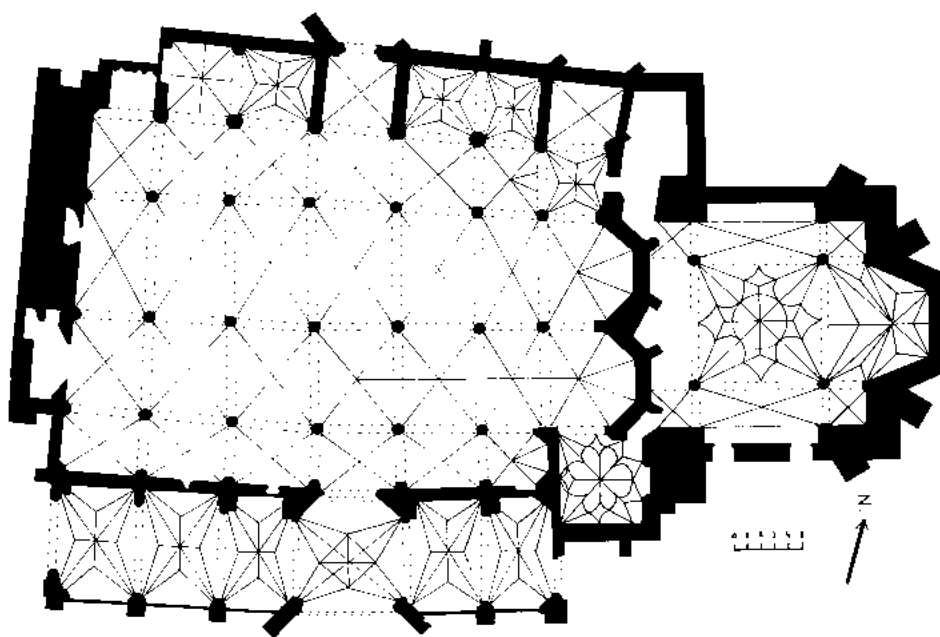
⁶²⁰ Véase IBÁÑEZ PÉREZ, 1987, p.199.

⁶²¹ Cronológicamente podemos señalar los siguientes estudios: ESPERÓN, 1850, (pp. 255 y pp. 260-261); BRAVO Y TUDELA, 1874; LAMPÉREZ, 1930, (pp. 128-130); BASOA OJEDA, 1968; ABAD BARRASÚS, 1981; CAMPUZANO RUIZ, 1985, (pp.128-131); *Guía del arte en Cantabria*, 1989, (p. 435-449) y *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, 1994, (pp. 24-25).

necesidad que abia de halargar la dicha yglesia mando acer en ella una capilla principal sunptuosa conforme al pueblo e yglesia/ y lo mismo mando el obispo de valva visítador / agora la justicia corregidores e procuradores de la dicha villa e la universidad e pueblo della como patrones de la dicha yglesia por el serviçio de dios e aumento del culto dibino e provecho e utilydad de la dicha yglesia y pueblo / quieren hazer la dicha capilla mayor e porque tienen al hordinario y a su oficial por odiosos y sospechosos suplican a su santidad les de licencia para hacer la dicha capilla mayor como bieren que conviene licentia ordinarii minime requisita”⁶²².

Asimismo, en dicho documento ordenan que en la nueva capilla mayor no se pueda sepultar nadie “por evitar disensiones y pleitos y escandalos que podria aver en la dicha yglesia”. El obispo citado era don Íñigo López de Mendoza, ya de sobra conocido por nosotros como fundador de la capilla mayor de La Vid y del colegio burgalés de San Nicolás, quien debió estar en Laredo antes de morir en 1539.

La licencia papal debió tardar poco, pues apenas un mes después se fijaba la fecha del remate. El 9 de julio de ese mismo año se acordó por la justicia y regimiento de la villa fijar el remate “de la capilla desta villa a veynte dos dias del mes de agosto y para que como se a de hacer se abia de llamar a Juan de resynes y en su ausencia y no queriendo venir a Juan de ballejo y que se les diese y pagase su pena y trabajo” ⁶²³. Esta es la primera vez que se cita en la documentación de la obra de la iglesia de Laredo a Juan de Rasines, ahora solicitando su presencia como maestro perito para informar de cómo debía realizarse la obra, lo que indica que de algún modo debía ser conocido por el regimiento de Laredo, igual que ocurría con Juan de Vallejo. Es conveniente destacar en este



⁶²² A.H.P.C. Secc. Laredo, Leg. 7, nº.3. Libro de regimiento de la villa de Laredo (1538-41), fols. 127-127 vto.

⁶²³ Id., fol. 132 vto.

Planta de la iglesia de Santa María de Laredo. (Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria).

punto que se solicite la presencia del maestro del Condestable, puede que recomendado por el obispo don Íñigo, y el maestro de la Catedral de Burgos.

Pero la obra no llegó a remate público, pues el 14 de julio, cinco días después del anterior llamamiento a Juan de Rasines, éste se encontraba en Laredo como indica el siguiente apunte: “este dia byno al regimiento juan de rresines maestro (ilegible) de los dichos señores justicia e rregimyento sobre el (ilegible) y fabrica de la capilla mayor y pa da la horden y forma (ilegible) como mejor”⁶²⁴.

El lunes 19 de julio volvió Rasines “maestro mayor de capillas” al regimiento “e traxo sobre acuerdo que tomo de tienpo para lo hazer la horden y forma traça y condiciones y los maestros y dio a entender a los dichos señores justicias e rejidores para con que se rematase la dicha capilla / los dichos señores justia e rregidores (ilegible) bieron e le rrogaron que diesse los otros condiciones que faltaban para el remate de las dichas capillas”⁶²⁵. Estas condiciones realizadas por Rasines fueron hechas públicas el 16 de agosto, día en que se mandó “se pusiese en la ovra del consultorio de la dicha villa las dichas condiciones y traca de la dicha capilla y tubiesela una llabe”⁶²⁶. En el libro del regimiento no existe ninguna noticia sobre la celebración del remate de la obra el 22 de agosto ni ningún otro día. Este hecho puede indicar que Rasines, ante la falta de ofertas, se vio obligado a quedarse con la obra al haber realizado él la traza y las condiciones, como se desprende de otro documento de ese año en que se le cita

⁶²⁴ Id., fol. 133 vto.

⁶²⁵ Id., fol. 135 vto.

⁶²⁶ Id., fol. 139.



Bóveda de la Capilla de los Escalante.

como “maestro de la yglesia”⁶²⁷, lo que indica que efectivamente se estaba realizando la obra.

De todo lo expuesto hasta el momento se deduce que en 1540 la iglesia parroquial existente en Laredo no era suficiente para una villa en pleno auge y crecimiento (puerto comercial con Flandes), por ello los patronos de la iglesia, que no eran otros que el propio pueblo, después de solicitar la licencia oportuna, encargan a un maestro reconocido, como era Juan de Rasines, que visite el lugar para después dar la traza y condiciones de cómo debía realizarse la obra. Pero no se realiza ni remate público ni la documentación recoge ninguna nueva noticia sobre la construcción de la “capilla mayor” hasta el año 1561 como posteriormente veremos. Pero, entonces ¿Qué se construyó en 1540?

Por esas fechas conocemos la construcción de una capilla privada dentro del recinto de la iglesia parroquial. Se trata de la Capilla de La Concepción, propiedad del vínculo fundado por el licenciado García de Escalante, perteneciente a uno de los linajes más antiguos de Laredo⁶²⁸. Esta capilla –con su retablo– se mandó construir en 1537, según reza la lauda sepulcral de García de Escalante y su mujer Catalina, allí sepultados. Situada en el Este, tiene planta cuadrada abierta a la Capilla de Belén por el Norte y a la capilla más meridional por el Oeste a través de un arco en viaje⁶²⁹. Destaca sobre todo su cubierta, que recuerda la utilizada por Juan de Rasines para cubrir la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de la Calzada años atrás. En Laredo, la cubierta poligonal no la da la planta sino que se consigue con el uso de trompas aveneradas, sistema usado posteriormente por Pedro de Rasines en la capilla mayor del monasterio de La Vid (Burgos). La bóveda de Laredo tiene combados y florones y los nervios descansan en ménsulas. Por último, una soberbia reja, con la fecha de 1552, cierra el recinto de los Escalante.

Aunque estilísticamente esta capilla puede ser atribuida a Juan de Rasines, sin duda no se trata de la “capilla mayor” para la que se le llama en 1540: en primer lugar, por su situación, esta capilla nunca podría ser llamada mayor, y en segundo lugar, a Rasines le llaman la justicia y el regimiento de la villa como patronos de la iglesia, mientras que la Capilla de la Concepción es de carácter privado. Por lo tanto pudiera ocurrir que Rasines comenzase trabajando en la iglesia de Santa María de Laredo para la familia Escalante y posteriormente se le llamase para dar las trazas y las condiciones de la capilla mayor de esa misma iglesia.

En relación con la obra de la capilla mayor no se vuelve a tener ninguna referencia que hable de Juan de Rasines como su maestro. En los años siguientes no se construye ninguna capilla mayor. Laredo vive volcada en la construcción y mejora de sus muelles y en el saneamiento de sus calles con una mejor pavimentación y construcción de fuentes. En estas obras encontramos maestros como Íñigo de Avellaneda –encargado de hacer las calzadas que comunican la villa con Colindres y Limpias–, Juan de Cubas –encargado también de construir calzada–, Miguel de Ochoa, Pedro Pérez del Solar, etc.⁶³⁰. Pero asimismo son frecuentes las referencias al apellido Rasines, así un Juan de Rasines en 1546 es encargado de hacer las barreras para que corran los toros, y a Pedro y Sancho de Rasines se

⁶²⁷ A.H.P.C. Secc. Laredo. Leg. 5. Doc. 4. Libro de cuentas de la villa de Laredo (1538-53). fol. 30. “mas se dio e pago al dicho mayordomo por otra librança nueve cientos y beinte y tres maravedis por rrazon de ciertos gastos que le mandaron azer al dicho mayordomo asi con Juan de rrasines maestro de la yglesia e con otras pisas –sic–...”.

⁶²⁸ GONZÁLEZ ECHEGARAY, 1969-1981, vol. IV, p. 227.

⁶²⁹ Este sistema de ingreso es denominado por Vandelvira “viaje por testa”, es decir, dovelaje cilíndrico y embocaduras elípticas. Vid. PALACIOS, 1990, p. 55.

⁶³⁰ A.H.P.C. Secc. Laredo. Leg. 5. Doc. 4. Libro de cuentas de la villa de Laredo (1538-53).



Bóveda de la actual sacristía. Siglo XVIII.

les paga en varias ocasiones en 1548 por llevar ejecutorias y pleitos a Valladolid. Por último, existe un “Juanes cantero” llamado para dictaminar sobre la obra del muelle (“cay”) también en 1548 y que durante los años siguientes trabaja para la villa en la plaza, dando la traza de la Rúa Mayor.

En 1544 Diego de Espina presenta una demanda ante la Real Chancillería de Valladolid sobre la obra de una pared que se hace en la iglesia de Laredo sobre un solar que ambas partes consideran propio; el mayordomo de la iglesia entonces responde que “...la obra que nos los mayordomos hazemos junto con las dichas sus casas no es obra nueva y nuevo edificio antes es rreedifiçio es sobre lo biejo y cimyentos biejos que allí estaban y en suelo propio y cymiterio de la dicha yglesia y dentro de sus cercas y consiguiendo las paredes... parecieron que se hallaron devaxo de tierra los huesos de los difuntos...”. Nos interesa especialmente la pregunta que recoge “yten sy saben quel dicho suelo e cimyento sobre ques este pleyto son muy ynportantes e neçesarios para la dicha yglesia e fabrica della e tienen mucha neçesidad de halçarle el dicho cimyento y pared questa començada e sobirla tan alto como esta el tejado de la casa del dicho diego despina para atazar el dicho cimyento e cerrarle sobre si para el servicio de

dios e para que mejor los clerigos de la dicha yglesia puedan celebrar los oficios divinos e andar a las procesiones de los finados que por alli façen cada semana sobre los muertos que alli estan sepultados e para fazer en el capillas e ottros hedefizios o ensanchar la yglesia mas de lo que esta". En 1544 existían por tanto unos cimientos abiertos sobre la zona dedicada a cementerio, con el objeto de construir una ampliación de la propia iglesia, pero se sentencia a favor de Diego de Espina⁶³¹.

No existe ninguna noticia más sobre la posible construcción de la capilla mayor de la iglesia hasta 1561; en un margen de unos veinte años no tenemos información documental de lo que ocurre en la iglesia de Santa María, puede que por la existencia del pleito anterior. A partir de 1561, siguiendo el libro de fábrica de la iglesia más antiguo que se conserva⁶³², comenzamos de nuevo a tener referencias sobre obras en la iglesia: "mostraron por carta de pago aber pagado a Lope de rredondo maestro cantero de la capilla de la dicha iglesia ademas de los maravedis que dieron por descargo aberle pagado antes que se le hiciese el cargo y alcance ciento y setenta y cinco mill y nuebecientos y nobenta y cinco maravedis como parece por la dicha carta de pago signada" ⁶³³. Es la primera referencia que asocia a Lope García de Arredondo a la obra de la capilla, que ya estaba comenzada en 1561 cuando recibe pagos por la obra y se paga arena para la iglesia.

En 1562 se le paga por "hacer la panada de la pared de encima la capilla de la trenydad asi de silleria como de mamposteria. Los CCIII maravedis a unos canteros de lope de rredondo que comenzaron a labrar la piedra y se fueron a castro y lo dexaron començado"⁶³⁴. Ese año la teja para retejar la iglesia la trae en un carro un Juan de Rasines, probablemente el mismo que años atrás se encargó de hacer las barreras para los toros. Ese mismo año hay otro descargo del mayordomo de la iglesia de haber pagado a Lope García de Arredondo "maestro de la capilla" 60.436 maravedíes en tres cartas de pago.

En ese año la obra era visitada por el maestro cantero Pedro Sáinz de Rasines, el hijo de Juan de Rasines, "por mandado de los señores justicia e regimiento desta villa que los ubo de aber por cinco dias en que se ha ocupado en ber e abe-riguar la obra que estaba hecha hasta fin deste presente año en la capilla mayor que hace lope de rredondo pa -sic- ber si abia alguna falta en ella pa -sic- que se pudiese rremediar" ⁶³⁵; por este trabajo se le pagaron 3.350 maravedíes.

En 1563 la obra permaneció parada como denunciaba el 28 de septiembre Pedro García de Palacio en su visita como Arcediano de Valpuesta: "la obra de la yglesia no anda ni se a hecho en todo este año obra en ella", por ello mandó "so dicha pena de diez ducados para la fabrica de la dicha yglesia ande la obra de la capilla de la dicha yglesia e agan sacar e traher piedra para que en prencipio de berano ande la dicha obra y para ello requyera a el maestro que ello aga"⁶³⁶. Ese año se le pagan a Lope García de Arredondo por la piedra que había traído a la obra en el año 1561 y por trabajos en 1562 (4.762 y 4.332 maravedíes respectivamente).

En 1564 Arredondo únicamente recibe un pago (6.000 maravedíes por teja), lo que indica que apenas existe actividad constructiva en la iglesia, contra-

⁶³¹ A.R.Ch.V., Pleitos Civiles, Quedo, Fen. Caja 121, exp.5. Sentencia a favor de Diego de Espina.

⁶³² B.M.S. Ms. 499. Libro de Fábrica de la iglesia de Laredo (1561-1596).

⁶³³ Id., fol. 3.

⁶³⁴ Id., fol. 16.

⁶³⁵ Id., fol. 18. Cit. ABAD BARRASÚS, 1981, p. 185.

⁶³⁶ Id., fols. 19-19 vto.

riamente a lo recomendado por el Visitador General del Obispado. En 1565 Lope García de Arredondo recibe como pago 3.000 maravedíes; también se paga a once peones por “allanar todo el cercuito –sic– de la yglesia porque estaba lleno de tierra de los cimyentos de la capilla”⁶³⁷; asimismo se compran cal, arena y ladrillos “para cerrar la capilla de la trenydad”.

En 1566 los descargos se dedican a pagar la realización de retablos (para San Cristóbal y para la Virgen de Guadalupe), así como la pintura de numerosas imágenes⁶³⁸, encargada a Gabriel de Celda “vezino de Castro Urdiales maestro de hazer pinturas de cosas de la yglesia”. También se paga a “unas moças que truyeron la piedra que faltaba que no abia quien la trayese porque estaban los bueyes enbarcados con la rropa de flandes y para la tierra que se saco de la capylla para los zimyentos y a dos ombres que lo estubieron a lo cabar e allanar e ygualar”.

En 1567 se continúa pagando a Gabriel de Celda por la realización de dos ángeles dorados para la puerta del relicario. Ese mismo año volvió Pedro de Rasines “padre del licenciado rrasines por lo que estuvo a tasar la capilla que se haze nueva por mandado de los señores justicia y regimiento lo de la sylleria y manposteria tres ducados que mandaron se le diese por tres dias que dizen que se ocupo en ello”⁶³⁹. Se trata por tanto de la segunda visita a la obra que realiza Pedro de Rasines.

En 1568 se paga a Arredondo por una pinaza de piedra para la iglesia que trajo del pueblo de Escalante. También se consignan pagos por la compra de arena. En 1569 se trabaja en aderezar la capilla detrás de Santiago “por ebitar que no entrase la agua en la yglesia”, pero no se hace ninguna referencia a las obras de la capilla mayor durante estos dos años.

En 1570 se realiza una nueva tasación de la obra de Lope García de Arredondo “la hobra que hera a su cargo que hiço en la capilla que esta començada de nuestra señora desta dicha villa”⁶⁴⁰; la obra es la de la capilla mayor de la iglesia. Los maestros canteros que realizaron la tasación por parte de la villa de Laredo eran Juan de Ribero Rada y Miguel de Nates. De la tasación se desprende que Lope García de Arredondo comenzó la obra en 1558, año en el que recibe los primeros pagos del mayordomo de la iglesia. La obra fue tasada en 800.000 maravedíes, de los que Lope ya había recibido 568.079 maravedíes. A partir de 1570, aunque el documento hable de la obra como comenzada, parece que está acabada o al menos parada pues no se compran materiales ni se paga mano de obra, sólo las cantidades que se deben a Arredondo de la tasación anterior. En efecto, ese año se consignan nuevos pagos a Arredondo, primero se habla de una carta de pago en la que no figura la cantidad y más adelante se le pagan 166.012 maravedíes a cuenta de lo que le debía la fábrica. En ese mismo descargo consta se pagó a Juan del Ribero Rada 10 ducados por el tiempo en que se ocupó en tasar, junto a Miguel de Nates, la obra realizada por Arredondo. Al año siguiente se continúa pagando a Arredondo lo que se le adeuda (28.826 maravedíes).

En 1572 se le pagan 12 ducados de lo que resta de la capilla⁶⁴¹ y se le queda debiendo de la obra 19.701 maravedíes que se le pagarán con las tercias de la

⁶³⁷ Id., fol. 36 vto.

⁶³⁸ Se encarga de lucir y pintar las imágenes de Nuestra Señora de las Redes, Nuestra Señora de Gracia, Nuestra Señora de Guadalupe, San Cristóbal, San Gregorio y varias cruces “que estaban biejas”. Por todo ello se le dieron 500 reales. Id., fol. 48 vto.

⁶³⁹ Id., fol. 54. Cit. ABAD BARRASÚS, 1981, p. 155. Este autor cita erróneamente el folio y habla de la capilla como construida a partir de 1567, cuando sabemos que se consignan pagos para la obra desde 1561.

⁶⁴⁰ Id., fols. 85-85 vto.

⁶⁴¹ Id., fol. 114. “mas pague a lope de arredondo a cuenta de lo que se le debe de la rresta de la capilla doze ducados en V de nobienbre de I.DLXXII...”.

iglesia de los años de 1573 y 1574. Al año siguiente se habla de “dos carros de arena y de piedra y clavos y tabla y madera y oficiales y zerraja y llabe para cerrar la capilla nueva como pareze por menudo en la cuenta”. En 1574 se le paga a Arredondo el resto de lo que se le debía. En los años siguientes consta que “estubieron a sacar piedra de la capilla nueva para poner en ella la cal de la yglesia” (1576) y “echar tierra en la capilla nueva porque no entrase la agua en la yglesia” (1578).

No vuelve a figurar en los registros la capilla nueva hasta 1584, lo que indica que no se realiza ninguna obra en ella o ningún pago relacionado con ella. En ese año se pagan 800 maravedíes “a dos maessos canteros que binieron a ber la capilla mayor y dar cierta traza por su ocupacion”⁶⁴². Por último, entre 1590 y 1593, se le paga a Arredondo 2.000 maravedíes “por librança de la justicia y rregimiento desta villa por las traças y condiciones que dio para la capilla mayor”⁶⁴³. No existe más información documental sobre la construcción de la capilla mayor en la iglesia parroquial de la villa de Laredo. Llegados a este punto conviene clarificar qué es lo que se traza y construye en 1540 por Juan de Rasines y qué a partir de 1561 por Lope García de Arredondo. En ambos casos la documentación invariablemente nos habla de “capilla mayor”, lo que nos ha inducido a rechazar la capilla de la Concepción, o de los Escalante, como tal.

Creemos que Juan comenzó la obra de una nueva capilla mayor, una gran capilla mayor, tras los ábsides de la antigua iglesia gótica con el objeto de tirar éstos una vez que se construyese la nueva capilla. Rasines en 1540 diseñaba esta nueva capilla y, aprovechando su estancia en Laredo, era contratado por los Escalante para construir su capilla funeraria. Al abrir los cimientos de la nueva capilla mayor existieron problemas con el vecino Diego de Espina y la obra se debió retrasar. En 1561 el encargado era Lope García de Arredondo, maestro de cantería seguidor de Juan de Rasines (quien también había trabajado para los Condestables en el Hospital de Briviesca).

De lo construido y tasado por Lope García de Arredondo creemos que nada queda. La gran capilla mayor que se tenía previsto construir se corresponde en la actualidad con la estructura de la sacristía usada como museo parroquial: una gran capilla mayor centralizada que reproduce modelos empleados por Juan de Rasines en Santo Tomás de Haro. La capilla se construyó ya que se tasó pero desconocemos porqué razón falló y fue sustituida en el siglo XVIII por la sacristía baja que hoy podemos contemplar, aprovechando sus cimientos. La obra del siglo XVIII fue realizada por José de Fresnedo Hontañón –con diseños de Marcos de Vierna– a partir de 1735⁶⁴⁴. Es curioso señalar que esta sacristía incluso en la documentación del siglo XVIII es denominada “capilla mayor”⁶⁴⁵.

En resumen, Juan de Rasines diseñó en Laredo una gran capilla mayor centralizada siguiendo modelos burgaleses, pero la obra no ha llegado a nuestros días. Si parece de su mano la Capilla de los Escalante, probablemente un encargo de la familia más relevante de la villa portuaria mientras diseñaba la capilla mayor.

⁶⁴² Id., fol. 202 vto.

⁶⁴³ Id., fol. 242 vto.

⁶⁴⁴ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 5068 y Leg. 1456, ante José del Camino, cit. COFIÑO, 2000, t.II, p. 264 y T.III, pp. 193 y ss. Cofiño indica que al iniciarse la obra de esta sacristía aún quedaban restos de la antigua capilla, por lo que es probable que se respetase su cimentación.

⁶⁴⁵ A.H.P.C. Protocolos, Leg. 5062 y Leg. 5056, fol. 77.

Obras al final de su vida

Una primera fase de construcción de la iglesia de Santa María de Quintanilla San García en Burgos estuvo a cargo de Juan de Rasines, aunque el peso de la construcción se realizó bajo la dirección de su hijo Pedro, por lo que esta obra será tratada con mayor amplitud en el apartado dedicado a este arquitecto.

La primera referencia documental sobre trabajos en la iglesia hace mención a la construcción de la torre en 1542 y a Pedro de Rasines como el maestro de la obra, heredada de su padre Juan. En ese año Pedro de Rasines “cantero” recibía del mayordomo de la iglesia 10.000 maravedís “de los que la yglesia le debía a su padre”⁶⁴⁶. No consta la obra que realizaba su padre en la iglesia pero por el resto de los descargos del libro de fábrica parece que el problema fundamental del templo se centraba en su torre. En 1543 el maestro era ya Pedro de Rasines y posteriormente intervendrán sus nietos “Juan de Resines” y Rodrigo de Rasines.

En junio de 1542 Juan de Rasines acudía a informar sobre el estado de la obra de la capilla mayor del Monasterio de La Vid⁶⁴⁷. Se trata de la última intervención documentada de Juan de Rasines, poco antes de su muerte. En esta fecha Juan y Pedro de Rasines, Bartolomé de Pierredonda, Juan Vizcaino y Juan de Vallejo fueron llamados por Juan Núñez, Abad de San Millán de Lara, antiguo mayordomo del cardenal, para que acudiesen a ver la obra y lo que restaba por hacer para que se acabase con toda perfección. La conclusión de esta magnífica capilla corrió a cargo de Pedro de Rasines, por lo que remitimos a las páginas dedicadas a este maestro para una completa comprensión de la historia constructiva de la capilla.

Atribuciones

Iglesia de San Vicente de la Maza en Guriezo (Cantabria)

La iglesia parroquial de San Vicente de la Maza en Guriezo ha venido atribuyéndose a Juan de Rasines por similitudes con la obra documentada del arquitecto, dado que los escasos datos conocidos sobre la construcción de la iglesia no facilitan el nombre de su tracista⁶⁴⁸.

La primera referencia documental sobre la construcción del templo data de 1592, cuando el 22 de abril el maestro de cantería Juan de Zorlado Ribero (vecino de San Pantaleón de Aras) hacía asiento para la fábrica de las capillas que “en la yglesia se an de çerrar hazer e fabricar al tenor de la traça y condiciones con que la dicha obra fue rrematada e por el preçio de maravedis y al tiempo y plaço quel dicho remate e condiciones declarado”. Para realizar la obra debe depositar sus fianzas por valor de 600 ducados, actuando como sus valedores Juan Alonso del Ribero, Felipe de Alvarado y Andrés de Zorlado (vecinos de San Pantaleón de Aras y de Bádames). La obra es “la fabrica de la obra de canteria de tres capillas que se an de hazer cerrar e fabricar en la yglesia de san Vicente de la maça en el valle de gorieço”⁶⁴⁹. Las tres capillas –bóvedas– corres-

⁶⁴⁶ A.D.B. Quintanilla San García. Libro de Fábrica, 1541-63.

⁶⁴⁷ Informe en A.H.N. Secc. Clero, Leg. 1390, publicado por GARCÍA CHICO, 1961, p. 88.

⁶⁴⁸ La atribución en POLO SÁNCHEZ, 1985, (pp.273-292), 1987, (pp. 93 y ss), y en *El arte en Cantabria entre 1450 y 1550*, 1994, p. 23. Sobre esta obra además véase BOHIGAS ROLDÁN, BLANCO DOSAL, RODRÍGUEZ SANTIBÁÑEZ y DÍAZ GÓMEZ, 1989. Algunos autores señalan que la iglesia fue una fundación de Francisco Marroquín Hurtado, obispo de Guatemala (m.1563). Sin embargo, la iglesia no conserva ningún escudo que indique un patronato privado, además de que la documentación se refiere a la construcción del templo por parte de los vecinos de Guriezo.

ponderían, sin duda, al primer tramo de naves con sus cuatro pilares torales ya que en 1650 se indica que únicamente hay cuatro pilares hechos y ya que la iglesia en 1592 parece existir como tal y ya estar fabricado algo de la obra: la cabecera, que correspondería a un momento anterior.

Tanto la cabecera como este primer tramo sufrían deterioro en 1614 por lo que era necesario y urgente su reparo. En este año se indica que las décimas son pocas para el mantenimiento de la iglesia "...y la necesidad de reparos de dicha yglesia muchos...". En 1615 se descarga en el primer libro de fábrica conservado la cantidad de 323 reales que costó la obra de carpintería "en el adereço que se hizo en el cuerpo biejo de la yglesia, que se cayó y undió y corría muy gran peligro... y no se aguardó a atraer liçencia por tan urgente y neçesaria la nezesidad de la dicha obra..."⁶⁵⁰. En ese año de 1615 se paga al maestro Juan López del Nobal la traza que dio para la obra del campanario de la iglesia⁶⁵¹; el que la torre se diseñe y construya antes de cerrar todas las bóvedas nos inclina a pensar que el templo pudo tener construido desde un principio su perímetro mural, explicando así su unidad arquitectónica.

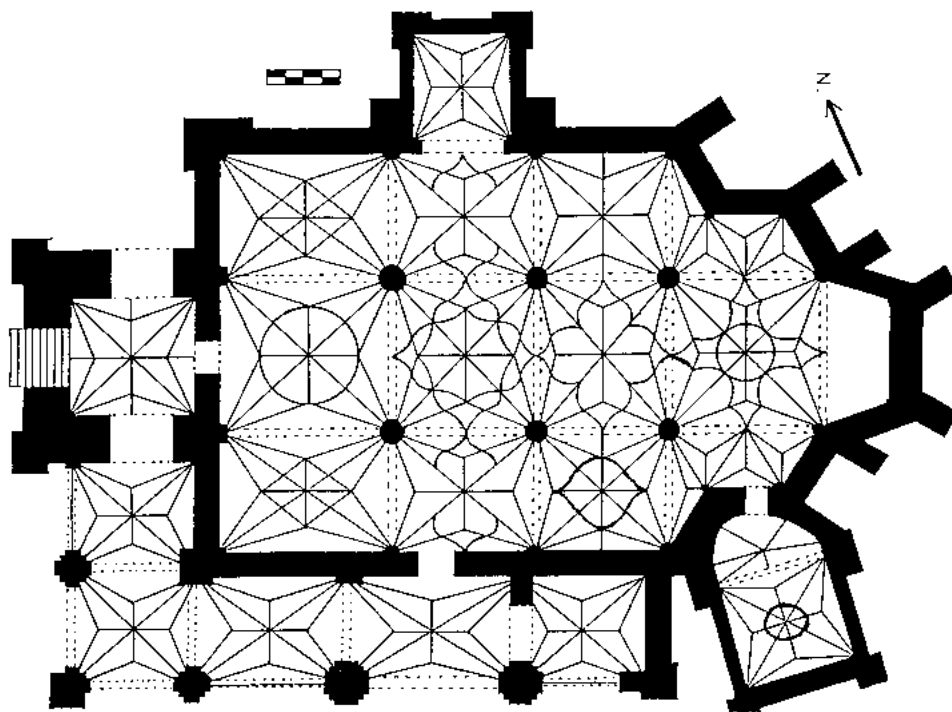
El edificio se mantendrá más o menos sin alteraciones hasta 1650, año en que se contrata con el maestro Martín de Arada la conclusión definitiva de la obra. En el documento del contrato se especifica el estado de la iglesia en ese año, estado que, como hemos dicho, se corresponde con la obra original atribuida a Rasines: "...la dicha yglesia tenía neçessidad precissa de hazer los pilares de piedra que faltan de hazer en la obra principal de la dicha yglesia, para acabarla con los quatro hechos..."⁶⁵². Se contrata la construcción de los dos pilares torales

⁶⁴⁹ A.H.P.C. Secc. Protocolos, 1141-3, ante Pedro de Carasa, fols.405-407. Cit. GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, p. 709. Sobre Juan de Zorlado Ribero véase GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, p. 710.

⁶⁵⁰ La noticia de 1614 ha sido extraída de A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 1711, fol.384 y la de 1615 corresponde a A.D.S. Libro de Fábrica 6621, fol. 23 vto.

⁶⁵¹ A.D.S. Sig. 6621. Descargo de 1615.

⁶⁵² POLO SÁNCHEZ, 1985, p. 285 y ss. Documento entre los mayordomos de la iglesia de San Vicente de la Maza (Guriezo) y el maestro de cantería Martín de Arada para construir los dos pilares torales de la iglesia. Guriezo, 8-VIII-1650. A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 1714, ante Pedro de la Magdalena, fols. 540-543.



Planta de la iglesia de San Vicente de la Maza en Guriezo. (Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria).



Arranques de las bóvedas.

“...que son dos pilares correspondientes a los dos colaterales que bienen siguiendo con continuación de lo demás que está hecho en la fábrica...”. Para ello se encarga a Martín de Arada la traza y condiciones con las que se ha de hacer la obra, para lo que Arada realiza una traza general de “...toda la yglessia, lo que está hecho y falta de hazer...”. El contrato indica que la obra nueva se debe realizar con el mismo alzado que la obra ya realizada, lo que ha sido interpretado como retardatario⁶⁵³, aunque sin duda se trate de la continuación de un proyecto ya establecido en el siglo XVI. También, el documento explica que los dos pilares no se habían podido realizar anteriormente “por haber estado empeñado con ornamentos y retablo y otras cosas, y al presente se halla con alguna cantidad caída de renta”. El documento se está refiriendo a la construcción a partir de 1616 del retablo mayor por parte del maestro García de Arredondo y no concluido hasta 1650, lo que indica que tras el inicio de la obra empezaron a escasear los medios de financiación por lo que los mayordomos decidieron emplear los que les quedaba en la construcción de un retablo, elemento imprescindible para la realización del culto, antes que completar el proyecto de iglesia que habían realizado.

En 1650 se decide completar ese proyecto con la construcción de los dos pilares que faltaban, para llegar a los seis que tiene la iglesia en la actualidad. La construcción de estos pilares implicaba la construcción de los dos

⁶⁵³ POLO SÁNCHEZ, 1985, p. 275.



Solución para la transición entre la cabecera y el cuerpo de naves.

primeros tramos de las naves con sus bóvedas correspondientes; esto ocurría entre 1650 y 1654. El siguiente paso en el proyecto fue la creación de una gran portada monumental, para lo que en 1665 se contrata la obra de nuevo con el grupo de Martín de Arada. Tras acabar esta portada en 1685, la fábrica emprendió una nueva obra (esta vez en el coro y sotocoro), para lo que se encargó al maestro Antonio de la Pedrosa la traza de sus bóvedas. La realización corrió a cargo de Andrés Caballero entre 1685 y 1690. Un año después, en 1691, se comienza la construcción de la torre con trazas de José de la Arena y realizada por la cuadrilla de Caballero. La obra continuó hasta 1705. En 1708 se abre una nueva portada bajo la torre bajo la dirección de Lucas Ortiz de Bohar. Por último, el conjunto se concluye con la construcción de un pórtico entre 1718 y 1725⁶⁵⁴.

Esta compleja historia constructiva es prueba del tesón de los mayordomos de la iglesia quienes fueron realizando, una tras otra, todas las ampliaciones necesarias para completar el plan definitivo de la fábrica. De la existencia de un plan o proyecto preconcebido es prueba el que todos y cada uno de los elementos, tanto los del siglo XVI como los del XVIII se corresponden estilísticamente, y es este plan el que creemos que se debe a la intervención de Juan de Rasines. Debió pro-

⁶⁵⁴ *Guía del arte en Cantabria*, 1989, pp. 24-25.

yectarse a partir de 1526 en que Juan de Rasines diseñara la Colegiata de Berlanga de Duero, ya que la planta de Guriezo es una simplificación de la de la iglesia de Santa María del Mercado en Berlanga de Duero (Soria), eliminándose las naves colaterales de capillas entre contrafuertes y los dos tramos de los pies. En Guriezo se combina, igual que había ocurrido en Berlanga de Duero y San Sebastián de Villacastín, la cabecera trebolada y la estructura de tres naves a la misma altura. Esta similitud planimétrica, unida a otra serie de similitudes estilísticas, corroboran la hipótesis de la autoría de Juan de Rasines.

En efecto, la estructura de los ochavos de la cabecera es similar a Berlanga de Duero, donde Rasines creaba un triángulo isósceles sobre las naves laterales del transepto para comunicar con los ochavos de la cabecera. Además, también es semejantes la bóveda de la cabecera, similitudes en el desarrollo de los pilares —que recuerdan también a los sorianos—, coincidencias en el diseño de bóvedas en la cabecera y las naves⁶⁵⁵; la preferencia por los tramos cuadrados —especialmente el central— en contraposición al tramo de los pies de Guriezo —posterior— y las naves de Villacastín y la forma de solucionar la unión entre la cabecera y las naves a través de tramos triangulares de bóveda de cruceros, el uso del rampante redondo, todos estos elementos, unido a la proximidad geográfica entre Guriezo y Rasines, parecen avalar la autoría de Juan de Rasines.

Sin embargo a Rasines no se corresponde el uso de estribos escalonados en la cabecera; los estribos de Juan de Rasines son rectos y con remate en talud. En las naves laterales las bóvedas de Rasines se apoyan en semicolumnas de fuste sin engrosar, mientras que en Guriezo se engrosa progresivamente la parte superior de estas columnas. Estos elementos en el alzado de la iglesia nos llevan a defender la teoría de que a Rasines se debe la traza general del templo, posteriormente materializada por otros maestros.

PEDRO DE RASINES

Obras relacionadas con Juan de Rasines

La primera vez que Pedro de Rasines figura documentado trabajando como cantero es en la obra que su padre dirigía en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) y la última intervención de su padre es junto a Pedro informando de la capilla mayor del Monasterio de La Vid (Burgos). Entre ambas obras transcurren doce años de los que únicamente conocemos tres trabajos de Pedro de Rasines. La razón es clara y no es otra que el trabajo de Pedro junto a su padre en las obras que este dirige y que posteriormente heredará el propio Pedro. Así, en 1530 formaba parte de la cuadrilla que trabajaba en la bóveda de la capilla mayor de la catedral calceatense, donde de nuevo figura en 1531. Tras su periplo por Andalucía (y su intervención en obras como la Catedral de Granada en 1531 y el Ayuntamiento de Sevilla en 1532 y 1533) sabemos que regresa a La Rioja en 1534, de nuevo a la catedral y bajo las órdenes de Juan de Rasines.

⁶⁵⁵ La bóveda de la cabecera y de la nave central del segundo tramo de Guriezo han sido utilizadas en las naves de la iglesia de Haro por Pedro y Rodrigo de Rasines. Juan de Rasines usó el modelo de la bóveda de la nave central del segundo tramo de Guriezo también en San Martín de Casalarreina (La Rioja).

Su vida y su obra se pierden bajo la sombra de su padre hasta que la muerte del maestro en 1542 obliga a su hijo a tomar responsabilidades: los nuevos contratos para concluir obras de su padre nos devuelven a un Pedro de Rasines ya formado como maestro de cantería. De su trabajo bajo la sombra paterna ya nos hemos ocupado en las páginas precedentes en los apartados dedicados al Monasterio de Santa Clara de Briviesca, la iglesia de Santo Tomás de Haro y el Colegio de San Nicolás en Burgos. Dada su maestría en Briviesca y el trabajo llevado a cabo por su padre, Pedro contrató también la continuación de la iglesia parroquial del pequeño pueblo de Quintanilla San García.

Iglesia de Santa María en Quintanilla San García (Burgos)

Muy próxima a Briviesca se encuentra la pequeña población de Quintanilla San García. Por noticias del libro de fábrica de la iglesia parroquial de Santa María, sabemos que en dicho templo trabajaron varias generaciones de la familia Rasines. Así, la primera referencia hace mención a la construcción de la torre en 1543 y a Pedro de Rasines como el maestro de la obra; tras varias obras más en la iglesia, Pedro de Rasines sigue en ella en 1563. También figuran trabajando en el templo los hijos de Pedro: Juan de Rasines y Rodrigo de Rasines.

En 1542 Pedro de Rasines “cantero” recibía del mayordomo de la iglesia 10.000 maravedíes “de los que la yglesia le debía a su padre”. No se cita la obra que Juan de Rasines realizaba en la iglesia pero por el resto de los descargos del libro de fábrica parece que el problema fundamental del templo se centraba en su torre. En ese año se habían quitado goteras y se había llamado al carpintero Juan de San Juan para visitarla y emitir un informe sobre su estado.

En 1543 ya se denomina a Pedro de Rasines como “maestro de cantería”, encargado de las obras en la iglesia tras la muerte de su padre con un sueldo inferior al de él, 7.000 maravedíes anuales de maestría. En 1543 se hacen varios pagos al vidriero Saboya y se derroca el campanario. La obra fue visitada entonces por el maestro de cantería Juan Vizcaíno a quien veremos en 1542 con Pedro de Rasines y su padre informando sobre la obra del Monasterio de La Vid. Es significativa la coincidencia de la maestría de Pedro en Quintanilla con su cargo en el cercano monasterio de Briviesca tras la muerte de su padre, razón por la que debía acudir con asiduidad a la villa cabeza de La Bureba, lo que le facilitaría contratar más obras en la zona, como es el caso que nos ocupa⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ A.D.B. Quintanilla San García. Libro de Fábrica, 1541-63. El Dr. Barrón García me facilitó la información de la presencia de Pedro de Rasines en esta obra.



Ábside de la iglesia de Quintanilla San García.



Vista general del interior del templo.



Transepto.

Dado el gran número y la importancia de las obras de las que era maestro, (en ese año de 1543 lo era de Santa Clara de Briviesca, San Nicolás de Burgos, Santo Tomás de Haro y ahora ésta), Pedro de Rasines debió optar por dejar en cada una de ellas a canteros de su confianza. Esta puede ser la razón que explique la presencia el 5 de marzo de 1545 de un “Juan de Resines” en la obra, cobrando la cantidad de 7.000 maravedíes (quizá, su propio hijo). En ese año de 1545 se trabajaba aún en la torre de la iglesia ya que constan descargos de gastos en yeso para la torre y obreros que traían la piedra para la obra, así como andamios, clavos, cal, etc. Se especifica asimismo que los obreros de cantería hicieron las pechinas y pusieron los tejados que luego acabaría Ayala, el maestro yesero. En 1546 se cubría el tejado de la sacristía y se daba una colación tras la tasación de la obra.

No se tienen más noticias sobre obras de cantería en la iglesia hasta el año 1555 en que se construyen dos nuevas capillas. El maestro es de nuevo Pedro de Rasines y se cita a Juan de Negrete acompañándole (entonces era su aparejador en la iglesia de Santo Tomás de Haro). Se tiene noticia de que cobraba de nuevo por la obra la suma de 51.000 maravedíes y en 1562 otros 74 ducados como parte del pago de la obra y para dar una comida a los oficiales. El 29 de septiembre del siguiente año su hijo Rodrigo de Rasines cobraba la cantidad de 232 reales a cuenta de la obra de las dos capillas.

En torno a 1563 el maestro firmaba una carta de pago y finiquito de la obra de ambas capillas. En ella se titulaba “maestro de cantería” y se daba por pagado de la hechura de dos capillas “que son las capillas de San Juan”. La obra se había protocolizado ante el escribano de Quintanilla San García Juan Ruiz, pero tal contrato no ha podido ser localizado. La carta de pago también nos informa de que fue el propio maestro de la obra quien realizó la tasación de la misma por encargo de los curas, clérigos, alcaldes y regidores del lugar. La obra fue tasada en 268.635 maravedíes pero Rasines hizo gracia a la iglesia de 11.635 maravedíes a cambio de que le acabasen de pagar todo lo que le adeudaban. Además, si los preladados o algún visitador discrepaba con la tasación Rasines se reservaba el derecho —que no sabemos si llegó a usar—, de nombrar tasadores y quedar libre para esta nueva tasación como quedaba declarado en el contrato.

A finales de siglo la obra de la iglesia estaba en manos del maestro de cantería Domingo de Albitiz⁶⁵⁷. Es digno de reseñar cómo este maestro formaba parte de un grupo de maestros de cantería y ensambladores que a finales de siglo monopolizó varias obras en Burgos y del que era miembro el hijo de Pedro de Rasines, Pedro Villar de Rasines. En 1597 habían pujado y se habían quedado con la obra de la iglesia del Colegio de San Ildefonso en el Monas-

⁶⁵⁷ ANDRÉS ORDAX, 1991, p. 88.

⁶⁵⁸ A.H.P.B. Leg. 5874, ante Hernando Gutiérrez, fols. 47-48 vto. Dato cedido por Aurelio Barrón García.

terio de la Trinidad de Burgos⁶⁵⁸: Eran Domingo de Hazas, Martín de Orue, Diego de Rosales, el propio Domingo de Albitiz, Blas de Jacome, San Juan de Albiz y Martín Ruiz de Zubiate, Pedro de la Torre, Agustín Fernández, Juan de Esquivel y el propio Pedro Villar de Rasines. Puede que en el caso de la iglesia de Quintanilla San García se siguiese el mismo procedimiento empleado en el monasterio de la Trinidad de Burgos o en la iglesia de Quintanadueñas, donde algún maestro de los de la cuadrilla conseguía adjudicarse la obra, siendo el resto sus fiadores, a la vez que este maestro servía de fiador a algún otro en un caso similar.

La iglesia de Santa María evidencia las etapas constructivas: la parte más antigua corresponde al tramo de nave sobre el que Rasines levantaría la torre. Se trata de una nave cubierta con crucería simple de gruesos nervios demostrando una fase constructiva anterior al siglo XVI. Desconocemos la planta de este templo medieval, pero parece evidente que fue remodelado a comienzos del siglo XVI por Juan de Rasines: se levantó una nueva iglesia de cabecera ochavada con capilla mayor cuadrangular y dos capillas más bajas adosadas a ambos lados; el transepto aprovechó la antigua capilla del lado del Evangelio y se marcó en planta, ya que únicamente existía una nave de tres tramos cubiertos con crucería de terceletes con círculo, pentágono y cuadrado inscritos en torno a la clave. Posteriormente (posiblemente de la mano de Albitiz), se añadieron los dos tramos laterales cubiertos con artesonado de madera. Se construyó un coro alto a los pies del templo; en él se puede leer la fecha de 1771.

A la mano de Pedro de Rasines y sus hijos creemos se deben las capillas adosadas a la cabecera construida por el abuelo Rasines. Se trata de una capilla mayor rematada en ochavo más un tramo cuadrado cubierto con bóveda de crucería estrellada con combados, siguiendo un modelo muy usado a mediados de la centuria y luego empleado por Rodrigo de Rasines en obras como la capilla del Hospital de Nuestra Señora del Rosario. En dicha capilla se han abierto dos ventanas de medio punto molduradas en derrame. Las pequeñas capillas adosadas a ésta repiten el modelo de bóveda (siempre en ladrillo) por lo que creemos que fueron levantadas a la vez y quizá se correspondan con las llamadas de “San Juan” en la documentación, aunque actualmente sólo la capilla del lado del Evangelio conserva una imagen con esa advocación.

Obras propias

La capilla mayor del Monasterio de La Vid (Burgos)

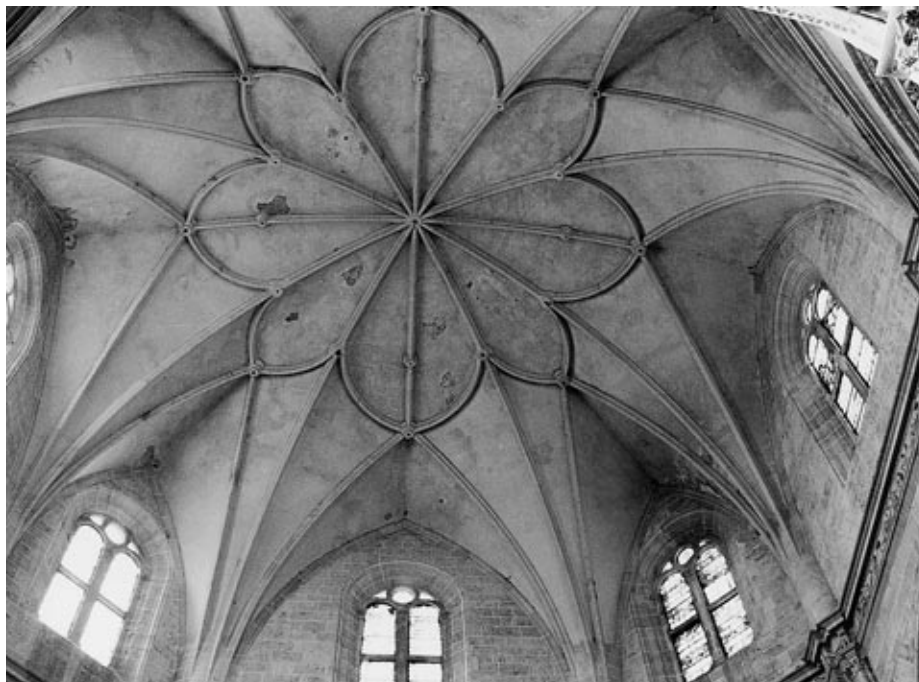
La Vid es un antiguo monasterio premostratense fundado en 1152, siendo uno de los primeros de dicha orden construidos en España⁶⁵⁹. Con la ayuda de Alfonso VII este primer monasterio se trasladó a su ubicación actual en el año 1156, siendo su primer abad el venerable Domingo (Santo Domingo de Guzmán). Este monasterio del siglo XII se amplió a finales de la siguiente centuria gracias a otro rey de Castilla, don Sancho IV. El edificio románico fue demolido en el siglo XV erigiendo un nuevo templo en estilo gótico⁶⁶⁰. Es a estas naves

⁶⁵⁹ La orden premostratense había sido fundada cerca de Laón en 1120 por el que sería San Norberto, aunando enseñanzas de la orden agustiniana y del Cister y creando una congregación caracterizada por el culto a la Eucaristía y su devoción mariana. En España el primer monasterio fue el de Retuerta. Véase GONZÁLEZ DE FAUVE, 1992.

⁶⁶⁰ MARTÍ Y MONSÓ, 1901, pp. 312 y ss.



Ventana de la capilla mayor.



Gran bóveda de la capilla mayor.

góticas a las que se añade en el siglo XVI una gran capilla mayor que dirigirá Pedro de Rasines.

La historia de la fundación de esta gran capilla-panteón arranca de tiempo atrás, cuando los monjes premonstrados vendieron parte de las capillas de la iglesia a particulares. Así, desde 1420 los Condes de Miranda del Castañar poseían una capilla donde eran enterrados en 1500 don Diego López de Zúñiga y doña Catalina de Velasco. Hasta este momento no hubo ningún incidente entre los religiosos y los condes, pero los descendientes de don Diego y doña Catalina, basándose en el poder que les daba el hecho de que sus padres estuviesen sepultados ya en el templo, reclamaron la propiedad de una nueva capilla mayor, que ellos mismos se encargarían de construir. En 1515 la comunidad monástica imploraba la intervención real para que les librara del poderoso Conde de Miranda, quien “quería apoderarse en el dicho monasterio e que su hermano fuese abad del y an querido decir que no es patrón del dicho monasterio vuestra alteza e su corona”⁶⁶¹. Es más, declaraban que el monasterio “fue fundado avia sido y es por mercedes de la coronal real trecentos e quatrocientos años antes primero que en estos reynos huviese memoria de la casa de myranda pa(ra) decir el conde de myranda que por se a sepultado puede aver quinze años su padre e madre en el dicho monesterio son patronos del los quales ny sus predecesores no dieron al monasterio cosa alguna”⁶⁶². En 1516 fue nombrado abad comendatario del monasterio don Íñigo López de Mendoza, el hermano del Conde de Miranda, y se retiraban los escudos reales de la iglesia, prueba palpable de que los monjes habían perdido la batalla por su independencia respecto a la Casa de Miranda.

⁶⁶¹ La reclamación de 1515 se encuentra en A.G.S., C.C., Leg. 149-186, año 1515.

⁶⁶² A.G.S., C.C., Leg. 152-169, s/f.

La Vid pasaba a ser gobernada por una familias relevante en Castilla, los Zúñiga y Avellaneda (Condes de Miranda del Castañar y Duques de Peñaranda de Duero), relacionados por parentesco con los Fernández de Velasco, entonces condestables castellanos, y poseedores de altos cargos eclesiásticos y políticos. Las biografías de los dos hermanos están jalonadas de cargos y condecoraciones reales que demuestran su alto rango dentro de la corte; a don Íñigo le correspondió también la fundación del Colegio de San Nicolás en Burgos, del que nos hemos ocupado en las páginas precedentes ya que fue trazado por Juan y continuado por Pedro de Rasines.

Seis años más tarde de ser nombrado abad, esto es en 1521, las crónicas indican que don Íñigo inició junto a su hermano la construcción de la nueva capilla mayor de la iglesia monasterial, con la intención de que les sirviese de enterramiento: "...empezó a construir los claustros, dormitorios, y demás oficinas, el puente famoso del Duero, y la capilla mayor tan suntuosa, que es digna de verse por la delicadeza y hermosura interior y exterior de su fábrica, y las muchas y buenas estatuas que tiene por fuera, con muchos escudos de las armas del bienhechor"⁶⁶³. En 1535 don Íñigo en su testamento declaraba su intención de que "Lo más presto que los testamentarios pudieren me hagan llevar a la vid monesterio de premostre en la dyocesis de osma pero si muriere en españa donde qujera que sea mando que luego syn mucho distrayinyento me lleven a la dicha casa y dexado el enterramiento donde estan mis padres para los herederos de nuestra casa hagan my sepoltura en la pared donde esta señalada a donde pondra my cuerpo y haran my bulto de alabastro o de lo que mejor paresciere a los testamentarios con que la costa de la sepultura no pase de myl ducados arryba". Además ordenaba que "se pague todo lo que costare la mytad de la capilla que se labra en la Vid que a mi parte toca a pagar como esta concertado entre mi y el muy Ilustre Señor conde don francisco mi hermano y que como se haga la capilla por mitad que tambien las armas se pongan mezcladas, las sepulturas que daran que cada uno pague la suya"⁶⁶⁴.

Así, sabemos que en 1535 la capilla ya se había comenzado pero aún no se había concluido; de hecho, el obispo burgalés tiene elegido el lugar para su enterramiento dentro de la capilla pero su bulto funerario aún está sin realizar (no se hará nunca). Dejaba como testamentarios a su hermano el Conde de Miranda, a don Juan de Zúñiga⁶⁶⁵ y a su primo el obispo de Tuy, Diego de Avellaneda. Moría en Tordomar (Burgos) el 9 de junio de ese mismo año y era enterrado en el Monasterio de La Aguilera ya que la capilla de La Vid aún no estaba concluida. Su hermano don Francisco de Zúñiga y Avellaneda moría un año más tarde (había otorgado testamento el 18 de junio de 1536)⁶⁶⁶.

A partir de esta fecha la construcción queda en manos del IV Conde de Miranda don Francisco de Zúñiga y el Condestable de Castilla don Pedro Fernández de Velasco, —el hijo y el primo de los fundadores respectivamente—; don Juan de Zúñiga, aún vivo, no vuelve a aparecer.

Siguiendo a Cadiñanos Bardeci, los testamentarios del cardenal decidieron gastar cada año en la obra 200.000 maravedíes más otra cantidad igual que

⁶⁶³ LOPERRAEZ CORVALÁN, 1788, p. 191.

⁶⁶⁴ Testamento de don Íñigo López de Mendoza en A.C.B. Leg. 55.

⁶⁶⁵ Se trata de don Juan de Zúñiga y Avellaneda, personaje muy cercano al monarca ya que había acompañado al príncipe Carlos desde 1511 como su camarlengo. Fue Caballero del Toisón de Oro en 1519 y en 1524 el rey le nombró capitán de su guardia personal. Fue además Comendador Mayor de Castilla. Su carrera en la corte culminaría al ser nombrado Ayo del príncipe Felipe en 1535.

⁶⁶⁶ En su testamento declaraba: "Yten mandamos y declaramos que se acave la obra y hedificio de la Capilla de Nuestra Señora de La Vid, donde estan nuestros antezesores enterrados y lo emos de estar nosotros, hasta en quantia de cinco mill ducados poco mas o menos de nuestra parte y mitad; porque la otra mitad a de pagar y cumplir el Señor Cardenal D. Yñigo Lopez nuestro hermano". Cit. LÓPEZ DE GUERENO, 1997, p. 264.

debía aportar el Conde de Miranda y sus herederos, con lo que la cifra anual dedicada a la obra sumaba 400.000 maravedíes⁶⁶⁷.

No existen más referencias sobre el estado de la obra de la capilla hasta el mes de junio de 1542. En esa fecha Juan y Pedro de Rasines, Bartolomé de Pierredonda, Juan Vizcaíno y Juan de Vallejo fueron llamados por Juan Núñez, abad de San Millán de Lara, antiguo mayordomo del cardenal, para que acudiesen a ver la obra y lo que restaba por hacer en ella para que se acabase con toda perfección. El informe que realizan en junio de 1542 es fundamental para conocer el estado de la obra en ese momento y poder establecer lo construido antes de la llegada de Pedro de Rasines a la dirección de la obra, instante a partir del cual se puede seguir la construcción de manera bastante clara⁶⁶⁸. Por el informe sabemos que la capilla estaba levantada hasta la altura de los cuatro arcos sobre los que se debían construir las trompas y el cimborrio, es decir: existían los cimientos, pies derechos, ochavo y muros, lo que demuestra la lentitud de la marcha de las obras hasta esa fecha. También indica el informe que ya estaban cerrados el ochavo de la cabecera y las capillas laterales a la capilla mayor. La capilla construida ya estaba por tanto planteada en lo fundamental, por lo que los maestros únicamente se refieren a trabajos de refuerzos como sobrecargos, estribos tres pies más gruesos y arbotantes sobre el cuerpo de naves para “alibiar así el peso sobre dicho arco perpiaño de la ornacina”. Las capillas hornacinas a que alude el texto (las primeras capillas laterales del cuerpo del templo “que oy estan cerradas”), son objeto de transformación ya que se decide comunicarlas con la nueva capilla central perforando uno de sus muros; esta es la razón de que se deban quitar los pies derechos de los rincones de los ochavos —que hoy se observan cortados— y se levanten columnas sobre pilastras con “su gentil capitel romano”. Se impone así el criterio de los Rasines al abrir un arco que comunica las naves laterales del templo con la capilla mayor, al modo de la capilla mayor de Santo Tomás de Haro (La Rioja), diseñada por Juan de Rasines y continuada por su hijo Pedro a partir de estas mismas fechas. Así, la obra de la capilla mayor afectó al primer tramo de naves del templo, sobre los que también se decidió colocar arbotantes que distribuyesen los empujes de la capilla central en los pies derechos de estas naves, como efectivamente se hizo.

El problema de la seguridad de la obra es vital para los visitantes que desconocen el material con que se hicieron los pilares de la capilla antes de revestirlos de piedra, lo que indica que ninguno de ellos había asistido a la primera fase de construcción de la capilla. Fue preguntado el maestro de la obra sobre este asunto y, aunque no se señala su nombre, se dice que “el maestro tiene tal confianza que sera tan segura como todo lo demás y dando el seguridad podra se sufrir”, demostrando la absoluta confianza que inspira a los visitantes, aunque claro está, el maestro de 1542 no tenía por qué ser el tracista de la capilla.

Un aspecto fundamental del informe es lo referido al cierre de la cabecera, indicando los maestros la posibilidad de cerrar el octógono con una venera y no como estaba planeado, tema sobre el que volveremos: “Otro si decimos que por quanto en uno de los dichos capitulos esta declarado la capilla de la cabecera sea cerrada de sus branchas y clabes conforme a como esta señalado en un papel y ay

⁶⁶⁷ CADIÑANOS BARDECI, 1988, p.24.

⁶⁶⁸ Informe en A.H.N., Secc. Clero, Leg. 1390, publicado por GARCÍA CHICO, 1961, p. 88. Según Llaguno (p.195) los maestros acudieron a La Vid a revisar los claustros y dormitorios lo que es erróneo ya que en el informe sólo se habla de la obra de la capilla mayor. También señala Llaguno que a partir de este momento se hizo cargo de la obra Pedro de Rasines quien “edificó los claustros, dormitorios y otros edificios del convento”, así como el puente (ACERO, 1901), aunque sabemos que el puente era de madera hasta 1600 (ARAMBURU-ZABALA, 1989, T.II, p. 492).

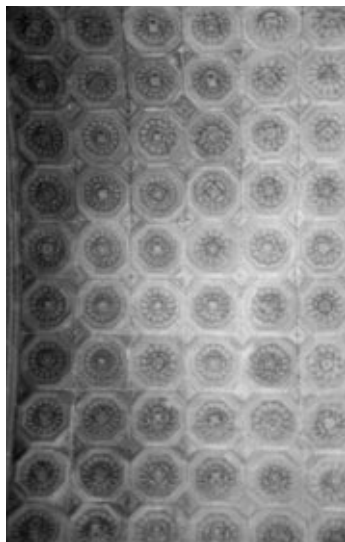


Escudos de los fundadores de la capilla en los contrafuertes exteriores.

entre nos los dichos maestros opinion sea cerrada de una benera porque se mostrara bien si la boluntad de los señores y maestros que dello tienen cargo se aga de qualquier manera de las dos que a ellos les pareciere”.

Parece que después del informe de 1542 no se debió construir mucho ya que el 27 de abril de 1547 Pedro de Rasines y Juan de Vallejo emitían otro pequeño informe sobre la obra en el que trataban del estribo que se debía construir sobre las trompas, lo que indica que la obra de la capilla en cinco años había avanzado únicamente en la construcción de las trompas. El 1 de mayo de 1549 Pedro de Rasines de nuevo andaba cerca de La Vid ya que informaba junto a Bartolomé de Pierredonda de la obra de la Colegiata de Peñaranda de Duero. En ese año la comunidad monasterial cedía el patronato de la capilla definitivamente a los Condes de Miranda⁶⁶⁹. Después de esta fecha desconocemos qué ocurrió en la obra de La Vid hasta el año 1552 en que, según el único libro de cuentas de la obra conservado, figura como maestro de la obra Pedro de Rasines. No se puede afirmar que Rasines estuviese a cargo de la obra desde 1542 pero parece la forma de proceder más lógica, si además se tiene en cuenta que Pedro de Rasines era el maestro de la otra fundación de don Íñigo, el colegio burgalés de San Nicolás.

⁶⁶⁹ La escritura de patronato recoge “que es todo lo que esta de la reja a dentro hasta el altar”. A.H.N., Secc. Clero, Leg. 1390.



Casetones en la capilla lateral.



Trompas del ochavo.

Los arquitectos

⁶⁷⁰ LLAGUNO Y AMIROLA, 1829, T. II, p. 19. Dice así “El maestro Pedro Rasinas, sobrino y discípulo de Sebastián de Oria, el que había trazado la capilla mayor del monasterio de los premostratenses de Nuestra Señora de la Vid, siguió en esta obra el año 1542 por muerte del tío, y edificó los claustros, dormitorios y otras oficinas del convento. También construyó el gran puente de doce ojos que está sobre el Duero cerca del monasterio...”. En el archivo del monasterio nada se conserva que indique la presencia de un tal Sebastián de Oria en la obra. Sabemos además, que no se ha perdido documentación ya que un inventario del archivo del monasterio realizado en el siglo XIX coincide con los documentos conservados en la sección de clero del A.H.N.

⁶⁷¹ BARRIO LOZA y MOYA VALGÁN, 1981, pp. 244 y 248.

⁶⁷² ACERO, 1901, p. 49.

⁶⁷³ Si Pedro de Rasines fuese sobrino de Oria, éste tendría que ser hermano de Juan de Rasines o de Elvira Viar de Rasines, los padres de Pedro, o estar relacionado con la familia política de Pedro, apellidada Saravia. Si existía un Sebastián de Oria no era familia de Pedro de Rasines. Quizá fuese más probable el parentesco si se tratase de Ortiz, como lo escribe Chueca (CHUECA, 1952, p. 71).

⁶⁷⁴ “El mismo Juan Rasines tomo parte durante 1524 hasta 1547 como consejero de los bocetistas en la iglesia del convento de La Vid”. WEISE, 1933, p. 24.

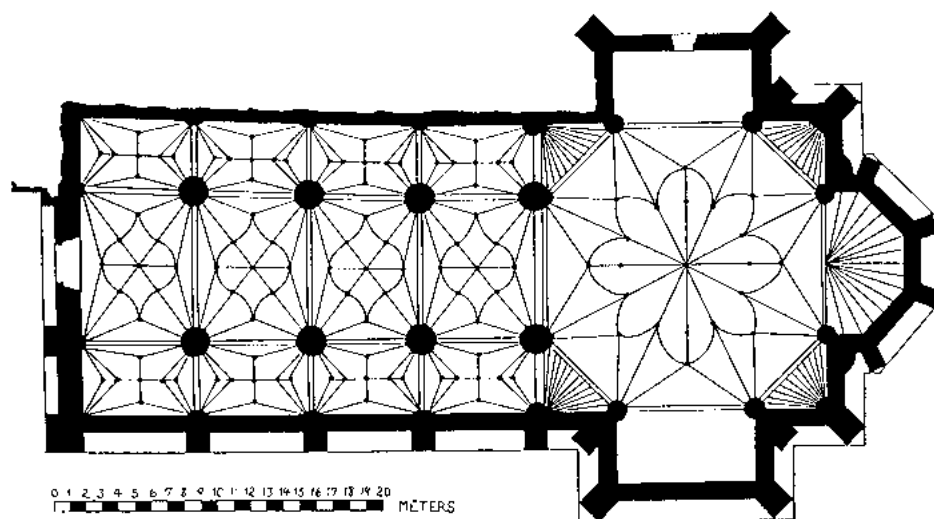
Uno de los problemas más graves que plantea el estudio de esta capilla es la ausencia de datos fidedignos sobre su tracista y sobre los primeros años de la construcción hasta el informe de 1542 que, aunque nos da pistas sobre el estado de las obras en ese punto, nada indica sobre su tracista. Los historiadores y escritores que se han ocupado de la capilla nos dan toda una serie de nombres. Las hipótesis a este respecto se inician con Llaguno quien indica que la obra se comenzó bajo la dirección de un desconocido Sebastián de Oria “que había trazado la capilla mayor”⁶⁷⁰. Sobre este maestro no se conoce ningún dato más⁶⁷¹. A partir de la atribución de Llaguno se han sucedido las especulaciones, llegandose incluso a escribir que cuando este maestro murió causó gran tristeza a don Íñigo “por desconfiar encontrarse quien sustituyera al arquitecto favorito de la ilustre y poderosa casa de los Condestables de Castilla”⁶⁷². Siguiendo con este planteamiento se cree que a Oria se debe la planta de la capilla y los muros hasta la altura de los arcos. En 1542 Pedro de Rasines informaba sobre la obra y Llaguno, —luego invariablemente repetido—, señala que su presencia en La Vid se debía a que era sobrino de Oria, quien ese año había muerto⁶⁷³.

George Weise por su parte, se decantaba por Juan de Rasines a quien situaba trabajando en la obra entre 1524 y 1547, sin aportar fuente documental que lo corroborase⁶⁷⁴. Si fuese así, Juan de Rasines trabajaría en La Vid una vez comenzada la obra —por tanto, no sería el tracista— y hasta después de su muerte!

Isabel del Río se decanta por Bigarny. En 1539 Felipe Bigarny tenía obras en La Vid de las que pedía a Juan Vizcaíno que se hiciese cargo. Aunque no se especifica qué tipo de obras tenía el borgoñón en el monasterio, similitudes esti-

lísticas del cimborrio con la bóveda de la Capilla del Arcediano Lerma en la Catedral de Burgos han llevado a la historiadora a atribuirle ambas obras⁶⁷⁵. Sin embargo, existen datos que no coinciden con esta atribución: la presencia de Vizcaíno en el informe de 1542 por el que sabemos que él no estuvo presente en la construcción de los pilares y que, por tanto, no era el maestro de la obra. Además, el cimborrio se concluyó en 1572 bajo la maestría de Pedro, siguiendo un diseño muy utilizado por los Rasines. Su trabajo en La Vid debe corresponder a la ornamentación arquitectónica, ya que las esculturas de las trompas fueron realizadas en el siglo XVIII⁶⁷⁶.

Nuestra hipótesis sobre el tracista de La Vid está basada en la filiación estilística de la capilla. Su diseño espacial está directamente relacionado con las capillas funerarias de la familia Velasco, derivadas de aquella primera capilla en la Catedral de Burgos, obra de Simón de Colonia. Páginas atrás hemos puesto en relación las capillas construidas por los hijos del Condestable con Juan Gil de Hontañón: para don Bernardino Fernández de Velasco y su segunda mujer Juan Gil de Hontañón diseñaría en torno a 1511 la Capilla de la Concepción en Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos), al año siguiente se comenzaba con su diseño la iglesia de Santa Clara de Briviesca (Burgos) para su hermana doña Mencía y fue en 1514 cuando se inició La Piedad de Casalarreina (La Rioja) para otro hermano, el obispo don Juan de Velasco. En estas capillas Gil de Hontañón experimenta con estructuras centralizadas treboladas, cuadradas u octogonales. En La Vid el modelo de inspiración se acerca también a las fundaciones reales de Toledo, especialmente al modelo establecido por Guas en San Juan de los Reyes que, dado el carácter centralizado de su capilla mayor, era óptimo para ser reinterpretado en un conjunto funerario. El modelo es claro: un gran cimborrio decorado con bóveda estrellada al que se añaden a lo largo de tres de sus lados dos capillas laterales y una cabecera ochavada; la diferencia de La Vid es



Planta de la iglesia de La Vid (Hoag, 1980).

⁶⁷⁵ “Nosotros indicamos que maestro Felipe estuvo metido en ambas construcciones”. RÍO DE LA HOZ, 2001, p. 326.

⁶⁷⁶ Entre 1735 y 1738, Cit. ZAPARAÍN YÁÑEZ, 1994, p. 72.

que tanto la cabecera como las capillas laterales se abren sólo en dos de los cuatro tramos en que se divide cada lado del cuadrado. Evidentemente Juan Gil no diseñó La Vid con venera en el ochavo ni casetones en las capillas laterales, sino que en ambos casos emplearía bóvedas de crucería, al modo de Briviesca. En el interior, en cuanto a soportes se muestra cercano a sus diseños para la Catedral de Salamanca, (de la que es maestro mayor en ese mismo año de 1522), prefiriendo el pilar compuesto de base circular pero empleando ya retropilastras. Pero La Vid se le fue de las manos a Juan Gil ya que moría en 1526 apenas comenzada la obra, razón por la cual su diseño se vio alterado y “decorado” por la intervención de otros maestros.

Existe además otro dato que relaciona La Vid con Juan Gil: un diseño de una capilla mayor similar estructuralmente a La Vid en el manuscrito de arquitectura de Rodrigo Gil de Hontañón, manuscrito que compuso aprovechando probablemente diseños heredados de su padre⁶⁷⁷. El diseño de Rodrigo Gil se diferencia de lo construido en La Vid en varios aspectos como la cabecera, los estribos, la cubrición de las capillas o el número de tramos, y en general las dimensiones de todo el conjunto no se corresponden con la obra levantada (Rodrigo opta por una cabecera perlongada y naves laterales cuadrangulares). Se trata de una adaptación del modelo de La Vid a los gustos y la estética de Rodrigo, probablemente conociendo el diseño de su padre y las reformas de que fue objeto a partir de 1542.

Pero no es Juan Gil todo lo que se ve en La Vid. Hoag fue el primero en señalar que la ornamentación de la capilla se acerca a las formas renacentistas introducidas por Diego Siloé en Burgos, por lo que dice que “cabría la posibilidad de que el autor fuera Siloé”⁶⁷⁸, hecho posible ya que Siloé no abandonó Burgos hasta 1528 y sabemos de varios viajes a Castilla en 1529. Precisamente es en uno de estos viajes cuando probablemente visitase la villa guipuzcoana de Oñate, donde habría diseñado el sepulcro del obispo Rodrigo Sánchez de Mercado de Zuazola para la Capilla de La Piedad en la iglesia de San Miguel⁶⁷⁹. Los accesos que comunicaban esta capilla con el nuevo claustro son la primera referencia a una obra arquitectónica al romano en el País Vasco y su cantero Pedro de Lizarazu es el que nos da la pista de la presencia de Siloé⁶⁸⁰. En esa obra está documentado entre 1526 y 1532 el cantero Domingo de Oria⁶⁸¹, apellido que de nuevo nos lleva a ese desconocido Oria, supuesto tracista de La Vid. Después de abandonar Burgos, Siloé diseñó la Catedral de Granada, donde figura desde junio de 1528 y en cuyos prolegómenos tuvo un destacado papel el Conde de Tendilla, primo de los Zúñiga y Avellaneda. A este dato unimos la presencia en la corte de don Íñigo como embajador y don Francisco como mayordomo de la Emperatriz, cargos que les obligaban a un contacto directo con los monarcas y por los que podían haber conocido al propio Siloé en alguna estancia en Granada. Además, don Íñigo fue nombrado obispo de Burgos en 1528, fecha en la que aún pudo coincidir con Siloé en la ciudad.

Siloé debía conocer el modelo centralizado empleado en La Vid pues en 1528 diseñaba la capilla funeraria del Gran Capitán para la iglesia del convento

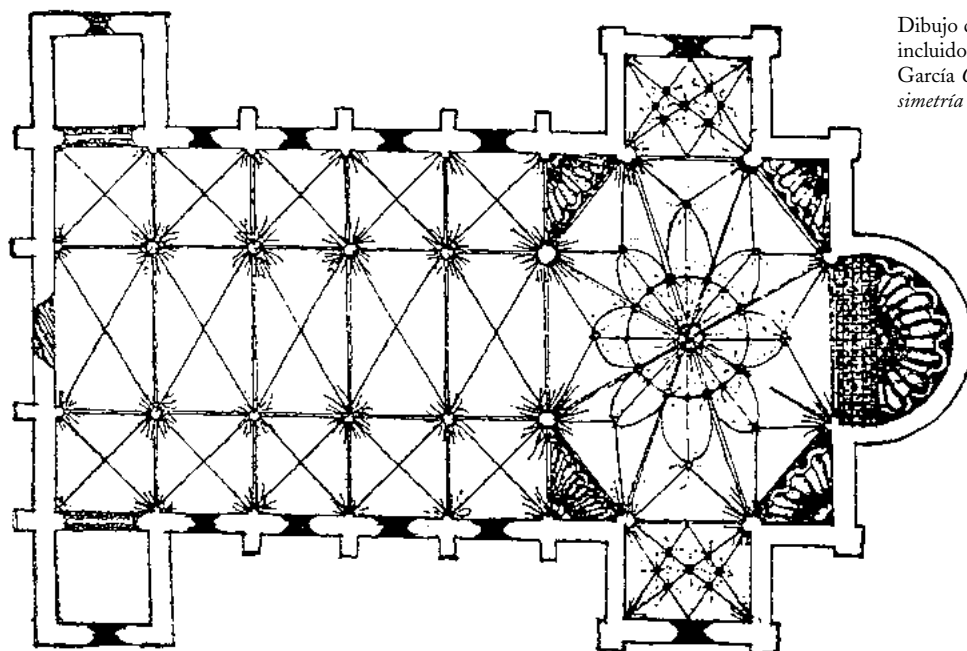
⁶⁷⁷ SIMÓN GARCÍA, 1941, p.34, fig.11.

⁶⁷⁸ HOAG, 1985, p. 25.

⁶⁷⁹ Marías data el mausoleo del obispo Mercado entre 1528 y 1529 (MARIAS, 1998b, p. 20).

⁶⁸⁰ El 1 de junio de 1529 Lizarazu se justificaba ante el obispo por el retraso de la obra “y por mas satisfacer a su reverendísima Señoría se puede informar del señor maese Siloé, por si yo digo lo que cumple a la obra o no”. La obra de canteoría fue tasada en 1529 y parece ser que en esta tasación tuvo parte Rodrigo Gil de Hontañón (CASASECA CASASECA, 1988, pp. 236-237).

⁶⁸¹ ARRÁZOLA, 1988, p. 607.



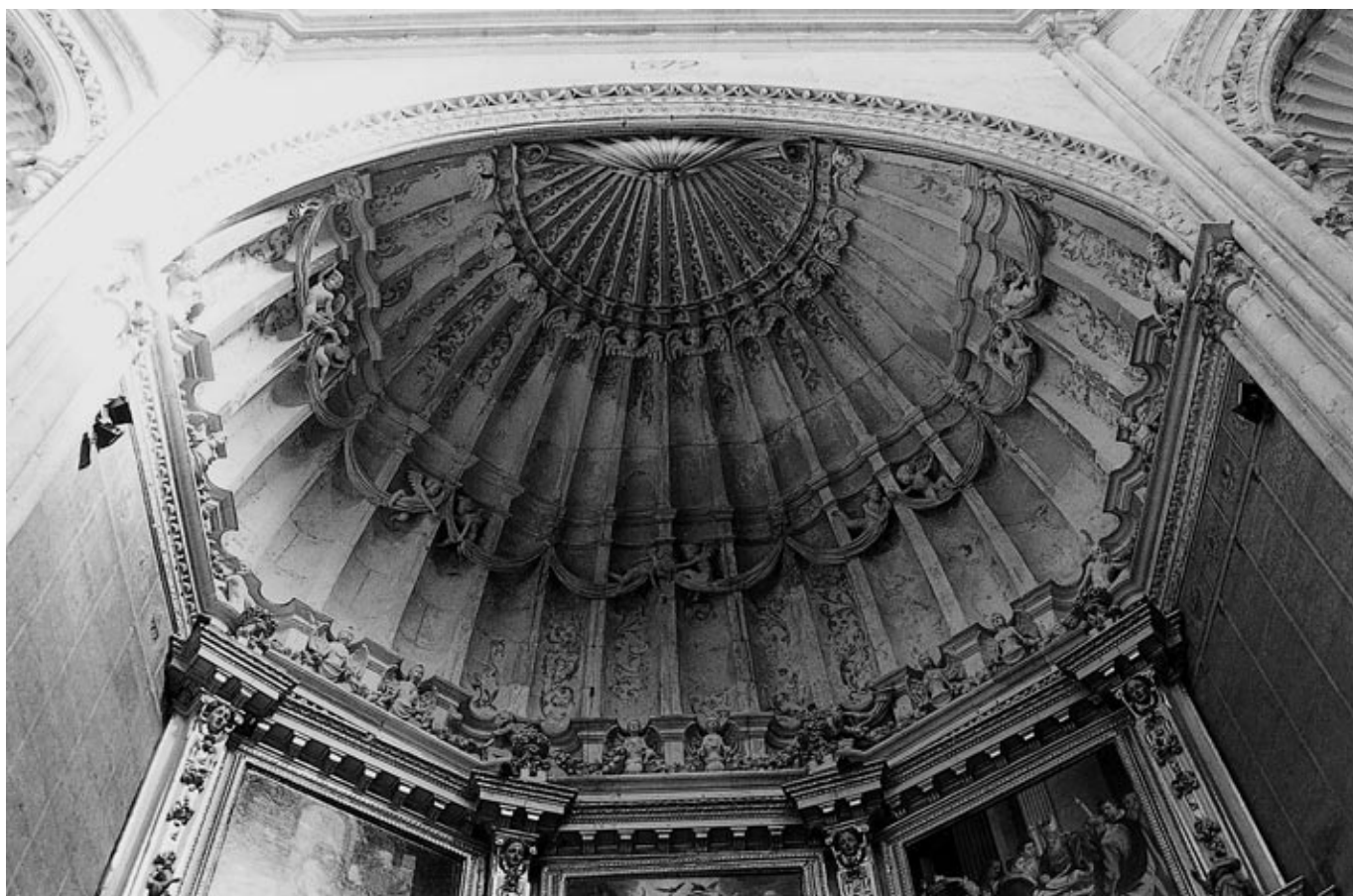
Dibujo de Rodrigo Gil de Hontañón incluido en el manuscrito de Simón García *Compendio de Arquitectura y simetría de los templos*.

de los Jerónimos en Granada usando dicho modelo pero adaptado a una iglesia ya comenzada bajo el modelo de la capilla real granadina. El sepulcro del Gran Capitán presenta una cabecera ochavada cubierta con venera casetonada yuxtapuesta a un medio cañón, también casetonado; el crucero, cubierto con complicada crucería, se sostenía sobre cuatro trompas aveneradas y las naves del transepto se cubrían con medio cañón casetonado, con lo que las referencias a La Vid son claras.

La venera sobre el ochavo de cabecera se convirtió en una seña de identidad de Siloé en la década de los años 30; así lo vemos en la iglesia de Montefrío, en la cabecera de la iglesia del Convento de la Madre de Dios en Baena (Córdoba), comenzada en 1532, en la iglesia de Santiago de Guadix (Granada) donde dio traza y condiciones en 1533 y en Chinchilla (Albacete)⁶⁸². Más tarde (en torno a la década de los años cincuenta), son varios los arquitectos que utilizarán la venera como abovedamiento de la cabecera —lo que Andrés de Vandelvira denominará “media naranja avenerada”— como es el caso de Jerónimo Quijano (iglesia de Lorca) y Rodrigo Gil de Hontañón en las Bernardas de Salamanca, de donde deriva la cabecera de la iglesia de Espinosa de los Monteros construida por Juan de la Vega entre 1553 y 1561. A diferencia de ellos, Siloé emplea las veneras en sentido ascendente —con la cabeza o clave en la parte superior— y siempre sobre ochavos, uniendo sus dovelas a matajunta sobre los nervios o casetones. Ya empleaba veneras como elemento escultórico⁶⁸³ que servía de remate de las hornacinas desde su etapa napolitana (retablo de la Capilla Caraccioli) y en Burgos lo encontramos en sus trabajos para la catedral, convirtiéndose en un recurso escultórico que utiliza con frecuencia.

⁶⁸² Se puede encontrar abundante bibliografía sobre el artista burgalés en GÓMEZ-MORENO CALERA, 1994, pp. 117-123 y ZALAMA, 1994, pp. 125-131.

⁶⁸³ La concha o venera como elemento arquitectónico fue utilizada primero en la pintura y escultura, partiendo del mundo florentino del siglo XV (el ejemplo más significativo es quizá “La Sacra Conversazione” de Piero de la Francesca), que, a su vez, lo había recuperado como motivo clásico del repertorio de los sarcófagos paleocristianos. Serlio es el primero que la introduce como elemento escultórico en un tratado de arquitectura acompañando al orden corintio (Venecia, 1584). En España se generaliza su uso como elemento escultórico en torno a los años treinta, pasando después a la arquitectura de manos del propio Siloé. La venera de La Vid es la primera de Castilla.



Venera del ochavo.

Si nos centramos ahora en la decoración de la venera, las referencias al mundo italiano son evidentes. Se ha subdividido en tres niveles: en el inferior unos atlantes soplan el cuerno de la abundancia y esfinges sostienen guirnaldas, en el medio ángeles portan largos paños y cabezas de querubines sirven como remate. Este tipo de decoración no se había utilizado en España sino que las veneras tendían a remarcar sus rasgos arquitectónicos, estereotómicos, sin necesidad de ningún tipo de decoración escultórica. En Italia sin embargo, se venían decorando veneras en estuco desde la década de los años veinte. La referencia más concreta se encuentra en la obra de Rafael, realizada por Giovanni da Udine, para la venera de la logia de la Villa Madama en Roma. En el ejemplo romano (1520-1525), las guirnaldas de flores y los elementos mitológicos se han empleado con un sentido menos escultórico que en Burgos, donde las figuras llegan a ser prácticamente exentas y de bulto redondo. Sin embargo, existe una evidente relación en la concepción de la venera como espacio propicio para reproducir un discurso, no únicamente como una estructura arquitectónica de cierre. De nuevo una referencia italiana nos acerca La Vid a Siloé, a la vez que nos recuerda la presencia de don Íñigo en Roma en 1532.

A Siloé también se deben los casetones octogonales decorados con florones que observamos en las capillas laterales de La Vid. En la arquitectura española de la época este elemento apenas fue utilizado; por el contrario, muchos artistas optaron por usar casetones cuadrangulares o circulares (es el caso de Juan de Álava o Pedro de Rasines). Los casetones octogonales proceden directamente del mundo napolitano perfectamente conocido por Siloé (intradós del arco de ingreso a Castel Nuovo de Nápoles, 1453-1476) y por el propio don Íñigo en su visita de 1529. En el mundo italiano también los encontramos en Roma, donde este modelo de casetones octogonales fue reinterpretado ya en el siglo XVI por Bramante (primer proyecto para la basílica de San Pedro), donde también introdujo venera como remate de la cabecera. Esta venera fue imitada en la Capilla de Santiago de la Catedral del Burgo de Osma (Soria), gracias al trabajo en la obra soriana de Pedro de Holanda, maestro en la Colegiata de Peñaranda y por tanto, conocedor de la de La Vid.

La idea de cubrir el octógono de La Vid con venera se plantea en la visita de 1542. Resulta cuanto menos sorprendente si se tiene en cuenta que ninguno de estos maestros había diseñado una venera como remate de un gran espacio octogonal, sino que eran partidarios de las bóvedas de crucería, como estaba planeada en un principio La Vid. Únicamente Pedro de Rasines, el más joven de los maestros que además había viajado a Sevilla y Granada, podía conocer la obra de Siloé e intentar aplicarla en La Vid, pero no fue así y finalmente se construyó una gran bóveda estrellada “con sus branchas y claves”.

Parece pues que la historia de lo ocurrido en La Vid podría ser otra muy diferente a la contada hasta ahora: tras el comienzo de la construcción (probablemente con diseño de Juan Gil), las obras sufrieron un considerable retraso (como demuestra el hecho de que en veinte años apenas se hubiese llegado a la altura del comienzo de los arcos), puede que debido a la muerte del maestro en 1526. Hacia 1528 se conjugan una serie de factores (el nombramiento de don Íñigo como obispo de Burgos, los contactos de la familia de los promotores en la Corte y las visitas a Castilla de Diego de Siloé) que propiciarían el que Siloé visitase la obra y diese su parecer sobre el modo de continuarla, transformando capilla de la cabecera en una venera y las capillas laterales con bóveda casetonada de octógonos, ya que sólo él pudo diseñar esa bóveda a lo napolitano y esa venera de influencia italiana. Sin embargo, la obra siguió a ritmo lento ya que en 1542 varios maestros daban un nuevo informe demostrando su respeto por el maestro anónimo encargado entonces de la fábrica (¿Domingo de Oria?) y retomando la idea de la venera para el gran octógono que finalmente no construyó Pedro de Rasines.

La capilla bajo la dirección de Pedro de Rasines

En torno a 1552 el Condestable don Pedro, viendo que “se le acababa el tiempo que tenía para la execucion del testamento y que toda la hacienda del cardenal estava ya gastada y consumida hexcepto un juro (...) y visto que le faltaba mucha parte de la capilla por acavar (...) dio por horden saver en quantos

años se podría acavar la obra de la dicha capilla según lo que se gastaua en ella cada un año y para esto (...) llamó maestros de cantería que viesan la dicha obra y estos le dixeran que se podría acavar en fin del año de 1567⁶⁸⁴. Además el Condestable contrataba a Gerónimo de Quincoces como mayordomo “para que la dicha obra se haga con la diligencia que es razon y conbienen para el dicho edificio”, debiendo residir en el monasterio mientras duren los trabajos y llevar la cuenta de los gastos de la obra “que comenzará en enero de 1553”. Gracias al libro de cuentas de Quincoces sabemos que los gastos anuales en 1552 ascendían a 286.227 maravedíes y en 1553 a 576.815 maravedíes, una prueba más de la intensificación de las obras⁶⁸⁵. Por el libro de cuentas también conocemos la existencia de un aparejador llamado Pedro de Rasines, distinto (como demuestran su firma y su sueldo) del Pedro de Rasines, maestro de la obra. Éste tenía un contrato con el Condestable realizado en Burgos ante el escribano Toribio de Ribero con anterioridad a noviembre de 1553 en que se le paga por primera vez su sueldo anual como maestro (16.000 maravedíes)⁶⁸⁶. Además recibía 3 reales cada vez que acudía a ver la obra de La Vid, mientras que el aparejador cobraba 2 reales y medio de jornal. Creemos que este Pedro de Rasines aparejador era un hijo de Pedro con lo que el control de la obra quedaba en manos de una persona de confianza para el maestro de la obra.

El sistema de trabajo establecido en La Vid era bastante común: el maestro visitaba la obra cada cierto tiempo –durante el primer año cada mes⁶⁸⁷–, mientras dejaba a su aparejador encargado de dirigirla en su ausencia y contratar a los oficiales (como hace con Juan de Valmaseda y Juan Castaño para sacar la piedra de las canteras de Arruelos y Nabares). El maestro volvía antes del invierno y dejaba orden de lo que se debía hacer hasta marzo. En marzo del nuevo año de 1553 se contrataban a nuevos oficiales y en octubre se trabajaba en el friso y los capiteles por lo que se pagaba a Juan de Laseca –que había llegado con el maestro el 13 de septiembre del año anterior– y a Juan de la Peña.

Desde 1554 a 1557 Pedro de Rasines recibe su salario como maestro de la obra, pero en 1557 desaparece el Pedro de Rasines aparejador ya que en ese año actúa como tal Pedro de la Montaña⁶⁸⁸, coincidiendo con la llegada de una nueva plantilla a la obra. De la Montaña cobrará 4.000 maravedíes anuales por su cargo en la obra y desde mayo de 1558 figuran trabajando en la capilla los hijos del maestro: Juan de Rasines y Rodrigo de Rasines, cobrando el sueldo normal entre los oficiales de 2 reales diarios.

En mayo de 1557 don Pedro Fernández de Velasco renovaba el contrato de mayordomo de la obra con Gerónimo de Quincoces y ajustaba con él la obligación de residir en el monasterio de marzo a noviembre⁶⁸⁹; también establecen que el mayordomo deje constancia de todos los gastos y de todas las compras de materiales por fe de notario y por todo ello cobrará anualmente 25.000 maravedíes.

No se sabe más de la obra hasta el año 1561; la cuadrilla continúa dirigida por Pedro de la Montaña y todos sus oficiales son mayoritariamente de Rasines y procedentes de la obra de Santo Tomás de Haro, también en manos de Pedro de Rasines; en noviembre se contrata la realización de una calera y se trabaja en

684 CADIÑANOS BARDECI, 1988, pp. 24-25.

685 A.H.N. Secc. Clero, Libro 18.959.

686 Este contrato no ha sido localizado ya que no se conservan protocolos de este escribano anteriores a 1554.

687 Pedro de Rasines, maestro, está en La Vid los días 27 de mayo, 8 de junio, 14 y 21 de agosto, 13 de septiembre y 5 de octubre de 1552.

688 Llegará a ser maestro de la obra de la cercana Colegiata de Peñaranda de Duero, donde Pedro de Rasines actuará de visitador.

689 A.H.N. Secc. Nobleza. Frías. Caja 260. Exp. 7. fols. 14-15.

la extracción de piedra de la cantera de Carnelas y Val de los Herreros. Los canteros en abril trabajan labrando sillares que en mayo se comienzan a asentar en la obra (entre los asentadores de nuevo figura Juan de Rasines, hijo de Pedro). El maestro visitó la obra en junio de ese año acompañado de su criado Pedro de la Concha⁶⁹⁰.

En 1567 la obra no se había acabado ya que entre 1563 y ese año apenas se invirtieron en la capilla 242.500 maravedíes: "(...) y la dicha capilla no se acavo porque no quedó hecho más del cuerpo della y falta de cubrilla de bóveda y otras mucha cosas"⁶⁹¹. Tres años después aún estaba sin cubrir ya que el 4 de julio de 1570 varios vecinos de las localidades de Tejada y de Valdeande se comprometen a entregar en el monasterio para el día de San Miguel de ese año toda la piedra de toba necesaria para cubrir y cerrar las bóvedas de la capilla⁶⁹². En ese año el monasterio se comprometía a destinar 180.039 maravedíes en "cerrar la vobeda de la dicha capilla", pero tal cantidad no se pudo invertir por lo que se entabló pleito⁶⁹³. Se concluyó la obra en el año 1572 como indica la inscripción sobre el arco del ochavo.

Desconocemos si Pedro de Rasines llegó a ver acabada la capilla pues moría ese mismo año y desconocemos quien fue el encargado de continuar las obras que encargó el Conde de Miranda: "a su costa hizo hacer andamios y çimbrias para cerrar la bóveda y la cerró toda, hizo quitar la tierra y piedra que estavvan en la capilla que fue mucha cantidad, hizo enlosar toda la capilla, hizo hacer el tejado sobre la bóveda, hizo poner marcos y lienços en todas las ventanas de la capilla y hizo limpiar y aderezar las paredes que estaban maltratadas y cerrar una puerta que avía servido para la obra, hizo hazer gradas y altar mayor y otros cuatro altares colaterales, la cantería dellos y azulejos y otras cosas, hizo abrir un arco que faltaba çerca del altar mayor, en las quales cosas y otras que an sido forzosas para poder pasar el Santísimo Sacramento a la capilla y poner en ella el cuerpo del dicho cardenal y los cuerpos de los condes sus padres y hermano y sobrino y gastado el dicho conde más de cuatro o seis mill ducados (...) Falta agora por hazer (...) especialmente falta la reja y retablos para los altares y bedrieras para las ventanas (...). Falta también el bulto de dicho cardenal"⁶⁹⁴.

El cuerpo del cardenal don Íñigo López de Mendoza fue trasladado a La Vid el 2 de noviembre de 1579⁶⁹⁵. En la capilla se gastaron en diez años la cantidad de 3.913.928 maravedíes⁶⁹⁶, aunque se supone que la obra costó mucho más si atendemos además a las obras artísticas que las decoran, como es el caso de la reja que cierra la capilla mayor, realizada a finales de siglo por el maestro rejero Juan Rodríguez. El retablo mayor se construyó en 1585 por el escultor Antonio de Lejalde –autor del desaparecido retablo del Colegio de San Nicolás de Burgos– y fue decorado con lienzos de la escuela napolitana de finales de la centuria –el III Conde de Miranda era entonces Virrey de Nápoles–. En 1718 se contrataba la realización del tabernáculo y las urnas para los cuerpos de los patronos. La fachada del templo fue construida en el siglo XVIII; las naves originales del primitivo templo habían sido reformadas en el siglo XV y sabemos que fueron objeto de una nueva reforma entre 1723 y 1737. Zaparaín señala al arquitecto Diego de Horna como el encargado de hacer la reforma y la espada-

⁶⁹⁰ A.H.N.Secc. Clero, Leg. 1390, publicado en GARCÍA CHICO, 1961, pp. 91-92.

⁶⁹¹ CADIÑANOS BARDECI, 1988, p.25.

⁶⁹² Escritura otorgada en Peñaranda ante el escribano Diego Martínez. 4-Julio-1570. A.H.N.Secc. Clero, Leg.1390. Publicada en LOPERRÁEZ, 1788, (p.192) y GARCÍA CHICO, 1961, (p. 92).

⁶⁹³ CADIÑANOS BARDECI, 1988, p.29, recoge referencias del A.H.N. Secc. Clero, Leg. 1218.

⁶⁹⁴ Id., p. 29.

⁶⁹⁵ Su sepultura se encuentra en el lado del Evangelio; Loperráez recoge la inscripción que tuvieron las primitivas urnas antes de ser sustituidas: "AQUI YACE EL ILLMO. Y REVERENDÍSIMO SEÑOR CARDENAL D. IÑIGO LOPEZ DE MENDOZA, OBISPO DE BURGOS, HIJO DE LOS ILLMOS. SEÑORES CONDE D. PEDRO DE ZUÑIGA, Y DE LA CONDESA DOÑA CATALINA DE VELASCO. FALLECIO AÑO MD.XXXIX. Y FUE DEPOSITADO EN EL MONASTERIO DE DOMUS DEI DE AGUILERA, EN EL ENTERRAMIENTO DE LOS CONDES SUS ABUELOS HASTA QUE SE ACABO ESTA CAPILLA, LA QUAL AYUDO A EDIFICAR JUNTAMENTE CON EL CONDE D. FRANCISCO SU HERMANO, Y FUE TRASLADADO A ELLA A II. DE NOVIEMBRE DE MD.LXXIX AÑOS". Al año siguiente se sepultó en el lado de la Epístola el cuerpo del otro benefactor bajo la inscripción: "AQUI YACE EL ILLMO. SEÑOR D. FRANCISCO DE ZUÑIGA Y AVELLANEDA, CONDE DE MIRANDA, SEÑOR DE LA CASA DE AVELLANEDA, HIJO DE LOS ILLMOS. SEÑORES CONDE D. PEDRO DE ZUÑIGA, Y CONDESA DOÑA CATALINA DE VELASCO. FALLECIO AÑO MD.XXXVI. EL QUAL MANDO HACER ESTA CAPILLA, YUNTAMENTE CON EL CARDENAL D. IÑIGO LOPEZ DE MENDOZA, SU HERMANO: FUE TRASLADADO A ELLA A II. DE NOVIEMBRE DE MD.LXXIX AÑOS".

⁶⁹⁶ ZAMORA, 1961, p. 9.



Detalles decorativos de la venera de La Vid.

ña de la fachada, mientras que López de Gueraño habla de Jerónimo Tenorio, Domingo de Izaguirre, José Izueta y José Gorospe para el comienzo de estas obras y Diego de Horna y Antonio de Pontones Rubalcava a partir de 1733⁶⁹⁷.

Sea como fuere, en uno de los arcos fajones de la nave central se lee la fecha de 1734; las naves fueron por tanto reconstruidas en estas fechas, pero aprovecharon las primeras hiladas existentes y el modelo de pilares y bóvedas ya que el resultado apenas lo aleja de la apariencia gótica original; la razón de esta obra era que las “primeras ornazinas o capillejas de las tres naves deslucían lo restante de la iglesia antigua que por estar mas baja y anziana, y no corresponder su estructura con la capilla”⁶⁹⁸.

Se ha señalado la construcción de parte de un nuevo claustro coincidiendo con la construcción de la capilla mayor y por lo tanto bajo la dirección de Pedro de Rasines. Sin embargo, de estas fechas es el sobreclaustro desaparecido: “El claustro alto antiguo, estaba fabricado bastante debil, con unas pilastrillas de pie en quadro, y ocho pies de alto con bassa, y capitel; y por encima de los capiteles corrían unas bigas gruesas forradas, o cubiertas de yesso, formando figuras de arcos carpanelados, o apañelados, con algunas labores, que hacian mui buena vista; y cerrado lo inferior con antepechos de piedra franca de buena calidad. Su techo, era de madera (como oy dia se ve en los lienzos restantes) pero mui bien labrada, y adornada. El pavimento, o piso, era de ladrillo; y daba a conocer que estaba enladrillado curiosamente, y a toda costa: Pero assi ese lienzo como los restantes, estan muy deteriorados”⁶⁹⁹. El claustro fue reformado en el siglo XVIII.

⁶⁹⁷ Sobre estas obras véase ZAPARAÍN YÁÑEZ, 1994, (pp.77 y ss.). También LOPERRÁEZ Y CORVALÁN 1788, (pp. 196-197) y LÓPEZ DE GUERAÑO, 1997, (p.267).

⁶⁹⁸ LÓPEZ DE GUERAÑO, 1997, p.267. Las obras se comenzaron por la fachada y en ellas colaboraron los Zúñiga y Avellaneda con 4.000 ducados.

⁶⁹⁹ Cit. LÓPEZ DE GUERAÑO, 1997, p.267, quien lo extrae de un manuscrito de J.E. Noriega existente en el archivo del monasterio sin fecha (comienzos del siglo XX).

La gran capilla centralizada

En 1626 Bernardo de León se refería a la capilla en estas palabras: “Y no falta en este monasterio de la Vid (donde indigno soy al presente Abad) sangre de vuestra Excelencia, pues en la Capilla mayor, que es la mejor del mundo, está el Excelentísimo don Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda, caballero del Tuson, Mayordomo mayor de la Emperatriz, que santa gloria haya, padre de su bisabuela de vuestra Excelencia, doña Catalina de Zúñiga”⁷⁰⁰.

En efecto, la cabecera de la iglesia del Monasterio de La Vid es sin duda uno de los ejemplos más brillantes de la arquitectura española del siglo XVI. Se trata de una capilla funeraria privada que a la vez cumple la función de iglesia monasterial. Este hecho ya se había producido en el Monasterio de Santa Clara de Briviesca y en el de Medina de Pomar, donde la capilla privada de don Bernardino Fernández de Velasco servía de capilla funeraria privada dentro de un conjunto conventual, pero a diferencia de la capilla medinense en La Vid la capilla es capilla mayor del templo, como en el monasterio de clarisas de Santa Clara de Briviesca, otra fundación de la familia. La capilla es además autónoma espacialmente, concebida como una unidad en sí misma, pero unida al conjunto templario al que se abre a través de tres arcos⁷⁰¹. Se concibió abierta a la nave central del templo pero muy superior a ésta en altura, como un gran conjunto funerario con entidad propia. La apertura de la capilla a las naves laterales respondió a la intervención de la junta de maestros de 1542, siguiendo probablemente el modelo de Santo Tomás de Haro.

En el interior, la capilla está articulada en altura en dos espacios claramente diferenciados: uno inferior hasta la altura del friso corrido, y uno superior, la bóveda como símbolo de la bóveda celeste. La comunicación entre uno y otro espacio se realiza por los ocho pilares compuestos de basa circular. La decoración arquitectónica y escultórica se centra en este primer cuerpo de la capilla, a su vez subdividido por otro friso corrido del que arrancan las trompas aveneradas. En las capillas laterales concebidas a modo de los brazos de un transepto, los retratos de los fundadores tallados en piedra nos miran debajo de sus respectivos escudos de armas. La decoración de los arcos y de la primera imposta (ovas y palmetas) es muy común en las obras de Bigarny (Sepulcro de González Manso en el claustro del Monasterio de Oña) y en este caso más que probablemente fuese realizada por Juan Vizcaíno, como hemos visto presente en la obra.

Destacan sobre todos los elementos arquitectónicos de este primer nivel de la capilla las trompas aveneradas de las esquinas y la cabecera avenerada. Las trompas se corresponden con lo que Vandelvira denomina “pechina avenerada” y que prueba la habilidad técnica de Pedro de Rasines y de los entalladores que en ella trabajaron; en realidad, en La Vid se trata de varias veneras solapadas una sobre otra y formadas cada una por dovelas unidas en cada acanaladura. La habilidad técnica se pone también de manifiesto en el hecho de utilizar el centro de la venera como hornacina con otra pequeña venera en su interior. La decoración escultórica de las trompas se realizó en el siglo XVIII como se ha visto anterior-

⁷⁰⁰ Bernardo de León: *Primera parte de los opusculos de la Concepción de Nuestra Señora*. Impreso en el Monasterio de La Vid por Juan Bautista Baregio, 1626, p.5 vta.-6. (B.P.S. L-Z, Caja 35, 2).

⁷⁰¹ Las naves del siglo XVIII pudieron inspirarse en la nave de la iglesia de Santa Clara de Briviesca.

mente, pero debemos considerar que tal fecha parece corresponder únicamente con las cuatro esculturas principales.

La venera del ochavo de la cabecera es otra de las muestras de la pericia técnica de los artistas que trabajaron en la obra. Las dovelas se han unido también por las acanaladuras y presenta una gran riqueza y complejidad decorativa alusiva a la fama de los promotores, como demuestra el empleo en la parte baja de atlantes que soplan el cuerno de la abundancia y esfinges sosteniendo guirnaldas, ángeles portando largos paños en el espacio intermedio y querubines como remate. No existe una venera tan armónica y prodigiosamente decorada (ni siquiera la de Gainza y Maeda para la capilla real de la Catedral de Sevilla, realizada en 1575, las obras de Jerónimo Quijano o el ochavo de Laguardia de Vandelvira); estamos ante una obra que se acerca más a la estética de Siloé que a la realidad artística burgalesa del momento.

El friso corrido también ha sido utilizado como soporte para un discurso simbólico sobre la heroicidad (en alusión a Francisco de Zúñiga) y el arte (quizá en relación a la labor de patronazgo artístico de Íñigo López de Mendoza): cuerpos decapitados de soldados se alternan con aras de sacrificio, todo ello enlazado a través de paños. Entre estos motivos alegóricos de difícil identificación parece distinguirse un medallón con la cabeza de Mercurio, dios de la Artes Liberales y de las Bellas Artes.

Respecto a la bóveda del cimborrio debemos considerar su similitud con otras obras de los Rasines como son la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (cuyo diseño se correspondería con la mitad de la bóveda burgalesa) o Santo Tomás de Haro, con nervios fileteados y claves con branchas perforadas. Pero a diferencia de los ejemplos anteriores en La Vid Pedro de Rasines ha prescindido de la plementería de cantería y se ha utilizado estuco por los problemas económicos que sufrió la capilla al final de su construcción.

Al exterior la capilla mayor refleja su autonomía espacial respecto al conjunto monasterial y sus dos etapas constructivas. A la época anterior a 1542 correspondería la estructura del primer cuerpo –cabecera ochavada, capillas laterales y los ochavos de las trompas–, caracterizado por una mayor decoración acentuada en su doble línea de imposta –la inferior decorada con ovas, corresponde con los capiteles del interior–, y la molduración de los contrafuertes cajeados a los que se adosan los escudos de los fundadores (con el Toisón de Oro sostenidos por ángeles para el caso del cardenal y salvajes para el caso del Conde), como ocurría en las capillas laterales del interior. La otra parte corresponde con lo construido bajo la dirección de Pedro de Rasines: la bóveda octogonal que sobresale por encima del conjunto de la capilla. La gran bóveda es sostenida por estribos rectos angulados sobre las esquinas y arbotantes sobre los contrafuertes de las naves del templo. Tanto las capillas más bajas como el cuerpo de la bóveda se han moldurado con imposta y cornisa y se han decorado los estribos con escudos de los patronos de la capilla. La capilla se ilumina por sus ocho lados gracias a vanos de medio punto moldurados divididos por dos arcos de medio punto geminados sostenidos por tres columnas de orden com-

puesto con las volutas invertidas, una característica más de Pedro de Rasines (portada del Colegio de San Nicolás en Burgos).

El conjunto claustral probablemente siguiese el mismo desarrollo que la capilla monasterial y debió ser concluido bajo la dirección de Pedro de Rasines. Coincidiendo con la construcción de la capilla mayor solamente se levantó el cuerpo bajo del claustro⁷⁰², formado por siete tramos cubiertos con bóveda de crucería sostenidas por ménsulas decoradas con serafines. Cada tramo se abre al patio claustral por un gran arco de medio punto de rosca moldurada en derrame que debemos suponer abierto en su estado original, y que en épocas posteriores se cerró con la tracería que hoy observamos⁷⁰³. Cada tramo está sostenido al exterior por un estribo recto cajeado al modo de los estribos del cuerpo bajo de la capilla mayor. Del claustro destacan las portadas que dan acceso a los diferentes espacios monasteriales: capilla mayor, capítulo y escalera principal, abriéndose en el siglo XVIII otras portadas a nuevas estancias. La portada que da acceso a la capilla mayor es sencilla en su estructura pero variada en su decoración y corresponde con modelos renacentistas: una estructura adintelada sostenida por columnas de capitel corintio y fuste compuesto enmarca un arco de medio punto rebajado. La misma estructura repite la puerta de acceso a la escalera aunque en esta ocasión el arco es escarzano y el fuste de las columnas ha sido acanalado en sus dos tercios –como hizo en el cuerpo bajo de la portada del Colegio de San Nicolás–. En ambos ejemplos se nos muestra a Pedro de Rasines como conocedor del repertorio clásico.

Picota y Casa del Concejo de Haro (La Rioja)

A causa de su trabajo en Haro como maestro de la obra de la iglesia de Santo Tomás, Pedro de Rasines recibió otros encargos de la justicia y el concejo de la villa. El 11 de mayo de 1555 el maestro firmaba el contrato de construcción de una picota en la Plaza del Arrabal⁷⁰⁴. Se debía hacer “una picota muy buena” a tasación por lo que desconocemos el valor de la obra, sobre la que no volvemos a tener más noticias ya que no ha llegado a nuestros días. Sin embargo, si consideramos otros ejemplos riojanos y la finalidad de tales monumentos, podemos extraer que la construcción de ésta en la Plaza del Arrabal (entonces extramuros de la villa), se corresponde con la habitual localización en la entrada de las poblaciones⁷⁰⁵. Como símbolos de justicia, las picotas tenían una sencilla estructura en sillería que consistía en una columna a la que se ataban los reos de la justicia del lugar.

Diez años más tarde, Pedro de Rasines trabajaba de nuevo para el concejo de la villa en otra obra: el edificio del concejo de la villa. El 7 de abril de 1565 su hijo Rodrigo, que también trabajaba con él en el templo parroquial, medía la piedra que se debía dar a su padre para la obra⁷⁰⁶. El escueto documento recoge la “Fee de la piedra que se le da a maestre pedro cantero para la casa del concejo de lo que seguia del paredon”. Por esta escritura sabemos que la piedra era la que se “quyto del paredon para la obra que haze en la casa del concejo y hasta hoy dicho dia tiene rrecibidas ciento e quynze baras de sillares ”.

⁷⁰² El claustro alto corresponde a una ampliación del siglo XVIII; véase la planta original de la reforma en ZAPARAÍN YÁÑEZ, 1994, p. 53.

⁷⁰³ Avalando esta hipótesis está el hecho de que en 1592 se contratase la realización de 28 rejas con las que cerrar las arquerías (ZAPARAÍN YÁÑEZ, 1994, p. 94).

⁷⁰⁴ A.M.Haro. Leg. 63, Letra H. Libro de acuerdos del concejo desde 1552. Fol. 157.

⁷⁰⁵ Sobre este tema véase GONZÁLEZ BLANCO, 1984.

⁷⁰⁶ A.M.Haro. Leg.63, Letra AR. Libro de acuerdos del Ayuntamiento de Haro desde 1563, fol.101. 7 de abril de 1565. Cit. MOYA VALGAÑÓN, 1980, p.106.

El edificio en que trabajó Rasines ha desaparecido; el ayuntamiento actual se construyó en el siglo XVIII en la plaza extramuros de la villa. Este nuevo ayuntamiento se debió a la autoría del arquitecto Ventura Rodríguez, quien dirigió las obras entre 1717 y 1785⁷⁰⁷. El edificio antiguo ha sido identificado con el que debió existir frente a la portada de Santo Tomás de Haro; del edificio original, restaurado en 1993 por encontrarse prácticamente arruinado, se ha conservado únicamente un dintel, considerado la única pervivencia de la primera casa conocida del Ayuntamiento. Sabemos que esta casa fue comprada por acuerdo del concejo, justicia y regimiento de la villa el 4 de mayo de 1537 ya que necesitaban de un nuevo lugar para sus reuniones al estar en obras la iglesia de Santo Tomás, donde lo venían haciendo hasta entonces. Esta información sin embargo, contrasta con la información que nos proporciona la decoración del dintel. La pieza que se ha conservado corresponde a estas primeras fechas y no a la intervención de Pedro de Rasines (hacia 1565, como hemos visto), ya que es una puerta gótica con arco conopial mixtilíneo y abundante decoración. La decoración ha sido interpretada en alusión a importantes acontecimientos históricos de comienzos de la centuria (granadas en referencia a la conquista de la ciudad de Granada, salvajes en referencia al nuevo mundo y medias esferas en referencia a Juan Sebastián el Cano en 1528)⁷⁰⁸. Existe sin embargo un hecho que nos lleva a pensar en la existencia de algún error en la identificación de este dintel como perteneciente a la antigua casa del concejo: los salvajes y tenantes sostienen dos escudos de la orden de Calatrava. La casa estaría en relación con algún destacado miembro de la orden más que con una casa de concejo; se ha apuntado el nombre de don Pedro Girón, maestre de la orden y señor de la villa de Briones; su hijo Juan Telléz Girón se casó con una hija del II Conde de Haro⁷⁰⁹.

No tenemos más referencias sobre la posible localización de este antiguo ayuntamiento aunque puede que se corresponda con los solares anejos a la Casa de Girón y enfrentados a la portada de Bigarny, donde existen edificios muy reformados.

Subasta en el Monasterio de La Estrella (La Rioja)

Pedro de Rasines acudió en 1555 a la subasta de la obra de la capilla que los Condes de Nieva querían hacer en la iglesia monasterial de La Estrella. Para llegar a este momento constructivo conviene hacer referencia a los orígenes del proyecto.

Poco se conserva del antiguo monasterio jerónimo de Nuestra Señora de La Estrella en San Asensio (La Rioja) ya que la iglesia fue derruida en 1950. El monasterio había sido fundado el 14 de marzo de 1419 pero la iglesia monasterial no se comenzaría hasta 1423 y se acabó en 1430, construyéndose un templo de nave única y crucero cubierto con bóveda. En estas fechas el conjunto contaba también con un claustro de más de 100 pies en cada panda. La historia monasterial se complica cuando los Señores de Arnedo, después Condes de Nieva, intentaron reformar el crucero para convertirlo en su panteón

⁷⁰⁷ RODRÍGUEZ ARNÁEZ, 1995, pp.60

y ss.
⁷⁰⁸ Id., p.37.

⁷⁰⁹ Leonor de la Vega y Velasco, hija de Pedro Fernández de Velasco, el I Condestable de los de su apellido, se casó con Juan Téllez Girón, II Conde Ureña (futura Casa de Osuna). Un hijo de este matrimonio, don Pedro Girón, fue Capitán General de los Comuneros, mientras su primo don Pedro Fernández de Velasco, lo era de las tropas reales.

familiar: Pedro de Velasco, monje en el dicho monasterio, fue enterrado bajo las gradas de su altar mayor y su padre, Sancho de Velasco (I Señor de Arnedo), mandaba en su testamento de 1493 ser enterrado “en la capilla principal del dicho monasterio la qual dicha capilla mando fazer segund y como yo estoy conçertado con los padres prior e frayles e convento del dicho monasterio”⁷¹⁰. Don Sancho ordenaba que se hiciese la capilla dentro de los diez siguientes años. Pero en 1501 aún no se había iniciado ya que el Condestable don Bernardino Fernández de Velasco daba otros diez años a los Condes de Nieva para hacer la capilla.

El problema de fondo era de patronazgo pues los Jerónimos consideraban que la capilla mayor no pertenecía a los Condes de Nieva sino a don Diego Fernández de Entrena (fundador de este monasterio y también de San Agustín de Haro), como se sentenciaba en 1547: “pues él la eligió para sí quando hizo toda la yglesia y el dicho monasterio y se mandó enterrar en ella”. Por esa razón “se quitaran los cuerpos de los condes de Nieva y se llevaran a donde fuere servido” y cuando se concluya la capilla se pondrá el sepulcro del arcediano “en la forma en que agora esta”.

En 1552 el Conde de Nieva volvía a las andadas decidiendo entonces levantar “la dicha capilla que por algunas causas e ympedimentos hasta el presente no se ha podido efectuar. Agora el dicho señor conde de Nieva la quiere edificar (...) a su costa el crucero y capilla mayor de la yglesia de ese vuestro monasterio de obra sumptuosa y convenible segund çierta manera de planta, pie o traça que entonces se dibujó y que todo el ochavo de la capilla mayor desde el altar mayor hasta la última grada quedase libre y desembaraçada (para el arcediano)”, llegando así a un acuerdo intermedio con los Jerónimos. Además de la traza que se cita en este texto del Conde de Nieva, existía otra que envió don Diego López de Zúñiga, entonces Gobernador de Galicia, quien también envió la cantidad de 20.000 maravedís para iniciar su construcción. Esta traza contemplaba una capilla cubierta con cúpula sobre trompas y con 6 lucillos en el crucero para servir de sepultura a los Nieva, más otro en el presbiterio para el arcediano. En 1554 varios letrados informaron favorablemente sobre la construcción de esta capilla.

Así llegamos al año 1555 en que varios canteros se presentan para construirla; se trataba de Juan de Acha, Juan Pérez y un Rasines. Este último ha sido identificado como Juan de Rasines por Cadiñanos Bardeci⁷¹¹ aunque, sin embargo, se trata de su hijo Pedro de Rasines ya que Juan estaba muerto para esas fechas. Ninguno de estos maestros obtuvo el beneplácito del Conde ya que “me parece que son posturas de hombres muy ricos”. Sin duda Rasines estaba avalado entonces por el prestigio que le daba ser el maestro de la obra de la capilla funeraria de los Zúñiga y Avellaneda en La Vid, también una gran capilla mayor centralizada pero no trebolada como era el plan para La Estrella. Además su padre había sido el arquitecto de la iglesia de San Miguel del Monte, monasterio matriz de este riojano.

⁷¹⁰ La historia documental sobre la construcción de la capilla mayor de La Estrella ha sido extraída de CADIÑANOS BARDECI, 1986a, pp. 265 y ss. Para conocer la historia del monasterio véase también MOYA VALGAÑÓN, 1980, (p.22, nota 7); RAMÍREZ DE CARTAGENA, 1946, (pp.233-239) y RUIZ HERNANDO, 1997, (pp.311-318).

⁷¹¹ CADIÑANOS BARDECI, 1986a, p.267.

La obra tampoco se inició entonces, ni en 1564, año en que consta la existencia de una nueva traza, esta vez del maestro Francisco Martínez de Goicoa⁷¹². La traza, publicada por Cadiñanos, recoge la influencia de las capillas centralizadas treboladas que hemos visto en el Convento de La Piedad de Casalarreina, retomando una tipología más antigua que procedía del Monasterio del Parral.

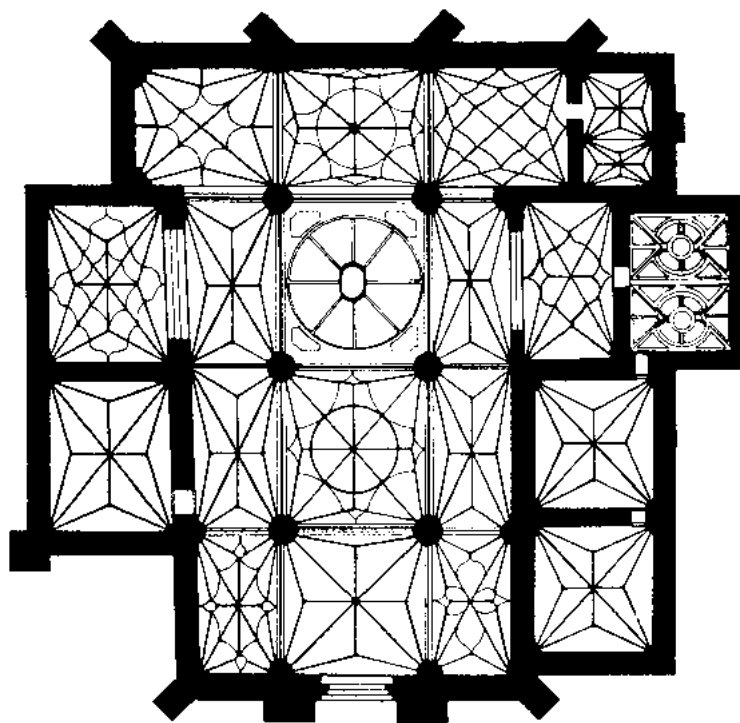
En 1576 Íñigo de Zárraga y Juan de Elorriaga informaban sobre la capilla que aún se pensaba hacer. En 1585 don Pedro de Velasco, comendador de la orden de Calatrava, dejaba dinero en su testamento para hacer la capilla y parece que en torno a estas fechas se renovó la cabecera de la iglesia y a finales del siglo XVI los maestros Arbulo y Alvarado realizaban el retablo mayor de la capilla.

En la actualidad se conserva en el cementerio del antiguo monasterio el sepulcro del fundador Entrena en un arcosolio gótico del siglo XV, por lo que no debió ser trasladado a la capilla mayor⁷¹³.

Iglesia de Santa María del Castillo en Belorado (Burgos)

En 1565 Pedro de Rasines trabajaba en la obra de esta iglesia, un templo de difícil historia constructiva ya que no obedece a un plan global, sino que fue construido en diversas fases con criterios artísticos muy diferentes, como demuestra hoy día su planta.

Existen referencias de la existencia de este templo desde el siglo XII en que se cita asociado a la fortaleza de Belorado; de hecho, la iglesia está situada a los pies de la peña donde se encontraba la fortaleza, de tal forma que servía de capilla al castillo, de ahí su denominación actual⁷¹⁴. A comienzos del siglo XVI se declaraba que “la yglesia tiene gran nesçesidad de fazer y rreparar de nuevo porque se va toda a caer” y pedían entonces la piedra necesaria para la obra, que se debía extraer de la cantera de Puras⁷¹⁵. La iglesia que hoy contemplamos corresponde a las obras que se



Planta de la iglesia de Santa María del Castillo (Zaparraín, 1993).

⁷¹² Goicoa trabajó también en Santa María de Belorado (Burgos); remitimos a esta obra para conocer más referencias sobre su trabajo.

⁷¹³ *Inventario*, III, 1985, p. 257.

⁷¹⁴ También se interpreta la denominación de “Santa María de la Capilla” como que la imagen titular correspondía a la capilla del castillo. Véase ZAPARRAÍN YÁÑEZ, 1993, p. 72.

⁷¹⁵ A.G.S., C.C., Leg. 118, exp. 184. 1517.

llevaron a cabo a partir de esta fecha sin que nada se conserve de su anterior fábrica.

Por tanto, en el siglo XVI se iniciaron las obras de un nuevo templo, obras que se sucedieron en diferentes fases constructivas. En un principio el templo debía ser de presbiterio recto –con contrafuertes en ángulo que aún se pueden observar–, transepto sin marcar en planta, tres naves –cuadrada la central– a la misma altura sobre pilares cilíndricos y coro alto a los pies. Desconocemos quien fue el tracista de este templo que debió concluirse a mediados de la centuria, ya que el primer libro de fábrica conservado data de 1560. El análisis de estas naves del templo refleja la actuación de un maestro tardogótico poco experimentado: no se han unificado los arranques de los nervios de las bóvedas, los arcos fajones y formeros son apuntados y han sido colocados por debajo de las bóvedas, con lo que la compartimentación espacial de cada tramo se hace evidente. A estos rasgos de un maestro que apenas conoce el lenguaje espacial de las iglesias salón, se unen otros propios de una arquitectura más novedosa como es el uso del rampante llano, la uniformidad en el diseño de las bóvedas, (hoy sólo se conservan de las originales los dos tramos de naves laterales), además un friso que recorre el interior del templo y los soportes uniformes, como son los pilares cilíndricos.

Exterior de la capilla mayor de la iglesia.





Detalle del interior de la Capilla de Santiago.

Las naves del templo han sido muy restauradas: en 1701 Diego Nieto era contratado para quitar la tierra detrás de la capilla mayor y en 1739 encargaban a Felipe Gómez desmontar la peña existente tras la cabecera⁷¹⁶. La bóveda de la cabecera fue reconstruida por el maestro Lucas de Campo Redondo en 1738⁷¹⁷. El crucero se cubre con bóveda hemiesférica en 1780. En 1901 además fue reedificada la torre y la fachada de los pies en estilo neogótico de baja calidad artística.

Sabemos que el 2 de noviembre de 1531 Juan de Rasines visitaba Belorado y emitía un informe sobre su fortaleza junto con los maestros Juan Gil, Rodrigo de Cajiga (maestro de yesería y carpintería), Juan Pérez de Itarreta, maestro de cantería y Pedro Martínez de Villena, maestro de carpintería y yesería. Para entonces ya debía estar avanzada la obra de la iglesia o al menos comenzada (ya que hemos visto la necesidad de piedra en 1517). Puede que alguno de estos maestros trabajase de alguna manera en la parroquia; por lo que se refiere a Juan de Rasines creemos que esta obra se aleja de su calidad artística, con unos criterios de uniformidad y regularización más claros que los de esta iglesia de Belorado. También sabemos que trabajó en la iglesia el maestro Francisco Martínez de Goicoa ya que en mayo de 1571 su heredero, el también cantero Juan Pérez de Obieta daba un poder para reclamar lo debido a aquel en Santa María de Belorado⁷¹⁸. Francisco de Goicoa formaba parte de un numeroso grupo de

⁷¹⁶ ZAPARAÍN YÁÑEZ, 1993, p. 73.

⁷¹⁷ Id., p. 75.

⁷¹⁸ MOYA VALGAÑÓN, 1980, p. 101.

maestros de cantería de procedencia vasca (su hermano Juan Martínez de Goicoa, los Martínez de Mutio, Pérez de Solarte, etc.) que trabajaron en muchas obras del Obispado de Osma, La Estrella y de Santo Domingo de la Calzada (Briñas, Tirgo) y que también trabajaron en la Colegiata de San Pedro de Soria, también iglesia salón pero con una estructura más armónica que la de Belorado. Puede que sea alguno de estos maestros el encargado de la construcción de la iglesia de Belorado hasta la década de los años sesenta en que llegan nuevos maestros para construir nuevas capillas.

A esta estructura inicial de tres naves salón se fueron añadiendo sucesivas fundaciones de capillas privadas. Así, sabemos que en 1555 –según una inscripción que recorre el friso superior de la capilla–, el Licenciado Gonzalo Monte de Marrón, inquisidor en Valladolid y canónigo de Zamora, fundaba su capilla privada llamada Capilla de Santiago, adosada al lado de la Epístola de la capilla mayor. Esta capilla es un magnífico exponente de la arquitectura ornamentada de mediados de la centuria, donde elementos de tradición gótica se combinaban con estructuras renacentes. De hecho, la capilla esta cubierta con bóveda de crucería de rombo inscrito dentro de arcos de circunferencia y pies de gallo. El modelo de bóveda es una derivación del modelo más empleado desde mediados de la centuria hasta final de siglo: una cruz griega de brazos sinuosos –formados por secciones de circunferencia y pies de gallo– con un rombo, circunferencia, –capilla mayor de Belorado–, o cuatrifolio en torno a la clave mayor. En este caso la variación consiste en la supresión de las ligaduras, usando exclusivamente los nervios diagonales y terceletes. Este diseño en concreto es poco frecuente y parece estar asociado a maestros del círculo riojano como Juan Pérez de Solarte –hijo– en las bóvedas del primer tramo y el de los pies de la iglesia de Navarrete (La Rioja).

Respecto a la decoración de la capilla destacan dos aspectos; en primer lugar la creación de una hornacina con columnas de orden gigante y en segundo lugar, dos hornacinas funerarias en el muro meridional. Sin duda, el marco pétreo de orden gigante supone una novedad para la época, pero hay que tener en cuenta que además se decora con un arco interior de medio punto con dovelas con cabezas de querubines y se remata con esculturas, también en piedra, de la Virgen, San Juan y el Crucificado. La capilla es recorrida en su totalidad por un friso con inscripción sobre el que se coloca una cornisa moldurada a partir de la cual arranca la bóveda. Destacan también las ménsulas en forma de venera que sostiene la bóveda en los ángulos de la capilla. Las hornacinas funerarias también conservan una variada decoración en la que destaca la relevancia concedida al escudo familiar. La capilla se ilumina con una única ventana de medio punto moldurada en derrame cuyo interior en fecha posterior se ha geminado colocando un óculo en el tímpano.

La construcción de la Capilla de los Mendoza-Salazar, adosada al transepto junto a la capilla anterior, se realizó también en la segunda mitad del siglo. Se cubre con una sencilla bóveda de cuatrifolio y, en lo esencial, repite la estructura decorativa de la capilla de Monte Marrón ya que su bóveda descansa en ménsulas aveneradas y se ha realizado en su muro Este una hornacina de

Detalle del interior de
la Capilla de los
Mendoza Salazar.



orden gigante, que alberga un arco de medio punto –en este caso rebajado– decorado con cabezas de querubines. Al igual que la capilla en la que se inspira, un friso recorre todo el interior y sobre él se coloca una amplia cornisa. La única ventana de la capilla se abre también hacia el mediodía a través de un vano de medio punto moldurado en derrame, repitiendo las molduras usadas en el vano de la capilla anterior. El sistema de apertura hacia las naves del templo es también el mismo en ambas capillas, demostrando la existencia, sino es de un mismo tracista, si de un deseo de emulación por parte de la familia Mendoza.

Fue el alguna de estas dos capillas donde debió trabajar Pedro de Rasines ya que cobraba por su trabajo en esta iglesia en 1565⁷¹⁹. De 1560 a 1564 el maestro que trabajaba en la iglesia era un viejo conocido de Pedro de Rasines, Martín de Arteaga, con quien había coincidido trabajando en la Catedral de Granada en 1531 y con quien colaborará de nuevo en 1569 en la obra de Santo Tomás de Haro, contratándole para su cuadrilla. Puede que la intervención de Pedro se refiera a tasar el trabajo realizado en la iglesia por su amigo.

Iglesia de San Pedro de Limpías (Cantabria)

⁷¹⁹ A.D.B. Belorado, iglesia de Santa María, Libro de Fábrica de 1560-1643.

Suponemos que al final de su vida, (es citado como difunto en agosto de 1572), ya de vuelta a su tierra, fue cuando Pedro de Rasines trazó y dio condi-

ciones para la obra de la nueva iglesia parroquial de Limpias, pueblo muy cercano a Rasines.

La antigua iglesia debía ser reducida en sus dimensiones ya que en 1572 el cura beneficiado de la iglesia pidió licencia para su ampliación, alegando que era “pequeña y tiene necesidad grande de que se hagan en la dicha iglesia dos capillas ornacinas”. Para hacer frente a los gastos de la obra la iglesia contaba entonces con 140.000 maravedíes disponibles y una renta anual de otros 20.000 maravedíes. La licencia del obispado burgalés, fechada el 24 de abril de 1572, contenía que “que podáis dar ha hazer las dichas dos capillas hornazinas al maestro e maestros que mas barato e menos costa de la dicha yglesia haga la dicha obra conforme a la traza e condiciones firmadas de pero sainz de rresines maestro de cantería”⁷²⁰.

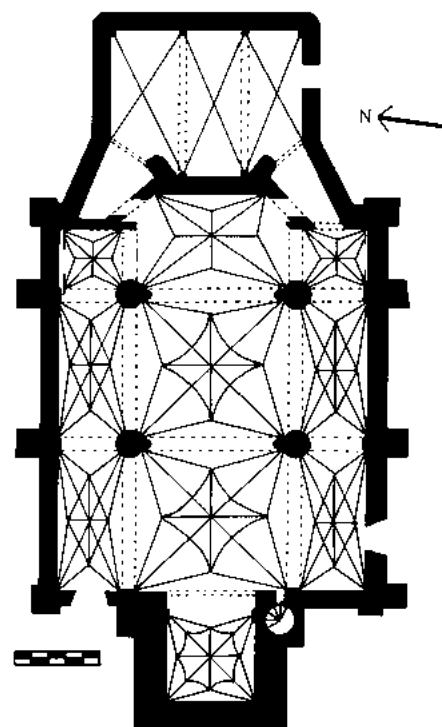
No se tienen más noticias de la obra hasta 1607 en que está a cargo de la misma el maestro de cantería Francisco de Hazas⁷²¹. El 8 de junio de ese año Hazas y el provisor del Obispado de Burgos, Jerónimo de Galenço, estando presentes en la Catedral de Coria, declaraban sobre el pleito con los mayordomos de la iglesia de Limpias “sobre la forma y suerte como se abia de proceder la obra questa a vuestro cargo”. El problema que había motivado el pleito era que “no se a ussado ni començado a usar del parezer y traza que dio el maestro de obras en hazer la dicha yglesia y proseguirla”. El provisor mandó proseguir la obra

⁷²⁰ A.D.S. Legajos, R.339. Documentos referentes a obras en la iglesia de Limpias, 1570-1633, s/f. Cit. en GONZÁLEZ ECHEGARAY, 1975, p.304.

⁷²¹ Suponemos que este maestro tenga alguna relación de parentesco con el maestro de cantería Domingo de Hazas. En 1614 Francisco de Hazas trabajará con el hijo de Pedro de Rasines, Pedro Villar de Rasines, en la obra de la iglesia de Quintanadueñas (Burgos).



Cabecera con el remate del retablo del Cristo de Limpias y arranque de las bóvedas.



Planta de la iglesia de San Pedro de Limpias. (Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria).

⁷²² Un Andrés de Córdoba fue cantero en la obra de La Vid (Burgos) a las órdenes del propio Pedro de Rasines y otro cantero homónimo procedente de Rasines representaba a su hermano Hernando de Córdoba en 1590 en el pleito por la obra de la iglesia del pueblo de Rasines.

⁷²³ *Guía*, 1988, pp. 453 y ss.



Desarrollo de los soportes de la nave de la Epístola.

siguiendo el parecer que habían dado tres maestros de cantería que habían informado en el pleito. Se trataba de Francisco Alonso, Pedro Solano y Andrés de Córdoba⁷²². Estos maestros habían centrado sus condiciones de obra no ya en las dos capillas hornacinas, de las que en 1607 nada se dice, sino en la obra de la torre de la iglesia. Según su parecer, el maestro encargado de la obra debía profundizar en el fundamento de la torre y rectificar su puerta (demasiado angosta), su ventana (rasgándola) y el husillo de la escalera (debía ser de sillares por dentro). Por la seguridad de la iglesia se deciden suprimir los estribos exteriores de la torre. Estas nuevas condiciones se notifican a Francisco de Hazas el 10 de junio de 1607, quien las acepta.

En general, en sus planteamientos de planta y alzado se trata de una iglesia realizada bajo presupuestos arquitectónicos propios del tardogótico. La iglesia actual es de tres naves a la misma altura, la central el doble de ancha que las laterales, cabecera ochavada y torre a los pies.

Al interior destacan los soportes cilíndricos y las bóvedas de crucería estrellada de sencilla tracería⁷²³. Los cuatro pilares son de núcleo cilíndrico pero se les ha adosado una columna que soporta los nervios de la nave central y en el tramo central otra semicolumna responde de los nervios laterales. El núcleo central del pilar está decorado con una línea de moldura a modo de capitel. A los muros perimetrales se adosan columnas como soporte de las bóvedas. Si nos centramos ahora en ellas, resultan retardatarias para las fechas de construcción del templo al repetir modelos propios de las bóvedas de crucería de la primera década del siglo XVI, sin emplear nervios curvos si exceptuamos la bóvedas de la nave central. Los arcos fajones y formeros son apuntados y las bóvedas de rampante redondo. Las claves han sido decoradas y el casquete de las bóvedas se ha realizado en ladrillo.

Desconocemos como era la iglesia gótica original y qué parte del actual templo se corresponde con la ampliación de finales del siglo XVI en la que intervino Pedro de Rasines, ya que todo el templo conserva una gran coherencia constructiva. Al tratarse de un templo gótico que se amplía en el siglo XVI podemos pensar en la construcción de las naves laterales y el ochavo, respetando la nave central gótica,

por lo que se reforzarían los soportes con las columnas adosadas. Al exterior esta ampliación resulta más verosímil si analizamos los estribos de la cabecera ochavada (angulados) y los de las naves laterales (rectos, propios de finales de siglo). Pedro de Rasines habría dado un diseño para la ampliación del templo, construyendo otro cuerpo de naves que efectivamente se levantaron a finales de siglo aunque no podemos conocer el grado de cumplimiento de los diseños de Rasines. Hasta donde nos cuenta el propio edificio, el maestro que construyó dicha ampliación respetó el estilo gótico de la primitiva iglesia.

En 1576 se mandaba construir un sepulcro privado en la Capilla de Santiago, la primera en la nave de la Epístola, lo que indica que ese tramo de nave ya estaba construido para esas fechas. El sepulcro de dicha capilla fue construido en arcosolio de medio punto y pilastras cajeadas que rematan en un frontón roto por las armas del fundador, el arcediano don Fernando de Palacio y Alvarado, canónigo de la Catedral de las Charcas de la Plata, capellán de Su Magestad y beneficiado de la iglesia de Limpias.

Tasaciones

Tanto Pedro de Rasines como otros maestros relacionados con el círculo de los Rasines (Pedro de Holanda, Juan de Rasines IV) y algunas obras llevadas a cabo por éstos (Monasterio de La Vid), se encuentra en estrecha relación con la obra de la Colegiata de Peñaranda de Duero (Burgos), donde el propio Pedro de Rasines acudió en varias ocasiones como tasador.

Don Pedro Álvarez de Acosta, obispo de Osma y fundador del Colegio de Santa Catalina de Burgo de Osma, fue el que concedió licencia para la erección de esta iglesia de Peñaranda en colegiata en 1532. La fundadora era la Condesa de Miranda, Doña María Enríquez de Cárdenas, hija de los Duques de Maqueda y tía del obispo Acosta, quien, al quedarse viuda, siguiendo un plan de implantación señorial en la villa, inicia en 1539 la construcción de la colegiata frente a su palacio; en el documento fundacional se compromete a dar 100.000 maravedíes anuales cada año que dure la construcción. Continuó la construcción su hijo don Francisco de Avellaneda y Cárdenas, erigiéndose en colegiata por bula papal en 1605.

Según nuevas investigaciones, el diseño de la iglesia se debe a Rodrigo Gil de Hontañón⁷²⁴. Las primeras noticias indicaban que la obra se había comenzado en 1540 según Ibáñez Pérez, quien señalaba que la primera traza que se siguió fue la de Bartolomé de Pierredonda, maestro elegido por la propia Condesa por su labor en el cercano monasterio de La Vid –hecho imposible si tenemos en cuenta que Pierredonda cuando figura en La Vid es en 1542–. Siguiendo al mismo autor, Pierredonda ejerció posteriormente de tasador de la obra de Peñaranda que se hacía bajo la dirección del maestro Pedro de Holanda.

Nos inclinamos por fechar el comienzo de las obras en 1545, cuando entra a trabajar como maestro de obras Pedro de Holanda (vecino de Peñaranda quien había trabajado en 1527 en la Colegiata de Berlanga de Duero a las órdenes de

⁷²⁴ La fuente documental se debe a IBÁÑEZ PÉREZ, 1989, pp. 399-401. Ordax ya se había inclinado por Rodrigo Gil, al igual que Casaseca (CASA SECA CASASECA, 1988, p. 319).

⁷²⁵ También en 1559 trabajó durante tres meses en la obra de la Catedral del Burgo de Osma (Soria) y en su Capilla de Santiago, con una venera inspirada en la de La Vid. Cit. GARCÍA CHICO, 1956a, p. 11.

Juan de Rasines⁷²⁵), siguiendo para ello una traza hecha por un maestro de cantería desconocido que se encuentra en manos de don Gaspar de Zúñiga; en 1549 renovaba su contrato y continuaba en la obra hasta 1561. El 1 de mayo de 1549 Bartolomé de Pierredonda supervisaba la obra junto a Pedro de Rasines, ya que en 1545 había sido nombrado supervisor y tasador de ella por don Gaspar de Zúñiga, abad de Castrojeriz (Burgos). En esa fecha se cambiaban cuatro estribos para ensanchar el crucero por orden del abad. Es esta la primera referencia sobre la estancia de Pedro de Rasines en Peñaranda.

En 1550 intervino en la obra Rodrigo Gil de Hontañón, mandando tirar los estribos de la capilla mayor por considerar que estaban mal hechos y dando nueva traza para proseguir la obra, mientras continuaba como aparejador Pedro de Holanda. Esta nueva traza es la definitiva como demuestra el informe de 1592. Sin duda, el primer proyecto se debió a Bartolomé de Pierredonda, que ejerció también como tasador y visitador, pero fracasó (por mal diseño o construcción) y Rodrigo Gil fue el encargado de hacer el proyecto definitivo.

La obra de la colegiata fue lenta ya que en 1592 se emitió un extenso informe en el que se afirma que ese año debía acabarse la capilla mayor: se trataba entonces de cerrar el crucero con el cimborrio y colocar las vidrieras. Se dice que debe venir un maestro para hacer las tres capillas hornacinas que deben construirse como cuerpo de la iglesia “según la traza de Rodrigo Gil”. La escalinata del altar mayor se hará como estaba hecha en La Vid, demostrando el influjo del cercano monasterio premostratense. Entonces dirigía la obra Pedro de La Montaña y Juan de la Bodega ejercía de aparejador. En 1558 trabajaba en la obra Diego de Cubillas. Otros canteros de la obra fueron Juan de Arana, Rodrigo de la Montaña y Pedro de Mentegui y a partir de 1563 se llamó a Juan de Pontones y a Pedro Díez de Palacios quienes aprobaron lo construido hasta el momento.

El 2 de julio de 1560 se pagaron a Pedro de Rasines 4 ducados “porque vino a visitar la obra de la dicha yglesia”⁷²⁶. Se le llamó de nuevo en 1573, ya que ese año consta que no vino a visitar la obra aunque se le avisó “pues murió en agosto pasado”. En 1589 figuran trabajando en la obra: Diego de la Bodega, García de Ruesga, Juan Villar de Rasines (hermano de Pedro), Domingo de Vivade y Pedro de Villasave⁷²⁷.

En 1606 llevaba a cabo ciertas obras importantes el cantero Diego de la Bodega que fueron completadas en 1635 por Esteban Alonso y Pedro de la Riva Hontañón. La portada fue completada y trasformada en el siglo XVIII por el Conde de Miranda Antonio López de Zúñiga, según reza la inscripción.

Como hemos visto, Pedro de Rasines visita en varias ocasiones la colegial: el 1 de mayo de 1549 junto a Bartolomé de Pierredonda, en 1560 y, de nuevo, en 1573, pero no pudo visitar la obra al haber muerto en 1572. Su primera visita a Peñaranda podría ser explicada atendiendo a su cargo en la obra cercana de la capilla mayor de La Vid, aunque en ese año no se ha confirmado documentalmente su presencia en el monasterio la visita a Peñaranda pudo entonces estar relacionada con el interés de los patronos por aclarar el estado de las obras. Por

⁷²⁶ CADIÑANOS BARDECI, 1993, p. 119.
⁷²⁷ RÍO DE LA HOZ, 2001, p. 335.

esa misma razón se le volvió a llamar en 1560, cuando ya había sido apartado de la construcción Pierredonda, al igual que en 1573, aunque ya había muerto. Se le debía considerar, por tanto, un maestro reputado ya que su criterio fue requerido en tres ocasiones a lo largo de veinticuatro años.

También fue requerido como tasador en la obra de la iglesia de Briones, La Roja, realizada por Juan Martínez de Mutio. Pero la obra de esta iglesia “la más hermosa y ámplia de las iglesias de salón en la Rioja”⁷²⁸, no había sido iniciada por Martínez de Mutio; este templo tiene una compleja historia en las primeras fases de su construcción.

El 21 de noviembre de 1521 se firmaba el contrato para hacer la obra de la iglesia con el maestro de cantería Miguel de Ezquioga; se especifica entonces que el templo sería de tres naves “como esta principiada e toda del altura que ba la nabada del medio o mas o menos conforme al arte de jumetria”⁷²⁹. Se trataba de continuar un templo ya planteado en lo esencial ya que el documento recoge que maestre Miguel debía deshacer parte de nueve capillas (los tres primeros tramos del templo) y hacer además otras seis capillas (los dos tramos de los pies). Por “deshacer de las dichas nueve y por las hacer con sus pilares de nuebo” se le darían 900.000 maravedíes incluido “el despojo de la obra que agora esta hecha e se ha de desbaratar”. Además maestre Miguel se comprometía a hacer las capillas con la condición de que la nave central fuese cinco pies más ancha que las colaterales. Acabadas estas capillas se harían las seis restantes “con sus coros”. Todo esto lo debía hacer en 7 años. El 17 de enero de 1524 el obispo don Alonso de Castilla daba “liçencia e facultad a los curas y beneficiados (...) de la yglesia de santa maria de Briones para que, como a ellos les pareçiere, puedan facer e hagan hazer de nuebo la dicha yglesia de Briones; e para la facer puedan derribar e derriben (...) todo lo que a ellos les pareçiere ser necesario”⁷³⁰.

Los plazos para entregar la obra se comenzaron a retrasar ya que en 1533, doce años después, se acabaron las nueve capillas de los tres primeros tramos y se contrataba la hechura de sus vidrieras. En 1536 todavía se le debía dinero a Ezquioga. No se sabe por qué razón este maestro no continuó la obra (¿muerte?), el caso es que en 1546 el cabildo firmaba un nuevo contrato con Juan Martínez de Mutio, maestro vecino de Fuenmayor, para que la acabase en ocho años. Govantes habla de una visita de maestros a la obra en este año que la dieron por “concluida para hacer la entrega del edificio a los patronos”, hecho que sabemos es erróneo ya que aún no se había acabado el templo⁷³¹.

Martínez de Mutio compaginó esta construcción con la Colegial de San Pedro de Soria, contratada el 22 de noviembre de 1551; en el contrato se titulaba cantero vecino de Briones y se comprometía a concluir la obra siguiendo para ello la traza que le diesen⁷³². El maestro murió en 1558 sin concluir la obra por lo que sus herederos fueron los encargados de hacerlo, entre ellos el maestro Juan Pérez de Solarte, casado con una Mutio. A Juan Martínez de Mutio y sus herederos se deben los dos últimos tramos, la escalera y la portada, así como la tercera capilla del lado del Evangelio (con escalera de tipo claustral y decoración de querubines en las pilastras). A Juan Pérez de Solarte se debe la segunda capilla del segundo tramo de la Epístola, realizada hacia 1568⁷³³.

⁷²⁸ El estudio arquitectónico más completo sobre esta obra se encuentra en MOYA VALGAÑÓN, 1983a, pp. 213-226.

⁷²⁹ MOYA VALGAÑÓN, T. II, p. 85.

Doc. nº 321.

⁷³⁰ RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1995, p. 21.

⁷³¹ GOVANTES, 1846, pp. 34 y ss.

⁷³² MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.II,

p. 29.
⁷³³ *Inventario*, 1975, T.I, p. 212.



Arcos de refuerzo en el interior del templo de Castro Urdiales.

El 20 de diciembre de 1562 se acuerda reconsiderar los frutos de la primicia de la iglesia que se dan a los herederos de Mutio. Ese año ya se habían empezado a vender las capillas acabadas en el templo; Martín de Ircio, que residía en México, mandó 200 ducados “por la capilla que se le dio en la dicha yglesia de señor san pedro”⁷³⁴. Al año siguiente la iglesia estaba cerrada ya que se mandaba retejarla a Juan Íñiguez.

El edificio contratado por los Martínez de Mutio se concluyó en 1565. El 10 de junio de 1565 Pedro de Rasines junto a los maestros Pedro de Olave e Íñigo de Zarraga tasaban la obra realizada por Juan Martínez de Mutio y sus herederos⁷³⁵. Pedro de Rasines había sido nombrado por parte del cabildo, justicia y regimiento de la villa de Briones, mientras que Olave representaba a los herederos de Martínez de Mutio y el escultor Íñigo de Zarraga había sido llamado por ambas partes para tasar la imaginería. Olave y Rasines, los maestros de cantería, después de visitar las canteras y caleras, medir la obra realizada y conocer las condiciones del contrato, emitieron su informe tasando la obra de cantería realizada por Juan Martínez y sus herederos en 2.824.799 maravedíes. El informe era totalmente favorable a los canteros ya que éstos únicamente debían desbaratar el arco

⁷³⁴ A.D.Logroño, Santa María de Briones, Libro 1, caja 23. Libro de fábrica desde 1562. fol. 1 vto.

⁷³⁵ Id., fols. 29-30vto.

escarzano de la fachada principal que había quedado muy bajo, y rehacerlo una mano más alto para que tuviese más luz el arco. Debían además revocar “los sentimientos” (grietas) que se hubiesen producido en las paredes y capillas y asegurar el antepecho del coro. La talla fue tasada en 196.948 maravedíes.

La obra Santa María de Briones fue continuada por Juan Pérez de Solarte, vecino de Briones, que el 7 de abril de 1567 contrataba la obra del chapitel y “paredon de las rruedas”. El ochavo del chapitel se debía hacer a tasación para agosto de ese año y sin embargo se tasó el 9 de enero de 1568 por los maestros Domingo de Hastrasio, vecino de Laguardia, por parte de la iglesia y Juan de la Edilla por parte de Solarte. La obra fue tasada en 230.682 maravedíes⁷³⁶. El maestro cántabro Pedro de la Torre Bueras trabajó también en la iglesia haciendo la sacristía, una capilla y la torre a partir de 1587, encargándose de realizar la traza para el chapitel de la torre, destruido en el siglo XVIII⁷³⁷.

Pedro de Rasines realizó varias tasaciones de trabajos realizados por Lope García de Arredondo: en 1562 y 1567 visitó y tasó el trabajo de este maestro en la capilla trazada por su padre en la iglesia de Laredo (obra de la que ya nos hemos ocupado) y en 1566 tasaba el trabajo de Arredondo en la iglesia de Castro Urdiales (Cantabria). También hay que reseñar la coincidencia de ambos maestros en la obra del Ayuntamiento de Laredo atribuido (como veremos más adelante) a Rasines y construido por Juan de Cerecedo y Arredondo.

En 1566 Pedro recibía 2.307 maravedíes por su trabajo en ver la obra reallizada por Lope García de Arredondo en la iglesia de Santa María de Castro Urdiales (Cantabria). La iglesia de Castro Urdiales, fundada en 1208, es uno de los ejemplos de arte gótico más importantes de Cantabria⁷³⁸. Su complejidad arquitectónica se explica por la variedad de tradiciones góticas que recoge, como bien prueba el diseño de su cabecera, realizada a mediados de la centuria e inspirada en el alzado de la Catedral de Burgos y en un diseño del cuaderno de Villard de Honnecourt, (realizado entre 1225 y 1235), en el que en la girola se alternan muros y capillas⁷³⁹. El sistema de diseño arquitectónico gótico concebía cada parte como un todo sin relación con el resto del edificio y con el alzado del conjunto, dando lugar a problemas de estabilidad acrecentados por faltas en la cimentación (que explicarían elementos tan característicos de esta iglesia como los tirantes de la nave central y los dobles arbotantes exteriores). Este es el punto que nos interesa destacar: las labores de refuerzo de la estructura del templo realizadas en el siglo XVI, ya que la nave central del templo se estaba abriendo por los problemas constructivos que hemos señalado anteriormente. Si analizamos la iglesia se pueden observar varios elementos de refuerzo contruidos en estas fechas. En primer lugar, los arcos escarzanos a modo de tirantes en la bóveda central para evitar el pandeo de los pilares y de los que existe documentación de los años 1571 y 1572⁷⁴⁰. Dichos arcos, obra probable del propio Lope García de Arredondo, están inspirados en los arcos escarzanos del patio del Colegio de San Nicolás en Burgos, obra de Pedro de Rasines, por lo que creemos que fue Pedro de Rasines el encargado de su diseño a partir de la visita de 1566. Sin duda se trata de unos arcos más góticos en su planteamiento que los burgaleses pero dicha “gotización” debe explicarse atendiendo a la necesidad

⁷³⁶ Id., Contrato en fols.15 vto.-17 y tasación en fols. 24-25.

⁷³⁷ En 1611 consta que con anterioridad había trabajado en dicha iglesia, había muerto en 1610. GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, p. 663.

⁷³⁸ Este templo tiene una amplísima bibliografía, tanto regional como de carácter nacional, que puede ser consultada en la recopilación de bibliografía artística a cargo de POLO SÁNCHEZ, 1994, T.II, pp.265-298. Entre los trabajos que se han ocupado de las obras que se llevaron a cabo en la iglesia durante el siglo XVI véase: *Guía*, 1988, pp.415 y ss. y CAMPUZANO RUIZ, 1985, pp. 76 y ss.

⁷³⁹ ARAMBURU-ZABALA, 1996, pp.78-83.

⁷⁴⁰ En 1571 constan pagos a Juan de Villanueva y sus oficiales que trabajaron en la “obra de cantería de las capillas y nave principal de la dicha yglesia”. En 1572 “gastaron en azer las paredes de las capillas y en trebor los arcos e arbotantes e pilares y paño de la nave principal y en azer andamios ciento e cinco oficiales...” A.D.S. Libro de fábrica de la iglesia parroquial de Castro Urdiales. Sig. 2757, s/f. Descargos de 1571 y 1572.



Estribo exterior a los pies del templo castreño.

de que la obra nueva del siglo XVI encajase con la construcción del siglo XIII.

Además, Lope García de Arredondo construyó otro “estribo” tasado en 1566 por Pedro de Rasines⁷⁴¹. Arredondo trabajaba en esta iglesia desde 1560, año en que se recoge en el libro de cuentas de la iglesia un descargo del mayordomo Juan de Otañes de 20 ducados por hacer “el pilar de la yglesia”, que puede tratarse del otro elemento de refuerzo del buque del templo, el gran contrafuerte que sostiene la torre de los pies. Al año siguiente la documentación es más explícita sobre el trabajo de Arredondo; se habla de que “se le a de cargar al dicho lope de rredondo la pared del acoque biejo que tomo para azer el estribo e pilar por lo qual a de azer la dicha pared asta el cabo y a de cobijar la dicha pared de losas de sillareria desde la puerta del castillo asta la pared alta del bolaredo”⁷⁴². La situación del castillo y el cabo nos indican que el estribo construido por Arredondo estaba al Este y que la pared de alguna manera uniría la cabecera del templo con la puerta del castillo. Pero Arredondo también hacía otras pequeñas obras en la iglesia de Santa María como cerrar la “puerta del Bendaval”, hacer la “sala de la casa que bibe francisca de Prabes” que era de la iglesia y aderezar la chimenea, etc., de tal forma que en 1561 tenía cobrados 705 ducados de trabajos en esta iglesia.

Atribuciones

Colegiata de Santa María en Roa de Duero (Burgos)

Fue don Florentino Zamora Lucas el primero en atribuir esta obra a los Rasines, padre o hijo –inclinándose por este último–⁷⁴³, mientras que Salvador Andrés Ordax ha apuntado la posibilidad de que el autor fuese alguno de los miembros de la familia Naveda⁷⁴⁴. La cronología de esta iglesia y su análisis avalan la atribución a Pedro de Rasines y su relación con otras obras de estos arquitectos como la capilla La Vid, la referencia más cercana a la Colegiata de Roa.

A finales del siglo XII existía en Roa de Duero una iglesia románica de la que se conserva una sencilla portada en el muro inferior de la torre a los pies del templo, donde también se conservan lápidas funerarias de dicha construcción. Esta primitiva obra debió ampliarse en el siglo XIII como demuestra la existencia de una portada a los pies del templo, donde puede contemplarse el

⁷⁴¹ “ten dos myll e trecentos y siete maravedis que pago a pedro de Rasynes maestro cantero por lo que vino a rreber la obra que lope de rredondo avia echo en el estribo y que las demas obras que hizo en la yglesia e otro tanto pago el dicho lope de rredondo y que esta en dicha partida el salario e gasto en el tienpo que estuvo en dicha villa”. A.D.S. Libro de fábrica de la iglesia parroquial de Castro Urdiales. Sig. 2757, fol. 29.

⁷⁴² Ibidem. s/f, incluido en el memorial de Lope García de Arredondo de 1561.

⁷⁴³ ZAMORA LUCAS, 1965, p. 253.

⁷⁴⁴ ANDRÉS ORDAX, 1991, p. 90.

escudo de armas de Alfonso VIII (1158-1214). Debió ser Alfonso VIII quien erigiera la iglesia en colegial ya que su primer arcipreste, Gonzalo Ruiz, murió en 1270 según se puede leer en la losa sepulcral conservada en el cuerpo bajo de la torre.

En el siglo XVI se levantó la colegiata actual, sin que existan referencias documentales sobre esta fase constructiva⁷⁴⁵. La fecha de 1566 que se lee en lo alto del ábside indicaría el final de la construcción de la cabecera del nuevo templo. Esta cabecera, de amplias dimensiones a modo de capilla centralizada, debió levantarse por el IV Conde de Siruela, don Juan de Velasco, y su esposa María de Cárdenas y fue utilizada como enterramiento de los familiares de los fundadores⁷⁴⁶. Los patronos no debieron financiar el templo en su totalidad ya que en la portada meridional también campea el escudo de don Francisco Tello de Sandoval, obispo de Osmá durante 1567-78, aunque la portada ha sido fechada en 1593⁷⁴⁷. También en 1583 y 1584 se dotaban cantidades para la construcción del coro y la sala capitular por relevantes personajes de la villa⁷⁴⁸. Otras capillas abiertas a los muros perimetrales de las naves nos indican la financiación particular, en especial la capilla de la familia Burgos, también llamada de La Inmaculada, abierta en el muro sur del templo. En ella está sepultado Francisco Cabeza, arcediano de Palencia y arcipreste de Roa, que en su testamento de 1507 dejaba un florín de oro al año “para reparo de la dicha mi capilla nueva”, donde había fundado dos capellanías en 1490⁷⁴⁹.

Los escasos datos constructivos indican una ampliación de la iglesia gótica del siglo XIII a partir de finales del siglo XV y comienzos del XVI: primero se abrirían capillas privadas en los muros del antiguo templo –Capilla de los Bur-

⁷⁴⁵ El libro de fábrica más antiguo conservado data de 1766. No se han realizado análisis histórico-artísticos en profundidad de la colegiata en las obras publicadas que se han ocupado de este templo (LOPERRÁEZ CORVALÁN, 1788; ZAMORA LUCAS, 1965; ARRANZ ARRANZ, 1979 y ANDRÉS ORDAX, 1991, p.90). Únicamente Weise relaciona la obra con el conjunto de iglesias salón españolas y publica una planta de la colegiata (WEISE, 1952, pp.11-12, fig. 11).

⁷⁴⁶ En el muro colateral al presbiterio, en el lado de la Epístola, se hallaba el sepulcro de García de Camargo, hijo de María de Velasco, duquesa de Albuquerque, muerto en 1521. También en la cabecera del templo se encuentra la sepultura de don Pedro de la Cueva Velasco, hermano del III Conde de Siruela, muerto en Roa en 1544. La fecha de 1545 figura en el sepulcro de Pedro de Cáceres al lado del Evangelio.

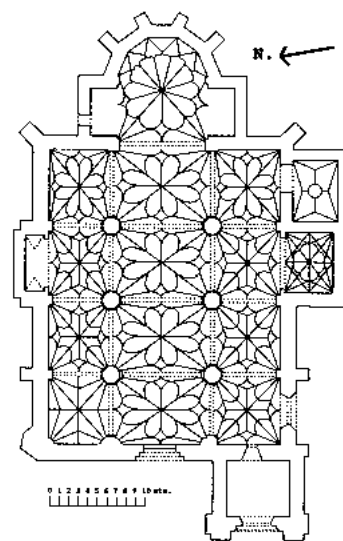
⁷⁴⁷ ANDRÉS ORDAX, 1991, p. 91.

⁷⁴⁸ En 1583 el arcipreste de la colegiata Juan de Santo Domingo, dejó dispuesto que se hiciese la sala capitular. El coro capitular, a los pies de la nave central, recoge los escudos de la familia Salazar y una lápida en que se recoge la donación de doña Francisca de Salazar de 1.000 ducados para la construcción del coro, habiendo muerto en 1584. Cit. ZAMORA LUCAS, 1965, pp. 269-270.

⁷⁴⁹ ZAMORA LUCAS, 1965, p. 278.



Exterior de las naves y fachada meridional del templo.



Planta de la Colegiata de Roa de Duero. (J.J. Polo Sánchez).



Detalle de los escudos de los Condes de Siruela en la cabecera del templo.



Interior del templo desde los pies.

gos—; a mediados del siglo los Condes de Siruela financiarían la construcción de una gran capilla mayor que les sirviese de panteón familiar —capilla mayor y antigua sacristía— y a finales de la centuria se construirían el coro, la sacristía capítular y la gran portada meridional, también con la financiación particular. Queda por desentrañar en qué momento se levantaron las naves del templo, pero parece claro que corresponden al patronazgo de los Siruela y fueron levantadas a continuación de la construcción de la capilla mayor por la correspondencia estilística de ambas partes, respetándose elementos del templos románico y gótico, como las dos portadas de los pies y la Capilla de los Burgos.

La gran cabecera centralizada es similar en su desarrollo a la capilla mayor de Santo Tomás de Haro: una estrella de diez puntas que encierra once pétalos. Pero en Roa, a diferencia de Haro, de cada columna parten dos nervios, igual que en la cabecera de Santo Domingo de la Calzada, otra obra de Juan de Rasines. A su hijo Pedro se debe sin duda el diseño de esta bóveda que enlaza a la perfección con otra obra suya: la gran bóveda del conjunto funerario de La Vid, modelo de inspiración de esta capilla. De hecho, incluso la posible fecha de construcción de la capilla, 1566, nos habla de una construcción simultánea a La Vid. La gran bóveda de Roa se sostiene por columnas apoyadas en pequeñas ménsulas, todo ello corrido por una imposta moldurada. Los vanos de la cabecera son también propios de Pedro de Rasines.

En Roa también se da otra peculiaridad que enlaza la colegiata con otra obra relacionanda con Pedro de Rasines: el uso de grandes arcos de medio punto a modo de pequeñas capillas hornacinas decorados con casetones, en este caso rectangulares, como Pedro había tenido oportunidad de conocer en la capilla mayor del monasterio de La Vid. En Roa estos espacios en la capilla mayor estaban destinados a sepulcro de los Siruela y en ellos están enterrados destacados miembros de la familia como demuestran los escudos de los Velasco y Siruelas que campean sobre cada arco.

La capilla mayor de Roa se abre al crucero del templo por un amplio arco ligeramente apuntado. El sentido funerario de la gran capilla antes se reforzaba al estar separada del conjunto de las naves del templo por una gran reja decorada, obra de Francisco Martínez de Valladolid a finales del siglo XVI⁷⁵⁰. Hoy la reja ha sido retirada.

El conjunto de las naves del templo lo forman cuatro tramos de tres naves de igual altura separadas por seis gruesos pilares cilíndricos. Los tramos no son en ningún caso cuadrados: el central es corto y ancho y los laterales largos y estrechos, proporción nunca seguida por Pedro de Rasines. Lo que sí es propio de Rasines, heredando un modelo de su padre Juan, es el diseño de las bóvedas —en este caso de plementería de ladrillo— de la nave central y del primer tramo del templo que reproducen con exactitud el modelo de las bóvedas de la Colegiata de Berlanga de Duero, llegando incluso a curvar los terceletes antes de unirlos, demostrando una tendencia unificadora y reguladora en el uso de un único diseño de bóveda.



Bóveda casetonada en la capilla hornacina de la capilla mayor.

⁷⁵⁰ ZAMORA LUCAS, 1965, p.273.

Las naves del templo están separadas por amplias columnas de fustes con estrias acanaladas en su parte superior decoradas con un sencillo capitel de molduras; la primera columna está decorada con una escultura de María de Borja, mientras que la Adoración de los Reyes (grupo atribuido a Diego Siloé⁷⁵¹), se ha sido trasladado a un arcosolio de la nave del Evangelio.

Ocupando el espacio entre los contrafuertes se abrieron en el muro Sur del templo dos capillas privadas, más bajas que las naves del templo. La Capilla del Sagrario también fue fundada por los Condes de Siruela en el siglo XVI y conserva una reja de Francisco Martínez. La capilla aneja es la ya comentada de los Burgos donde destaca su bóveda estrellada bajo la cual se encuentran los sepulcros góticos de Gabriel Alonso de Burgos y de Francisco Cabeza. Existía una tercera capilla en este muro sur continúa a la de los Burgos, como puede observarse en el paramento exterior, era la de los Borjas y los Bacas y puede que a ella corresponda el arcosolio y sepulcro que hoy existe en el muro norte del templo, ya que dicho sepulcro (gótico) no se corresponde con la cronología de las naves por lo que pudiera haberse trasladado desde su primitiva ubicación cuando se levantaron las naves del templo.

El exterior de la cabecera del templo nos habla de nuevo de La Vid y de Pedro de Rasines en el empleo de salvajes como tenantes de los escudos de los fundadores en los estribos.

Casa Consistorial de Laredo (Cantabria)

Hasta ahora se ha venido manteniendo que el diseño de la Casa Consistorial de Laredo se debía al escultor cántabro Simón de Bueras, pero un nuevo estudio de la documentación y el análisis estilístico el edificio nos hablan de Pedro de Rasines como su tracista⁷⁵².

Sabemos que en 1539 había sido necesario invertir una considerable suma de maravedíes en arreglar el edificio antiguo del concejo de Laredo ya que “se dio e pago al dicho mayordomo e bolsero nueveçientos e setenta e seis maravedíes que gasto por nuestro mandado en adereçar la casa de concejo desta villa segun lo dio por quenta en menudo”⁷⁵³. El nuevo edificio que hoy podemos contemplar fue trazado en 1557. Siguiendo a Bustamante Callejo (quien pudo consultar el libro de acuerdos del ayuntamiento de los años 1556 y 1557), fue decisiva la llegada al puerto de Laredo del monarca Carlos I en septiembre de 1556 ya que se hizo patente la necesidad de un nuevo edificio, dado que el antiguo se hallaba entonces en estado de ruina.

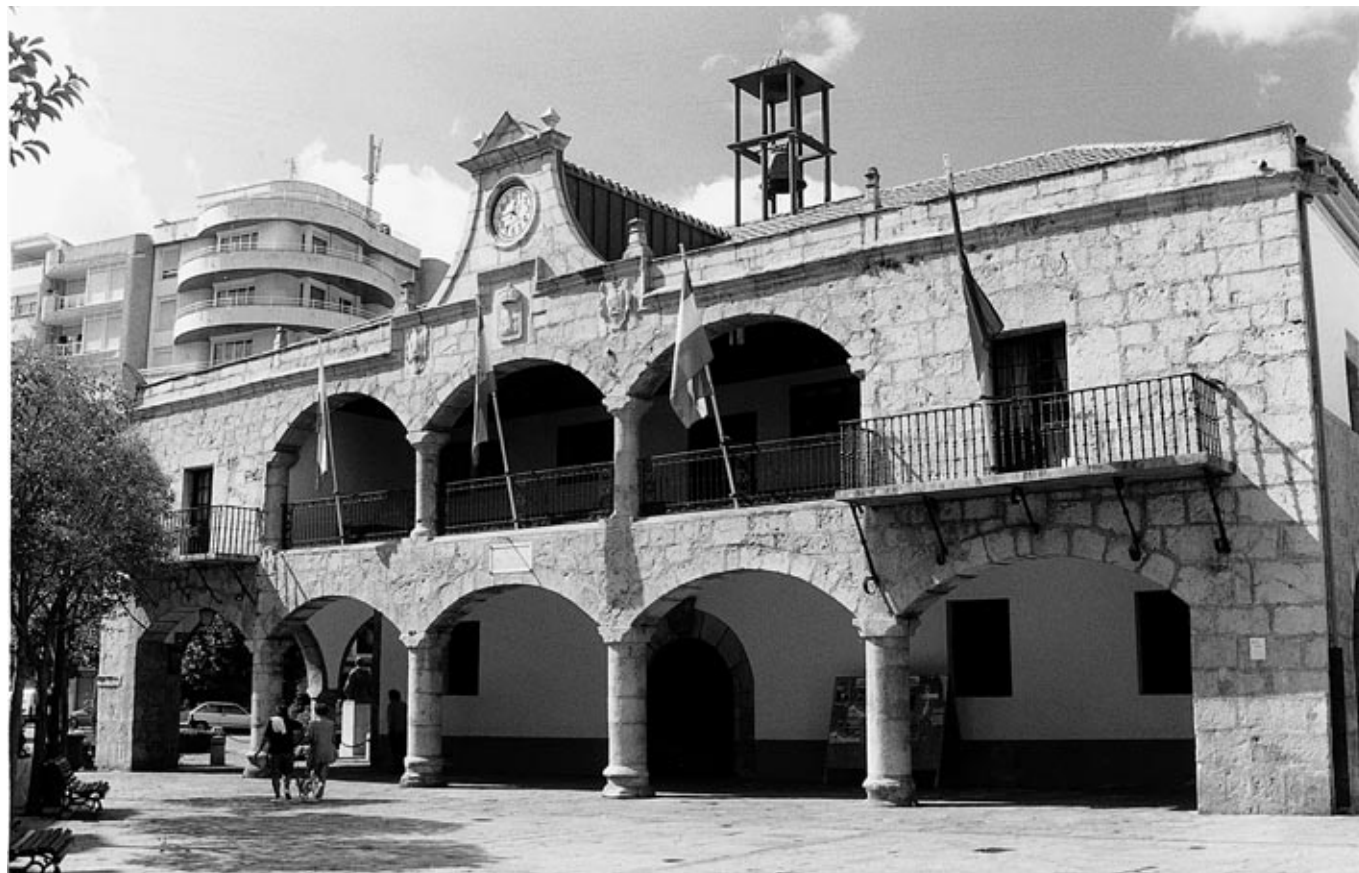
El 30 de abril de 1557 el ayuntamiento decidió el derribo de la vieja casa alegando que “como en la villa no hay Casa de Concejo ni Casa bastante, antes está todo para se caer y muy viejo, es cosa muy conveniente se haga todo lo susodicho nuevo”⁷⁵⁴. Se encargó al regidor García de Escalante buscar canteros y se empezó a dismantelar el antiguo ayuntamiento el 11 de junio, debiéndose aprovechar la madera en la obra nueva. El 12 de julio se reunió el concejo para deliberar acerca de la necesidad de una cárcel en el nuevo edificio como era habitual en este tipo de edificaciones. Es entonces cuando se habla de la traza diseñada

⁷⁵¹ GÓMEZ-MORENO, 1983, pp. 51-52. Según el autor se trata de los restos de un retablo “muy dentro de su estilo pero no sobresalientes”, junto una Virgen María en el tranco de la Expectación, hoy en paradero desconocido.

⁷⁵² Sobre este edificio véase ARAMBU-RU-ZABALA, 1983-1984, (p. 215); BASOA OJEDA, 1968; y BUSTAMANTE CALLEJO, 1962-1963, (pp.179-193).

⁷⁵³ A.H.P.C. Secc. Laredo, Leg. 5, doc. 4. Libro de cuentas de la villa de Laredo, 1538-1553, fol. 19 vto.

⁷⁵⁴ Id., p. 180.



Fachada principal del Ayuntamiento de Laredo.

por Lope García de Arredondo: según el regidor Cachupín “la traza hecha por Lope de Redondo está hecha para que las cuatro paredes, una vez armado el edificio, sirvan como cárcel...”. Se decidió “que atento a que se encontraban en la villa muy buenos oficiales” se hicieran varias trazas.

El siguiente paso corrió a cargo del escultor y entallador Simón de Bueras, quien dio las condiciones en que se debía adjudicar la obra, condiciones aprobadas por la justicia y el regimiento de la villa el 26 de julio de 1557⁷⁵⁵. Este punto es importante ya que tradicionalmente se ha confundido a Bueras con el tracista del edificio: Bueras realiza una serie de indicaciones acerca del remate (sobre materiales que corren a cargo de la villa, la obligación del maestro en quien se remate la obra de tener siempre en ella al menos veinte oficiales, la obligación de dar fianzas, etc.) y no sobre la obra en sí, no es el tracista⁷⁵⁶.

Al remate de la obra acudieron los maestros de cantería Pedro de Naveda, Hernando del Ribero, Pedro de Cerecedo, Juan del Valle, Martín Ochoa, Lope García de Arredondo y Juan de Cerecedo, quien hizo baja en 1.430 ducados. Consta que ya se trabajaba en la obra en 1563 cuando Cerecedo corría a cargo de la construcción de las paredes maestras del edificio y las portadas, mientras que

⁷⁵⁵ Simón de Bueras había realizado trazas que corresponderían a trabajos de carpintería en 1551 en las obras de la Cárcel Nueva de Burgos y haría también en 1563 en el edificio de las panaderías de la misma ciudad, nunca dio trazas de cantería. Véase IBÁÑEZ PÉREZ, 1977b, pp.215-22. Sobre su trabajo como escultor véase también GONZÁLEZ ECHEGARAY el alt., 1991, p.102.

⁷⁵⁶ Publicado por BUSTAMANTE CALLEJO, 1962-63, pp.182-83.

Arredondo era el encargado del trabajo en pilares y ventanas⁷⁵⁷. En ese año la obra debía estar muy avanzada ya que se procedía a su tasación. El 30 de abril el mayordomo de la villa escribía en su libro de cuentas el siguiente descargo: “Yten dio y pago por nuestra librança dada en treinta de abril por pedro de rrasynes maestro cantero quatro ducados que ubo de aber por dos dias que se ocupo en esta villa en ber y tasar las paredes de la casa de conçejo que hizo juan de cerezedo cantero que fue nonbrado por esta villa para las rretasar y por la yda y benyda a su casa de que mostro carta de pago”⁷⁵⁸. La obra de Cerecedo fue tasada en 217.000 maravedís; concretamente se trataba de “las quatro paredes con sus portadas que hizo en la casa del conçejo desta vylla hasta el primer suelo”⁷⁵⁹.

En este caso, a Pedro de Rasines se le pagaron 4 ducados por dos días de trabajo más su traslado desde Rasines, ya que se indica que venía desde su casa. Había sido requerido por la villa para que actuase como tasador de la parte de los promotores del edificio consistorial lo que indica que era conocido por los regidores de Laredo, lo que es comprensible si atendemos a la obra de su padre en la iglesia parroquial y al hecho de ser la villa de Laredo la cabeza jurídica de todo el territorio circundante y por tanto de su propio pueblo natal. Además, Pedro era el maestro del Condestable, personaje de relevancia fundamental en la villa de Laredo, donde mantenía torre y casa.

Lope García de Arredondo en ese mismo mes de abril de 1563 consta que trabajaba también en la obra de Laredo; de hecho, se le pagaban 40.000 maravedís en cuenta de los 100.000 maravedís que debía recibir “por los pilares y paño de sillereria y bentanas de la casa del concejo de la parte de hacia las casas de hernan garcia del hoyo”. La obra se le había adjudicado en remate, firmando un contrato, no localizado, ante el escribano Sebastián de Puerta⁷⁶⁰. Después de la marcha de Cerecedo, –encargado exclusivamente de los muros de la planta baja–, en julio, septiembre y octubre Lope continuó recibiendo cantidades a cuenta de la obra del nuevo ayuntamiento, a la vez que se le encargaban otras pequeñas obras en la villa, como una fuente⁷⁶¹. En septiembre ya figuran en la obra maestros carpinteros y yeseros que trabajaban en los suelos, lo que indicaba que la obra de cantería se había concluido. En octubre se pagaba a Diego de Cicero, maestro entallador 7.500 maravedís por “la obra de las bentanas y puertas que haze en la casa del ayuntamiento”. En noviembre el maestro entallador era Lope de Ugalde y se le pagaba por venir de Castro Urdiales a la villa “a dar rraçon de como se abian de azer las bentanas e puertas” y en diciembre el maestro cantero Francisco de Palacio hacía los asientos de las ventanas. No se han conservado más referencias documentales sobre la marcha de esta obra aunque creemos que en diciembre de 1563 estaba ya próxima a su conclusión puesto que se trabajaba ya en el piso noble.

La carrera profesional de Lope García de Arredondo como maestro de cantería se iniciaba con esta obra⁷⁶²; aún no se había avecindado en Burgos y no estaba familiarizado con la arquitectura burgalesa, raíz de esta tipología.

⁷⁵⁷ Este Juan de Cerecedo, vecino del valle de Aras, no es maestro mayor de la Catedral de Oviedo, documentado trabajando en el oficio de cantería entre 1523 y 1568. Aunque coinciden los nombres, la vecindad y la cronología, es difícil creer que un maestro de la categoría del maestro mayor de la Catedral de Oviedo acuda a la subasta y se quede con la obra de cuatro paredes de una casa consistorial. Más bien debe tratarse de algún familiar, probablemente su sobrino. Véase GONZÁLEZ ECHEGARAY et alt., 1991, pp.157-159.

⁷⁵⁸ A.H.P.C. Secc. Laredo, Leg.10, Doc.1. Cuentas del mayordomo de la villa Fernando de Escalante del año 1563. Laredo, 1564. s/f.

⁷⁵⁹ Id. La liquidación con Cerecedo se realizó el 12 de julio de ese año de 1563.

⁷⁶⁰ A.H.P.C. Secc. Laredo, Leg. 10, Doc. 1. Cuentas del mayordomo de la villa Fernando de Escalante del año 1563. Laredo, 1564. s/f.

⁷⁶¹ Id. “yten dio y pago por librança dada en doze de julio a lope de rredondo maestro cantero 1.D maravedis que los ubo de aber por lo que el y sus oficiales se ocuparon en adereçar la fuente y caños della y buscar por donde se yba el agua...”.

⁷⁶² GONZÁLEZ ECHEGARAY et alt., 1991, pp. 228-229. El 12 de enero de 1585 se le nombra para que informe de la marcha de las obras de la torre y casa de Francisco de Cobillas en Cicero (A.H.P.C. Leg. 4863, ante Francisco de Cobillas, cuaderno 12, fols. 11-13). El 31 de mayo de 1586 con Diego de Sisniega consta que habían realizado una aclaración de lo que podían costar las obras de dos capillas en la iglesia de Adal (Id., Leg. 4863, ante Francisco de Cobillas, cuaderno 12, fols. 1-2). A las noticias publicadas podemos añadir que el 16 de marzo de 1578 era maestro de la obra de la iglesia de Ajo (Id., Leg. 4867, cuaderno 4, fols. 325-325 vto.) El 28 de mayo daba carta de pago de cantidades a cuenta de la obra de esa iglesia así como de materiales que le dio el Concejo que habían quedado “de los maestros que antes la tenían”. Ese mismo día contrataba la realización de un calero para la obra (Id., Leg. 4867, cuaderno 4, fols. 347-348 vto.).



Galería porticada de la fachada principal del Ayuntamiento de Laredo

El diseño arquitectónico del nuevo ayuntamiento se debió a Pedro de Rasines. Nos basamos en el análisis estilístico del edificio y en el hecho de que sea el maestro llamado por el regimiento de la villa para actuar como tasador, representando por tanto a los promotores del edificio y no al maestro constructor. Esta circunstancia, el ser tracista y tasador (o en otros casos visitador de la obra), era relativamente común en el sistema de trabajo de la cantería de la Edad Moderna; servía para asegurar el cumplimiento por parte del maestro constructor de lo trazado por el maestro tracista, así promotores y tracista se aseguraban de que se había construido según lo pactado.

Sabemos que la traza del nuevo ayuntamiento estaba ya hecha en julio de 1557, coincidiendo con la maestría de Rasines en obras como las de Briviesca, Santo Tomás de Haro, la capilla mayor de La Vid y el Colegio de San Nicolás. Y es en Laredo se observa la influencia de la obra del colegio burgalés cuyo patio tiene clara relación con los dos pisos de arcos carpanel que se abrieron en la fachada principal del ayuntamiento. En Laredo además sobre el balcón central se colocó posteriormente el escudo de España y ambos lados los escudos de la villa; el ático a modo de espadaña se construyó en el siglo XIX para instalar el reloj. En las fachadas posterior y lateral se continúa el soportal con arcos de medio punto. En el ángulo Suroeste en 1705 se colocó un reloj de sol⁷⁶³. La fachada Oeste presenta también arquería en su piso bajo: tres arcos de medio

⁷⁶³ RINCÓN GARCÍA, 1988, p. 224.

punto sostenidos por columnas sobre basa ática, lo que indica un tratamiento diferente a la fachada principal de arcos carpanel y pilares sin basa.

El elemento más característico y sobresaliente del edificio es su fachada principal orientada al Sur, lo que es significativo ya que se abre hacia la plaza y da la espalda a los muelles, entonces muy próximos y de intensa actividad. Se abre hacia la actividad de la nueva plaza construida ya en el llano, en el nuevo espacio abierto a los pies de la puebla vieja de la villa situada en pendiente y cuyo vértice era la iglesia de Santa María. El diseño de su fachada, compuesta como hemos visto por dos pisos de arcos carpanel (el inferior de cinco arcos y el superior de tres), es decir abiertos hacia el exterior, enlaza con una nueva tipología que a mediados del siglo se incorporaba a este tipo de edificaciones civiles y que tiene su referencia más cercana en la arquitectura señorial castellana de comienzos del siglo, donde se empiezan a abrir loggias en las fachadas hacia el jardín de las villas suburbanas. El ejemplo más claro de como una logia delantera se concibe como elemento generador de la fachada es el Palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos), al que ya hemos dedicado unas líneas en este trabajo.

La incorporación de esta estructura porticada a edificios civiles destinados a servir al poder municipal se produce a mediados de la centuria debido principalmente a cuestiones prácticas, ya que era el sistema funcionalmente más adecuado para el trabajo de los escribanos así como la instalación de mercados, a la vez que el balcón en la fachada servía para de la contemplación de actos y festejos. El paso previo, abrir solamente el piso bajo, se había dado ya a finales del siglo XV (ayuntamientos de Bielsa en Huesca y Catí en Castellón), siendo la tipología más común entre los ayuntamientos españoles⁷⁶⁴. El siguiente paso, abrir el piso noble hacia el exterior a través de la creación de una balconada de arquerías, se da ya a mediados del siglo XVI, como demuestran los ejemplos de Puebla de Sanabria, San Clemente en Cuenca (de 1565), Ayllón en Segovia, Morón de Almazán en Soria⁷⁶⁵. Si exceptuamos el Ayuntamiento de San Clemente (con dos galerías de siete arcos de pilastras jónicas, tercer piso cerrado y gran torre), el resto de los ejemplos citados demuestran una concepción funcional de este tipo de edificaciones, sin concesiones a la decoración: una única fachada de dos pisos porticados corridos flanqueada por gruesos machones. En el caso concreto de Laredo la balconada únicamente se abre en el centro pero de igual modo que en los ejemplos anteriores no se produce ninguna concesión a la “gran arquitectura”, la de los órdenes clásicos. Este hecho es evidente en la obra laredana, donde ha primado la sobriedad propia de obras civiles de carácter utilitario, hecho que se refleja en el esquematismo con que se han concebido los capiteles (simples sillares prismáticos). Estos primeros ejemplos parecen localizarse en la mitad Norte peninsular, aunque intentar hacer un somero estudio de su dispersión geográfica resulta arriesgado ya que no parecen existir líneas de dispersión geográfica o criterios de aplicación de esta estructura atendiendo al tipo de villa, a su influencia económica o tamaño⁷⁶⁶.

⁷⁶⁴ Ejemplos de casas consistoriales con pórtico de arcos abierto en el piso bajo se construyen desde el siglo XV hasta la actualidad. Los más antiguos son el de Bielsa (Huesca) del siglo XV; Catí (Castellón), siglo XV y Alarcón (Cuenca) de principios del siglo XVI.

⁷⁶⁵ El Ayuntamiento de Plasencia en Cáceres se comenzó en 1517 aunque la fachada de dos pisos porticados posiblemente corresponda a la reforma que sufrió el edificio en 1627, como demuestran sus capiteles y sus arcos.

⁷⁶⁶ Ejemplos destacados de esta tipología son: Martín Muñoz de las Posadas (Segovia) con el piso superior abierto completamente gracias a una estructura adintelada; Puebla de Sanabria (Zamora), siglo XVI, Sigüenza (Guadalajara) en 1573; Trujillo (Cáceres) hacia 1586; Ciudad Rodrigo (Salamanca); Pedraza (Segovia) en 1627; Bejar (Salamanca) en 1739; Guadix (Granada) acabado en 1617; Iscar (Valladolid) en primer tercio del siglo XVIII; Medinaceli (Soria) en 1653 y Lorca (Murcia) en 1678. Véase RINCÓN GARCÍA, 1988.

RODRIGO DE RASINES

Obras relacionadas con Pedro de Rasines

Las primeras intervenciones de Rodrigo de Rasines como cantero tienen como escenario obras dirigidas por su padre, como la capilla mayor del Monasterio de La Vid, la iglesia de Quintanilla San García y la iglesia de Santo Tomás de Haro, todas estudiadas en páginas anteriores. Tras la muerte de Pedro de Rasines, ocurrida en torno al mes de agosto de 1572, Rodrigo toma las riendas de las obras familiares y contrata la terminación de construcciones como la iglesia de Santo Tomás de Haro y el monasterio de Santa Clara de Briviesca, también ya analizadas. Su trabajo sale entonces a la luz (igual que le había ocurrido a su padre con su abuelo cincuenta años atrás) y por ello conocemos otras actuaciones de Rodrigo de Rasines al margen de esas obras heredadas.

Obras Propias

Molino en Haro (La Rioja)

El 25 de agosto de 1579 Rodrigo de Rasines, entonces maestro de la obra de Santo Tomás de Haro, contrataba la reparación del molino que Juan de la Fuente y su mujer, María de Guevara, tenían sobre el río Tirón en esa misma villa de Haro. El 11 de septiembre de ese mismo año acudía a la subasta de las obras que se debían realizar en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, también en La Rioja. De hecho, es importante destacar que estas dos actividades entre agosto y septiembre de 1579 parecen coincidir con el parón que sufrió la obra de Santo Tomás de Haro entre 1578 y 1579, parón que llevó al cabildo a presentar un pleito ante la Real Chancillería de Valladolid contra Rodrigo de Rasines en agosto de 1580.

El molino que se había comprometido a reparar Rodrigo de Rasines pertenecía a Juan Fernández de la Fuente, (vecino de Ameyugo y mayordomo y procurador del Hospital de Haro), a su mujer y a las hermanas de ésta. Sabemos que estaba situado dentro del término de la villa de Haro, en un lugar conocido como “carrabylo”, en el arroyo de “arrubyna” en el río Tirón. El compromiso de Rasines era “hazer y reparar el portillo que esta rrompido en el dicho calze debajo de arrubyno que sera de largo treynta pies lo qual a de hazer de cal y canto por la parte del rryo hasta el nybel del agua del calze de syllareria y lo demas de mamposteria y a de ser de (ilegible) pies de ancho la pared y a de poner el dicho rodrigo de rrasynes todos los materiales de cal y arena y piedra que fueren menester para la dicha obra (...) lo a de dar hecho y zerrado muy byen de cal y arena dentro de seys dias primeros syguientes y porque aya de hazer y cumplir lo suso los dichos maria de guebara y juan fernandez de la fuente le an de dar y pagar beynte y dos reales los diez reales luego y los doze reales restantes acabada la obra”. La obra se debía hacer en cantería y en seis días, a partir de la firma del contrato, por un precio de 22 reales⁷⁶⁷.

⁷⁶⁷ A.H.P.L. Leg. 3435, ante Juan Ortiz Taranco, fols. 35 vto.-36 vto. En Haro, 25 de agosto de 1579.

Puja en el Monasterio de Santa María La Real de Nájera (La Rioja)

Una obra mucho más importante era sin duda la que se remataba al mes siguiente en Nájera. En el Monasterio de Santa María La Real, el 11 de septiembre se realizaba el remate para la adjudicación de la obra del sobreclaustro, dormitorios, escaleras, etc., según la traza y condiciones dadas por Matías de Castañeda, maestro vecino de Oña, quien realizó la primera puja poniendo la obra en 11.000 ducados⁷⁶⁸. Finalmente la obra fue adjudicada el 24 de octubre al maestro Juan de Elorriaga que debía realizar el trabajo en once años por un precio de 7.500 ducados, lo que da idea de la relevancia de la obra. Actuaron como sus fiadores Juanes de Balquerna, Cristóbal de Guernica y Lucas del Campo, vecinos de Baños de Río Tobía, Íñigo de Haya –vecino de Autol– y Miguel de Aleicola –vecino de Arteaui–.

Esta subasta de septiembre de 1579 se corresponde con uno de los periodos de ampliación del monasterio; había sido fundado en el siglo XIV y a mediados del siglo XV, bajo el priorazgo de don Pedro Martínez de Santa Coloma, se había reedificado su iglesia. En el siglo XVI se acomete la ampliación del monasterio: el maestro Juan Pérez de Enderza contratada en 1513 la construcción del refectorio; en 1516 estaba en construcción la cerca del monasterio (tenían problemas con la ciudad), y en 1529 se construía el claustro bajo. El coro alto se contrata en 1535 con los maestros vascos Juan Martínez de Mutio (ya le hemos visto trabajar en Briones, San Pedro de Soria y Santa Coloma), y Juan de Acha. En 1546 se trabajaba en la ordenación de los sepulcros reales.

La siguiente obra importante que se acomete en el monasterio es esta que nos ocupa: la Capilla de los Reyes, el claustro alto y las dependencias monasteriales destinadas a dormitorios, librería, escaleras, etc.; el encargado de dar la traza para esta ampliación fue Matías de Castañeda y, como hemos comentado, la obra se la adjudicó Juan de Elorriaga, continuándola a partir de 1584 Francisco de Odriozola, quien permanece en la obra en 1624⁷⁶⁹. El resultado fue un claustro alto abierto, (hoy está cerrado), formado por grandes arcos de medio punto sobre pilastras jónicas.

Capilla en la Iglesia de Ampuero (Cantabria)

La primera referencia documental sobre la construcción de la nueva iglesia parroquial está fechada en 1589, año en que consta que trabajaban en ella los maestros de cantería Diego de Marrón y Rodrigo de Rasines⁷⁷⁰. De la iglesia anterior al plan constructivo desarrollado a lo largo del último tercio del siglo XVI apenas existen noticias documentales directas; las referencias debemos buscarlas en el deseo de los feligreses de ser enterrados en el suelo del templo como le ocurría al licenciado Clemente de Escalante en 1537. La construcción de esta primera iglesia se realiza en el siglo XV cuando se construye un templo de tres naves con dos tramos y ábside poligonal cubiertas con bóvedas de crucería con terceletes. Todavía se observan muestras de esta primera fase como las ventanas

⁷⁶⁸ Los maestros que acudieron a la subasta fueron: "...matías de castañeda vezino de la villa de oña y joan de Legorriaga vezino de la villa de hernani / y simon de la llosa vezino de san pantaleon de aras y simon de berrieza vezino de la ciudad de burgos y miguel de haretta vezino desta dicha ciudad y muyguel perez de solarte vezino de? y xristoval de arceta vezino de alesanço y bartolome de la concha vezino de?/ y domingo martinez vezino de san mames de aras e rrodrigo de rresines vezino de rresines y juan de albarado vezino de ampuero y juan saenz de la hedilla vezino de rresines y pedro de la torre bueras vezino de burgos...". La documentación sobre este remate en A.H.N. Secc. Clero, Leg. 2963, ante Pedro Escudero, s/f.

⁷⁶⁹ MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.I., pp.22-23, nota 8. Sobre el monasterio de Nájera véase *Inventario*, 1985, pp.47-61.

⁷⁷⁰ Sobre la iglesia parroquial de Santa María de Ampuero véase: *Guía*, 1988, (pp.455-456) y CAMPUZANO RUIZ, 1985, (pp.245-352).

con arcos apuntados del muro sur, la ventana gótica de la capilla mayor, o los pilares fasciculados con varios frisos decorativos.

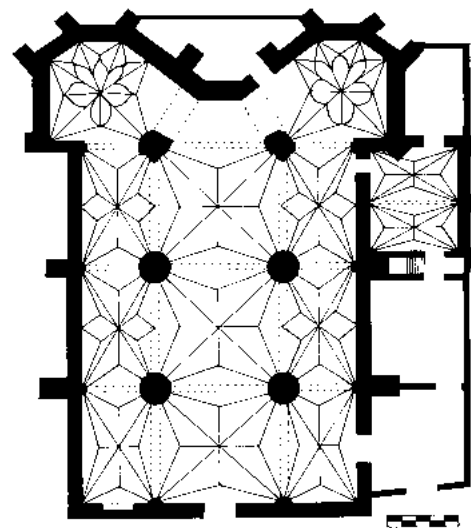
El 22 de enero de 1589 el concejo de Ampuero se reunía para tratar la financiación de la obra de la iglesia para lo que cada vecino debía dar limosna durante seis años. La lectura del documento indica que se trataba de añadir un tercer tramo al templo original, el “acabar de hazer las dos capillas y torre”⁷⁷¹. Estas capillas o tramos de bóveda se corresponden con las dos capillas colaterales del tramo de los pies ya que la torre se alzaría sobre el tramo central. El documento lo firma Diego de Marrón, uno de los maestros que hará la obra.

A partir de 1589 se debió contratar a Diego de Marrón de la Cuadra, vecino de Ampuero, y a Rodrigo de Rasines. Por documentos posteriores sabemos que ambos maestros también se encargaron de la construcción de la capilla del lado de la Epístola, fundada por el abad Diego Martínez Hierro, vecino de Ampuero pero residente en Maqueda (Toledo), ya por entonces difunto y antiguo conocido del maestro Diego de Marrón (le había dado en dote 500 ducados para que se casase con María de Ruesga)⁷⁷². Además Marrón había sido oficial de Pedro de Rasines en la obra de la capilla del monasterio burgalés de La Vid entre 1552 y 1558 y creemos que debió seguir vinculado a obras de los Rasines.

La obra de esta capilla parece que está concluida el 12 de enero de 1591 cuando ambos maestros daban poder al clérigo Marcos de Alvarado, residente en Madrid, para que pidiese 300 ducados a Diego Martínez Hierro y a su sobrino y heredero Juan Hierro⁷⁷³. El 10 de mayo de 1592 Marrón y Rasines se daban por contentos de 5.000 maravedíes que les había pagado Marcos de Alvarado a cuenta de los 600 ducados que les debían los herederos de Diego Martínez Hierro “por rrazon de la obra de cantería que hecimos en las capila –sic– quel dicho diego hierro mando hazer en este lugar de anpuero”⁷⁷⁴. En 1598 Diego de Marrón y la viuda de Rasines acaban de cobrar lo que se les adeudaba por la obra; en total, la obra de la capilla había sido contratada en 1.600 ducados y cobrada en tres pagos anuales. El último tercio que cobran corresponde a 1593 y reclaman el tercio pendiente de 1594⁷⁷⁵.

La historia documental nos habla por tanto de dos intervenciones constructivas en la iglesia que prácticamente se realizaron al tiempo: por un lado la conclusión del tramo de los pies y por otro, la construcción de una de las capillas de la cabecera, a imagen de la capilla ya existente en el lado del Evangelio. Se trata de la Capilla de los Espina o Capilla de San Juan que había sido fundada por don Sancho Sáinz de Espina, sepultado en ella en 1568 según consta en la lápida sepulcral⁷⁷⁶. La capilla perteneció al linaje de los Espina-Velasco que la heredaron en mayorazgo, junto con la famosa casa-torre de los Espina en dicho lugar⁷⁷⁷. Uno de los miembros más destacados de este linaje fue don Juan de Espina Velasco (1563-1643), afamado coleccionista y erudito en la corte de Felipe III⁷⁷⁸.

Sobre esta capilla poco más sabemos. El 11 de enero de 1606 Catalina Sáinz de Bárcena, madre del entonces patrono de la capilla y sobrino del funda-



Planta de la iglesia de Santa María de Ampuero. (Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria).

⁷⁷¹ A.H.P.C. Leg. 3416, ante Juan Martínez de Pieragullano, fols. 46 vto.-47.

⁷⁷² Testamento de Diego de Marrón. Ampuero, 18 de Febrero de 1605. A.H.P.C. Leg. 3417, ante Juan Martínez de Pieragullano, s/f.

⁷⁷³ Id., Leg. 3416, ante Juan Martínez de Pieragullano, fols. 29-29vto.

⁷⁷⁴ Id., fols. 88-88 vto.

⁷⁷⁵ Id., Leg. 3417, ante Juan Martínez de Pieragullano, fols. 161-162, 166 vto.

⁷⁷⁶ En la lápida sepulcral, hoy adosada a un muro de la capilla, se lee “AQVI YAZE EL REBE(REN)DO SEÑOR SANCHE SS DESPINA CURA Y BENEFICIADO DESTA YGL(ESI)A. FUNDADOR Y DOTADOR DES(TA) CAPILLA/ AÑO DE 1568”.

⁷⁷⁷ En el barrio de la Bárcena se sitúa la casa solariega familiar en la que, además de una torre medieval de cuatro plantas, destaca la portalada por su notable y original disposición al estar protegida por dos guerreros de piedra que sostienen el escudo familiar. En el siglo XVII se amplió la construcción original con una casona solariega.

⁷⁷⁸ La Capilla de San Juan quedó en manos de alguno de los miembros de la familia que residía en Ampuero y no de don Juan de Espina cuyos padres, identificados como Catalina de Espina Velasco y Diego de Espina “el indiano”, conquistador del Perú, no aparecen relacionados con la capilla.



Exterior de la Capilla de los Martínez Hierro.

dor, Andrés de Espina Velasco, incorporaba los bienes de la Ermita de Santa Ana de Ampuero a “la capilla del señor san juan que fundo sancho sainz de espina tio del dicho bachiller mi hixo en la yglesia mayor deste dicho lugar en el lado del evangelio...”⁷⁷⁹. En abril de ese mismo año el licenciado Ungo de Velasco, cura en dicha iglesia de Ampuero, y el mayordomo de la iglesia declaraban que se había dado licencia para que algunas sepulturas fuesen dadas en uso para conseguir limosnas por ellas “para el rreparo del edificio y las demas cosas necessarias de las dichas yglesias”⁷⁸⁰. En 1610 Andrés de Espina Velasco encargaba los lucillos de los sepulcros de la capilla a varios maestros de obra⁷⁸¹ y el 24 de enero de ese mismo año ordenaba en su testamento que le sepultasen en dicha capilla⁷⁸². A partir de marzo el nuevo patrón fue Diego de Espina Velasco, sobrino de Andrés. Entre los meses de diciembre de 1610 y enero de 1611 se procedió a realizar el inventario de las escrituras que tenía en su poder el entonces cura de esta iglesia, el licenciado Pieragullano. Entre sus papeles se encuentra la fe de consagración de cuatro altares por “fray tadeo obispo dominico”.

Aunque exista un lapso de tiempo entre la fundación de la Capilla de los Espina y la capilla realizada por Rasines y Diego de Marrón a partir de 1589, creemos que ambas corresponden a un mismo plan constructivo ya que la segunda se construye a semejanza de la primera aunque ligeramente más reducida en sus proporciones. La relación entre ambas obras, reflejada en la idéntica bóveda que las remata, nos inclina a pensar que se concluyeron al tiempo, aunque fuesen iniciadas en diferentes épocas, como prueba el arco de acceso a cada capilla. En la Capilla de los Espina el arco de ingreso denota una fecha temprana en el empleo de arco escarzano y ha utilizado el gran machón que servía de contra-

⁷⁷⁹ A.H.P.C., Leg.3417, cuaderno 3, s/f.

⁷⁸⁰ Id., s/f. 15 de abril de 1606.

⁷⁸¹ MUÑOZ JIMÉNEZ, 1992, p. 147.

⁷⁸² A.H.P.C., Leg. 3418, ante Juan Martínez de Pieragullano, cuaderno 2, fols. 13 y ss. Testamento del Licenciado Andrés de Espina Velasco.



Arco de ingreso a la Capilla de los Espina.

fuerte a la capilla mayor; por el contrario, la Capilla de los Hierro presenta un ingreso con pilastras cajeadas y cornisa que sostiene un arco de medio punto rebajado. La concepción de la estructura interior denota la mano de un mismo maestro ya que las bóvedas de ambas capillas descansan en ménsulas embutidas en el friso corrido de cada capilla.

Ambas capillas han sido construidas como espacio funerario y así lo demuestran la inscripción de la Capilla de los Espina y los dos nichos sepulcrales de la capilla de la Epístola (arco de medio punto enmarcado en una estructura adintelada de orden toscano rematada con el escudo familiar). En planta, son dos espacios poligonales que sobresalen con respecto a la nave y con contrafuertes en ángulo, más largos los de los Espina. Las bóvedas en ambos casos tabicadas, ya no son de crucería con terceletes, sino que ya se emplean los combados. El trazado de estas bóvedas es muy común en edificios de la primera mitad del siglo XVI y repetidos en la segunda mitad; guarda semejanza con modelos comúnmente empleados por los Rasines, como la cabecera de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), diseño del abuelo de Rodrigo de Rasines, demostrando la inercia en el uso de modelos de crucería que caracterizó la carrera de Rodrigo.

El último tramo de nave y los dos pilares cilíndricos también corresponden al siglo XVI. A diferencia de los pilares de técnica gótica de la nave siguiente, éstos ya son de técnica renacentista, aunque aún sin depurar. El pilar baquetonado se ha sustituido por uno cilíndrico de gran diámetro en cuya parte superior arrancan los nervios de las bóvedas embutiéndose en él; pero surgen a diferente altura, aún falta la introducción del capitel como elemento unificador de estos arranques.

La torre citada en el documento de 1589 se concluyó posteriormente aunque se hubiera empezado con anterioridad. El 13 de mayo de 1636 el maestro cantero Miguel de Alvear contrata en nombre del maestro Pedro de Maeda, la obra de “la fábrica de la torre y capillas de la yglesia parroquial de santa Maria del lugar de ampuero según la traza que para ello hizo Felipe de Alvarado”⁷⁸³. El 11 de mayo del año siguiente, ambos maestros contrataban a Juan de la Puente, Pedro de la Tijera y Mateo Sáinz de la Castañeda para asentar la piedra de la obra desde “la superficie de los cimientos que estan hechos asta la cornixa principal de los texados”⁷⁸⁴. Al exterior la estructura de esta torre es aún visible; la fachada principal de la iglesia contiene una portada enmarcada por unos salientes que suben hasta el segundo cuerpo, incluso el color de la piedra de sillería es ahí diferente. Se trata del cuerpo de la antigua torre aprovechada posteriormente para hacer una nueva fachada.

La siguiente etapa constructiva es la que corresponde a la portada del muro Norte, en la actualidad tapiada. Se trata de una portada arquitrabada y rematada en frontón realizada en el siglo XVII, quizá al mismo tiempo que la torre.

La última fase constructiva corresponde al siglo XIX, cuando se construye la fachada del muro Oeste. Se trata de una fachada compuesta por un cuerpo central con portada y vano en su segundo cuerpo, reloj y espadaña y dos cuerpos laterales con óculos unidos al anterior con aletones, levantado una fachada del XIX a imitación de las de siglos anteriores, lo que no es raro si tenemos en cuenta el auge constructivo que experimenta la zona en el siglo XIX⁷⁸⁵.

Iglesia de San Andrés en Rasines (Cantabria)

Rasines era el pueblo natal de la dinastía de los Rasines como evidencia el toponímico. La iglesia parroquial, hoy sin culto, sufrió muchos abatares en su construcción y en una de sus etapas constructivas, la más ambiciosa, figura Rodrigo de Rasines como su maestro tracista⁷⁸⁶.

Existía en Rasines una primitiva iglesia de estilo gótico citada en la documentación en diversas ocasiones con motivo de pleitos por diezmos o por enterramientos de los vecinos. Quizá la mejor evidencia de la existencia de esta primera iglesia sea la que nos proporciona el arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón en 1577 al expresar en su testamento su deseo de fundar una capilla en esta iglesia de Rasines, pueblo de donde provenía su progenitor Juan Gil de Hontañón. Se trataba de una idea ya expresada por Rodrigo Gil un año antes, cuando el 7 de enero de 1576 se capitulaba el matrimonio de su sobrina María Gil de Ribera con Diego Gil de Gibaja. En este documento Rodrigo se comprometía a realizar una capilla en la iglesia

⁷⁸³ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 4.899, fols. 279-283.

⁷⁸⁴ Id. Leg. 4.900, fols. 291-292 vto.

⁷⁸⁵ Algunos autores la han fechado a finales del siglo XVI o comienzos del siguiente, emparentándola con la fachada de La Compañía de Santander, como representantes de la arquitectura jesuítica en la región. CAMPUZANO RUIZ, 1985, p.350, y *Guía*, 1989, p. 456.

⁷⁸⁶ De esta obra nos hemos ocupado en ALONSO RUIZ, 1999, pp. 97-118.



Arco de ingreso y bóveda de la Capilla de los Martínez Hierro.

y una capellanía con tres misas perpetuas cada semana. La capilla se debía fundar “hacia oriente a la mano izquierda como entramos por la puerta de la iglesia que mira a oriente” con unas dimensiones de 25 pies de ancho por 50 de largo. Debía ser administrada por sus dos sobrinos recién casados pero Diego Gil de Gibaja, tras recibir la dote para dicho proposito, fue abandonando la idea alegando lo escaso de los recursos para acometer la construcción, originando un pleito. La capilla finalmente no se construyó.

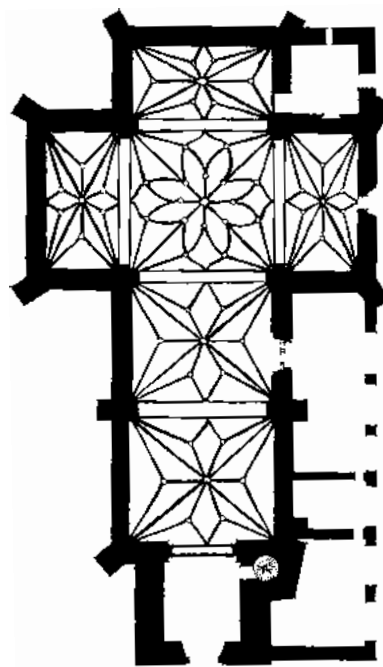
La antigua iglesia parroquial de Rasines fue transformada a partir de 1590. El 21 de noviembre Hernando de Córdoba, como maestro de la obra de la iglesia, firmaba un contrato para realizar la obra a tercias con Juan Gil de la Torre y Francisco Martínez de la Concha. De este documento se desprende que se trata de hacer y acabar la obra de las capillas (bóvedas) de la iglesia⁷⁸⁷. En esta etapa de la construcción consta que participó Rodrigo de Rasines como se desprende de su testamento: “yten digo que entre Juan Gil de la Torre y my ay ciertas quantas de la heglesia del señor santo andres parroquia deste lugar rremytome al libro de quantas que tengo y que esta scripto de my letra”⁷⁸⁸, y por la documentación posterior sabemos que participó de una manera más destacada, ya que fue tracista del nuevo templo junto a Pedro de la Torre Bueras. El proyecto de ambos consistía en la realización de una iglesia de tres naves a la misma altura pero por problemas con los maestros de la obra este plan fue simplificado en 1605, construyéndose un templo de nave única.

⁷⁸⁷ A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.434, ante Juan de Villar Saravia, fols. 39-39 vto. Cit. GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp. 168, 262 y 389. También *Gutia*, 1988, p. 465.

⁷⁸⁸ Id., Leg. 3416, ante Juan Martínez de Pieragullano, fols. 35-39. Rasines, 9 de Septiembre de 1595.



Exterior del templo.



Planta de la iglesia de San Andrés en Rasines.

Cabecera de la
iglesia parroquial.



Los problemas con los maestros encargados de la construcción empiezan con Hernando de Córdoba. El 9 de marzo de 1603 se firma un nuevo contrato de obligación entre sus fiadores, entre los que se encuentra Juan Gil de la Torre, y el mayordomo de la iglesia Jerónimo de Villa, por el que los fiadores se obligaban a pagar 400 ducados a la iglesia en que fueron condenados “por no aber hecho dicha obra y aberla dexado”⁷⁸⁹. Al mes siguiente la fábrica tenía un nuevo maestro, Hernando del Hoyo (vecino de Padiérniga), que contrataba la obra en 2.800 ducados⁷⁹⁰; en el contrato actuaba como su fiador uno de los tracistas, Pedro de la Torre Bueras. Sin embargo, estas fianzas no debieron ser efectivas ya que, según noticias posteriores, Hoyo no había querido darlas, entablándose un nuevo pleito y quedando sin efecto este remate. No sabemos en qué condiciones debía realizar la obra Hoyo, si siguiendo el plan de iglesia salón establecido en 1590 o por el contrario el plan simplificado como se contrata en el siguiente remate de 1605, pero por la cuantía del remate debemos suponer que se trataba de concluir la obra iniciada a tercias por los maestros anteriores y no la iglesia en su totalidad, ya que la obra de 1605 se remataría en 3.500 ducados.

El 31 de enero de 1604 seguía su curso el pleito anterior: el merino de la Junta de Parayas mandaba se notificase a Juan Gil de la Torre y Francisco Martínez de la Concha la requisitoria que contra ellos había realizado Hernando de Córdoba, que tras contratar la obra a tercias con los dichos maestros habían hecho ausencia y subcontratado su parte. La requisitoria, realizada en nombre de Hernando por su hermano Andrés de Córdoba, exigía que se informase de por qué “juan gil de la torre y francisco martinez de la concha dieron a azer en non-

⁷⁸⁹ Id., Leg. 3435-II, ante Juan de Villar Saravia, fols.15-15 vto. Año 1608.

⁷⁹⁰ Id., Leg.1117, ante Juan de Ruyseco, fols.365-366 vto., Cit.GONZÁLEZ ECHEGARAY et alt., 1991, p. 663.

bre del dicho hernando de cordoba quatro pies de obra al contorno de la iglesia de san andres de rasines a juan de aguero y miguel de aguero que la hizieron vezinos de oz de anero en quarenta ducados e que se hizo con pan e vino del dicho hernando de cordoba”⁷⁹¹. Esta es la razón del pleito que se va a suscitar entre el representante del maestro de la obra y el encargado: “quatro pies de alto de la obra de cantería que alrededor de toda la obra de cantería questa echa”. Para solucionar el problema se acordó entre ambas partes nombrar un árbitro del conflicto y se eligió para ello a Juan Martínez del Barrio, maestro de cantería ya experimentado y vecino del propio lugar de Rasines⁷⁹². El 24 de febrero de 1604 Juan Martínez del Barrio mandó a las partes que en el plazo de seis días presentasen todos los papeles que tenían como pruebas, pero no hizo falta tanto tiempo ya que al día siguiente Juan Gil de la Torre ya había presentado sus pruebas. El veredicto del árbitro se hizo público el 26 de febrero; en él condenaba a Juan Gil a que pagase “su tercia parte como los demas maestros = y que ansi mismo pague su tercia parte de las costas y gastos que se ubieren hecho en defensa de los dichos maestros”. A los hermanos Córdoba los condena a que “den y paguen a el dicho juan gil de la torre tan solamente los treinta y nueve ducados menos un real que por ellos pareze concerto y pago a los canteros que levantaron por su horden los quatro pies de obra”⁷⁹³.

El 5 de mayo de 1604 el mayordomo de la iglesia declara “que la obra de cantería que se a de hazer en la dicha yglesia a muchos dias que se començo y los maestros que la tomaron se murieron, y la dicha yglesia traya pleito con los fiadores y con licencia de Vuestra Señoría se concerto con ellos en que le diesen quatrocientos ducados y despues de esto la dicha obra se puso en rremates con rreditos que dieron los provisosores de Vuestra Señoría y se rremato en hernando de oyos en dos mill y ochocientos ducados y el dicho hernando de oyos no a querido dar fianças y sobre ello se a traído pleito y con licencia de el licenciado çuaço se concerto en que diesse quatrocientos reales para los gastos que avia hecho la yglesia y con esto quedo por libre el dicho rremate y la dicha obra no se acabara sino es remitiendo Vuestra Señoría el concertarla para que se aga”⁷⁹⁴, por lo que se da licencia para la realización de un nuevo remate para concluir la obra.

El 1 de abril de 1605 Rodrigo Gil del Valle, juez de la causa, declara que “atento que aora ay maestros de cantería en las comarcas que an benido de castilla” manda se lleven a los valles de Trasmiera, Liendo y Guriezo cartas anunciando el remate de la obra de cantería de la iglesia de Rasines que consiste en “tomar a proseguir y acabar la obra de cantería comenzada”⁷⁹⁵. También se enviaron cartas anunciando el remate de la obra a San Pantaleón de Aras, San Mamés y San Miguel de Aras, Cicero, Laredo y al valle de Liendo. El remate se fijó para el domingo 17 de abril de 1605 conforme a la traza y condiciones firmadas por los mayordomos de la iglesia Rodrigo Gil del Valle y Jerónimo de Villa, y los maestros de cantería Rodrigo Villar de Rasines y Pedro de la Torre Bueras y que se incluyen en la documentación, aunque habían sido realizadas años atrás ya que Rodrigo Villar de Rasines testó en 1595 y ya constaba como difunto en mayo de 1598. Así, las condiciones que se incluyen en el remate habrían sido realizadas en torno a 1605, basándose para algunos aspectos, como

⁷⁹¹ Id., Leg. 3.434-II, ante Juan de Villar Saravia, fol. 35.

⁷⁹² Juan Martínez del Barrio es una figura importante dentro de la cantería castellana. Vinculado familiarmente con los Ezquerria de Rozas, también dedicados a la cantería, trabajó en El Escorial, puente de Segovia en Madrid, Catedral de Valladolid, etc. y en otras obras dejó su impronta como arquitecto (los Santos Juanes de Nava del Rey en Valladolid es prueba de ello). No se le conoce ninguna relación profesional con los implicados en el pleito de la iglesia de Rasines, pero si de vecindad, al ser Juan Martínez del Barrio vecino de Rasines. Vid. GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp. 388-389.

⁷⁹³ A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3.434-II, fol. 40 vto.

⁷⁹⁴ Id., Leg. 3434-III, ante Juan de Villar Saravia, fols. 82-82 vto.

⁷⁹⁵ Id., fol. 83.

la realización de las bóvedas en las trazas y condiciones anteriores realizadas por Rodrigo de Rasines y Pedro de la Torre Bueras en 1590, cuando se inició la primera remodelación de la iglesia. Este primer proyecto es el que se comenzó a realizar en 1590 por Hernando de Córdoba y que consistía en una iglesia de tres naves. Como hemos visto, tras años de problemas con los sucesivos maestros de la obra, en 1605 se decide “rreduzir la obra questa elexida y comenzada de tres naves a una nave en sus dos brazos de cruzero y capilla mayor como esta comenzada”⁷⁹⁶.

En estas condiciones con que se remata la obra en 1605 se hace referencia a que se pagará por la traza 16 ducados “para los dichos maestros”, ya que existía la traza de la iglesia de tres naves pero no la del nuevo plan, por lo que Pedro de la Torre Bueras, aún vivo, puede que interviniese en la modelación del proyecto⁷⁹⁷.

Nos interesan en especial las referencias que existen en estas condiciones sobre la obra trazada por Rasines; así sabemos que existían medios pilares adosados a las paredes interiores del templo y que estaban planteados los cimientos del edificio y levantada la cabecera con sus estribos y ventanas (excepto la claraboya al mediodía que se manda construir ahora). El maestro debía “desbaratar la capilla cabezera que agora tiene la iglesia dejando en pie el arco perpiaño”, es decir, reconstruir la bóveda de la capilla mayor. Las naves del transepto también debían estar iniciadas en esas fechas ya que las condiciones recogen que se deben cerrar y hacer los estribos. Los capiteles y la cornisa deben ser de orden toscano, orden que contrasta con la condición que recoge que las ventanas sean rasgadas y con media columna. Se recogen las medidas de altura del nuevo templo (capilla mayor de 32 pies que se corresponde en las naves con una cornisa a 26 pies y 6 pies de bóveda; la sacristía de 22 pies de altura), pero no de anchura, lo que indicaría que en cuestión de planta se reutilizarían los planteamientos de Rasines y Torre Bueras.

La ordenación interior también recoge la construcción de una cornisa de orden toscano sobre la que se debe construir las ventanas imitando las dimensiones de la ventana de la cabecera, perteneciente a la fase constructiva anterior. Las bóvedas han de ser de piedra y no tabicadas, con cruceros, terceletes y combados y “las bueltas de los cruceros principales a medio punto”, es decir, con rampante redondo, todo ello “de su buena monte hecha con mucha curiosidad y gracia”. Las bóvedas se han de cerrar conforme a la traza de Rasines y Torre Bueras, indicando que en 1605 aún perduraban los criterios tardogóticos (de bóvedas de crucería estrellada con nervios curvos), en casos como esta iglesia parroquial.

Si se analiza lo construido se puede comprobar como el edificio original de Rasines y Pedro de la Torre Bueras estaba concebido con cabecera recta y perlongada con contrafuertes angulados en las esquinas, igual que los brazos del transepto. El crucero fue concebido como el único espacio cuadrado del templo y se cubrió con la bóveda de combados propia del abuelo de Rodrigo, ya empleada en la Colegiata de Berlanga de Duero: el modelo de crucería y combados donde se curvan los terceletes antes de unirse. El resto de las bóvedas son de cru-

⁷⁹⁶ Id., fols. 87-93.

⁷⁹⁷ Pedro de la Torre Bueras consta como difunto en 1610. Es un maestro de intensa actividad profesional entre 1571 y 1610 por tierras burgalesas, riojanas y cántabras. Véase su trabajo en GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, pp. 662-663.



Capilla mayor.

cería recta, siguiendo un diseño muy empleado a comienzos de la centuria. Sin embargo, en muchos de los casos no se cumplieron las condiciones anteriores: no se abrió la claraboya en la cabecera y las bóvedas se hicieron tabicadas. Los soportes interiores son pilastras de orden toscano.

Acudieron al remate los maestros de cantería Hernando del Hoyo (vecino de Padiérniga y el maestro que no dio fianzas en 1603), Juan de Monasterio (vecino de Gibaja), Bartolomé de Sopeña (vecino de Liendo) y Juan de la Pasadilla (vecino de San Miguel de Aras), pero sin embargo, se decidió dejar el remate para más adelante para “quando ayan benido mas maestros de canteria de castilla a donde estan en sus obras” porque tras sucesivas posturas la cantidad del remate seguía siendo muy alta, lo que es “mucho daño de dicha yglesia por estar puesta mucho mas prezio de lo que se merece”. Finalmente Juan de Monasterio dejaba la obra en 3.500 ducados más 200 reales de prometido, precio en que se remata la obra.

Juan de Monasterio firma el contrato con los mayordomos de la iglesia el 5 de mayo de 1605; en él declara que “yo el dicho juan de monesterio prinzipal hare proseguire y acavare la dicha obra de canteria de dicha yglesia conforme a la traza de hella firmada de rrodrigo biyar de rrasines y de pedro de la torre maestros de canteria questa en poder de geronimo de biya mayordomo y conforme a las condiziones con que se me rremato questan firmadas de dicho dotor rrodrigo gil de valle juez de la causa y de geronimo de biya mayordomo de la

dicha yglesia” y a acabarla dentro del plazo de ocho años⁷⁹⁸. El último día de agosto, Monasterio da carta de pago de 400 ducados y 200 reales de prometido que le ha entregado Jerónimo de Villa, mayordomo de la iglesia, como primera paga para comenzar a hacer la obra de la iglesia⁷⁹⁹.

El 1 de noviembre de ese año Monasterio contrata a Juan de Ramales y a Juan Gil de la Torre, (el maestro que años atrás había realizado la obra a tercias con Francisco Martínez de la Concha y Hernando de Córdoba), para hacer “la pared de la colateral con su dentellon”. Se obligaban a “rronper los cimientos de dicha colateral hasta llegar a el nibel de lo hecho de dicha obra y lebantar de dicho cimiento arriva la dicha pared hasta ygualar arriva con la obra biexa hasta aora hecha (...) y que siendo nezesario de se ahondar mas el cimiento de lo questa ahondado dicha obra hecha lo hemos de ahondar”, todo ello realizado en seis meses por 1.500 reales⁸⁰⁰. Por tanto, la obra se debía concluir para abril de 1607 como parece que ocurrió, ya que en mayo Monasterio firmaba un nuevo contrato con Miguel de Palacio, vecino de Carriazo, para que acarrease “toda la piedra y arena que fuere menester para dicha obra que le tengo dada como para la demas obra que tengo hasta la acavar y cerrar capillas como estoy obligado toda piedra de manposteria y labrado y cruzeros y lo demas nezesario para dicha obra”⁸⁰¹. Este nuevo contrato habla ya de cerrar capillas y hacer cruceros, es decir, de hacer las bóvedas, lo que indica que ya se ha igualado la obra vieja con la nueva y se han levantado los muros al nivel del empiece de las bóvedas. En 1609 la obra continuaba y Monasterio cobraba de los mayordomos de la iglesia “a quenta e pago de los maravedis que de dicha yglesia he de aber por hazer la dicha obra de canteria de hella”⁸⁰². El 19 de enero de 1621, muerto ya Monasterio, la obra había sido adjudicada por su viuda a Pedro del Campo, Francisco de San Miguel y Juan de Incera, todos vecinos de Galizano, quienes en esa fecha hacían cuentas de los dineros que han cobrado a cuenta de la continuación de la obra de la iglesia (2.377 reales)⁸⁰³. Finalmente en 1756 Andrés Antonio de Bolde diseñaba el pórtico de la iglesia, manteniendo los criterios de sobriedad imperantes en el resto del edificio⁸⁰⁴.

En la actualidad la iglesia de Rasines ha sido abandonada, en ella ya no se realiza culto y la gran mayoría de sus imágenes han sido trasladadas, aunque se está procediendo a su restauración. Este abandono se debió a la ruina del edificio años atrás, cuando se derrumbó la torre y el primer cuerpo de la iglesia. Este estado contrasta con la magnificencia del edificio siglos atrás, cuando se la calificaba como “una iglesia digna de una ciudad”⁸⁰⁵.

Puja en el Monasterio de San Martín de Don (Burgos)

El 26 de febrero de 1592 se inició la subasta de la obra de cantería de la construcción del Monasterio de San Miguel Arcángel en San Martín de Don, fundado por don Juan Ochoa de Salazar, natural del lugar y obispo de Calahorra y Plasencia. Las trazas y condiciones de la obra las había realizado Diego González de Sisniega. Este maestro había realizado un informe sobre el Hospital de

⁷⁹⁸ Id., fol. 96.

⁷⁹⁹ Id., fol. 128.

⁸⁰⁰ Id., fols. 138-139 vto.

⁸⁰¹ Id., Leg. 3.435, ante Juan de Villar Saravia, fols. 50-50 vto.

⁸⁰² Id. Leg. 3.435-III, fols. 2-2vto.

⁸⁰³ Publicado sin referencia de archivo en EALO DE SÁ, 1997, pp. 103-109.

⁸⁰⁴ A.H.P.C. Secc. Mapas y Varios, 68 y 69. Las condiciones de la obra en A.H.P.C. Leg. 3.631.

⁸⁰⁵ LOMBERA Y LAVIN, 1893, pp. 73-76.

Briviesca que dirigía Rodrigo y también coincidirán en la iglesia riojana de Huércanos. La relación entre ambos debía ser más estrecha que la meramente profesional ya que Rasines se refería a él en su testamento como “my conpanero por la buena amystad que sienpre juntos tubimos”.

A la subasta de las obras de San Martín de Don, que duró dos días, asistieron 18 canteros. El primero en empezar la puja fue Rodrigo de Rasines quien puso la obra en 11.000 ducados pero el trabajo fue adjudicado a Francisco Solano que la dejó en 4.000 más 100 ducados de prometido, debiendo realizarla en un plazo de 4 años⁸⁰⁶.

Las obras se debieron retrasar ya que el convento fue definitivamente entregado a las monjas clarisas en 1620. Del conjunto destaca la iglesia de nave única y crucero cupulado, con el sepulcro del fundador, y la portalada de ingreso, todo ello en un depurado estilo clasicista propio de Diego de Sisniega.

Iglesia del Monasterio de San Francisco de Laredo (Cantabria)

Dada la experiencia de Rodrigo de Rasines y su estancia en Cantabria desde la década de los años noventa como maestro de las obras de la iglesia de Rasines y de la parroquial de Ampuero, muy cercana a Laredo, en 1593 se le encargaron la traza y condiciones para acabar la obra de la iglesia monasterial de San Francisco de Laredo, iniciada tiempo atrás.

En efecto, desde 1568-1569 los monjes franciscanos que habían habitado el antiguo convento de San Francisco de Barrieta, cercano a Laredo, se habían trasladado a la villa portuaria aprovechando el propicio ambiente existente en Laredo, favorable a la implantación de nuevos frailes que luchasen contra la herejía protestante, más peligrosa en las villas costeras⁸⁰⁷. En 1570 el nuevo monasterio ya estaba en construcción, pues se firmaba la escritura de donación de una de las capillas a don Sebastián de la Puerta, pero en 1578 aún no se había concluido la capilla mayor⁸⁰⁸.

La obra debió demorarse, pues veinte años después de su fundación aún continuaba. De hecho, el 12 de mayo de 1593 Rodrigo Villar de Rasines, como maestro de obras, daba en Laredo “la orden y traza que se ha de tener para hacer y acabar la obra que de nuevo se hace y esta fundada en el monasterio de señor san Francisco de la villa de Laredo, que es la iglesia de dicho monasterio”⁸⁰⁹. Se trata de la última intervención documentada del maestro si exceptuamos las que cita en su testamento, de 1595, en el que no figura la obra de Laredo.

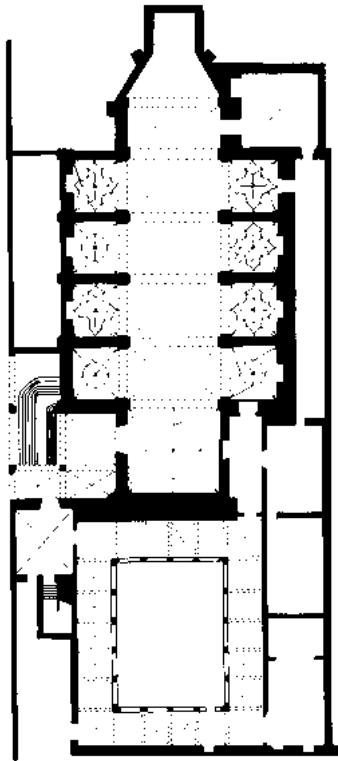
Cuando Rasines redacta las condiciones para la obra de la iglesia ésta ya estaba comenzada; de hecho existía una cabecera e iniciadas las naves pero la obra “no esta como combiene” ya que es más ancha la iglesia por la parte donde se ha de hacer el coro que por la cabecera. Entendemos, por tanto, que la iglesia se había comenzado tiempo atrás siguiendo la costumbre habitual de iniciarla por el ábside. Rasines retoma entonces la obra para hacerla “por su cuadrado y linia recta”, para lo que se deben desbaratar y rehacer los pilares de la cabecera. Establece que las capillas laterales (particulares) sean más bajas que la nave mayor y articula el espacio interior a través del uso del orden toscano en las

⁸⁰⁶ MEDIZÁBAL, 1996. La documentación de la subasta se encuentra en A.H.P.L., Leg. 3269.

⁸⁰⁷ Sobre los orígenes del monasterio de Barrieta y su traslado a Laredo, así como la dotación y obras de bienes muebles del nuevo monasterio: ÁBAD BARRASUS, s/f, pp.214-237; ALONSO DEL VAL, ARAMBURU-ZABALA y SAZATORNIL RUIZ, 1994, pp.39-40; BUSTAMANTE CALLEJO, 1954, (pp.106-121) y 1973.

⁸⁰⁸ MAZA SOLANO, 1931, pp.17-27.

⁸⁰⁹ URIBE, 1996, p.68. Recoge la noticia de A.H.N. Secc. Clero, San Francisco de Laredo, Leg. 6144.



Planta de la iglesia de San Francisco de Laredo. (Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria).



Interior de la iglesia.



pilastras (pareadas si lo permiten los cimientos). La basa de las pilastras ha de ser toscana (igual que el capitel) si los cimientos permiten ese grosor y si no es así establece que se construya simplemente una faja que recorra el perímetro mural interior. La cornisa será también toscana y sobre ella se voltearán las bóvedas a medio punto; correspondiendo dos ventanas a cada tramo de iglesia, mientras que las capillas particulares no han de llevar ventanas aunque deja abierta la posibilidad de hacerlas si se quiere. Establece que el coro sea de piedra y deberá llevar encima “un redondo a manera despejo” para dar luz al altar, a modo de rosetón. Sólo habla de las bóvedas de las capillas particulares “que yran hechas por arista como ba mostrado por la traça”. De hecho se refiere a la realización de la planta y alzado del templo y si comparamos estas condiciones con lo construido se puede comprobar cómo únicamente se realiza crucería en las capillas particulares. Al contrario de lo establecido por Rodrigo de Rasines se abren ventanas en las capillas particulares y no en la nave mayor del templo, del mismo modo que no se construyen pilastras pareadas.

Acompañando a esta documentación existe un pliego firmado por el Veedor General del Arzobispado de Burgos, Nicolás de la Sequilla, en la que establece las condiciones del modo de contratar la obra de cantería de la iglesia. Es interesante destacar que la obra se debe hacer en un espacio de tres años y se le pagará a tercias.

Desconocemos si la obra se llevó a subasta y qué maestro se la adjudicó, del mismo modo que no nos consta que Rodrigo de Rasines volviese a intervenir en la obra. En su testamento de 1595 no cita ninguna referencia a esta construcción aunque aún no se había concluido. De hecho, en 1597 doña Bárbara de Blomberg, madre de don Juan de Austria, quería ser enterrada en este templo del que dice que “la iglesia nueva se ba hiciendo”⁸¹⁰. De un testamento de 1610 se deduce que se estaba concluyendo la nueva iglesia y que ya funcionaban con regularidad varias cofradías⁸¹¹.

La obra resultante ha sido calificada como la primera iglesia clasicista de Cantabria, atendiendo a la fecha de su fundación, que no de su construcción. Sin embargo, no se trata de una iglesia clasicista si atendemos al diseño de las capillas hornacinas y de la propia cabecera. La cabecera de la iglesia se había iniciado con anterioridad a la llegada de Rasines, como de hecho demuestra su estructura ochavada y los contrafuertes en ángulo, características que luego no se siguen en el diseño de la nave. Se trata de una capilla mayor ochavada adosada a un tramo rectangular de dimensiones inferiores si se le compara con el resto de los tramos del templo. Puede que esto fuese lo único que estaba levantado cuando Rasines se hizo cargo de la obra, ya que el cuerpo de la iglesia parece corresponder a un único momento de diseño por la coherencia de sus tramos aunque ya existieran los cimientos. Así, Rodrigo de Rasines continuó un proyecto de templo de nave única de cuatro tramos perlongados, capillas entre contrafuertes y coro alto a los pies, siguiendo la tipología común para las iglesias monasteriales. El diseño de las bóvedas de cinco de las capillas está inspirado en los diseños del propio Rodrigo de Rasines para la capilla del Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca. La única nave del templo se cubre con lunetos, siendo este el único ejemplo en que Rasines usa este tipo de bóveda puede que forzado por las dimensiones de los tramos (el doble de anchos que de profundos), que dificultaba un diseño de crucería.

En las capillas destaca la apertura de los vanos rectangulares (raro en Rasines) interrumpiendo la cornisa, característica que contrasta con su habitual manera de abrir las ventanas sobre la cornisa (capilla del Hospital de Briviesca, capilla de Ampuero, condiciones de Rasines, etc.). Las capillas fueron dotadas por familias importantes de la villa como enterramientos particulares durante el siglo XVII⁸¹². Al exterior, el templo se caracteriza por el empleo de contrafuertes rectos y poco desarrollados adosados al muro meridional del templo.

Tipológicamente la iglesia se asemeja a las iglesias franciscanas de Santander, Tolosa, Mondragón e Isasi (Eibar)⁸¹³ y se relacionaba con la labor del arquitecto franciscano Fray Miguel Aramburu, antes de conocerse la autoría de Rasines⁸¹⁴.

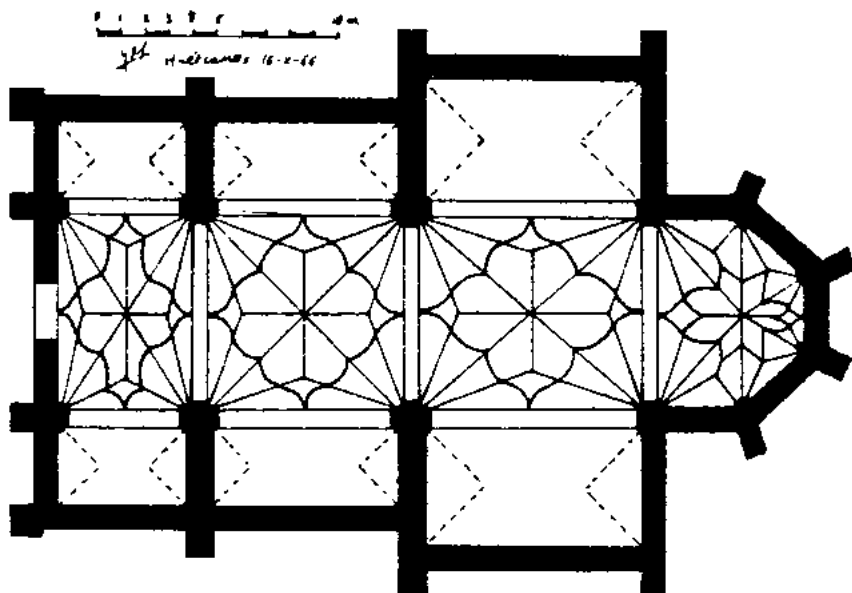
⁸¹⁰ Codicilo de Bárbara de Blomberg del 15 de diciembre de 1597 en VELASCO TORRE, 1971, pp. 107-160.

⁸¹¹ URIBE, 1996, p. 68.

⁸¹² En el lado del Evangelio: la primera capilla –del Santo Entierro y de Nuestra Señora de los Dolores– fundada por doña Ana de Salazar, mujer del licenciado Diego del Hoyo; la segunda –de San Juan– se debe a don Juan del Hoyo Setién; la tercera se concedió en 1613 a Domingo de Gorocibay y Arteaga; la cuarta del Capitán Pedro de Saravia y Úrsula de la Hoz se dedicó a San Antonio. En el lado de la Epístola: la primera se debe a don Juan García del Hoyo y su mujer doña Magdalena del Hoyo Saravia y pasó después a la poderosa familia Cachupín; la segunda –dedicada a la Santa Custodia– se debe a don Juan del Hoyo Madrid; la tercera, de la familia Marroquín Alvarado donada en 1613, se dedicó a la Presentación de Nuestra Señora. La cuarta capilla, dedicada a San Felipe, se debe a don Felipe Vélez Cachupín, quien la compró en 1689.

⁸¹³ URIBE, 1996, p. 68.

⁸¹⁴ ARAMBURU-ZABALA, 1983-84, p.224.

Iglesia de San Pedro de Huércanos (La Rioja)Planta de la iglesia de Huércanos, (*Inventario*, 1975).

Rodrigo de Rasines declaraba en su testamento –redactado en 1595– que había tenido dos obras con Diego de Sisniega, una en “la encomienda del Buratón” y otra en la iglesia riojana de San Pedro de Huércanos. Respecto a la primera declaraba que “tome a hacer una obra de cantería en la rrioja o borueba junto a bilhorado en la encomienda de buratón de la qual tengo hecho contrato y para ella tengo hecha una calera y sacada alguna cantidad de piedra y para en cuenta de la obra tengo rrescevidos algunos maravedis y en todo me rremyto a los libros de cuentas que tengo en una arca en dicho pueblo la qual mando y es my boluntad que my muger y erederos la puedan dar a hazer a la persona que pueda hacer que ser de la arte y lo entienda para lo que se cun-

pla el contrato que yo tengo hecho y la traca y condiciones estan en poder de my muger en este dicho lugar”⁸¹⁵. Por su proximidad con Belorado, podría tratarse de la iglesia de San Estebán de Tosantos, con fábrica de finales de la centuria, aunque no hemos localizado documentación que lo confirme.

Sobre la iglesia de Huércanos exponía que la había contratado a medias con el maestro de Aras Diego de Sisniega, incluso tenían “una cama y herramientas por de medio ansi para sacar piedra como para laborear la obra”. Ante la proximidad de su muerte le encarga a su compañero “por la buena amystad que siempre tubimos” que concluya la obra poniendo para ello aparejador de confianza. Le deja encargado también que “tenga en la dicha obra a geronymo de biya mi yerno el qual trabajara y hara lo que le ordenare y mandare y prosiguiera lo posible porque se acabe quanto antes”.

Así, en 1595 la iglesia parroquial de Huércanos estaba aún sin concluir pero Sisniega debió dedicarla poco tiempo ya que durante 1594 y desde enero de 1595 trabajaba en Segovia, primero en la obra del Colegio de Jesuitas y después concluyendo las capillas de la catedral⁸¹⁶. Por aquellos años tenía también otra importante obra en La Rioja, el puente de San Vicente de la Sonsierra, que dirigió entre 1594 y 1602; puede que compaginase visitas a ambas obras en sus viajes a La Rioja. De hecho, a partir de 1600 se constata que residía en la villa de San Vicente, desde donde se dedicó a la maestría de la iglesia que nos ocupa hasta 1602⁸¹⁷.

El 15 de octubre de 1600 contrataba al cantero Hernando Díaz de Otero, vecino de Pontejos y residente en Laguardia, para que sacase de las canteras de

⁸¹⁵ A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3416, ante Juan Martínez de Pieragullano, cuaderno 3, fols. 35-39 vto.

⁸¹⁶ Véase el apartado dedicado al Monasterio de San Martín de Don traza-do por Diego de Sisniega, y GONZÁLEZ ECHEGARAY et al, 1991, pp. 631-632.

⁸¹⁷ ÁLVAREZ PINEDO, 1981-82, p.133.



Interior del
presbiterio.

San Asensio la piedra necesaria y desbastase y asentase los arcos, combados, rampante, etc. necesarios para cerrar la obra de la iglesia⁸¹⁸ y ese mismo día también daba poder a Juan de Sisniega, (probablemente familiar y también vecino del valle de Aras), para cobrar el dinero que le debían por esta obra⁸¹⁹. Dos años más tarde el maestro Diego de Marrón firmaba un poder para cobrar el dinero que aún se adeudaban a los herederos de Rasines⁸²⁰. En noviembre de este año aún continuaba la obra; Sisniega contrataba al cantero Juan de Zorlado Ribero para “zerrar los quatro arcos tunfales –sic– que el dicho diego de sisniega esta obligado a zerrar en la dicha yglesia y capilla mayor y ochavo que se han de zerrar de cruzeria claves y combados e pies de gallo que a de llebar en las quatro claves y en los dichos arcos lo qual a de azer segund e de la manera de la traza e condiçiones que el dicho diego de sisniega esta obligado questan firmadas del cura açá albear e del dicho diego de sisniega e rrodrigo biar de rresines”⁸²¹.

Sin embargo, la obra de Huércanos no había sido comenzada por Rasines y Sisniega. Sabemos que Juan Martínez de Mutio había sido el maestro de la obra hacia 1536-37. Entonces, cuando se traslada a Vizcaya, la cede a su hermano Martín Ibáñez de Mutio⁸²². En una fecha indeterminada de la década de los años noventa, Sisniega y Rasines hicieron las condiciones y su diseño y contrataron la obra, después de lo cual murió Rodrigo de Rasines sin ver concluido el templo. Su socio y compañero, Sisniega, se encargó de continuar la obra, compaginando este trabajo con otros en La Rioja. Lo diseñado y construido por ambos maestros se corresponde con el cierre de la cabecera ochavada (posiblemente iniciada por Martínez de Mutio) y con el tramo crucero. La cabecera

818 A.H.P.L. Ante Llorente de Robredo. Sign. 2.953, fols. 84-85.

819 Id., fol.87.

820 A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3417-II s/f. 11 de agosto de 1.602.

821 A.H.P.L., Leg. 2.846/3, ante Llorente de Robledo, fols. 224-225.

822 MOYA VALGAÑÓN, 1980, T.I., p. 98. Sobre la iglesia puede consultarse *Inventario*, 1975, T.I, pp. 219-222.



Detalle de las pilastras y la cornisa del crucero.

ochavada cubierta con una gran bóveda estrellada de nervios curvos combina los estilos de ambos maestros tracistas ya que añade a la tradición de grandes bóvedas en ochavos heredada por Rasines, el conocimiento del repertorio clásico de un maestro que, como era el caso de Sisniega, había trabajado en El Escorial. La muestra del nuevo lenguaje es la prominente cornisa toscana que recorre la cabecera y el interior del templo, las columnas con retropilastra que se pueden observar en el ochavo o las pilastras cajeadas del crucero. El casco de las bóvedas se construyó en ladrillo y los nervios fileteados de los combados en alguna de ellas demuestra su sentido meramente ornamental.

Existe otra fase posterior en la obra parroquial a cargo de Juan de Naveda, veedor del arzobispado de Burgos, quien construyó las bóvedas tabicadas de las capillas laterales de la iglesia. Con él trabajó también Pedro de Ruiseco, maestro cántabro, habitual colaborador de Naveda.

OTROS MAESTROS DE CANTERÍA DE LA FAMILIA RASINES

Juan de Villar de Rasines

Juan de Villar de Rasines, como firmaba, era hijo de Pedro de Rasines y por tanto hermano de Rodrigo y de Pedro de Rasines. Comenzó trabajando como cantero en la obra de Santa María de Quintanilla San García (Burgos) en 1545. En 1558 ya era oficial de cantería, trabajaba entonces en la iglesia del Monasterio de La Vid y en 1561 continuaba en dicha obra bajo las órdenes de

su padre. El resto de su trabajo lo realizó construyendo puentes en la zona burgalesa formando parte de cuadrillas de los maestros de cantería cántabros como Pedro Vélez de Rada, Simón de Berrieza, Juan Sáenz de Llánez y Domingo Martínez. El trabajo en obras de puentes la compaginó con otras obras de cantería como demuestra su intervención en la Colegiata de Peñaranda de Duero, donde está documentado como cantero en 1589 junto a otros canteros como Diego de la Bodega, García de Ruesga, Domingo de Vivade y Pedro de Villasante⁸²³. Recordemos como su padre, Pedro de Rasines, había tasado la obra de la colegial en 1560 y en 1572 no acudió por haber muerto ese año.

Puente de Quintanadueñas (Burgos)

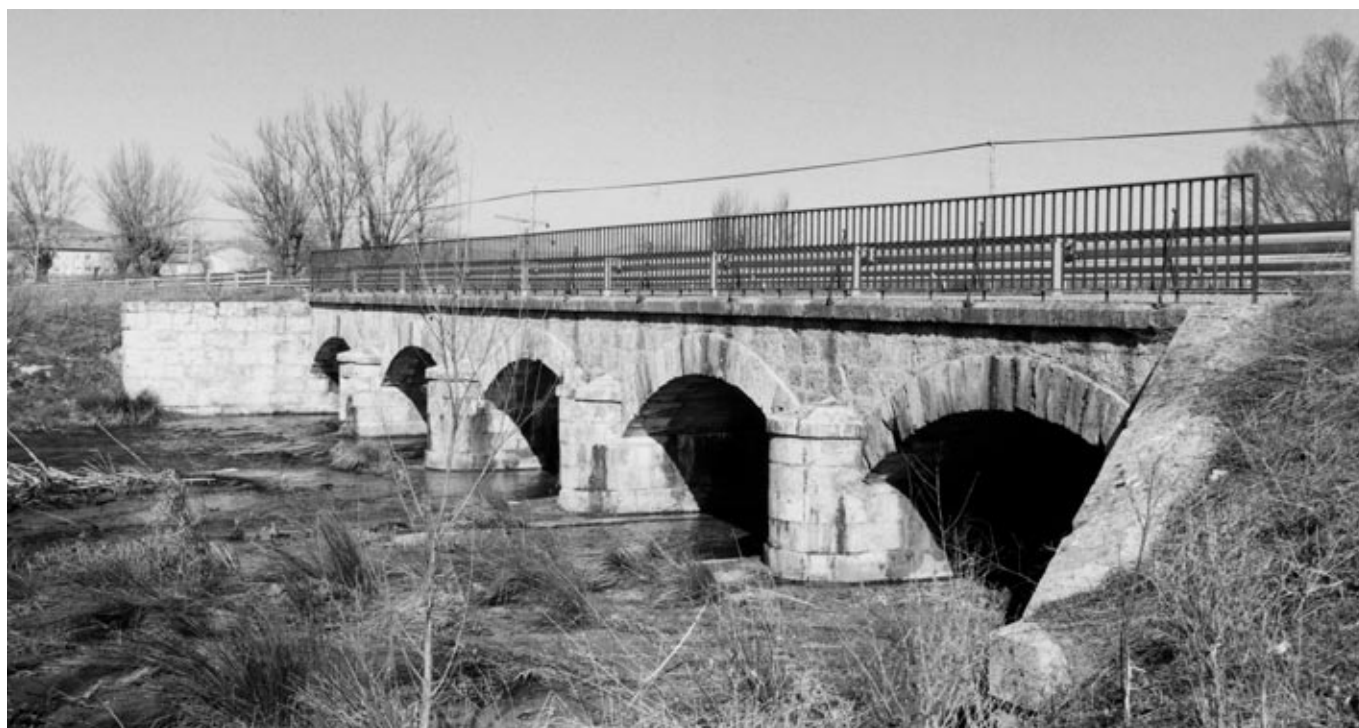
Juan de Villar de Rasines residía en la ciudad de Burgos al menos desde abril de 1585 ya que el día 21 de ese mes Miguel de la Calle firmaba una carta de obligación para entregar a Domingo de Hazas (maestro de cantería relacionado con su hermano Pedro Villar de Rasines), 2.000 quintales de piedra franca de las canteras de Hontoria para una obra que no se especifica, siendo testigo Juan de Rasines⁸²⁴. Pocos días después, Domingo Martínez daba poder a los canteros Juan Sáenz de Llánez y Pedro Vélez de Rada para que le representasen en el pleito que seguía con Juan de Rasines (vecino de Bárcena), por la obra del puente de Quintanadueñas⁸²⁵. En esa fecha parece que la obra ya estaba concluida⁸²⁶.

⁸²³ RÍO DE LA HOZ, 1996, T.I.,p. 448.

⁸²⁴ A.H.P.B. Leg. 5.910. Ante Francisco de Nanclores, fols. 269 vto.-270 vto. Burgos, 20-IV-1585.

⁸²⁵ A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 1.386, ante Bartolomé de Ruiseco, fol. 50. 30 de abril de 1585.

⁸²⁶ Id., Leg. 1.092, fol. 29, Cit. GONZÁLEZ ECHEGARAY, 1991. p. 383.



El actual puente de Quintanadueñas, aguas abajo.

La obra del puente se debió iniciar en torno a 1580 ya que sabemos que ese año las riadas habían arruinado el antiguo puente de cuatro ojos que estaba a punto de caerse. Por esa razón, en 1580 se realizaron dos repartimientos destinados a la mejora del puente. En el mes de mayo ya se trabajaba en la obra⁸²⁷. Así, el trabajo de Rasines se debió desarrollar entre mayo de 1580 y comienzos de 1585⁸²⁸.

Los compañeros de Juan en esta obra, tanto Domingo Martínez como Lláne y Vélez de Rada, eran maestros de cantería dedicados especialmente a realizar obras de puentes. En concreto, Juan Vélez de Rada, maestro de cantería natural de Rada (Cantabria), había intervenido en gran número de obras de puentes (Cartes, la Segoviana en Madrid, Reinosa en Cantabria y Osorno en Palencia). Vélez de Rada y Juan de Rasines figuran trabajando juntos en 1584 cuando Simón de Berrieza, maestro de cantería vecino de Burgos, como fiador de ambos maestros, declaraba que pagó la suma de 16.907 maravedíes a Alonso de Astorga, corredor y cambio, y que Vélez de Rada y Rasines otorgaron carta de paz a su favor; pero el asunto se complicó al declarar Vélez de Rada que el que había pagado era Rasines y no Berrieza y Rasines ratificó que había sido él el fiador⁸²⁹. Berrieza reclamaba que se pidiese juramento a Vélez de Rada y Rasines “que anda ausente”. Desconocemos en qué obra podría estar trabajando Vélez de Rada junto a Rasines y Simón de Berrieza en 1584 en Burgos, ya que en esa fecha Vélez trabajaba aún en Cantabria. El otro compañero de Juan de Villar era natural de San Mamés de Aras; Domingo Martínez ya había concurrido junto a Rodrigo de Rasines a la subasta de obras del monasterio de Nájera en 1579, pero acabó especializándose en obras de puentes como demuestra la obra de Quintanadueñas y el puente del Canto en Fresneda del Río Tirón en 1587.

Puente de Vivar del Cid (Burgos)

El 10 de agosto de 1587 Rodrigo de la Maza otorgaba un poder a Juan de Rasines, (que consta en el documento como vecino de Bárcena, estante y residente en la ciudad de Burgos), para que acabase la obra del puente de Vivar del Cid sobre el río Ubierna, en el camino real a Burgos⁸³⁰. El dato demuestra la residencia habitual de Juan de Rasines en la villa de Burgos desde donde se desplaza a realizar las obras en la provincia. La obra de Vivar debía realizarse atendiendo a las mismas condiciones y traza con que había sido contratada por Rodrigo de la Maza. El único dato conocido sobre el trabajo de este maestro le sitúa activo en 1551 en que trabajaba junto a sus oficiales en la escalera de la iglesia de El Salvador de Simancas (Valladolid)⁸³¹; tal vez su elevada edad en 1587 justifique el traspaso de la obra a Rasines.

La obra del puente de Vivar no iba bien ya que en agosto de 1590 figuraba en una relación de puentes castellanos que debían ser inspeccionados por encargo del Consejo de Castilla, dada lentitud con que se realizaban las obras⁸³². Noticias posteriores indican que el puente construido por Rasines sufrió muchas

⁸²⁷ ARAMBURU-ZABALA, 1989, t. II, p. 514.

⁸²⁸ El puente actual corresponde a una reforma del siglo XIX.

⁸²⁹ A.H.P.B. Secc. Protocolos, Leg. 5857, ante Blas de Velandia, fols. 777-778.

⁸³⁰ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 1.139, ante Pedro de Carasa, fols. 360-361.

⁸³¹ GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1.991, p. 400.

⁸³² ARAMBURU-ZABALA, 1989, t. II, p. 541.



Vista del estado actual del puente de Vivar del Cid aguas abajo.

reformas ya que en 1676 estaba muy maltratado. Por esa razón al año siguiente los maestros de cantería Francisco González de Sisniega y Diego Cicero del Cajigal realizaban un informe sobre las considerables necesidades de mejora del puente (valoradas en 22.200 ducados)⁸³³. Su estructura (de nueve ojos) demuestra su semejanza con los puentes de Buniel y Tardajos sobre el Urbel. Igual que el de Quintanadueñas es de escasa altura, con arcos rebajados y espolones sin apartadero. Destaca su rasante horizontal y la simetría de los tajamares aguas arriba y aguas abajo (en Vivar son rectangulares y en Quintanadueñas cilíndricos), abandonándose en ambos el tradicional empleo en Burgos de tajamares en forma de huso⁸³⁴.

Pedro Villar de Rasines

Obras en Haro (La Rioja)

El periodo de formación de Pedro de Rasines –Villar de Rasines, según su firma–, parece girar en torno a la obra de su familia en Santo Tomás de Haro, donde figura desde 1583 en que cobraba por colocar unas piedras en la capilla mayor de la parroquial, entonces dirigida por Rodrigo de Rasines y donde, probablemente, se formase en el oficio. Cuatro años más tarde figuraba de nuevo en las cuentas de la fábrica de Santo Tomás⁸³⁵, por lo que debemos pensar que fue de nuevo contratado en ella una vez que acabó su trabajo en Castrillo del Val, de donde se declaraba residente en 1585.

⁸³³ CADIÑANOS BARDECI, 1999, p. 174.

⁸³⁴ Sobre los puentes burgaleses véase ARAMBURU-ZABALA, 1992, pp. 109 y ss.

⁸³⁵ El 29 de junio de 1587 recibía doscientos reales del mayordomo de Santo Tomás a cuenta del enlosado que hace en la sacristía (A.P.H., Leg. Cuentas, nº11, fols. 33-33 vto.).

Salvo esta breve incursión en tierras burgalesas, en la década de los años noventa vuelve a trabajar en Haro donde realiza obras de cantería menores, como las paredes interiores de una casa de Juan de San Vicente en 1591⁸³⁶ o la pared de la huerta del Monasterio de la Vega en 1593⁸³⁷. Es de destacar cómo trabajó alejado de su círculo familiar; de hecho, su hermano Rodrigo realizó importantes obras por lo que junto a él no le debía faltar trabajo, pero debieron existir problemas entre ellos como demuestra el que Rodrigo no le citase en su testamento de 1595. Los problemas entre ambos hermanos debían venir de atrás ya que en 1584, en el pleito que mantenían Rodrigo y los otros hermanos con el cabildo de Santo Tomás de Haro, Pedro de Rasines declaraba que no tenía nada que ver con ese asunto. Pedro de Rasines optó por trabajar junto a Domingo de Hazas, con quien figura de una forma estable trabajando en Burgos, igual que haría su otro hermano –Juan de Villar de Rasines–, vecino de Burgos y también con contactos con Domingo de Hazas.

Sacristía de la iglesia de Santa Eugenia en Castrillo del Val (Burgos)

La sacristía de esta iglesia parroquial fue construida por Pedro de Rasines, aunque el maestro de la obra y su tracista era Domingo de Hazas, como demuestran las cartas de pago firmadas por Rasines en su nombre⁸³⁸. La obra debió realizarse entre 1584 y 1585, ya que el 16 de junio de ese año se le acaba de pagar el trabajo⁸³⁹.

Rasines mantuvo una estrecha relación profesional con el maestro cántabro Domingo de Hazas como demuestra el que en Castrillo del Val se encargase de construir una obra diseñada por él, igual que hará en la parroquial de Quintanadueñas en 1595; dos años después actuará como su fiador en la obra de la iglesia del Colegio de San Ildefonso en Burgos. La relación con Hazas beneficiaba a Rasines ya que éste era un maestro de cierto éxito en el entorno próximo de la ciudad de Burgos. Está documentada su presencia en la ciudad al menos desde el 21 de abril de 1585 en que Miguel de la Calle se obliga a entregarle 2000 quintales de piedra franca de las canteras de Hontoria para una obra que no se especifica, actuando como testigo del documento Juan de Villar de Rasines, como ya hemos visto. En 1599 acuerda hacer dos arcos en la capilla de los Gallo del monasterio de San Pablo⁸⁴⁰. También se conoce que en 1592 fiaba al escultor cántabro García de Arredondo, su puja para el remate de la obra del puente de Buniel en 1594 y la firma en 1603, ya en Cantabria, de una carta de aprendizaje a favor de Diego de Rivas, vecino de Adal⁸⁴¹.

La iglesia de Santa Eugenia es de una sola nave de tres tramos y coro alto a los pies más un presbiterio ortogonal, toda ella cubierta con bóvedas de crucería de cuatrefolios y esquemas tardogóticos, como también demuestran los ventanales con columnillas. Sin embargo, existen elementos que denotan la calidad artística del maestro, como los capiteles de las columnas del presbiterio. Todo ello corresponde a una primera etapa constructiva realizada a mediados de la centuria. La obra de la sacristía se corresponde con una segunda fase a la que también parece corresponder la Portada de Mediodía, de estética clasicista. Sin embargo, la

⁸³⁶ El contrato establecía que Rasines hiciera “las paredes de una casa que el dicho Juan Ruiz de San Vicente tiene en la calle del banquillo desta villa digo de dentro de la dicha casa...”. 14 de septiembre de 1591. (A.H.P.L. Leg. 3501, ante Juan Ruiz de Lariz, año 1591, fols. 38-39).

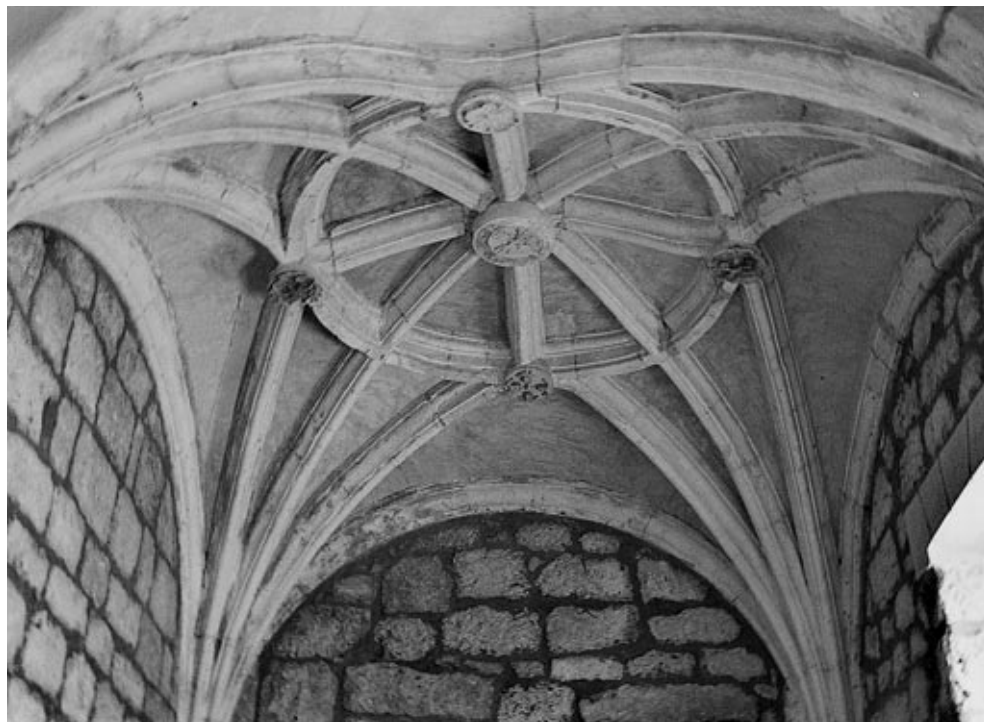
⁸³⁷ El 1 de junio de 1593 recibe 18 reales por una pared que hizo en Nuestra Señora de la Vega. 1-IV-1593. (A.P.H. Leg. 4. Doc. 9. Recibo 37).

⁸³⁸ A.D.B. Castrillo del Val, Libro de fábrica de la iglesia de Santa Eugenia, 1572-1602. “Pedro de Rasines, residente al presente en Castrillo del Val, dice haber recibido del mayordomo de la iglesia de Santa Eugenia 1.118 reales hasta hoy a cuenta de 70.000 maravedis que ha de haber Domingo de Hazas por la sacristía que hace”. Información cedida por Aurelio Barrón García.

⁸³⁹ 16-6-1585. A.D.B. Castrillo del Val, Libro de fábrica de la iglesia de Santa Eugenia, 1572-1602.

⁸⁴⁰ A.H.P.B., Leg. 6.109. fols. 52 vto.-55. Burgos, 7-I-1599.

⁸⁴¹ GONZÁLEZ ECHEGARAY et al., 1991, p. 299.



Bóveda de la sacristía de la iglesia de Castrillo del Val.



Presbiterio y bóveda del crucero.

sacristía está cubierta con bóveda de crucería formada por terceletes y ligaduras y un círculo concéntrico en torno a la clave mayor, siguiendo un sencillo esquema de mediados de la centuria muy repetido por los maestros tardogóticos. De la labor de cantería de la sacristía destaca el aguamanil decorado con venera.

Subasta de las obras del puente de Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja)

En 1588 se presentó a la subasta de las obras del puente de Cuzcurrita, pero no logró adjudicarse la obra por lo que siguió buscando trabajo en Burgos. Para la obra del nuevo puente se habían presentado seis trazas en 1588 que fueron revisadas por el maestro cántabro Diego de Sisniega. Al remate de la obra acudieron gran número de maestros, entre ellos Pedro de Villar de Rasines. Consta entonces como “Pedro Biar de Rasines” procedente de Cereceda⁸⁴².

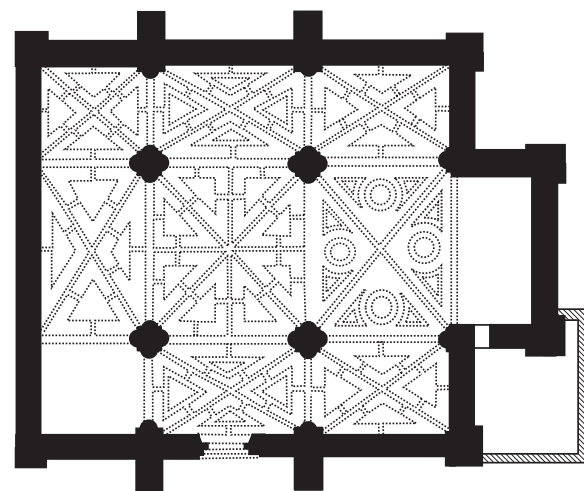
La obra fue adjudicada a Pedro de Rivas, quien ese año daba fianzas, incluyendo sus bienes muebles y raíces y otros de Juan Alonso de Rivas cantero de San Pantaleón de Aras, y del propio Diego de Sisniega⁸⁴³.

Iglesia de Fuentepinilla (Soria)

La siguiente intervención de Pedro de Rasines lo sitúa en Soria, donde en 1595 firma la traza y condiciones para la construcción de la iglesia parroquial de Fuentepinilla.

La actual iglesia de San Juan Bautista en su origen fue un templo románico de comienzos del siglo XII del que únicamente se conserva la portada de ingreso. En el siglo XVI se procedió a su renovación, proceso que duraría hasta finales de la centuria⁸⁴⁴. Hacia la década de los años cuarenta —cómo prueba el arcosolio de la nave de la Epístola—, se procedió a la ampliación del templo románico convirtiéndolo entonces como una iglesia de tres naves cubiertas con crucería aprovechando los soportes de la primitiva iglesia, como señala Martínez Frías.

Esta ampliación anterior quedó sin concluir (probablemente a causa de problemas de financiación) y sólo se pudieron levantar los muros hasta la altura de las ventanas como demuestra la línea divisoria que se contempla en los muros exteriores. Además, el 26 de julio de 1595 Íñigo de Ibarzia, cura de la parroquial, enviaba una petición a los provisos del Obispado de Osma donde daba cuenta del estado actual del templo: “digo que lo que me parece es que es cosa forçosa y muy precisa se haga desde lo que falta de labrar de las paredes y



Planta de la iglesia de Fuentepinilla (Martínez Frías, 1986).

⁸⁴² Eran Juan de Arteaga, Juanes de Bolívar, Juan de las Cajigas, Bartolomé Dernina, Diego Gómez de Sisniega, Domingo de Igarzábal, Juan Ortiz de Gorostiaga, Palacios, Juan Pérez de Obieta, Pedro Pérez de Solano, Domingo de la Puente, Martín de Regalde, Francisco de la Riva Agüero, Juan Alonso de Rivas, Pedro de Rivas, Juan de Rocillo, Santiago Saravia, Juan de Solano, Francisco de Solano, Pedro de Ugaldea, Diego de Vallujera y Pedro Viar de Rasines.

⁸⁴³ MARTÍNEZ OCIO; NAVARRO BRE-TÓN y SÁENZ DE PIPAÓN IBÁÑEZ, 1995, (pp. 115-135) y ARRUE UGARTE, 1995, (pp. 137-181).

⁸⁴⁴ MARTÍNEZ FRÍAS, 1986, pp. 301-313.



Presbiterio y soportes de la nave central.

pilares asta cubrirla de cantería o albañería –sic– como mejor conbenga, porque sobre las paredes esta echo un cubertiço muy mal labrado, que solo sirve de palomar y nidos de golondrinas y pájaros, que su rruido impedia el culto dibino y es muy indecente que lugar tan bueno como la dicha villa tenga yglesia quinientos ducados de alcance, con ellos se podra muy bien labrar y este es mi parecer”⁸⁴⁵. El 5 de julio siguiente los vecinos de la villa hacían constar que el abovedamiento del templo no debía ser de cantería por no haber piedra en el lugar y resultar más económica y rápida la obra en madera. El ayuntamiento de la villa había decidido también que la traza de la obra debía realizarse por buenos oficiales para que éstos se inspirasen en “la yglesia de los Teatinos de Soria, porque esta yglesia tiene los mismos pilares y traza en quanto al fundamento de la obra”, haciendo referencia a la desaparecida iglesia de los Jesuitas de Soria.

El 29 de julio los provisosres catedralicios anunciaban el remate de la obra para el próximo 20 de agosto. El día señalado para el remate acudieron a la subasta los maestros Andrés de Naveda, Francisco de Revilla y Domingo de Guiçaval, quien hizo baja en 2.000 ducados. El 22 de agosto se firmaban la traza y condiciones de la obra por los maestros Pedro de Rasines, Juan de San Román y Andrés de Naveda. El hecho de que se realice el remate de la obra sin firmar las condiciones parece responder a que las condiciones firmadas el día 22 fueron examinadas y modificadas por Rasines y San Román, introduciendo cambios en las mismas –en lo referente a la sacristía y torre que no se van a realizar, y sobre el sistema de pago–. El contrato con este maestro de albañilería y carpintería se formalizó meses más tarde, el 4 de enero de 1596, debiendo con-

⁸⁴⁵ MARTÍNEZ FRÍAS, 1986, p. 305.

cluirla para el año 1602. Hasta esa fecha Pedro apenas había realizado obra propia; la traza de la parroquial de Fuentepinilla es su primer gran encargo al que seguirán la iglesia parroquial de Quintanadueñas en Burgos, donde también acude a la puja Juan de San Román⁸⁴⁶ y la iglesia de San Roque en la ciudad de Burgos.

Según Martínez Frías existían dos trazas para la obra de Fuentepinilla que debía realizarse a partir de 1596: una de ellas firmada por Rasines y San Román y otra firmada por Andrés de Naveda, realizándose la obra con la primera⁸⁴⁷. La confusión se produce por dos escritos fechados el 22 de agosto de 1595, día de la firma de las condiciones, en que el mayordomo de la obra recibe del escribano Bartolomé de Espinosa la traza elegida por el provisor del obispado: en un escrito se dice que Andrés de Naveda la hizo y en el otro que está hecha por Rasines y San Román y firmada también por Naveda⁸⁴⁸. Creemos, sin embargo, que se está haciendo referencia a una única traza firmada por los tres maestros: como habían realizado con las condiciones de la obra, Rasines y San Román ratificaron una traza realizada por Naveda a la que probablemente introducirían cambios convirtiéndola en una obra clasicista. La traza definitiva iba, por tanto, firmada por los tres maestros. Además, la intervención de San Román en Nuestra Señora del Pino en Vinuesa (Soria) es radicalmente diferente a la obra de Fuentepinilla por lo que debemos pensar que fue Rasines el que impuso el cambio en Fuentepinilla, de acuerdo con el estilo que se impuso en Quintanadueñas.

Las condiciones de la obra especifican que la iglesia se encontraba sin cubrir con los muros de sillería levantados hasta la altura de la cornisa y con los pilares internos y sus respaldos levantados a diferentes alturas; estos muros se debían concluir en tres años abriendo tanto al Norte como al Sur las respectivas ventanas “rasgadas” —se construyen rectangulares—. Al interior, los pilares se debían levantar hasta la altura de arranque de las bóvedas con capiteles toscos —se construye a modo de capitel un friso corrido liso—. Se especifica también que las bóvedas sean de ladrillo. La sacristía y torre, dibujados en la planta y alzado del templo —diseño ya clasicista—, no debían levantarse en este momento; de hecho, la sacristía se construyó en el siglo XVIII y la torre nunca llegó a levantarse.

La iglesia construida tiene una planta salón bastante común: tres naves de similar altura pero de diferente anchura, cabecera rectangular de contrafuertes angulados y transepto sin marcar ni en planta ni en alzado. Al modo de otras obras de los Rasines, el interior del templo es recorrido por un friso liso corrido que hace las veces de capitel en los soportes. Si todo lo expuesto es de sillería, no es así en las bóvedas que son de yesería enlucidas, decoradas con sencillos motivos geométricos al modo de la arquitectura clasicista. También dentro de esta tipología se puede observar como el interior del templo se ilumina con huecos termales. Todo el conjunto exterior denota una gran sencillez decorativa propia de las últimas décadas de la centuria: se reflejan nítidamente los volúmenes interiores y cada tramo de nave interior tiene su correspondencia con fuertes contrafuertes de sillería sin moldurar.

⁸⁴⁶ A.H.P.B. Leg. 5.926. Ante Antonio López, fols. 1.426-1.430.

⁸⁴⁷ MARTÍNEZ FRÍAS, 1986, p. 308.

⁸⁴⁸ El primer texto dice así: “Recivio, Juan de Caraves, mayordomo de la yglesia de la villa de Fuentepinilla, de Bartolome de Espinosa notario de la audiençia episcopal de Soria, la traça que fue cogida y señalada por el provisor de este obispado para azer la obra de la dicha yglesia que a de ser de albañería conforme fue rrematada en Domingo de Guiçaval, maestro del dicho arte, que me fue entregada por medio de los provisores para que por ella se aga, la qual ba firmada de Don Juan de Briçuela, probisor, y de *Andrés de Naveda, que la hizo* y del dicho notario”. El segundo texto, del mismo día 22 de agosto, dice: “Por ende, en virtud de todo lo suso dicho, el dicho Juan de Caraves (...) dixo que dava y dio a hazer, y el dicho Domingo de Guiçaval se le encargara y encargo, tomara y tomo a hazer la obra de albañería de la dicha yglesia de Fuentepinilla *conforme a la traça que esta hecha por Pedro de Rasines y Juan de San Roman*, maestros del arte de cantería residentes en este obispado, que la firmo el dicho Juan de Briçuela, provisor y vicario general de este obispado, y de Andrés de Naveda, maestro de dicho arte”. Cit. MARTÍNEZ FRÍAS, 1986, p. 308.

Etapa burgalesa

El siguiente paso de Pedro de Rasines lo sitúa en la provincia de Burgos, donde en enero de 1597 su cuadrilla se presentaba al remate de la obra de la iglesia del Colegio de San Ildefonso en el Monasterio de La Trinidad extramuros de Burgos. Se trataba de construir la iglesia del colegio que había fundado Alonso de Astudillo en 1588, quien había dejado la fuerte suma de 200.000 maravedíes para la compra del terreno necesario para la construcción junto al Monasterio de la Trinidad⁸⁴⁹. Las condiciones de la obra habían sido redactadas hacia 1588 ya que el fundador establecía en esa fecha que la obra se hiciese “por la traza que yo tengo y se haga a jornal y no a destajo, para que la obra sea mejor”. Las condiciones establecían que se construyese una iglesia de nave única de dos tramos y cabecera en ochavo y coro a los pies, todo de 90 pies de largo por 31 de ancho; se hacía también referencia a elementos clásicos como pilastras, arquitrabe y friso. Todo ello nos recuerda a las dimensiones de la iglesia de Quintanadueñas diseñada por Hazas años más tarde, por lo que probablemente se deba al propio Hazas este diseño.

El remate de la obra se había realizado el 24 de noviembre de 1596, con presencia de gran número de maestros⁸⁵⁰ y la obra se la adjudicó Domingo de Hazas como principal junto a Miguel de Orue, actuando como fiadores Domingo de Rosales, Domingo de Alliytuz, Blas de Jacome, Sancho de Alviz, Martín Ruiz de Çubiate y el propio Pedro de Rasines, vecino del valle de Liendo⁸⁵¹. Es de destacar, como los fiadores de Domingo de Hazas son los mismos que fiarán a Pedro de Rasines para la iglesia de Quintanadueñas un año más tarde, demostrando que formaban una nómina estable de maestros que se fiaban mutuamente y se repartían las obras. La iglesia estaba concluida en 1612 ya que en ese año se contrataba la obra del retablo mayor⁸⁵².

Iglesia de Quintanadueñas (Burgos)

En 1598 contrataba la obra de la nueva iglesia parroquial de San Martín de Quintanadueñas, un plan diseñado por su compañero Domingo de Hazas, que transformaba la primitiva iglesia románica en un templo clasicista. En efecto, bajo la actual iglesia parroquial existió otra antigua (de la que se conserva un relieve tardorrománico sobre su portada y varios canecillos en el muro interior del templo) que fue objeto de reformas en el siglo XVI. De hecho, en 1578 se pagaba a Diego de Salcedo por la vidriera nueva para la iglesia y en 1580 se daban 10.000 maravedíes a un cantero por aderezar la torre de la iglesia⁸⁵³.

El 20 de mayo de 1587 la iglesia fue visitada por el arzobispo burgalés don Cristóbal Vela; entonces la encontraba “muy mal reparada y que tiene mucha necesidad de edificarse para lo qual combiene que cesen todos los demas gastos y obras que se pudiesen escusar”. A partir de este momento se inician los trámites para la construcción de una nueva iglesia. En 1598 los provisoros del arzobispado declaraban que “la dicha yglesia tenia nezesidad de hazer de canteria el cuerpo de la dicha yglesia del ochavo y capilla mayor fasta la torre della por el

⁸⁴⁹ IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, pp. 478-479 y 576.

⁸⁵⁰ A.H.P.B., Leg. 5874, ante Hernando Gutiérrez, fol. 49. Acudieron al remate Domingo de Hazas, Matías de Castañeda, Juan de Esquivel, Miguel de Orue, Miguel de la Torre, Diego de Valle, Gonzalo de Acebedo, Miguel de Saravia, Bartolomé de Arciniega y Pedro de Ribero. Fianzas en fol. 55.

⁸⁵¹ Fianzas de Domingo de Hazas y Martín de Orue; en esta ocasión firma como “Pedro de Rasines, vecino de valle de Liendo” (A.H.P.B., Leg. 5.874, fols. 47-58vto.). 29-I-1597. Dato cedido por Aurelio Barrón.

⁸⁵² Id., Leg. 6.197, 1612.

⁸⁵³ A.D.B. Libro de Fábrica. Iglesia de Quintanadueñas (1577-1629).



Iglesia de
Quintanadueñas.

gran peligro en que estava la dicha yglesia y que si no se hiziesse de presente podria correr gran derrivo y peligro en toda la dicha yglesia”⁸⁵⁴. Con este objeto Domingo de Hazas realiza las trazas y condiciones de la obra, por lo que el 21 de noviembre cobra 12 ducados⁸⁵⁵.

La obra que se debía realizar era “todo el cuerpo de la yglesia del ochabo y capilla mayor hasta la torre della por el gran peligro en que estava la dicha iglesia”, es decir, una nueva iglesia, desde la cabecera hasta el cuerpo de naves y la torre. Todo el templo debería tener 70 pies de largo, 27 pies de ancho y 53 de alto. La iglesia que se debía construir estaba planteada como una iglesia de nave única dividida en tres tramos más el crucero y cabecera, respetando partes del antiguo templo como la Capilla de Nuestra Señora. En un primer momento se debía levantar el crucero y dejar en él responsiones para una futura ampliación en que se levantasen los brazos del transepto, (“quando quisieren hazer las colaterales del cruzero”), como posteriormente se hizo. En la actualidad se pueden contemplar las naves del transepto, construidas en mampostería que contrasta con el resto de la construcción y con la fecha de 1820 en una de sus ventanas. También debe corresponder a esta última fase constructiva la torre de los pies.

El siguiente paso recogido en las condiciones de 1598 es la construcción del tejado, tras lo que se “haran las tres capillas del cuerpo de la iglesia”. La capilla del crucero debía ser cuadrada y las restantes naves “se destrivuiran por quales partes de pilastras hasta capiteles serviran al alto de los biexos con su ancho y salida”. Esta nueva obra debía ir “mui bien ligado y trabado con lo vie-

⁸⁵⁴ La licencia, condiciones y remate del año 1598 se encuentran en A.H.P.B. Leg. 5926. Ante Antonio López y Francisco de Nanclares. Fols. 1420-1425.

⁸⁵⁵ A.D.B. Libro de Fábrica, Iglesia de Quintanadueñas. (1577-1629). 12 de noviembre de 1598.

xo". Desconocemos a que se corresponde en la actualidad la Capilla de Nuestra Señora, derruida a partir de 1614 como veremos, ya que no se conserva ningún testimonio de capilla antigua ni ninguna imagen mariana de época románica en la iglesia.

Respecto a la capilla mayor, Domingo de Hazas plantea una cabecera que respetaba parte de la primitiva capilla mayor, luego derruida. Se construirán dos paredes correspondientes a la capilla mayor y se especifica que se abran dos puertas en las naves del templo, como efectivamente se hizo (a mediodía y septentrión, ambas con idéntico diseño). En la portada de mediodía se comprueba que se siguieron las condiciones del contrato respecto al tipo de pilastras (cóncavas de pie y medio, basa y capitel dórico) y se empleo en su segundo cuerpo el orden jónico para sostener un frontón triangular, donde se colocó el Pantocrator de la primitiva iglesia.

Las condiciones también recogen la correspondencia entre el orden exterior y el interior, especificándose que "andaran en contorno de toda la obra que se hiciere". Es en este friso corrido y los capiteles de las pilastras interiores que separan cada tramo de nave donde el maestro demuestra mejor su habilidad de cantero: la estereometría de los cortes en las esquinas —retro-pilastras— y el conocimiento del lenguaje clásico demuestran un periodo constructivo posterior al que nos ocupa. De hecho, estas pilastras se levantarán a partir de 1618 por Pedro de Ruiseco. Contrasta además el hecho de que aunque las pilastras no se levantasen en ese momento, estaban proyectadas para sostener bóvedas de crucería, como se recoge en las condiciones de 1618; definitivamente la iglesia se cubrió con lunetos, más adecuada al lenguaje clasicista de los soportes.

Estas condiciones se recogen en septiembre de 1598 pero deben ser anteriores ya que se fija la fecha de remate de la obra para ese mismo día en la ciudad de Burgos. Según contiene el documento, la primera baja la realizó Pedro de Rasines quien puso la obra en 6.000 ducados, y tras las pujas de Diego de la Torre, Martín de Orue, Juan de la Raba, Diego de Pereda, Lope García de Arredondo y Juan de San Román —con quién había trabajado Pedro de Rasines en 1595 en Fuentepinilla— se la adjudicó el propio Rasines en 3.350 ducados (había bajado el precio de la obra un 55%).

El 31 de octubre Pedro de Rasines hacía traslado a Burgos de sus fianzas⁸⁵⁶. En este documento Rasines se declara vecino del valle de Liendo y da como sus fiadores a Domingo de Hazas, el tracista de la obra, Juan de Esquivel, Blas de Jacome, maestro de cantería, y Martín de Orue, uno de los maestros que pujaron. Sin embargo, le fue exigido por la Audiencia arzobispal la presentación de testigos que avalasen estas fianzas, para lo que Rasines presentó a Martín de la Torre, maestro de cantería veedor de las obras de la ciudad de Burgos, Juan de las Suertes, maestro de carpintería, Martín Ruiz de Zubiarte y San Juan de Albiz, arquitectos, y a Diego de Rosales, vidriero, todos vecinos de Burgos. Estamos, sin duda, ante el mismo grupo de trabajo que un año atrás había pujado y se había quedado con la obra de la iglesia del Colegio de San Ildefonso en el Monasterio de la Trinidad de Burgos.



Portada de la iglesia.

⁸⁵⁶ A.H.P.B. Leg. 5.926. Ante Antonio López, fols. 1.426-1.430.



Interior de la iglesia hacia la cabecera.

Volviendo a Quintanadueñas, la escritura de obligación la firmó Rasines el 19 de noviembre de ese año⁸⁵⁷. El 21 de noviembre Rasines firmaba su primera carta de pago en la obra: “dio a pedro de rrasines por quenta de la obra de cantería que a de azer para la yglesia seys fanegas a veynte y quatro reales fanega”, así como 43 reales de la mitad de las costas de celebración del remate de la obra, y otras seis fanegas de trigo a “pedro de rrasines y a sus oficiales por quenta de la obra que açe para la yglesia”.

A partir de esta fecha de la firma del contrato, la información sobre el trascurso de la obra nos lo proporciona el libro de fábrica por el que sabemos que la iglesia de San Martín de Quintanadueñas tomó 500 ducados a censo para ir acabando la obra. Pedro de Rasines cobra como maestro de la misma desde 1598 hasta 1613, es decir, 15 años de obra cuando se había obligado a concluir-la en cinco años. Puede que la razón de este retraso sea las otras ocupaciones del maestro: sabemos, por ejemplo, que en 1609 acude un “Pedro Rasines” a los provisos del obispado burgalés junto al mayordomo de la iglesia de Noja (Cantabria) para tratar sobre los problemas existentes en la fundación y construcción de la capilla de los Fernández de Isla en dicha iglesia aunque dudamos que actúe en calidad de maestro de la obra, muy diferente a sus planteamientos estilísticos⁸⁵⁸.

Por este considerable retraso en la ejecución de la obra, en 1612 el arcediano de Burgos obligó a que se acabase de cerrar la iglesia dando sólo el socorro necesario a los oficiales. Dos años más tarde aún no se había concluido el templo; entonces el 18 de noviembre de 1614 Rasines se reunía con un representante de la iglesia de Quintanadueñas en Burgos ante el provisor del arzobispado⁸⁵⁹. El documento refleja lo mucho que aún quedaba por hacer, la falta de medios de la iglesia y lo desacomodada que resultaría la iglesia acabada así ya que era muy larga y grande para las necesidades del pueblo. Por todo ello, se decidió un cambio de planes: “lo que conbenia era que se derrebase todo lo biexo de la dicha yglesia y se cerrase por la tercera capilla nueva añadiendo lo que fuese menester para el altar y que la capilla questaba abierta al lado sirbiese para sacristia con que quedaba la yglesia con toda capacidad que para el lugar es necesario muy acomodada y en buena traça y toda echa de nuevo y debajo deste acuerdo que se a de executar en la forma que ansi mismo esta concertado”. Estamos de nuevo ante un recorte de los amplios proyectos constructivos tan comunes en el siglo XVI que se ven frustrados en el siglo XVII (iglesia de Rasines, por ejemplo).

El acuerdo entre el maestro y los provisos se firma el 18 de noviembre de 1615. Se establece que la obra sea tasada por el veedor general del arzobispado burgalés, Juan de Naveda, que recibió por su trabajo 80 reales⁸⁶⁰. Según Naveda la obra que faltaba por hacer para adecuar la iglesia al nuevo plan costaba 250 ducados. Se liquidaron las cuentas de la obra anterior con Rasines y se realizó un nuevo contrato en el que Rasines y Francisco de Hazas (posiblemente el hijo de Domingo) se comprometían a acabar la obra de la iglesia según la nueva traza dada por Juan de Naveda.

Según los descargos del libro de fábrica sabemos que se pidió licencia para la nueva obra y que se dio a hacer a ambos maestros, aunque este contrato

⁸⁵⁷ El primero en publicar esta noticia fue MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 1963, p. 436.

⁸⁵⁸ A.P.Noja. Libro de fábrica de la iglesia de Noja, años 106-1643, fol. 12: Dato cedido por M.A. Aramburu-Zabala. Puede incluso que no se trate del Pedro Villar de Rasines maestro de cantería.

⁸⁵⁹ A.D.B. Libro de Fábrica. Iglesia de Quintanadueñas. 18-XI-1614. s/f.

⁸⁶⁰ Id., Descargo de 1614: “mas da en descargo ochenta reales que se dieron al bedor que fue por mandado del señor provisor a tasar la obra hecha de la yglesia y traçar la que de nuebo se dio a haçer a pedro de Rasines y francisco de aças”.



Interior de la iglesia hacia los pies del templo.

no se haya localizado. Los dos maestros firmaron cartas de pago por cantidades recibidas para la nueva obra en abril y mayo de 1615. Del 27 de mayo de 1615 data la última noticia conocida sobre Pedro de Rasines, que no vuelve a aparecer en la documentación de la obra, haciéndose cargo de ella Francisco de Hazas, debido posiblemente a la muerte del maestro para esas fechas.

Hazas, ya como único maestro de la obra, el 25 de noviembre de 1615 se comprometía a acabarla. El trabajo consistía en “la obra de cantería, bóvedas y arcos que unen el cuerpo de la iglesia con la capilla mayor por la cantidad de siete mill quatrocientos reales”⁸⁶¹. Por lo tanto, se había tirado la antigua capilla mayor, se había construido la nueva y quedaban por cerrar las bóvedas de unión entre ambas partes. Pero de nuevo, Francisco de Hazas no cumplió el contrato: en 1616 se pleitean con él “para que viniese a hazer la obra que avia tomado de la dicha yglesia”⁸⁶². La iglesia ya llevaba en obras 18 años y el maestro actual se había ausentado sin concluirla.

El 15 de marzo de 1618 el maestro de cantería Pedro de Ruiseco, vecino de Carasa en Cantabria, redactaba unas nuevas condiciones⁸⁶³; desconocemos qué ocurrió con Francisco de Hazas, probablemente perdedor en el pleito que seguía con los mayordomos de la iglesia y desplazado a favor de Ruiseco, habitual colaborador de Juan de Naveda, el poderoso veedor del arzobispado burgalés. Las nuevas condiciones de 1618 nos hablan de una cabecera nueva de la que aún no se habían abierto los cimientos y de las pilastras interiores del templo sin levantar y sin cerrar sus bóvedas –diseñadas de crucería–. Extraemos que se habían levantado los muros perimetrales del templo hasta los tejados de

⁸⁶¹ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 1963, p. 438. No hemos localizado la escritura original.

⁸⁶² A.D.B. Libro de fábrica de Quintanadueñas (1577-1627), descargo de 1616.

⁸⁶³ A.H.P.B. Secc. Protocolos, Leg. 6.193, fols. 789 vto.-795 vto. Ante Toribio Díez.

madera, pero no se habían cerrados las bóvedas y no se había derruido la parte antigua del templo, según tenían obligación Rasines y Hazas.

El 31 de marzo los clérigos de la iglesia pedían licencia para volver a tomar a censo 500 ducados para concluir la iglesia⁸⁶⁴. A partir de esta fecha los descargo por la obra vienen a nombre de “Rioseco maestro de cantería”, quien debía concluir la obra para la Navidad de ese año de 1618. Pronto volvieron los problemas, esta vez por demasías ya que en 1619 la iglesia mantenía un pleito con Ruiseco “sobre la tasación y demasia que pedia”, pero ese mismo año se le pagaba toda la obra y las demasías que exigía, por un valor total de 277.100 maravedíes⁸⁶⁵. Pedro de Ruiseco finalmente firmaba el finiquito el 11 de julio de 1620⁸⁶⁶, veintidos años después del comienzo de la obra. El documento afirma que hubo ciertas diferencias entre los mayordomos y el propio Pedro de Ruiseco por lo que se trajo pleito entre ambas partes ante los provisores del arzobispado de Burgos, donde se absolvieron a las partes y acordaron que el licenciado Calleja, mayordomo de la iglesia, diera a Pedro de Ruiseco 178 reales y 10 maravedíes con que se le acaba de pagar todo lo que se le debía de su trabajo en la iglesia. De ello se deduce que la obra se había acabado tiempo atrás.

Iglesia y Colegio de San Roque en Burgos

Entre 1601 y 1611 Pedro de Villar de Rasines trabajó en esta obra⁸⁶⁷. Son escasas las noticias que tenemos sobre el edificio ya que desapareció durante la ocupación francesa, pero se sabe que estaba situado frontero al Monasterio de San Francisco, extramuros de la ciudad de Burgos, en la vertiente del cerro de San Miguel. Entre ambos edificios solo mediaba el camino real de Vitoria. La proximidad de ambos hizo que el colegio fuese usado por los colegiales de San Francisco y creemos que la obra del Colegio de San Roque fue administrada por la propia orden, según veremos después.

Respecto a su historia constructiva, sabemos que en 1601 don Gutiérrez Fernández de Castro –Señor de la villa de Santiuste– firmaba una escritura de donación por la que dejaba a la iglesia y Colegio de San Roque una cantidad de 107.143 maravedíes de renta anual para construir el edificio; don Gutiérrez no hacía sino cumplir las mandas testamentarias de su abuelo don Diego López de Castro. El remate de la obra se produjo el día 29 de junio de 1601 adjudicándose a Pedro de Rasines, maestro de cantería vecino del Valle de Liendo, en 7.300 ducados, quien debía realizar la obra según traza y condiciones propias⁸⁶⁸.

El 9 de octubre de 1610 Pedro de Rasines, vecino del valle de Liendo, “por quanto se tiene a su cargo la obra y hedeñio de la yglesia e collegio de señor san roque que se fabrica cerça del dicho monesterio de orden del guardian y sindico del y de don Gutierre fernandez de castro”⁸⁶⁹, daba carta de pago de ciertas cantidades de dinero que había recibio de don Lorenzo de Herrera, el síndico de la orden de San Francisco, encargado de administrar las rentas del juro de 107.143 maravedíes anuales para la obra de San Roque, así como pagos por Francisco Sebastián de Quincozes, también franciscano. El documento se

⁸⁶⁴ A.D.B. Libro de Fábrica. Licencia para la obra nueva. 31-III-1618. Ante Andrés Fernández de Nanclores.

⁸⁶⁵ Id., Descargo de 1619.

⁸⁶⁶ A.H.P.B. Secc. Protocolos, Leg. 6.101, fols. 756-757 vto. Ante Baltasar de León.

⁸⁶⁷ GARCIA RAMILLA, 1957, (pp. 590-594) y 1960, (pp. 194-196); MOYA VALGAÑON, 1980, T.I, p. 106.

⁸⁶⁸ Esta información se extrae del concierto con Francisco de Cabañas para que concluya la obra de la iglesia y Colegio de San Roque. 1611 (A.H.P.B. Secc. Protocolos, Leg. 5952, ante Francisco de Nanclores), aunque la escritura de condiciones, remate y contrato no ha sido localizada.

⁸⁶⁹ Id., Leg. 5.546, fols. 1.353 y ss. Ante Francisco de Nanclores. Cit. EALO DE SÁ, 1997, pp. 119 y ss.

firma en el propio Convento de San Francisco, hecho que unido a la administración de la obra de las manos del síndico franciscano da idea de la estrechísima relación del colegio con la orden. El documento nos habla del maestro de cantería Nicolás de la Sequilla, quien había recibido cantidades de dinero para materiales y pago de oficiales, creemos que como aparejador de Rasines.

En 1611 Francisco Sebastián de Quincozes se concierta con el maestro Francisco de Cabañas para que concluya la obra ya que “el dicho pedro de rresines la comenzo a fabricar y a hecho parte della y por no tener posibilidad para la proseguir y acavar y dar fianzas bastantes para ello a hecho dexacion de la dicha obra”⁸⁷⁰. Tras el abandono la obra fue visitada por maestros de cantería – no se especifican los nombres–, que la hallaron construida conforme a la traza, aunque desconocemos qué es lo que quedaba por construir.

Desconocemos cómo era el Colegio de San Roque al no haber llegado a nuestros días y del que parecen haberse olvidado los historiadores burgaleses⁸⁷¹. Sabemos que en 1751 existía una ermita también dedicada a San Roque en el cerro de San Miguel; el Catastro de Ensenada dice así: “También dicho mayorazgo de D. Juan Gómez de Parada que administro tiene en esta ziuudad una Hermita sin sombrero titulada de San Roque, frente al combento de San Francisco, toda de piedra silleria” y en otro apartado se dice “Item es propio de este monasterio de la Trinidad un pedazo de pavimento o solar inmediato al dicho monasterio, que hará como dos fanegas de sembradura y llega desde el frente de la casa de comedias dasta ziuudad asta la ermita de San Roque, proxima al combento de San Francisco”⁸⁷². Puede que esta ermita formase parte del conjunto dedicado a San Roque ya que estaba situada en el mismo lugar que el colegio e iglesia, junto al convento de San Francisco, también prácticamente desaparecido. Dada la tipología habitual de los colegios de la época es fácil imaginar su estructura centralizada en torno a un patio y las dependencias fundamentales en torno a la entrada principal, como la capilla del colegio. El edificio sería de sillaría y la decoración (escudos de los fundadores, los Fernández de Castro en este caso) se contemplaría en su fachada. Dada la sobriedad decorativa observada en otras construcciones de Pedro de Villar de Rasines y su utilización de elementos propios de la arquitectura clasicista, suponemos que el colegio fuese construido con los mismos preceptos estilísticos.

Estos últimos años de actividad de Pedro de Villar de Rasines demuestran de qué manera estaba imposibilitado para cumplir sus compromisos profesionales: en el caso de la iglesia de Quintanadueñas –obra que compaginó con el colegio burgalés–, tardó quince años en construir lo que debía haber realizado en cinco y murió sin acabar la obra. En el caso del Colegio de San Roque la abandona ante la imposibilidad de dar fianzas, lo que demuestra que ya no era avalado profesionalmente aunque tuviese bienes raíces en Cantabria –las fianzas debían ser ratificadas en Burgos–.

⁸⁷⁰ A.H.P.B. Secc. Protocolos, Leg. 5952, ante Francisco de Nanclares. Cit. EALO DE SÁ, 1997, p. 114-115.

⁸⁷¹ IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, pp. 478-479. Se refiere a Colegio de San Nicolás, fundación como sabemos de don Íñigo López de Mendoza; el Colegio de San Ildefonso, fundado en 1588 por Alonso de Astudillo, y construido por Hazas como hemos visto, y el Colegio de San Salvador, por Catalina de Tolosa en 1580. Lo mismo ocurre con CARABIAS TORRES, 1985, pp. 343-347.

⁸⁷² GARCÍA RÁMILLA, 1957, pp. 591-592.

FUENTES y Bibliografía

Fuentes documentales

Fondos documentales procedentes de los siguientes archivos y bibliotecas:

Archivo de la Catedral de Burgos
A.C.B.

Archivo de la Catedral de Granada
A.C.G.

Archivo de la Catedral de Salamanca
A.C. Salamanca

Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada
A.C. Sto. Domingo de la Calzada

Archivo de la Catedral de Segovia
A.C. Segovia

Archivo de la Colegiata de Berlanga de Duero (Soria)
A.C. Berlanga de Duero

Archivo Diocesano de Burgos
A.D.B.

Archivo Diocesano de La Rioja
A.D. La Rioja

Archivo Diocesano de Santander
A.D.S.

Archivo de la Provincia Franciscana de Cantabria(Guipúzcoa)
A.P.F.C.

Archivo General de Simancas. Valladolid
A.G.S.

Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya
A.H.E.V.

Archivo Histórico Municipal de Berlanga de Duero (Soria)
A.H.M. Berlanga de Duero

Archivo Histórico Nacional. Madrid y Toledo (Secc.Nobleza)
A.H.N.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
A.H.P.M.

Archivo Histórico Provincial de Burgos
A.H.P.B.

Archivo Histórico Provincial de Cantabria
A.H.P.C.

Archivo Histórico Provincial de Logroño
A.H.P.L.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla
A.H.P. Sevilla

Archivo Histórico Provincial de Soria
A.H.P. Soria

Archivo Histórico Provincial de Zamora
A.H.P.Z.

Archivo del Monasterio de Santa María de La Vid (Burgos)
A.M.Vid.

Archivo Municipal de Burgos
A.M.B.

Archivo Municipal de Haro (La Rioja)
A.M.H.

Archivo Municipal de Medina de Pomar (Burgos)
A.M.M.P.

Archivo Municipal de Sevilla
A.M.S.

Archivo Municipal de Valmaseda (Vizcaya)
A.M.V.

Archivo Parroquial de Haro (La Rioja)
A.P.H.

Archivo de la Real Chancillería. Valladolid
A.R.Ch.V.

Biblioteca Municipal de Santander
B.M.S.

Biblioteca Nacional. Madrid.
B.N.

Biblioteca Pública de Soria. Legado F. Zamora Lucas.
B.P.S.

Tratados de Arquitectura y Fuentes manuscritas

Abad Barrasus, J.: s/f, *Monografía de Laredo, II. Laredo, el arrabal y el convento de San Francisco*. Ed. Comisión del Patrimonio Religioso de Laredo.

Arfe y Villafañe, Juan de: *De varia commesuración para la escultura y arquitectura*. (Ed. Madrid, 1974-1978, a cargo de A. Bonet Correa, 2 vols.).

Cabré Aguilo, J., s/f: *Catálogo Monumental de Soria*. 2 vols. Original mecanografiado (B.P.S.).

García, Simón, 1681: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxido de diversos autores naturales y extranjeras por Simón García architecto, natural de Salamanca*. (Ed. Universidad de Salamanca, 1941, a cargo de J. Camón Aznar).

Fernández de Velasco, Pedro: *Descendencia de la casa i linaje de Velasco*. (B.N.Ms. 2018).

Noticia de los Señores de la Casa de Velasco, fundadores del Convento de Religiosas de Santa Clara de Medina de Pomar. 27-IX-1528, sin autor, (A.H.N. Secc. Nobleza, Frías, Leg.236, exp.1)

Sagredo, Diego de, 1526: *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Colunas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo, Remon de Petras. (Edic. Madrid, 1986. Introducción de F. Marías y A.Bustamante).

Serlio, Sebastiano, 1584: *Los siete libros de arquitectura*. Venecia. (Ed. Oviedo, 1968, 2 vols.).

Vandelvira, Alonso de: *Libro de Traças de cortes de piedras*. Manuscrito en la Escuela de Arquitectura de Madrid. (Ed. Albacete, 1977, a cargo de G. Barbé-Coquelin de Lisle, 2 tomos).

Zamora Lucas, F., s/f: “Berlanga de Duero, Cabeza del Marquesado”, s/f, Trabajo inédito mecanografiado, (B.P.S. Leg. Zamora, Caja 2,4).

— s/f, “Colegiata de Berlanga”, s/f, Trabajo inédito mecanografiado, (B.P.S. Leg. Zamora, Caja 2,4).

— s/f, “Castillo de Berlanga de Duero (Soria)”, s/f, Trabajo inédito mecanografiado, (B.P.S. Leg. Zamora, Caja 2,4).

Orientación bibliográfica

- Abad Barrasús, J., 1981: *Laredo: el arrabal y el convento de San Francisco*. Santander.
- Acero, N., 1901: "El monasterio de Nuestra Señora de La Vid", en *Revista Contemporánea*, (julio-septiembre), pp. 33-51 y 148-186.
- Agapito y Revilla, J. 1896: *La catedral de Palencia*. Palencia.
- Allo Manero, A., 1983: "El arte de la época de los Reyes Católicos y del Renacimiento", en *Historia de La Rioja, Edad Moderna-Edad Contemporánea*. Logroño, pp. 30-49.
- Alomar, J., 1970: *Guillermo Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*. Barcelona.
- Alonso, J.L., 1994: "El monasterio de Santa María de la Vid. Colegio-seminario de los agustinos filipinos (1865-1926)", en *Archivo Agustiniiano*, nº 78, pp. 205-248.
- Alonso Martínez, I., 1889: *Santo Domingo de la Calzada. Recuerdos Históricos*. Haro.
- Alonso de Porres Fernández, C., 1984: "Fundación, dotación y ordenanzas del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (a.1438)", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, nº 203, pp. 279 y ss.
- 1989: *El Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (a.1438). Fundación – Dotación–Ordenanzas*. Burgos.
- 1995: "Identificación de un retablo de Vigarny y Picardo que se daba por desaparecido", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, pp. 364-374.
- Alonso Ruiz, B., 1992: *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander.
- 1993: "El Seminario de Segovia: Diego Gómez de Sisniega y su aparejador Francisco de Isla (1603-1604)", en *Actas del VIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Cáceres, pp. 167-169.
- 1996: "De Juan de Rasines y la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI", en *Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Valencia, 1996, pp. 453-456.
- 1999: "La iglesia parroquial de San Andrés de Rasines", en *Edades*, nº 4, Santander, pp. 97-118.
- 2000: *Una familia de arquitectos góticos en el renacimiento español: los Rasines*. Edición en microficha, Universidad Autónoma de Madrid.
- 2001a: "Palacios donde morar y quintas donde holgar de la Casa de Velasco en el siglo XVI", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIII, pp. 5-34.
- 2001b: "El tardogótico en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada: Juan de Rasines", en *II Congreso sobre la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 2001, en prensa.
- Alonso del Val, J.M.; Aramburu-Zabala, M.A. y Sazatornil Ruiz, L., 1994: *San Francisco. De convento a parroquia*. Santander.
- Álvarez Llopis, E.; Blanco Campos, E. y García de Cortazar, J.A., 1999: *Documentación medieval de la Casa de Velasco*. Santander, 2 vols.
- Álvarez Pinedo, F.J., 1981-1982: "Datos sobre artistas y artífices montañeses que trabajaron en La Rioja (siglos XVI y XVII)", en *Altamira*, t. XLIII, pp.107-140.
- 1985, "Nuevos datos sobre artistas y artífices montañeses que trabajaron en La Rioja (siglos XVI-XVIII)", en *Altamira*, pp. 125-139.
- Alves, J. da F., 1989: *O Mosterio dos Jeronimos*. I. Lisboa.
- 1991: *O Mosterio dos Jerónimos*. II. Lisboa.
- Andrés, G. de, 1980: "La biblioteca manuscrita del Condestable Juan Fernández de Velasco (m.1613)", en *Cuadernos Bibliográficos*, nº 40, pp. 5-22.
- Andrés Ordax, S., 1985: "El foco artístico burgalés", en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*. Madrid, pp. 843-859.
- 1987: "Arte Gótico", en *Historia de Burgos, III, Edad Media*. Burgos.
- 1991: *La provincia de Burgos*, León.

–1992: “El cristocentrismo franciscano a fines de la Edad Media y su reflejo en la iconografía de los Condestables de Castilla”, en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Universidad Complutense de Madrid, pp.773-782.

Andrés Ordax, S. y Rivera, J., (Coords.): 1992, *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid.

Angulo Íñiguez, D., 1930: “La pintura en Burgos a principios del Siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte*, t.VI, p.75-77.

Ara Gil, C.J., 1975: “Sepulcros medievales en Medina de Pomar”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*.

Aramburu-Zabala, M.A., 1989: *Las Obras Públicas en la Corona de Castilla entre 1575 y 1650: los puentes*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

–1992: *La arquitectura de puentes en Castilla y León, 1575-1650*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

–1996: “Diseño y realización del arte gótico en las villas de la costa de Cantabria”, en *VII Centenario de la Hermandad de las Marismas*. Castro Urdiales, pp. 78-83.

Aramburu-Zabala, M.A. y F.J., 1983-1984: “Arquitectura en Cantabria en la época del renacimiento. I. Los arquitectos”, en *Altamira*, t. XLIV, pp. 211-226.

Aramburu-Zabala, M.A. y Alonso Ruiz, B., 1994, *Santander, un puerto para el Renacimiento*. Santander.

L'architettura del tardogótico in Europa. Actas del Congreso. (Edizione a cura di Luciano Patetta). Milán, 1994.

Arranz, J.J., 1979: *El Renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*. Burgo de Osma.

Arrazola Echegarria, M.A., 1967: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. 3 vols. San Sebastián.

Arribas, F., 1933-1934: “Simón de Colonia en Valladolid”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, II, pp.153-166.

Arrue Ugarte, B., 1995, “La arquitectura de puentes en La Rioja durante el reinado de Felipe II: diseños y construcción”, en *Navarrete “el mudo” y el ambiente artístico riojano. V Jornadas de Arte Riojano*. Logroño, pp. 137-181.

El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550. Catálogo de la exposición (Comisariado de M.A. Aramburu-Zabala), Laredo (Cantabria), 1994.

Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516). Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1993.

Arzalluz, N., 1950: *El Monasterio de Oña. Su arte y su historia*. Burgos.

Azcárate Ristori, J.M., 1948a: “Términos del gótico castellano”, en *Archivo Español de Arte*, nº 84, pp. 259-275.

–1948b, “El maestro Hanequin de Bruselas”, en *Archivo Español de Arte*, XXI, pp. 173-188.

–1949: “El supuesto Bonifacio Guas”, en *Archivo Español de Arte*, XXII, pp. 83-84.

–1950: “Sobre el origen de Juan Guas”, en *Archivo Español de Arte*, XXIII, pp. 255-256.

–1951: “La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas”, en *Archivo Español de Arte*, nº 96, pp. 307-319.

–1956: “La obra toledana de Juan Guas”, en *Archivo Español de Arte*, XXIX, pp. 9-42.

–1957: “Antón Egas”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, pp. 5-17.

–1958a: *Arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid.

–1958b: “Iglesias toledanas de tres naves con bóvedas de crucería”, en *Archivo Español de Arte*, XXXI, pp.213-236.

–1958c: “Bartolomé de Solórzano y el puente de Boecillo”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, t. XXIV, pp.177-180.

–1960: “Unos documentos sobre Juan Guas”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXVI, pp.239-257.

–1962: “El cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España”, en *Santa Cruz*, XVII, pp.7-16.

–1965: “El Hospital real de Santiago. La obra y los artistas”, en *Compostellanum*, X, pp.863-878.

–1971: “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXVII, pp.201-223.

–1985: *Aspectos distintivos de la arquitectura gótica española*. Salamanca.

–1987: “La persistencia del Gótico en el Renacimiento español”, en *Arte Gótico Postmedieval. Actas del Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A)*. Segovia, pp. 27-31.

–1992: “Antón Egas y el Hospital dels Folls de Valencia”, en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, pp. 219-222.

–1995: “El estilo y sus fases”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*: Valladolid, pp. 699-701.

–1996: *Arte gótico en España*. Madrid.

Ballesteros Caballero, F., 1973: “Cristóbal de Andino. Su testamento y un pleito por su sepultura”, en *Boletín de la Institución “Fernán González”*, nº 181, pp. 919-38.

Bango Torviso, I.G., 1992: “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, pp.93-132.

–2001: “Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, pp. 51-69.

Barrio Loza, J.A., 1979-1980: “Arquitectos montañeses en Vizcaya. Santa María de Güeñes, siglo XVI”, en *Altamira*, t. XLII, pp.151-186.

–1989-1991: *Bizkaia: Arqueología, urbanismo y arquitectura histórica*. Bilbao.

- 1991a: *Patrimonio Munumental de Trucíos*. Bilbao.
- 1991b: *Guía del Camino de Santiago en Bizkaia*. Bilbao.
- 1998: “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, en *Ondare*, nº 17, pp. 33–56.
- Barrio Loza, J.A y Moya Valgañón, J.G.**, 1980: “El modo vasco de producción arquitectónica durante los siglos XVI–XVIII”, en *Kobie*, nº 10, pp. 283–369.
- 1981: “Los canteros vizcaínos (1500–1800)”, en *Kobie*, nº 11, pp. 173–282.
- Barrio Mayor, J.L.**, 1996: *Colegiata de Berlanga de Duero. Plan Director (1º fase)*. Junta de Castilla y León, Soria.
- Barrón, A. y Ruiz de la Cuesta, M.P.**, 1993: “Diego Guillén, imaginero burgalés (1540–1565)”, en *Artígrama*, nº 10, 1993, pp. 235–272.
- 1994: “El escultor Antonio de Elejalde (1566–1583)”, en *Estudios Mirandeses*, nº 14, pp. 139–170.
- 1997: “Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca”, en *Archivo Español de Arte*, pp. 257–269.
- Basas Fernández, M.**, 1967: “Datos y juicios contemporáneos sobre el maestro de cantería Juan de Vallejo y otros artistas de Burgos en el siglo XVI”, en *Boletín de la Institución “Fernán González”*, XLV, pp. 491–499.
- Bassegoda i Hugas, B.**, 1985: “Notas sobre las fuentes de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo”, en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, t. XXII, pp. 117–125.
- Bayon, D. y Marx, M.**, 1989: *Historia del Arte Colonial Sudamericano*. Barcelona.
- Bayon, D.C.**, 1991: *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475–1621)*. Granada.
- Bedoya, Juan Manuel**, 1840: *Memorias Históricas de Berlanga*. Orense.
- Beltrán de Heredia, V.**, 1971: *Cartulario de la Universidad de Salamanca*. 4 vols. Salamanca.
- Berchez, J.**, 1994: *Arquitectura renacentista valenciana (1500–1570)*. Valencia.
- Bialostocki, J.**, 1966: “Late Gothic Disagreements about the concept”, *Journal of the British Archaeological Association*, XXIX, pp. 76–105.
- 1998: *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid.
- Blanco García, F.**, 1973: *Belorado en la Edad Media*. Burgos.
- Bohigas Roldán, R.; Blanco Dosal, I.; Rodríguez Santibañez, M.; Díaz Gómez, L.**, 1989: *La iglesia parroquial de San Vicente de la Maza (Guriezo, Cantabria). Estudio descriptivo de la estructura arquitectónica*. Cabezón de la Sal, Cantabria.
- Bonet Correa, A.**, 1991: “La capilla de Mosén Rubí de Bracamonte y su interpretación masónica”, en *Ars Longa*, nº 2, pp. 7–14.
- Borrás Gualis, G.M.**, 1966: “La arquitectura gótica”, en Ramírez, J.A., *Historia del Arte*, t. 2. *La Edad Media*. Madrid, pp. 212–268.
- Bosarte, Isidro**, 1804: *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Madrid, 1978. (1º edic. Madrid, 1804).
- Brans, J.V.L.**, 1952: *Isabel la Católica y el arte hispanoflamenco*. Madrid.
- Bravo y Tudela, A.**, 1873: *Recuerdos de la villa de Laredo*. Madrid.
- Brucher, G.**, 1990: *Gotische Baukunst in Österreich*. Wels.
- Bury, J.B.**, 1976: “The Stylistic Term «Plateresque»”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 39, pp. 199–230.
- Bustamante Callejo, M.**, 1954: “El convento de San Francisco de Laredo”, en *Altamira*, pp. 106–121.
- 1962–1963: “Notas para la historia de la villa de Laredo”, en *Altamira*, nº 1–6, pp. 179–193.
- 1973: *Historia del Convento de las Madres Trinitarias de Laredo*. Madrid.
- Bustamante García, A.**, 1983: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561–1640)*. Valladolid.
- 1988: “Forment, Bigarny y Gregorio Pardo”, en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, t. XXXIV, pp. 167–172.
- 1995: “El sepulcro del Gran Capitán”, en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXII, pp. 5–41.
- 1999: “Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español”, en *IX Jornadas de Arte. El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, pp. 25–37.
- Caamaño Martínez, J.M.**, 1965: “El Hispanoflamenco y el Manuelino”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, t. XXXI, pp. 15–21.
- 1987: “Presencia del Gótico en el siglo XVI. Inercia de los estilos”, en *Arte Gótico Postmedieval*. Actas del Congreso Español de Historia del Arte (C.E.H.A.). Segovia, pp. 33–35.
- 1993a: “Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla”, en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479–1516)*. Zaragoza, pp. 223–239.
- 1993b: *La variedad del gótico del siglo XV*. Col. Cuadernos de Arte Español, nº 90, Madrid.
- La Cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*. Actas del Simposio. (Coordinación científica de I. Bango Torviso), Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000.
- Cadiñanos Bardeci, I.**, 1975: “Arquitectura de Medina de Pomar (Burgos)”, *Boletín de la Institución “Fernán González”*, nº 184–185, pp. 501–526, 609–638.
- 1978: *Frías y Medina de Pomar. (Historia y arte)*. Burgos.
- 1979: “La iglesia de Valpuesta y su retablo, obra del escultor Felipe de Vigarny”, en *Archivo Español de Arte*, LII, pp. 186–194.
- 1983: “Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los Condestables en Burgos”, en *Archivo Español de Arte*, pp. 341–354.

- 1986a: “El monasterio de La Estrella y Navarrete el Mudo”, en *Academia*, 63, pp. 263–301.
- 1986b: *Monasterios medievales mirandeses. Herrera y San Miguel del Monte*. Miranda de Ebro (Burgos).
- 1987: *Arquitectura fortificada en la provincia de Burgos*. Burgos.
- 1988: “Proceso constructivo del monasterio de La Vid (Burgos)”, en *Archivo Español de Arte*, nº 241, pp.21-36.
- 1991: *Medina de Pomar: momentos del pasado*. Medina de Pomar.
- 1993: “Peñaranda de Duero: Notas de Historia y arte”, *Biblioteca*, nº 8, pp. 111-131.
- 1997: “El Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca”, en *Boletín del Instituto “Fernán González”*, LXXV, nº 214, pp. 11-24.
- 1999: “Los puentes del centro de la provincia de Burgos durante la Edad Moderna”, en *Boletín del Instituto “Fernán González”*, LXXVIII, nº218, pp.154-201.
- Calatayud, E.**, 1989: *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja, Calahorra y su entorno (1500-1650)*. 2 vols. Logroño.
- Cámara Fernández, C.**, 1994: “Aportación al estudio del coleccionismo en el siglo XVII. La armería del Condestable de Castilla en su palacio de Burgos”, en *Los Clasicismos en el Arte Español. Actas X Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Madrid, pp. 407-411.
- Di Camillo, O.**, 1976: *El Humanismo castellano del siglo XV*. Valencia.
- Camón Aznar, J.**, 1941: “La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en el manuscrito de Simón García”, en *Archivo Español de Arte*, XIV, pp. 300-315.
- 1945: *La arquitectura plateresca*. Madrid, 2 vols.
- 1959: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. (Col. Summa Artis, vol. XVII), Madrid.
- 1961a: “Fernando el Católico y el arte español de su tiempo”, en *Actas del V Congreso de la Corona de Aragón*, Zaragoza, pp. 14-15.
- 1961b: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Madrid.
- 1970: *La pintura y la rejería española del siglo XVI*. (Col. Summa Artis, vol. XXIV), Madrid.
- Campos Sánchez-Bordona, M.D.**, 1993: *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León.
- Campuzano Ruiz, E.**, 1985: *El Gótico en Cantabria*. Santander.
- Cantera Montenegro, J.**, 1984: “La Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Su historia y arquitectura en la Edad Media”, en *Anuario de Estudios Medievales*, nº 14, pp. 121-145.
- Cantón Salazar, L.**, 1884: *Monografía histórico-arqueológica del Palacio de los Condestables de Castilla*. Burgos.
- Carabias Torres, A.M.**, 1985: “Estudiantes burgaleses y colegios mayores (siglo XVI)”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*. León, pp. 343-347.
- Carazo, E.**, 1997: “El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero”, en *Academia*, nº 85, pp. 505-541.
- Carazo, E. y Otxotorena, J.M.**, 1995: *Arquitecturas centralizadas: el espacio sacro de planta central: diez ejemplos de Castilla y León*. Universidad de Valladolid.
- Carlos V. Las armas y las letras**. Catálogo de la exposición. (Comisariado de F. Marías y F. Pereda). Granada, 2000.
- Carrasco Campuzano, M.J.**, 1987: “La Capilla de los Vélez, en Murcia (1490-1507)”, en *Arte Gótico Postmedieval*. Actas del Congreso, Segovia, pp. 165-169.
- Carrón González, L.**, 1930: *Historia documentada del convento Domus Dei de La Aguilera*. Madrid.
- Casaseca Casaseca, A.**, 1978: “Trazas para la Catedral de Segovia”, en *Archivo Español de Arte*, LI, pp. 29-51.
- 1988: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500- Segovia, 1577)*. Salamanca.
- Caso, F. de**, 1981: *La construcción de la Catedral de Oviedo, 1293-1587*. Oviedo.
- Castán Lanaspá, J.**, 1992: “Persistencia del gótico y su coexistencia con formas renacentistas en la arquitectura vallisoletana del siglo XVI”, en *Actas IX Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*. León, t.I. pp. 295-300.
- 1998: *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid.
- Castillo Oreja, M.A.**, 1985: “La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: el estilo Cisneros”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t.XXII, pp. 55-63.
- 1994: “La selección del encargo. Felipe de Bigarny en las empresas artísticas de Cisneros”, en *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, pp. 789-807.
- Castro Santamaría, A.**, 1989: “El problema de las trazas de la Catedral de Plasencia”, en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos*. Plasencia, pp. 467-476.
- 1992a: “Arquitectura y mecenazgo. Juan de Alava y la Casa de Alba” en *Actas IX Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*. León, t.I. pp. 199-212.
- 1992b: “La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca”, en *Academia*, nº 75, pp. 389-422.
- 1994a: “Un error de Llaguno que se arrastra hasta nuestros días: la supuesta visita a la Catedral de Segovia de los maestros Alava, Covarrubias, Egas y Bigarny en 1529”, en *Anuario*, VI, pp. 109-112.
- 1994b: “Las visitas a la Catedral de Salamanca de Álava y Covarrubias en 1529 y de Egas y Bigarny en 1530 y sus consecuencias artísticas”, en *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*, I. Ávila, pp. 235-247.
- 1994c, *Juan de Álava*. Universidad de Salamanca. Tesis doctoral.
- 2002: *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*. Salamanca.
- Castro Santamaría, A. y Vasallo Toranzo, L.**, 1992: “El cantero Juan de Ruesga y los conventos dominicos de Toro y

Salamanca”, en *Archivo Dominicano*, t.XIII, pp. 175-190.

Caveda, José, 1848: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid.

Cendoya Echaniz, I.: “La construcción del Convento de Bidaurreta (Oñate) en el siglo XVI. Juan de Ruesga, autor de su iglesia, y el uso de un modelo vallisoletano para la clausura”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LX, pp. 321-341.

Cervera Vera, L., 1991: “Mecenas y artífices en la arquitectura renacentista”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, anejo 10-1991, pp. 11-25.

Cirici, A., 1978: *Arquitectura gótica catalana*. Barcelona.

Cobos Guerra, F. y de Castro Fernández, J., 1992: “Análisis crítico de las estructuras urbanas y defensivas de la villa de Berlanga de Duero (Soria)”, en *Actas IV Congreso de Arqueología Medieval*, Soria.

Codón, J.M., 1982: “La Casa del Cordón o de los Condestables”, en *Boletín Institución “Fernán González”*, pp. 169-171.

Cofiño, I., 2000: *Arquitectura religiosa en las Montañas Bajas del Arzobispado de Burgos, 1700-1754*. Universidad de Cantabria, Tesis doctoral inédita.

Coldstream, N., 1989: “Le ‘Decorated style’: recherches récentes”, en *Bulletin Monumental*, 147-I, pp. 55-80.

–1994: *The Decorated Style. Architecture and ornament, 1240-1360*. London.

Cómez Ramos, R., 1995: “Nacionalismo e Historiografía: el autor de las trazas de la Catedral de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, pp. 152-259.

Company, X., 1991: *L’art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*. Barcelona.

Conant, K.J., 1987: *Arquitectura carolingia y románica, 800-1200*. Madrid.

Cooper, E., 1980: *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*. 2 vols. Madrid.

Cortón de las Heras, M.T., 1987: “La obra de Juan Gil de Hontañón en la Catedral de Segovia: 1525-1526”, en *Arte Gótico Postmedieval*, Segovia, pp. 105-110.

–1990: *La construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*. Tesis Doctoral. Ed. Universidad Complutense de Madrid.

–1999: *La construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*. Segovia.

Cloulas, A., 1980: “Origines et evolution du term ‘Plateresco’ a propos d’un article de J.B. Bury”, en *Melanges de la Casa Velázquez*, XVI, pp.151-161.

Cuesta y Arribas, J., 1933: “La documentación del retablo de la catedral de Oviedo”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IX, pp.9-11.

Chastel, A., 1985: *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid.

Chatelet, A. y Recht, R., 1988: *Le monde gothique. Automne et Renouveau 1380-1500*. París.

Chueca Goitia, F., 1951: *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca.

–1953: *La arquitectura del siglo XVI*. (Col. Ars Hispaniae, vol. XI), Madrid.

–1954: *Alonso de Vandelvira*. Madrid.

–1965: *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua. Edad Media*. Madrid.

–1971: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid.

Danvila y Collado, M., 1897-1900: *Historia crítica y documentada de las Comunidades de Castilla*. 6 vols. Memorial Histórico Español, vols. 35-40. Madrid.

Dehio, G., 1921: *Geschichte der Deutschen Kunst*. 2 vols. Berlín.

Dehio, G. y Bezold, V., 1901: *Die Kirchliche Baukunst des Abenlandes*. Stuttgart.

Dias, P., 1989: *A arquitectura manuelina*. Porto.

–1993: *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jeronimos*. Coimbra.

–1994a: *A arquitectura gótica portuguesa*. Lisboa, Estampa.

–1994b: “Il monastero della Batalha e la sua influenza sul gotico portoghese del secolo XV”, en *L’Architettura del tardogótico in Europa*. Milán, pp.179-190.

Dibujos de Arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII. Madrid, 1991.

Díez del Corral Garnica, R., 1986: “La introducción del renacimiento en Toledo: el Hospital de Santa Cruz”, en *Academia*, nº 62, pp.161-181.

Domínguez Bordona, J., 1914: “Felipe Vigaray. Resumen de los datos hasta ahora conocidos”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp.262-274.

Domínguez Casas, R., 1990: “San Juan de los Reyes: Espacio funerario y aposento regio”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LVI, pp. 364-385.

–1993: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid.

–1995: “El entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas” en *Archivo Español de Arte*, pp.341-352.

El Escorial en la Biblioteca Nacional. Catálogo de la exposición. Madrid, 1985.

Escalante, Bernardino de, 1992: *Diálogos del Arte Militar de Bernardino de Escalante. Comissario del Santo Officio, en la Inquisición de Sevilla, y Beneficiado en la villa de Laredo*. Santander.

Español, F., 2000: “Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto”, en *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio*. Catedral de Santo Domingo de la Calzada, pp. 207-282.

Esperón, A., 1850: “La iglesia parroquial de Laredo”, en *Seminario Pintoresco Español*, pp. 255, 260-261.

Espinosa de los Monteros, J. y Martín-Artajo Saracho, L. (coords.), 1974: *Corpus de castillos medievales de Castilla*. Bilbao.

Estella Marcos, M., 1995: *La imaginaria de los retablos de la Capilla del Condestable*. Burgos.

Europäische Kunst um 1400. Catálogo de la exposición, Viena, 1962.

Falcón Márquez, T., 1980: *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Sevilla.

Falomir, M., 1994: *Arte en Valencia (1472-1522)*. Valencia, CSIC, Centro de Estudios Históricos.

Fernández Madrid, M^a T, 1987: "Los Mendoza y el ideal de mecenazgo renacentista", en *Cuadernos de Arte*, Granada.

Fernández Peña, M.J.; Gómez Rosado, M.; Renedo Delgado, H., 1983: "La iglesia de San Pedro de Romaña (Trucíos)", en *Kobie*, nº 1, pp. 11-16.

Fernández Pumar, J.M., 1967: "Mss. del VI Condestable de Castilla en la Biblioteca Nacional", en *Helmantica*, nº 18, pp. 89-168.

Fernández de Velasco y Sforza, J., Duque de Frias, 1959: "Una ojeada retrospectiva. La villa y tierras de Berlanga en el Siglo XVII", en *Celtiberia*, nº 18, año IX, pp. 195-222.

–1975, *El Condestable don Íñigo Fernández de Velasco Gobernador de los reinos y su mujer María de Tovar*. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia. Madrid.

Fierens-Gevaert, H., 1905: *La renaissance septentrionale et les premiers maitres des Flandres*. Bruselas.

Fink, E., 1934: *Die gotische Hallenkirchen in Westfalen*. Emsdetten.

Fischer, F.W., 1976: "Architecture du Gothique tardif", en Fischer, F.W. y Timmer, J.J.M.: *Le Gothique tardif*. París, Col. L'art dans le monde, pp. 16-117.

– 1984, *User Bild von der spätgotischen Architektur des XV. Jahrhunderts*. Heidelberg.

Flórez, E., 1771: *España Sagrada*, Madrid, T.XXVI.

Franco Silva, A., 1989: Aportación al estudio de los señoríos sorianos. El caso de Berlanga de Duero y los Tovar", en *Mayurga*, nº 22, vol. I.

Fraser Jenkins, A.D., 1970: "Cosimo de Medicis's Patronage of architecture and the Theory of Magnificence", en *Journal of*

The Warburg and Courtauld Institutes, pp. 162-170.

Freigang, Ch. (Ed.), 1999: *Gotische architektur in Spanien*. Madrid-Frankfurt am Main.

Frías Balsa, J.V. y Goig Soler, I., 1994: "Guía-inventario del Archivo Histórico Municipal de Berlanga de Duero (Soria)", en *Celtiberia*, nº 87-88.

Fuente, V. de la, 1884-1899: *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza de España*. Madrid, IV vols.

Galera Andreu, P., 1992: "Jerónimo Quijano en Jaén y la proyección de Felipe de Bigarny en el Sur", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, pp. 515-526.

Gallego de Miguel, A., 1974: *Rejería castellana*. Segovia-Salamanca.

García Cuetos, M.P., 1996: *Arquitectura en Asturias, 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*. Oviedo.

García Chico, E., 1940: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. I Arquitectos*. Valladolid.

–1949: "Gaspar de Solórzano. Maestro de cantería", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XV, pp. 169-179.

–1949-1950: "El Palacio de las Dueñas en Medina del Campo", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, pp. 87-110.

–1950: "Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XVI, pp. 200-201.

–1951: *Palencia. Papeletas de Historia y Arte*. Palencia.

– 1955: *Bartolomé y Gaspar de Solórzano*. Santander.

–1956a: "Artistas que trabajaron en la Catedral del Burgo de Osma", en *Celtiberia*, nº 11, pp. 7-18.

–1956b: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, I. Medina de Rioseco*. Valladolid (2ª edic., 1960).

–1957: *La Colegiata de Medina del Campo y otros estudios*. Valladolid.

–1961a: "Documentos referentes al monasterio de Nuestra Señora de La Vid", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXVII, pp. 87-102.

–1961b: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, III. Medina del Campo*. Valladolid.

García Guinea, M.A. et alt., 1985: *Historia de Cantabria. Prehistoria. Edades Antigua y Media*. Santander, Ed. Estudio.

García de Quevedo, E., 1954: "De bibliografía burgense: Pedro Fernández de Velasco, el Buen Conde de Haro", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, nº 9.

García Rámila, I., 1957: "Ermitas burgalesas, en los tiempos que fueron", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, nº 139, pp. 590-594.

– "Ermita de San Roque", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, t. 39, pp. 194-196.

–1958: *El Instituto Nacional de Enseñanza Media "cardenal Mendoza de Burgos"*. Noticias Histórico-documentales. Burgos.

–1963: *Un glorioso rincón de Castilla la Vieja (Briviesca)*. Burgos.

García Sáinz de Baranda, J., 1917: *Apuntes históricos sobre la ciudad de Medina de Pomar*. Burgos. (2º edic. Burgos, 1989).

–1926: "El convento de Santa Clara de Medina de Pomar y su señorío sobre los valles de Tudela y Resollo y el lugar de Cubillos de Rojo", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, nº 17, pp. 101-109.

–1988, *Medina de Pomar. Arqueológico y centro de turismo*. Burgos.

García de Salazar, Lope, 1967: *Las Bienandanzas e Fortunas. Códice del siglo XV*. Bilbao.

García Sánchez, C., 1964: *La Colegiata de Berlanga*. Soria.

Garijo Puertas, F.M., 1995: *Berlanga de Duero*. Madrid.

Garrán, C, 1892: *Memoria histórico-descriptiva de Santa María la Real de Nájera*. Logroño.

–1910: *Santa María La Real de Nájera; Monumento Histórico Artístico Nacional. Guía del viajero para su más inteligente visita*. Soria.

Gaya Nuño, J.A., 1961: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid.

Gerstenberg, Kurt, 1913: *Deutsche Sondergotik*. München.

Gobbi, G., 1980: *La villa fiorentina. Elementi storici e critici per una lettura*. Firenze.

Goicoechea, C., 1960: “Artistas y artífices riojanos”, en *Berceo*, nº 57.

Gombrich, E.H., 1984: *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid.

Gómez Bárcena, M.J., 1988: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos.

Gómez-Ferrer Lozano, M., 1998: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI*. Valencia.

Gómez Martínez, J., 1994: “Maestría y destajo en la Catedral de Salamanca (1530-1535)”, en *Actas del Congreso Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*. Ávila, pp. 249-256.

–1995a: *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*. Universidad de Valladolid (microforma).

–1995b: “Il Gotico spagnolo dell’Evo Moderno: le volte a sesto acuto”, en *L’Architettura del tardogótico in Europa*. Milán, pp. 169-178.

–1998: *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid.

–2001: “El arte de la monteja entre Juan y Simón de Colonia”, *Actas del Congreso Internacional Gil de Siloe y su tiempo*. Burgos, pp. 355-365.

Gómez Moreno, M., 1925: “Sobre el Renacimiento en Castilla. Hacia Lorenzo Vázquez”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, pp. 1-40.

–1925-26: “En la Capilla Real”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, pp.255-288 y II, pp. 85-128.

–1934: “A propósito de Simón de Colonia en Valladolid”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, pp. 181-184.

–1963: *Diego Siloe*. (Ed. facsimil Granada, Estudio preliminar de J.M. Gómez-Moreno Calera, 1988).

–1980: *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*. León, (Edic. Facsimil). 2 Vols.

–1983a: *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, (1º edic. 1941).

–1983b: *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Ávila, (Ed. facsimil), 2 vols.

Gómez-Moreno Calera, J.M., 1994: “Diego de Siloe y el proyecto de la iglesia de Santiago de Guadix (Granada)”, en *Actas IX Congreso CEHA. El arte español en épocas de Transición. T. I*, 1994, pp. 117-123.

Gómez Moreno, M., González Blanco, A., 1984: *Horcas y picotas en La Rioja*. Barcelona.

Gómez Urdañez, C., 1988: “Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI”, en *Artigrama*, nº 5, pp. 27-74.

González Cembellín, J.M., 1993, *Güñes*. Bilbao.

González Crespo, E., 1981: *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media: los Velasco*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

González Echegaray, M^a. C., 1969-1981: *Escudos de Cantabria*. 5 vols. Vitoria, Institución Cultural de Cantabria.

–1975: “Limpas en la Historia”, en *Altamira*, pp.295-336.

González Echegaray, M^a. C.; Aramburu-Zabala, M.A; Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J.J., 1991: *Artistas cántabros de la Edad Moderna. (Diccionario biográfico-artístico)*. Santander.

González de Fauve, M.E., 1992: *La Orden Premostratense en España: el monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo (Siglos XI-XV)*. Palencia.

González Palencia, C., 1929: “La capilla de don Álvaro de Luna en la Catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. V, pp. 110-111.

González de Tejada, J., 1702: *Historia de Santo Domingo de la Calzada ... y noticia de su fundación y aumentos de la santa iglesia cathedral...* Madrid (Reedic. Madrid, 1985).

El Gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura. Colonia, 1998.

Govantes, A.C., 1846: *Diccionario Geográfico-Histórico de España*. Madrid.

Grodecki, L., 1977: *La arquitectura gótica*. Madrid.

Guía del arte en Cantabria. Santander, 1988.

Guitart Aparicio, C., 1979: *Arquitectura gótica en Aragón*. Zaragoza.

Gutiérrez-Cortines Corral, C., 1977: “Jerónimo Quijano. Un artista del renacimiento español”, en *Goya*, pp. 2-11.

–1987: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia.

Gutiérrez Moreno, P., 1951: “Estructuras de plementerías pétreas de bóvedas de crucería estrellada”, en *Archivo Español de Arte*, nº 95, pp. 251-253.

Haliczer, St., 1987: *Los comuneros de Castilla. La forja de una revolución. 1475-1521*. Valladolid.

Harbison, C., 1995: *The art of the Northern Renaissance*. London.

Harvey, J. H., 1950: *The Gothic world, 1100-1600; a survey of architecture and art*. London, New York, Batsford.

–1978, *The Perpendicular Style 1330-1484*. Londres.

Haskell, F., 1972: “Mecenatismo e patronato”, en *Enciclopedia Universale dell’Arte*. Firenze, vol.VIII, pp.940-956.

Hautecoeur, L., 1954: *Mistique et Architecture. Symbolisme du circle et de la coupule*. Paris.

Heim, D. y Yuste Galán, A.M., 1998: “La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla”, en *Boletín del Seminario de Arte y*

Arqueología de Valladolid, t. LXIV, pp. 229-250.

Heras García, F., 1975: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva Diócesis de Valladolid*. Valladolid.

Hergueta y Martín, D., 1906: *Noticias históricas de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Haro*. Haro, (Reedic. Logroño, 1979).

–1977: *Historia de Haro. Selección y notas de Antonio Larrea*. Madrid, (3ª edic.).

Hernández, A., 1947-48: “Juan Guas, maestro de las obras de la Catedral de Segovia (1471-1491)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLV, pp. 57-100.

Hernández Redondo, J.I., 2000-2001: “Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe de Bigarny”, en *Locus amoenus*, nº 5, pp. 101-116.

Hernández Ruiz, R., 1966: “El libro del Monasterio de Santa María del Parral de Segovia”, en *Estudios Segovianos*, nº 53, pp. 267-434.

Heros, Martín de los, 1848: *Historia de Valmaseda*. (Edic. anotada por Gregorio Balparda, Bilbao, 1926).

Herrera Oria, F., 1917: *Oña y su Real monasterio*. Madrid.

Higes Cuevas, V., 1963: “La Colegiata de Soria. Vicisitudes en su reconstrucción y artífices que en ella intervinieron”, en *Celtiberia*, nº 25, pp. 29-63.

–1969: “La Colegiata de Soria, III”, en *Celtiberia*, nº 37, pp. 45-74.

Hoag, J.D., 1985: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid.

Huidobro y Serna, L., 1939: “León Picardo, pintor y escultor”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, nº 5, pp. 189-194.

–1949: *La catedral de Burgos*. Madrid.

–1951: “El arte isabelino en Burgos y provincia”, en *Boletín de la Institución “Fernán González”*, nº 116, pp. 554-572.

Ibáñez Pérez, A.C., 1977a: *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, Caja de Ahorros.

–1977b: “Simón de Bueras y el retablo mayor de Yudego (Burgos)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, pp. 215-22.

–1987: *Historia de la Casa del Cordón en Burgos*. Burgos.

–1989: “Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LV, pp. 399-401.

–1990: *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos.

–1993a: *Arquitectura burgalesa del siglo XVI. Cuadernos de Arte Español*. Madrid.

–1993b: “Arquitectura del siglo XVI en Burgos”, en *Historia de Burgos. Edad Moderna*. t. 3, Burgos.

Ibáñez Pérez, A.C. et al., 1976: *Arte Burgalés*. Burgos.

Ibarra Álvarez, J.L. y Ortega Martínez, A.I., 1998: “La villa de Briviesca en la Baja Edad Media: datos y reflexiones para su estudio”, en *Boletín de la Institución “Fernán González”*, nº 217, p. 345.

Ibarra de Loresecha, J., 1987: *Los maestros de cantería Juan y Pedro de Ibarra*. Salamanca.

Iglesias, L. S. y Ballesteros Caballero, F., 1980: “Capilla mayor del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, pp. 493-498.

Inclán Valdés, J.M. de, 1833: *Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre lo que se distingue con la denominación de gótico*.

Inventario artístico de Logroño y su provincia. 2 vols., Madrid, 1975-1976.

Inventario artístico de Soria y su provincia. 2 vols., Madrid, 1989.

Jimeno, D., 1961: *Peñaranda de Duero, honor de villas castellanas*. Burgos.

Justi, K., 1913: “Los maestros de Colonia en la Catedral de Burgos”, en *Estudios de Arte Español*, Madrid, pp. 1-38.

Kehere, H., 1928: “Die Tüme der Katedrale von Burgos und Hans von Köln”, en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, pp. 477-489.

Konradsheim, G., 1976: “Hanequin Coeman de Bruxelles. Introduteur de l’art Flamand du XVe. siècle dans la région toledane”, en *Melanges de la Casa Velázquez*, XII, pp. 127-140.

Krautheimer, R., 1984: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid.

Lampérez y Romea, V., 1903-1904: “Juan de Colonia”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, pp. 351 y 403.

–1904: *Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico*. Valladolid.

–1908: “La catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño)”, en *Arquitectura y construcción*, XII, pp. 100-107.

–1908-1909: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*. 2 tomos, Madrid (2ª edic. 1930, 3 tomos).

–1913: *Los palacios españoles de los siglos XV y XVI*. Madrid.

–1915a: *El palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos). Papeleta para un libro sobre arquitectura civil española*. Madrid.

–1915b: *Una evolución y una revolución en la arquitectura española: 1480-1520*. Madrid.

–1922: *La arquitectura civil española de los siglos XV y XVI*. 3 vols., Madrid.

Lawrence, J., 1984: “Nueva luz sobre la Biblioteca del Conde de Haro: inventario de 1455”, en *El Cróton (Anuario de Filología Española)*, pp. 1073-1111.

Layna Serrano, F., 1942: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Madrid.

Lavedan, P., 1935: *L’architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Balears*. París.

León Tello, P. y Peña Marazuela, M.T., 1955: *Archivo de los Duques de Frías. I. Casa de Velasco*. Madrid.

Llaguno y Amirola, E., 1829: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su*

restauración. *Ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos por don Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 4 vols., (ed. facsimil, Madrid, 1977).

Lombera y Lavin, P.M., 1893: *Sucesos memorables ó un pueblo con la milagrosa vida de los Santos Cosme y Damían de Rasines Diócesis y Provincia de Santander*. Santander.

Loperraez Corvalán, J., 1788: *Descripción histórica del Obispado de Osmá*. 3 tomos. Madrid.

Lope Toledo, J.M., 1951: "Documentos para la historia de las Bellas Artes en La Rioja", en *Berceo*, nº 19, pp. 243-244.

–1953: "Don Iñigo Fernández de Velasco y el convento de la Piedad de Casalarreina", en *Berceo*, VIII, pp. 255-270.

López, Fray Tirso, 1879: "Colegio de Agustinos Calzados de las Misiones de Filipinas, de Santa María de La Vid, antes convento de canónigos premonstratenses", en *Ilustración Católica*, Agosto.

López Bernal, H., 1907: *Apuntes históricos de Belorado*. Estepa, (reedic. Belorado, 1994).

López de Guereño Sanz, M.T., 1997: *Monasterios medievales premonstratenses. Reino de Castilla y León*. T.I. Valladolid.

López Mata, T., 1929: "El colegio de San Nicolás (Una fundación docente del siglo XVI)", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, t. II p. 499, t. III, p. 9.

–1947: "Capilla de la Visitación", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, nº 101.

–1950: *La catedral de Burgos*. Burgos.

–1956: "La Capilla de la Presentación y Felipe Bigarny", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, XII, pp. 245-264.

–1957: "La dama de Saldañuela", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, pp. 630-671.

López Martínez, N., 1963: *San Juan de Ortega*. Burgos.

López Sobrino, J., 1987: *Los Condestables de Castilla y la Casa del Cordón. Exposición conmemorativa*. Burgos.

López Nogues, J. y de Miguel, J., 1982: *San Severino de Valmaseda*. Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Deusto, (inédito).

López Otero, M., 1958: *La arquitectura española en la época de Carlos V*. Santander.

Lozoya, Marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala), 1962: *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*. Santander.

Lozoya, Marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala) y L.F. de Peñalosa, 1935: *El arte gótico en España. Arquitectura. Escultura. Pintura*. Barcelona.

Madoz, Pascual, 1845-1850: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid.

Mansilla, D., 1958: "Capilla de la Presentación de Nuestra Señora en la Catedral de Burgos", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, año XXXVII, nº 144, pp. 250-265.

Maravall, J.A., 1963: *Las Comunidades de Castilla: Una primera revolución moderna*. Madrid, Revista de Occidente.

–1966: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid, (Edic. 1986).

–1984: *Estudios de Historia del pensamiento español*. 2 vols. Madrid.

Marias, F., 1975: "La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Soria", en *Celtiberia*, nº 50, pp. 175-206.

–1979a: "La casa de los Duques de Frías en Berlanga de Duero y el Palacio-villa del siglo XVI", en *Celtiberia*, nº 57, pp. 89-108.

–1979b: "El problema del arquitecto en la España del Siglo XVI", en *Academia*, 48, pp. 173-216.

–1981: "Notas sobre Felipe Vigarny: Toledo y La Espeja", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XLVII, pp. 425-429.

–1983-1986: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo-Madrid.

–1989: *El largo siglo XVI*. Madrid.

–1990a: "Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la

Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega", en *Goya*, nº 217-218, pp. 28-40.

–1990b: "De Madrid á Paris: François I et la Casa de Campo", en *Melanges de la Casa Velazquez*, París, pp.26 y ss.

–1993: "Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos", *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, pp. 263-69.

–1998a: "Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España", en *Nobleza, Coleccionismo y Mecenazgo*. Ciclo de Conferencias, Sevilla, pp. 29-44.

–1998b: "El Renacimiento "a la castellana" en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a lo antiguo", en *Ondare*, 17, pp. 17-31.

Marqués de Carvalho, A., 1990: *Do Mosteiro dos Jeronimos*. Lisboa.

Martín González, J.J., 1992: "La escultura en Castilla circa 1491: el Colegio mayor de Santa Cruz en Valladolid", en Andrés Ordax, S. y Rivera, J. (Coords.): *La introducción del renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid.

Martí y Monsó, J., 1901: *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid.

–1905-1906: "Pleitos de artistas basados en los documentos existentes en el Archivo de la real Chancillería de Valladolid. La Capilla del deán Cepeda en el monasterio de San Francisco de Zamora", en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, II, pp. 18 y ss.

–1907-1908: "Pleitos de artistas", en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, III, pp. 136-142.

Martínez, R., 1987: "En torno a Bartolomé de Solórzano", en *Publicaciones del Instituto "Tello Téllez de Meneses"*, pp. 295-302.

–1988, *La catedral de Palencia. Historia y arquitectura*. Palencia.

Martínez Adell, A., 1945: "Arquitectura plateresca en Segovia", en *Estudios Segovianos*, V, pp. 5-56.

Martínez-Burgos García, P., 1992: "Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano", en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*. León, t.I. pp. 315-320.

Martínez Burgos, M., 1937, *La Casa del Cordón o el Palacio de los Condestables de Castilla*. Burgos.

–1938: *El Palacio de los Condestables de Castilla*. Burgos.

–1950-51: "San Juan de Ortega", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, pp. 361-378.

–1951a: "Iglesia de San Gil. Grandes reformas en el siglo XVI", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, pp. 675-703.

–1951b: "Datos familiares de L. Picardo pintor", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, nº 115.

–1951c: "Sobre León Picardo, pintor", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, nº 115, pp. 490-99.

–1954-55: "En torno a la Catedral de Burgos, II. Colonias y Siloes", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, XI, pp. 215, 433. 553 y 851.

–1956: "Más sobre la Capilla de la Presentación", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, pp. 153-161, 314-337.

Martínez Frías, J.M., 1976: "Una iglesia columnaria en la provincia de Soria: la parroquia de Deza", en *Celtiberia*, nº 52, pp. 195-206.

–1980: *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*. Salamanca.

–1986: "La parroquia de Fuentepinilla (Soria) y su posible relación artística con la primitiva iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de Soria", en *Celtiberia*, nº 72, pp. 301-312.

–"El convento de Paredes Albas en Berlanga de Duero", en *Celtiberia*, pp. 217-227.

Martínez González, M., 1963: "La parroquia de Quintanadueñas vista a través de su archivo", en *Burguense*, nº 4, pp.431-459.

Martínez Ocio, M.J.; Navarro Bretón, M.C. y Sáenz de Pipaón Ibáñez, C., 1995:

"Maestros constructores de puentes en La Rioja durante la segunda mitad del siglo XVI", en *Navarrete "el mudo" y el ambiente artístico riojano. V Jornadas de Arte Riojano*. Logroño, pp. 115-135.

Martínez y Sanz, M., 1866: *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos.

Mateo Gómez, I., 1991: "Consideraciones sobre el Humanismo en el arte español", en *Príncipe de Viana, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español*, pp. 59-71.

Mateo, I.; López-Yarto, A. y Ruiz Hernando, J.A., 1997: "El Monasterio de Santa María del Parral (Segovia)", en *Academia*, nº 84, pp. 153-182.

Matilla Tascón, A., 1983: *Testamentos de 43 personajes del Madrid de los Austrias*, Madrid.

Mayer, A.L., 1943: *El estilo gótico en España*. Madrid.

Maza Solano, T., 1931: "Documentos del archivo de las casas solariegas de Escalante y La Obra, en la villa de Laredo, y de Mori, en Colindres", en *Altamira*, pp. 17-27.

Mendizábal, M., 1996: *Historia de las Hermanas Clarisas del Monasterio de San Miguel Arcángel de San Martín de Don, 1594-1994*. Villarcayo (Burgos).

Memorias y Esendores. Catálogo de la exposición, Fundación Las Edades del Hombre, Catedral de Palencia, 1999.

Mendoza, J.A., 1950: "El cardenal Don Íñigo López de Mendoza y el Monasterio de La Vid", en *Archivo Agustiniiano*, nº 46, pp. 67-88.

Menéndez Pelayo, M., 1883: *Historia de las Ideas estéticas de España*. Madrid, 5 vols.

Merino Rubio, W., 1974: *Arquitectura Hispanoflamenco en León*. León.

Monje, R., 1843: *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*. Burgos.

–1848: "Burgos. Genealogía de Los Velascos. Capilla del Condestable, la Casa del Cordón", *Semanario Pintoresco Español*, pp. 345-364.

Montesa, M., 1945: "Más acerca de la obra encargada a Bigarny por los Condestables", en *Archivo Español de Arte*, XVII.

Monumentos de Bizkaia. 4 vols. Bilbao, 1987.

Morales, A.J., 1981a: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla.

–1981b: *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*. Sevilla.

–1991: "El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros", en *Laboratorio de Arte*, nº 4, pp. 61-82.

–1993: "Diego de Riaño en Lisboa", en *Archivo Español de Arte*, pp. 404-408.

–1996: *Hernán Ruiz "El Joven"*. Madrid.

Morena, A. de la, 1972: "Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la provincia de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, pp. 1-9.

–1979: "Nueva obra documentada de Antón y Enrique Egas; la iglesia Magistral de Alcalá de Henares", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, pp. 65-67.

Moreno Alcalde, M., 1990: "Los Fonseca y la iglesia de Santa María de Coca", en *Anales de Historia del Arte*, pp. 57-77.

–1993-94: "La iglesia de Santa Clara de Briviesca (Burgos). Hipótesis sobre el trazado de su planta", en *Anales de Historia del Arte*, nº 4, pp. 191-201.

Morón de Castro, M.F., 1995: *La iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera. XIV-XVIII*. Sevilla.

Morte García, C., 1991: "Carlos I los artistas de la corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny", en *Archivo Español de Arte*, nº 280, pp. 317-335.

Moya Valgañón, J.G., 1966: "Las etapas de construcción de Santo Tomás de Haro", en *Archivo Español de Arte*, nº 154-155, pp. 179-190.

–1980: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*. 2 vols. Logroño.

–1982: *El arte en La Rioja. I. La Edad Media*. Logroño.

–1983a: "Santa María de Briones", en *Seminario de Arte Aragonés, XXXVIII*, Homenaje al Profesor Federico Torralba Soriano, pp. 213-226.

–1983b: "Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía", en *Kobie, Bellas Artes* nº 1, pp. 47-64.

–1986: *Documentos para la historia del arte en el Archivo Catedral de Santo Domingo de La Calzada (1443-1563)*. Logroño.

–1990: “Convento de la Piedad de Casalarreina”, en Gil de Zúñiga, R., *Monasterio de La Piedad (Casalarreina) a través de las fuentes escritas de su archivo (monografía histórica)*. Casalarreina, pp. 270-295.

Moya Valgañón, J.G., et alt. 1992: *Castillos y fortalezas de La Rioja*. Logroño.

Muñoz Jiménez, J.M., 1992: “Arquitectura civil y religiosa del valle de Asón en los siglos XVII y XVIII: los municipios de Ampuero y Rasines (Cantabria)”, en *Letras de Deusto*, vol.22, nº 53, pp. 145-152.

Murray, St., 1987: *Building Troyes Cathedral. The Late Gothic Campaigns*. Indiana University Press.

Navarreno Mateos, A, 1992: *Arquitectura y urbanismo de Coria (siglos XVI-XIX)*. Cáceres.

Navarreño Mateos, A. y Sánchez Lomba, F.M., 1989: “Vizcaínos, trasmeranos y otros artistas norteños en la Extremadura del Siglo XVI”, en *Norba-Arte*, IX, pp. 7-13.

Navascués Palacio, P., 1972. “Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá”, en *Archivo Español de Arte*, pp. 103-117.

Nieto Alcaide, V., 1992: “El problema de la asimilación del renacimiento en España”, en *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, León, pp. 105 y ss.

Nieto, V.; Morales, A.J. y Checa, F., 1989: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid.

Nussbaum, N., 1985: *Deutsche Kincherbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen*. Colonia.

Oleaga, F. y Salcedo, J.M., 1980: *Introducción al estudio de Santa María de Güeñes*. Trabajo de investigación inédito. Universidad de Deusto.

Ortiz de la Torre, E., 1923: “Arquitectos montañeses, Juan y Rodrigo Gil de

Hontañón”, en *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo*, pp. 215-240.

–1941: “Sobre los arquitectos Juan y Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Rasines”, en *Archivo Español de Arte*, pp.315-317.

Palacios, J. C., 1990: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Madrid.

Palomo Fernández, G., 1994: “Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótica de la catedral de Cuenca: de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez”, en *Archivo Español de Arte*, pp. 284-291.

Pano Gracia, J.L., 1980: Las ampliaciones constructivas de don Hernando de Aragón en la Seo de Zaragoza”, en *Actas del V Coloquio de Arte aragonés*, Zaragoza, pp. 379-402.

–1984: “Introducción al estudio de las hallenkirchen en Aragón”, en *Artigrama*, pp. 113-145.

–1987: “Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las hallenkirchen o iglesias de planta de salón”, en *Artigrama*, nº 4, pp. 327-339.

–1988: “Autores y cronología de la Catedral de Barbastro (Huesca)”, en *Artigrama*, nº 5, pp. 81-104.

–1991: “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Príncipe de Viana*, pp. 241-256.

–1993: “Iglesias de planta de salón del siglo XVI aragonés”, en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Zaragoza, pp. 129-154.

Panosky, E., 1975: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid.

Parrado del Olmo, J.M., 1981: “La capilla de Mosén Rubí de Bracamonte”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, pp. 285-306.

Patetta, L., 1994: “Alcune osservazioni sul Tardogotico e sull’ultima architettura gotica a Milano e a Venezia”, en *L’Architettura del Tardogotico in Europa*. Milán, pp. 7 y ss.

Patronos, promotores, mecenas y clientes, Actas del VII Congreso del Comité Español de

Historia del Arte (C.E.H.A.), Murcia, 1988, Ed. 1992.

Paz y Meliá, A.: “Biblioteca fundada por el Buen Conde de Haro”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 1, 1897, pp. 18-24; vol. 2, 60-66; vol. 4, 156-163; vol. 5, 255-262; 452-462; vol. 6, 1902, pp. 198-206, 372-382; vol. 7, 1902, pp. 51-55; vol. 19, 1908, pp. 124-136; vol. 20, 1909, pp. 277-289.

Pérez Avellaneda, M., 1983: *Cerezo de Río Tirón: autrigón, romano y medieval*. Madrid.

Pereda, F.; Rodríguez G. de Ceballos, A., 1997: “*Coeli enarrant gloriam dei*. Arquitectura, iconografía y liturgia en la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos”, en *Annali di architettura*, pp. 17-34.

Pereda de la Reguera, M., 1951: *Rodrigo Gil de Hontañón*. Santander.

–1952: “Documentos inéditos de artífices en La Montaña: ciento veinte artífices desconocidos”, en *Altamira*, pp. 175-240.

–1953: *Documentos y noticias inéditos de artífices en La Montaña*. Santander, 1953.

Pérez Carmona, J., 1963: “Historia y arte del partido de Briviesca (Burgos)”, en *Burguense*, nº 4, pp. 331-365.

–1964: “Burgos en tiempos de Santa Teresa”, en *Burguense*, nº 5, pp. 256-284.

Petrasch, E., 1949: *Die Entwicklung der spätgotischen Architektur an Beispielen der kirchlichen Baukunts aus Österreich*. Viena.

Pita Andrade, J.M., 1958: “Don Alonso de Fonseca y el Arte del Renacimiento”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 40, t. XIII, pp. 172-193.

–1959: “La huella de Fonseca en Salamanca”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XIV, pp. 209-233.

–1968: “Relaciones artísticas de Don Alonso de Fonseca”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, pp. 29-44.

Polo Sánchez, J.J., 1985: “Una iglesia de salón cántabra en el siglo XVI. La parroquial de San Vicente de la Maza (Guriezo)”, en *Población y sociedad en la España cántabrica durante el siglo XVII*. Santander, pp. 273-298.

- 1987: “Iglesias columnarias en la zona oriental de Cantabria”, en *Arte Gótico Postmedieval*. Segovia, pp. 91-103.
- 1994: “Arte en Cantabria de los siglos XVI al XVIII. Selección de bibliografía relativa la actividad de los artistas cántabros de la Edad Moderna fuera de su tierra”, en Suárez Cortina, M. (Coord.): *Un siglo de historiografía y bibliografía, 1900-1994*. Santander, pp. 299 y ss.
- Ponz, J.**, 1788: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saber que hay en ella*. 4 vols. (Reedic. Madrid, 1972).
- Porras Gil, M^a C.**, 1995: “Las mujeres y el patronato de obras de arte”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, pp. 735-738.
- 1997: “El Colegio de San Nicolás en Burgos, reflexiones a su estudio”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LXIII, pp. 349-358.
- Prentice, A.**, 1980: *Renaissance architecture and ornament in Spain 1500-1560*. Londres.
- Prior Untoria, A.**, 1949: “Notas sobre la historia de la Catedral de Santo Domingo de La Calzada”, en *Berceo*, n^o 6, pp. 97-112; n^o 7, pp. 239-247; n^o 8, pp. 307-325; n^o 9, pp. 515-533.
- 1950: *La Catedral Calceatense. Notas para la historia de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño.
- Puig y Cadafalch y Rubio**, 1935: *L'architecture gotique civile en Catalogne*. París.
- Rabal, N.**, 1889: *España, sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*. Soria. Barcelona. (Reedic. Soria, 1980).
- Rabasa Díaz, E.**, 2000: *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid.
- Ramírez de Cartagena, G.**, 1946: “El monasterio de Nuestra Señora de La Estrella y el pintor Juan Fernández de Navarrete”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 233-239.
- Ramírez Martínez, J.M.**, 1994: *Guía histórico-artística de Logroño*. Logroño.
- 1995: *Briones y sus monumentos*. Logroño.
- Recht, R.** (Dir.), 1989: *Les batisseurs des cathedrales gothiques*. Strasbourg.
- Redondo, P. y Ollero, L.**, 1979: “La iglesia del Monasterio de la Vid”, en *Cor Unum*, n^o 195-196, pp. 54-59.
- Redondo Cantera, M^a J.**, 1987: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid.
- Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España**. Catálogo de la exposición. (Comisariado de Fernando Checa). Toledo, 1992.
- Riestra, P. de la**, 1992: *La Catedral de Astorga y la arquitectura del Gótico alemán*. Astorga.
- 1994: *El claustro de las Comendadoras de Santa Cruz de Santiago en Valladolid y el patio de los Weiser en Nuremberg. (Patios con arquerías españoles y alemanes en torno a 1500)*. Valladolid.
- Río de la Hoz, I. del**, 1984: “Felipe de Bigarny: Origen y formación”, en *Archivo Español de Arte*, LVII, pp. 89-92.
- 1985: “Referencias documentales para la historia del arte en Burgos, en el País Vasco y La Rioja durante el siglo XVI”, en *Letras de Deusto*, pp. 171-188.
- 1996: *El escultor Felipe de Bigarny (h.1490-1542)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, publicado Junta de Castilla y León, 2001.
- Rincón García, W.**, 1988: *Ayuntamientos de España*. Madrid.
- Rivera, J.**, 1991: “El Colegio de Santa Cruz de Valladolid y la arquitectura civil española entre la Edad Media y el renacimiento”, en *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1491-1991)*. Valladolid, pp.86-87.
- Rodríguez Arnaez, J.M.A.** 1995: *Haro. Guía de Arte*. Madrid.
- Rodríguez Estévez, J.Cl.**, 1998: *Los canteros de la Catedral de Sevilla: del Gótico al Renacimiento*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Rodríguez G. de Ceballos, A.**, 1991: “El Renacimiento en España”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español, Príncipe de Viana*, anejo 10, pp. 89-101.
- Rodríguez Martínez, F.**, 1993: *Historia de Coca. (Estudio y documentos)*. Segovia.
- Rojo, F.**, 1966: *Monasterio de Santa María de La Vid. (Historia y Arte)*. Burgos.
- Rokiski Lazaro, M.L.**, 1996: “Juan de Rasines tracista del Convento de Santa Clara de Briviesca y del Colegio de San Nicolás en Burgos”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LXII, pp. 317-320.
- Rosenthal, E.E.**, 1958: “The Image of the Roman architecture in Renaissance Spain”, en *Gazette des Beaux Arts*, pp. 329-346.
- 1990: *La catedral de Granada*. Granada.
- Rubio, G. y Acemel, I.**, 1912: “El maestro Egas en Guadalupe”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 192-229.
- Ruiz Hernando, J.A.**, 1986: *El Monasterio de El Parral*. León.
- 1997: *Los monasterios Jerónimos españoles*. Segovia.
- Rupérez Almajano, N.**, 1998: “Anotaciones sobre la vida y obra del arquitecto Simón García”, en *Archivo Español de Arte*, n^o 281, pp. 68-75.
- Saavedra, E.**, 1874: “Iglesia parroquial de Laredo”, en *Revista de Obras Públicas*, 15-XII-19874.
- Sagredo Fernández, F.**, 1968: *Un siglo de oro en Briviesca (1568-1668). Arte e Historia*. Burgos.
- 1970: *Briviesca monumental. Retablo de Santa Clara. Monumento Nacional (Estudio histórico-artístico)*. Burgos.
- Sagredo García, J.**, 1990: *Guía de Briviesca y La Bureba*. Valladolid.
- Sáinz de los Terreros, R.**, 1944: *Notas genealógicas de un linaje del Valle de Soba. Ensayo de Libro familiar*. Madrid.
- Saltillo, Marqués del (Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada)**, 1948: *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)*. Madrid.

–1951: “La capilla del obispo de Coria, en la Colegiata de Berlanga”, en *Celtiberia*, nº 2, pp. 385-386.

Salvá, A., 1895: *Burgos en las Comunidades de Castilla*. Burgos.

Sánchez Cantón, F.J., 1928: “El dibujo de Juan Guas”, en *Arquitectura*, pp. 339-347.

Sánchez Lomba, F.M., 1982: “Martín de Solórzano: la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria”, en *Norba-Arte*, III, pp. 63-76.

–1987: “Gótico y Renacimiento a mediados del siglo XVI: Pedro de Ybarra en Extremadura”, en *Arte gótico Postmedieval, Actas del VIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*. Segovia, pp. 149-153.

–1988: “Arquitectura del Renacimiento en Extremadura”, en *Norba-Arte*, VIII, pp. 69-96.

Sanfaçon, R., 1971: *L'architecture flamboyante en France*. Quebec.

San Román, F. de Borja, 1931: “Las obras y los arquitectos del cardenal Mendoza”, en *Archivo Español de Arte*, pp. 153-161.

Sanz García, J., 1934: “El retablo de Santa Clara de Briviesca (estudio documental)”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, año XIII, nº 48 y 49, pp. 140-147.

Sazatornil Ruiz, L., 1996: “Historia, Historiografía e Historicismo en la Arquitectura romántica española”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX, Actas del Congreso del C.S.I.C.*, Madrid, pp. 63-75.

Sebastián, S., 1960: “La obra de Juan de Vallejo”, en *Archivo Español de Arte*, pp. 53-65.

–1961: *La arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*. Burgos.

–1991: “En torno al Primer Renacimiento”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento español, Príncipe de Viana*, anejo 10, pp. 103-107.

Segovia Rincón, F., 1981: *Iglesia de San Eutropio de El Espinar*. Segovia.

Sesmero Pérez, F., 1954: *El arte del renacimiento en Vizcaya*. Bilbao.

Silva Maroto, M.P., 1974: “El Monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos”, en *Archivo Español de Arte*, nº 185-188, pp. 109-128.

–1988: “Patronazgo en la catedral de Burgos en el siglo XV”, en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes. Actas VII del Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Murcia, pp. 93-100.

–1988-1990: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. 2 vols. Madrid-Valladolid.

Silva Maroto, M.P. y Luengo Pedrero, D., 1996: “Identificación del verdadero estilo de León Picardo”, en *Archivo Español de Arte*, pp. 23-37.

Snyders, J., 1985: *Northern Renaissance Art*. New York.

Sojo y Lomba, F., 1935: *Los maestros canteros de Trasmiera*. Madrid.

Street, G.E., 1926: *La arquitectura gótica en España*. Madrid.

Suberbiola Martínez, J., 1992-93: “Felipe de Borgoña: autor del retablo mayor de la capilla real de Granada. Prueba documental”, en *Boletín de Arte*, pp. 391-393.

Swaan, W., 1977: *Art and architecture of the Late Middle Ages*. New York.

Thompson, D., 1993: *Renaissance architecture. Critics, patrons, luxury*. New York.

Tormo Monzó, E., 1914: “Algo más sobre Vigarny primer escultor del Renacimiento en Castilla”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, pp. 275-295.

–1918: “El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 116-130.

–1923: *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid.

–1927: “La capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, pp. 263-278.

Torres Balbás, L., 1952: *Arquitectura gótica*. (Col. Ars Hispaniae, t.VII), Madrid.

Trevor-Roper, H., 1980: *Principi e artisti. Mecenatismo e ideología alla Corte degli Augsburgi (1517-1633)*. Turín.

Uriarte, C., 1978: *Las iglesias “salón” vascas del último periodo gótico*. Vitoria.

Uribe, A., 1996: *La provincia franciscana de Cantabria.II. Su constitución y desarrollo*. San Sebastián.

Urrutia, S., 1915: *Historia de la capilla del Santísimo Cristo de la Misericordia de la iglesia de San Severino de la muy noble y muy leal villa de Valmaseda y pleito sobre el mejor derecho al patronato fundado en ella por d. Juan Urrutia*. Valmaseda.

Val, Gregorio del, 1842: “Briviesca y sus cercanías”, en *Semanario Pintoresco Español*, p. 310.

Valdivieso, E., 1975: “Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, pp. 221-240.

Valdivieso Ausín, B., 1985, *San Juan de Ortega. Hito vivo en el Camino de Santiago*. Burgos.

Vallejo, J.J., 1979: “D. Íñigo López de Mendoza, abad comendatario del monasterio”, en *Cor Unum*, nº 195-196, pp. 60-65.

Vasallo Toranzo, L., 1992: “El arquitecto maestre Martín”, en *El arte español en épocas de transición. Actas del Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, León, pp. 343-353.

Velasco Torre, M., 1971: “Bárbara de Blomberg”, en *Altamira*, pp. 107-160.

Vélez Chaurri, J.J., 1999: *San Miguel del Monte (Miranda de Ebro). Arte, patronos y arquitectos en un monasterio jerónimo*. Ayto. Miranda de Ebro.

Villacampa, Fr. C.G., 1928: “La capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, Documentos para su historia”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 10, pp. 25-44.

Villalpando, M. y Díaz Moraleda, M.D., 1972: "Dos cartas del Marqués de Villena sobre la iglesia del Parral", en *Estudios Segovianos*, nº 24, pp. 383-384.

Weise, G., 1933: *Studien zur Spanische Architektur der Spätgotik*. Reutlingen, Gryphius-Verlag.

–1935: *Die hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance im mittleren und nördlichen Spanien*. Tubinga.

–1952: "Il termine di 'tardogotico' nell'arte settentrionale", *Paragone*, nº 31, 1952.

–1953: *Die Spanische Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance*. Tubinga, Kunsthistorisches Institut der Universität.

–1958: "Stilphasen der architektonischen Entwicklung in Bereich der deutschen Sondergotik", en *Zeischrift für Kunstgerchichte*, nº 133.

Wethey, H.E., 1936: *Gil de Siloe and his school*. Cambridge (Mass.)

Ximeno, J., 1992: *Peñaranda de Duero*. León.

Yarza Luaces, J., 1991: "Isabel la Católica, promotora de las Artes", en *Reales Sitios*, pp. 57-64.

–1992: "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos", en *Lecturas de Historia del Arte*, t.III. 1992, pp. 51-70.

–1993: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid.

Ybarra y Berge, J. de, 1958: *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*. 2 tomos. Bilbao.

–1967: *Escudos de Vizcaya. V. Las Encartaciones*. Vol. I. Bilbao.

Zalama, M.A., 1990: *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Palencia.

–1992: *Santoyo. Iglesia de San Juan Bautista*. Palencia.

–1994: "Diego de Siloe en Burgos. Irrupción, desarrollo y asimilación del Renacimiento"; ambos en *Actas IX Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*. t.I, Madrid, pp. 125-131.

Zamora Lucas, F., 1953: "Datos para la historia de Berlanga de Duero", en *Celtiberia*, nº 6, pp. 191-200.

–1961: "El monasterio de La Vid. Indice de sus manuscritos", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXIX, pp. 5 -17.

–1965: *La villa de Roa. Su historia. Su Colegiata. Varones ilustres*. Madrid.

Zaparaín Yáñez, M.J., 1993: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico*. León.

–1994: *El Monasterio de Santa María de La Vid. Arte y Cultura*. Madrid.

Zaragozá Catalán, A., 1993:

"El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Francesh Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna", en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, pp. 97-104.

–1996: "El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere Compte y su círculo", en *Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Valencia, 1996, pp.71-79.

Índice onomástico y topográfico

- Acebedo, Fernando de: 106.
 Acebedo, Gonzalo de: 345.
 Acha, Juan de: 253, 297, 320.
 Acuña y Osorio, Luis de: 37, 150.
 Adal (Cantabria): 340.
 Adán, Antonio: 206.
 Agreda (Soria): Iglesia de San Miguel, 148.
 Agüero, Miguel de: 128.
 Aguiras (Aguilar), Juan de: 189.
 Aguirre, Ortuño de: 259.
 Ajo (Cantabria): Iglesia, 138.
 Alaejos (Valladolid): Iglesia de San Pedro, 138, 204.
 Alarcón (Cuenca): Ayuntamiento, 318.
 Iglesia de Santa María, 138.
 Álava, Juan de: 24, 28, 39, 44, 47, 74, 88, 93, 115, 118-128, 129, 289.
 Álba, Casa de: 74.
 Alberti, Leon Batista: 21.
 Albitiz, Domingo de: 104, 278, 279.
 Albiz, Pedro de: 204.
 Albiz, San Juan de: 279, 347.
 Albret, Jean: 217.
 Alcalá de Henares (Madrid): Universidad, 48, 49, 261.
 Aldonza, Cristóbal de: 38.
 Aleas, Juan de: 213.
 Aleicola, Miguel de: 320.
 Alemán, Enrique: 30, 31.
 Alemania: 20, 26, 37, 110-112, 114, 142.
 Alfonso I, el Batallador: 195.
 Alfonso VII de Castilla: 279.
 Alfonso VIII de Castilla: 311.
 Alfonso XI de Castilla: 195, 218.
 Almena: Santo Tomás del Limen, 160.
 Almería: Catedral, 139, 158.
 Almirante de Castilla: véase Fadrique II.
 Almohacid, Sebastián de: 164.
 Alonso, Esteban: 306.
 Alonso, Francisco: 303.
 Alonso de Burgos, Gabriel: 34.
 Alonso de Guzmán y Fernández de Velasco, Isabel: 175, 176.
 Alonso del Ribero, Juan: 271.
 Alonso Hurtado de Salcedo, María: 246.
 Alvarado: 298.
 Alvarado, Felipe de: 232, 271, 324.
 Alvarado, García de: 189.
 Alvarado, Juan de: 189, 320.
 Alvarado, Marcos de: 321.
 Alvarado Valdelastras, García de: 189.
 Álvarez de Acosta, Pedro: 305.
 Álvarez de Toledo, Juan: 39, 242.
 Alvear, Miguel de: 324.
 Alviz, Pedro de: véase Albiz, Pedro de.
 Amador de los Ríos: 17.
 Amós de Escalante: 19.
 Ampuero (Cantabria): Iglesia, 51, 139, 159, 320-324, 333.
 Ancillo Cereceda, Pedro: 189.
 Andalucía: 49, 66.
 Andino, Cristóbal de: 43, 89, 90, 92, 158.
 Andrés Ordax, Salvador: 310.
 Angostina, Juan de: 62.
 Annaberg (Alemania): Iglesia de Santa Ana, 112.
 Antioquia: Octógono Dorado, 140.
 Añastro, Jerónimo de: 249.
 Arada, Martín de: 272, 273, 274.
 Aragón, Juana de: 81, 82.
 Arana, Juan de: 306.
 Aras, Juan de: 259.
 Aragón, Corona de: 40.
 Arbuló: 298.
 Arcenaga, Juan de: 240.
 Arceta, Cristóbal de: 320.
 Arciniega, Bartolomé de: 345.
 Arena, José de la: 274.
 Arenillas (Soria): Iglesia, 148.
 Arenzana de Abajo (La Rioja): Iglesia, 136.
 Ares, Juan de: 259.
 Arezana, Juan de: 240.
 Arfe y Villafañe, Juan de: 19, 52, 53.
 Argan, G. Carlo: 16.
 Aristóteles: 73.
 Arnedo (La Rioja): 74. Iglesia de San Cosme y San Damián, 138. Iglesia de Santo Tomás, 144.
 Arnedo, Señores de: 162, 169.
 Arnúero (Cantabria): Iglesia, 36.
 Arras, Mateo de: 110.
 Arredondo, García de: 273, 340.
 Arruelos (Burgos): Canteras, 290.
 Arteaga, "el viejo", Martín de: 65, 66.
 Arteaga, Martín de: 226, 302.
 Arteaga, San Juan de: 226, 230, 231, 342.
 Arteaga, Ortuño de: 259.
 Assas, Manuel de: 17.
 Astorga (León): Catedral, 113, 114, 129, 216.
 Astorga, Alonso de: 338.
 Astudillo, Alonso de: 345.
 Asturias: 36, 52.
 Atienza (Guadalajara): 205.
 Austria: 113.
 Austria, Juan de: 333.
 Avellaneda, Aldonza de: 262.
 Avellaneda y Cárdenas, Francisco de: 305.

- Avellaneda, Diego de: 254, 281.
 Avellaneda, Íñigo de: 266.
 Ávila: 56; Catedral, 33, 36, 64. San Francisco, 154. Santo Tomás, 36, 147. San Vicente, 173. La Magdalena, 173. Capilla de Mosén Rubí de Bracamonte, 160-170, 177, 204.
 Avilés (Asturias): Las Bernardas, 162.
 Ayala: 278.
 Ayllón (Segovia): Ayuntamiento, 318.
 Aza, Luis de: 235.
 Azcárate Ristori, José María: 23, 31, 38, 87, 108.
 Badajoz "el mozo", Juan de: 46, 47, 62.
 Badajoz "el viejo", Juan de: 40, 118, 119, 120.
 Baena (Córdoba): Convento de la Madre de Dios, 287.
 Baeza (Jaén): Catedral, 139.
 Baldomar, Francesch: 31, 32.
 Ballibona, Francisco de: 214.
 Balparda, Gregorio: 243, 246.
 Balqueva, Juanes de: 320.
 Bañares (La Rioja): Iglesia, 63.
 Baños de Río Tobía (Burgos): 320.
 Bar, Nicolás de "el mozo": 30.
 Barahona, Bartolomé de: 186.
 Barajo, Martín: 71.
 Barbastro (Huesca): Catedral, 115.
 Barcelona: 30. Catedral, 30, 116, 143. Lonja, 117. Santa María del Mar, 116.
 Bárcena de Cicero (Cantabria): 59. Iglesia, 138.
 Barrio Loza, José Ángel: 109, 240, 246, 247.
 Barrio Mayor, José Luis del: 109, 130.
 Barrionuevo, Cristóbal de: 201.
 Bartolo: 214.
 Basilea (Suiza): 37.
 Batalha (Portugal): Monasterio, 27, 142.
 Bath (Inglaterra): Abadía, 25.
 Baxandal, Michael: 16.
 Beauprant, Guyot de: 246.
 Becerril de Campos (Palencia): Iglesia de Santa Eugenia, 136.
 Bedoya, Juan Manuel: 196.
 Bejar (Salamanca): Ayuntamiento, 318.
 Belem (Portugal): Monasterio, 27.
 Belén (Israel): Iglesia de la Natividad, 140.
 Belmonte (Cuenca): Colegiata, 138.
 Belorado (Burgos): 334. Iglesia de Santa María, 65, 159, 170, 219, 226, 298-302. Fortaleza, 95, 216-219, 298.
 Beltrán de Heredia, Pablo: 256.
 Benea, Andrés de: 232.
 Benevolo, Leonardo: 16.
 Berlanga de Duero (Soria): 70, 76, 77, 93, 95, 136, 195-213, 255. Colegiata, 19, 22, 44, 45, 46, 49, 65, 67, 81, 85, 93, 94, 107, 109, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 139, 143, 160-170, 178, 195-206, 236, 237, 247, 275, 293, 305, 328. Palacio Ducal, 76, 84, 85, 93, 95, 195-197, 206-213. La Choza de Puente Ullán, 81, 208, 212. Monasterio y Ermita de Paredes Albas, 104, 203, 205, 212, 213. Alhóndiga, 213. Monasterio de la Concepción, 213. Hospital de San Juan, 213. Hospital de San Antonio de Padua, 213.
 Berlanga, Fray Tomás de: 205.
 Bermejillo, Francisco: 240.
 Berrieza, Simón de: 51, 320, 337, 338.
 Berruguete, Alonso de: 20.
 Bertaux, M. Émile: 21, 22.
 Beverly Minster (Inglaterra): 173.
 Bialostocki, Jan: 16.
 Bielsa (Huesca): Ayuntamiento, 218.
 Bigarny, Felipe de: 24, 28, 43, 44, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 73, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 126, 145, 158, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 203, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 231, 284, 296.
 Bihar: véase Villar.
 Bilbao: Iglesia de San Vicente de Abando, 138.
 Biyar: véase Villar.
 Blomberg, Bárbara de: 333.
 Bodega, Diego de la: 306, 337.
 Bodega, Juan de la: 306.
 Bohemia (Alemania): 26, 32, 37, 111.
 Bolívar, Juanes de: 342.
 Bolonia (Italia): Iglesia de San Pedro, 27.
 Borgoña (Francia): 23. Ducado de Borgoña, 29.
 Borgoña, Enrique de: 62, 176.
 Bosarte, Isidro: 17.
 Bourg-en-Bresse (Francia): Tumba de Margarita de Austria, 173.
 Bourges (Francia): Catedral, 28.
 Boytac, Diego: 27.
 Bretaña, Mercadante de: 30.
 Briñas (La Rioja): Iglesia, 301.
 Briones (La Rioja): Iglesia de Santa María, 52, 103, 115, 136, 138, 251, 252, 307-309.
 Briviesca (Burgos): 52, 74. Convento de San Francisco, 180. Fortaleza, 95, 184, 216-219. Hospital, 51, 69, 70, 102, 103, 104, 180, 184, 185, 186-190, 194-195, 270, 330, 333. Iglesia de San Martín, 104, 180. Iglesia de Santa Casilda, 92. Monasterio de Santa Clara, 39, 45, 48, 65, 67, 70, 76, 77, 81, 85, 86, 87, 93, 94, 98, 99, 100, 103, 139, 152, 153, 154, 180-195, 203, 216, 233, 259, 276, 278, 285, 293, 317, 319.
 Briza, Juan de: 259.
 Brizuela, Ana de: 132, 206.
 Brizuela, Francisco de: 216.
 Brizuela, Pedro de: 201.
 Brunelleschi, Filippo : 21.
 Bruselas, Hanequin Coeman de: 24, 29, 32, 33, 113, 149, 150, 151.
 Bruselas, Nicolás de "el viejo": 30.
 Bruselas (Bélgica): Palacio, 32. Ayuntamiento, 32.
 Bueras, Simón de: 314, 315.
 Buniel (Burgos): Puente, 339, 340.
 Buratón, Encomienda del (Burgos): 334.
 Bureba, La (Burgos): 276. Santuario de Santa Casilda, 44.
 Burghausen, Hans von: véase Stethaimer, Hans.
 Burgo de Osma (Soria): Catedral, 159, 205, 289, 305. Colegio de Santa Catalina, 211, 261, 305.
 Burgos: 28, 29, 33, 36, 38, 40, 43, 48, 52, 63, 64, 79, 80, 81, 92, 96, 104, 113, 143, 249, 253, 254, 257, 278, 286, 288, 337, 338, 347. Arco de Santa María, 64. Cárcel nueva, 315. Cartuja de Miraflores, 22, 78, 79, 143, 178. Casa del Cordón, 76, 79, 80, 83, 84, 104, 152, 263. Casa de Diego Angulo, 44, 83. Catedral, 37, 38, 44, 47, 63, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 100, 114, 119, 144, 145, 149, 150, 151, 155, 156, 157, 158, 165, 169, 173, 194, 246, 264, 285, 309. Colegio de San Ildefonso, 52, 340, 345, 347, 352. Colegio de San Nicolás, 45, 48, 49, 66, 69, 71, 93, 96, 98, 99, 100, 102, 182, 185, 203, 210, 211, 241, 253-263, 276, 278, 281, 283, 291, 295, 309, 352. Colegio de San Salvador, 352. Hospital de la Concepción, 52. Iglesia de San Cosme, 92. Iglesia de San Agustín, 52, 104. Iglesia de San Esteban, 92. Iglesia de San Gil, 158, 246. Iglesia de San Lesmes, 92. Iglesia y Colegio de San Roque, 51, 344, 351-352. Monasterio de las Huelgas, 90. Monasterio de San Francisco, 351. Monasterio de San Pablo, 175, 340. Monasterio de La Trinidad, 278. Palacio de Miranda, 44. Panaderías, 315. Portal de Gamonal, 81. Puente de Santa María, 52.
 Bustamante Callejo, Manuel: 314.
 Byhar: Véase Villar.

- Caballero, Andrés: 274.
 Cabeza, Francisco: 311, 314.
 Cabrereros, Juan de: 177.
 Cadalso de los Vidrios (Madrid): Palacio, 211.
 Cadiñanos Bardeci, Inocencio: 87, 281, 297, 298.
 Cagesi, Eugenio: 106.
 Cajiga, Felipe de la: 189.
 Cajiga, Rodrigo de la: 217, 300.
 Cajigas, Juan de las: 342.
 Calahorra, La (Granada): Palacio, 77, 78.
 Calahorra-La Calzada, Diócesis de: 76, 83, 330.
 Calatayud (Zaragoza): San Pedro de los Francos, 115.
 Calatrava: Castillo, 150.
 Calle, Miguel de la: 337, 340.
 Calleja, Juan de la: 60.
 Calleja, Hernando de la: 60.
 Camargo, García de: 311.
 Cambrai (Francia): Catedral, 141.
 Cambridge (Inglaterra): King's College, 25.
 Camón Aznar, José: 22, 23, 49, 87, 262.
 Campero: 43.
 Campero, Juan: 118, 162, 164, 167, 168, 177.
 Campo, Juan del: 138.
 Campo, Lucas del: 320.
 Campo, Pedro del: 330.
 Campo Redondo, Lucas: 299.
 Campos Sánchez-Bordona, María Dolores: 47.
 Candamo, Juan de: 36.
 Cantabria: 52, 55, 138.
 Carasa (Cantabria): 350. Iglesia, 52.
 Cárdenas, María de: 311.
 Carlin, Maestre: 30, 113.
 Carlos I de España: 20, 29, 211, 217, 218, 253, 314.
 Carlos II de Francia: 211.
 Carlos IV de Borgoña: 29.
 Carlote, Rafael: 257.
 Carnelas (Burgos): Canteras, 290.
 Carranza: 57, 71.
 Carranza, Diego de: 86, 182.
 Carrara (Italia): 175.
 Carrera, Juan de la: 258.
 Carriazo (Cantabria): 330.
 Carrillo, Blanca: 75.
 Cartagena, Alonso de: 30, 37, 149, 150.
 Cartagena, Diócesis de: 76.
 Cartes (Cantabria): Puente, 338.
 Casalarreina (La Rioja): 62, 76, 83, 173.
 Colegio de San Nicolás, 175. Iglesia de San Martín, 45, 93, 98, 130, 139, 175, 178, 233, 234-237, 275. Monasterio de La Piedad, 38, 39, 44, 45, 62, 67, 77, 81, 85, 86, 88, 93, 133, 139, 152, 154, 160-170, 174-179, 204, 216, 223, 234, 285, 298. Palacio de los Condestables, 81, 82, 83, 84, 174, 193.
 Casasbuenas (Toledo): Palacio, 210.
 Casaseca, Antonio: 49.
 Cassale, Gioanni Vincenzo: 106.
 Castañeda, Baltasar de: 189, 258.
 Castañeda, Matías de: 320, 345.
 Castañeda, Pedro de: 258.
 Castaño, Juan : 290.
 Castilla (España): 28, 49, 52, 61, 71, 75, 113, 116, 138, 140.
 Castilla, Alonso de: 214, 307.
 Castillo, Joao del: 27.
 Castillo, Sebastián: 203.
 Castrillo del Val (Burgos): Iglesia, 51, 339, 340-342.
 Castro Santamaría, Ana: 40.
 Castro Urdiales (Cantabria): Iglesia, 69, 76, 104, 309-310.
 Castro, Juan de: 158.
 Castrojeriz (Burgos): 306.
 Castroverde (Valladolid): 52.
 Catí (Castellón): Ayuntamiento, 318.
 Caveda, José: 17, 18, 20, 23.
 Cea, Juan: 260.
 Ceán Bermúdez, Agustín: 17, 23.
 Celda, Gabriel de: 269.
 Cerda y Mendoza, Luis de la: 77.
 Cereceda (Cantabria): 56, 229, 342.
 Cerecedo, Los: 24.
 Cerecedo, Domingo de: 104, 191.
 Cerecedo "el viejo", Juan de: 162.
 Cerecedo, Juan de: 309, 315, 316.
 Cerecedo, Pedro de: 315.
 Cerezo de Río Tirón (Burgos): Fortaleza, 95, 216-219.
 Cerezuela, Juan de: 32, 149.
 Cerro, Juan del: 214.
 Cervera de Pisuerga (Palencia): Iglesia, 92.
 Céspedes, Domingo de: 92.
 Chambiges, Martín: 17.
 Chastel, A: 73.
 Champmol (Francia): Cartuja, 29.
 Charcas de la Plata: Catedral, 305.
 Chinchilla (Albacete): Iglesia, 287.
 Chueca Goitia, Fernando: 20, 21, 23, 33, 35, 40, 44, 86, 93, 108, 116, 119, 142, 145, 155, 182, 194, 284.
 Cicero (Cantabria): Iglesia, 327.
 Cicero, Diego de: 316.
 Cicero del Cájigal, Diego: 339.
 Cigales (Valladolid): Iglesia, 138.
 Cimitile, Nola (Italia): San Félix, 141.
 Cisneros, Cardenal: véase Jiménez de Cisneros, Gonzalo.
 Chartres (Francia): Catedral, 28.
 Cister, Orden del: 29.
 Ciudad Rodrigo (Salamanca): Ayuntamiento, 318.
 Clemente VII: 199.
 Cluny, Abadía de: 29.
 Cobillas, Francisco de: 57, 58.
 Coca (Segovia): Iglesia de Santa María, 39, 133, 160-170.
 Coeman, Egas: 32, 33, 35, 39, 113, 115.
 Cofiño, Isabel: 270.
 Cogolludo (Guadalajara): Palacio, 77, 78, 80, 211.
 Colindres (Cantabria): 229, 266.
 Colmar (Alemania): Iglesia de los Dominicos, 110.
 Colombe, Michel: 173.
 Colón, Cristóbal: 80.
 Colonia, los: 29, 59, 79, 113, 148.
 Colonia, Francisco de: 28, 43, 47, 85, 87, 119, 120, 121, 122, 127.
 Colonia, Juan de: 24, 37, 38, 46, 78, 114, 143, 144, 149, 150, 160, 163, 173.
 Colonia, Simón de: 24, 28, 36, 37, 38, 39, 40, 47, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 93, 114, 141, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 153, 156, 160, 178, 194, 204, 221, 246, 247, 285.
 Colonia (Alemania): 160. Iglesia de San Gereón, 140, 143. Iglesia de Santa María en Capitolio, 141, 160. Iglesia de Los Santos Apóstoles, 141, 160.
 Combreros, Juan de: 62.
 Compañía de Jesús: 255, 256.
 Como (Italia): Iglesia de San Fidel, 160. Lago, 23.
 Compte, Pere: 32, 117.
 Concha, Bartolomé de la: 320.
 Concha, Hernando de la: 71.
 Concha, Pedro de la: 62, 71, 291.
 Córdoba, Andrés de: 304, 326, 327.
 Córdoba, Hernando de: 71, 304, 325, 326, 327, 328, 330.
 Córdoba, Juan de: 214.
 Córdoba, los: 56.
 Córdoba y Aragón, Juana: 106.
 Coria (Cáceres): 205, 253. Catedral, 36, 86, 303. Hospital, 254, 262.
 Corro, Familia: 159.
 Covarrubias (Burgos): Colegiata, 143.
 Covarrubias, Alonso de: 35, 40, 53, 118, 125, 126, 128, 209.
 Covarrubias, Diego de: 260.
 Cracovia (Polonia): Catedral, 173.
 Cuadra Mollinedo, Francisco de la: 246.

- Cuadros, Isabel de: 33.
 Cubas, Juan de: 266.
 Cubillas, Diego de: 306.
 Cuellar (Segovia): 148.
 Cuenca: Convento de San Pablo, 204.
 Cueva Velasco, Pedro de la: 311.
 Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja):
 Puente, 341.
 Daroca (Zaragoza): 30.
 Deir-el-Abiad (Egipto): Monasterio
 Blanco, 141.
 Dernina, Bartolomé de: 342.
 Deza (Soria): Iglesia, 138.
 Díaz de Otero, Hernando: 334.
 Díaz, Fernando: 143.
 Díez de Palacios, Pedro: 306.
 Dinkelsbuhl (Alemania): Iglesia de San
 Jorge, 111.
 Ealo de Sá, María: 69.
 Edilla, los: 56, 57.
 Edilla, Hernando de la: 71, 224.
 Edilla, Juan de la: 224, 309, 320.
 Edilla, Marcos de la: 57.
 Edilla, Pedro de la: 223, 224, 235.
 Egas, Antón: 32, 33, 35, 50, 118.
 Egas, Enrique: 28, 32, 33, 35, 39, 40, 86,
 93, 115, 117, 118-128, 147, 148.
 Eibar (Guipúzcoa): Iglesia de San
 Francisco, 333.
 Eicken, Jean van der: véase Bruselas,
 Hanequin de.
 Elexalde, Antonio de: 259, 260, 291.
 Elorriaga, Juan de: 298, 320.
 El Escorial (Madrid): Monasterio, 28, 52,
 72, 103, 104, 192, 327, 336.
 El Espinar (Segovia): Iglesia de San
 Eutropio, 39, 133, 160-170, 178.
 El Paular (Segovia): Cartuja, 38, 86, 178.
 Encartaciones, las (Vizcaya): 55.
 Enrique "el mozo": 176.
 Enrique "el viejo": 176.
 Enrique III de Castilla: 74.
 Enrique IV de Castilla: 29, 75, 163, 195.
 Enrique VIII de Inglaterra: 253.
 Enríquez de Cárdenas, María: 305.
 Enríquez, Fadrique: 164.
 Enríquez, Juana: 208, 213.
 Enríquez, María: 164.
 Escalante (Cantabria): 269. Iglesia, 159.
 Escalante, Bernardino de: 76.
 Escalante, Clemente de: 320.
 Escalante, Familia: 94, 98, 156, 266.
 Escalante, García de: 266, 314.
 Escalona (Toledo): Palacio, 32.
 Español, Francesca: 174.
 Espina, Diego de: 321.
 Espina Velasco, Andrés de: 321, 322.
 Espina Velasco, Catalina: 321.
 Espina Velasco, Diego de: 267, 268, 270,
 322.
 Espina Velasco, Familia: 159.
 Espina Velasco, Juan de: 321.
 Espinosa, Bartolomé de: 344.
 Espinosa, Francisco de: 193.
 Espinosa de los Monteros (Burgos):
 Iglesia, 138, 287.
 Esquivel, Juan de: 279, 345, 347.
 Esseler, Nicolás: 111.
 Estrasburgo (Francia): 16.
 Ezquerria, Juan: 71, 224.
 Ezquerria de Rozas, Rodrigo: 241, 327.
 Ezquerria Villa, Rodrigo: 136, 204.
 Ezquioga, Miguel de: 115, 307.
 Fabre, Jaume: 116.
 Falqui, Roque de: 106.
 Fancelli, Domenico: 78.
 Fadrique II: 134, 162.
 Felipe "el Atrevido": 29, 150.
 Felipe I de España: 80.
 Felipe II de España: 23, 28, 68, 211, 250,
 256.
 Fernandes, Mateus: 27.
 Fernández, Agustín: 279.
 Fernández de Ampuero, Pedro: 150.
 Fernández de Castro, Gutiérrez: 351.
 Fernández de Entrena, Diego: 297.
 Fernández de la Llosilla, Juana: 58.
 Fernández de Mújica, Juan: 181, 182, 185.
 Fernández de Tovar, Juan: 195.
 Fernández de Velasco, Bernardino (m.
 1512): 76, 81, 82, 83, 85, 87, 90, 152,
 153, 181, 285, 293, 297.
 Fernández de Velasco, Bernardino
 (m.1636): 213.
 Fernández de Velasco, Fernando: 75.
 Fernández de Velasco, Íñigo (m.1528): 61,
 62, 73, 80, 83, 85, 87, 89, 90, 92, 93,
 94, 95, 175, 181, 182, 184, 195, 196,
 197, 198, 208, 211, 213, 216, 217, 218,
 219, 254, 256, 261.
 Fernández de Velasco, Íñigo (m.1585): 95,
 100, 103, 186, 256.
 Fernández de Velasco, Juan (m.1419): 74,
 75.
 Fernández de Velasco, Juan (m.1613): 73,
 104, 106, 190, 191, 192.
 Fernández de Velasco, Pedro (m.1470):
 30, 74, 75, 173.
 Fernández de Velasco, Pedro (m.1492):
 75, 76, 77, 80, 81, 82, 90, 145, 152,
 163, 174, 180, 218, 223, 248, 253, 262,
 296.
 Fernández de Velasco, Pedro (m.1559):
 74, 75, 77, 82, 85, 87, 90, 92, 95, 96,
 97, 98, 100, 101, 175, 185, 186, 203,
 21, 216, 218, 254, 256, 262, 281, 289,
 290, 296.
 Fernández de Villalán, Fray Diego: 158.
 Fernando el Católico: 63, 81.
 Flandes: 23, 35, 141, 266.
 Flandes, Juan de: 92.
 Florentín, Jacome: 260.
 Florentino, Jacopo: 64, 148.
 Fonseca, Alonso de: 39, 43, 162, 165.
 Fonseca, Familia: 164.
 Forment, Damián: 20, 65, 173, 214.
 Francés, Nicolás: 257.
 Francesca, Piero de la: 287.
 Francisco II de Bretaña: 173.
 Franz, Gerard: 112.
 Freiberg (Alemania): Catedral, 112.
 Fresnedo Hontañón. José : 270.
 Fresnedo de Río Tirón (La Rioja):
 Puente, 338.
 Frías (Burgos): Ducado, 82. Fortaleza, 95,
 217.
 Fuenmayor (La Rioja): Iglesia, 136.
 Fuente, Juan de la: 192, 259.
 Fuente, Juan de la: 229, 319.
 Fuentepinilla (Soria): Iglesia, 51, 342-344.
 Gainza, Martín de: 294.
 Galdamez, Juan: 259.
 Galizano (Cantabria): 330.
 Gallego, Alonso: 223.
 Gallego, Juan: 163.
 García de Arredondo, Lope: 51, 52, 103,
 104, 146, 190, 268, 269, 270, 309-310,
 315, 316, 347.
 García de Origoitia, Andrés: 232.
 García de Palacio, Pedro: 268.
 García de Salazar, Lope: 55, 74.
 García Sanchez, Concepción: 197.
 García, Simón: 41, 42, 89, 119, 122, 128,
 134, 135, 204.
 Garcinaro (Cuenca): Iglesia, 204.
 Garita, Juan de: 241.
 Gerhard, Heinrich: 111.
 Gerona: Catedral, 117.
 Gerstenberg, K.: 26, 27, 110, 112.
 Gibaja (Cantabria): 57, 329.
 Gibaja, Pedro de: 71.
 Gil, García: 177.
 Gil, Juan: 57, 58.
 Gil, Juan (cantero): 95, 184, 217, 300.
 Gil, Pedro: 224.
 Gil, Pero: 56.
 Gil de Albornoz, cardenal: 149.
 Gil de Gibaja, Diego: 324, 325.
 Gil de Gibaja, Juan: 57.
 Gil de Hontañón, Juan: 24, 28, 35, 38, 39,
 40, 41, 42, 44, 45, 46, 56, 59, 62, 63,
 64, 67, 71, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 101,
 108, 114, 115, 118-128, 133, 142, 153,

- 154, 155, 156, 162, 164, 165, 167, 169, 177, 178, 182, 193, 194, 204, 215, 216, 246, 247, 256, 263, 285, 286, 289, 324.
- Gil de Hontañón, Juan “el mozo”: 93, 125.
- Gil de Hontañón, Rodrigo: 24, 28, 38, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 56, 62, 70, 88, 89, 93, 97, 114, 122, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 136, 138, 142, 162, 165, 167, 169, 177, 195, 204, 209, 224, 236, 261, 286, 287, 305, 306, 324.
- Gil de la Torre, Juan: 325, 326, 327, 330.
- Gil de Ribera, María: 324.
- Gil del Valle, Rodrigo: 327.
- Girón, Pedro: 150, 296.
- Gloucester (Inglaterra): Catedral, 25, 26, 173.
- Gombau, Maestre: 114.
- Gombrich, E.: 72.
- Gómez, Felipe: 229.
- Gómez Martínez, Javier: 24, 36, 40, 144, 160.
- Gómez-Moreno, Manuel: 20, 36.
- Gómez de Parada, Juan: 352.
- González de Mendoza, Pedro: 30, 77, 96, 171, 214, 250, 261.
- González de Sisniega, Diego: véase Sisniega, Diego de.
- Gómez de Sisniega, Gonzalo: 192.
- González de la Torreçilla, Juan: 253.
- Gorospe, José: 292.
- Grajal de Campos (León): Castillo, 196.
- Granada: 296. Capilla Real, 35, 64, 86, 147, 148. Catedral, 35, 38, 48, 65, 66, 226, 233, 275, 286, 289, 302. Iglesia de San Jerónimo, 147, 148, 286. Lonja, 117.
- Grassi, Giovannino de: 42.
- Guadalajara: Palacio del Infantado, 33, 80, 211. Palacio de don Antonio de Mendoza, 206.
- Guadalupe (Cáceres): Monasterio, 33.
- Guadalupe, Pedro de: 62, 67.
- Guadix (Granada): Ayuntamiento, 318. Iglesia de Santiago, 287.
- Guas, Familia: 59, 113.
- Guas, Juan: 24, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 45, 60, 78, 83, 88, 141, 147, 152, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 177, 178, 252, 285.
- Guas, Pedro: 32, 33.
- Güeñes (Vizcaya): Iglesia, 65, 68, 71, 97, 129, 135, 237-242.
- Guernica, Cristóbal de: 320.
- Guevara, María de: 229, 319.
- Guiçaval, Domingo de: 343.
- Guillén: 176, 182, 258, 259.
- Guillén, Diego: 67.
- Guriezio (Cantabria): 327. San Vicente de la Maza, 107, 132, 133, 139, 236, 271-275.
- Gutiérrez: 160-170, 187.
- Gutiérrez-Cortines, Cristina: 107.
- Gutiérrez de Montejo, Cristóbal: 200.
- Gutiérrez del Pozo, Juan: 106.
- Guzmán, Isabel de: 262.
- Guzmán, Juan de: 248.
- Guzmán, los: 76.
- Guzmán, María de: 196, 205.
- Guzmán, Santo Domingo de: 279.
- Halle an der Saale (Alemania): Iglesia de San Mauricio, 114.
- Hareta, Miguel de: 320.
- Haro, Condes de: véase Fernández de Velasco.
- Haro (La Rioja): 70, 155, 173. Archivo Municipal, 155, 156. Cárcel, 229. Casa del Concejo, 295-296. Casa de Juan de San Vicente, 340. Hospital, 319. Iglesia de Santo Tomás, 22, 45, 48, 49, 51, 57, 62, 65, 66, 68, 69, 72, 76, 93, 97, 102, 103, 107, 108, 129, 130, 132, 134, 139, 144, 145, 155, 173, 204, 205, 215, 220-233, 237, 241, 246, 270, 276, 278, 282, 290, 293, 294, 296, 302, 313, 319, 339. Molino, 319. Monasterio de la Vega, 340. Monasterio de San Agustín, 200, 297. Palacio, 106. Picota, 295.
- Haro, Hernando del: 259.
- Harvey, J.H.: 25.
- Hastrasio, Domingo de: 309.
- Haya, Íñigo de: 320.
- Hazas, Domingo de: 51, 52, 278, 303, 337, 340, 345, 346, 347.
- Hazas, Francisco de: 303, 304, 349, 350, 351.
- Heilmann, Jacob: 112.
- Helguero, Juan de: 182.
- Helguero Alvarado, Juan de: 57, 58, 229.
- Helguera Saravia, Pedro: 58.
- Heras, Juan de las: 224.
- Hermo (Liermo), Juan de: 189.
- Hermópolis (Egipto): Catedral, 141.
- Hermosilla, Sebastián de: 186.
- Hernández Carrascón, García: 148.
- Hernández de Villegas, Pedro: 81.
- Herrera, Blanca de: 83.
- Herrera, Juan de: 19.
- Herrera, Lorenzo de: 351.
- Herrera, María de: 167.
- Herreros de Mújica, Juan: véase Fernández de Mújica, Juan.
- Hierro, Gregorio del: 189.
- Hinojosa de la Sierra (Soria): Palacio, 210.
- Hoag, John D.: 23, 44, 47, 154, 160, 182.
- Holanda, Pedro de: 159, 203, 289, 305.
- Honnecourt, Villard de: 309.
- Hontoria de la Cantera (Burgos): 258, 337.
- Horna, Diego de: 291, 292.
- Hoyo, Hernando del: 326, 329.
- Huércanos (La Rioja): Iglesia, 51, 139, 146, 330, 334-336.
- Huidobro, Diego: 200.
- Hurtado de Mendoza, Diego: 35, 77, 286.
- Hurtado de Mendoza, Lope: 249.
- Ibáñez de Mutio, Martín: 252, 253, 335.
- Ibáñez Pérez, Alberto Carlos: 305.
- Ibarcia, Íñigo de: 342.
- Ibarra, Andrés de: 234.
- Ibarra, Francisco de: 175.
- Ibarra, Pedro de: 47.
- Igarzabal, Domingo de: 342.
- Incera, Juan de: 330.
- Inglaterra: 25, 113, 253.
- Íñigo, maese: 71, 214.
- Íñiguez, Juan: 308.
- Iranzo, Miguel Lucas de: 29, 75.
- Ircio, Martín de: 308.
- Isabel la Católica: 143.
- Isambart: 30, 113.
- Iscar (Valladolid): Ayuntamiento, 318.
- Isla (Cantabria): Iglesia, 138.
- Isla, Diego de: 181.
- Isla, Francisco de: 106.
- Italia: 20, 29, 30, 43, 48, 113, 288.
- Izaguirre, Domingo de: 292.
- Izueta, José: 292.
- Jacome, Blas de: 51, 279, 347.
- Jaén: Catedral, 64, 139.
- Jerusalem (Israel): Santo Sepulcro, 140, 149. La Anastasis del Gólgota, 140.
- Jiménez de Cisneros, Gonzalo: 43, 63, 148, 168.
- Jovellanos, Melchor Gaspar de: 17.
- Juan I el Bueno: 29.
- Juan I de Castilla: 74, 75.
- Juan II de Castilla: 29, 74, 75, 143, 218, 219.
- Juana de Castilla: 60, 61, 83.
- Juanes: 267.
- Juncal, Juan de: 214.
- Junquera, Francisco de: 83.
- Jusquín, maestre: 30.
- Köln, Hans von: véase Colonia, Juan de.

- Kutna Horá (República Checa): Iglesia de Santa Bárbara, 112.
- Kuttenberg (Alemania): Catedral, 112.
- La Aguilera (Burgos): Monasterio de Domus Dei, 254, 281.
- La Morcuera (Burgos): Iglesia de San Miguel del Monte, 248-252, 298.
- La Vid (Burgos): Monasterio, 39, 48, 49, 57, 64, 67, 71, 86, 88, 89, 96, 101, 103, 106, 133, 139, 146, 152, 154, 155, 159, 178, 204, 216, 241, 243, 253, 254, 264, 266, 271, 275, 276, 279-295, 297, 305, 310, 313, 317, 319, 321, 336.
- Ladislao II: 27.
- Laguardia (Álava): 334. Iglesia de Santa María, 160, 294.
- Lampérez y Romea, Vicente: 18, 19, 83, 108, 138.
- Landshut (Alemania): Iglesia de San Martín, 111. Iglesia del Santo Espíritu, 111.
- Langes (Borgoña): 63.
- Laón (Francia): 279.
- Laredo (Cantabria): 55, 56, 327. Ayuntamiento, 49, 52, 103, 309, 314-318. Iglesia, 52, 67, 68, 69, 94, 97, 98, 103, 104, 145, 156, 215, 241, 263-271, 309. Monasterio de San Francisco, 51, 88, 330-334.
- Lasarte (Álava): Canteras, 238.
- Laseca, Juan de: 71, 290.
- Lechler, Lorenzo: 42.
- Legorreta, Juan de: 214, 234, 235.
- Legorriaga, Juan de: 320.
- Leiva, Martín de: 231.
- Lejalde, Antonio de: véase Elexalde, Antonio de.
- León: 30, 113. Arco de San Andrés, 47. Catedral, 30, 143. San Isidoro, 47. Palacio de los Guzmanes, 50.
- León X: 197, 198.
- León, Bernardo de: 293.
- Leonor de Castilla: 195.
- Lérída: Catedral, 30.
- Lerma, Gonzalo de: 158.
- Lerma, Inés de: 158.
- Lesaca, Juan de: 172.
- Liendo (Cantabria): 327, 329, 347, 351. Iglesia, 52, 138.
- Liendo, Rodrigo de: 138.
- Liérganes (Cantabria): Iglesia, 138.
- Limpías (Cantabria): Iglesia de San Pedro, 69, 102, 138, 139, 302-305.
- Lincoln (Inglaterra): Monasterio, 142.
- Lisboa (Portugal): Monasterio de Belem, 61, 65.
- Llaguno y Amirola, Eugenio: 17, 282, 284.
- Llosa, Simón de la: 189, 320.
- Logroño (La Rioja): Iglesia de la Redonda, 115, 138, 204.
- Logroño, Juan de: 172.
- Loperráez y Corvalán, J.: 197.
- López de Gámiz, Pedro: 182.
- López de Gueraño, M.T.: 292.
- López de Haro, Diego: 237.
- López de Lazárraga, Juan: 73.
- López de Mendoza, Íñigo (cardenal): 76, 88, 96, 97, 98, 101, 145, 243, 244, 253, 262, 264, 280, 283, 288, 289, 291, 294, 352.
- López de Mendoza, Íñigo (conde de Tendilla): 30, 77, 78, 148.
- López de Mendoza, Íñigo (marqués de Santillana): 77.
- López de Zúñiga, Antonio: 306.
- López de Zúñiga, Diego (obispo): 74, 172, 174.
- López de Zúñiga, Diego (conde de Miranda): 262, 280, 281, 297.
- López Mata, Teófilo: 64, 258.
- López Pacheco, Diego: 164.
- Lorca (Murcia): Ayuntamiento, 318. Iglesia, 287.
- Lozano, Fray Pedro: 175.
- Lué, Domingo de: 136.
- Lugano, Juan de: 175.
- Luis I de Anjou: 29.
- Luna, Álvaro de: 29, 32, 33, 75, 78, 149, 151, 152, 163.
- Luna, María de: 150.
- Machuca, Pedro de: 20, 158.
- Madrid: 98, 256, 321. Iglesia de San Jerónimo, 147, 170. Puente de Segovia, 327, 338.
- Maeda, Arsenio de: 294.
- Maeda, Pedro de: 67, 324.
- Málaga: Catedral, 139.
- Malpaso, Pedro de: 196.
- Manchón, Juan: 246.
- Manrique de Quiñones, Elvira: 248, 250.
- Manuel I de Portugal: 27.
- Maqueda (Toledo): 321.
- Marburg del Lahn (Alemania): Iglesia de Santa Isabel, 110, 160.
- Marchicavo, Juan: 176.
- Marías, Fernando: 24, 44, 66, 80, 108, 208, 211.
- Marineo Sículo, Lucio: 95.
- Marqués de Lozoya: 22.
- Marquina, Martín de: 185.
- Marrón de la Cuadra, Diego de: 159, 320-324, 335.
- Marroquín Hurtado, Francisco: 271.
- Marrubiza, Francisco: 235.
- Martí y Monsó, José: 86, 221.
- Martín, maestre: 36.
- Martín González, Juan José: 24.
- Martín Muñoz de las Posadas (Segovia): Ayuntamiento, 318.
- Martínez, Alvar: 150.
- Martínez, Domingo: 51, 320, 337, 338.
- Martínez, Francisco: 71.
- Martínez, Juana: 205.
- Martínez, Pedro: 257.
- Martínez del Barrio, Juan: 327.
- Martínez de Bruselas, Antón: 32.
- Martínez de la Concha, Francisco: 325, 326, 330.
- Martínez de Goicoa, Francisco: 170, 298, 300.
- Martínez de Goicoa, Juan: 300.
- Martínez de Mutio, Juan: 136, 138, 252, 253, 300, 307, 320, 335.
- Martínez de Santa Coloma, Pedro: 320.
- Martínez de Villena, Pedro: 217, 300.
- Martínez Frías, José María: 196, 342, 344.
- Martínez Hierro, Diego: 159.
- Mártir de Anglería, Pedro: 78.
- Mateo: 176.
- Matías: 62, 221.
- Matienzo, Diego de: 189.
- Matienzo, Juan de: 158.
- Maza, Juan de la: 189.
- Maza, Rodrigo de la: 338.
- Mazarredonda, Juan de: 189.
- Meco (Madrid): Iglesia, 138.
- Medina de Pomar (Burgos): 56, 60, 61, 74, 75. Alcázares, 80, 87. Ayuntamiento, 57, 61. Hospital de la Vera Cruz, 30, 75, 87, 153, 181. Monasterio de Santa Clara, 39, 57, 61, 74, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 105, 106, 148, 152, 153, 155, 158, 178, 181, 186, 193, 223, 246, 285, 293.
- Medina de Rioseco (Valladolid): Iglesia de Santa María de Mediavilla, 92, 115, 134, 136, 138. Iglesia de Santiago de los Caballeros, 49, 138. Monasterio de San Francisco, 88, 92, 160-170.
- Medina del Campo (Valladolid): Iglesia de San Antolín, 38, 39, 115, 136, 204. Iglesia de Santiago, 204.
- Medinaceli (Soria): Ayuntamiento, 318.
- Melgar: 214.
- Melgar de Fernamental (Burgos): Iglesia, 138.
- Mendieta, Lope de: 235.
- Mendoza, Casa de: 33, 73, 75, 78, 80.

- Mendoza, Mencía de: 75, 77, 78, 80, 82, 90, 150, 253, 262.
Mendoza y Bobadilla, Pedro: 250.
Mendoza-Salazar, familia: 159, 301, 302.
Mentegui, Pedro de: 306.
Merino Rubio, Waldo: 28.
México: 61, 308.
Miedes (Zaragoza): Iglesia, 115.
Mier, Gutierre de: 92.
Milán (Italia): 104, 106. Catedral, 27, 42, 160. Hospital, 27. Instituto Politécnico, 16. Iglesia de San Lorenzo, 140.
Mina, Francisco de: 200.
Minden (Alemania): Catedral, 110.
Miraflores de la Sierra (Madrid): 49.
Miranda, Condes de: véase Zúñiga y Avellaneda.
Miranda de Ebro (Burgos): 52, 221. San Francisco, 52. Santa María de Altamira, 138, 251, 252.
Monasterio de Rodilla, (Burgos): 74.
Monasterio Juan de: 329, 330.
Mondragón (Guipúzcoa): Iglesia de San Francisco, 333.
Monleón, Mateo: 176.
Montaña, Juan de la: 128.
Montaña, Pedro de la: 71, 102, 290, 306.
Montaña, Rodrigo de la: 306.
Monte de Marrón, Gonzalo: 159, 301.
Monteagudo de las Vicarías (Soria): Iglesia, 148.
Montefrío (Granada): Iglesia, 287.
Montoya, Juan de: 249.
Montreuil, Pierre de: 25.
Monzón de Campos (Palencia): Iglesia del Salvador, 204.
Mora, Francisco de: 162.
Morales, Alfredo: 66.
Morena, Aurea de la: 108.
Morón de Almazán (Soria): Ayuntamiento, 318.
Morón de la Frontera (Sevilla): 81.
Mota del Marqués (Valladolid): Iglesia de San Martín, 138. Palacio, 80, 211.
Moya Valgañón, J.G.: 107, 108, 109.
Mozos, Juanico de los: 176.
Munatones, Vitores de: 219.
Münster (Alemania): Catedral, 110.
Muñoz Jiménez, J.M.: 107.
Murcia: Catedral, 64, 152.
Murray, Stephen: 17.
Nabares (Burgos): Canteras, 290.
Naharruli (La Rioja): véase Casalarreina.
Nájera (La Rioja): Monasterio de Santa María la Real, 52, 229, 319, 320, 338.
Nájera, Andrés de: 203.
Nápoles (Italia): 27, 141, 253. Capilla Caraccioli, 287. Castel Nuovo, 289.
Nates, Juan de: 189.
Nates, Miguel de: 269.
Nates, Pedro de: 189.
Nava del Rey (Valladolid): Iglesia de los Santos Juanes, 138, 159, 327.
Navarra, Reino de: 217, 218.
Navarrete (La Rioja): Iglesia, 301.
Naveda, Andrés de: 343, 344.
Naveda, Diego de: 216, 218.
Naveda, Juan de: 52, 105, 106, 336, 349, 350.
Naveda, Pedro de: 315.
Negrete, Juan: 71, 128, 189, 214, 224, 225, 278.
Negrete, Pedro: 214.
Nieva, Condes de: véase Pedro y Sancho de Velasco.
Nieto, Diego: 299.
Noja (Cantabria): Iglesia, 349.
Normán, Juan: 30.
Noyon (Francia): Catedral, 141.
Núñez, Juan: 254, 271, 282.
Nuremberg (Alemania): Iglesia de San Lorenzo, 111. Iglesia de Sant Sebald, 110.
Nussbaum, N.: 26, 110.
Obieta, San Juan de: 136, 226.
Ochoa, Martín: 315.
Ochoa, Miguel de: 266.
Ochoa de Salazar, Juan: 330.
Ocina, Miguel: 259.
Odrizola, Francisco: 320.
Ojevar (Cantabria): 56.
Olarra, Joaquín de: 232.
Olate, Juan de: 232.
Olave, Familia: 97, 237, 242.
Olave, Pedro de: 239, 308.
Olave, Rodrigo de: 239.
Oña (Burgos): Monasterio de San Salvador, 37, 83, 143, 144, 293.
Oña, Rodrigo de: 186.
Oñate (Guipúzcoa): Convento de Bidaurreta, 86. Iglesia de San Miguel, 286. Universidad, 261, 263.
Oquendo, Juan de: 219.
Orchard, William: 25.
Ordoñez, Bartolomé: 20.
Orea, Juan de: 158.
Oria, Domingo de: 286, 289.
Oria, Sebastián de: 284.
Origoitia, Pedro de: 226, 232, 233.
Orihuela (Alicante): Catedral, 32.
Orleans, María Luisa de: 211.
Orozco, Juan: 118.
Ortega, Juan: 189.
Ortega Bravo de Laguna, Gonzalo: 205.
Ortega Bravo de Laguna, Juan: 205.
Ortega Durán, Francisco: 208.
Ortiz, Domingo: 235.
Ortiz, Pedro: 258.
Ortiz, Rodrigo: 239, 240.
Ortiz de Bohar, Lucas: 274.
Ortiz de Gorostiaga, Juan: 232, 342.
Ortiz Marroquín de Montehermoso, Sancho: 237.
Ortiz de Rasines, Pedro: véase Rasines, Pedro de.
Ortiz de la Torre, Elías: 19.
Ortiz de Zúñiga, Diego: 23.
Orue, Martín de: 51, 278, 347.
Orue, Miguel de: 345.
Osnabrück (Alemania): 110.
Osorio, Isabel: 83.
Osorno (Palencia): Puente, 338.
Osuna, Ducado de: 81, 104, 106.
Osuna (Sevilla): Universidad, 261.
Otañes, Juan de: 310.
Ovidio: 95.
Oviedo: Catedral, 30, 36, 316.
Monasterio de San Vicente, 52.
Universidad, 50, 261.
Oxford (Inglaterra): Divinity School, 25.
Pacheco, Juan de: 37, 162, 163.
Padeborn (Alemania): Catedral, 110.
Padiérga (Cantabria): 328.
Palacio y Alvarado, Fernando de: 305.
Palacio, Francisco de: 316.
Palacio, Miguel de: 330.
Palacios: 342.
Palacios, Domingo de: 60.
Palencia: 30, 76. Catedral, 36, 38, 39, 63, 86, 92, 165, 173, 177, 204, 263.
Palenzuela (Palencia): Iglesia, 159.
Palma de Mallorca: Catedral, 116. Lonja, 31, 117.
Pamplona: Catedral, 149. Fortaleza, 196.
Pano Gracia, José Luis: 108.
Panofsky, E.: 16, 32.
Pape, Martín de: 214.
Parayas, Junta de (Cantabria): 55, 56, 326.
Pardo, Gregorio: 65.
Paredes de Nava (Palencia): Iglesia de Santa Eulalia, 204. Iglesia de San Juan, 204.
Paredes, Mateo: 176.
París (Francia): Notre Dame, 25.
Parler, Hans: 27.
Parler, Heinrich: 110.
Parler, Peter: 111, 129.
Pasadilla, Juan de la: 329.
Patetta, Luciano: 16.

- Pedraza (Segovia): 81. Ayuntamiento, 318.
- Pedrosa, Antonio de la: 274.
- Peña, Juan de la: 290.
- Peñafiel (Valladolid): 52.
- Peñaranda, Francisco de: 257.
- Peñaranda de Duero (Burgos): 81. Colegiata, 69, 103, 159, 203, 283, 289, 290, 305-307, 337.
- Pereda, Diego de: 347.
- Pereda, José María: 19.
- Pérez, Juan: 297.
- Pérez Carmona, J.: 182.
- Pérez de Arroyo, Juan: 56, 58.
- Pérez de Ayala, Fernán: 248.
- Pérez de Endarza, Juan : 320.
- Pérez de Iturrieta, Juan: 184, 217, 218, 300.
- Pérez de Obieta, Juan: 232, 233, 300, 342.
- Pérez de Solano, Pedro: 342.
- Pérez del Solar, Pedro: 266.
- Pérez de Solarte, Juan: 138, 300, 301, 307, 308, 309.
- Pérez de Solarte, Miguel: 320.
- Pérez de Villaviad, Familia: 136.
- Perréal: 173.
- Pevsner, Nikolaus: 16.
- Pflüger, Konrad: 112.
- Picardía, Mateo de: 176.
- Picardo, León: 62, 89, 90, 92.
- Piedra, Pedro de la: 159.
- Pienza (Italia): Catedral, 113.
- Pierragullano, Licenciado: 322.
- Pierredonda, Bartolomé de: 96, 97, 271, 282, 305, 306.
- Pilas, Pedro de las: 224.
- Pio II Piccolomini: 113.
- Plantagenet, Dinastía: 110.
- Plasencia (Cáceres): 57, 330. Catedral, 35, 39, 40, 47, 113, 115, 129, 135, 142.
- Plaza, Bachiller: 225.
- Plinio: 95.
- Poggio, Carlo: 181.
- Poitiers (Francia): Catedral, 110.
- Poitou (Francia): 109.
- Polido, Pedro: 163.
- Pontecilla, Rodrigo de la: 61.
- Pontejos (Cantabria): 334.
- Pontones, Juan de: 306.
- Pontones Rubalcava, Antonio de: 292.
- Ponz, Antonio: 17, 22.
- Porras, Juan de: 106.
- Porras Gil, Concepción: 261.
- Portugal: 25, 27, 66, 142.
- Portugal, Isabel de: 143.
- Portugalete (Vizcaya): Iglesia de Santa María, 241.
- Pozo, Juan del: 138.
- Pradinas, Antonio de: 257.
- Praga (República Checa): Catedral, 26, 110. Castillo, 27, 112.
- Praves, Diego de: 189.
- Priego (Asturias): Iglesia de San Nicolás, 204.
- Puebla de Sanabria (Zamora): Ayuntamiento, 318.
- Puente, Domingo de la: 342.
- Puente, Francisco de la: 189.
- Puente, Juan de la: 214, 239, 324.
- Puente, Juan de la: 257.
- Pulgar, Hernando del: 74.
- Puerta, Sebastián de la: 316, 331.
- Puras (Burgos): Cantera, 298.
- Quadrado, José María: 250.
- Quijano, Jerónimo: 64, 287, 294.
- Quincoces, Gerónimo de: 290.
- Quintanadueñas (Burgos): Iglesia, 51, 279, 344, 345-351. Puente, 337-338.
- Quintanilla San García (Burgos): Iglesia, 48, 102, 139, 271, 276-279, 319, 336.
- Raba, Juan de la: 347.
- Rada (Cantabria): 338.
- Ramales, Juan de: 330.
- Ramírez de Alba, Fray Pedro: 65.
- Ramírez de Labastida, Sancho: 234.
- Raón, Juan de: 232.
- Rascafría (Segovia): 38.
- Rasines (Cantabria): 55, 56, 59, 71, 87, 95, 134, 229, 241, 302, 316. Iglesia, 50, 52, 304, 324-330.
- Rasines, Familia: 28, 51, 52, 55, 58, 71, 72, 73, 106, 152.
- Rasines, Diego de: 58, 269.
- Rasines, Elvira de: 284.
- Rasines, Francisco de: 55.
- Rasines, Juan de (1514): 60, 61.
- Rasines, Juan de (m.1542): 20, 28, 40, 41, 44, 45, 46, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 86, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 103, 104, 107, 108, 118-128, 128-134, 136, 138, 139, 142, 145, 152, 155, 156, 162, 165, 167, 168, 169, 171-275, 275-279, 282, 284, 297, 300, 305, 310, 313.
- Rasines, Juan de (1546): 266.
- Rasines, Juan de (aprendiz de cantería): 60.
- Rasines, Juan de (1545-1589): véase Villar de Rasines, Juan.
- Rasines, Pedro (siglo XV): 56.
- Rasines, Pedro de (1514): 27, 56, 58, 61.
- Rasines, Pedro de (m.1572): 20, 28, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 88, 89, 92, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 134, 138, 139, 146, 152, 153, 169, 185-187, 189, 194, 195, 203, 208, 210, 211, 220, 223, 224-227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 237, 240, 256, 257, 266, 268, 269, 271, 275-318, 319, 321, 337.
- Rasines, Pedro de (aparejador): 57, 58, 290.
- Rasines, Pedro de (1583-1615): véase Villar de Rasines, Pedro.
- Rasines, Rodrigo de: 50, 51, 52, 55, 57, 58, 59, 67, 68, 70, 71, 72, 102, 103, 104, 159, 187-193, 220, 227-232, 226, 227-233, 271, 275, 276, 278, 279, 290, 296, 319-336, 339, 340.
- Rasines, Sancho de: 266.
- Rasines de Biyar, Pedro: véase Rasines, Pedro de.
- Ravenna, Benedetto da: 196, 211, 217.
- Recht, Ronald: 16.
- Regalde, Martín de: 342.
- Regil, Juan de: 115.
- Regil, Martín de: 115.
- Reinhard, Hans: 112.
- Reinosa (Cantabria): Puente, 338.
- Retortillo (Soria): Iglesia, 138.
- Retuerta (Burgos): Monasterio, 279.
- Revilla, Francisco de: 342.
- Reyes Católicos: 20, 29, 73, 80, 81, 136, 148, 239.
- Riaño, Diego de: 48, 65, 66, 67, 127.
- Ribero, Hernando del: 315.
- Ribero, Juan de: 177.
- Ribero, Nicolás de: 189.
- Ribero, Pedro del: 345.
- Ribero, Toribio de: 290.
- Ribero Rada, Juan de: 128, 269.
- Ried, Benedikt: 111, 112.
- Riestra, Pablo de la: 80.
- Rigoitia (Vizcaya): Iglesia, 138.
- Río de la Hoz, Isabel del: 64, 256, 284.
- Río, Francisco del: 189.
- Río, Gonzalo del: 103, 188.
- Río, Hernando del: 189.
- Río, Juan del: 189.
- Río, Pedro del: 189.
- Riva Agüero, Francisco de la: 342.
- Riva Hontañón, Pedro de la: 306.
- Rivas, Diego de: 340.
- Rivas, Pedro de: 342.
- Roa de Duero (Burgos): Colegiata, 48, 49, 100, 103, 134, 138, 139, 145, 146, 233, 310-314.
- Robin, Pierre: 25.
- Rocillo, Juan de: 342.
- Rodríguez, Alonso: 118.
- Rodríguez, Juan: 291.

- Rodríguez, Ventura: 296.
 Rodríguez de Araujo, Pedro: 203.
 Rodríguez de Fonseca, Juan: 165.
 Rojas, Margarita de: 250.
 Roma (Italia): 62, 175, 197, 253, 263, 288, 289. Basílica de San Pedro, 289. Iglesia de la Santa Cruz, 78. Iglesia de Santa María dell' Anima, 113. Iglesia de Santiago de los Españoles, 113. Camposanto Teutónico, 113. Panteón de Agripa, 140. Villa Madamma, 288.
 Romaña (Vizcaya): Iglesia de San Pedro, 135, 242.
 Rosales, Diego de: 279.
 Rosenthal, Earl E.: 23.
 Rouen (Francia): Iglesia de San Maclou, 25.
 Rouen, Charles Galtier: véase Carlin.
 Rubayo, Andrés de: 189.
 Rucavado, Leonardo: 19.
 Ruesga, García de: 306, 337.
 Ruesga, Juan de: 35, 39, 86, 164.
 Ruesga, María de: 321.
 Ruisbroeck, Jean van: 32.
 Ruiseco, Pedro de: 336, 347, 350, 351.
 Ruiz, Gonzalo: 311.
 Ruiz "el joven", Hernán: 47.
 Ruiz, Juan: 278.
 Ruiz de Azcárraga, Agustín: 232.
 Ruiz de Solórzano, Martín: véase Solórzano, Martín de.
 Ruiz de Zubiate, Martín: 279, 347.
 Ruiz Hernando, J.A.: 250.
 Sabatini, Francisco: 205.
 Sáenz de la Edilla, los: véase Edilla, familia.
 Sáenz de la Edilla, Pedro: véase Edilla, Pedro de la.
 Sáenz de Rasines, Juan: véase Rasines, Juan de (m.1542).
 Sáenz de Viar, Elvira: 56, 58.
 Sáenz de Villa, Diego: 92, 103, 230.
 Sáenz Saravia, María: 57.
 Sagredo, Diego de: 43, 44, 48, 64, 90, 92.
 Sagrera, Guillen: 31, 117.
 Sáinz de Bárcena, Catalina: 321.
 Sáinz de Castañeda, Mateo: 324.
 Sáinz de Espina, Sancho: 321.
 Sáinz de Rasines, Pedro: véase Rasines, Pedro de (m.1572).
 Sajonia (Alemania): 110, 112.
 Salamanca: 41, 65, 120. Catedral vieja, 142, 148. Catedral nueva, 21, 22, 35, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 64, 67, 68, 85, 93, 107, 118-128, 132, 168, 179-180, 286. Casa de Salinas, 209. Colegio de Fonseca, 39, 261, 263. Colegio de Cuenca, 39. Iglesia de las Bernardas, 162, 287.
 Iglesia de San Esteban, 86, 88, 122. Universidad, 86, 95, 261.
 Salas de los Infantes, (Burgos): 189.
 Salazar, Familia: 159.
 Salazar, Francisca: 311.
 Salazar, Pedro de: 62.
 Salcedo, Señorío de: 237, 246.
 Salcedo, Juan Alfonso de: 221.
 Saldaña "el viejo", Cristóbal de: 256.
 Salinas, Francisco de: 185.
 Salinas, Fray Lope de: 76.
 Salisbury (Inglaterra): Monasterio, 142.
 Salvatierra, Conde de: 62, 90.
 Salzburgo (Austria): Iglesia de los Franciscanos, 111.
 San Asensio (La Rioja): Canteras, 335. Monasterio de La Estrella, 160-170, 296-298, 300.
 San Clemente (Cuenca): Ayuntamiento, 318.
 San Gil, Francisco de: 176.
 San Juan de Ortega (Burgos): Monasterio, 150, 173, 174.
 San Juan, Juan de: 276.
 San Mamés de Aras (Cantabria): 327, 338.
 San Martín de Don (Burgos): Monasterio de San Miguel Arcángel, 330-331.
 San Martín, Julián de: 173.
 San Miguel de Aras (Cantabria): 327.
 San Miguel, Francisco de (maestro cantero): 330.
 San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja): 136.
 San Millán de Lara (Burgos): 254.
 San Pantaleón de Aras (Cantabria): 71, 271, 327.
 San Román, Juan de: 343, 344, 347.
 San Vicente de la Barquera (Cantabria): 76. Iglesia, 159.
 San Vicente de la Sonsierra (La Rioja): Puente, 334.
 Sánchez Bonifacio, Martín: 163.
 Sánchez de Alvarado, Juan: 126.
 Sánchez de Mercado de Zuazola, Rodrigo: 286.
 Sánchez de Olave, Martín: 238, 239.
 Sánchez de Rudiez, Sancho: 173.
 Sánchez de Santa María, Martín: 237.
 Sánchez de Tovar, Fernán: 195.
 Sánchez de Velasco, Sancho: 75.
 Sánchez de Vergara, Bartolomé: 174.
 Sánchez, Alonso: 165.
 Sánchez, Clara: 221.
 Sánchez, Juan: 221.
 Sancho IV de Castilla: 279.
 Santa Coloma (La Rioja): Iglesia, 252-253.
 Santa María del Campo (Burgos): Iglesia, 44, 63.
 Santander (Cantabria): Iglesia de la Compañía, 324. Iglesia de San Francisco, 333.
 Santiago de Compostela (La Coruña): 39. Catedral, 93. Colegio Fonseca, 39, 261. Hospital Real, 35.
 Santibáñez, Hernando: 57, 58, 229.
 Santo Domingo de la Calzada (La Rioja): Catedral, 46, 64, 65, 67, 68, 71, 92, 97, 138, 145, 171-174, 178, 204, 213-216, 223, 224, 233, 235, 266, 275-276, 294, 300, 313, 323.
 Santo Domingo, Juan de: 311.
 Santoyo (Palencia): Iglesia de San Juan Bautista, 36, 144, 145.
 Sáenz de Llánez, Juan: 51, 337, 338.
 Sáenz Pardo, Mari: 73.
 Saravia, Ana: 58.
 Saravia, Francisca (hija): 57.
 Saravia, Francisca (madre): 57, 58.
 Saravia, Juana: 57, 58.
 Saravia, María: 57, 58.
 Saravia, Miguel: 345.
 Saravia, Rodrigo de: 118.
 Saravia, Santiago: 342.
 Sarmiento, Pedro: 159.
 Sarracín (Burgos): Monasterio, 106. Palacio de Saldañuela, 77, 83, 84, 211, 318.
 Schwäbisch-Gmünd (Alemania): Iglesia de la Santa Cruz, 110.
 Sebastián, Santiago: 23.
 Secadura, Juan de: 62.
 Segovia, Mahomad de: 80.
 Segovia: 65, 216, 334. Alcázar, 62. Catedral, 24, 33, 38, 39, 46, 93, 128, 178. Colegio de Jesuitas, 334. Monasterio del Parral, 33, 39, 86, 160-170, 177, 250, 252, 298. Santa Cruz, 86, 147.
 Sequilla, Nicolás de la: 333, 352.
 Serlio, Sebastiano: 42, 95, 287.
 Setién, Pedro de: 189.
 Sevilla: 156. Casas Consistoriales, 48, 65, 66, 97, 113, 127, 243, 246, 289. Catedral, 17, 23, 30, 38, 67, 86, 108, 113, 118, 127, 143, 275, 294. Iglesia de San Pablo, 104.

- Sigüenza (Guadalajara): Ayuntamiento, 318. Catedral, 38, 142.
- Siena, San Bernardino de: 80.
- Siloé, Diego de: 20, 35, 43, 44, 48, 53, 63, 64, 65, 66, 87, 89, 90, 91, 97, 101, 148, 155, 173, 233, 262, 286, 287, 288, 289, 294, 314.
- Siloe, Gil de: 173.
- Simancas (Valladolid): Iglesia del Salvador, 138, 177, 338.
- Siruela, Conde de: véase Velasco, Juan de.
- Sisniega, Diego de: 52, 103, 104, 189, 190, 191, 192, 195, 330, 334, 336, 341, 342.
- Sisniega, García de: 189.
- Sisniega, Gonzalo de: 190.
- Sisniega, Juan de: 104, 335.
- Sluter, Claus): 29.
- Soissons (Francia): Catedral, 141, 173.
- Sojo y Lomba, Fermín: 18.
- Solano, Juan de: 342.
- Solano, Pedro: 303.
- Solórzano, Bartolomé de: 36.
- Solórzano, Gaspar de: 36, 115, 134.
- Solórzano, Martín de: 36, 86, 119, 122.
- Solórzano, Pedro de: 36, 189.
- Sopeña, Bartolomé de: 329.
- Soria, Juan de: 148.
- Soria: 136, 138, 342. Colegiata de San Pedro, 136, 137, 204, 301, 307. Palacio de Gomara, 209, 211.
- Spalato (Split): Mausoleo de Diocleciano, 140.
- Sessa, Duque de: 44.
- Stethaimer, Hans: véase Burghausen, Hans von.
- Street, George Edmund: 20.
- Suárez de Figueroa y Velasco, Pedro: 81, 248.
- Suertes, Juan de las: 347.
- Talavera, Juan de: 152.
- Tardajos (Burgos): Puente, 339.
- Tarrasa (Barcelona): San Pedro, 160.
- Tejada (Burgos): 291. Convento, 248.
- Téllez Girón, Juan (conde de Ureña): 296.
- Tello de Sandoval, Francisco: 311.
- Tendilla, Conde de: véase Hurtado de Mendoza, Diego.
- Tendilla (Guadalajara): Colegiata, 138.
- Tenorio, Jerónimo: 292.
- Tineo, Fray Juan de: 200.
- Thérouanne (Francia): Catedral, 141.
- Tijera, Pedro de la: 324.
- Tirgo (La Rioja): Iglesia, 301.
- Toledo: 28, 29, 31, 32, 35, 36, 38, 40, 92, 93, 113, 176. Alcázar, 209. Catedral, 30, 32, 35, 64, 78, 118, 143, 149, 150, 173. Hospital de Santa Cruz, 35. Hospital Tavera, 209. Iglesia de San Andrés, 147. San Juan de los Reyes, 33, 34, 88, 146, 147, 170, 285.
- Tolosa, Catalina de: 352.
- Tordomar (Burgos): 254, 281.
- Tormo, Elías: 107.
- Tornero, Juan: 118.
- Toro (Zamora): Convento de los Dominicos, 86. San Julián de los Caballeros, 138.
- Torre, Diego de la: 347.
- Torre, Martín de la: 347.
- Torre, Miguel de la: 345.
- Torre Bueras, Pedro de la: 51, 52, 189, 279, 309, 320, 325, 326, 327, 328.
- Torrelaguna (Madrid): Convento de San Francisco, 168.
- Torres Balbás, Leopoldo: 20, 21, 108.
- Torres, Guillén de: 176.
- Tosantos (Burgos): Iglesia de San Esteban, 334.
- Tournai (Francia): Catedral, 141.
- Tovar, Juan de: 95, 203, 205, 208, 216.
- Tovar, Luis de: 196, 205.
- Tovar, María de: 61, 74, 85, 89, 90, 94, 169, 175, 195, 196, 197, 201, 205, 208, 211.
- Tovar, Señorío de: 45, 195.
- Trasmiera, Merindad de (Cantabria): 19, 59, 74, 327.
- Trezzo, Jacome da: 104.
- Trillo, Lorenzo: 80.
- Trujillo (Cáceres): Ayuntamiento, 318.
- Turriano, Juanello: 211.
- Tuy (Pontevedra): 254.
- Uclés (Cuenca): 189.
- Udine, Giovanni da: 288.
- Ugalde, Lope de: 316.
- Ugaldea, Pedro de: 342.
- Ulm (Alemania): Catedral, 111.
- Ulrich, Peter: 112.
- Ureña, Conde de: véase Téllez Girón, Juan.
- Uriona, Ochoa: 241.
- Urrutia, Diego de: 246.
- Urrutia, Juan de: 72, 94, 97, 243, 244, 245, 246.
- Utrecht, Adriano de: 62, 83, 175, 205.
- Val de los Herreros (Burgos): Canteras, 290.
- Valdeande (Burgos): 291.
- Valderrama, Vicente Marcos de: 206.
- Valencia: Catedral, 31, 142. Convento de Santo Domingo, 31, 32. Hospital Real, 35. Lonja, 32, 117.
- Valenciennes, Jean de: 31.
- Valladolid: 36, 52, 62, 65, 67, 175, 189, 212, 257. Colegiata, 47, 67, 127, 327. Colegio de Santa Cruz, 30, 77, 78, 96, 261, 263. Colegio de San Gregorio, 30, 33, 83, 152, 261. Iglesia de La Magdalena, 50. Iglesia de San Pablo, 147, 152. Nuestra Señora de Belén, 162. Real Chancillería, 57, 231, 232, 267.
- Valle (Cantabria): 71.
- Valle, Diego del: 345.
- Valle, Juan del: 315.
- Valle, Juan del (carpintero): 259.
- Vallejo, Juan de: 43, 44, 48, 64, 83, 258, 264, 271, 282, 283.
- Vallujera, Diego de: 342.
- Valmaseda (Vizcaya): Iglesia de San Severino, 65, 68, 94, 97, 139, 153, 156, 241, 243-247.
- Valmaseda, Juan de: 177, 290.
- Valsaín (Segovia): Palacio, 211.
- Valbuena (La Rioja): Monasterio, 160.
- Vandelvira, Alonso de: 42, 293, 294.
- Vandelvira, Andrés de: 47.
- Vasco de la Zarza: 44, 118, 120, 121, 122, 123, 126, 128.
- Vauster, Raulines: 31.
- Vázquez, Lorenzo: 78, 261.
- Vega Velasco, Leonor de la: 81, 296.
- Vega, García de la: 189.
- Vega, Hernando de la: 196.
- Vega, Hernando de la (Cantero): 71, 241, 242.
- Vega, Juan de la: 138, 287.
- Vela, Cristóbal: 256, 345.
- Velasco, Alonso de: 33.
- Velasco, Bernardino de: 81.
- Velasco, Casa de: 38, 44, 45, 73, 76, 78, 80, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 97, 102, 103, 104, 106, 143, 152, 155, 156, 162, 169, 180, 193, 195, 217, 218, 219, 285.
- Velasco, Catalina de: 74, 76, 81, 96, 262, 280.
- Velasco, Isabel de: véase Alonso de Guzmán y Fernández de Velasco, Isabel.
- Velasco, Juan de (Obispo): 76, 81, 83, 98, 162, 173, 174, 221, 234, 285.
- Velasco, Juan de (Conde de Siruela): 103, 311, 313.
- Velasco, Juan de (Marqués de Berlanga): 85.
- Velasco, Juliana Ángela de: 83, 90, 95.
- Velasco, Lázaro de: 68, 136.
- Velasco, María de: 311.
- Velasco, Mayor de: 246.

- Velasco, Mencía de: 74, 76, 87, 98, 100, 153, 180, 184, 185, 187, 189, 285.
 Velasco, Pedro de: 144, 169, 296, 297, 298.
 Velasco, Sancho de: 297.
 Velasco, Ungo de: 322.
 Vélez Chaurri, José Javier: 250.
 Vélez de Huerta, Juan: 138.
 Vélez de Rada, Pedro: 51, 337, 338.
 Vélez, Juan: 189.
 Venecia (Italia): Palacio Ducal, 27.
 Vergara, Diego de: 128.
 Vergara, Juan de: 174.
 Vergara, Nicolás de: 44.
 Vergara: Iglesia de San Pedro, 138.
 Viar de Rasines, Diego: 57, 229, 230.
 Viar de Rasines, Juan: véase Villar de Rasines, Juan.
 Viena (Austria): 26. Santa María am Gestade, 111.
 Vierna, Marcos de: 270.
 Villa, Gerónimo de: 58, 326, 327, 330.
 Villa, Juan de: 57, 58, 70.
 Villa, Juan de (cantero): 224.
 Villacastín (Segovia): Iglesia de San Sebastián, 22, 49, 88, 132, 133, 138, 160-170, 178, 275.
 Villagonzalo de Pedernales (Burgos): 258.
 Villalar (Valladolid): 62, 95.
 Villalobón (Palencia): Iglesia, 204.
 Villalpando (Zamora): 103, 188, 189, 217. Fortaleza, 77, 196, 197. Iglesia de los Dominicos, 106.
 Villalpando, Francisco de: 42.
 Villar, Juan de: véase Rasines, Juan de.
 Villar, Roque de: 58.
 Villar de Rasines, Juan: 51, 58, 59, 67, 102, 229, 290, 291, 305, 306, 336-339, 340.
 Villar de Rasines, Pedro: 51, 57, 58, 67, 232, 278, 279, 303, 336, 337.
 Villar de Rasines, Rodrigo: véase Rasines, Rodrigo de.
 Villar Saravia, Juan de: 57, 58.
 Villasandino (Burgos): Iglesia, 138.
 Villasabe, Pedro de: 306.
 Villasante, Pedro de: 337.
 Villasidro (Burgos): Iglesia, 170.
 Villegas, arcedian: 150.
 Villena, Marqués de: véase Pacheco, Juan de.
 Villimar (Burgos): Casa de la Vega, 81, 77. Monasterio de San Esteban de los Olmos, 184.
 Vinuesa (Soria): Iglesia, 344.
 Vital, Laurent: 29.
 Vitoria, Domingo de: 221.
 Vitoria: San Vicente Mártir, 138. Hospital, 248.
 Vitrubio: 136.
 Vivade, Domingo de: 306, 307.
 Vivar del Cid (Burgos): Puente, 338-339.
 Vivar y Mendoza, Rodrigo de: 77, 78.
 Vizcaíno, Juan: 63, 271, 276, 282, 284, 285, 293.
 Voto, Junta de (Cantabria): 76.
 Weise, George: 20, 26, 107, 169, 284.
 Westfalen, Arnold von: 112.
 Westfalia (Alemania): 110.
 Xaque, Antonio de: 175.
 Yarto, Diego de: 71.
 Yarza, Joaquín: 24.
 York (Inglaterra): Monasterio, 142.
 Zabala, Juan: 229.
 Zabaleta, Antonio de: 19.
 Zamora Lucas, Florentino: 310.
 Zamora: Catedral, 142. San Francisco, 39, 62, 86, 126, 182, 224.
 Zamudio (Vizcaya): San Martín, 138.
 Zaparraín, M^a José: 291.
 Zaragoza, Arturo: 32.
 Zaragoza: 65, 114. Lonja, 115. Seo, 108.
 Zarraga, Íñigo de: 298, 308.
 Zenete, Marqués de: véase Vivar y Mendoza, Rodrigo de.
 Zorlado, Andrés de: 271.
 Zorlado, Juan de: 189.
 Zorlado Ribero, Juan de: 60, 271, 335.
 Zuazo, Rodrigo de: 214, 224.
 Zubiaurre, Valentín de: 211.
 Zulaybarra, Juan de: 224.
 Zúñiga y Avellaneda, Francisco (Conde de Miranda): 76, 280.
 Zúñiga y Avellanada, Francisco (IV Conde de Miranda): 281.
 Zúñiga y Avellaneda, Pedro: 262.
 Zúñiga, Catalina de: 293.
 Zúñiga, Gaspar de: 306.
 Zúñiga, Juan de (Virrey de Nápoles): 254, 255, 291.
 Zúñiga, Juan de (Comendador Mayor de Castilla): 254, 281.



Marzo de 2003

Begoña Alonso Ruiz (Santander, 1966) es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Su actividad investigadora, centrada en el mundo de la cantería de la Edad Moderna, ha dado como resultado publicaciones como *Artistas cántabros de la Edad Moderna* (Santander, 1991), *El arte de la Cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto* (Santander, 1992), además de numerosos artículos y comunicaciones a congresos y otros trabajos dedicados al puerto renacentista de Santander y a Juan de Herrera. *Una familia de arquitectos góticos en el renacimiento español: los Rasines* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2000) iniciaba una nueva etapa en su trayectoria investigadora, dedicada ahora a la arquitectura y los arquitectos del tardogótico español. Ha sido profesora del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Cantabria y seleccionada como Investigadora del Programa "Ramón y Cajal" del Ministerio de Ciencia y Tecnología para desarrollar la investigación sobre Juan Gil de Hontañón y la arquitectura del tardogótico castellano. Desde entonces es Investigadora del Instituto Universitario de Historia Simancas de la Universidad de Valladolid.

