

Aportaciones en torno al uso del dibujo arquitectónico en Burgos durante el siglo XVI

Juan Escorial Esgueva

Durante las últimas décadas se ha llevado a cabo un importante esfuerzo por reconstruir los procesos que concurrieron en torno al diseño arquitectónico de la Edad Moderna, tanto a través de su plasmación gráfica como en relación con la práctica constructiva (Cabezas Gelabert 1992: 225-240; 2008: 141-209). A través de recientes trabajos se han realizado importantes aproximaciones que, desde distintas ópticas, han permitido esbozar los caracteres generales de una compleja realidad (entre ellos, Ibáñez Fernández 2014: 305-328). Sin embargo, resulta todavía difícil hacer un balance claro de los pormenores que definieron su evolución, particularmente en aquellas regiones en las que la ausencia de estudios especializados impide observar una panorámica completa de este fenómeno.

A través del presente trabajo se plantea un primer acercamiento al uso del dibujo arquitectónico dentro del ámbito burgalés, centro de referencia de la arquitectura castellana del Renacimiento y uno de los focos artísticos más potentes de toda la centuria.¹ La favorable coyuntura económica y el incremento poblacional posibilitaron, tanto en la antigua *Caput Castellae* como en todo su ámbito de influencia, la puesta en práctica de ambiciosas empresas arquitectónicas, así como la presencia en ellas de reconocidos profesionales (Payo Hernanz y Matesanz del Barrio 2015: 615-670). Por ello constituye un representativo marco en el que analizar los procesos creativos que los profesionales llevaron a cabo para la correcta materialización de estas obras.

Gracias a la información aportada por distintas fuentes documentales² pueden esbozarse una serie de rasgos comunes que, pese a la parquedad de los datos conservados y lo fragmentario de los mismos, permiten contextualizar los distintos proyectos y las actitudes de sus promotores y artífices. Su valor debe sumarse al hecho de que la mayor parte de los diseños arquitectónicos citados en la documentación se ha perdido y que los escasos ejemplos conservados no dejan de representar una mínima parte del universo constructivo desarrollado durante la centuria en este territorio.

La necesidad de dotar a las distintas empresas arquitectónicas de un proyecto previo en papel u otro soporte en el que se reuniesen las líneas básicas para su posterior ejecución y con las que garantizar su correcto cumplimiento obligó, a sus distintos responsables, a exigir su realización y a considerarlas necesarias para cualquier intervención significativa. El papel de los promotores, sin embargo, resulta todavía poco conocido, pues la documentación apenas aporta información al respecto, pero todos los indicios parecen señalar que mostraron un especial interés por el diseño arquitectónico, particularmente aquellos que, por su posición, estaban familiarizados con las empresas constructivas y las promociones artísticas.

Prueba de ello son las múltiples referencias que, en diversos testamentos, se hacen en relación con iniciativas arquitectónicas personales, en las que las trazas juegan un papel determinante, pues garantizaban que, tras la muerte de sus promotores, los distintos

proyectos pudieran materializarse según lo previsto. De este modo, los III condes de Miranda, en el testamento conjunto que redactaron en 1533, declaraban su intención de que las fundaciones que habían iniciado en la villa de Peñaranda de Duero se llevaran a cabo «...conforme a las traças...»,³ y la condesa, una vez fallecido su esposo, mandó que la iglesia de Santa Ana de esta villa –futura colegiata– se terminara «...conforme a la traça que lleba [...] la qual está en mi cámara...».⁴ En términos similares se expresaron Pedro de Acuña y Avellaneda al fundar, en 1554, el colegio de la Vera Cruz de Aranda de Duero (Cadiñanos Bardeci 1994: 26) o, en 1574, Alonso de Astudillo en relación con la fundación del colegio de San Idefonso en Burgos, que debía seguir «[e]l modelo y traça que yo diere para hello...» (García Rámila 1952: 319).⁵ Coinciden, por tanto, en la definición de ambiciosos proyectos cuya construcción debía demorarse en el tiempo y que, por consiguiente, sus promotores no podrían ver concluidos.

Este anhelo por definir las obras con las que serían recordados hace que sean muy numerosas las disposiciones que, a través de sus últimas voluntades, tenían como objeto la realización de sepulcros y capillas funerarias, así como el amueblamiento de estos espacios.⁶ Del mismo modo, esta dinámica queda reforzada por las relaciones que los promotores tuvieron con los profesionales que se encargarían de su realización,⁷ como reflejan, por ejemplo, la construcción de la capilla que Francisca de Salazar inició el convento de San Francisco de Burgos (Ibáñez Pérez 1994: 263-264; Barrón García 1998: 41-42) o la que Ana de Espinosa promovió en la catedral (Barrón García 1996: 39-41).

Lamentablemente, la familiaridad con el lenguaje constructivo que emana de la documentación referida, apenas tiene refrendo a través de otras fuentes. No obstante, parece evidente que el interés de algunos promotores por la cultura arquitectónica fue notable. Una interesante muestra de ello la ofrece Alonso de Astudillo quien, en 1564, declaraba ante el Cabildo catedralicio la intención de «...hazer una capilla de la mesma traça que Nra. Señora la Redonda de Roma...» en el cementerio del claustro nuevo.⁸ Este testimonio refleja el conocimiento, seguramente a través del tratado de Serlio, de la arquitectura del Panteón romano y su puesta en práctica a través de una promoción personal que, sin embargo, no llegaría a realizarse.

El conocimiento y la apreciación de la tratadística arquitectónica, así como la capacidad de elección de modelos y su apreciación estética debió ser habitual entre los promotores más cultos. Así, el sepulcro exento que el marqués de Cerralbo concertó con el maestro de cantería Pedro de Castañeda en 1578 para alguna de sus fundaciones salmantinas, parece apuntar a la entrega de un diseño por parte del comitente a quien se encargaría de su factura material (Polanco Melero 2001: 416-418),⁹ o el caso del obispo Pedro de la Fuente, quien definió la traza que debía seguirse para el retablo de la capilla que mandó construir en la iglesia de Moneo (Andrés Ordax 1977: 444).

El interés por la práctica arquitectónica parece desprenderse también de los inventarios de bibliotecas coetáneas, en las que se cuenta con la presencia de algunos tratados (Ibáñez Pérez 1990: 431)¹⁰ y colecciones de estampas.¹¹ Prueba de ello es la magnífica biblioteca del regidor Juan Martínez de Lerma en la que, entre sus numerosos volúmenes, se contabilizaban los tratados de Alberti y Palladio, así como un «...libro de arquetura de figuras...» en latín (Payo Hernanz 1992: 782-783),¹² además de la traducción de Urrea del tratado de Vitruvio o el de Juan de Arfe.¹³

De todo ello parece inferirse que estos promotores se implicaron de forma directa en la definición y desarrollo de estas empresas, tomando un papel activo en su ejecución. Todo ello, sumado a las actitudes y conocimiento de los propios profesionales se sentaron las bases de una cultura arquitectónica compleja en la que los dibujos que debían seguirse para la realización de las obras resultaban imprescindibles, no sólo como pauta que seguir dentro de la construcción del edificio, sino también como testimonio gráfico del resultado que, quienes sufragaban su coste, esperaban alcanzar. Por ello, aparecen, generalmente, vinculados al proceso de contratación y, por consiguiente, eran ratificados ante un escribano público.¹⁴ De este modo, buena parte de los testimonios conservados permanecen todavía cosidos a los pormenorizados pliegos de condiciones que debían regir las distintas obras y en las que se establecían, tanto las cuestiones formales propias del diseño como las características técnicas de su proceso constructivo.¹⁵ Aparte de servir como reflejo del proyecto que se pretendía llevar a cabo, también tenían un valor específico como garantes de que este se materializaría según lo previsto, permitiendo al comi-

tente exigir responsabilidades si el resultado no se correspondía con lo esperado.¹⁶ Es, por este motivo, por el que un buen número de ellos también han pervivido gracias a que fueron entregados a las autoridades judiciales dentro de los complejos pleitos en los que algunos de sus responsables se vieron inmersos.¹⁷

No obstante, debe tenerse en cuenta que la terminología con la que se identificó a estos dibujos fue variando a lo largo del quinientos. De este modo se pasó del término «muestra», empleado de forma habitual hasta la década de 1540, cuando «traza» se impone como denominación mayoritaria, si bien ambas son empleadas indistintamente con los mismos valores semánticos.¹⁸ Una interesante prueba de esta primera denominación se contiene en la carta de obligación por la que Simón de Bueras se compromete a hacer el retablo mayor de la iglesia de Valtierra de Riopisuerga, en 1534. En ella, el ensamblador señala que «...ha de ser todo el dicho retablo conforme a una muestra que yo dexo firmada de my nombre...»¹⁹ y que, de forma excepcional, se conserva entre los fondos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (figura 1) (Barrón García 2001: 39-40; Barrón García y Polo Sánchez: 782-784).²⁰

El dibujo, muy sencillo, realizado sobre un soporte de papel, a tinta y con una ligera aguada que matiza el volumen de algunos de sus elementos, refleja la disposición arquitectónica de la mazonería de este pequeño retablo, con notorios errores de perspectiva. El autor se sirvió de regla y compás para llevar a cabo el diseño en su composición general, si bien, los motivos ornamentales se llevaron a cabo con trazos desiguales y poco cuidados. Como es habitual en estos testimonios, las distintas representaciones figurativas del retablo vienen detalladas a través de «...títulos...» escritos en cada uno de los espacios definidos por la mazonería. De este modo, aparecen indicaciones como «...aquí queremos la presentación de Nro. Señor al templo. De pinzel...» o «...aquí ha de aber la imagen de San Andrés. De bulto...».

Si bien no han llegado hasta nosotros más ejemplos de esta naturaleza, las referencias documentales apuntan a que este tipo de dibujos eran habituales dentro de la contratación de retablos durante toda la centuria. En los casos documentados se establecen unas pormenorizadas indicaciones sobre la iconografía de cada uno de los retablos,²¹ señaladas a través de referencias textuales,²² como en el caso conserva-

do. A ello se unen, habitualmente, insistentes indicaciones sobre la ornamentación de la mazonería que, a diferencia de las representaciones figurativas, sí estaría representada en los dibujos, como reflejan algunos testimonios escritos. Así, en la contratación del retablo de la capilla de la Anunciación de la catedral burgalesa, por Juan de Lizarazu y Lázaro de Azcoitia, se señala que los motivos decorativos debían realizarse «...según están debuxados en la muestra con sus romanos...» (Ibáñez Pérez 1973: 198)²³ o en la del retablo de Villalonquéjar, por Sebastián de Salinas, en la que se señala que «...sus frisos con sus molduras e rresaltos e sus serafines y unos guardapolbos labrados del romano [...] a de ser conforme a la muestra...».²⁴

Por su parte, los diseños para obras de cantería presentan algunas particularidades respecto a lo indicado anteriormente. En ellos se suele recoger la planta de la actuación que se pretendía llevar a cabo —con la proyección de las bóvedas en los casos en los que fuera necesario—,²⁵ si bien, consta la existencia de algunos alzados en aquellos en los que se precisaban unas indicaciones más pormenorizadas, fundamentalmente para la realización de portadas o sepulcros.²⁶ En las trazas de puentes se suelen combinar planta y alzado, como reflejan los testimonios documentales²⁷ y los ejemplos conservados.²⁸ Sin embargo, la mayor parte de actuaciones en edificios particulares presentan sencillos esquemas de su planta²⁹ que, en ocasiones, se combinan con alzados cuando la intervención prevista afectaba de forma especial a la fachada.³⁰ La realización de secciones resulta más excepcional y queda reducida a casos concretos en los que la construcción afectaba a fábricas anteriores.³¹

En lo que se refiere al soporte, si bien constan algunos ejemplos en pergamino (Andrés Ordax 1992: 327-332), parece ser que la mayor parte de diseños se llevaron a cabo sobre papel.³² Así lo testimonian los pocos ejemplos conservados y así parece desprenderse de la información que proporcionan las fuentes documentales. Por ejemplo, Juan de Vallejo, en las condiciones para la obra de la iglesia de Villagonzalo Pedernales, fechadas en 1538, señala que la traza está «...debuxada [...] en un pliego de papel de marca mayor...».³³ En este caso, también se ha conservado el dibujo que, como consecuencia del largo pleito que sufrió la construcción del templo, se encuentra, al igual que el anterior, en el Archivo de la



Figura 1
Imagen del antiguo Convento de San Juan de Letrán donde se puede observar la Torre del campanario y la Cúpula. (Archivo fotográfico de la Oficina del Historiador de La Habana. Carpeta Convento San Juan de Letrán)

Real Chancillería de Valladolid(figura 2) (Gómez Martínez 1998: 217).³⁴

Se trata, pues, de una planta de la cabecera del edificio, sobre la que se pensaba intervenir, con la proyección de las bóvedas. El maestro se sirvió de tinta parda que, combinada con la aguada que le sirve para remarcar los nervios de las bóvedas y las líneas principales de los muros, da como resultado una representación cuidada en la que a la practicidad del diseño se une una clara vocación estética. Para su mejor comprensión se añaden diversas inscripciones que permiten aclarar cuestiones relativas a las dimensiones o al uso de determinados elementos que podían sugerir dudas a quien interpretara el dibujo.

El dilatado proceso constructivo de la fábrica y los problemas derivados del conflicto judicial que dirimieron sus responsables con Vallejo generó la realización de un nuevo diseño de esta cabecera, conservado también en la Chancillería(figura 3), y que

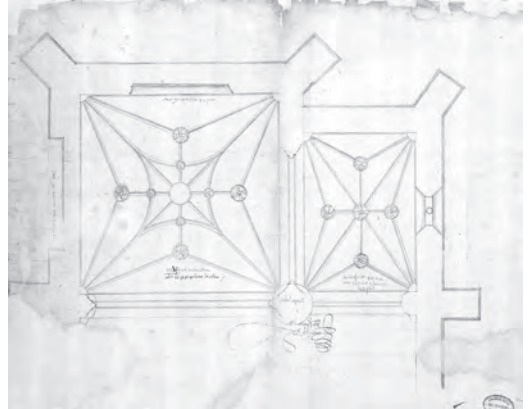


Figura 2
Planta de la cabecera de la iglesia de Villagonzalo Pedernales, por Juan de Vallejo, 1538 (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y Dibujos, Desglosados, 245)

aparece firmado por tres reconocidos profesionales burgaleses de la década de los 50: Juan de Lizarazu, Ochoa de Arteaga y Pedro de Castañeda. Se ha sustituido la tinta parda que se encontraba en el diseño de Vallejo por una tinta gris que, en este caso, también ilumina los huecos de los vanos. Se acompaña, a su vez, de indicaciones numéricas que expresan las distintas medidas de lo representado.

Como en este caso, lo habitual es que en las condiciones de las distintas obras se exigiera «...guardar en todo [la traza] sin salir de la horden que en ella era declarada...»³⁵ pero, en ocasiones, los diseños arquitectónicos podían reflejar distintas soluciones que permitían elegir entre ellas la propuesta que, técnica o estéticamente, más conviniera al proyecto. Un singular testimonio de ello lo constituye la traza que, recientemente, dieron a conocer los profesores Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz (2016: 180-186)³⁶ y que debe corresponderse con una de las propuestas para las labores de reconstrucción del cimborrio de la catedral burgalesa tras su derrumbe en 1539.³⁷ Existe constancia documental de la realización de diversos «...modelos, muestras y traças...» con las que debía planificarse el desarrollo de la obra (Martínez y Sanz 1866:66)³⁸ y este dibujo debe enmarcarse en ese contexto. Efectuado sobre un soporte de pergamino –reutilizado, lo que puede sugerir que no llegó a presentarse a los responsables del Cabildo–, presenta dos alternativas distintas para las trompas.

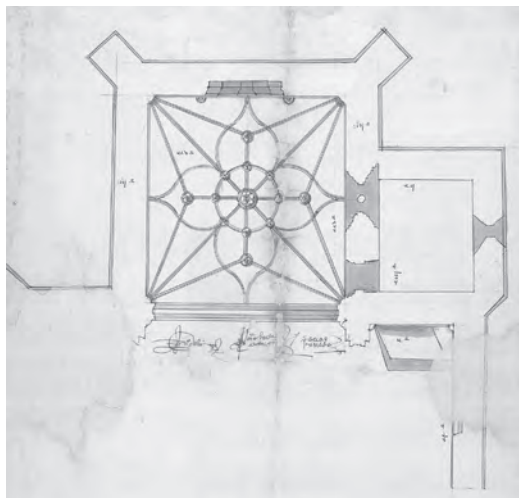


Figura 3

Planta de la cabecera de la iglesia de Villagonzalo Pedernales, firmada por Juan de Lizarazu, Ochoa de Arteaga y Pedro de Castañeda, h. 1551-1552 (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Planos y Dibujos, Desglosados, 246)

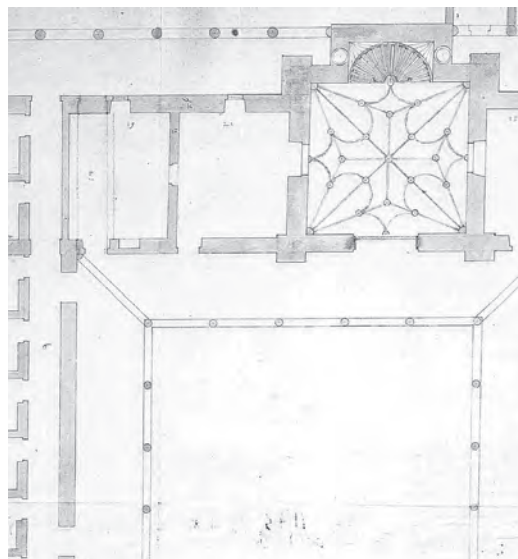


Figura 4

Detalle de la planta del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca. Pedro de Rasines, h. 1560-1561 (Archivo Histórico de la Nobleza, Frías, c. 373, d. 16)

Por ello, la necesidad de definir las cuestiones técnicas que afectaban a la realización de las fábricas de cantería obligaron a la realización de diseños que, a través de distintos soportes y formatos –monteas, plantillas, moldes, etc.– representaban aquellos elementos que se debían aclarar en función de su materialización. Lamentablemente, por sus propias características, estos últimos apenas generaron un rastro escrito. No obstante, en ocasiones se alude a que alguna construcción debía realizarse «...conforme a la montea natural que se requiere...»³⁹ o a la necesidad de que un maestro acudiera a «...montear...» determinados elementos de la obra para que sus responsables no tuvieran dudas sobre su ejecución.⁴⁰

Más singulares resultan las referencias a moldes y plantillas empleados por los canteros, pues quienes habían efectuado el diseño de estas obras prestaron especial atención en que los encargados de labrar los sillares emplearan «...los contramoldes que tenéis e dexamos en la dicha obra...».⁴¹ Así sucede en la colegiata de Peñaranda de Duero, en la que el propio Rodrigo Gil de Hontañón entregó «...un papel en que estaban debujados los moldes para la dicha obra...», entre los que se incluían los perfiles de las diferentes cornisas que debían emplearse en su construcción.⁴²

En otros casos, durante el propio proceso constructivo llevó a cabo la modificación de algunos de los elementos descritos en las trazas, tanto por cambios estéticos producidos por los dilatados procesos constructivos, como por necesidades técnicas.⁴³ Un caso paradigmático lo ofrece la capilla mayor del monasterio de Santa María de La Vid, la cual, a través del dictamen de distintos profesionales, planteaba la posibilidad de modificar la cubierta prevista para la cabecera, incorporando una vena, como finalmente se hizo (sobre ello, Alonso Ruiz 2003a: 279-295; 2003b: 45-57). Las trazas conservadas de la planta del hospital de Briviesca (Cadiñanos Bardeci 1997: 16-17), atribuidas a Pedro de Rasines por la profesora Alonso Ruiz (2003b: 194-195; 2004: 421-446), reflejan también un modelo avenerado que, en este caso, no llegó a realizarse (figura 4).

Aparte de estos cambios estructurales, también se observan modificaciones en algunos motivos ornamentales, como los recogidos por Juan de Vallejo en las condiciones para hacer un sepulcro en San Agustín de Burgos,⁴⁴ o las que este mismo maestro redactó para la capilla que el arcediano de Palenzuela mandó hacer en la iglesia de San Gil de Burgos (Polanco Me-



Figura 5

Sección de la capilla de los Reyes, en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de Burgos, por Pedro de la Torre Bueas, 1579 (Archivo Histórico Provincial de Burgos, Prot. 5692, ff. 365v-366).

lero 2001: 420-424).⁴⁵ En términos similares se expresan los responsables del proyecto del sepulcro del santo titular del templo de San Lesmes en Burgos, en el que se pedía que el resultado fuese «...más hermosa-ado que la traça...» (Polanco Melero 2001: 418).⁴⁶

Conforme avance el siglo se empezarán a utilizar otras denominaciones como «dibujo»⁴⁷ o «diseño»⁴⁸, fundamentalmente entre los profesionales más cualificados, al mismo tiempo en que se generaliza el uso de la palabra «arquitecto» con la que se identifican algunos ensambladores y maestros de cantería.⁴⁹ Así aparecen denominados los distintos dibujos que, conservados en el Archivo Histórico Provincial de Burgos, se realizaron para la capilla de los Reyes del convento de Nuestra Señora de la Merced de Burgos, que el canónigo Francisco de Pesquera, a través de su testamento, había mandado edificar de nuevo para ubicar en ella su enterramiento.⁵⁰

El maestro de cantería Pedro de la Torre Bueas acompañó a las condiciones de la capilla (Polanco Melero 2001: 424-426)⁵¹ de un diseño de la sección de este ámbito funerario (figura 5).⁵² Pese a su deficiente estado de conservación y al hecho de que se haya perdido la parte inferior del mismo, representa un testimonio excepcional dentro del ámbito burgalés, dada la escasez de ejemplos de este tipo. La



Figura 6

Primera traza para el retablo de la capilla de los Reyes, en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de Burgos, por Martín de la Haya, 1579 (Archivo Histórico Provincial de Burgos, Prot. 5692, ff. 314-315)

construcción de este espacio suponía una intervención que afectaría a la fábrica primitiva del edificio, por lo que su autor presenta un corte de la misma en la que se aprecia el encaje que la nueva capilla tiene respecto a lo preexistente. Para ello, el corte de los muros ha sido representado a través de un punteado que permite concentrar la atención en el aspecto de conjunto que ofrecería la capilla, hecho potenciado a través de la curvatura de las líneas de cornisa de la cúpula.

Junto a este diseño se conservan también las dos trazas que Martín de la Haya hizo para el retablo de esta capilla (figuras 6 y 7) (Barrón García 1994: 211-218; 1996: 37-39).⁵³ En el primero de ellos –del que pervive una cuarta parte– se presenta el retablo de forma frontal, prescindiendo del espacio arquitectónico sobre el que se ubicaría. Efectuado en tinta par-

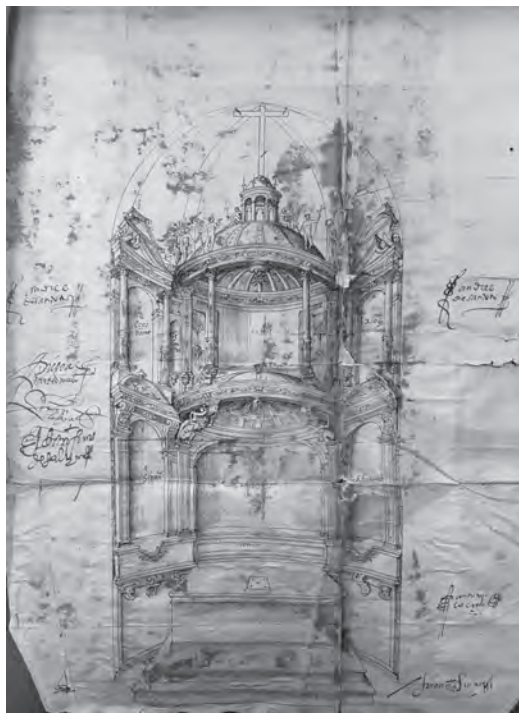


Figura 7
Segunda traza para el retablo de la capilla de los Reyes, en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de Burgos, por Martín de la Haya, 1580 (Archivo Histórico Provincial de Burgos, Prot. 5692, f. 489).

da sobre papel, se sirve del uso de líneas para potenciar las sombras de cada uno de los cuerpos y dotar de volumen a todo el conjunto. El complejo marco arquitectónico en el que se ubicaría el retablo generó dudas entre los responsables de la obra y otros artífices, por lo que en su segundo diseño, Martín de la Haya se vio obligado a realizar una nueva traza que incorporaba la estructura del retablo al espacio que debería ocupar, empleando para ello una forzada perspectiva que, sin embargo, da como resultado un delicado dibujo.

Pese a ello, no logró la aprobación de algunos renombrados maestros a quienes se consultó su opinión al respecto. Juan del Ribero Rada, junto al arquitecto Juan de Mazarredonda y el pintor Antonio Zamorano concluyeron que «...aunque traça o debuxo parezca bien a los que no tratan la architectura, puesto en obra dará desgusto a todos, y más a los exercitados

en el arte...». ⁵⁴ Por ello, señalaban que «...es claro y aprobado que la buena architectura a de cargar siempre guecos sobre guecos, y maciços sobre maciços, en todo género de materia, ansí como fuese plata, bronce, hierro, madera, piedra o barro cocido, porque lo que es fuera de lo arriba dicho es reprobado y falsa invención...». ⁵⁵ Así, pues, «...la continua carga y peso siempre se inclina a su naturaleza, que es al centro de la tierra, y finalmente, es mal repartida, malograda y nada cómoda, ni graciosa ni perpetua...». ⁵⁶ Las críticas no venían dadas por su calidad estética, sino por sus propios caracteres formales, prueba de los cambios que la arquitectura clasicista terminaría imponiendo en las actuaciones de las décadas finales del quinientos.

NOTAS

1. Si bien hasta el momento se han llevado a cabo algunos estudios generales que permiten trazar una panorámica general de la realidad constructiva dentro del territorio burgalés, gracias a los esfuerzos de los profesores Ibáñez Pérez (1977; 1989a; 1989b; 1990; 1999; 2008) y Payo Hernanz y Matesanz del Barrio (2014; 2015), todavía está pendiente la realización de una síntesis completa de las aportaciones que el foco burgalés representó dentro del contexto castellano. Del mismo modo, todavía no han sido estudiados de forma pormenorizada buena parte de sus protagonistas, hecho que, afortunadamente, está siendo subsanado gracias a las aportaciones del profesor Payo Hernanz (2011; 2012; 2013) quien próximamente tiene previsto publicar una monografía sobre uno de sus principales exponentes, Juan de Vallejo.
2. Para la realización del presente estudio se han incluido, fundamentalmente, los datos procedentes de los fondos notariales conservados en el Archivo Histórico Provincial de Burgos (en adelante AHPBu), así como algunos procedentes de otros fondos documentales. La mayor parte de las noticias son inéditas, si bien, algunas ya habían sido publicadas previamente. No obstante, para evitar errores o interpretaciones personales de otros autores que puedan llevar a alguna confusión se ha preferido remitir a las firmas actuales de los documentos en las que se recoge la cita literal a la que se hace referencia.
3. Archivo Histórico de la Nobleza, Frías, c. 888, d. 11, ff. 9v-10, 17v.
4. Archivo Diocesano de Burgos (en adelante ADBu), Peñaranda de Duero, leg. 10. *Bullas y papeles originales*, ff. 10-10v.

5. La signatura actual, AHPBu., Prot. 5672, ff. 307v-308.
6. AHPBu., Prot. 5586, II, ff. 599-599v; Prot. 5711, f. 712v; Prot. 6021, ff. 568v-569.
7. AHPBu., Prot. 5518/2, f. 88; Prot. 5525, ff. 310-312.
8. Archivo de la Catedral de Burgos (en adelante ACBu), RR-53, f. 597.
9. El documento original en AHPBu., Prot. 5766/1, ff. 245-249.
10. La signatura actual, AHPBu., Prot. 5926, f. 1796v.
11. AHPBu., Prot. 5926, f. 1801.
12. La referencia documental, en AHPBu., Prot. 6290, f. 910.
13. AHPBu., Prot. 6290, f. 941v.
14. Por ello, generalmente, aparecen firmadas por los distintos escribanos públicos, así como por los profesionales y los responsables de las obras. No obstante, la custodia de los diseños varía en función en distintos casos. Si bien lo habitual es que quedara en manos del escribano o de los responsables, también hay ocasiones en las que se devuelven al propio maestro. Sobre ello, *vid.* AHPBu., Prot. 4005, ff. 560-561v; 5527/2, ff. 186-186v; 5546, ff. 282-283; 5644, ff. 607-607v; 5778, ff. 60-61; 5593, ff. 83v-86; 8339, ff. 313-317; 10525, ff. 467-469v; 10529/1, ff. 152-155v.
15. AHPBu., Prot. 5692, f. 314-315, 365v-366, 489; Prot. 5761, f. 156; Prot. 5765, f. 196; Prot. 5817, ff. 840, 841, 842; Prot. 5909, f. 523.
16. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARChV), Pleitos Civiles, Zarandona y Walls, Fenecidos, caja 177,2.
17. ARChV., Planos y Dibujos, Desglosados, 245; 246; 310.
18. AHPBu., Prot. 5534, ff. 336v-338.
19. ARChV, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), 424, 6.
20. ARChV, Planos y Dibujos, Desglosados, 310.
21. AHPBu., Prot. 5508/1, ff. 239-240v; Prot. 5514, ff. 187-189 y 192-193v; Prot. 5534, ff. 258-259 y 336v-338; Prot. 5579, ff. 121-123v.
22. Por ejemplo, AHPBu., Prot. 5667, ff. 78-80v; Prot. 5758/2, ff. 270-273v.
23. La signatura actual del documento, AHPBu., Prot. 5514, ff. 187-189.
24. AHPBu., Prot. 5534, ff. 336v-338.
25. AHPBu., Prot. 5649, ff. 377-377v; Prot. 5724/1, ff. 106-106v; Prot. 10525, ff. 471-472v. Ejemplos conservados son los diseños de la capilla del obispo Francisco Delgado en la iglesia de Castildelgado, de 1584 (Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, H6-579, ff. 5v-6) o las de las cabeceras de la parroquia de Zael, de 1602, y la de la ermita de Nuestra Señora la Blanca de Lerma, de 1604 (AHPBu., Prot. 1488/2, f. 78 y Prot. 1184, f. 981).
26. AHPBu., Prot. 5585, ff. 723-724.
27. AHPBu., Prot. 2726/4, ff. 64-69v; 5545, ff. 282-283;
28. AHPBu., Prot. 5765, f. 196; Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, 1807 (Iglesias Rouco y Zaparaín Yáñez 2018: 59).
29. AHPBu., Prot. 5909, f. 523.
30. AHPBu., Prot. 5817, ff. 840, 841, 842. Las plantas, reproducidas, sin cota de archivo, en Ibáñez Pérez (1990: 531).
31. AHPBu., Prot. 5641, ff. 222v; Prot. 5655, ff. 344-345v; Prot. 5692, ff. 365v-366.
32. AHPBu., Prot. 4005, ff. 450-451; Prot. 5581, ff. 790-791v.
33. ARChV, Pleitos Civiles, Lapuerta (F); caja 2575, 2. Contrato de la obra de Villagonzalo Pedernales (22/07/1538). También en ADBu., Villagonzalo Pedernales, Leg. 5. Este maestro de cantería emplea términos similares «...medio pliego de papel de marca mayor...» en las condiciones del sepulcro de Juan Pérez de Cartagena en el monasterio de San Agustín de Burgos, de 1552 (AHPBu., Prot. 5525, ff. 310-310v).
34. ARChV., Planos y Dibujos, Desglosados, 245.
35. AHPBu., Prot. 5598, ff. 513v-515. Recogido en Barón...
36. AHN, Clero, Mapas, Planos y Dibujos, 7.
37. Su largo y complejo desarrollo ha sido estudiado de forma pormenorizada por Payo Hernanz y Matesanz del Barrio (2015: 40-52).
38. La referencia está tomada de ACBu., Libro de Fábrica (1514-1562), cuentas de 1540, f. 99.
39. AHPBu., Prot. 2978/3, ff. 46v-49; Prot. 5753/1, s/f (26/06/1568); Prot. 6059/2, ff. 12-16; Prot. 6059/20, ff. 27-33v.
40. AHPBu., Prot. 10525, ff. 471-472v; ADBu., Fresnillo de las Dueñas, *Libro de Fábrica (1589-1597)*, ff. 96-97; Peñaranda de Duero. Leg. 6. Cuentas (1566-1572). De ello se han podido identificar algunos testimonios en los muros de algunas construcciones, como los existentes en la capilla del arcipreste Alameda en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero o en la capilla mayor del monasterio de Santa María de La Vid. Este último conjunto está siendo estudiado actualmente por Alexandra M.^a Gutiérrez Hernández.
41. AHPBu., Prot. 5251, ff. 273-274. También en ADBu., Peñaranda de Duero. Leg. 6. *Memoria de los materiales (1567) y Obligación y fianza de Juan Ybanez (16/08/1588)*; AHPBu., Prot. 1460/1, ff. 14-14v; Prot. 5254, ff. 421-424v.
42. ARChV., Pleitos Civiles, Zarandona y Walls, Fenecidos, caja 177,2.
43. AHPBu., Prot. 10525, ff. 471-472v; Prot. 10526/1, ff. 213-216v.
44. AHPBu., Prot. 5552, ff. 310-310v.
45. La referencia documental, AHPBu., Prot. 5641, f. 222v.
46. El documento en AHPBu., Prot. 5848, ff. 229-232v.
47. AHPBu., Prot. 5585, ff. 723-724; Prot. 5692, ff. 486-487v.

48. En este caso aparece la palabra «desinio», derivada del italiano, lo que denota un origen vinculado a la tratadística arquitectónica. AHPBu., Prot. 5692, ff. 367-377 (documento transcrito en Polanco Melero 2001: 425).
49. AHPBu., Prot. 5557, ff. 35-37, Prot. 5808, ff. 78-78v; 281-301v; 5817, ff. 234-237v; etc.
50. AHPBu., Prot. 5692, ff. 210v-211.
51. Se encuentran en AHPBu., Prot. 5692, ff. 367-377.
52. AHPBu., Prot. 5692, ff. 365v-366.
53. AHPBu., Prot. 5692, ff. 314-315; 489. Dadas a conocer por Barrón García (1994: 211-218).
54. AHPBu., Prot. 5692, ff. 486-487v.
55. *Ibidem*, Recogido parcialmente por Barrón García (1994: 216).
56. *Ibidem*.
- una familia trasmerana: los Bueras». *III Encuentro de Historia de Cantabria*. J. Á. Solórzano y M. R. González Morales (coords.). II: 775-808. Santander: Universidad de Cantabria.
- Cabezas Gelabert, Lino. 1992. «Trazas y dibujos en el pensamiento gráfico del s. XVI en España». *D'Art*. 17-18: 225-240.
- Cabezas Gelabert, Lino. 2008. *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. Madrid: Cátedra.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 1994. «El colegio de la Vera Cruz, una importante fundación docente en Aranda de Duero». *Biblioteca: estudio e investigación*. 9: 25-38.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 1997. «El hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca». *Boletín de la Institución Fernán González*. LXXVI, 214: 11-24.
- García Rámila, Ismael. 1952. «Del Burgos de antaño. Dos testamentos de Alonso de Astudillo Mazuelo, el fundador del colegio y capilla de San Ildefonso en el desaparecido monasterio de la Trinidad». *Boletín de la Institución Fernán González*. XXXI, 121: 307-321.
- Gómez Martínez, Javier. 1998. *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ibáñez Fernández, Javier. 2014. «Entre muestras y trazas. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa». *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla. Trayectorias e intercambios*. B. Alonso Ruiz y F. Villaseñor Sebastián (coords.). 305-328. Sevilla-Santander: Universidad de Sevilla-Universidad de Cantabria.
- Ibáñez Fernández, Javier y Alonso Ruiz, Begoña. 2016. «El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción». *Artígrama*. 31: 115-202.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1973. «El escultor Juan de Lizarazu y el retablo de la Anunciación en la catedral de Burgos». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 39: 189-201.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1977. *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos: Caja de Burgos.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1989a. «El maestro de cantería Juan de la Puente: obras burgalesas». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 55: 307-322.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1989b. «Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 55: 398-401.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1990. *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1994. «El mecenas de los mercaderes burgaleses». *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos (1494-1994)*. II: 243-312. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

LISTA DE REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, Begoña. 2003a. *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2003b. «De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 15: 45-57.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2004. «El monasterio de Santa Clara y el hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos)». *Archivo Ibero-Americano*. LXIV, 247-248: 421-446.
- Andrés Ordax, Salvador. 1977. «El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 43: 437-444.
- Andrés Ordax, Salvador. 1992. «El monasterio premonstratense de Bujedo (Burgos) y la nueva traza del convento en 1583». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 58: 327-332.
- Barrón García, Aurelio A. 1994. «Fantasía y clasicismo. Debate sobre un retablo para el monasterio de la Merced de Burgos». *Actas del X Congreso del Comité Español de Historia del Arte. Los Clasicismos en el arte español*. 211-218. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Barrón García, Aurelio A. 1996. «Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 66: 5-66.
- Barrón García, Aurelio A. 1998. «El ensamblador Simón de Berrieza, 1573-1612». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 74: 33-83.
- Barrón García, Aurelio. 2001. «El retablo mayor de Arnueiro: Gabriel Yoly, Gonzalo de Rocillo y Simón de Bueras». *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*. 3: 39-58.
- Barrón García, Aurelio y Polo Sánchez, Julio Juan. 2005. «La escultura del Plateresco al Romanismo a través de

- Ibáñez Pérez, Alberto C. 1999. «Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI». *Historia de Burgos (3)*. III: 7-196. Burgos: Caja de Burgos.
- Ibáñez Pérez, Alberto C. 2008. «Arquitectura del siglo XVI en Burgos». *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*. E. J. Rodríguez Pajares y M.^a I. Bringas López (coords.). 59-80. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina y Zaparaín Yáñez, María José. 2018. «Los puentes burgaleses a través de la documentación. 1600-1800». *Puentes singulares de Burgos: unir orillas, abrir caminos*. M. Á. Moreno Gallo (coord.). 53-100. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- Martínez y Sanz, Manuel. 1866. *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos: Imprenta de Anselmo Revilla.
- Payo Hernanz, René Jesús. 1992. «Estudio de algunas colecciones de la nobleza burgalesa a comienzos del siglo XVII». *Hidalguía*. 235: 767-784.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2011. «El escultor romanista Martín Ruiz de Zubiate». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 107: 205-248.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2012. «El escultor Sebastián de Salinas y las pervivencias siloesco-vigarnianas en los años centrales del siglo XVI». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 78: 45-68.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2013. «Ochoa de Arteaga. Arquitecto y escultor vasco del Renacimiento». *Alma Ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. M. Á. Zalama y P. Mogollón (coords.). 47-52. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. 2014. *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*. Burgos: Institución Fernán González.
- Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. 2015. *La edad de oro de la Caput Castellae: arte y sociedad en Burgos, 1450-1600*. Burgos: Dosssoles.
- Polanco Melero, Carlos. 2001. *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.