

## Una montea gótica en la Capilla Saldaña de Santa Clara de Tordesillas

Begoña Alonso Ruiz

La Capilla Saldaña en el Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid) es una fundación del contador del rey Juan II, Fernán López de Saldaña, y por su cronología (1430-1435) se trata de una de las primeras grandes capillas del último gótico castellano. El comienzo de la obra ha sido relacionado con Guillén de Roan que moría apenas comenzarla, mientras que recientes estudios han barajado nombres de maestros franceses como Isambart y Pedro Jalopa como los posibles diseñadores de la capilla. Por todo ello, su análisis resulta fundamental en el contexto de las primeras obras del Tardogótico castellano.

En el transcurso de las investigaciones relacionadas con el Proyecto *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref.HAR2011-25138), tuvimos oportunidad de fotografiar dicha capilla y localizar en uno de sus muros interiores una traza de montea hasta ahora inédita<sup>1</sup>. En la presente comunicación nos proponemos el análisis de dicha montea atendiendo a su forma y función dentro del complejo sistema de trabajo gótico, planteando nuevas hipótesis en relación a la construcción de la capilla.

### EL ESPACIO: LA CAPILLA SALDAÑA

La capilla del contador Saldaña en la iglesia del real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas es una obra fundamental en el desarrollo del primer tardogótico

castellano<sup>2</sup>. En una inscripción que recorre sus muros interiores se puede leer que fue levantada entre 1430 y 1435<sup>3</sup>. Se trata de una fundación del contador de Juan II, don Fernán Gómez de Saldaña, «criado y fechora» del condestable don Álvaro de Luna y miembro de su casa; la relación estrecha de ambos personajes se subraya en las crónicas de la época y se evidencia en esta capilla. Tanto el contador como el condestable fundan dos capellanías perpetuas en este monasterio y en 1433 es el propio condestable el que declara que su primera mujer doña Elvira de Portocarrero está enterrada en él, hoy identificada como uno de los cuatro bustos funerarios (González Fernández 1992)(figura 1).

El comienzo de la obra está relacionado con el maestro de la catedral de León Guillén de Roan. Esta información la proporcionaba una lápida sepulcral situada al exterior de la capilla y hoy desaparecida pero que fue transcrita por Ponz y luego releída en el siglo XIX. Decía así: «Aquí yace maestre Guillén de Rohan/ maestro de la iglesia de León, et apareia/dor de esta capilla, que Dios perdone;/et finó a VII días de diciembre, año de mil et/ CCCC et XXX et un años»<sup>4</sup>. Si a este dato unimos el de la inscripción interior en que se recoge como fecha de comienzo de la obra el año 1430, parece, por tanto, que la intervención del normando duraría algo más de un año largo (ese 1430 y el año 1431 entero). Sobre esta fase de la obra volveremos al final de este trabajo, baste ahora señalar el término que aparece en la lauda sepulcral del maestro: «aparejador», que



Figura 1  
Panorámica interior general de la capilla. © Patrimonio Nacional (Alonso Ruiz, 2013)

no diseñador de la obra de la capilla. Sería esta la primera vez en que aparece el término en Castilla y si tenemos en cuenta algunas de las ordenanzas redactadas ya en el siglo XVI sobre el trabajo de los aparejadores en las grandes obras catedralicias como Sevilla o Toledo, queda claro que su papel tiene que ver con la talla de las piedras, con el trabajo estereotómico, asistiendo a los canteros y «dando órden» y siendo el encargado de facilitar la labra y, por tanto, realizando las monteas<sup>5</sup>.

En relación a los posibles diseñadores de la fábrica tardogótica se han barajado nombres de maestros franceses como Isambart y Pedro Jalopa, mientras que la escultura fue vinculada por Gómez Moreno con la figura de un flamenco, el otro maestro de la catedral de León Jusquin, presumiblemente de origen ultrapirenaico pero educado en Castilla, aunque esta relación parece actualmente descartada<sup>6</sup>.

La capilla destaca en el panorama arquitectónico castellano no sólo por estar realizada en excelente cantería y con una decoración de altísima calidad, sino por las novedades significativas que aporta como su diafanidad espacial y su regularidad, remarcada por una rica decoración escultórica<sup>7</sup>. Ocupa el espacio correspondiente a dos tramos de nave de la iglesia monasterial, a la que se abre gracias a sendos arcos apuntados angrelados con pinjantes decorados con pequeñas esculturas de ángeles. Los estudios sobre la iglesia monasterial subrayan el hecho de que la capilla Saldaña sería anterior a la cabecera de la iglesia y su armadura ataujerada, construida entre 1449 y 1454, y a la reforma de las naves del templo, siendo la capilla la que marcaría el ritmo de los distintos tramos hasta el coro (Ruiz Souza 1999, 8). Su estructura interior se dispone en esos dos tramos separados por un grueso arco formero apuntado apoyado en sendos pilares compuestos. Las dos bóvedas de crucería son de terceletes con cinco claves y despiece por arista, con festones calados, y con escudos de los promotores. Los nervios se subrayan con decoración pictórica de dragones (figura 2).

El espacio se ilumina a través de dos ventanas en el muro sur, apuntadas, con parteluz y tracería flamígera. Al Este se abre una estancia a modo de sacristía con forma cuadrangular y cubierta con simples cruceros, a la que se accede por una puerta de arco conopial. En los muros Sur y Oeste es donde se disponen los arcosolios pareados enmarcados por pináculos recambiados en su tercio central; los arcosolios tienen estructura ojival y están decorados con



Figura 2  
Bóveda de la capilla Saldaña. © Patrimonio Nacional (Alonso Ruiz, 2013)

rica tracería con cardinas y pinjantes vegetales (que en algunos casos conservan restos de policromía), chambrana con macoya en su ápice y ángeles portablaesones. Es en esta decoración en la que se han visto influencias del gótico internacional en los ángeles portadores de escudos y borgoñonas en los apóstoles de las ménsulas (figura 3).



Figura 3  
Detalle de la decoración de los arcosolios © Patrimonio Nacional (Alonso Ruiz, 2013)

La relación de esta obra con la Capilla del Sagrario de la catedral de Palencia y la Capilla de los Corporales de Daroca (Zaragoza) es la que ha marcado la atribución al maestro Isambart como posible diseñador de la vallisoletana. La relación formal resulta clara en relación a la articulación muraria, la decoración (idénticos pinjantes con cogollos vegetales) y la presencia de idénticos nuevos elementos en ambas obras, como los pilares recambiados (Alonso Ruiz y Martínez de Aguirre 2011).

Al exterior, la capilla Saldaña se remató en azotea con pretilos con tracería gótica en forma de cuadrifolio y pináculos pétreos en las esquinas. La cronología de la capilla y la posible presencia en ella de Isambart (tracista de la catedral nueva de Sevilla, donde se le documenta desde 1433) la convierten en un elemento central para el análisis de las primeras obras del tardogótico castellano, por lo que cualquier elemento que explique su posible construcción resulta de una importancia extrema para entender estos primeros capítulos de la llegada de las nuevas formas del renovado gótico a Castilla.

## EL RECURSO: LA MONTEA EN LA CONSTRUCCIÓN GÓTICA

La compleja estereotomía gótica hizo necesario el desarrollo de dibujos de montea, pensados como dibujos al natural sobre paramentos y solerías con el objetivo de facilitar el replanteo y el trabajo de corte de piedras por parte de los canteros. Este recurso ya fue plenamente utilizado desde época antigua; lo encontramos desde época griega en templos como el de Atenea en Priene (350 a.C.) o el de Apolo en Dídyrna, las hispanas de Itálica, en otros muchos edificios romanos y en abadías altomedievales hasta llegar a los edificios del siglo XIII. Será en este período gótico cuando las monteas adquieran características propias convirtiéndose, a partir de entonces, en un recurso muy utilizado<sup>8</sup>.

En el proceso constructivo gótico la montea constituía la fase posterior a la representación gráfica general de las edificaciones en soportes efímeros, la «traza», el proyecto de arquitectura y evidencia que el medio gráfico medieval no se circunscribe con exclusividad a los soportes móviles (Jiménez Martín 2011, 396). Tras el diseño en papel o pergamino, se hacía necesario el replanteo de problemas concretos sobre el terreno destinado a ensayar, definir y solucionar elementos específicos a escala real como, por ejemplo, el despiece de arcos arbotantes, contrafuertes o ventanas, evitando el manejo complicado de escalas<sup>9</sup>. Posteriormente, sobre esta montea se obtenían las plantillas de cada pieza a labrar y se procedía a su talla<sup>10</sup>. Por ello, estos trazados o monteas tienen una importancia fundamental para conocer los conceptos geométricos manejados por los constructores góticos «aportando una información esencial que no pueden ofrecer las propias piezas, ni los tratados y manuscritos dispuestos para la publicación, ni siquiera los cuadernos personales» (López Mozo 2008, 190).

Siguiendo a (Ruiz de la Rosa 2002, 168) por sus características diferentes se distingue entre las monteas realizadas sobre el suelo y entre las marcadas en los muros. Las primeras resultan más abundantes y son quizá más precisas y detalladas, siendo en muchos casos dibujos de replanteo. Las segundas, sin embargo, conservan un carácter de tanteo, ensayo, sobre el despiece de elementos constructivos concretos. El sistema de trabajo habitual consistía en cubrir la superficie de muro o solería que se fuese a usar con un color que resaltase sobre el fondo murario;

sobre él se dibujaba con el punzón, resaltando la línea resultante sobre el color. Este sistema fue ya empleado desde época antigua como se evidencia en la montea del Templo de Apolo en Dídyma y ha sido recuperado en el estudio de las monteas de las azoteas de la catedral de Sevilla<sup>11</sup>.

A estos dos grupos (sobre solería o muro) habría que unir las trazas directas sobre piezas concretas, como las que se pueden observar en piezas como claves de bóveda o pináculos, destinadas a servir de guías del despiece cumpliendo, por tanto, la misma función que en paramentos o solerías (Rabasa Díaz 2000, 116 y ss). Además de esta primera clasificación en función del diferente soporte, también podemos clasificar este tipo de dibujos arquitectónicos atendiendo a las características del mismo: la representación plana, sin perspectiva de un elemento constructivo completo —lo que hemos dado en llamar propiamente montea—, los dibujos de las caras planas de las distintas piezas que formaban un elemento —destinadas a la obtención de plantillas— y las realizadas sobre el sólido de una pieza completa, para guiar su construcción —especialmente en fachadas— (Jiménez Martín 2011, 397).

Son relativamente escasos los ejemplos conservados de cada caso ya que una vez ejecutados los elementos que describían perdieron su sentido, quedando su huella en muchos casos oculta o simplemente perdida por el tiempo o las restauraciones. Pese a ello, su localización y estudio ha avanzado enormemente desde las últimas décadas del pasado siglo; su repertorio gótico no ha dejado de crecer, incorporándose a los ejemplos pioneros franceses (Chartres, Reims, Auxerre, Soissons, Limoges, las cubiertas de Clermont-Ferrant, etc.), las monteas en el suelo del llamado «cuarto de las trazas» de las catedrales de York o Wells, y las monteas localizadas en las catedrales de León, Cuenca, Sevilla, Santiago de Compostela, Burgo de Osma, las iglesias de San Miguel de Morón de la Frontera, la Cartuja de Jerez o Santo Domingo de Bonaval en Galicia. A ellas se unen las románicas de la sala capitular del Monasterio palentino de San Andrés de Arroyo, los ejemplos renacentistas de la catedral de Murcia o los gallegos de los siglos XVII y XVIII<sup>12</sup>.

El análisis de las monteas medievales ha evidenciado en muchos casos que el trabajo en la propia obra requería de la proximidad entre el elemento representado y el elemento construido. Así se expresa

en las diferentes definiciones dadas de la palabra «montea»<sup>13</sup> en gran número de los ejemplos ya estudiados como las monteas sobre las solerías de las azoteas de la catedral de Sevilla que representan arbotantes o ventanas cercanas o la montea de la escalera triple de Santo Domingo de Bonaval dibujada bajo la propia escalera. El manuscrito atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón recoge también esta misma cercanía al describir el diseño de una bóveda de crucería, pues explica que debe existir «un segundo andamio...tan cuajado de fuertes tablones, que en ellos se pueda trazar, delinear y montar toda la crucería ni mas, ni menos de lo que se ve en la planta»<sup>14</sup>. Sin embargo, en otros casos las monteas se realizaron en lugares apartados de las fábricas como tribunas, coros o espacio bajo las escaleras; quizá por esta ubicación dichas monteas tuviesen un carácter más experimental que práctico.

La base de los dibujos de las monteas es gráficamente sencilla, formada a partir de líneas rectas y arcos de circunferencia, sin que se conozcan líneas curvas que no procedan de arcos simples de circunferencia hasta la época moderna (Ruiz de la Rosa 2007a, 301). Con la combinación de esos dos sencillos elementos (rectas y curvas), y basándose en el criterio de economía de medios por el que sólo se dibuja aquello necesario para definir el elemento a construir, el arquitecto gótico dio respuesta a los problemas de replanteo del complejo sistema gótico, como demuestra el amplio repertorio de representaciones gráficas de elementos constructivos góticos recogidos en monteas: capiteles y basas, claves, des-

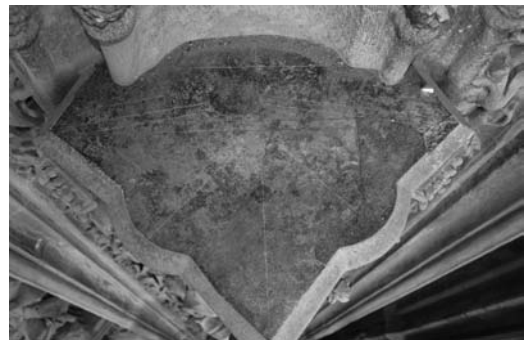


Figura4  
Montea en la catedral de Sevilla (Alfonso Jiménez, 2012)

piece de arcos, pináculos, rosetones, arbotantes, ventanas, etc. El repertorio hispano mejor estudiado nos le ofrece la gran catedral de Sevilla<sup>15</sup> (figura 4).

### EL EJEMPLO DE TORDESILLAS

En el paramento mural interior de la Capilla Saldaña nos encontramos con el dibujo de una montea. Se ha grabado con punzón metálico, por lo que se hace necesaria la corrección de errores y replanteo de líneas, como se observa en el rasguño (figuras 5,6).

Es una sencilla forma de varias familias de líneas rectas y curvas que define una forma prismática por el dibujo de tres de ellas unidas en ángulos de 135 grados, recortada por sendas rectas que convergen en un ángulo de 90 grados, dibujando un pentágono; además se dibuja también con una recta su mitad y con una pequeña perpendicular se marca el centro de las dos líneas curvas del dibujo.



Figuras 5 y 6  
Vista general de la montea y detalle de la misma (Alonso Ruiz, 2013)

Estamos, por tanto, ante una sencilla representación de lo que podría ser un elemento de pequeño tamaño, si atendemos a la característica de que las monteas suelen representar el elemento a escala real. A ello se debe unir la cercanía del elemento a construir. Son estas dos premisas (tamaño y cercanía) las que nos han ayudado a identificar el posible elemento representado. Al estar dibujada por encima de la basa del pilar próximo, este elemento quedaría descartado, tratándose posiblemente de la representación del despiece de uno de los capiteles que rematan los soportes de la capilla. Estos capiteles, en la parte superior de la capilla, presentan una estructura similar al dibujo al contar con una forma que combina las rectas y las curvas en similar disposición a la montea. Las medidas de los lados rectos de la montea son de 19 cm. y, aunque no se ha podido medir el capitel con los medios actuales, si se ha tomado referencia de su elemento correspondiente a la altura del suelo, la basa, que arroja una medida de 19,8 cm., por lo que el capitel podría aproximarse a las medidas de la montea. No hemos encontrado en la capilla, ni en las naves de la iglesia contigua, ningún otro elemento que pudiese responder a la forma representada en la montea.

El dibujo de la montea se completa con otra serie de grafismos que podrían ser interpretados como marcas de cantero o marcas de posición. Las primeras podrían corresponderse con los símbolos que reproducen una extraña «A»; fueron realizadas con cincel o puntero y si fuesen marcas de canteros su finalidad sería ratificar la autoría del trabajo para garantizar el cobro. Sin embargo, en este caso, las marcas se repiten en el mismo sillar, lo que no tendría sentido en el contexto indicado. Otra razón para desechar el que estemos ante marcas de cantero es el análisis de las marcas conservadas tanto en el interior como en el exterior de la capilla, que en ningún caso coinciden con las dibujadas en la montea<sup>16</sup>. Las marcas conservadas en el interior de la capilla generalmente se encuentran en los fustes de los pilares, y todas son de sencilla grafía aunque más elaboradas que las exteriores; las marcas exteriores se encuentran sobre los sillares y aunque también son sencillas, no repiten ningún ejemplo del interior<sup>17</sup>. Por ello, no podemos aventurar el significado de dichas marcas<sup>18</sup>. Sin embargo, en la montea existen otro grupo de marcas con forma de «N», que creemos se corresponden con marcas de posi-

ción destinadas a controlar el correcto asentamiento de las piezas, como parece indicar el giro de la marca en uno de sus ángulos interpretado como un posible abatimiento.

En la parte inferior derecha de la montea puede observarse además un pequeño trazado geométrico basado en un círculo al que se circunscriben otros cuatro, creando una suerte de flor de cuatro pétalos. Al contrario que la montea, que jugaría un papel de muestra real para construir, ahora estamos ante lo que parece un ejercicio didáctico de geometría. En la catedral de Murcia se recoge en varias ocasiones un motivo que presenta similitudes con éste pero con mayor complejidad: la flor de seis pétalos, que ha sido interpretada como el conocimiento de la regla geométrica que permitía dibujar un hexágono (el lado del hexágono es igual al radio de la circunferencia que lo circunscribe) (Pozo Martínez 2009). El ensayo en Tordesillas sirvió para dibujar un rudimentario hexágono irregular, demostrando también unos rudimentarios conocimientos de geometría por parte de su autor.

Con lo expuesto poco se puede deducir del significado de la montea. Sin embargo, hay un elemento claro al exterior que puede servirnos para entender su función. Coincidiendo con el muro sobre el que se dibuja la montea al interior, en el exterior de la capilla observamos una clara línea de quiebra de la obra como evidencia el empleo de diferente piedra y modo de aparejo. La parte baja de este paramento coincide al interior con la montea. Si se trata de un parón de la obra y/o cambio de maestría y cuadrilla —como parece indicar a todas luces el cambio de materiales y sistema de asiento de la piedra—, la montea podría tener como objetivo garantizar la construcción de los elementos altos cuando éstos se llegasen a realizar, a modo de un recuerdo del diseño. En esa parte inferior del muro exterior parecía encontrarse la lápida de Guillén de Roán leída por Ponz y vista por Rada y Delgado. Si damos por válida esta lectura, ¿No sería aventurado suponer que tras comenzarse la obra en 1430, con la muerte del maestro se produjo un cambio en la misma como evidencia este muro? Si fuese así, dando por buenas también esas fechas, la montea se realizaría antes de 1431, posiblemente por el aparejador de la obra en correspondencia con las funciones de su cargo (figuras 7, 8).

Finalmente, otra curiosidad de la capilla lo constituyen varios alquerque situados en el estilóbato so-



Figura 7  
Muro exterior con la línea de puntos discontinuos que indica la ruptura en la continuidad de la obra. (Alonso Ruiz, 2013)



Figura 8  
Alquerque en la Capilla Saldaña (Villaseñor, 2013)

bre el que se levanta el altar de la capilla con el retablo de Nicolás Francés. Antecedente de nuestro actual juego de damas, el alquerque es de posible origen árabe de donde pasaría a la Península Ibérica, alcanzando una amplísima difusión geográfica por todo el mundo mediterráneo. Lo curioso del juego es que ha sido localizado frecuentemente en espacios religiosos ya desde época románica, pasando al período gótico (como la catedral de Orense o la de León), y ahora en Tordesillas.

## NOTAS

1. Investigación realizada en el marco del Proyecto *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref.HAR2011-25138) Proyecto *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref.HAR2011-25138). Agradecemos a Patrimonio Nacional, al personal que gestiona las visitas a dicho monasterio y a la comunidad de madres clarisas, las facilidades prestadas para el desarrollo de esta investigación. Véase en estas mismas actas el trabajo de Fernando Villaseñor con una nueva interpretación de los datos constructivos de la capilla.
2. Sobre el conjunto monasterial García-Frías Checa 1992 y Sancho Gaspar 1996. Sobre la iglesia, la última interpretación acerca de su complicado proceso constructivo en Ruiz Souza 1999. Para valorar el contexto de esta obra, véase Ruiz Souza y García Flores 2009 y ahora Alonso Ruiz y Martínez de Aguirre 2011.
3. Sobre esta capilla: Ara Gil y Parrado del Olmo 1980, 287; Castán Lanaspá 1998, 98; González Alarcón 2005 y el ya citado de Ruiz Souza 1999. La bula de fundación de la capilla se otorga en Roma en diciembre de 1432 (Cit. Andrés Ordax 2010, 116).
4. La inscripción fue publicada por primera vez en Ponz (1788, XII:138), y luego Llaguno y Amirola (1829, vol.1, 37-38,102-103), a partir de donde fue recogida en Caveda (1848, 349), Quadrado (1855, 314) y Gómez Moreno. Sobre Guillén de Roan, (Ruán, Rohán, Rouen o Ridan), véase Gómez-Moreno 1925-26, 234; Merino Rubio 1974; Torres Balbás 1952, 266 y Valdés Fernández 2004, 370-372. Otros autores también insisten en la existencia de esta lápida: Rada y Delgado declara haberla visto y la transcribe con algunas diferencias notables como la fecha de la muerte en 1433 (1860, 163).
5. Sobre la profesión véase Falcón Márquez 1981. La próxima referencia documental en la que figura el título de «aparejador» la encontramos en Sevilla en 1448. La referencia documental cita que «Pedro de Toledo aparejador (pagó) de las casas de maestre Carlyn de dccxxi mr que tiene (alquiladas) las dichas casas» (Jiménez Martín 2006, 65).
6. Sobre la presencia de Isambart y Jalopa: Martínez 1988, 40; Martínez 1989; García Flores y Ruiz Souza 1997; Ruiz Souza y García Flores 2008. Sobre el trabajo previo de Isambart en Aragón véase en la bibliografía final los trabajos de Ibáñez Fernández. Sobre el trabajo posterior de Isambart en Sevilla veáanse los trabajos de Jiménez Martín y Alonso Ruiz. Sobre la escultura de la capilla: Gómez Moreno 1911-12. La presencia de Jusquín en Tordesillas ha sido defendida por unos y descartada por otros. Véase al respecto: Andrés Ordax 2010, 119; Ara Gil 1977, 201; Castán Lanaspá 1998, 565 y Merino 1974, 28 y ss.
7. Ponz escribe que «En el lado de la Epístola hay una gran capilla gótica, que aunque falta de aquellas delicadezas que suele haber en las obras de este estilo, no le falta cierta magnificencia». (Ponz 1788, 138). Llaguno es más duro al calificarla de «sencilla, pues no contiene el ornato que se halla en otras obras de la llamada arquitectura gótica» (Llaguno y Amirola 1829, I:120).
8. Ruiz de la Rosa 1987, 124 y ss y 280 y ss. Sobre la terminología al respecto véase Ruiz de la Rosa, 2007.
9. Ginés Martínez de Aranda, maestro mayor catedralicio a principios del siglo XVII, recogía en su conocido manuscrito *Cerramientos y trazas de montea* la utilidad de este recurso técnico al resaltar «la necesidad que el arte de arquitectura tiene de estas dichas trazas de montea por ser principal parte suya». (Recogido de Calvo López, Molina Gaitano, Alonso Rodríguez, López Mozo y Rabasa Díaz 2010, 520).
10. Plantilla: montea móvil, transportable «un dibujo trazado a escala real sobre un soporte móvil que permite superponerse a la pieza a cortar y evitar el realizar los dibujos sobre ella. La Plantilla necesita del dibujo de una montea para su construcción». (Ruiz de la Rosa 2007b, 489).
11. Ruiz de la Rosa y Rodríguez Estévez 2003, 108-109. Sobre este sistema de trabajo sirva de ejemplo la noticia del 13 de octubre de 1417 recogida en el libro de fábrica de la Seo de Zaragoza que dice «mandamiento de ysambart fiz/ lancar hun manto dalgenz en el / solar del claustro alto delante de la/ librería pora fazer la altraça de la capiella pague de a muça con el/mocet V sueldos IIII dineros». Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, *Libro de fábrica de 1417-1422, fol. 9r*; Cit. Ibáñez Fernández 2012, 100.
12. Sobre los ejemplos citados véanse al respecto la lista de referencias.
13. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, Montea es un «Dibujo de tamaño natural que en el suelo o en una pared se hace del todo o parte de una obra para hacer el despiezo, sacar las plantillas y señalar los cortes». Ruiz de la Rosa lo define como «Dibujo a tamaño natural de un elemento arquitectónico que suele hacerse en el lugar de su emplazamiento o en sus proximidades, de modo que sea tenido a la vista cuando dicho elemento se construya». (Ruiz de la Rosa 2007a, 300).
14. Calvo López; Molina Gaitano; Alonso Rodríguez; López Mozo y Rabasa Díaz 2010, 521. El texto de Rodrigo Gil en la edición del manuscrito de Simón García de 1941, 64.
15. Sobre las monteas de la catedral de Sevilla, en orden cronológico: Pinto y Jiménez 1993; Ruiz de la Rosa y Rodríguez Estévez 2000 y 2003 y Ruiz de la Rosa 2007a y 2007b.

16. La búsqueda de marcas fue lo más exhaustiva posible pero realizada desde el nivel de suelo, con el teleobjetivo de la cámara fotográfica, por lo que las partes altas pueden tener marcas no recogidas en este rastreo.
17. Esa diferencia de «dificultad» de las marcas estribaría en la diferente cualificación de los asentadores (marcas exteriores) y los canteros del interior que pueden labrar fustes.
18. Otra posibilidad es que se trate de la superposición de diferentes dibujos sobre una misma superficie ya que sobre el paramento se puede dar una capa de cal o yeso que cubra unos dibujos para hacer otros nuevos.

### LISTA DE REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, B. y A. Jiménez Martín. 2009. *La traça de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Alonso Ruiz, B. y A. Jiménez Martín. 2012. «A Fifteenth-Century Plan of the Cathedral of Seville». *Architectural History, Society of Architectural Historians of Great Britain*. Vol. 55: 57-77.
- Alonso Ruiz, B. y J. Martínez de Aguirre. 2011. «Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412». *Artigrama* N° 26:103-147. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Andrés Ordax, S. 2010. «El monasterio de Santa Clara de Tordesillas». Zalama, M.A. (Dir.). *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. 113-128. Valladolid.
- Ara Gil, J. 1977. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid: Diputación.
- Ara Gil, J. y J. M. Parrado del Olmo. 1980. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. T.XI. Valladolid.
- Calvo López, J. 1999. *Cerramientos y trazas de montea de Ginés Martínez de Aranda*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica.
- Calvo López, J. et al. 2010. «El uso de monteas en los talleres catedralicios: el caso murciano». *Semata: Ciencias sociales e Humanidades*. n° 22: 519-536.
- Castán Lanaspá, J. 1998. *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*. Valladolid: Diputación.
- Falcón Márquez, T. 1981. *El aparejador en la historia de la arquitectura*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- García Flores, A., y Ruiz Souza, J. C. 1997. «Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la Catedral de Palencia». *Las Catedrales de España. Jornadas técnicas de los conservadores de catedrales*. 121-128. Alcalá de Henares.
- García, Simón. [1681] 1940. *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- García-Frías Checa, C. 1992. *Guía del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- Gómez Moreno, M. 1911-1912. «Josken de Utrecht, arquitecto y escultor». En *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. V: 63-66.
- Gómez-Moreno, M. 1925-26. *Catálogo monumental de España. Provincia de León*. 2 vols. Madrid.
- González Alarcón, Mª T. 2005. «Capilla del contador Fernán López de Saldaña». *Reales Sitios*. Vol.6.115-138.
- González Fernández, A. 1992. «Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)». En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid 301-12.
- Ibáñez Fernández, J. y J. Criado Mainar. 2007. «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza». *La piedra postrera (2). Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*. 75-113. Sevilla: Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid.
- Ibáñez Fernández, J. 2011. «Seguendo il corso del sole»: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo». *Lexicon*, 12, 27-44. Palermo: Edizioni Caracol.
- Ibáñez Fernández, J. 2012. *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*. Zaragoza: Museo Diocesano de Zaragoza.
- Jiménez Martín, A. 2006. «Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval». *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. 15-113. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jiménez Martín, A. 2010. «Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos». *Los últimos arquitectos del gótico*. B. Alonso Ruiz (coord). 15-69. Madrid.
- Jiménez Martín, A. 2011. «El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos». *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. B. Alonso Ruiz (ed.). 389-416. Madrid: Silex.
- Llaguno y Amirola, E. 1829. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez...* Madrid: Imprenta Real.
- López Mozo, A. 2008. «Tres monteas escurialenses». *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. N° 13: 190-197.
- Martínez, R. 1989. *La arquitectura gótica en la ciudad de Palencia (1165-1516)*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.



- Martínez, R. 1988. *La catedral de Palencia. Historia y arquitectura*. Palencia.
- Merino Rubio, W. 1974. *Arquitectura hispanoflamenca en León*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- Pinto Puerto, F. y A. Jiménez Martín. 1993. «Monteas en la catedral de Sevilla». *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. Nº 1: 79-84.
- Pinto Puerto, F. y J. A. Ruiz de la Rosa. 1994. «Monteas en la cartuja de Santa María de la Defensión en Jerez de la Frontera». *EGA.Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Nº 2: 136-144.
- Ponz, A. 1788. *Viaje de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Pozo Martínez, I. et al. 2009. *Marcas, dibujos y letreros en la catedral de Murcia*. Murcia (CD interactivo).
- Rabasa Díaz, E. 2000. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Rada y Delgado, Juan de Dios de la. 1860. *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia en 1858*. Madrid: Aguado.
- Ruiz de la Rosa, J.A. 1987. *Traza y simetría de la arquitectura. En la Antigüedad y Medioevo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz de la Rosa, J.A. 2002. «El arquitecto en la Edad Media». *La técnica de la arquitectura medieval*. A. Graciani (ed.). 151-174. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz de la Rosa, J. A. 2007a. «Dibujos de ejecución: valor documental y vía de conocimientos de la catedral de Sevilla». *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la «obra nueva»*. A. Jiménez Martín (ed.). 297-348. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz de la Rosa, J. A. 2007b. «Sobre trazas y monteas. Síntesis gráfica de un proceso edificatorio en la catedral de Sevilla». *Simposio Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final, (2), comunicaciones*. 483-499. Sevilla.
- Ruiz de la Rosa, J.A. y J. C. Rodríguez Estévez. 2000. «Monteas en las azoteas de la Catedral de Sevilla. Análisis de testimonios gráficos de su construcción». *Actas del III Congreso de Historia de la Construcción*, 965-978. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Ruiz de la Rosa, J.A. y J. C. Rodríguez Estévez. 2002. «Capilla redonda en vuelta cuadrada (sic). Aplicación de una propuesta teórica renacentista para la catedral de Sevilla». *IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Re-visión: Enfoques en docencia e investigación*. 509-516. Sevilla.
- Ruiz de la Rosa, J.A. y J. C. Rodríguez Estévez. 2003. «Trazas de un arquitecto medieval. Monteas para la catedral de Sevilla». *RA: revista de arquitectura*. Nº 5: 105-114.
- Ruiz Souza, J.C. 1999. «La Iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio». *Reales Sitios*. XXXVI. Nº 140: 2-13.
- Ruiz Souza, J. C. y A. García Flores. 2008. «Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla». *Magnum Hispalensis: los primeros años*. 46-ss. Sevilla: Aula Hernán Ruiz Catedral de Sevilla.
- Ruiz Souza, J. C. y A. García Flores. 2009. «Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate». *Anales de Historia del Arte*. Nº 19: 43-76.
- Sancho Gaspar, J.L. 1995. «El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas». *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines, y patronatos reales de Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Taín Guzmán, M. 2003a. «Las monteas de la Catedral de Santiago de Compostela: de la arquitectura a la escultura». *Correspondencia e Integración de las Artes. XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Málaga. Vol. 1: 509-522.
- Taín Guzmán, M. 2003b. «Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología». *Goya*. Nº 297: 339-355.
- Taín Guzmán, M. 2006. «Fifteen Unedited Engraved Architectural Drawings Uncovered in Northwest Spain». *Proceedings of the Second International Congress on Construction History*. Vol.1: 3011-3023. Cambridge.
- Torres Balbás, L. 1952. *Arquitectura gótica*. Ars Hispaniae, vol.7. Barcelona.
- Valdés Fernández, M. 2004. «Promotores, arquitectos y talleres en el ocaso de la Edad Media». *La Catedral de León en la Edad Media*. Actas. 370-376. León.

Huerta, Santiago y Fabián López Ulloa (eds.). 2013. Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Madrid, 9-12 de octubre de 2013. Madrid: Instituto Juan de Herrera.