

Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA*

Resumen

El presente artículo aborda el estudio de los diseños de arquitectura del siglo XVI como proyecto gráfico y aval de calidad del proceso constructivo, lo que motivaba su inclusión entre los documentos notariales que otorgaban carácter jurídico al contrato de obras, adquiriendo aquellos un valor contractual. No obstante, por distintas circunstancias que se expresan en el texto, las trazas, o en su defecto copias o duplicados de las mismas, fueron extraídas en ocasiones del condicionado, principalmente para exhibirlas en los procesos judiciales cuando surgían discrepancias entre las partes contratantes o dudas con respecto a la alteración del proyecto original. Una realidad común en todo el territorio hispánico, sin peculiaridades propias o específicas de unas zonas con respecto a las demás, como reflejan los dibujos de arquitectura navarros del Quinientos y otros diseños de la misma naturaleza del norte peninsular a los que se alude en el texto.

Palabras clave:

Trazas, Dibujos de arquitectura, veedor de obras eclesiásticas, siglo XVI, España, Navarra.

Abstract

This article studies the designs of architecture of the 16th century as graphical project and quality assurance of the constructive process, which motivated their incorporation among the notarial documents that gave legal status to the works contract, acquiring a contractual value. However, due to different circumstances that are expressed in the text, the drawings, or in their absence copies or duplicates thereof, were sometimes extracted from the conditions of the works, mainly to exhibit them in the judicial processes when there were discrepancies or doubts with regard to the alteration of the original project between the contracting parts. A common reality in the whole Hispanic territory, with no differences among territories, as it is reflected in Navarrese architectural drawings of the XVI century and other designs of the same nature of the north of the peninsula that are alluded to in the text.

Keywords

Designs, drawings of architecture, supervisor of ecclesiastic works, XVI century, Spain, Navarre.

* * * * *

* Profesora Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: mjtaria@unizar.es. Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D "Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación" (HAR2014-54281-P).

Uso y función de los dibujos de arquitectura

Los dibujos de arquitectura que los maestros delinearon a lo largo del siglo XVI en el marco del territorio de la Península Ibérica, no sólo son un medio de conocer las formas originales de un edificio, a menudo transformadas en el curso de su realización o tras su finalización con motivo de posteriores restauraciones o cambios de uso, sino que también deben ser entendidos como un testimonio de los sistemas proyectivos y, por tanto, ideativos que los artistas más cualificados siguieron en la concepción gráfica de sus obras. Proyectos que nos descubren el método de trabajo de los artífices, sus preocupaciones principales, las prácticas, tradicionales o nuevas, en las que basaban su actividad como diseñadores, como compositores en el papel de lo que más tarde tendría que ser la materialización del edificio en piedra o ladrillo, habilidad de trazar que tan sólo poseían algunos profesionales de la construcción.¹ Diseños gráficos en los que tienen cabida los dibujos que van desde un simple rasguño elaborado a mano alzada hasta trazas de cuidada ejecución, elaboradas con instrumentos de dibujo como la regla, la escuadra y el compás,² acompañadas en ocasiones de medidas, escalas gráficas o de medición y leyendas explicativas, e incluso a veces rubricadas por el o los artífices que las proyectaron.³

¹ Véase al respecto, MARÍAS, F., “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, *Academia*, 48, 1979, pp. 173-216; MARÍAS, F., “El papel del arquitecto en la España del siglo XVI”, en Guillaume, J. (ed.), *Les chantiers de la Renaissance, Actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984*, Paris, Picard, 1991, pp. 247-261; CABEZAS GELABERT, L., “Del ‘arte de la cantería’ al ‘oficio de la cantería’”, en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio*, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 137-142. En el caso aragonés, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias”, *Artígrama*, 23, 2008, pp. 74-86.

² HAMBLY, M., *Drawing instruments 1580-1590*, London, Sotheby's Publications, 1988.

³ Sobre los diferentes tipos de trazas existentes en la España del Renacimiento, véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Formas de representación en la arquitectura clasicista española del siglo XVI”, en *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 21-22; CABEZAS GELABERT, L., “Trazas y dibujos en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España”, *D'art*, 17-18, 1992, pp. 225-238; MARÍAS FRANCO, F., “Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico”, en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera... op. cit.*, pp. 351-359; GENTIL BALDRICH, J. M^a, *Traza y modelo en el Renacimiento*, Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 1998; VV. AA., *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001; SILVA SUÁREZ, M., “El lenguaje gráfico: inflexión y pervivencias”, en Silva Suárez, M. (ed.), *Técnica e ingeniería en España. I. El Renacimiento*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 239-306; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos”, en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 389-416; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa”, en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (coords.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander, Universidad de Cantabria, 2014, pp. 305-328.

La mayor parte de estos instrumentos de representación gráfica del Quinientos que han llegado hasta nuestros días custodiados en los archivos son plantas y alzados de edificios, fundamentalmente de carácter religioso frente a los de uso civil, residencial o administrativo, en los que se presta especial atención a la proyección de cubiertas. Dibujos que no sólo eran entendidos como el modelo a seguir por parte del maestro que contrataba la obra,⁴ sino que también tenían un uso y una función como aval de calidad de la fábrica a ejecutar, circunstancia que motivaba normalmente la inclusión de dichas trazas entre las escrituras rubricadas ante notario que otorgaban valor jurídico al contrato de obras. Por tanto, muestras realizadas sobre papel o pergamino, que habitualmente acompañaban e ilustraban el condicionado con la finalidad de revelar el aspecto que presentaría la edificación una vez concluida, complementando el acuerdo en el que se inscribía y del que formaba parte.

En algún caso, la existencia de la traza no se recoge en el contrato, e incluso aquella podía ser modificada de acuerdo a las cláusulas del acuerdo escrito, si bien su inserción en el documento notarial implicaba que, salvo que se especificase lo contrario, las obras serían acometidas de acuerdo a la misma, de lo que se deduce que a dicho diseño gráfico se le otorgaba el mismo valor contractual que a la escritura. De hecho, con frecuencia la traza condicionaba la redacción del acuerdo notarial, siendo utilizada, tanto para expresar muchas precisiones a lo largo del mismo, como para evitar aludir a detalles reflejados con claridad en ella.

Una realidad que fue común en todo el territorio de la Península Ibérica, sin peculiaridades propias o específicas de unas zonas con respecto a otras.⁵ No obstante, ante la dificultad de abarcar un marco geográfico tan amplio como el peninsular en las páginas concedidas a este texto, nos centraremos en el análisis de los dibujos de arquitectura navarros del siglo XVI, que ejemplifican un procedimiento que se repite bajo las mismas circunstancias en el resto del territorio hispano, aludiendo igualmente a otros ejemplos del norte peninsular que corroboran esta pauta común.

⁴ Sebastián Covarrubias refiere en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), que *el arquitecto que traza una casa o otro edificio lo fabrica primero en su entendimiento y, después la executa en la planta y monte, que es el exemplar por donde los oficiales se rigen después y esta llaman traza* [citado en CABEZAS, L., *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, p. 173].

⁵ Para el caso de los oficios artísticos en la Corona de Aragón a lo largo de los siglos XIV y XV, véase MONTERO TORTAJADA, E., "El sentido y el uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 94, 2004, pp. 221-254.

Representar y mostrar: una aproximación a las trazas desde la realidad navarra

Los diseños de arquitectura ideados por los artífices para acometer edificios en Navarra a lo largo del siglo XVI fueron numerosos, dada la intensa actividad constructiva que se registró en el territorio en el transcurso de esta centuria, ya que estos dibujos eran, junto con el condicionado, el documento gráfico que servían para comprobar la fidelidad de la obra con respecto al proyecto inicial. Por ello, la mayor parte de los contratos de construcciones arquitectónicas, tanto de carácter religioso como civil, estuvieron acompañados en origen de una traza o diseño gráfico en papel. Así lo prescribían las *Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona*, compiladas por el prelado Bernardo de Rojas y Sandoval e impresas en Pamplona en 1591, recogiendo una praxis existente desde décadas atrás. En el libro tercero de este volumen, titulado *De Ecclesiis Aedificandis*, que reúne una normativa precisa sobre el procedimiento a seguir en la ejecución de las fábricas dependientes de la Iglesia, el punto segundo expresaba la obligatoriedad de presentar *la traza y modelo de la dicha obra en un papel firmado por el oficial y el vicario general o visitador, antes de comenzar el proceso edificatorio: lo primero, que si fuere obra de plata, o de talla, o pintura, o cantería, o carpintería, el oficial de primero la traza y modelo de la dicha obra en un papel, el qual firme el dicho oficial, y Nos o nuestro Vicario general o visitador, que diere la obra: y este papel quede en poder del notario, ante quien se hiziere la escriptura, o encargo de la dicha obra.*⁶

Junto a la escritura de contratación de diferentes empresas edilicias rubricadas ante notario, se han conservado algunas de las trazas que hoy custodian los archivos navarros y que mencionamos por orden cronológico. En primer lugar, la planta de la capilla que los hermanos Miguel y Jerónimo Ruiz proporcionaron al maestro Francisco de Huarte, obrero de villa tudelano, para construir esta dependencia en la iglesia de San Juan de Tudela (1540),⁷ dibujo anónimo que representa el diseño de una bóveda estrellada que cubre la estancia rectangular, enlazando en la zona del altar con dos veneras dispuestas en las esquinas [fig. 1].⁸ El reverso del

⁶ ROJAS Y SANDOVAL, B. DE, *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*, Pamplona, Tomás de Porralis, 1591, f. 122 v.

⁷ TARIFA CASTILLA, M^a J., "Iglesias parroquiales de Tudela desaparecidas", *Príncipe de Viana*, 234, 2005, pp. 20-23.

⁸ Archivo de Protocolos de Tudela [A.P.T.], Tudela, Pedro de Sadaba, 1540. La traza está firmada por uno de los promotores de la capilla, Miguel Ruiz, que residía en Deba (Guipúzcoa) y por Francisco de Huarte.

papel muestra el alzado del arco de embocadura a la capilla, que debía labrarse con un rico programa ornamental *al romano*.⁹

Un poco posterior, de 1563 es la planta de la cabecera semicircular y tramo contiguo rectangular de la nave de la iglesia del monasterio cisterciense de Tulebras [fig. 2],¹⁰ y la planta de la sala capitular de dicho complejo conventual,¹¹ abovedadas con elaboradas bóvedas estrelladas, diseños de los que desconocemos su autoría y que facilitaron las promotoras de la empresa edilicia, fábricas que ejecutó el obrero de villa Pedro Verges entre 1563 y 1565.¹² Anonimato que se repite en el caso de la traza que los Señores de Fontellas presentaron en 1584 para reedificar la capilla cuyo patronato ostentaban en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela [fig. 3],¹³ cuya obra remató Juan de Urtaza.¹⁴ O en la planta del coro de la iglesia parroquial de Cascante que los primicieros dieron en 1587 para acometer su construcción en alto a los pies del templo, volteado con una bóveda de crucería estrellada [fig. 4],¹⁵ de acuerdo a diseños habituales en la época,¹⁶ y que se adjudicaron los obreros de villa Miguel de Múxica y Pedro Verges *hijo*.¹⁷

Diseños gráficos de abovedamientos nervados de gran complejidad como las dos trazas propuestas en 1593 para la cubrición de la capilla ma-

⁹ Otros ejemplos de la prontitud con la que comenzaron a combinarse plantas y alzados de un mismo proyecto en el siglo XVI, son el diseño del coro de la iglesia zaragozana de San Pedro de Alagón (1515), en el que la planta del templo se representa en una de las dos caras del folio, mientras que el alzado de la embocadura del coro y el diseño de sus bóvedas lo hacen en el vuelto; y el proyecto para la construcción del coro de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza (1537), en el que la planta y el alzado del pretil se plasman en folios diferentes [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "La arquitectura en el reino de Aragón...", *op. cit.*, pp. 66 y 65 (figs. 19 y 20)].

¹⁰ A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide *Mayor*, 1565-66, f. 121 r. El diseño de la cabecera describe una compleja bóveda estrellada formada por nervios rectos y curvos que parten de la clave polar, en torno a la que se dibuja una flor de nueve pétalos y a la que se superpone una estrella de nueve puntas enlazadas entre sí por nervios combados de trazos cóncavos.

¹¹ A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide *Mayor*, 1563. La traza muestra un espacio rectangular articulado en dos tramos cubiertos por elaboradas bóvedas de crucería formadas por nervios moldurados y claves decoradas por motivos vegetales, junto a dos veneras dispuestas en las esquinas de la sala.

¹² TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 442-443, 446-447; TARIFA CASTILLA, M^a J., *El monasterio cisterciense de Tulebras*, Panorama n^o 43, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012, pp. 20-21 y 41-44.

¹³ A.P.T., Tudela, Miguel de Agramont, 1584. La traza reproduce una capilla de planta rectangular cubierta por una compleja bóveda estrellada formada por nervios rectos, curvos, cóncavos y convexos, cuyas claves circulares están marcadas en el plano. El acceso a la dependencia viene señalado por un vano de medio punto desarrollado en alzado sobre la propia planta de la capilla.

¹⁴ TARIFA CASTILLA, M^a J., "Intervenciones arquitectónicas renacentistas acometidas en los conventos medievales de Tudela", *Príncipe de Viana*, 242, 2007, pp. 824-825.

¹⁵ A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1587, f. 400.

¹⁶ Este mismo diseño de bóveda de crucería estrellada presenta la traza de la sacristía del Pilar de Zaragoza realizada por Andrés de Alcober (1595) [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Técnica y ornato: aproximación al estudio de la bóveda tabicada en Aragón y su decoración a lo largo de los siglos XVI y XVII", *Artigrama*, 25, 2010, pp. 377 y 378 (fig. 8)].

¹⁷ TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 371-372.

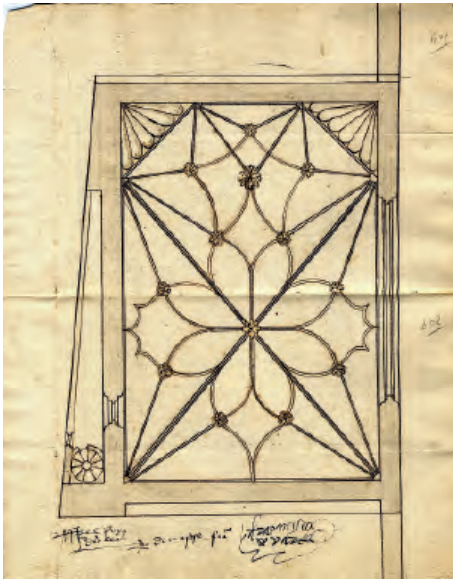


Fig. 1. Planta de la capilla de la familia Ruiz en la iglesia parroquial de San Juan de Tudela (Navarra). 1540. Archivo de Protocolos de Tudela.



Fig. 2. Planta de la cabecera y tramo de la nave de la iglesia del monasterio cisterciense de Tulebras (Navarra). 1563. Archivo de Protocolos de Tudela.

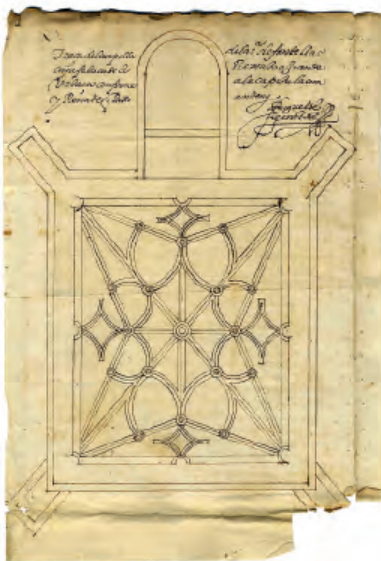


Fig. 3. Planta de la capilla de los señores de Fontellas en la iglesia del convento de San Francisco de Tudela (Navarra). 1584. Archivo de Protocolos de Tudela.

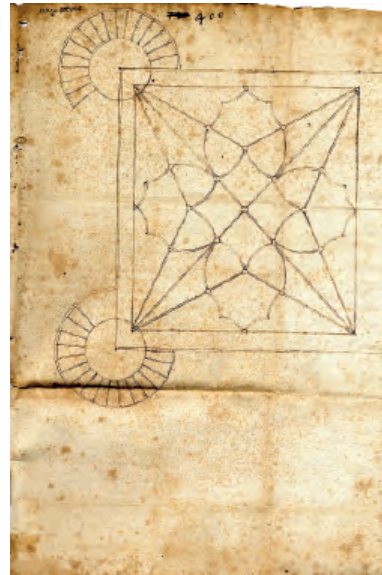


Fig. 4. Planta del coro de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante (Navarra). 1587. Archivo de Protocolos de Tudela.

yor del convento de Mínimos de Cascante,¹⁸ que muestran la planta de una cabecera poligonal volteada por una elaborada bóveda estrellada de similar diseño, que describe una flor de nueve pétalos de nervios curvos inserta en una estrella de nueve puntas de nervaduras rectas, una de las cuáles fue escogida [fig. 5] y ejecutada con gran fidelidad por Miguel de Miranda.¹⁹

Dibujos todos ellos realizados en papel y con tinta de un solo color, que a día de hoy permanecen en el anonimato, ya que en la mayor parte de las ocasiones los edificios navarros los contrataron y ejecutaron maestros de acuerdo al proyecto diseñado por otros pocos artífices privilegiados que tenían la habilidad de trazar, a excepción de algún dibujo con su correspondiente autoría que se ha conservado igualmente junto al contrato archivado en el protocolo notarial. Es el caso de la traza con el rafe ideado por el riojano Juan Sanz de Tudelilla en 1585 para la portada de la iglesia parroquial de Cascante,²⁰ instrumento gráfico de diseño más que de carácter técnico, que refleja el notable manejo del dibujo por parte del artífice, con el uso de órdenes clásicos y elementos del lenguaje renacentista, como niños desnudos, rosetas, ovas, flechas y volutas, proyecto que se materializó en un alero de madera que contrató el obrero de villa cascantino Martín de Arriba.²¹

También se conoce el nombre del autor de la traza presentada para edificar la basílica de San Bartolomé de Valtierra en 1589, delineada por el maestro de obras Juan Miguel de Bara,²² fábrica que acometió dicho obrero de villa *conforme a la orden y traça que queda con esta escriptura*,²³ es decir, en el contrato rubricado ante notario. Un dibujo en el que maestro siguió empleando los medios proyectivos góticos, fundiendo, con poca claridad, la planta de la iglesia, el alzado de la puerta de entrada y los arcos diafragmas apuntados de sustentación de la cubierta y la sección de la pared de cerramiento tras el altar, a modo de una perspectiva abatida [fig. 6].²⁴

¹⁸ A.P.T., Cascante, Gabriel Conchillos, 1593, ff. 18 r-19 v; trazas sin numerar, adjuntas al contrato.

¹⁹ TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 342-343, 348-350; TARIFA CASTILLA, M^a J., *El Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Gobierno de Navarra, Asociación Cultural Amigos de Cascante "VICUS", 2014, pp. 61-64, 99-102.

²⁰ En la parte posterior del dibujo se anotó la siguiente inscripción: *traza dada por Tudelilla, entallador; para la sobrepotada de la puerta principal de la yglesia de Santa Maria de la villa de Cascante* (A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1585, f. 118). Un estudio sobre la trayectoria profesional de Juan Sanz de Tudelilla, en el que se pone de manifiesto su buen hacer, como la obra de mazonería del trascoro de la Seo de Zaragoza, es el de CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 606-611.

²¹ TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 370-371 y 380-382.

²² Poco antes, en febrero de 1585, había contratado la reconstrucción de la basílica de Nuestra Señora del Yugo de Arguedas conforme a una traza presentada por él mismo (TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 496-497).

²³ *Ibidem*, pp. 66-67.

²⁴ A.P.T., Valtierra, Pedro de Mesa, 1589.

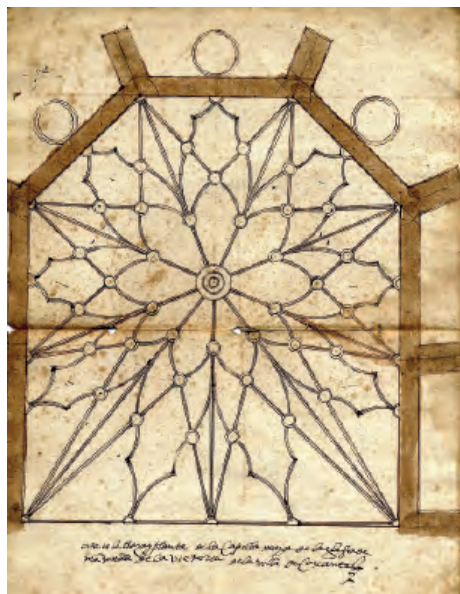


Fig. 5. Planta de la cabecera de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra). 1593. Archivo de Protocolos de Tudela.

Trazas que no sólo representan fábricas de uso religioso o cultural, predominando en un alto porcentaje los dibujos de plantas de bóvedas nervadas, desde la más sencilla de crucería simple o de terceletes hasta las más complejas de tipo estrellado, sino también de edificios civiles, como viviendas, que muestran de manera muy esquemática la planta con la distribución de las estancias en los distintos pisos de altura, en caso de tenerlos. Es el caso de las dos plantas presentadas en junio de 1585 por fray Esteban Guerra, abad del monasterio de La Oliva, para reformar la casa que los frailes tenían en Tudela;²⁵ la planta adjuntada al contrato de obras fechado en marzo de 1590 para edificar una casa en Cascante a Alonso Remírez;²⁶ o la planta del

cuarto que las monjas del monasterio cisterciense de Tulebras facilitaron en enero de 1562 a Pedro Verges para acometer dicha dependencia detrás del claustro y junto al refectorio.²⁷

De mayor interés es el ejemplo de la *casa de la villa* o ayuntamiento de Cascante, construido entre 1587 y 1589 por el obrero de villa guipuzcoano Miguel de Múxica de acuerdo al contrato de obras y las trazas proporcionadas por el obrero de villa Pedro Verges *hijo*.²⁸ Dibujos consistentes, por un lado, en las dos plantas correspondientes a los dos pisos del edificio

²⁵ A.P.T., Tudela, Miguel de Agramont, 1585, ff. 183 y 184. Una de las trazas corresponde a la planta baja, en la que se encuentran la cocina, una sala y el corral, mientras que la otra muestra el piso superior donde se dispone una chimenea. Ambos dibujos fueron firmados por el propio fraile y el obrero tudelano Diego Romeo, como fiador del obrero de villa guipuzcoano que contrató la obra, Miguel de Múxica, quien no sabía escribir [TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 110 y 113 (lám. 28)].

²⁶ A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1590, f. 123. La planta de la vivienda es muy esquemática, con la división interna de las distintas estancias, las puertas y la escalera de acceso al piso superior, proyecto que contrató Miguel de Múxica [TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 113 y 114 (lám. 29)].

²⁷ A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide *Mayor*, 1562; TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 101 y 103 (lám. 22).

²⁸ TARIFA CASTILLA, M^a J., “La casa de la villa de Cascante a la luz de la contratación y trazas del siglo XVI”, *Merindad de Tudela*, 24, 2016, pp. 7-63.

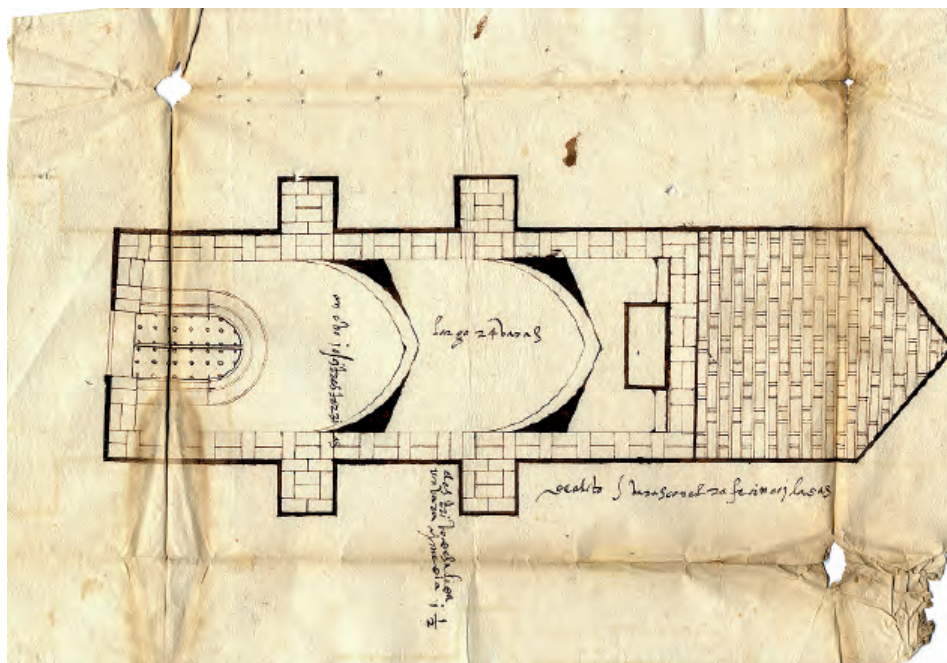


Fig. 6. Trazo de la basílica de San Bartolomé de Valtierra (Navarra), por Juan Miguel de Bara. 1589. Archivo de Protocolos de Tudela.

con la distribución primigenia de las estancias, como el salón de sesiones, la sala del juzgado o la cárcel dibujadas en un mismo pliego de papel. En otra hoja aparte Verges *hijo* trazó el alzado de la fachada principal de la casa consistorial [fig. 7], de dos pisos de altura y rematada por una galería de arquillos de menor tamaño, articulados por arcos de medio punto y columnas de orden toscano, en la línea de los diseños de edificios romanos que Serlio y Palladio recogen en sus tratados de arquitectura.²⁹ Trazas que recientemente, han sido extraídas del protocolo notarial en el que se guardaban junto al condicionado de la obra,³⁰ con objeto de guardarlas en otra sección del archivo.

Esta praxis de adjuntar la traza a los pliegos de papel de la escritura notarial que recogía el contrato de obras, dado su valor contractual, como acabamos de exponer con los ejemplos navarros anteriores, es un procedimiento común al resto del territorio peninsular, como constata la planta para la reforma de la iglesia parroquial de San Martín de Soravilla (Andoáin, Guipúzcoa) de 1564 encuadrada en el volumen de los protocolos nota-

²⁹ *Ibidem*, pp. 24-32.

³⁰ A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1587, ff. 198 r y 199 r.

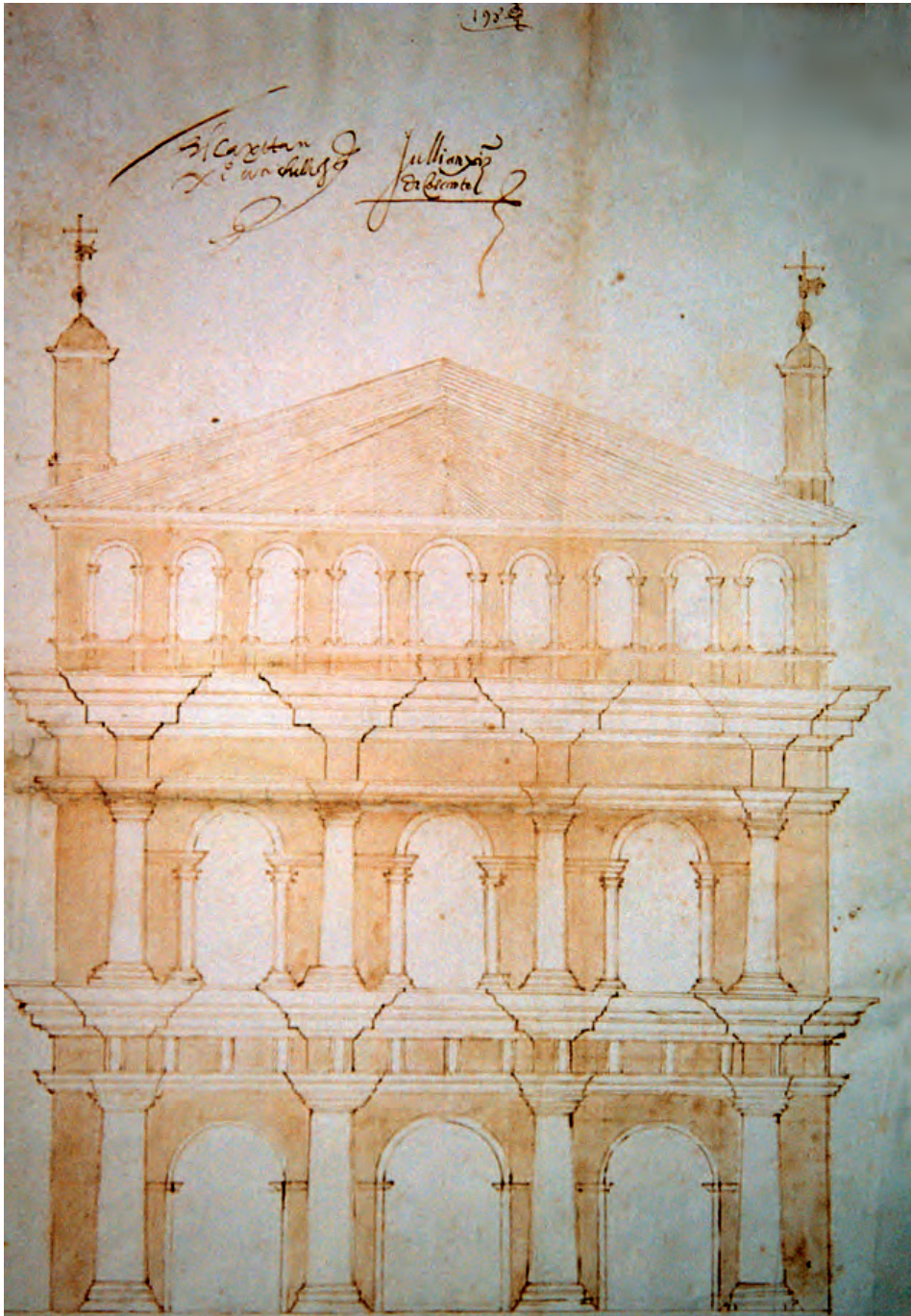


Fig. 7. Trazo con el alzado de la fachada del ayuntamiento de Cascante (Navarra), por Pedro Verges hijo. 1587. Archivo de Protocolos de Tudela.

riales e intercalada entre los folios del condicionado de la obra.³¹ Lo mismo podemos decir de la planta de la nave de la iglesia de Villafranca de Álava firmada por el cantero Pedro de Elosu y fechada en 1574, localizada en el Archivo Histórico Provincial de Álava,³² o el caso de la planta del proyecto de ampliación de la iglesia parroquial de Murillo de la Calahorra (La Rioja) de Pedro de Aresti (1577), inserta en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de La Rioja,³³ entre otros ejemplos.

Movilidad y transferencia de los diseños de arquitectura

A pesar de la recurrente cláusula recogida en el contrato de obras que obligaba a ejecutar las construcciones de acuerdo a la traza *questa dada*, por lo que inicialmente dicho diseño gráfico se adjuntaba a la escritura notarial que rubricaba el notario público, la mayor parte de los dibujos realizados a tal efecto no se han conservado junto al condicionado, lo que ha facilitado su posterior dispersión y, en muchas ocasiones, la pérdida de los mismos. Uno de los motivos se debe a que la traza quedaba en poder del promotor o de la institución contratante que asumía la responsabilidad de custodiar el dibujo mientras se acometía la fábrica, y otras veces el gran formato del dibujo impedía su encuadernación junto a las capitulaciones notariales.

Otra de las causas principales de la dispersión y la desaparición posterior de estos documentos gráficos fue que las trazas, o en su defecto duplicados de las mismas, frecuentemente quedaban en poder de los artífices que las habían facilitado para acometer los edificios, como sucede con la traza de la catedral de Sevilla localizada en 2008 en el convento de clarisas de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, en Oñate (Guipúzcoa), considerada como una copia de fines del siglo XV en papel, a escala reducida, del proyecto original del templo sevillano dibujada por el maestro Isambart hacia 1433.³⁴

De hecho, los diseños gráficos eran tenidos por los maestros como uno de los bienes más preciados de la profesión, cuya propiedad se expli-

³¹ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 216-217; JIMÉNEZ MARTÍN, A., "El arquitecto tardogótico...", *op. cit.*, p. 410.

³² URRESTI SANZ, V., *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2016, p. 128, (disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18582>).

³³ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los artífices, I*, Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991, pp. 418-419.

³⁴ ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traza de la iglesia de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2009, p. 46.

citaba principalmente en los testamentos e inventarios de propiedades de los mismos.³⁵ En el caso de los profesionales dedicados a la construcción en tierras navarras a lo largo del Quinientos, tenemos constancia documental de que en 1547 el cantero guipuzcoano Antón de Beñarán, que al presente edificaba la iglesia parroquial de Cascante, tenía en la casa que habitaba en esta localidad *un pergamino de traça, y otro pergamino de la traça de la obra de la yglesia nueva de Cascante y otros pergaminos de traças de obras*.³⁶ Por su parte, en el inventario de bienes del maestro de obras cascantino Francisco de Huarte, realizado tras su fallecimiento en 1547, se registraron *unos emboltorios de muchas traças de casas y capillas y otras hobras de su ofiçio, las cuáles pudo dibujar en una mesa o un tablero de roble para traçar que había en su casa, con los instrumentos necesarios para ello, como dos compasses de fierro y plumas y otros aparejos para traçar*.³⁷ Asimismo, Pedro de Gabirondo, cantero guipuzcoano, disponía en el momento de su muerte en Tudela en 1571 de *ocho traças de pergamino y otras de papel, junto a las herramientas para dibujar, como un compás, escuadra y regla*.³⁸ Finalmente, Íñigo Pérez de Rotache, maestro de obras guipuzcoano, contaba en 1583 en su vivienda de Valtierra con *un emboltorio de pergaminos y trazas de capillas*³⁹ y Domingo de Aguirre, cantero tudelano, poseía en 1590 *una traça en pergamino y otras en papeles de giometria y obras*.⁴⁰ Dibujos que al quedar en manos de los artistas pasaban a engrosar los repertorios de muestras que de disponían, que preservaban cuidadosamente en cajones y armarios, pudiendo ser reutilizados *a posteriori* como posibles modelos de nuevas obras.

Excepcional es también el uso de imágenes y dibujos por parte de los ingenieros militares a partir del siglo XVI,⁴¹ destacando en el ámbito navarro el genovés Juan Luis de Musante, maestro mayor de obras reales en Navarra entre 1575 y 1587.⁴² En el inventario de bienes realizado tras su defunción en octubre de 1587, se registraron en la casa que habitaba en Pamplona, además de una biblioteca compuesta por 114 libros de diversas materias,⁴³

³⁵ En el caso aragonés, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico e Instituto de Estudios Turolesens, 2005, pp. 50 y 744-747.

³⁶ A.P.T., Cascante, Juan Malón de Echaide, 1547.

³⁷ A.P.T., Tudela, Bertol Fernández, 1547.

³⁸ Archivo General de Navarra [A.G.N.], Tribunales Reales, Procesos, Sig. 071134, f. 405.

³⁹ A.P.T., Valtierra, Pedro de Mesa, 1583, doc. 110.

⁴⁰ A.P.T., Tudela, Pedro Arellano, 1590.

⁴¹ Véase al respecto CÁMARA MUÑOZ, A. (coord.), *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica: siglos XVI-XVIII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016.

⁴² TARIFA CASTILLA, M^a J., "El maestro italiano Juan Luis de Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI", en García Gainza, M^a C. y Fernández Gracia, R. (coords.), *Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 605-620.

⁴³ TARIFA CASTILLA, M^a J., "La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro

numerosas trazas de construcciones. Algunas de ellas eran relativas a la edificación de la ciudadela diseñadas por el ingeniero Jacobo Palear Fratín,⁴⁴ cuyo proyecto inicial proporcionó en 1571, como *una traça y horden que se a de tener en el haçer y fabricar la ciudadela de Pamplona, una traça del castillo de Pamplona, la grande, o una traça de las casamatas de los barbantes de la ciudadela*.⁴⁵ Dibujos que inmediatamente fueron requisados por Luis Carrillo, teniente del virrey de Navarra,⁴⁶ ya que la información que los ingenieros poseían sobre el territorio se consideraba secreto de Estado y estaba exclusivamente destinada a los ojos del rey y de sus consejeros. De igual forma, cuando Fratín falleció el 31 de mayo de 1586

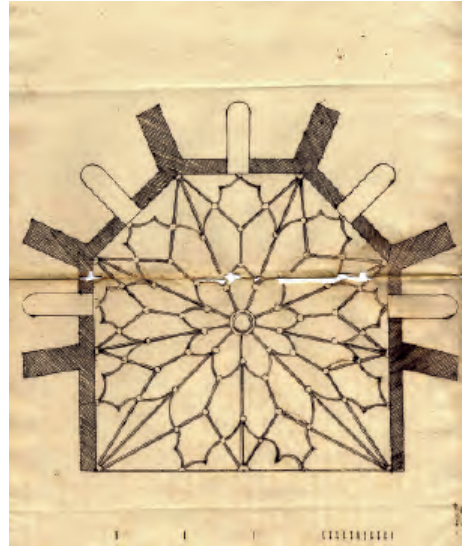


Fig. 8. Planta de la cabecera de una iglesia cubierta con bóveda de crucería estrellada. 1593. Archivo de Protocolos de Tudela.

en Pamplona, el marqués de Almazán, virrey de Navarra, se ocupó personalmente de que *el çestón de papeles y traças* que tenía no los viera nadie y fueran enviados al secretario del Consejo de Guerra, Andrés de Prada.⁴⁷

Los diseños de arquitectura que reunían y atesoraban los profesionales dedicados a la construcción normalmente eran heredados por los hijos que continuaban el oficio del padre o, en caso de que no tuviesen descendencia, por los discípulos más aventajados del maestro, y así sucesivamente hasta la total dispersión patrimonial de los bienes. Traemos a colación el caso de uno de los artistas más sobresalientes que trabajaron en el panorama artístico del renacimiento español, Diego de Siloe, quien en su testamento fechado en 1563 dejó a su discípulo predilecto Juan de Maeda, *todas mis trazas y dibujos, así de arquitectura como figuras*,⁴⁸ sin espe-

mayor de obras reales de Felipe II", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, Madrid, 2011, pp. 31-46.

⁴⁴ VIGANÒ, M., "El fratín mi yngeniero". *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellizona, Edizioni Casagrande, 2004.

⁴⁵ TARIFA CASTILLA, M^a J., "Juan Luis de Musante, maestro mayor de las obras de la ciudadela de Pamplona", *Artigrama*, 26, Zaragoza, 2011, pp. 588, 592 y 593.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 601

⁴⁷ CÁMARA MUÑOZ, A., *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1998, p. 221.

⁴⁸ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez. Diego de Siloee. Pedro Machuca. Alonso Berruguete. 1517-1558*, Bilbao, Xarait, 1983, p. 96.

cificar más al respecto, entre los que evidentemente se encontrarían los planos para el proyecto de la catedral de Granada.⁴⁹ Dibujos que a su vez heredó el hijo de éste, Asensio de Maeda cuando continuó las obras del templo catedralicio en 1583.⁵⁰ Por su parte, cuando Juan de Maeda hizo inventario de sus bienes en 1569 a raíz de su enlace matrimonial con Ana de Bazán, viuda de Siloe, entre sus posesiones se registraron *ciertos modelos y antiguallas con unos papeles de mucho valor con unas trazas que estan en unos pliegos de pergamino*, quizás los propios diseños que le había legado en su codicilo Siloe y *un arcon de pino con ciertos papeles que estan dentro y adreços de hierro y de plata pa traçar*.⁵¹

En definitiva, documentos gráficos muy preciados que circulaban entre los artífices, facilitando la transferencia de modelos,⁵² como sospechamos sucedió con la contratación de la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante en 1593. En el condicionado se adjuntaron dos posibles trazas a seguir, muy parecidas, con las plantas de dos bóvedas de crucería estrellada de similar diseño [fig. 8], una de las cuáles probablemente fue mostrada como patrón de la que finalmente fue elegida para ejecutar la cabecera. Muestra definitiva [fig. 5] que a nuestro entender reproduce la bóveda nervada de la cabecera del cercano templo del monasterio cisterciense de Tulebras [fig. 2], obra que había contratado en 1563 Pedro de Verges de acuerdo a un diseño entregado por las religiosas. Un dibujo que por tanto conocía de primera mano su homónimo hijo, Pedro de Verges *hijo*, dedicado a la misma profesión edilicia, quien en esta década de 1590 trabaja en el convento cascantino, por lo que Verges *hijo* bien pudo ser el maestro que proporcionó los referidos proyectos gráficos en 1593 para acometer la capilla mayor inspirándose en el dibujo de la cabecera del cenobio tulebrense.⁵³

Finalmente, en numerosas ocasiones las trazas fueron extraídas del pliego del condicionado con objeto de exhibirlas en los procesos judiciales que se interponían entre el comitente y el maestro de obras cuando

⁴⁹ ROSENTHAL, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*, Granada, Universidad, 1990; ROSENTHAL, E. E., “Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe”, en Gila Medina. L. (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada 2005, vol. 1, pp. 93-127; MARÍAS, F., “Trazas e disegni nell’architettura spagnola del Cinquecento: la catedrale di Granada”, *Annali di Architettura*, 9, 1997, pp. 200-217.

⁵⁰ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., “Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650)”, en Gila Medina. L. (coord.), *El libro de la Catedral de Granada...*, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹ DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Dos documentos sobre la vida de Juan de Maeda, arquitecto y escultor renacentista del Reino de Granada”, *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 119, 1984, p. 94.

⁵² Véase al respecto en el caso valenciano, SERRA DESFILIS, A., “Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte*, 22, 2012, pp. 188-196.

⁵³ TARIFA CASTILLA, M^a J., *El Convento de Nuestra Señora de la Victoria...*, *op. cit.*, pp. 99-102.

surgían discrepancias, bien durante el proceso de ejecución de la fábrica, o sobre el resultado final de la misma. Pleitos que en suelo navarro eran presentados ante los tribunales reales, hoy custodiados en el Archivo General de Navarra, o ante la curia eclesiástica, cuya documentación se conserva en el Archivo Diocesano de Pamplona. En estos casos, los diseños gráficos se esgrimían como prueba de lo acordado ante notario, bien los originales o duplicados de los mismos, y de esta manera se podía determinar la adecuación que el constructor había tenido al llevar dichos dibujos de arquitectura a la práctica.

Un ejemplo significativo al respecto se produjo con motivo de la ampliación en 1567 de la iglesia parroquial de Cintruénigo por el espacio de la cabecera,⁵⁴ a cuya subasta acudieron canteros procedentes de localidades navarras, aragonesas y castellanas para presentar sus trazas,⁵⁵ eligiéndose finalmente la propuesta del cántabro García de Güemes, residente en Ágreda.⁵⁶ Los contratiempos surgidos con posterioridad durante el proceso de ejecución de la fábrica, provocaron que uno de los nobles que poseía una capilla de patronato en el templo iniciase en 1568 un proceso ante los tribunales reales navarros, en el que fue presentado una copia del diseño original de Güemes, que ejecutó Andrés de Auleztia, un maestro vizcaíno que había participado en el concurso de proyectos convocado en 1567,⁵⁷ duplicado que permite aproximarnos a la traza original, que no se ha conservado. Dibujo que muestra la planta de una iglesia de cruz latina con capillas y la correspondiente ampliación proyectada por la zona de la cabecera, sin detallar el abovedamiento de cada una de las partes [fig. 9].⁵⁸ En el mismo proceso judicial también se adjuntó un croquis a mano alzada que reproduce dicho proyecto original, pero sin ningún tipo de precisión técnica, ya que su cometido era sencillamente mostrar a groso modo la planimetría existente del templo y señalar el espacio de la cabecera por el que se quería llevar a cabo el engrandecimiento del edificio [fig. 10].⁵⁹

⁵⁴ TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 385-388; TARIFA CASTILLA, M^a J., *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2004, pp. 44-56.

⁵⁵ Desde Tarazona vino un maestro francés, Guillaume Brimbeuf con una carta de recomendación del obispo turiasonense dirigida a los representantes de la localidad navarra para que fuesen partidarios suyos en el concurso de trazas, ya que el artista se consideraba *persona que entiende la arte de cantería, y aber bisto muchas y diversas yglesias en los Reynos de Castilla, Nabarra, Aragon y Françia, y las traças que tienen, y aber echo y fabricado algunas yglesias y capillas* (A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 068002, f. 60 r).

⁵⁶ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M^a, *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Diputación Provincial de Soria, 1980, p. 340; VV. AA., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Salamanca, Institución Mazarrasa, 1991, p. 282.

⁵⁷ A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 068002, ff. 124 r-128 v y 194 r.

⁵⁸ A.G.N., FIG_CARTOGRAFÍA, N. 460.

⁵⁹ *Ibidem*.

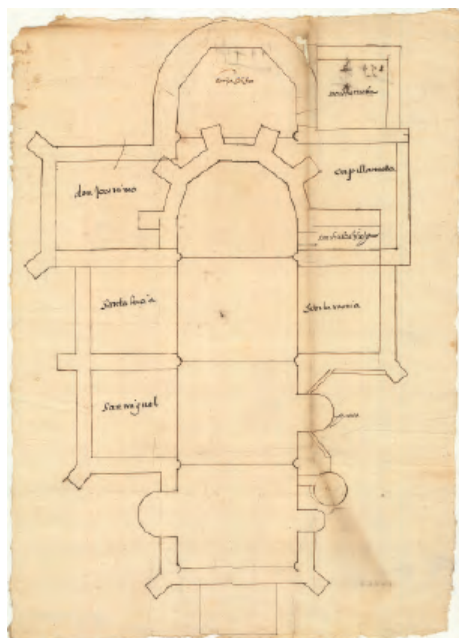


Fig. 9. Planta del proyecto de ampliación de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra), por Andrés de Auleitia. 1568. Archivo General de Navarra.

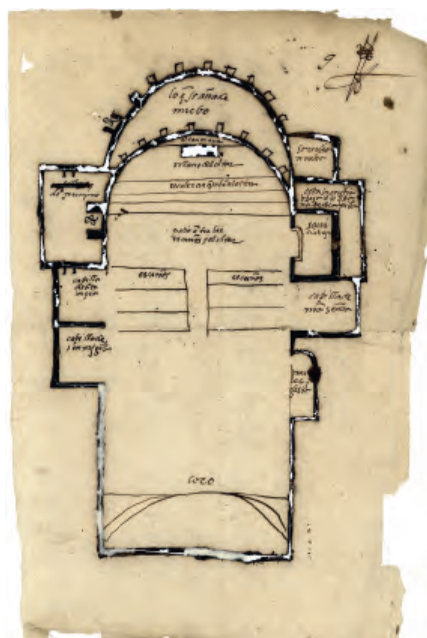


Fig. 10. Dibujo a mano alzada del proyecto de ampliación de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo (Navarra). 1568. Archivo General de Navarra.

También se encuentra en un pleito judicial del Archivo General de Navarra la traza presentada en 1596 durante el proceso de ampliación de la iglesia parroquial de Ablitas, como propuesta alternativa al proyecto gráfico que Diego Hurtado, obrero de villa de la localidad, facilitó en 1594 con objeto de agrandar el templo por el espacio de la cabecera,⁶⁰ que no se ha conservado. Dibujo facilitado por Juan de Aguirre, vecino de Larraga, requerido por la villa y Juanes de Garaicochea, residente en Lerín, de parte del maestro contratante, *en una oja de papel grande* firmada de sus manos⁶¹ (43 x 30 cms.) con la planta de un templo rubricada por sus autores [fig. 11].⁶² Éstos escribieron en el espacio de las tres naves separadas por pilares exentos, que no se correspondían con la iglesia existente de única nave con capillas entre contrafuertes, las medidas de la ampliación a realizar por la zona de la cabecera, dibujando las bóve-

⁶⁰ TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, op. cit., pp. 404-407.

⁶¹ A.P.T., Cascante, Martín de Azcona, 1597, ff. 173-175.

⁶² A.G.N., FIG_CARTOGRAFÍA, N. 326.

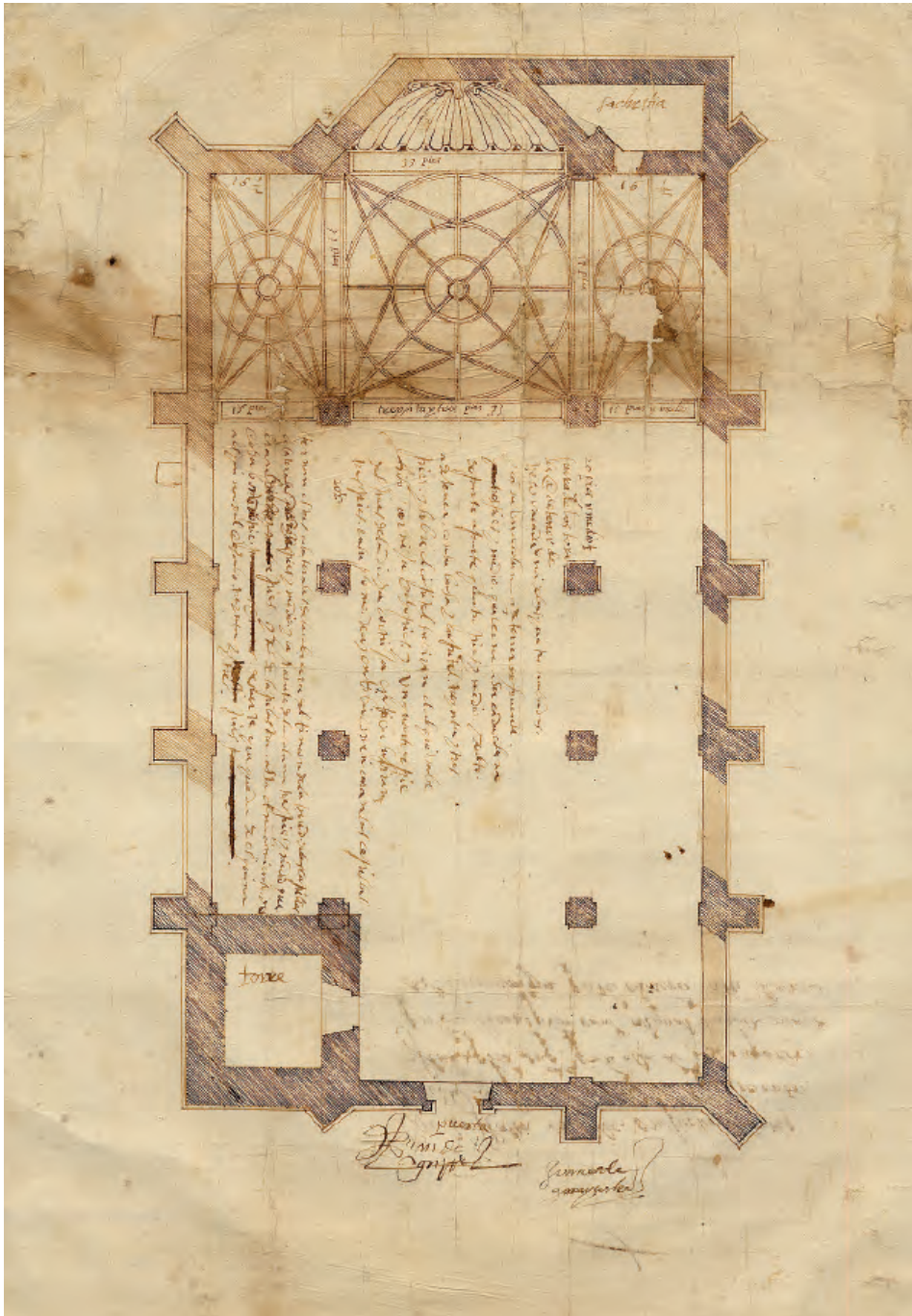


Fig. 11. Planta de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra), por Juan de Aguirre y Juan de Garaicoechea. 1596. Archivo General de Navarra.

das de nervios mixtilíneos que voltearían el crucero, de terceletes con tres círculos concéntricos en torno a la clave central, y la capilla mayor poligonal de tres paños cubierta por una venera clásica, proyecto que finalmente no fue llevado a la práctica.

La capacidad de trazar: el veedor de obras del obispado de Pamplona

En el panorama artístico de la Navarra del siglo XVI, tan sólo los maestros de la construcción más cualificados, los de mayor experiencia y conocimientos, no sólo prácticos, sino fundamentalmente teóricos, tenían la capacidad intelectual de diseñar trazas, de plasmar en un papel o pergamino un proyecto arquitectónico, a diferencia de los maestros de cantería y albañilería medievales. Trazas que eran la concepción teórica de la obra, un reflejo directo de los conocimientos adquiridos por sus autores,⁶³ quienes plasmaban en cada dibujo la solución más adecuada para la construcción en cuestión.

Entre éstos destacan en suelo navarro los veedores de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, profesionales del mundo de las artes al servicio de la Iglesia, figura de la que hay constancia documental en esta diócesis a partir de la década de 1560, y cuyo marco de actuación eran aquellos territorios que desde el punto de vista de la jurisdicción eclesiástica dependían de la diócesis pamplonesa, a saber, la zona norte y media de Navarra, alguna localidad ribera, como Villafranca o Valtierra, la mayor parte de Guipúzcoa y la Valdonsella y las Cinco Villas de Aragón.⁶⁴ Tal y como quedó fijado en las *Constituciones Sinodales de Pamplona* (1591),⁶⁵ el ejercicio del veedor en el ámbito arquitectónico conllevaba supervisar la correcta ejecución de las fábricas dependientes del obispado a través de sus informes, proporcionando la traza y condicionado de las mismas, estimándolas una vez concluidas, además de dar su parecer cuando fuese requerido en los pleitos que se presentaban ante la curia eclesiástica cuando surgía algún inconveniente, actuaciones que denotan su conocimiento de la tratadística arquitectónica y formación en el diseño gráfico.⁶⁶

⁶³ Cuando en 1565 Juan de Amasa fue llamado a testificar en un proceso judicial relativo a la construcción de la iglesia parroquial de Marcilla, declaró que era maestro de cantería y que como tal *he traçado y estimado muchas obras en este reyno*, lo cual era argumento más que suficiente para certificar su capacidad profesional. A.G.N. (Tribunales Reales, Procesos, Sig. 068055).

⁶⁴ GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Diócesis de Pamplona", *Príncipe de Viana, Homenaje a José Goñi Gaztambide*, 245, 2008, p. 547.

⁶⁵ ROJAS Y SANDOVAL, B. DE, *Constituciones Synodales...*, *op. cit.*, ff. 123 v-124 r.

⁶⁶ TARIFA CASTILLA, M^a J., "La habilidad de trazar: la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo XVI", en *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores, Actas del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Santander, 2016, (en prensa).

Por tanto, una de las principales funciones del cargo consistía en facilitar *la orden y traza* de los edificios religiosos dependientes de la Iglesia o de las reformas realizadas en alguna dependencia de los mismos, como parroquias, sacristías, campanarios, ermitas, cementerios o casas abaciales y vicariales, encargadas la mayor parte de las ocasiones más tarde a otros artífices, diseños que debían preceder siempre al inicio de la obra. No obstante, a pesar de que la normativa de las *Constituciones* establecía que los dibujos entregados por el veedor debían guardarse junto al condicionado en el documento notarial, éstos no se conservan junto a las escrituras originales. A día de hoy, en los casos estudiados hasta el momento tan sólo nos ha llegado en el contrato la referencia escrita de que el veedor dio la traza para una edificación en concreto, tal y como suele señalar el informe que él mismo redacta o como indica la licencia y el condicionado de la obra, pero no propiamente el dibujo arquitectónico.

Es más, las trazas localizadas hasta el presente pertenecientes a la autoría de los dos veedores de obras documentados a lo largo del siglo XVI en la diócesis de Pamplona, los guipuzcoanos Juan de Villarreal, que desempeñó el oficio desde al menos 1563 hasta su fallecimiento en septiembre de 1584,⁶⁷ y su hijo Miguel de Altuna, que le sucedió en el cargo desde 1584 hasta el momento de su muerte a fines de 1601,⁶⁸ no las hemos hallado en los protocolos notariales donde se rubricó ante notario el contrato de la obra, sino en los diferentes procesos que fueron interpuestos ante los tribunales eclesiásticos, o incluso tribunales reales, al surgir alguna diferencia entre las partes contratantes.

La mayor parte de estos dibujos son representaciones de conjunto, fundamentalmente de plantas de templos, obedeciendo en su mayoría a la tradición medieval de iglesias de una sola nave, en ocasiones con capillas entre contrafuertes, realizadas en papel y con tintas de un solo color, a lo que habría que añadir el empleo de convencionalismos representativos como el rayado, utilizado para destacar el carácter masivo de los muros y los elementos de contrarresto de aquellas partes del edificio a construir, como se aprecia en las plantas de las iglesias de Azoz⁶⁹ (1595) y Oco⁷⁰ (1598) dibujadas por Miguel de Altuna.⁷¹ Trazas en las que recurren, en algún caso al uso de leyendas o inscripciones aclaratorias y con la inclusión de medidas y escalas gráficas, como se aprecia en la planta de la

⁶⁷ TARIFA CASTILLA, M^a J., "Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, 221, 2000, pp. 617-654.

⁶⁸ TARIFA CASTILLA, M^a J., "Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)", *Artigrama*, 30, 2015, pp. 221-240.

⁶⁹ Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.], Procesos, Secr. Garro, c/ 146 -nº 15, f. 3 r.

⁷⁰ A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 158 - nº 24, f. 19 r.

⁷¹ TARIFA CASTILLA, M^a J., "Miguel de Altuna...", *op. cit.*, pp. 231-233 y 234-237.

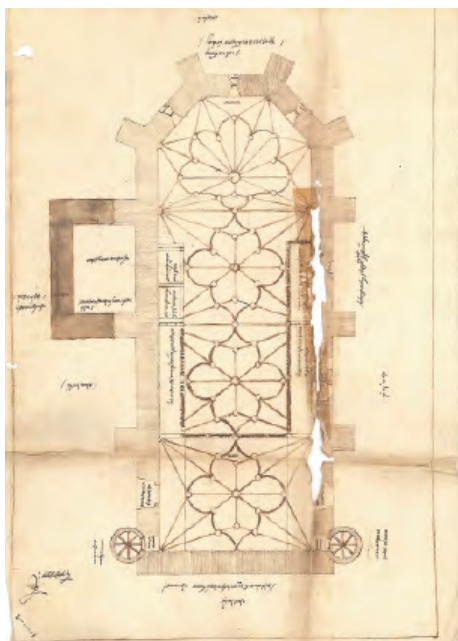


Fig. 12. Planta de la iglesia de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa), por Juan de Villarreal. 1574. Archivo Diocesano de Pamplona.

iglesia de San Esteban de Oyarzun dibujada en 1574 por Villarreal [fig. 12].⁷² Localidad a la que viajó en 1574 con motivo del pleito iniciado ante los tribunales eclesiásticos por el obispo del Cuzco, Sebastián de Larráun, oriundo de esta localidad guipuzcoana, contra los vecinos del lugar, quienes pretendían impedirle la construcción una capilla de patronato particular en el lateral izquierdo del templo.⁷³ El veedor dibujó la planta de la iglesia existente, de una sola nave y cabecera pentagonal, cubierta por bóvedas de crucería estrellada, con tinta marrón, diferenciando el lugar destinado a la capilla que el obispo del Cuzco quería erigir coloreando los muros perimetrales de la estancia, que identifica con la inscripción *capilla contenciosa*, de la que se proporcionan las medidas, 32 pies de

largo, 24 de ancho y 40 de alto. Asimismo, en la parte inferior de la traza el veedor escribió su nombre junto a una línea de puntos que refiere una escala de medida.

Diseños arquitectónicos que en un alto porcentaje Juan de Villarreal firma, no sólo para manifestar su autoría, sino también con objeto de asegurar el estricto cumplimiento del proyecto gráfico a la hora de acometer la fábrica y evitar posibles sustituciones fraudulentas en el desarrollo de la misma. En cambio, Miguel de Altuna no suele rubricar sus trazas, si bien éstas presentan habitualmente una anotación escrita con información referente al significado de la misma y que alude a su autoría, como la planta de la iglesia parroquial de Icazteguieta (Guipúzcoa) que proporcionó en 1600.⁷⁴ Dibujos en los que los veedores utilizan bóvedas nervadas muy sencillas en su diseño, de herencia medieval, propias del tardogótico, que tuvieron un prolongado uso en Navarra por el arraigo

⁷² A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 62- n° 3, f. 91 r.

⁷³ TARIFA CASTILLA, M^a J., "Juan de Villarreal...", *op. cit.*, pp. 628-629.

⁷⁴ A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 170 -n° 9, f. 2 r; TARIFA CASTILLA, M^a J., "Miguel de Altuna...", *op. cit.*, pp. 237-240.

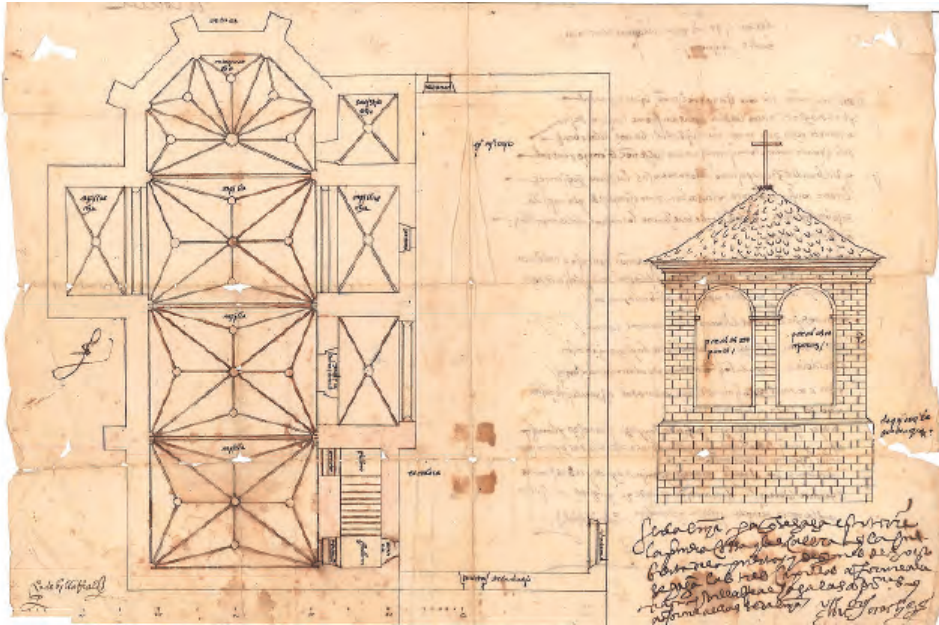


Fig. 13. Planta de la iglesia de San Miguel de Artazu (Navarra) y detalle de la torre campanario, por Juan de Villarreal. 1577. Archivo Diocesano de Pamplona.

de la arquitectura tradicional en la zona frente a las nuevas formas de abovedamiento clásico que apenas calaron.⁷⁵

Lo expresado anteriormente es visible en la traza que Villarreal proporcionó en 1577 en relación con la remodelación de la iglesia parroquial de San Miguel de Artazu [fig. 13],⁷⁶ fábrica pétreo del siglo XIII, que volvió a ser cubierta en los tres tramos de la nave con una bóveda de terceletes y dotada de un nuevo campanario de acuerdo al diseño del veedor. Dibujo que fue presentado en la década de 1590 en el pleito que el maestro que ejecutó dichas intervenciones, Juan García de Alcívar, inició ante los tribunales eclesiásticos del obispado de Pamplona reclamando el pago del trabajo realizado en la torre y otras zonas de la iglesia, lo que explica la localización del mismo en esta sección de procesos del Archivo Diocesano de Pamplona.

En este mismo fondo de los procesos judiciales del archivo diocesano pamplonés se encontraba una traza de la iglesia parroquial de Zumárraga

⁷⁵ TARIFA CASTILLA, M^a J., *La arquitectura religiosa...*, op. cit., pp. 223-232; FERNÁNDEZ GRACIA, R. (COORD.), ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y GARCÍA GAINZA, M^a C., *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 92-93.

⁷⁶ A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 139 - n.º. 5, f. 62 v.

(Guipúzcoa),⁷⁷ a día de hoy en paradero desconocido. Concretamente, la copia realizada en 1578 por Juan de Villarreal, en su desempeño de veedor, de la planta original presentada en 1577 para acometer la construcción de este templo guipuzcoano, contratado por Santuru de Arizti y el mismo Villarreal, identificado en el contrato de obras con el apelativo de San Juan de Altuna, que era su verdadero nombre [fig. 14].⁷⁸ Duplicado que presenta un proyecto de planta de una iglesia de tres naves cubiertas a igual altura con bóvedas de crucería estrellada de diferente diseño y que Juan de Villarreal dibujó con motivo del pleito iniciado ante el tribunal eclesiástico navarro por Juan de Aguirre contra el vicario, alcalde y mayordomos de la iglesia, ya que, por un lado, la ejecución de la obra se había entregado a Villarreal, a pesar de no podía contratar obras a título personal, tal y como dictaba la normativa eclesiástica referente a las obras del obispado y, por otro, Aguirre defendía las ventajas de su proyecto frente a los errores de medidas y otros defectos de la traza de 1577.

En el caso de Miguel de Altuna traemos a colación la traza que facilitó hacia 1597 para acometer la remodelación de la iglesia medieval de San Miguel de Iturmendi en el espacio de la nave, escalera de caracol de la torre y sacristía [fig. 15],⁷⁹ intervención que contrató el cantero Martín de Iturmendi. Diseño arquitectónico que años más tarde, en 1650 fue presentado por el hijo de éste en un proceso iniciado en 1618 ante los tribunales eclesiásticos con objeto de solicitar los jornales que todavía le debían a su padre.⁸⁰ Un dibujo firmado por Altuna que muestra la planimetría del templo de cabecera recta, con las bóvedas de crucería estrellada de igual diseño que debían voltear los dos tramos de la única nave formadas por terceletes a los que se superponen nervios curvos que forman una flor de cuatro pétalos, con un círculo trazado en torno a la clave central, además de la sacristía, cubierta con una bóveda de terceletes en cuya clave central se inscribe un rombo de lados cóncavos, proyecto hoy en día imperceptible tras las diferentes modificaciones que sufrió el edificio en los siglos del barroco.

En definitiva, trazas destinadas a preservar la ejecución del proyecto originario concertado entre el promotor y el ejecutor y evitar posibles cambios o sustituciones fraudulentas, situaciones que se daban con cierta frecuencia y que obligaban a mostrar el diseño arquitectónico escogido

⁷⁷ GARCÍA GAINZA, M^a C., “Dos proyectos inéditos del siglo XVI, para la construcción de la iglesia de Zumárraga (Guipúzcoa)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 37, 1971, pp. 265-276.

⁷⁸ A.D.P., Procesos, Secr. Ibarrola, c/ 70 - n^o 27.

⁷⁹ A.D.P., Procesos, Secr. Oteiza, c/ 1027 - n^o 1, f. 71 r.

⁸⁰ ARBIZU, N., “El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi”, *Príncipe de Viana*, 195, 1992, pp. 8-11.

en los procesos judiciales cuando surgían dudas al respecto, como exponemos a continuación.

Un caso concreto: la exhibición de la traza de la iglesia de Aguilar de Codés

La iglesia de la Invención de la Santa Cruz de Aguilar de Codés es un templo de origen medieval de hacia el último cuarto del siglo XIII o principios del XIV, formada por una nave de cuatro tramos con capillas laterales entre contrafuertes cubiertas con bóvedas de medio cañón apuntado.⁸¹ Edificación que sufrió una importante reforma en el siglo XVI cuando se sustituyó la cubierta de la nave primitiva de madera por bóvedas de crucería con ligaduras rectas⁸² y se amplió por el espacio de la cabecera recta medieval, previa solicitud de la preceptiva licencia de obras al obispado de Calahorra-La Calzada, diócesis a la que pertenecía esta localidad estellesa en el Quinientos.

El vicario, cabildo de la iglesia y concejo de Aguilar de Codés presentaron en 1546 el condicionado de acuerdo al cual se dotaría a la iglesia de una nueva capilla mayor poligonal, un crucero con brazos cubiertos a la misma altura y una sacristía adosada al lateral de la epístola, a ejecutar en el plazo de seis años.⁸³ Si la tasación final de la fábrica era inferior al precio establecido en el remate de la obra, el maestro devolvería la parte proporcional, pero si era superior, la parte contratante no quedaba obligada a pagar más dinero que el fijado en el contrato.

La fábrica fue subastada el 8 de agosto de 1546, acudiendo a Aguilar de Codés maestros procedentes de diversas localidades navarras y limítrofes que presentaron su proyecto esperando que fuese el más idóneo para llevarlo a la práctica. Únicamente se admitió la participación en la subasta de la obra a *los maestros que an dado sus muestras y trazas que son maestre Domingo e mastre Juan de Acha e Juan Bizcayno e Jorge de Olate, e no otro nenguno*,⁸⁴ todos ellos de origen vizcaíno.⁸⁵ Los promotores escogie-

⁸¹ GARCÍA GAINZA, M^a C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, II*. Merindad de Estella*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982, pp. 53-54.

⁸² MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., "Del románico al gótico en la arquitectura rural de los valles occidentales de la merindad de Estella", *Príncipe de Viana*, 220, 2000, pp. 329-333; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (dir.), MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y LACARRA DUCAY, M^a C., *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, p. 91.

⁸³ A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 211729, ff. 9 r-11 v.

⁸⁴ *Ibidem*, f. 11 r.

⁸⁵ Sobre la identificación de estos maestros, véase BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G., "Los Canteros Vizcaínos (1500-1800): Diccionario Biográfico", *Kobie*, 11, 1981, pp. 218 (Domingo de Guevara), 176 (Juan de Acha), 263 (Juan Vizcaíno) y 245-246 (Jorge de Olate).



Fig. 14. Planta de la iglesia parroquial de Zumárraga (Guipúzcoa), copiada por Juan de Villarreal. 1578. Archivo Diocesano de Pamplona.



Fig. 15. Planta de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi (Navarra), por Miguel de Altuna. ca. 1597. Archivo Diocesano de Pamplona.

ron el diseño gráfico expuesto por Jorge de Olate, quien finalmente se adjudicó la empresa edilicia en la puja por 2.000 ducados menos diez de dones.⁸⁶

Transcurrido el plazo de los seis años, quedaba mucho por construir, por lo que Olate traspasó la fábrica el 25 de julio de 1552 a los canteros Cristóbal de Zúñiga, vecino de Aguilar de Codés y Juan de Lameaja, vecino de Viana, quienes la concluirían de acuerdo al mismo contrato y traza convenidos en 1546.⁸⁷ Sin embargo, Zúñiga y Lameaja introdujeron una serie de mejoras, consistentes en realizar las paredes más gruesas para soportar el peso de la bóveda, teniendo concluida la iglesia para fines de la década de 1550 o comienzos de la siguiente. Los canteros percibieron los 1.990 ducados establecidos, pero el cabildo se negó a abonar las reformas efectuadas.

⁸⁶ A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 211729, f. 11r.

⁸⁷ *Ibidem*, f. 99 r-v.

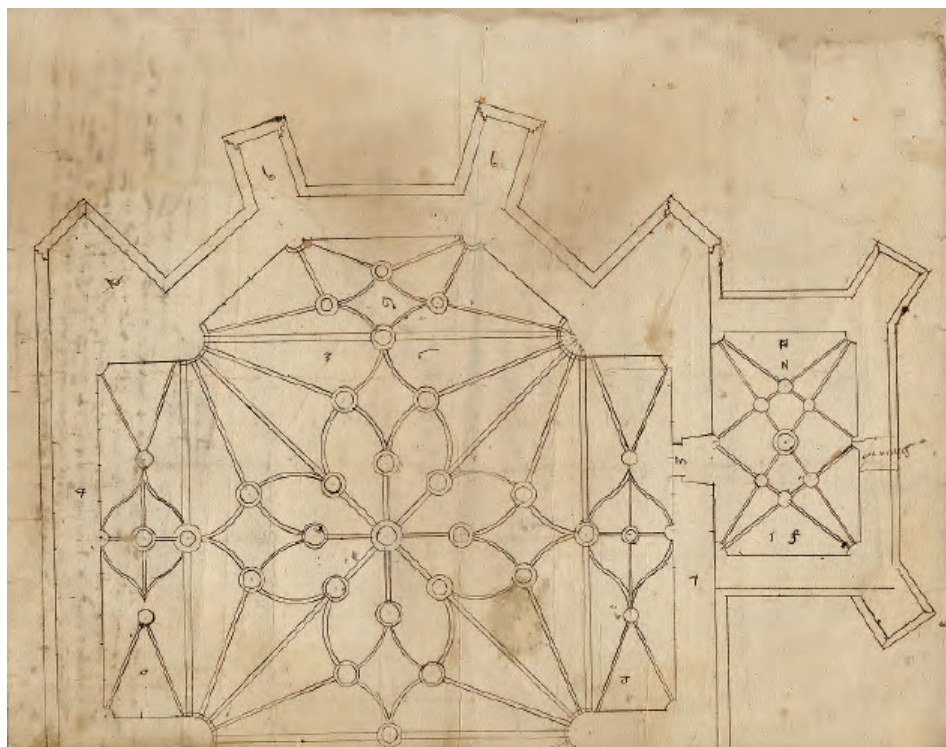


Fig. 16. Planta de la cabecera y crucero de la iglesia de la Invencción de la Santa Cruz de Aguilar de Codés (Navarra). 1546. Archivo General de Navarra.

Esta negativa motivó que Zúñiga y Lameaja iniciaran en 1567 un pleito ante los tribunales reales navarros reclamando sus jornales. Los promotores de la iglesia alegaron en su defensa que los canteros habían ampliado el templo de acuerdo a una traza diferente a la facilitada en el contrato de 1546. Ante esta acusación, el consejo real ordenó nombrar dos maestros que inspeccionasen la nueva fábrica, siendo elegidos para ello en septiembre de 1569 Martín López de Totorica, vecino del señorío de Vizcaya, de parte de los constructores, y Juan de Orbara, vecino de Viana, en representación de la iglesia.⁸⁸ Unos días, más tarde, el 30 de septiembre, en Aguilar de Codés y ante la presencia de los referidos maestros supervisores, Zúñiga y Lameaja *exhibieron ante los dichos juezes nombrados una traza que dixeron era la traza con que se remato la dicha obra, la que no estaba firmada*, aseverando que era la muestra conforme a la que habían ejecutado el crucero y ábside de la iglesia y *no a sido mudada ni trocada*

⁸⁸ *Ibidem*, f. 29 v.

en cosa alguna,⁸⁹ diseño arquitectónico que fue adjuntado en el proceso judicial [fig. 16].⁹⁰ Una traza realizada sobre papel, con tinta marrón, en la que se dibuja la planta de la cabecera poligonal de tres paños, el amplio crucero dotado de brazos cortos y una sacristía adosada al lateral de la Epístola, espacios cubiertos por bóvedas nervadas de variado diseño, destacando por su complejidad la dispuesta sobre el tramo central del crucero formada por nervios rectos y combados que describen una flor inserta en una estrella de cuatro puntas.

Con objeto de tener la completa seguridad de que la traza presentada era la originaria, ya que no estaba firmada, el 3 de octubre de 1569 se llamó a declarar a los tribunales reales a Jorge de Olate, el cantero que había rematado la obra en 1546 y presentado dicho diseño arquitectónico. El maestro se excusó por no dar una contestación certera, expresando que dado que hacía unos 24 años que contrató la fábrica y proporcionó la traza, no tenía la seguridad de que fuese la misma, aunque consideraba *que las letras de guarismo que suma el anchor y largor de la capilla y gruesos de las paredes y ancho de hornezinas, le parece ser suyas y aberlos hecho el mismo las dichas letras, porque de la forma y manera dellas las acostumbra azer, y que por aber dieziocho años quel ubo entregado la obra (...) no se puede certificar ser la mesma traza*.⁹¹

A pesar de no quedar clara la autoría del dibujo arquitectónico, la ampliación efectuada por Zúñiga y Lameaja fue supervisada el 11 de octubre de 1569 por López de Totorica y Orbara.⁹² De acuerdo con el proyecto gráfico presentado en el proceso, expresaron que la fábrica había sido efectuada conforme al mismo, aunque con las paredes más gruesas, estimando su valor en 3.029 ducados, frente a los 1.990 ducados en que fue rematada la obra.

El vicario, mayordomos y primicieros de la iglesia impugnaron la tasación, apelando en noviembre de 1569 que la valoración no se había realizado de acuerdo a la traza originaria de Olate, que estaba firmada por el doctor Nieto, provisor del obispado de Calahorra y otras perso-

⁸⁹ *Ibidem*, f. 30 r.

⁹⁰ A.G.N., FIG_CARTOGRAFÍA, N. 352. En el reverso de la traza el notario Juan Rodríguez de Segura anotó la siguiente inscripción: *Año de mil quinientos sesenta y nueve años, ultimo dia del mes de septiembre, en la villa de Aguilar, maestre Martín Lopez de Totorica y Juan de Horbara, maestros canteros nombrados por parte de la dicha yglesia de Santa Cruz de Aguilar y Xristobal de Çuñiga y Juan de Meax, canteros, y estando presentes don Marco Perez cura, Blasyo Hernandez de Medrano, alcalde, Pedro Martinez, primiciero, los dichos Juan de Meax y Xristobal de Çuñiga exhibieron la presente traça y juraron en forma ser la misma traza con que se remato la dicha hobra como consta de los autos que van comulados en la presente escritura y de presentes por testigos don Francisco Perez clerigo y Martin Crespo, vezino de la dicha villa de Aguilar, y en fee dello lo firmo Juan Rodriguez de Segura.*

⁹¹ A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 211729, f. 30 v.

⁹² *Ibidem*, ff. 31 r-32 r.

nalidades.⁹³ Ante la acusación de sustitución fraudulenta del proyecto arquitectónico originario, Zúñiga y Lameaja ratificaron a finales de enero de 1570 que no existía otra traza más que la que ellos expusieron en el proceso realizada por Jorge de Olate, *la qual estuvo siempre con el libro de la visita en poder de los vicarios que han sido en la iglesia de Aguilar asta que por el dicho obispo fue mandado exebir para mostrar a los dichos maestros para efecto de tasar la dicha obra de la dicha yglesia.*⁹⁴

Uno de los testimonios más clarificadores presentados en el litigio referente a cómo era la traza originaria de Olate, lo proporciona en febrero de 1570 el pintor guipuzcoano Diego de Araoz (*ca.* 1507-1575).⁹⁵ Este artista declaró que era pariente del difunto Cristóbal Pérez, vicario de la iglesia de Aguilar de Codés en los años en los que se había llevado a cabo su ampliación, motivo por el cual lo visitaba con frecuencia en su casa y *asi se acuerda de que puede haber quinze o dezeseis años poco mas o menos, que el dicho Xristobal, bicario, andando en una caxa suya, entre otras cosas saco della en un palo envuelto un papel o pergamino, que no certifica qual de los dos hera, sino que el dicho don Xristobal le dixo a este testigo que aquel hera la traça de la yglesia de la dicha villa dada por maestre Jorge de Eulate, cantero, y como este testigo le oyese lo suso dicho tomo el dicho palo y descubrio la dicha traça, en la qual estaban figuradas la obra de tres capillas, la una la capilla mayor que esta echa al presente, aunque aquella no sabe este testigo si esta echa conforme la dicha traça o no, y mas otras dos capillas, y al tiempo bio que al pie de la dicha traça havia quatro o cinco firmas, la una del dicho don Xristobal, vicario, y la otra del dicho maestre Jorge de Eulate, y las otras no se acuerda este testigo cuyas heran, ni vio que hubiese en la dicha traça y al pie della otra cosa escripta sino solas las firmas y la figura de la obra que se havia de hazer en la dicha yglesia, la qual traza quedo en poder del dicho don Xristobal vicario.*⁹⁶

Testimonio que no coincide con la declaración de Pedro de Almarza de Loyola, primiciero de la iglesia en 1546, quien aseveraba que la traza exhibida en el pleito era la misma que la presentada por Olate, lo cual recordaba perfectamente porque cuando se remató la obra a mediados de la década de 1540, él mismo enseñó dicha muestra al provisor Nieto, proyecto gráfico que había sido elegido entre los presentados al concurso por considerar que era el más económico de ejecutar, dibujo que afirmaba nunca estuvo rubricado.⁹⁷ Además, Almarza desveló que cuando Jorge de

⁹³ *Ibidem*, f. 35 r.

⁹⁴ *Ibidem*, f. 37 r.

⁹⁵ Sobre este artista, veáse ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 312-335.

⁹⁶ A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 211729, f. 68 r-v.

⁹⁷ *Ibidem*, ff. 76 r-77 r.

Olarte remató la iglesia y comenzó a abrir los cimientos, el cabildo le pidió que la obra fuese buena y segura, respondiendo el maestro *que no lo podía hazer tan buena como la pidian por la horden de la traça y contrato echo entre las dichas partes, y a ello los sobre dichos repitieron que no tuviese cuenta con la traça y contrato y que la hiziese como se lo rogaban, que todo le seria pagado y así vio este testigo que el dicho maestre Jorge començo la obra a lo que dizia con mejora.*⁹⁸ Esta declaración invalidaba el razonamiento propuesto por el cabildo para no abonar a los maestros Zúñiga y Lameaja las reformas acometidas en la fábrica de la iglesia, puesto que éstas ya habían sido aprobadas e iniciadas cuando estaba Olate al frente de la construcción.

A los desacuerdos económicos se sumaron los problemas de seguridad en el edificio, ya que el 16 de agosto de 1569 una de las dovelas de la bóveda nervada de la capilla meridional del crucero se desprendió,⁹⁹ peligro de desplome que también presentaban los otros combados de la nueva cubierta, exigiendo los representantes de la iglesia a los constructores que acometiesen la reparación corriendo los gastos de su cuenta. Finalmente, la sentencia dictaminada por la Corte en Pamplona el 3 de octubre de 1570 ordenó al cabildo pagar a los maestros Zúñiga y Lameaja los 3.029 ducados en que fue tasada finalmente la obra, incluidas las mejoras, quedando obligados Zúñiga y Lameaja a reparar a su costa los defectos de la cubierta en el plazo de un año.¹⁰⁰

En conclusión, trazas que fueron ideadas por aventajados artífices que poseían la habilidad de dibujar y a través de las que se controlaba todo el proceso constructivo, ya que no sólo fueron entendidas como fuentes gráficas que el maestro que contrataba la obra debía materializar, dibujos que, en consecuencia, marcaron las directrices artísticas por las que discurreó la arquitectura de cada lugar y en un periodo cronológico concreto, sino que también tuvieron un importante valor contractual. Diseños de arquitectura que, en consecuencia, aseguraban la buena ejecución de una fábrica de acuerdo al proyecto inicial, complementado la escritura notarial que garantizaba el cumplimiento del acuerdo pactado entre ambas partes contratantes, siendo en caso contrario exhibidas como aval de calidad en los procesos judiciales llevados ante los tribunales civiles y eclesiásticos.

⁹⁸ *Ibidem*, f. 77 v.

⁹⁹ *Ibidem*, ff. 62 v-65 r.

¹⁰⁰ A.G.N., Tribunales Reales, Procesos, Sig. 211729.