

TURIASO

XVI



REVISTA
DEL
CENTRO
DE
ESTUDIOS
TURIASONENSES

**TARAZONA
2012-2013**

TURIASO XXI

REVISTA
DEL
CENTRO
DE
ESTUDIOS
TURIASONENSES

**TARAZONA
2012-2013**

CONSEJO EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

M.^a Teresa Ainaga Andrés (directora); Rebeca Carretero Calvo (subdirectora);
Luisa Espino Gil (vocal); José Ángel García Serrano (vocal);
Luis Javier Navarro Royo (vocal)

CONSEJO ASESOR

Isidro Aguilera Aragón (Museo de Zaragoza); José Javier Azanza López
(Universidad de Navarra); Aurelio A. Barrón García (Universidad de Cantabria);
Fernanda Blasco Sancho (Ayuntamiento de Zaragoza); Montserrat Cabré i Pairet
(Universidad de Cantabria); Olga Cantos Martínez (Instituto del Patrimonio
Cultural Español); M.^a Carmen García Herrero (Universidad de Zaragoza);
José Antonio Hernández Vera (Universidad de Zaragoza);
Juan José Morales Gómez (Gobierno de Aragón); Ángela Muñoz Fernández
(Universidad de Castilla-La Mancha); Marian Pulido Pérez (Ayuntamiento de
Tarazona); Alberto del Río Noguerras (Universidad de Zaragoza);
Eliseo Serrano Martín (Universidad de Zaragoza); Asunción Serrano Velilla
(Asociación para el Desarrollo del Somontano del Moncayo);
M.^a Josefa Tarifa Castilla (Universidad de Zaragoza); Mónica Vázquez Astorga
(Universidad de Zaragoza); Eduardo Viñuales Cobos (Gobierno de Aragón)

DIFUSIÓN

La revista *Turiaso* aparece recogida en RESH (Revistas Españolas de Ciencias
Sociales y Humanas), DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas
Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas) y en el Catálogo
Latindex. Además, los artículos de *Turiaso* se encuentran indizados en las
bases españolas ISOC (CINDOC, Centro de Información y Documentación
Científica, Bibliográfica Española de Revistas Científicas de Ciencias Sociales y
Humanidades), CARHUS y DIALNET

Edición electrónica, a excepción del último número:
<http://www.ceturiasonenses.org/publicaciones.php>

La revista *Turiaso* no se identifica necesariamente con la opinión
de los autores expresada en uso del ejercicio de su libertad individual

Publicación n.º 81 del Centro de Estudios Turiasonenses
(www.ceturiasonenses.org)

y n.º 3.274 de la Institución «Fernando el Católico», Fundación Pública
de la Excma. Diputación de Zaragoza (ifc.dpz.es)

PORTADA

Busto procesional de Santa María Magdalena
Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona
Foto Nerea Otermin

I.S.S.N.: 0211-7207

Depósito Legal: Z 1563-1981

Imprime: COMETA, S.A.

Carretera de Castellón, km 3,400 – 50013 Zaragoza

MONOGRÁFICO: NUEVOS ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS EN EL ÁREA DEL MONCAYO

Carlos GARCÍA BENITO, José Ángel GARCÍA SERRANO y Julián PÉREZ PÉREZ, «Aproximación al doblamiento calcolítico en el entorno del Moncayo (Zaragoza)»	9
José Luis CEBOLLA BERLANGA, José Ignacio ROYO GUILLÉN y Fco. Javier RUIZ RUIZ, «Novedades sobre la extensión y cronología del <i>oppidum</i> celtibé- rico de “La Oruña” (Vera de Moncayo y Trasmoz, Zaragoza)»	33
Óscar PUEYO ANCHUELA, Carlos GARCÍA BENITO, Pilar DIARTE BLASCO, Andrés POCOVÍ JUAN, Antonio M. CASAS-SAINZ, Julián PÉREZ PÉREZ y Adriana RODRÍGUEZ PINTO, «Variables sobre la aplicación de técnicas de prospección geofísica en la caracterización de yacimientos arque- ológicos. Experiencias en los yacimientos del Polígono Industrial y de La Dehesa de Tarazona»	67
Luis AMELA VALVERDE, «La primera emisión latina de <i>Turiaso</i> »	93

ESTUDIOS

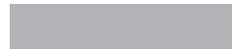
Ramón BARENAS ALONSO, «El obispo León de Tarazona, un <i>defensor domus ecclesiae</i> (siglo V)»	105
Olga CANTOS MARTÍNEZ, «Organización perceptiva en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Tarazona»	125
Rebeca CARRETERO CALVO, «La reforma barroca de la capilla de San An- drés de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona»	155

VARIA

Javier ANDREU PINTADO, « <i>De mundo muliebri</i> : sobre tres <i>coticulae</i> romanas procedentes de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza)»	185
Mario LAFUENTE GÓMEZ, «El control de las fortificaciones en las gran- des Comunidades de aldeas aragonesas en el tercer cuarto del siglo XIV»	203
Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja»	219
José María ALAGÓN LASTE, «El pueblo de San Jorge (Huesca): Un núcleo de colonización del Alto Aragón»	269

ACTUALIDAD

Rebeca CARRETERO CALVO y Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, «El busto procesional de Santa María Magdalena de Tarazona y su restauración» 301



BÓVEDAS CON FIGURAS DE ESTRELLAS Y COMBADOS DEL TARDOGÓTICO EN LA RIOJA.

*Aurelio A. Barrón García**

RESUMEN

Se estudian, en su contexto europeo y burgalés, las bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja hasta el primer tercio del siglo XVI. Se revisan las obras del taller de los Colonia en La Rioja y las creaciones de Juan de Rasines, Martín Ruiz de Álbiz, San Juan de Arteaga y Juan de Regil, arquitectos que difundieron las bóvedas estrelladas y los combados con terceletes curvos.

Palabras clave: Arquitectura, Tardogótico, La Rioja, Logroño, Burgos, Simón de Colonia, Juan de Rasines, Martín Ruiz de Álbiz, San Juan de Arteaga, Juan de Regil.

ABSTRACT

In this paper we study, in its context of Europe and Burgos, the vaults with figures of stars and the curved-rib vault with curved tiercerons of Late Gothic in La Rioja until the first third of the sixteenth century. We have reviewed the works of the Cologne workshop in La Rioja and the works of Juan de Rasines, Martín Ruiz de Albiz, San Juan de Arteaga and Juan de Regil, the architects who spread the starry vaults and the curved-rib vault.

Key words: Architecture, Late Gothic, La Rioja, Logroño, Burgos, Simon of Cologne, Juan de Rasines, Martín Ruiz de Álbiz, San Juan de Arteaga, Juan de Regil.

Fecha de recepción: 5 de abril de 2013

Fecha de aprobación: 30 de mayo de 2013

El abovedamiento de las naves de los templos fue una de las preocupaciones fundamentales de los arquitectos del Tardogótico, momento en el que desarrollaron esquemas reticulares y figuras en estrella con una inventiva prodigiosa y un alarde técnico virtuosísimo. En las páginas siguientes presentamos en su contexto el panorama que ofrecen las iglesias riojanas en las tres primeras décadas del siglo XVI. Los lugares integrados en el condado de Haro (La Rioja), que fue el primer gran título nobiliario que poseyeron los Velasco, se comportaron como una extensión del foco artístico de Burgos. Por ello, en este territorio se localizan algunas atrevidas bóvedas diseñadas por Juan y Simón de Colonia y otras que continúan sus prácticas artísticas; entre ellas destaca, por su temprana cronología, la figura de estrella que cubre la iglesia de Santo Tomás de Arnedo, lugar de señorío de una rama secundaria de los Velasco que desde fines del siglo XV sumó las tierras y el título de los condes de Nieva.

EL CONTEXTO EUROPEO

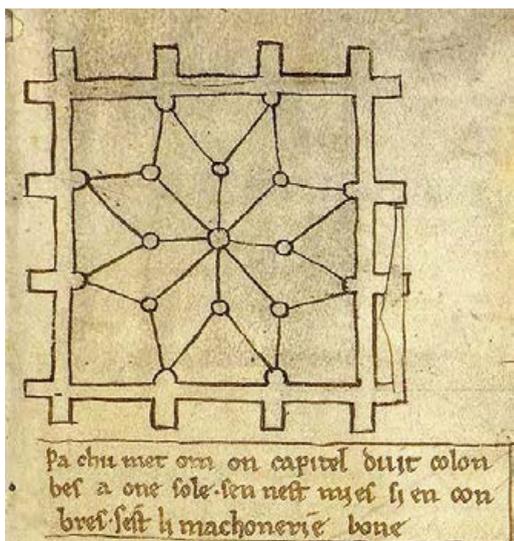
Los primeros diseños de bóvedas en estrella se remontan al siglo XIII, pues hacia 1264 se cerró con cinco claves la bóveda del crucero de la catedral de

Amiens.¹ En el mismo siglo el llamado segundo maestro del *Cuaderno* de Villard de Honnecourt diseñó una estrella de ocho puntas y nueve claves inserta en un espacio cuadrado y cerrado –lámina 21 del *Cuaderno*² [fig. n.º 1]–. Probable-

1. M. [Eugène-Emmanuel] VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, V^e A. Morel & C^{ie} Éditeurs, [1867], t. II, pp. 323-326; Norbert NUSSBAUM y Sabine LEPSKY, *Das gotische Gewölbe: eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999, p. 176.

2. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Regine PERNOD, Jean GIMPE y Roland BECHMANN (ed.), *Villard de Honnecourt. Cuaderno. Siglo XIII*, Madrid, Akal, 1991, lám. 41, dibujo A. También, François BUCHER, *Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*, New York, Abaris Books, 1979, pp. 125-127. Tal vez el primer espacio centralizado cubierto por una estrella fue la capilla de Santa Catalina de la catedral de Estrasburgo que el maestro Gerlach cerró hacia 1340-1345. Todavía las tracerías de las ventanas ilustran la modernidad de la capilla, aunque la bóveda original ha desaparecido al reconstruirla Bernhard Nonnenmacher, a partir de 1542-1546, con nuevos e imaginativos nervios curvilíneos que sustituyeron a los antiguos; Robert WILL, «Le saint-sépulchre de la chapelle Sainte-Catherine à la cathédrale de Strasbourg», *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 19 (Strasbourg, 1990), pp. 25-40; Barbara SCHOCK-WERNER, «Le chantier de la cathédrale de Strasbourg», VV. AA., *Chantiers médiévaux*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 230; Ethan Matt KAVALER, *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, p. 99. Sobre los abovedamientos del Tardogótico, algunas publicaciones recientes: José CALVO LÓPEZ, «El manuscrito *Cerramientos* y

* Universidad de Cantabria.
Correo electrónico: barrona@unican.es



1. Villard de Honnecourt. Cuaderno, lámina 41, dibujo A.

trazas de monteá, de Ginés Martínez de Aranda», *Archivo Español de Arte (AEA)*, LXXXII, 325 (Madrid, 2009), pp. 1-18; Monique CHATENET, Krista de JONGE, Ethan Matt KAVALER, Norbert NUSSBAUM (ed.), *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne, Paris 12-16 juin 2007*, Paris, Picard, 2011; Manuel J. FREIRE TELLADO, «Flores en los techos de Galicia: la tracería de las bóvedas nervadas», en Santiago Huerta, Ignacio Javier Gil Crespo, Santiago García Suárez, Miguel Taín Guzmán (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Santiago 26-29 octubre 2011*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 421-430; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, «El arte de monteá entre Juan y Simón de Colonia», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 355-366; Juan Carlos NAVARRO FAJARDO, *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana. Traza y monteá*, Valencia, PUV, 2006; Norbert NUSSBAUM, *German Gothic Church architecture*, London and New Haven, Yale University Press, 2000; Norbert NUSSBAUM y Sabine LEPSKY, *Das gotische Gewölbe...*, ob. cit.; José Carlos PALACIOS GONZALO, *La cantería medieval: la construcción de la bóveda gótica española*, Madrid,

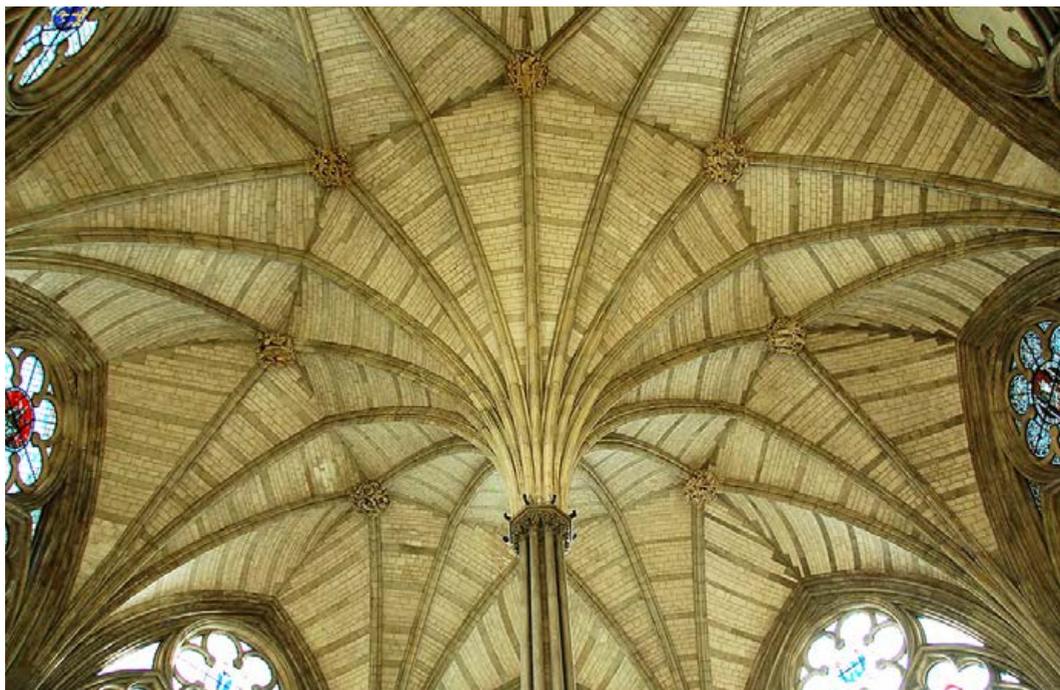
mente el dibujo se refiera a una sala cubierta con una columna central desde donde vuelan los nervios en paraguas hacia las columnas pareadas de los lados del cuadrado. El comentario de la lámina se refiere a cómo converger ocho capiteles en uno y, por tanto, puede interpretarse que sugiere una bóveda en paraguas con trirradiales. Las salas capitulares de la abadía de Westminster (1245-1253) [fig. n.º 2] y de la catedral de Salisbury (1263-1284) se abovedan de este modo –aunque los trirradiales se acompañan de nervios cruceros– y resuelven elegantemente la esquina al optar por un octógono.³ Henry de Reyns, arquitecto de la abadía de Westminster, conjugó los adelantos del inicial gótico lineal inglés con las novedades francesas. En el Imperio alemán, abovedamientos «en paraguas» se encuentran en las criptas octogonales de las iglesias de Brůx y Kourim (República Checa), cubiertas hacia 1275, y en la Briefkapelle de la iglesia de Santa María de Lübeck comenzada hacia 1310.⁴

Más adelante, un dibujo igual al del Cuaderno se utilizó para cubrir espacios cuadrados sin apoyo intermedio por lo que, sin proponérselo, devino en un di-

Munilla-Lería, 2009; Enrique RABASA DÍAZ, *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2000; Henri J. W. THUNNISSEN, *Bóvedas: su construcción y empleo en la arquitectura*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2012.

3. Norbert NUSSBAUM y Sabine LEPSKY, *Das gotische Gewölbe...*, ob. cit., pp. 200-202; Roland BECHMANN, *Villard de Honnecourt: la pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris, Picard, 1993, p. 118.

4. Norbert NUSSBAUM y Sabine LEPSKY, *Das gotische Gewölbe...*, ob. cit., pp. 225-226; Paul FRANKL, *Arquitectura gótica*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 286 y 530.



2. Londres, Abadía de Westminster, sala capitular.

seño muy innovador que estuvo en plena vigencia durante los años del Tardogótico. Durante los siglos XIV y XV diversos artífices plantearon cubrir el espacio, sin soporte central, con un sistema de trirradiales y sin presencia de nervios cruceros. La supresión de las crucerías diagonales, que habían caracterizado al Gótico del siglo XIII, es uno de los elementos que definen al Tardogótico. El dibujo ofrece una solución para cerrar un lugar cuadrado y las salas capitulares de las catedrales de Burgos, Pamplona y Valencia se cubren con un diseño semejante pero todavía con la presencia de nervios cruceros. Mayor parecido presenta la capilla de San Wenceslao de la catedral de Praga, obra de Peter Parler realizada entre 1358 y 1366. Está cubierta con arcos diagonales paralelos dos a dos que dejan un cuadrado central reforzado con ligaduras en cruz. El resultado es un cuadrado cerrado con

una trama regular que mantiene las nueve claves del dibujo de Villard. Este diseño del siglo XIII, reinterpretado, se repitió muchas veces para cerrar cabeceras de iglesias de una sola nave y también en pequeñas capillas. En Bohemia, en la iglesia de San Gil en Mühlhausen (Milevsko) [fig. n.º 3], en la de San Vito en Krumau (Cesky Krumlov), en la capilla del castillo de Krivoklat, en la iglesia de San Nicolás de Boletice y en la de San Nicolás de Znojmo –también en San Martín de Bratislava–; en Baviera, para cerrar el coro de San Martín de Landshutt –obra de Hans Krumenauer–, en San Jacobo de Plattling, en San Miguel de Altötting, en la capilla de Agnes Bernauer en Straubing, y en la capilla de San Miguel en Ochsenfurt. También se encuentra en varios edificios austriacos relacionados con el arte de Hanns Puchsbaum, maestro de las obras de la catedral de San Esteban de Viena desde



3. Mühlhausen/Milevsko (Rep. Checa). Iglesia de San Gil.

1439 hasta 1454, y de Laurenz Spenning, director de la catedral de 1454 a 1477 y constructor de la capilla de Santa Bárbara en la catedral de Viena.⁵ Puchsbaum había utilizado el esquema de ocho puntas para la cabecera de la iglesia parroquial de Steyr (Austria) que diseñó en 1443. También se recurre al dibujo del *Cuaderno* de Villard, adaptado al ochavo de las capillas, en las cabeceras de las iglesias austriacas de Krems –obra de Spenning desde 1457– y Kilb, y en

la de San Agustín de Viena.⁶ En realidad, fue un recurso generalizado por las posibilidades que ofrece para cubrir espacios regulares o irregulares mediante trirradiales. Por ello, muchas de las láminas del maestro WG en el llamado *Álbum* de Frankfurt-am-Main recurren a elementos del dibujo del *Cuaderno* de Villard para cubrir cuadrados, pentágonos, hexágonos y, sobre todo, para cabeceras ochavadas de tres, cinco y siete

5. Johann Josef BÖKER, *Architektur der Gotik: Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*, Salzburg, Anton Pustet, 2005, pp. 30-35; Johann Josef BÖKER, *Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Salzburg, Anton Pustet, 2007.

6. Günter BRUCHER, *Gotische Baukunst in Österreich*, Salzburg-Wien, Residenz Verlag, 1990, pp. 185-192; Johann Josef BÖKER, *Architektur...*, ob. cit., pp. 32-35; Johann Josef BÖKER, «Laurenz Spenning und die Entwicklung des Architektenberufes im späten Mittelalter», en Stefan BÜRGER y Bruno KLEIN (eds.), *Werkmeister der Spätgotik. Personen, Amt und Image*, Darmstadt, WBG – Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, pp. 162–170.

lados.⁷ El mismo esquema, ajustado a un ochavo levantado sobre trompas, se utilizó en el cimborrio de San Juan de los Reyes en Toledo, monasterio diseñado por Juan Guas en 1477, pero cuyo crucero se modificó por intervención de Simón de Colonia que aportó una traza y patrón en 1496.⁸ Con anterioridad, Juan de Colonia había recurrido a una variante, que dejaba una estrella en el centro, para cubrir el crucero de la catedral de Burgos si suponemos que el cimborrio actual repite la estrella de la obra original del artífice alemán, construcción que había colapsado en 1539. En cualquier caso, las capillas mayores del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), en construcción desde 1463, y la capilla mayor de Santo Tomás de Arnedo (La Rioja) [fig. n.º 4], que se construía en 1482, indican que Juan de Colonia trazó estrellas de ocho puntas para cubrir espacios cuadrados, aunque en ambos templos se tendieron nervios

cruceros hasta el polo que refuerzan la estructura de trirradiales. Exactamente la misma estrella dibujada en el *Cuaderno* de Villard la encontramos en la bóveda del pórtico de la iglesia de Herramélluri (La Rioja) [fig. n.º 5], que cierra las esquinas con trompas y puede ser obra de Juan de Rasines, si no contaba la iglesia con un plan de Simón de Colonia. Igualmente la encontramos en los vestíbulos de la cartuja de Miraflores y de la Casa Miranda en Burgos, en la capilla Urrutia de San Severino de Balmaseda (Vizcaya) –obra de Juan de Rasines que utiliza un diseño central más elaborado– y en la capilla Huidobro en Población de Valdivielso (Burgos).⁹ Este dibujo se tomó como punto de partida de otras obras que comentaremos.

Si prescindimos del panorama inglés, porque nos interesa el ambiente que conoció Juan de Colonia, las primeras bóvedas con figuras de estrellas tendidas sobre el recorrido de una nave fueron construcciones del Gótico alemán en ladrillo –*Backsteingotik*– y se levantaron en el área de dominio de la Orden Teutónica: la iglesia del monasterio cisterciense de Pelplin –comenzada en 1276 pero que no tenía cerradas las naves con figuras de estrellas hasta principios del siglo XIV– y las catedrales de Kulmsee (Chelmza), Frauenburg (Frombork) y Marienwerder (Kwidzyn) que tenían cubiertas las bóvedas para 1350. Las bóvedas estrelladas se extendieron por

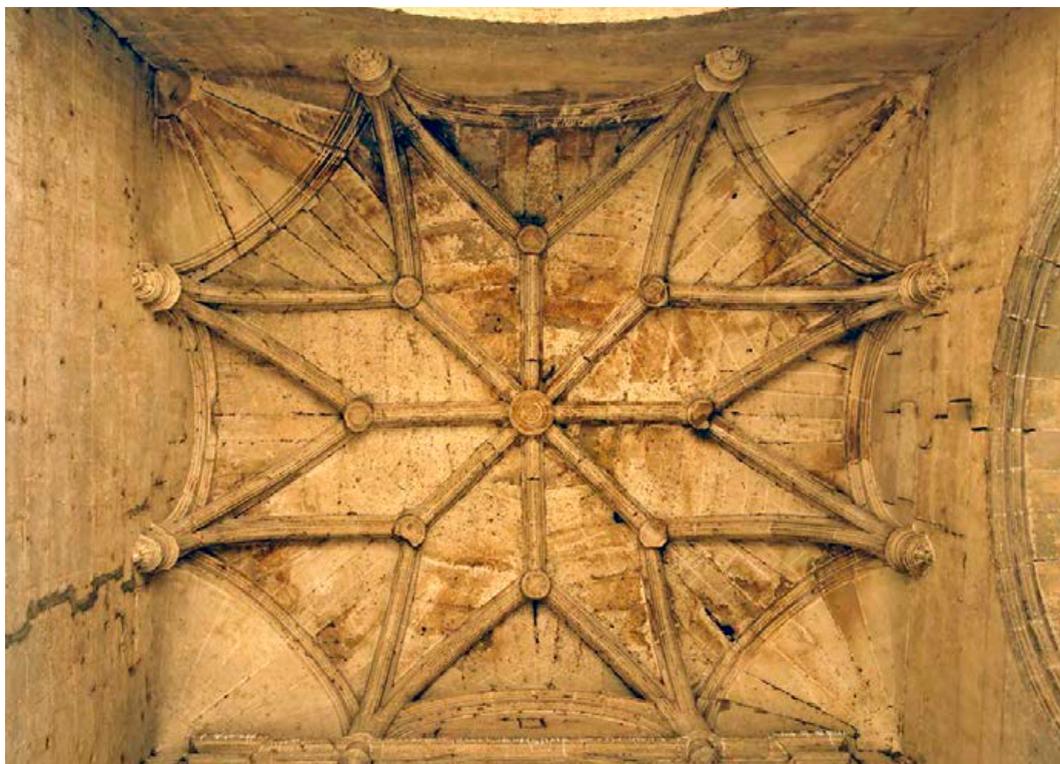
7. François BUCHER, *Architector...*, ob. cit., dibujos WG 90, 103, 138, 219-20, 227-28, 231-32, 233-34 a 277-278; pp. 253, 269, 276, 293, 334-363. El *Álbum* se recopiló en 1572 por un autor que empleaba las siglas WG, pero reproduce tracerías y abovedamientos utilizados en Alemania desde el siglo XV.

8. José M^a AZCÁRATE RISTORI, «La obra toledana de Juan Guas», *Archivo Español de Arte*, XXIX (Madrid, 1956), pp. 9-16; Filemón ARRIBAS ARRANZ, «Noticias sobre San Juan de los Reyes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), XXIX (Valladolid 1963), p. 54; Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 129; M^a Teresa PÉREZ HIGUERA, «En torno al proceso constructivo de San Juan de Los Reyes en Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 7 (Madrid, 1997), pp. 11-24; M^a Teresa PÉREZ HIGUERA, «Juan Guas. Proyecto para la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo», en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, Madrid y Valladolid, 2004, p. 279.

9. Sobre las bóvedas estrelladas de Oña y Arnedo, M^a Pilar SILVA MAROTO, «El monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos», *Archivo Español de Arte*, XLVII (Madrid, 1974), pp. 111-118; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., p. 68; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (Zaragoza, 2012), p. 40, nota 79.



4. Arnedo (La Rioja). Iglesia de Santo Tomás.



5. Herramélluri. Iglesia de San Esteban, pórtico.

Silesia en el siglo XIV. Comúnmente las figuras de estrella mantienen los nervios cruceros diagonales, pero en algunas ocasiones se cubren con un ingenioso sistema de trirradiales que suprime los nervios cruceros, como en las naves laterales de la catedral de Marienwerder, o con estrellas de cuatro puntas formadas, también sin diagonales, por nervios terceletes y ligaduras centrales que corren desde el polo a las claves de los terceletes, como se ve en la colegiata de la Santa Cruz de Breslau (Wrocław).¹⁰

Hasta entonces las figuras de estrellas estaban contenidas dentro de los límites de cada capilla o tramo de las naves y los diseños abarcaban variantes de cuatro, seis y ocho puntas, similares a las que Juan Guas y Juan de Colonia difundieron por España, y que igualmente se encuentran en las obras del tardogótico construidas en La Rioja por Juan de Regil, Martín Ruiz de Albiz y San Juan de Arteaga. El siguiente paso en la evolución de las bóvedas se produjo con la obra de los Parler: Heinrich Parler, natural de Colonia, y su hijo Peter Parler, nacido en Schwäbisch Gmünd donde su padre dirigía las obras de la iglesia de la Santa Cruz que es la primera iglesia de salón de Suabia en recurrir, antes de 1348, a formas de diseño geométrico. Llamado por el emperador Carlos IV, Peter Parler se estableció en Praga en 1356 y trabajó en la catedral donde levantó el coro (1380-1385), obra renovadora y transcendental para el posterior desarrollo de las bóvedas

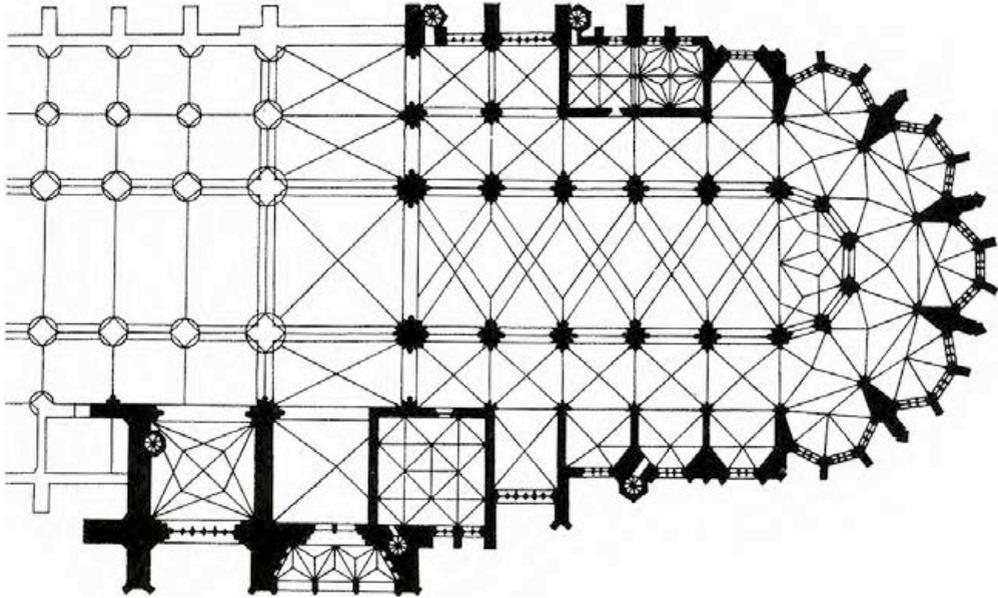
10. Norbert NUSSBAUM, *German Gothic...*, ob. cit., pp. 83-84 y 98-100; Norbert NUSSBAUM y Sabine LEPSKY, *Das gotische Gewölbe...*, pp. 218-224; Ulrike GENTZ, *Der Hallenumgangschor in der städtischen Backsteinarchitektur Mitteleuropas 1350-1500*, Berlin, Lukas Verlag, 2003, pp. 143-144.

en el Imperio alemán [fig. n.º 6].¹¹ Por primera vez se cubren varios tramos de nave –los que abarca el coro– con una red de nervios entrelazados en los que intencionadamente se eliminan los cruceros diagonales y aún los perpiaños se disuelven visualmente al abrirse a mitad de su recorrido dibujando la figura de un rombo. De este modo se genera una trama romboidal continua de nervios en zigzag formada por terceletes entrecruzados que abarcan dos tramos y traspasan la cima central de la nave. A sostener las claves finales de los terceletes acuden nervios perpiaños que están convertidos en meras ligaduras pues, en realidad, su recorrido se interrumpe en estas claves. Parler también suprime los nervios cruceros en la cabecera del coro que se cierra con terceletes y ligaduras en Y extendidas desde el polo hasta las claves de terceletes¹², de tal modo que se compone una estrella en torno al centro de la que deriva la estructura de nervios usada por Simón de Colonia en la capilla del condestable de Burgos.

En adelante, los abovedamientos evolucionaron hacia experimentaciones audaces que se tradujeron en el uso de una gran variedad de figuras, sobre todo de desarrollo geométrico, y en la frecuente supresión de los nervios cruceros que habían tenido una presencia

11. Sobre el ambiente cultural de Praga en tiempos de Carlos IV, Barbara Drake BOEHM y Jirí FAJT (eds.), *Prague, the crown of Bohemia, 1347-1437*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005.

12. Norbert NUSSBAUM y Sabine LEPSKY, *Das gotische Gewölbe...*, ob. cit., pp. 233-259; Norbert NUSSBAUM, *German Gothic...*, ob. cit., pp. 112-116, 126-136 y 180-184. La corona del ábside se puede interpretar como una triangulación entrelazada que tiende trirradiales desde el polo hacia dos apoyos alternos separados por un soporte intermedio.



6. Praga (Rep. Checa). Planta de la catedral.

general desde el inicio del Gótico. Las novedades introducidas por los Parler se propagaron rápidamente por el Sur de Alemania, Austria y Bohemia, donde las estructuras reticulares también suprimen los nervios perpiñanos o los interrumpen. En lo que se refiere a las nuevas figuras de las bóvedas, destacamos que en la nave de la iglesia de St. Maria am Gestade de Viena –obra de Maestro Michael¹³– aparecen tempranamente bóvedas de estrellas formadas por cruces, terceletes y un anillo octogonal que rodea el polo ligando las claves de los terceletes. Pero nos interesa más la situación en torno a Colonia, pues de esta ciudad procede el maestro Juan que vino a Burgos por iniciativa del obispo Alonso de Cartagena. Recordamos que de Colonia era Heinrich Parler y que con una coloniense se había desposado

13. Johann Josef BÖKER, *Architektur...*, ob. cit., p. 30.

Peter Parler. Además, muchos canteros de Colonia –y algunos del Brabante– trabajaron en la obra de la catedral de Praga. Entre ellos se menciona al maestro Ruger, de octubre de 1372 a abril de 1373, que se ha identificado con Rutger von Köln, hijo de Michael, maestro de la catedral de Colonia, y, al parecer, cuñado de Heinrich Parler y tío de Peter Parler que estuvo al cargo de la catedral de San Nicolás de Kampen (Holanda) de 1369 a 1393 [fig. n.º 7]. La bóveda del coro de esta catedral es una réplica de la de San Vito de Praga y, aunque no se cuenta con datos seguros, parece que se abovedó de 1390 a 1410.¹⁴

14. Leonhard HELTEN, *Kathedralen für Bürger. Die St. Nikolauskirche in Kampen und der Wanden architektonischer Leitbilder städtischer Repräsentation im 14. Jahrhundert*, Utrecht-Amsterdam, Architectura & Natura Pers, 1994, pp. 122-125; Leonhard HELTEN, «Reizende Bouwmeester». Der Werkvertrag zwischen den Kirchherren von St. Peter zu Leiden und dem Werkmeister Rutger aus Köln



7. Kampen (Holanda). Catedral.

Como en el coro catedralicio de Praga, la estructura de la red que cubre el coro de la catedral de Kampen se levanta sobre arcos secundarios sin presencia de

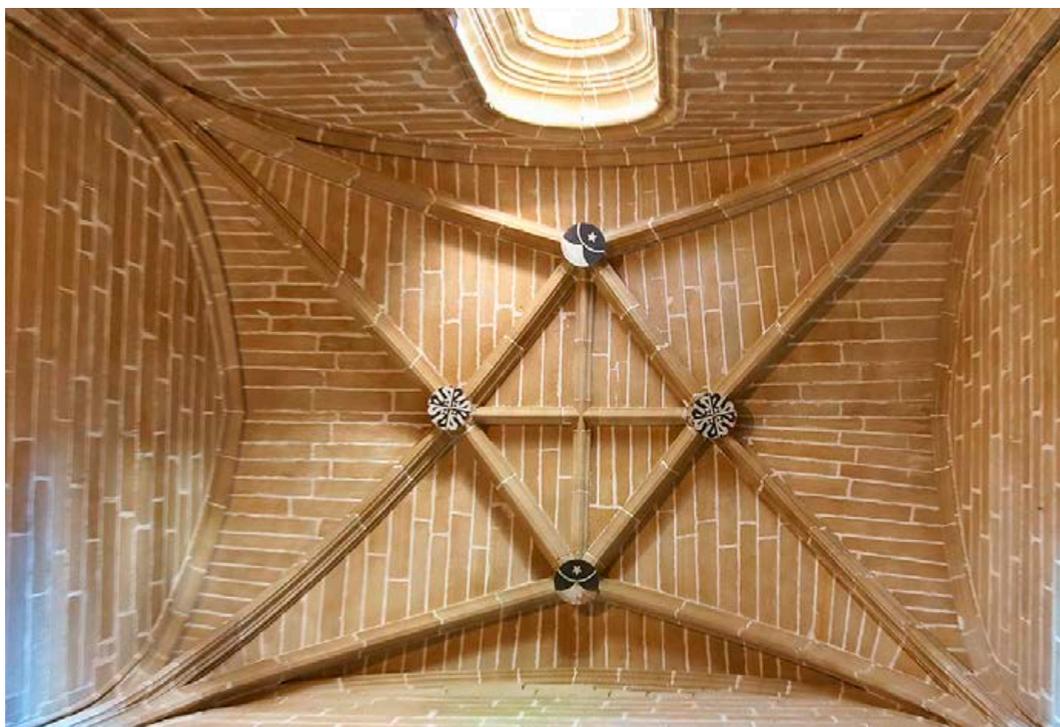
nervios cruceros. Incluso los arcos peripiaños tienen un desarrollo parcial.

aus dem Jahre 1391», en Stefan BÜRGER y Bruno KLEIN (eds.), *Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Darmstadt, WBG – Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009, pp. 129-144; y Barbara SCHOCK-WERNER, «Le chantier de la cathédrale Saint-Guy de Prague», VV.AA., *Chantiers médiévaux...*, p. 279. El maestro Ruger –posiblemente Rutger de Colonia o de Kampen, como le conocen en Leiden– es citado, junto con Nicolás de Estrasburgo, entre los artistas difusores del nuevo arte de los creadores de Praga –«Junckhern von prague», en alusión a los Parler– por Hanns Schmuttermayer en su pequeño libro sobre los pináculos: Hanns SCHMUTTERMAYER, *Fialenbüchlein*, [Nuremberg, 1489], p. 2; Lon R. SHELBY (ed.), *Gothic design techniques: the fifteenth-century design booklets of Mathes Roriczer and Hanns Schmuttermayer*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1977; y Ethan Matt KAVALER, *Renaissance Gothic...*, ob. cit., pp. 44 y 273.

Menos atrevidas, pero interesantes por la semejanza que guardan con ciertos abovedamientos de Simón de Colonia, son las bóvedas de varias iglesias relativamente próximas a Colonia que se cierran con terceletes cruzados de modo que originan un rombo en el centro. Las claves donde confluyen dos terceletes se sujetan mediante una ligadura que corre por la cima de la bóveda y se extiende hasta la clave de los peripiaños. En este caso se trata de bóvedas delimitadas por nervios perimetrales en cada tramo. De este modo se aboveda la nave mayor de las iglesias de San Nicolás de Kalkar [figs. núms. 8a y 8b], reconstruida de 1409 a 1421, de San Víctor de Xanten, levantada de 1437 a 1519, y de San Pedro y San Pablo de Kranenburg, erigida desde 1436. Estas tres iglesias se encuentran en el alto Rin, entre Kleve



8a. Kalkar (Alemania). Iglesia de San Nicolás.



8b. Casalarreina (La Rioja). Monasterio de la Piedad, comulgatorio.

y Wesel, cerca de Colonia. Juan Guas y Simón de Colonia utilizaron variantes de este sistema de abovedamiento que suprime los nervios diagonales.

EL FOCO DE BURGOS CON LOS COLONIA

Hasta comienzos del siglo XV en Castilla predominaba el cierre de las bóvedas mediante sencillos nervios cruceros, pero la situación comenzó a cambiar con el establecimiento de artistas nórdicos en Toledo y Burgos, y en algunas otras ciudades como León, Oviedo, Sevilla y Palencia, en cuya catedral se pudieron levantar las primeras obras tardogóticas castellanas. De Egas Coeman se conserva una traza con una estrella de cuatro puntas y cinco claves pensada para cubrir la capilla hornacina del entierro de Alonso de Velasco en el monasterio de Guadalupe (Cáceres).¹⁵ Con bóvedas del mismo tipo se cubren varias capillas de este monasterio y el espacio de la librería. Por su parte, Pedro Jalopa¹⁶ y Han-

15. JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., pp. 79-80. Se trata de una bóveda con diagonales, terceletes y ligaduras en cruz.

16. El francés Pedro Jalopa –también llamado maestre Perrin, Pera Jalopo y Gelopa– está documentado desde 1411 a 1443 en Valencia, Perpignan, Barcelona, Olite (Navarra), Zaragoza –acompañando a maestre Isambart–, Daroca, Huesca –y probablemente San Juan de la Peña–, Toledo y Palencia –documentado en 1443 pero donde pudo trabajar con Isambart antes de su estancia en Toledo–. En Toledo aparece desde diciembre de 1435, coincidiendo con el inicio de las obras de la capilla de Santiago para el Condestable Álvaro de Luna. En ese momento era maestro de las obras de la catedral Álar Martínez, aunque en 1438 se le cita a Jalopa como maestro de las obras del Condestable. Desde 1418 Enequi colaboraba con Jalopa y se ha sugerido que puede tratarse del bruselese Hanequín Coeman que dirigía las obras de la catedral de Toledo en 1442; JAVIER IBÁÑEZ

equín Coeman cerraron con una estrella de ocho puntas la capilla de Santiago de la catedral de Toledo y Juan Guas demostró una prodigiosa invención al diseñar variadas bóvedas estrelladas que frecuentemente carecen de nervios diagonales cuando cubren tramos laterales y particularmente en las pandas de los claustros de El Paular (Madrid), Segovia y San Juan de los Reyes. También difundió Juan Guas las bóvedas estrelladas con una característica cruz patada que puede alcanzar las claves de los nervios perimetales o circunscribirse entre las claves de terceletes.¹⁷ Las más destacadas están dispuestas en las iglesias del monasterio jerónimo del Parral y del convento do-

FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza», en *La piedra postrera (2). Comunicaciones, Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Tvtris Fortissima, 2007, pp. 75-113; JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias», *Artígrama*, 23 (Zaragoza, 2008), pp. 39-95; JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV», *Biblioteca*, 26 (Aranda de Duero, 2011), pp. 201-226; Amalia María YUSTE GALÁN, «La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna», *Archivo Español de Arte*, 307 (Madrid, 2004), pp. 291-300; Juan Carlos RUIZ SOUZA y Antonio GARCÍA FLORES, «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*, 19 (Madrid, 2009), pp. 43-76; Begoña ALONSO RUIZ y JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412», *Artígrama*, 26 (Zaragoza, 2011), pp. 103-147.

17. Cuando se alcanzan los nervios perimetales, en los cuatro espacios generados por los nervios cruceros se utiliza un sistema de triangulación en el que cada tramo se cubre con dos triadales de nervios desiguales.

minico de la Santa Cruz en Segovia. Esta figura de estrella, muy común en Alemania, tuvo una larga difusión.

Para establecer posibles vínculos y relaciones en los abovedamientos de La Rioja importa sobremanera la obra de Juan y Simón de Colonia. Es probable que, como tradicionalmente se ha supuesto, la llegada de Juan de Colonia a Burgos esté relacionada con la participación del obispo Alonso de Cartagena en el concilio de Basilea que se inauguró en julio de 1431 y no se disolvió hasta julio de 1449, pues bastantes conciliares se resistieron a los decretos del Papa Eugenio IV que ordenaban trasladar las sesiones a Ferrara en 1437 y a Florencia en 1439. El obispo Cartagena acudió a las sesiones entre 1435 y 1439. En su regreso a Burgos pudo acompañarle, o seguirle poco después, Juan de Colonia (m.1481) que levantó en la catedral la capilla funeraria de Alonso de Cartagena o de la Visitación entre 1440 y 1442 y las agujas de la catedral de 1442 a 1458. Juan de Colonia debía conocer la torre de la catedral de Friburgo de Brisgovia –comenzada hacia 1280 y finalizada en 1340– y el plan F para la fachada de la catedral de Colonia, trazado hacia 1300 y atribuido al maestro Johannes. De modo particular se ha puesto en relación con las torres caladas proyectadas y parcialmente levantadas por Ulrich von Ensingen (c.1350-1419), al que se cree formado en el entorno de los Parler y es tracista de la torre de la catedral de Ulm, de uno de los diseños para las torres de Estrasburgo, de la aguja de la iglesia de Santa María de Esslingen y de la torre norte de la catedral de Basilea que se concluyó en 1429.¹⁸

18. Paul FRANKL, *Arquitectura gótica...*, ob. cit., pp. 265-268 y 523-524. Sobre Ulrich von Ensingen, Marc Carel SCHURR, «Ulrich von Ensingen,

Además, Juan de Colonia difundió distintos tipos de bóvedas con figura de estrella que interesan más para nuestro propósito. Para entonces, en Burgos –también en Palencia y en otros lugares de Castilla donde la situación no es bien conocida– ya se habían cubierto algunos espacios con abovedamientos en estrella. Así, es posible que un artífice desconocido cerrara con una bóveda estrellada la capilla funeraria sufragada, a partir de 1414, por Juan Fernández de Velasco, Camarero Mayor de Castilla, en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. La bóveda desapareció en 1616 cuando Juan de Naveda construyó una nueva capilla¹⁹, pero se puede

gen, der Neubau des Ulmer Münsters and die "Medialität des Stils"», en Stefan BÜRGER y Bruno KLEIN (eds.), *Werkmeister der Spätgotik. Personen...*, pp. 106-121, con bibliografía sobre el autor. Sobre Juan de Colonia, Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, «El arte de montea...», ob. cit., pp. 355-366; M^a Pilar GARCÍA CUETOS, «En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla», en Begoña ALONSO RUIZ (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, Marta Fernández-Rañada, D.L., 2010, pp. 71-146; Teófilo LÓPEZ MATA, «La Capilla de la Visitación y el obispo D. Alonso de Cartagena», *Boletín de la Institución Fernán González y de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 101 (Burgos, 1947), pp. 632-647; Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, «Un modelo funerario de la escuela burgalesa: las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos», *Anales de Historia del Arte*, 23 (Madrid, 2013), pp. 273-287.

19. Lena Saladina IGLESIAS ROUCO y Floriano BALLESTEROS CABALLERO, «Capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI (Valladolid, 1980), pp. 493-498; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares», en VV. AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y Patronazgo de la Casa de Velasco*, Villarcayo, Imprenta García, 2004, pp. 263-266; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Una imagen

presumir que tuviera figura de estrella, pues el tramo de nave anterior también se cubre con una estrella de cuatro puntas y cinco claves. La carencia de documentación, que tan lamentable es para los asuntos de la catedral de Burgos en el siglo XV, no permite asegurar la autoría de la sala capitular o capilla de Santa Catalina, pues es conocido que se iniciaron las obras en 1316, pero el sistema de abovedamiento y el haz de columnillas sobre el que se levanta es –incluso en la forma de resolver las esquinas del cuadrado mediante bóvedas de rincón– el que se asocia a Juan de Colonia en los abovedamientos de las capillas mayores del monasterio de Oña [fig. n.º 9] y de Santo Tomás de Arnedo, aunque no existe prueba documental sobre la sala capitular de Burgos ni sobre las capillas de Oña y Arnedo, pues los pagos registrados en el monasterio de Oña se hicieron al cantero burgalés Fernando Díaz desde 1466 hasta la finalización de la capilla en torno a 1470.²⁰ Sobre



9. Oña (Burgos). Monasterio de San Salvador, cabecera.

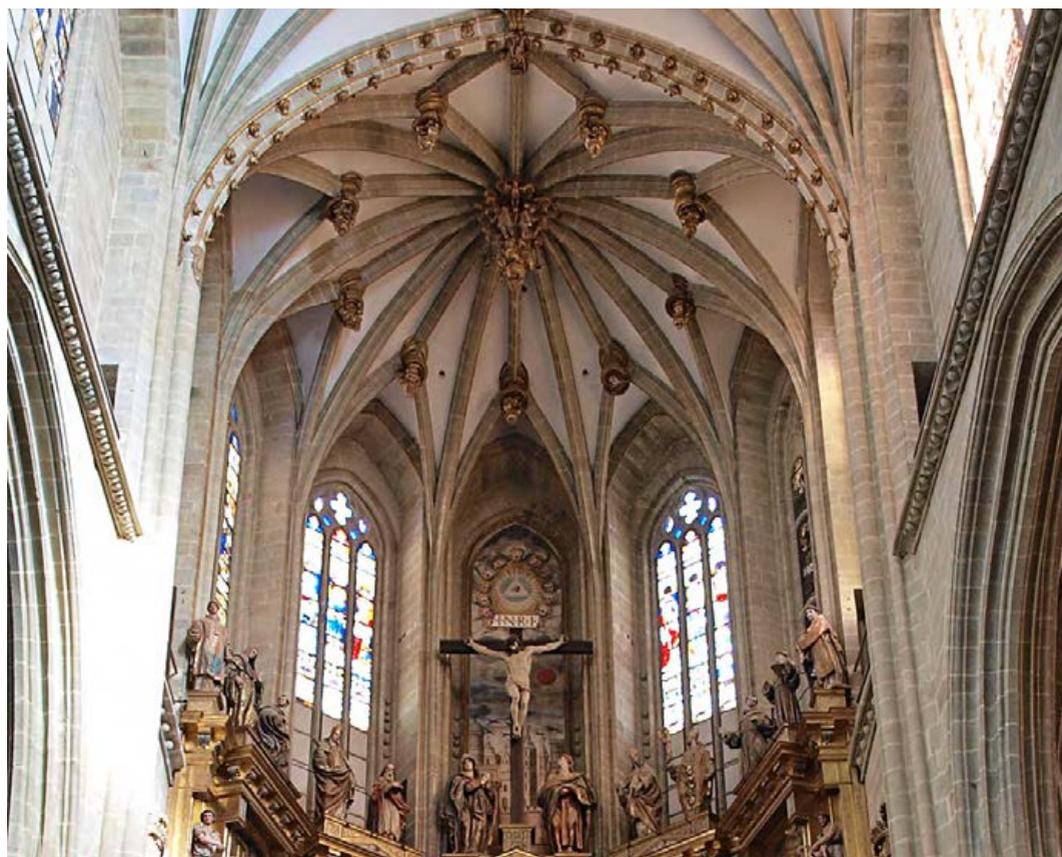
de Felipe Bigarny sobre la primitiva tumba de San Vitores, patronazgo de la casa Velasco», en José Javier Vélez Chaurri, Pedro Luis Echeverría Goñi y Felicitas Martínez de Salinas Ocio (eds.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, 2008, p. 182; M^a Celestina LOSADA VAREA, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda (1590-1638)*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, pp. 185-190.

20. M^a Pilar SILVA MAROTO, «El monasterio de Oña...», ob. cit., pp. 111-118; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., p. 68 Se desconoce si el burgalés Fernando Díaz tenía algún parentesco con Gómez Díaz de Burgos, maestro de la catedral de Palencia fallecido en 1466; Rafael MARTÍNEZ, «Gómez Díaz de Burgos (1430-1466), maestro mayor de la obra de la Catedral de Palencia», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 58 (Palencia, 1988), pp. 415-426.

la iglesia de Arnedo únicamente se sabe que en 1482 estaba en construcción y para 1490 se había finalizado probablemente.²¹ Se ha relacionado con Juan de Colonia la cabecera de la capilla mayor de la catedral de Astorga [fig. n.º 10].²² En esta capilla se inserta en el

21. Para Santo Tomás de Arnedo, Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras...», ob. cit., p. 40, nota 79. Tampoco se ha localizado documentación sobre la cabecera de la iglesia de Santoyo (Palencia) que también ha de ser obra de los Colonia.

22. John D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985, p. 154-155; Pablo de la RUESTRA, *La Catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Astorga, Museo de la Catedral, 1992; Pablo de la RUESTRA, «La catedral de Astorga y sus referentes alemanes», en Chris-



10. Astorga (León). Catedral, cabecera.

heptágono de la cabecera el modelo de capilla centralizada presente en Oña y Arnedo. Varias iglesias de una sola nave en La Rioja adoptaron la estrella central para resolver la cabecera, tanto en capillas cuadradas –Zarratón– como poligonales –Labastida, Foncea, San Vicente de la Sonsierra y Ábalos–. Una primera adecuación del plan la había propuesto

Juan de Colonia en la iglesia de la cartuja de Miraflores cuya cabecera, de diez lados, se cubre con puntas de estrella. Para la nave de la cartuja burgalesa recurrió a estrellas patadas, circunstancia que ayudó decisivamente a difundir estos abovedamientos por el territorio burgalés y riojano.

tian FREIGANG (ed.), *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España*, Frankfurt am Main y Madrid, Vervuet – Iberoamericana, 1999, pp. 273-288; Pablo de la RUESTRA, «La catedral de Astorga y sus trazas germanas», en *Simposio sobre la Catedral. Astorga, 9-11 de agosto de 2000*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2001, pp. 157-177.

Tampoco se ha encontrado noticia documental que vincule las capillas de los obispos burgaleses Alonso de Cartagena y Luis de Acuña con la obra de Juan de Colonia, pero el consenso sobre la autoría de estas dos capillas es general. La capilla de la Visitación se cerró con una bóveda estrellada que fue muy imitada [fig. n.º 11]. Contiene cruceros,



11. Burgos. Catedral, capilla de la Visitación.



12. Burgos. Catedral, capilla de Santa Ana.



13. Burgos. Cartuja de Miraflores.

terceletes y ligaduras que recorren en cruz las líneas longitudinal y transversal de las claves de la bóveda. Nervios secundarios refuerzan las claves de los terceletes alrededor del polo formando un anillo poligonal. Esta figura de estrella se repitió pronto en el sotacoro de Oña y en tres tramos de la nave de este monasterio, obras que hubieron de realizar los Colonia. Más evolucionadas son las bóvedas de la capilla de Santa Ana que Luis de Acuña construyó desde 1477 a 1488, por lo que hubo de concluir la Simón de Colonia [fig. n.º 12]. El espacio se cubre con dos bóvedas: una lleva una estrella de cuatro puntas que integra otra estrella menor de forma romboidal tendida entre el polo y los terceletes; la segunda bóveda se cubre con una estrella de seis puntas con

brazos patados situados en el eje longitudinal de la capilla. Todos los nervios están recorridos por caireles al aire que el maestro había introducido en la obra de la cartuja de Miraflores, concluida también por su hijo Simón [fig. n.º 13]. Lo más interesante es que ambas bóvedas de la capilla de Santa Ana están conectadas por la extensión de un brazo de cruz patado entre ambos espacios de tal manera que, por primera vez en Burgos, el nervio perpiaño se suprime.

De la obra de Simón de Colonia (†1511) nos interesan las novedades introducidas en los abovedamientos y la frecuente supresión de los nervios cruceros. En su obra encontramos estrellas de cuatro puntas compuestas con cruceros o sin ellos y, en ambos casos, con un rombo o una cuadrifolia conopial tendidos entre las claves de terceletes y el polo. En el claustro de Oña (1503-1508) desplegó un variado programa de figuras de estrellas que incluye alguna bóveda de combados inscritos en torno al polo y claves de terceletes y, en un caso, con combados hasta el perímetro de los nervios que conforman el tramo [fig. n.º 14]. Maestre Simón fue el primer arquitecto que extendió los nervios curvos, más allá de las claves de los terceletes, hasta los límites perimetrales de la capilla, con lo que se originan las bóvedas de combados. La primera capilla cubierta de este modo fue la del crucero de la catedral de Palencia, cerrada en 1496, que además también es la primera en curvar los terceletes, sistema que se repetirá en las construcciones en suelo riojano de Juan de Rasines, San Juan de Arteaga y Martín Ruiz de Albiz. Tanto la capilla central del crucero palentino como las otras cuatro laterales se cerraron bajo la maestría de Bartolomé de Solórzano pero, entre quienes han

estudiado la obra, hay acuerdo en adjudicar el diseño de la central a Simón de Colonia desde que Hoag se la adscribiera.²³ También podría corresponderle la autoría de las otras cuatro naves del crucero palentino: las más extremas se cubren con terceletes entrecruzados, segundos terceletes y ligaduras a lo largo de las cimas de la nave. La misma disposición y mayor originalidad presenta la bóveda de la capilla de la Inmaculada de la misma catedral palentina. Los nervios de las dos series de terceletes se cruzan a la altura de la nave y, en lugar de ligaduras, por debajo de los terceletes se extiende una cruz conopial hasta las claves de los formeros. Un esquema semejante, enriquecido con caireles pero sin las penetraciones en los nervios, se emplea en la estrella de la capilla de San Benito del monasterio de Cardeña, construida en fecha imprecisa y que se ha adjudicado a maestro Simón.²⁴ También en La Rioja se encuentran bóvedas generadas por el entrecruzamiento de terceletes sin la presencia de cruceros diagonales.

La más trascendental creación de Simón de Colonia es la bóveda de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos que levantó, a falta de ciertos detalles, entre 1482 y 1494 [fig. n.º 15]. La bóveda recupera el diseño comentado del *Cuaderno* de Villard de Honnecourt, pero lo adapta a un ochavo perfectamente regular y dispone una estrella interior de ocho puntas calada y girada

23. John D. HOAG, *Rodrigo Gil...*, ob. cit., p. 29; Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1990, p. 171; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., p. 92.

24. Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, «El arte de monte...», ob. cit., p. 365.



14. Oña. Monasterio de San Salvador, claustro.

con respecto a la estrella exterior.²⁵ A diferencia de los abovedamientos centrales de Juan de Colonia en el monasterio de Oña y en la iglesia de Arnedo, maestro Simón suprime los nervios cruceros y construye la bóveda sobre terceletes cuyas claves son sujetadas por un segundo anillo de terceletes sostenido, a su vez, por ligaduras que van a la clave polar –o, si se prefiere, terceletes sostenidos por trirradiales que parten desde el polo–. El sistema es el mismo que había utilizado Peter Parler para cerrar la cabecera del coro de la catedral de Praga y, abreviado, lo encontramos en La Rioja

25. Sobre la ascendencia alemana del modelo, Norbert NUSSBAUM y Sabine LEPSKY, *Das gotische Gewölbe...*, ob. cit., pp. 310-313; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., p. 67.



15. Burgos. Catedral, capilla de la Presentación o del Condestable.

en la cabecera trebolada del monasterio de Casalarreina y en las cabeceras de las iglesias de Ojacastro y Leiva. Por último, señalamos que en la plementería de tan diversas bóvedas diseñadas por maestro Simón, cerradas con rampante redondo, encontramos los aparejos francés e inglés y despieces de arista simple –con este sistema se cubre la iglesia de la cartuja de Miraflores– y por arista doble. En este segundo caso, los plementos entre terceletes y el polo pueden finalizar en hiladas romboidales –en las estrellas de cuatro puntas, por ejemplo en el claustro de Oña– o en hiladas circulares, de perfil cupuliforme, como sucede en la capilla mayor de Santo Tomás de Arnedo, prácticamente un casquete esférico desde las jarjas. Los seguidores de Simón de Colonia que trabajaron en La Rioja emplearon los mismos aparejos y despieces y, en algún caso como en la

iglesia de Leiva, con una habilidad técnica muy meritoria.

LAS FIGURAS DE ESTRELLAS Y COMBADOS EN LAS BÓVEDAS DE LA RIOJA

Primeras obras del Tardogótico en La Rioja. El taller de Simón y Francisco de Colonia

La obra del convento de la Piedad de Casalarreina, construido de 1514 a 1522, tiene una importancia capital para el Tardogótico en La Rioja.²⁶ En este ce-

26. Isabel del RÍO DE LA HOZ, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 2001, pp.132-141; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Convento de la Piedad de Casalarreina*, Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1986; José Gabriel MOYA



16. Casalarreina. Monasterio de la Piedad.

nobio de dominicas se localiza la mayor parte de las figuras de estrellas que se emplearon en las bóvedas del territorio riojano [fig. n.º 16]. Dado que el obispo Juan de Velasco, promotor del edificio, tenía intención de edificar un convento con anterioridad a enero de 1509, fecha en la que obtuvo licencia papal para levantarlo, es probable que contara con trazas desde entonces y que se las hubiera encargado a Simón de Colonia, constructor en la misma localidad de un palacio para el condestable Bernardino Fernández de Velasco, hermanastro del

obispo y confidente suyo. El arquitecto burgalés, documentado en Haro en 1488, 1498, 1499, 1501, 1502 y 1509, suministró trazas e informes para cuantas obras se acometían en la ciudad del Condestable, desde la traza para el ensanche de la iglesia de Santo Tomás hasta informes y probablemente dibujos sobre las reparaciones y reconstrucciones del puente de Haro sobre el Ebro y de otro puente de madera sobre el río Tirón.²⁷ En Naharruri, barrio de Haro que comenzó a denominarse Casalarreina en 1503, maestre Simón construía un palacio para el Condestable recientemente desposado y velado, entre 1500 y 1502, con la princesa Juana de Aragón, bastarda del rey Fernando el Católico. En el convento de Casalarreina apuntan al ar-

VALGAÑÓN, *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2007, pp. 123-125; Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, pp. 174-179; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras...», ob. cit., pp. 47-57.

27. Archivo Municipal de Haro, Actas de los años referidos.



17. Ojacastro (La Rioja). Iglesia de San Julián y Santa Basilisa.

tista burgalés algunos elementos formales, sobre todo los abovedamientos así como los haces de columnas recogidos por cintas en el encapitelado.

Como se ha señalado, las obras las hubo de dirigir Juan de Rasines –con Felipe Bigarny, al menos en lo que a la escultura se refiere– mientras que Juan Gil de Hontañón pudo visitar las obras en febrero y marzo de 1516. El crucero de la iglesia se cubre con una original estrella cruciforme –de significado evidente, pues había de cobijar los restos mortales del obispo– que integra en su diseño terceletes curvos, como los del crucero de la catedral de Palencia que cerró en 1496 Bartolomé de Solórzano siguiendo un plan adjudicado a maestre Simón. En los extremos seisavados, que conforman el trébol de la cabecera, se suprimen los nervios cruceros y única-

mente se emplean terceletes y ligaduras –trirradiales– dirigidas al polo del mismo modo que los había empleado Simón de Colonia para generar la bóveda de la capilla del condestable en la catedral de Burgos. También se suprimen los cruceros en los tres tramos de la nave, en las capillas hornacina y en el tramo de acceso al comulgatorio [fig. n.º 8b]. Para todos estos espacios se emplean terceletes atravesados unos con otros de modo que dibujan un cuadrado girado en el centro. Los dos tramos del coro se cubren con estrellas de ocho puntas y dibujo de una cruz patada, aunque es probable que este tipo de bóveda, tan abundante en el ámbito alemán y empleada tempranamente en España por Juan Guas, se hubiera utilizado en La Rioja, con anterioridad, en la iglesia de Ojacastro y en la cabecera y crucero de la iglesia de Santa María de Palacio en

Logroño, obra de Juan de Regil. En otras dependencias del convento se recurrió a bóvedas de combados que en la sacristía se ciñen al espacio entre terceletes y en la sala capitular llegan hasta el perímetro de las capillas: una con una flor de extremos conopiales y otra con un dibujo cóncavo-convexo semejante al modelo que empleó habitualmente Juan Gil. Las bóvedas del claustro evocan el de Oña: en los ángulos y en el centro de cada panda se usan cuadrifolias en torno al polo mientras el resto de los tramos se resuelven con terceletes y ligaduras. Aunque en obras anteriores, como la capilla Valencia de la catedral calceatense, Juan de Rasines, al que suponemos director de las obras, había utilizado en la plementería despieces por arista doble con hiladas romboidales en torno al polo, en Casalarreina se observa un despiece sistemático de arista simple.

Simón de Colonia, al servicio de Bernardino Fernández de Velasco, pudo trazar, supervisar y modificar los proyectos constructivos que se levantaban en el señorío de Haro y tierras riojanas del Condestable. Pensamos que pudo intervenir de algún modo en la obra de la iglesia de Ojacastro, cuya cabecera, al menos, estaba finalizada en 1502²⁸ [fig. n.º 17], como se lee en una de sus filateras, pero que se había iniciado antes de 1496, pues en el exterior muestra el escudo de Luis de Velasco entre figuras de salvajes [fig. n.º 18]. El lugar formaba parte, junto con Belorado, San Vicente del Valle y La Puebla de Arganzón, del mayorazgo que en 1458 había creado

28. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja. T. III. Morales-San Martín de Juberá*, Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1985, pp. 127-128.



18. Ojacastro. Iglesia de San Julián y Santa Basilia, escudo en el exterior.

Pedro Fernández de Velasco, I Conde de Haro de la familia Velasco, para su hijo Luis de Velasco que falleció en 1496 sin hijos varones por lo que el mayorazgo se reintegró al tronco principal de la familia. Su sobrino, el Condestable Bernardino Fernández de Velasco, tomó posesión del mayorazgo el 16 de julio de 1496.²⁹ Una de las filateras de la cabecera ostenta las armas del Condesta-

29. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.], Nobleza, Frías, C.292, D.23-25 y 34; Flor BLANCO GARCÍA, «Catalogación de documentos medievales de La Rioja burgalesa (continuación)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 178 (Burgos, 1972), pp. 160-161 y 163. Luis de Velasco se enterró en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar; en la primera capilla que comunica con la cratícula. Este tramo se cierra con una bóveda de cinco puntas en la que la plementería central se dispone en hiladas concéntricas. Como Ojacastro, se puede relacionar con el taller de Simón de Colonia.

ble que pudo encargar a su arquitecto, Simón de Colonia, que se hiciera cargo de las obras o las supervisara. De hecho cada tramo de la nave se aboveda con una estrella de ocho puntas que contiene una cruz patada, según un diseño que deriva del que está presente en la cartuja de Miraflores. Además, en la cabecera se emplea un sistema de cierre bien original: el ochavo de tres lados del testero está entrelazado con el primer tramo de la nave mediante la supresión del perpiño intermedio y la formación de un rombo que liga ambos espacios de forma parecida a como se vinculan los tramos de la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos. El resultado es una novedosa cabecera con dos tramos reticulados.

María de Guevara, señora de Herramélluri, había determinado en su testamento de 1474 levantar un monasterio jerónimo en el lugar, pero las ambiciones sucesivas de su hermano el conde de Oñate, señor de la Casa Guevara, y del Condestable Bernardino Fernández de Velasco frustraron la iniciativa.³⁰ El Condestable se hizo con el lugar a finales de 1509 y pensamos que pudo decidir la construcción de una iglesia nueva en Herramélluri, tal vez para hacer olvidar que los recursos del lugar se habían desviado desde 1500 para levantar una iglesia nueva en el monasterio de San Juan del Monte y, sobre todo, para ganarse la voluntad de sus nuevos vasallos. La iglesia de este pequeño lugar cuenta con un portal y una cabecera dignas de un gran arquitecto.

La cabecera de la iglesia de Herramélluri resulta sorprendente [fig. n.º 19].

30. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras...», ob. cit., pp. 31-32.

Se extiende por un primer tramo recto de la nave y consigue una unidad espacial excepcional que tiene como precedente la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos, así como los enlaces entre cabecera y crucero de la cartuja de Miraflores y de la iglesia de Ojacastro. Además, para lograr la comunicación entre ambos tramos, el nervio perpiño se abre a mitad de su recorrido y dibuja un rombo como en otras iglesias europeas derivadas de la obra de Peter Parler en Praga –o de Rutger von Köln en la catedral de Kampen–. La relación con el centro burgalés se confirma por la semejanza que guarda con la disposición de otras cabeceras de iglesias burgalesas como las de Santa María del Campo y El Almiñé, así como las de Arroyo de Valdivielso, Ayuelas, Buniel, Citores del Páramo, Fuentebureba, Marmellar de Abajo, Miraveche, Pesadas de Burgos, La Prada, Riocerezo, Santa María Ribarredonda, y Villanueva de Río Ubierna. Para cubrir el ochavo de la cabecera se prescinde de trazar nervios diagonales y se emplea el esquema de estrella de ocho puntas del dibujo aportado por un segundo maestro desconocido al *Cuaderno* de Villard de Honnecourt. El escaso desarrollo de esta cabecera guarda un gran parecido con el coro de la iglesia del hospital de Braunau (Austria) y también se relaciona con las cabeceras de las iglesias bohemias de Mühlhausen y Krumau, y con las iglesias bávaras y austriacas de San Esteban en Braunau –que sigue un diseño de Stephan Krumenauer–, y de San Miguel en Altötting. En Herramélluri, para ayudar a la unidad espacial, los nervios se soportan sobre ménsulas, como en la cartuja de Miraflores y con capiteles que derivan de los tallados en este edificio de Juan de Colonia. Un diseño tan original e innovador es difícil que saliera de otro



19. Herramélluri (La Rioja). Iglesia de San Esteban, cabecera.

artífice que no sea el arquitecto del Condestable: Simón de Colonia; de hecho, el trazado cruzado de los terceletes se asemeja al que está presente en el sotacoro de Oña que relacionamos con el taller de maestre Simón. El ejecutante de la cabecera de Herramélluri pudo ser Martín Ruiz de Álbiz, su hombre de confianza en las obras de la sede del señorío de Haro. Ni en Álbiz ni en ningún otro artista volvemos a encontrar nada parecido, sin embargo el adorno de las ménsulas es relativamente semejante al de los capiteles de la cabecera de San Vicente de la Sonsierra, obra adscrita a Ruiz de Álbiz por un informante en 1532. Precisamente en las ménsulas encontramos otra relación entre esta iglesia y los modelos de los Colonia en los que se insertan estrellas en cabeceras poligonales. En los capiteles de la cabe-

cera de Herramélluri aparecen figuras portando escudos que quieren imitar lo realizado en las ménsulas de la cartuja burgalesa, aunque aquí se esculpen figuras desmañadas. Semejantes capiteles con figuras y escudos encontramos en las iglesias de San Vicente de la Sonsierra y Ábalos en las que también se ha optado por una estrella central para cubrir el espacio heptagonal.

Es de lamentar que no se continuara por las naves el magnífico diseño de la cabecera. Se ha documentado la presencia de Juan de Lesaca e Íñigo de Bidania en las obras de Herramélluri de 1516 a 1525, pero pensamos que han de ser los autores de los tramos de la nave, cerrados con sencillas estrellas de cuatro puntas y cinco naves. En el pórtico, también poco común, se repite el mo-

delo del *Cuaderno* de Villard y, aunque se ha relacionado con Juan de Rasines, podía existir traza anterior [fig. n.º 5]. El portal está cubierto con una bóveda octogonal levantada sobre trompas. Las penetraciones de las líneas de la portada propiamente dicha remiten ciertamente a la obra de Rasines, que la pudo ejecutar o dirigir, pues, como hemos dicho, se ha documentado a Lesaca, Íñigo de Bidania y, más tarde en 1535, a Domingo de Bidania.³¹

Otra obra singularísima en el territorio, aunque no tuvo continuidad, es la capilla de la Magdalena de la catedral de Santo Domingo de la Calzada [fig. n.º 20]. Su construcción fue iniciativa de Pedro de Carranza, maestrescuela de la catedral de Burgos que comenzaría a edificarla hacia 1510 y la concluyó en 1517. El artista la imaginó como un gran baldaquino debajo de la capilla gótica del siglo XIII; es decir, como una arquitectura dentro de otra. Está cubierta con una estrella de cuatro puntas con terceletes en los lados menores y una figura cruciforme calada formada por dos círculos secantes con los nervios perimetrales y dos conopios que se dirigen hacia los terceletes. El frente decorativo exterior oculta una ventana que originalmente permitía el paso de la luz y así se comprende el calado de la bóveda. El estilo de la capilla, la bóveda calada, cuya novedad e interés ha destacado María José Redondo, y los caireles del arco de ingreso y del sepulcro permiten adscribir la obra a Francisco de Colonia,

31. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Historia del Arte en La Rioja...*, ob. cit., pp. 145-146 y 163-165; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines, 1469-1542», *Berceo*, 162 (Logroño, 2012), p. 256.

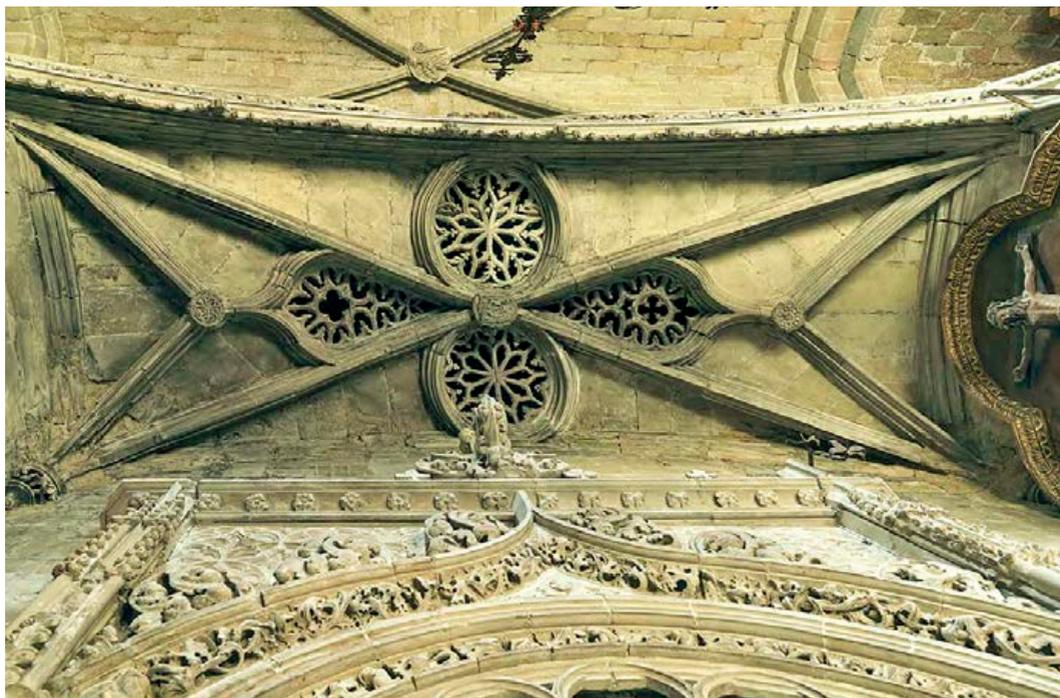
maestro de las obras de la catedral de Burgos.³²

La obra de Juan de Rasines en La Rioja

Juan de Rasines (1469-1542) es un artífice fundamental del Tardogótico en La Rioja.³³ En 1532 declaró que llevaba cuarenta años trabajando para la catedral calceatense y esta circunstancia fue sin duda una plataforma inmejorable para expandir su fama por La Rioja alta y, en consecuencia, la contratación de iglesias. Además, dirigió las obras de arquitectura del convento de Casalarreina, obra primordial en este territorio. Su primera obra propia en la catedral de Santo Domingo de la Calzada fue la capilla Valencia que ya estaba edificada en 1501. El despiece de la plementería es por arista doble, sistema que empleó en prácticamente todas sus obras pero que no se encuentra en ninguno de los espacios de Casalarreina. La bóveda de la capilla Valencia tiene figura de estrella de cuatro puntas con cinco claves principales, pero con una particularidad que comparte con los abovedamientos de las capillas del obispo Zúñiga y del doctor Pedro González de Santo Domingo –esta última estaba concluida en 1454, aunque desconocemos si el abovedamiento es posterior–. En las tres bóvedas indicadas, los nervios cruceros llevan claves

32. María José REDONDO CANTERA, «La capilla de la Magdalena», en Eduardo Azofra (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Salamanca, Gobierno de La Rioja, 2009, pp. 124-129. Recoge la bibliografía sobre la capilla.

33. Sobre este artífice, Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica...*, ob. cit.; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras...», ob. cit., pp. 7-84; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez...», ob. cit., pp. 229-257.



20. Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Catedral, capilla de la Magdalena.

secundarias sin desarrollo de ligaduras, por lo que parece que estuviera previsto un abovedamiento con ligaduras en torno al polo, a menos que se idearan para disponer filateras complementarias a la manera como se ubican los escudos en los nervios de los tramos del crucero de la iglesia de Santa María la Real de Nájera. Rasines declaró en 1532 que había residido en Nájera y le hemos adjudicado el claustro de los caballeros del monasterio de Santa María la Real. Pero también pudo trabajar con anterioridad en esta localidad. La iglesia llevaba muchas décadas reedificándose y la primera noticia sobre sus artífices se refiere a un trasmerano: desde 1470 laboraba en la iglesia del monasterio el cantero Sancho Ruiz, natural de Nates.³⁴ El 13 de agosto

34. En este año se había obligado con el prior Gonzalo de Cabredo –el mismo que había

de 1488, siendo prior Pedro Martínez de Uruñuela, se contrató hacer el crucero, que lleva los primeros abovedamientos con figuras de estrella utilizados en la iglesia, pero las obras en la iglesia no concluyeron hasta comienzos del siglo XVI. Los primeros trabajos de Juan de Rasines para el cabildo calceatense, todavía como oficial, se remontan a 1492: los desaparecidos crucero y ermita de San Sebastián. En esos años, en Nájera se estaban ejecutando obras de mayor alcance y podría ser que interviniera en ellas como oficial. Aparte de que las torteras meramente decorativas de la capilla Valencia pudo sugerirlas la visión

encargado en 1483 el retablo mayor en Flandes a Hans Memling– a traer tres mil sillares de las canteras de Cenicero y San Asensio y casi otro medio millar para capiteles y arcos; A.H.N., Sección Clero, Leg. 2952.

de la disposición de escudos en puntos intermedios de los nervios en el crucero de Nájera, le podría corresponder la estrella con dos brazos romboides que se levanta al final de la iglesia sobre el panteón real –ahora encima del coro pues allí lo trasladaron Juan Martínez de Mutio y Juan de Acha en 1535–. Por otro lado, en Nájera hubo de ver los contrafuertes circulares que empleó en algunas de sus obras tempranas.

La iglesia medieval de Ezcaray renovó su cabecera a finales del siglo XV o en los primeros años del siglo XVI, posiblemente con el concurso de los artífices que trabajaban en Nájera. Era señor del lugar, Pedro Manrique, pariente próximo de su homónimo el I duque de Nájera, enterrado en 1515 en la cabecera de Santa María la Real de Nájera.³⁵ La presión de la cabecera de la iglesia de Ezcaray se contrarresta con

35. Fray Gregorio ARGAIZ, *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España y Teatro monástico de la provincia tarraconense*, Madrid, imprenta de Bernardo de Herbada, 1675, p. 387. En una visita realizada al monasterio el 26 de julio de 1638 se describe la sepultura del duque: «su merced el dicho visitador miro la capilla mayor y el altar mayor con su presbiterio, y vio que al lado del Evangelio sobre las gradas que bajan azia la sacristia a la capilla colateral, esta un túmulo grande de piedra distante del dicho altar mayor como dos varas, y levantado del suelo como otras dos varas por lo mas alto, y como otras dos varas de ancho, y cosa de tres de largo y sobre el dicho túmulo una tumba de madera en forma de ataúd cubierta con un paño de brocado antiguo con las armas de los Duques de Nagera, y una rexa de valaustres de madera que rodea y cierra todo el dicho túmulo. El qual dixerón los dichos monges que era el deposito del Duque de Nagera don Pedro Manrique. Y su merced el dicho visitador reconozio como dicho túmulo esta en el lugar mas preeminente de toda la iglesia», A.H.N., Consejos, Sig.15654-2, ff. 112-113 v.

contrafuertes cilíndricos, a semejanza de los empleados en Santa María de Nájera y parecidos a los que, después, Rasines utilizó en la cabecera de la iglesia del convento de Casalarreina. Además, como en la capilla Valencia de la catedral calceatense, los terceletes de los brazos del crucero de Ezcaray disponen de claves secundarias meramente decorativas ya que no pasan por ellas ningún tipo de ligaduras.

Lamentablemente no se conservan los abovedamientos de la iglesia del convento jerónimo de San Miguel del Monte en la Morcuera, construida por Juan de Rasines de 1500 a 1509 con los legados de María de Guevara –que no se sustanció hasta 1500– y de Elvira Manrique. Los haces de columnas son semejantes a los de la iglesia del convento de Casalarreina y de forma parecida se recogen con un capitel corrido. El arranque de los nervios en algunos de los jarjamentos del crucero y del coro permiten asegurar que el espacio se cubría con cruceros, terceletes y contraterceletes, todos con un mismo grosor, de modo que se cerraban con figuras de estrellas de cuya belleza nos han dejado ligeros comentarios algunos de los que las vieron.³⁶ La panda conservada del claustro

36. Inocencio CADIÑANOS BARDECI, *Monasterios medievales mirandeses. Herrera y San Miguel del Monte*, Miranda de Ebro, Fundación Cultural «Profesor Cantera Burgos», 1986; José Javier VÉLEZ CHAURRI, «Patronos y arquitectos en el Monasterio Jerónimo de San Miguel del Monte o de la Morcuera (Miranda de Ebro)», en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del Simposium 1/5-IX-1999*, San Lorenzo del Escorial, R.C.U. Escorial-M^a Cristina, Servicio de Publicaciones, 1999, t. II, pp. 1129-1152; José Javier VÉLEZ CHAURRI, *San Miguel del Monte (Miranda de Ebro). Arte, patronos y arquitectos en un monasterio jerónimo*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia, 1999, pp. 11-44; Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitect*

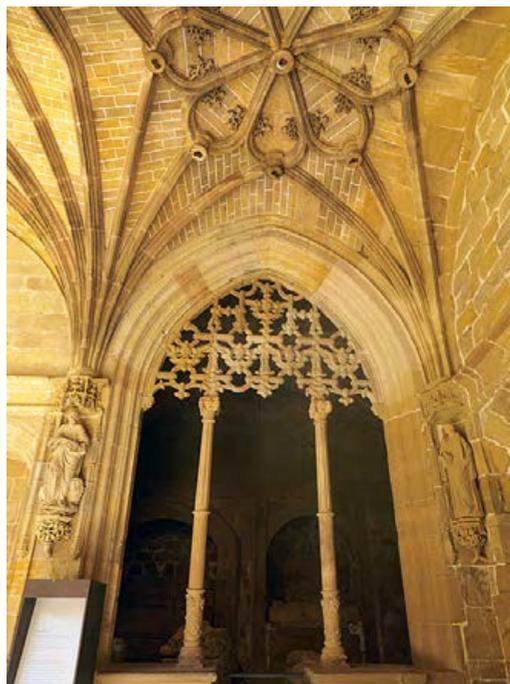
de la Morcuera se cierra con despiece de arista simple y recurre a terceletes curvados y conopios como en la obra de Casalarreina, pero llegan hasta los extremos del perímetro de las capillas por lo que pueden ser ligeramente posteriores. La presión se contrarresta con contrafuertes circulares que parece ser un recurso personal frecuente, aunque en este caso de San Miguel del Monte se debe recordar que para los contrafuertes se empleó una piedra distinta a la de la panda conservada y, por ello, no se puede descartar que los apoyos hayan sido modificados con posterioridad o, incluso, añadidos.

Las obras del llamado claustro de los Caballeros en el monasterio de Santa María la Real de Nájera [fig. n.º 21] comenzaron bajo el abadiato de fray Juan de Llanos, 1517-1521, «que dexo hecha la planta, y hecha muestra que no podia menos de seguirse»³⁷ y, aunque se trabajaba todavía en 1529, lo principal estaba realizado para esta última fecha.³⁸ En las esquinas del claustro se disponen cuatro bóvedas estrelladas con combados diferentes. Las dos bóvedas de esquina que limitan con el muro de la iglesia se resuelven con estrellas en cruz inscritas en los nervios perimetrales. Están inspiradas en la del crucero del convento de Casalarreina y una de ellas curva los terceletes como sucede en el modelo. En la esquina entre el refectorio y las depen-

tura tardogótica..., ob. cit., pp. 248-252; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras...», ob. cit., pp. 26-39.

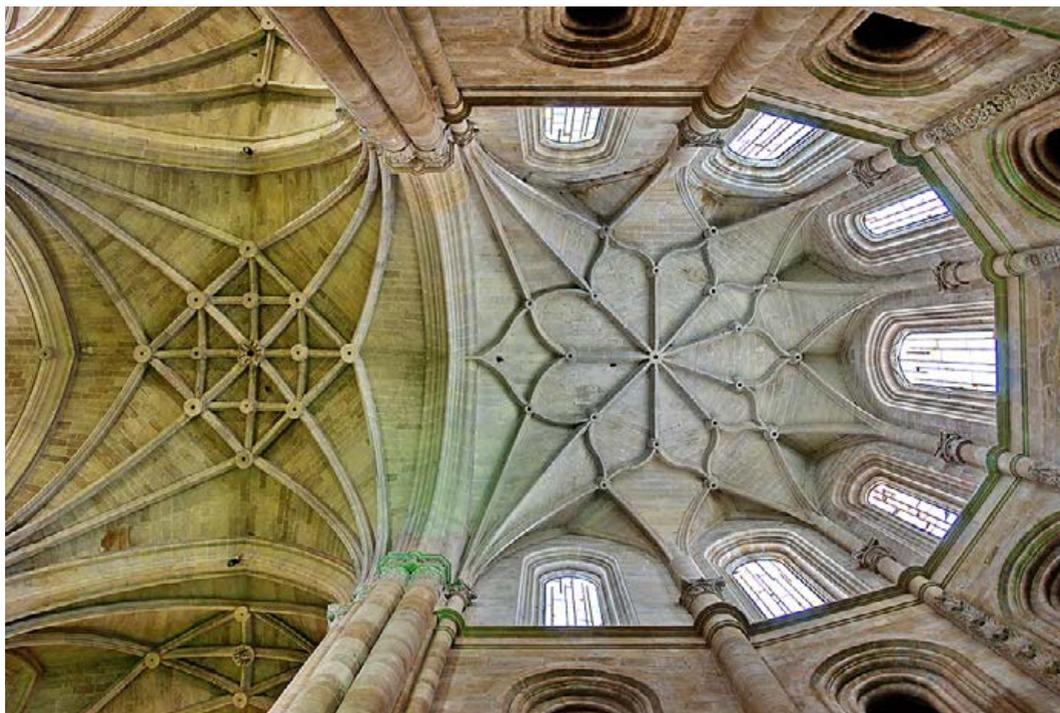
37. Gregorio de ARGAIZ, *La Soledad Laureada...*, ob. cit., p. 387 v.

38. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Historia del Arte en La Rioja...*, ob. cit., pp. 149-150 y 177-178; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez...», ob. cit., pp. 242-246.

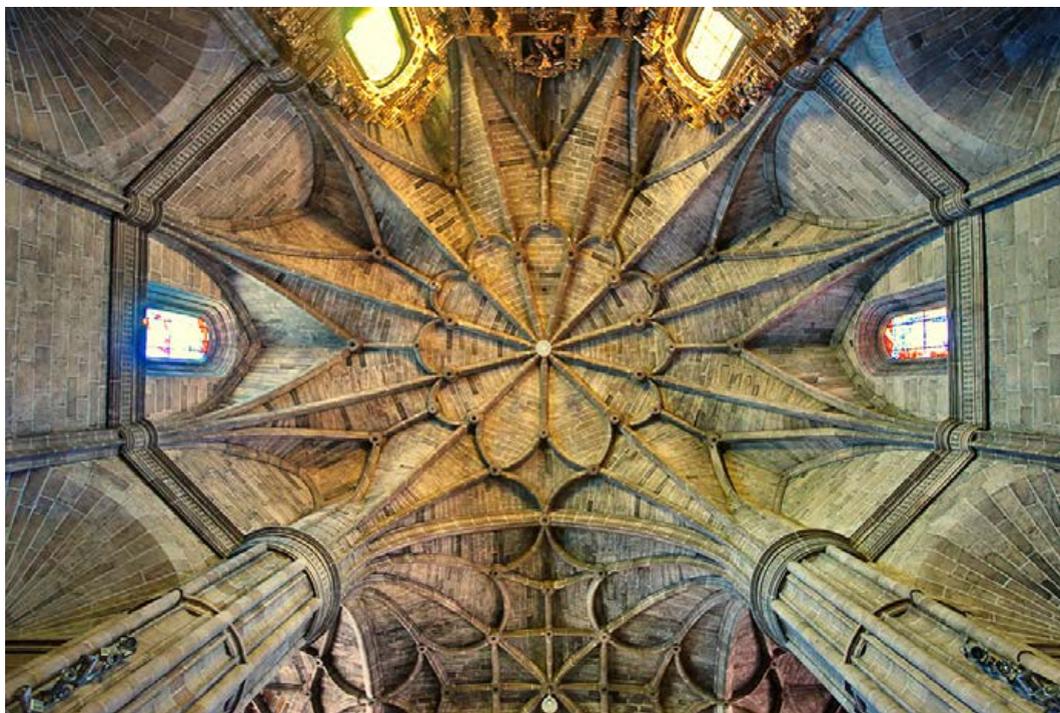


21. Nájera (La Rioja). Monasterio de Santa María la Real, claustro.

dencias monásticas Rasines tendió una bóveda de combados con extremos conopiales que responde a la tipología que caracterizará su obra posterior. Por último, el ángulo que da acceso a la capilla de la Vera Cruz se resuelve con una rosa circular de lóbulos extendidos desde el polo hasta las claves de los terceletes y medios cruceros. Este dibujo, que tiene un precedente en la capilla de la Concepción del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, anticipa la solución ofrecida para cubrir la capilla mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada [fig. n.º 22] y la capilla mayor de Santo Tomás de Haro [fig. n.º 23]. Con otras figuras de estrellas también se destacan los tramos que dan acceso a la iglesia o a otras dependencias, aunque no se ubiquen en las esquinas. Sin embargo, resulta más difícil explicar la irregularidad de los abovedamientos se-



22. Santo Domingo de la Calzada. Catedral, cabecera.



23. Haro (La Rioja). Iglesia de Santo Tomás.

cundarios de la panda aneja al refectorio con respecto a los que se dispusieron en las otras tres crujías. En el tramo que discurre vecino al refectorio se emplearon cuadrifolias tendidas entre las claves de terceletes, mientras que en las otras tres pandas se usaron sencillas estrellas de cinco claves. Por tanto, se puede suponer que el plan sufrió alguna modificación, si es cierto que desde el comienzo de las obras existió planta y muestra que también afectara a los abovedamientos, porque en lo que se refiere a las pantallas de grutesco que cierran los vanos es evidente que se siguió un plan.

Rasines siguió con fidelidad el diseño de la capilla del Condestable de Burgos en las capillas del monasterio de Santa Clara de Briviesca y en la capilla Urrutia en San Severino de Balmaseda. Sin embargo, en las capillas mayores de Santo Domingo de la Calzada y la de la colegiata de Roa, el segundo anillo de terceletes, que en el modelo original configura una estrella central de puntas rectilíneas, es sustituido por otro de terceletes curvos que determina una estrella o mejor una rosa de pétalos conopiales. Esto es técnicamente posible porque los terceletes curvos no desempeñan función sustentante propiamente dicha: a partir de las jarjas, que alcanzan las claves del primer anillo de terceletes rectos, la bóveda se despieza en hiladas concéntricas poligonales que se van aproximando al círculo hacia la clave de modo que, aunque muy plana, tiene disposición cupuliforme desde las claves de los terceletes propiamente dichos. En el amplio espacio central el artista podía disponer la figura de los nervios a capricho –con segundos terceletes rectos o curvos para dar lugar a estrellas de puntas rectilíneas o curvadas–. En la catedral calceatense hubo de des-

viar la presión, concentrada en los jarjamentos, mediante arbotantes, pues la girola románica no le permitía disponer los contrafuertes adecuados. La capilla mayor de la catedral calceatense la realizó de 1529 a 1532 y la de Santo Tomás de Haro a partir de 1531.³⁹ El espacio cubierto mediante hiladas circulares es mucho menor en Haro que en la bóveda de Santo Domingo. En Haro se utilizan nervios cruceros y gran parte de la capilla se despieza en arista simple. En la iglesia de Haro Rasines pudo concretar una de las propuestas que había hecho para la catedral de Salamanca: iglesia de planta rectangular provista de una grandiosa capilla mayor ochavada sin girola ni capillas radiales. Se ha señalado que para la cabecera, en la que define el ochavo en altura mediante trompas, pudo partir de la traza que en 1498 había entregado Simón de Colonia para

39. Sobre estas dos iglesias, Agustín PRIOR UNTORIA, *La catedral calceatense: notas para la historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1950, pp. 96-97. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, «Las etapas de construcción de Santo Tomás de Haro», *Archivo Español de Arte*, 154-155 (Madrid, 1966), pp. 179-190; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980, t. II, p. 14 y ss.; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Documentos para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986, pp. 38-39; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, p. 18; Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica...*, ob. cit., pp. 213-216 y 220-233; M^a Begoña ARRÚE UGARTE, «El sistema «hallenkirchen» en La Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla», en María Carmen LACARRA DUCAY, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004, pp. 116-117 y 128-130.

la ampliación del templo de Haro. Es posible que la tuviera en cuenta, pues el dibujo se asemeja al de la iglesia de Santo Tomás de Arnedo.⁴⁰ Si se exceptúa la rosa central en torno al polo que es precisamente la zona que despiezó con hiladas circulares, el resto de la bóveda lleva despiece simple y recurre a los cruceros diagonales para equilibrar el abovedamiento. A diferencia de Santo Domingo y Roa, donde prescinde de los cruceros, las puntas de la estrella están formadas por cruceros y trirradiales, como en las capillas de Oña y Arnedo, o como en la cabecera de Ábalos, pero la plementería de esta última obra lleva despiece en arista simple. Seguramente Rasines vio el diseño de maestro Simón para la cabecera de Haro y también consideró las obras propias y de otros artífices que le habían precedido, pero el diseño final no parece una simple copia y ha de ser fruto de su inventiva. Con anterioridad había cerrado una esquina del claustro de Nájera con una solución relativamente semejante e igualmente había levantado la capilla mayor de Santo Domingo de la Calzada. La original capilla de Haro puso punto final a una brillante carrera.

Las iglesias de Martín Ruiz de Albiz y San Juan de Arteaga

Los templos riojanos fueron lugar de frecuente actuación de artistas vascos que procedían preferentemente de dos zonas: el territorio de Busturia, Guernica y Mendata –en el señorío de Vizcaya– y el área de Albítzur, Bidania,

40. Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, ob. cit., pp. 194-195; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., p. 69; Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica...*, ob. cit., pp. 144-145.

Regil y Azpeitia, en Guipúzcoa. Juancho de Garnica es el primer vizcaíno relacionado con maestro Simón del que se tiene noticia. Testificó en 1487 cuando se señaló sitio para levantar la sacristía de la capilla del Condestable, estando ausente Simón de Colonia.⁴¹ Menos conocida es la obra de Martín Ruiz de Albiz (ca. 1470-1529), también seguidor de Simón de Colonia, y de San Juan de Arteaga (ca. 1483-1529), arquitectos vascos que eran parientes entre sí.⁴² Ruiz de Albiz debió de nacer en Albiz (Vizcaya) alrededor de 1470. Una de sus primeras obras en La Rioja fue la reconstrucción urgente de la iglesia de Santo Tomás de Haro, entre 1501 y 1509, tras su ruina parcial de 1498 cuando él mismo participaba en el intento de levantar una nueva cabecera conforme a un diseño de Simón de Colonia. Este templo no se conserva pues fue sustituido por otro edificio encargado a Juan de Rasines, pero importa señalar que el Ayuntamiento y el cabildo de Haro le mantuvieron al mando de las obras pues medió

41. Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., p. 67; Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, «El arte de montea...», p. 357.

42. Sobre estos arquitectos, Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Martín Ruiz de Albiz y San Juan de Arteaga arquitectos de la catedral de Santa María la Redonda de Logroño, 1523-1529», en prensa. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras...», ob. cit., pp. 54 y 57; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez...», ob. cit., p. 231; María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, *Logroño en el siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, pp. 240 y 258-262; María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, «La ciudad. El ejemplo de Logroño», en María Teresa Álvarez Clavijo, José Antonio Tirado Martínez y Pedro Álvarez Clavijo, *Sobre la plaza mayor. La vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*, Logroño, Museo de La Rioja, 2004, p. 39.

a su favor el Condestable movido, sin duda, por Simón de Colonia.⁴³

Los canteros que testificaron en dos procesos judiciales ocurridos en 1520 y 1532 dieron noticia de varias iglesias en las que habían trabajado Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga. A Ruiz de Álbiz le adjudican la iglesia del Cristo de Labastida (Álava), la del convento del Toloño en la misma población, la iglesia de Santa María en Quintanilla San García (Burgos), y las iglesias riojanas de Haro, San Vicente de la Sonsierra, Zarratón, San Torcuato, Treviana y Bañares. A Arteaga le relacionan con las iglesias de Bergüenda (Álava), Sotés, Nегueruela, Uruñuela y Leiva.⁴⁴

El crucero y la cabecera de la iglesia de Labastida –convertida en ermita del Santo Cristo al construirse la iglesia actual en la parte baja de la villa– [fig. n.º 24] se pudo levantar mientras Ruiz de Álbiz reconstruía la iglesia de Santo Tomás de Haro, tras la ruina de su cabecera en 1498. Las obras de la iglesia de Haro entretuvieron a Ruiz de Álbiz en la villa hasta 1509. Todavía de 1511 a 1516 trabajó en las obras de la cerca del castillo de la Mota de Haro. En la cabecera pentagonal de Labastida, el arquitecto vasco encajó una estrella derivada del tipo utilizado por Juan de Colonia en la cabecera de Astorga. Para hermostrar el crucero dispuso un anillo circular alrededor del polo en una curiosa e imperfecta solución, pues las ligaduras únicamente son secantes a las claves de los terceletes en la dirección longitudi-

nal mientras que resultan tangentes a las claves de los terceletes transversales. En los tramos laterales, sencillas estrellas de cuatro puntas y cinco claves.

La planta original de la iglesia de Santa María en Quintanilla San García (Burgos), que Martín Ruiz de Álbiz levantó con anterioridad a 1520, era de nave única con cabecera cuadrada. A la primera construcción han de corresponder los tres tramos de nave conservados: el crucero –cerrado con una estrella de cuatro puntas con nervios diagonales, terceletes y un anillo octogonal en torno al polo–, el tramo siguiente –que contiene un anillo circular en torno al polo trazado desde claves secundarias que no alcanzan las de los terceletes– y el tramo sobre el coro, con un cuadrado alrededor de la clave polar. Con posterioridad, en los años cuarenta del siglo XVI⁴⁵, Pedro de Rasines rehízo la cabecera y dispuso sobre la capilla mayor una bóveda estrellada con combados que repite la traza de la capilla del hospital del Rosario de Briviesca. Rasines aprovechó el muro recto del testero original pero lo transformó en ochavo en altura disponiendo dos trompas visibles tras el retablo que se encuentran transliteradas al exterior. Además añadió dos capillas: una enfrente del espacio de la torre con la que forma transepto y otra más al abrir el espacio de la torre hacia la cabecera.

Pensamos que la iglesia de Treviana, obra de Ruiz de Álbiz, se cerraría en las dos primeras décadas del siglo XVI. En origen se trataba de una iglesia de nave

43. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga...», en prensa.

44. *Ibidem*. Se mencionan algunas de estas obras en, María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, «La ciudad...», p. 39.

45. Archivo Diocesano de Burgos, Quintanilla San García, Libro de fábrica, 1541-1563. Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica...*, ob. cit., pp. 276-279.

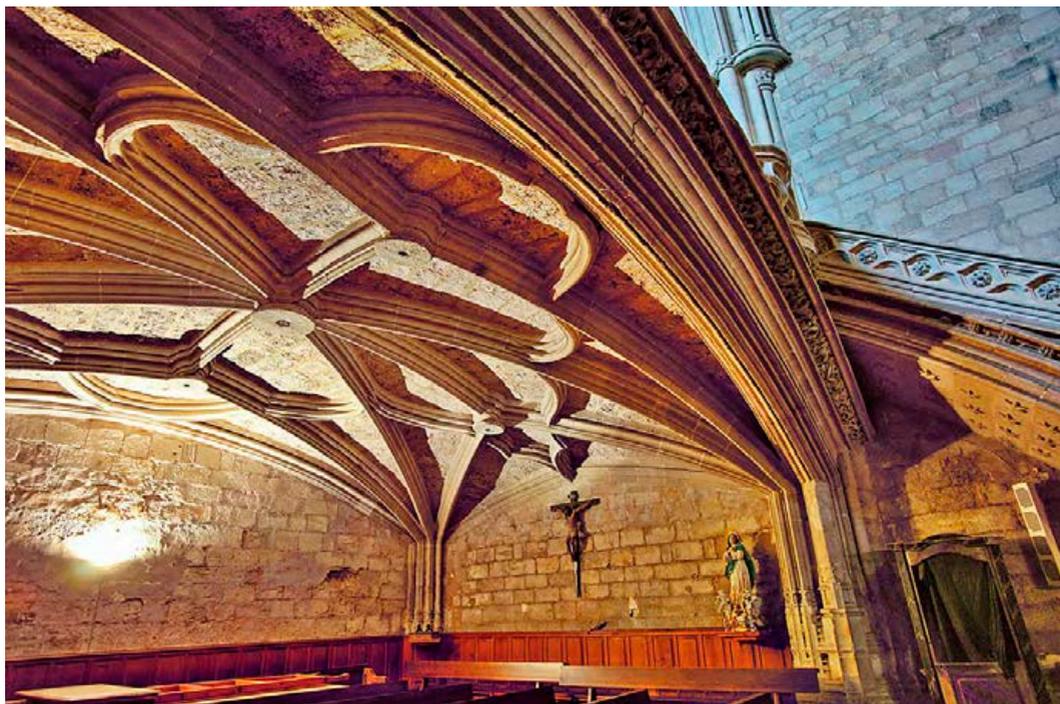


24. Labastida (Álava). Ermita del Santo Cristo.

única cerrada con abovedamientos de estrellas de cuatro puntas y cinco claves. Con el añadido temprano de dos tramos de naves laterales se ha transformado en una pequeña iglesia de salón, aunque las naves laterales tienen una ligera altura menor. Posiblemente el mismo Ruiz de Álbiz ejecutó la ampliación, a juzgar por las tracerías de las ventanas del Sur, aunque pudieron ser trasladadas y reaprovechadas en el momento de la ampliación. A los pies se sitúa la entrada y el coro en un espacio cuadrado que era exento, como la cabecera. Cada nave lateral muestra una capilla cubierta con cuadrifolia entre terceletes y otra con un cuadrado girado que no alcanza los terceletes en el eje longitudinal. Semejantes a la iglesia de Treviana, lugar de señorío del Condestable, son las iglesias de Cellorigo y Foncea que igualmente le pueden corresponder.

El arte de Ruiz de Álbiz evolucionó a la vista de las obras del convento de Casalarreina, donde suponemos que intervino. Lo recordó en 1520 Juan Pérez de Lequeitio al decir que las obras de Álbiz eran muy buenas y perfectamente obradas, sobre todo «según quel dicho Martin Ruyz haze agora las obras». En el mismo juicio, Rasines, que había visto iglesias de Álbiz y de Juan de Regil –arquitectos que litigaban por la obra de Santiago de Logroño–, antepuso el arte del vizcaíno al del guipuzcoano residente en Logroño, pues consideró que las construcciones de Ruiz de Álbiz estaban mejor planteadas –de «mejor orden»– y eran de más arte.⁴⁶

46. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [A.R.CH.V.], Zarandona y Balboa (Olv), Leg. 1801-1, s/f. Dijo Rasines que «a visto las obras algunas dellas e tasado las quel dicho Mar-

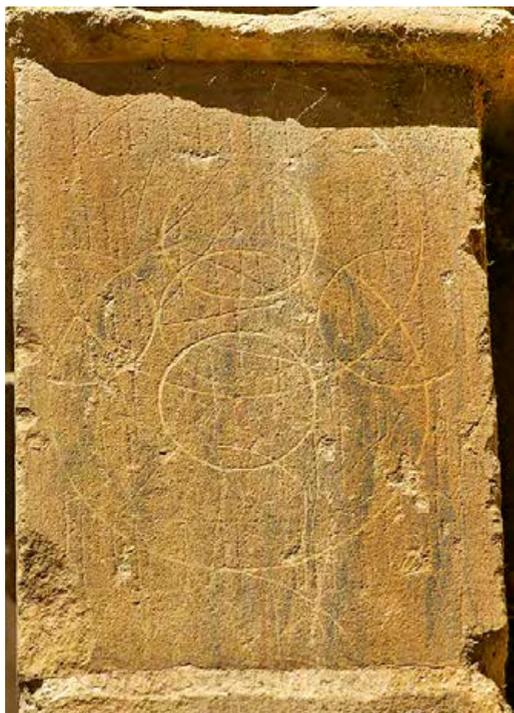


25. Zarratón (La Rioja). Iglesia de la Asunción, bóveda del sotacoro.

La iglesia de Zarratón, de testero recto, se divide en cinco tramos rectangulares. Dos se utilizan para la capilla mayor que está cubierta con una bóveda única de estrella con cruz patada, igual a las utilizadas en el coro de Casalarreina, y, a la vez, supone una acomodación al cuadrado —es decir, sin derivar en un octógono— del modelo de Juan de Colonia para cerrar espacios centrales, en este caso con las puntas dirigidas a las esquinas del cuadrado. De hecho, el despiece de la capilla mayor de Zarratón se realiza con hiladas cilíndricas como en Santo Tomás de Arnedo, a diferencia

tin Ruyz a fecho parte dellas como tasador las ha dado por buenas obras e byen obradas esto es en bobedas e capillas, coro e portadas y aelegymientos de obras que son buenas e byen perfetas». Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez...», ob. cit., p. 232.

de las del coro de Casalarreina que se resuelven en arista simple. El resto de los tramos llevan sencillas estrellas de cuatro puntas y cinco claves, pero con despiece por arista doble. Sin embargo, la bóveda del sotacoro [fig. n.º 25], también acabada para 1520, es una estrella con combados —cóncavos y convexos, y pies de gallo— que ofrece una pequeña variación respecto a los nervios curvados que aparecen en la sala capitular del convento de Casalarreina; es mayor el parecido que presenta con la bóveda del sotacoro de la iglesia de San Nicolás de Burgos, que ha de ser obra de Simón o Francisco de Colonia. En 1520 Juan Pérez de Lequeitio destacó la iglesia de Zarratón entre las obras de Ruiz de Álbiz: después de alabar las obras de éste arquitecto, por ser muy buenas y estar perfectamente obradas, resaltó «especialmente la yglesia e portada, esca-



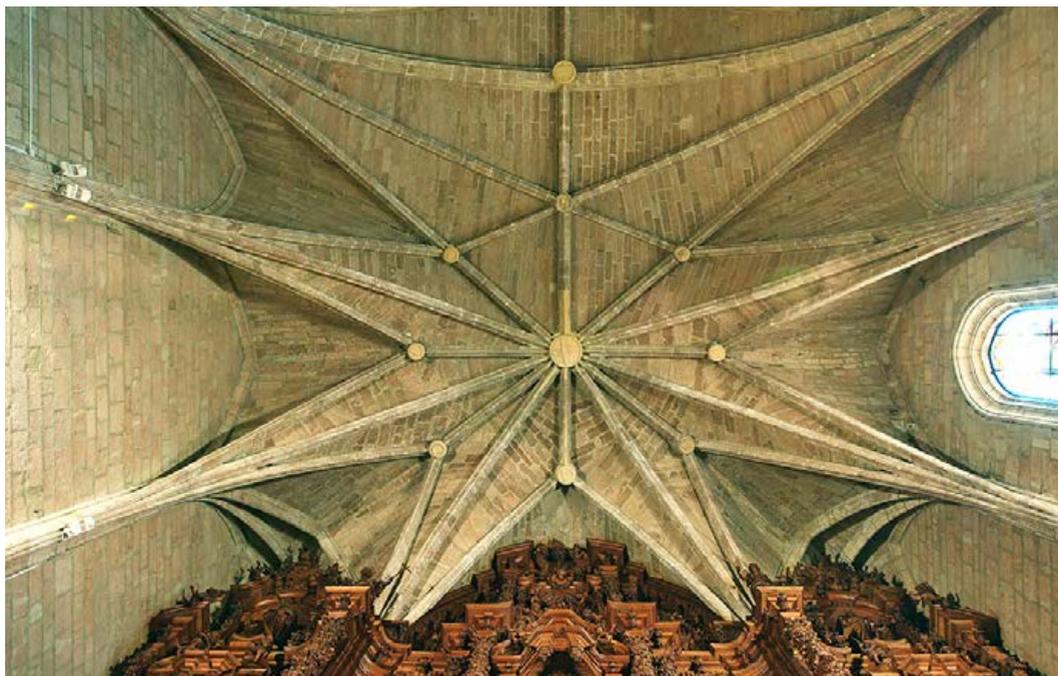
26. Zarratón. Iglesia de la Asunción, dibujo.

lera de Çarraton e coro ques muy buena obra e por buena orden fecha». ⁴⁷ En algunos sillares de la portada se conservan dibujos trazados con regla y compás [fig. n.º 26]. Unos podrían ser tanteos para la resolución de los combados del coro, pero otros, por su pequeño tamaño y por ser intersecciones de círculos, parecen explicaciones del maestro a su equipo de colaboradores o dibujos sobre el adorno de las tracerías de la escalera del coro o de la propia portada. En el exterior de la iglesia de San Torcuato hemos observado otros dibujos, uno de ellos es la traza de un tramo de nave perlongado con una sencilla crucería que lleva ligadura transversal y el inicio de dos terceletes.

47. A.R.CH.V., Zarandona y Balboa (Olv), Leg. 1801-1, s/f.

También la iglesia de San Torcuato era de una nave cubierta con bóvedas de cinco claves. Conserva el coro original de Ruiz de Álbiz, adornado con calados flamígeros en la barandilla y con una cadena que fue durante algún tiempo un motivo propio, pues se repite en uno de los pórticos de la iglesia de Bañares, población vecina, y en la portada de Zarratón. Con posterioridad se rehízo la capilla mayor y se añadieron dos capillas a modo de transepto.

De mayor interés es la iglesia de Bañares, en construcción avanzada para el año 1520. Destacamos, por su semejanza con la colegiata de La Redonda, la forma de enlazar la cabecera con el primer tramo [fig. n.º 27]. Para el ochavo se usa el esquema aparecido en el *Cuaderno* de Villard, aunque se refuerza con nervios diagonales y, en realidad, parece haberse adaptado a la capilla la estructura estrellada de las cabeceras de Oña y Arnedo. Esto mismo sucede, con mayor evidencia que en Bañares, en la iglesia de San Vicente de la Sonsierra. En Bañares, la trabazón con el siguiente tramo se realiza con atrevimiento en el diseño de terceletes y contraterceletes. Se ha suprimido el perpiaño enteramente y se originan dos bóvedas de lunetos aunque no se abrieron luces. Más tarde, en la cabecera de la Redonda empleó otra solución que consiste en suprimir el arco toral que debía dar paso a la capilla mayor de modo que los nervios de la cabecera, de muy escasa profundidad, se dirigen a la primera clave de terceletes de la capilla mayor. El resto de la iglesia de Bañares se cierra con cinco estrellas de cuatro puntas y tres claves pues únicamente existen terceletes en los lados menores ya que se trata de capillas muy perlongadas.



27. Bañares (La Rioja). Iglesia de la Santa Cruz, cabecera.

El uso del modelo centralizado de Juan de Colonia para la cabecera es más evidente en la iglesia de San Vicente de la Sonsierra, obra de Ruiz de Álbiz –al decir de testigos de 1532– construida en torno a 1516-1525.⁴⁸ Aquí la estrella se

ha acomodado a un ochavo pentagonal [fig. n.º 28]. En la cabecera se integran el ochavo y un primer tramo recto de la iglesia en un espacio con abovedamiento único. El tramo recto comparte la clave con el ochavo y dispone sus plementos laterales girados al encuentro y contrarresto de los nervios de la cabecera. En el sentido longitudinal se traza un brazo patado que recuerda la conexión romboide empleada en la cabecera de Ojacastro. Cuatro tramos perlongados conforman el resto de la iglesia. Se abovedan con estrellas de cuatro puntas y siete claves, ya que se han tendido terceletes y contraterceletes. El acomodo de la estrella en el espacio de la cabecera es

48. Moya Valgañón ha señalado que en 1521 andaba en el lugar el cantero Miguel de Ezquioga que en noviembre de este año tomó la continuación de las obras de la iglesia de Briones; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Historia del Arte en La Rioja...*, ob. cit., p. 88. La villa y castillo fuerte de San Vicente, en la Sonsierra de Navarra, habían sido ganados para Castilla por el Buen Conde de Haro, Capitán General del ejército de Juan II de Castilla –este hecho quedó en la memoria del linaje y lo recuerda Pedro Fernández de Velasco al escribir *Origen de la Yllustrisima Casa de Velasco*, Biblioteca Nacional de España, Mss/3238, *Papeles genealógicos*, f. 26 v.–. A comienzos del siglo XVI pertenecía a Juan Téllez Girón, II Conde de Urueña, que vendió el lugar, el 16 de junio de 1516, a Juliana Ángela de Velasco y Aragón, hija del Condestable Bernardino Fernández de Ve-

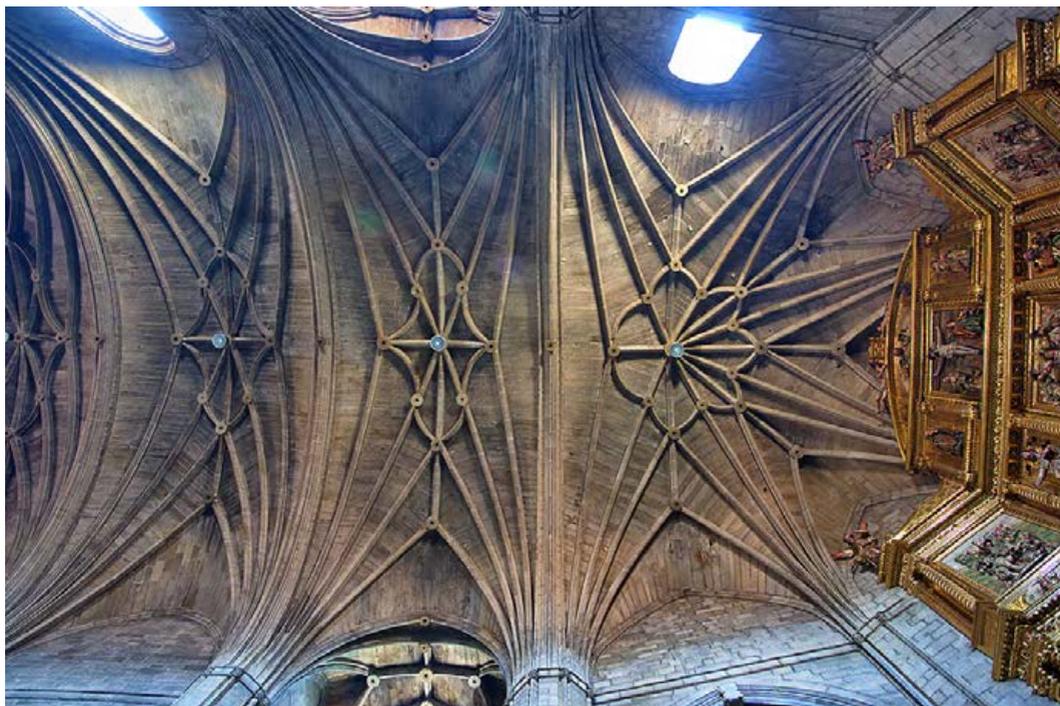
lasco, que estaba desposada con su primo Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro; Domingo HERGUETA Y MARTÍN, *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro*, Haro, Sáenz-López, 1906, pp. 280-281.



28. San Vicente de la Sonsierra (La Rioja). Iglesia de Santa María la Mayor.



29. Ábalos (La Rioja). Iglesia de San Esteban.



30. Logroño. Iglesia de Santiago.

todavía más atrevido en la iglesia de Ábalos –de autor desconocido– [fig. n.º 29] que añade una rueda de combados alrededor del polo relativamente parecida a la de la iglesia de Santiago de Logroño [fig. n.º 30] en la que se pudieron emplear las trazas aportadas por Ruiz de Álbiz. La rosa central de la iglesia de Ábalos es de mayores dimensiones que la de Santiago de Logroño y responde a un diseño mucho más atrevido. Ambas cabeceras, sobre todo la de Ábalos, evocan la capilla centralizada de Santo Tomás de Haro para cuyo diseño Juan de Rasines hubo de partir de la traza que en 1498 había dado Simón de Colonia y conforme a la cual Ruiz de Álbiz debía haber realizado una primera y frustrada ampliación de la cabecera. La semejanza es igualmente fuerte con otras obras de Juan de Rasines y no descartamos que éste interviniera en el abovedamiento,

aunque los plementos de las cabeceras de San Vicente de la Sonsierra, Ábalos y Santiago de Logroño siguen un despiece de arista simple, mientras que Rasines optó por el despiece por arista doble en Nájera, Santo Domingo de la Calzada, Haro y Roa.

En 1519 Ruiz de Álbiz había presentado un modelo para construir la iglesia de Santiago de Logroño que también recurría a los combados como elemento más significativo. Lamentablemente no se ejecutó su plan y no se puede averiguar la forma de los nervios, pero es posible que fueran semejantes y derivados de la obra de Casalarreina. La misma filiación tiene la bóveda del sotacoro de Zarratón, única estrella de combados que conocemos de Ruiz de Álbiz antes de las obras de La Redonda de Logroño. Juan de Regil, que era parroquiano de

Santiago, construía la iglesia logroñesa desde 1513 o 1514 pero en 1519 los parroquianos contrataron con Ruiz de Álbiz la continuación del templo, aunque finalmente le devolvieron la empresa a Regil. Del pleito que Ruiz de Álbiz promovió en 1520 se deduce que en Logroño no se conocían los abovedamientos con combados o que eran una novedad en ese momento.⁴⁹ Las declaraciones de los testigos de cargo son muy interesantes pues, de creerles, demuestran desconocer los combados y la función meramente decorativa que desempeñan, pues no son elementos sustentantes sino sostenidos. De paso permiten imaginarnos la propuesta presentada por Ruiz de Álbiz. Juan de Angulo, que era platero, comentó que los nervios de la traza, enlazados unos en otros, «llevan mas arte de filateria que no de cantería porque este testigo en la dicha traça no halla pilar ni arbotante para sostener la dicha capilla que por la dicha traça se hiziese ni responder a llave alguna para poderse sostener». En la misma dirección apuntó la declaración del cantero Martín de Albíztur, oficial de Regil, pues, aunque consideró correcta una parte de la traza, afirma que los combados y pies de gallo –denominados correctamente «convados e corlas», de modo que los conocía aunque no los empleara– no se pueden sujetar ni «la dicha traça no se sufriría haser de canto para se sustentar syn caer». Otro tanto declaró Juan de la Ronga, cantero de Gericcaiz (Vizcaya): «que la traça conforme a jumetria e arte de cantería la dicha traça estaba herrada en las corlas e filaterias que en ella estan e que toda esta herrada e mal fecha salvo

49. María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, *Logroño en el siglo XVI...*, ob. cit., pp. 257-265; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez...», ob. cit., pp. 230-233.

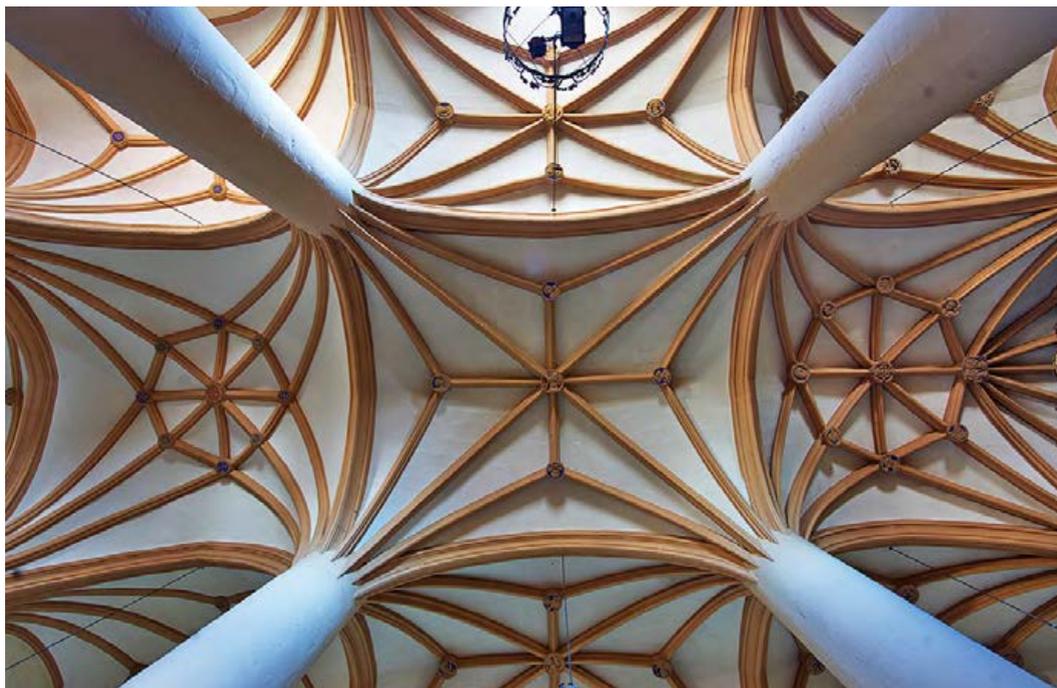
los cruzeros que estan buenos algunos dellos y lo demas no esta fecho ni fundado por arte de jumetria ni conforme a ella se podria sostener ni sustentar ni tener la dicha obra e yglesia syn caer». Lope de Ypenza, cantero de Tolosa (Guipúzcoa), repitió que la obra «no esta bien fecha y que esta falsa y errada... especialmente las corlas que se llamas allas [patas de gallo] en el arte de cantería porque estan falsamente fundadas e que a su parescer deste testigo no se sufririan a tenerse syn caer el edificio que conforme a la dicha traça se hiziese». ⁵⁰ La traza presentada por Ruiz de Álbiz se la había quedado Juan de Regil y es posible que la utilizara en parte para diseñar los abovedamientos y hemos recordado el parecido de la cabecera de Santiago con la de la iglesia de Ábalos. Ambas se despiezan con arista simple, a diferencia de las estrellas con combados cubiertas por Juan de Rasines.

San Juan de Arteaga, vecino de Gauteguiz de Arteaga (Vizcaya), había nacido en 1483, según declaración propia de 1520.⁵¹ Martín de Igarza, cantero de Plasencia (Guipúzcoa) que en 1532 trabajaba en las iglesias de Navarrete, Sotés y Hornos de Moncalvillo, declaró que Arteaga había hecho dos capillas en la iglesia de Sotés.⁵² De lo conservado, únicamente le pertenece la capilla mayor, cubierta con sencilla estrella de cuatro puntas y cinco claves. En el mismo año de 1532, otros testigos relacionan

50. A.R.CH.V., Zarandona y Balboa (Olv), Leg. 1801-1, s/f. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez...», ob. cit., pp. 231-232.

51. A.R.CH.V., Zarandona y Balboa (Olv), Leg. 1801-1, s/f.

52. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga...», en prensa.



31. Uruñuela (La Rioja). Iglesia de San Servando y San Germán.

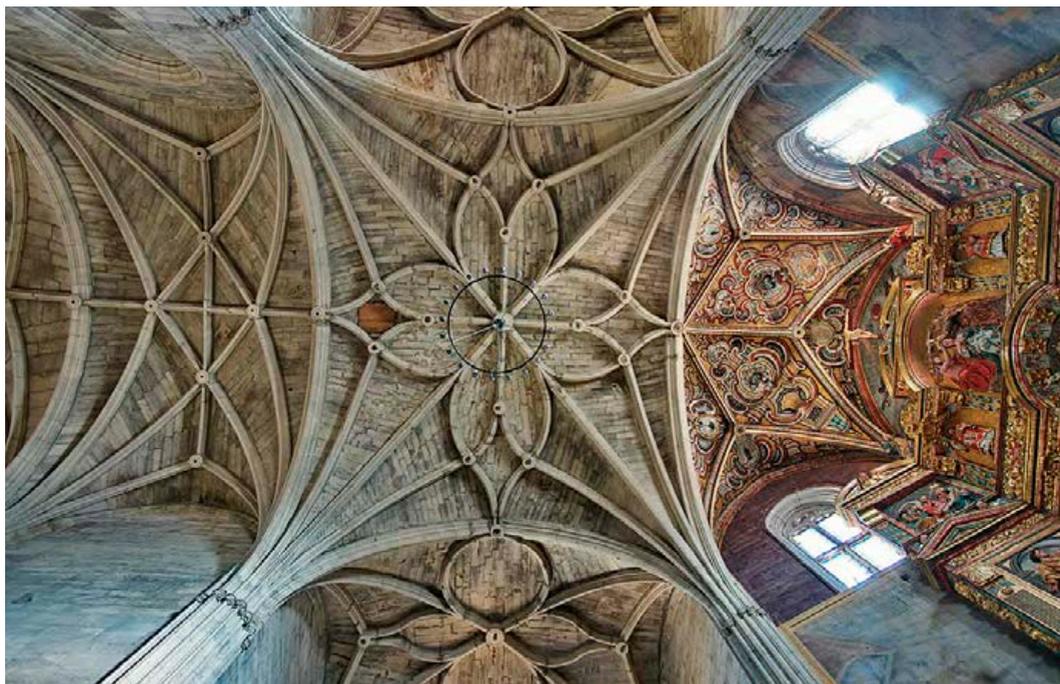
las iglesias de Negueruela y Uruñuela como obras de San Juan de Arteaga. La de Negueruela, población desaparecida vecina de Bañares, era una iglesia de nave única y testero cuadrado que, con la ruina actual, es el único espacio cuyo abovedamiento persevera y muestra una estrella de cuatro puntas y cinco claves.⁵³ Los soportes son columnas adosadas de sección circular y sin encapitelado. La iglesia de San Servando y San Germán de Uruñuela es una temprana iglesia de salón con arcos torales apuntados que está soportada por pilares redondos sin encapitelado⁵⁴ [fig. n.º 31]. Las capillas se cierran con estrellas sencillas de cua-

tro puntas y cinco claves y únicamente se destacan la del crucero, con un anillo poligonal en torno al polo, y la que se ubica delante del coro. La cabecera, oculta por un retablo barroco, es un ochavo de tres lados poco profundo y se aboveda con nervios que continúan hasta la clave del tercelete del crucero, de modo semejante a como se resuelve el nexo de ambos espacios en La Redonda de Logroño y a como se cierra el espacio irregular de la sacristía en Uruñuela.

En 1523 Arteaga residía en Leiva donde tenía casi acabada la iglesia parroquial. Se trata de la primera respuesta en La Rioja a la obra de Casalarreina y se encontraba muy avanzada o casi concluida en ese año. La cabecera de Leiva [fig. n.º 32] se cubre sin cruceros repitiendo el sistema de trirradiales empleado en el convento de Casalarreina. El artífice escogió para el crucero una

53. Moya Valgañón dibujó la planta cuando aún permanecían dos capillas en pie; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Arquitectura religiosa...*, ob. cit., t. I, pp. 30 y 125.

54. M^a Begoña ARRÚE UGARTE, «El sistema “hallenkirchen”...», ob. cit., pp. 115-158.



32. Leiva (La Rioja). Iglesia de la Purificación de Santa María.

estrella de combados con terceletes curvos que puede ser una de la primeras en ser edificadas en La Rioja, pues exactamente igual no existe ninguna en Casalarreina. También son originales las de los brazos del crucero: estrellas con dos óvalos secantes a los nervios torales y dos conopios que alcanzan las claves de terceletes. Las capillas de los brazos del crucero se despiezan con arista simple por lo que los combados son decorativos. La capilla del crucero presenta un cambio de dirección en el despiece a partir de las claves de los terceletes pero no se adopta el despiece de hiladas circulares. El primer tramo de la nave se cierra entrecruzando los terceletes sin presencia de cruceros, como en la nave de Casalarreina, y el segundo tramo lleva un anillo octogonal en torno al polo perfectamente ejecutado. El despiece de estos tramos es por arista doble y el paso al despiece romboidal, en un caso,

y octogonal, en el otro, es muy preciso y está virtuosamente ejecutado.

Pudo trazar la iglesia de la Asunción de Gautéguiuz de Arteaga, su pueblo natal. Se levanta sobre cuatro columnas redondas sin encapitelado –como en la iglesia de Uruñuela– y se cubre con bóvedas de crucería de dibujo en estrella. Se carece de noticias documentales sobre su proceso constructivo, pero la bóveda tendida sobre el crucero es de terceletes curvos y combados, en todo semejante a la del crucero de la parroquial de Leiva, de modo que nuestro artífice pudo plantear el plan edificatorio o, incluso, participar en la construcción.

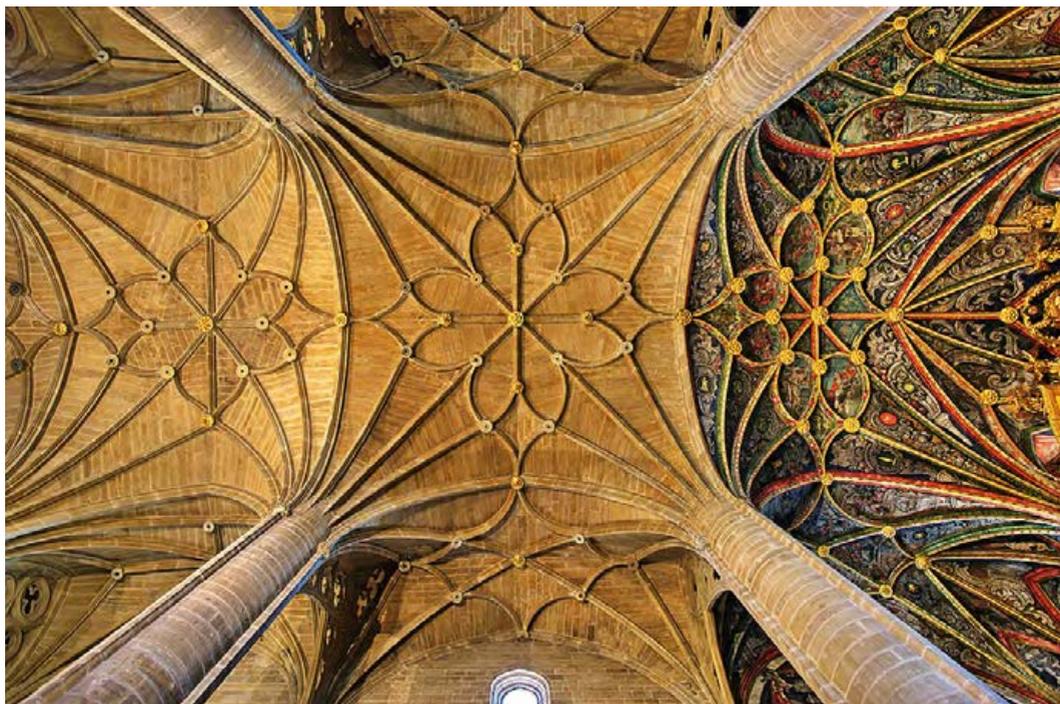
La obra maestra de ambos arquitectos y primos es la iglesia colegial de Santa María la Redonda que había iniciado Juan de Regil en 1516, pero que el cabildo y parroquianos contrataron con Ruiz de

Álbiz y San Juan de Arteaga el 3 de mayo de 1523.⁵⁵ Regil había levantado poco más que los cimientos y algunas hiladas de parte de los muros perimetrales y de algunos pilares. En adelante las obras continuaron siguiendo la traza que los dos arquitectos presentaron. Debían terminar el templo en ocho años por dos millones de maravedís. Plantearon construir una iglesia de salón de proporción dupla con 160 pies de largo y 80 de altura, aunque finalmente la levantaron hasta 72 pies de acuerdo con los administradores de la colegial. En esta obra se sumó el conocimiento técnico de uno y otro arquitecto y lo que pueden ser sus aportaciones personales las hemos resaltado al presentar las iglesias que habían edificado.

Las obras de la colegial avanzaron deprisa, aunque no pudieron concluir las porque en junio de 1529, mientras se derrocaba la vieja capilla mayor, se mató Martín Ruiz de Álbiz al caer desde arriba y las piedras sobre él. En torno a septiembre falleció San Juan de Arteaga por enfermedad. Dejaron hecha la mayor parte de la iglesia y los diversos tasadores que actuaron la valoraron entre 1.700.000 y 1.335.068 maravedís. Álbiz y Arteaga dejaron hechas las capillas hornacinas –la de San Pedro consta como realizada en febrero de 1530– y abovedada la iglesia en buena medida, pues los testigos reconocieron que habían cerrado la iglesia a una altura de

72 pies de acuerdo con los responsables de la colegial aunque en el contrato habían establecido una altura superior. En cualquier caso, les corresponde el plano que se siguió hasta su finalización. Lo más destacado del templo es el aspecto unitario que presenta al haberse extendido una red de nervios que traba todo el conjunto sin apenas marcar perpiaños ni formeros [fig. n.º 33]. En general, el resalto de los nervios de la crucería es tan escaso y tan bien planteado que contribuye a la unidad espacial, a la homogeneidad y a la direccionalidad hacia el altar mayor. En la cabecera se elimina el arco toral y, como en Bañares, los nervios convergen en la cima de la bóveda con los de la capilla mayor en un abovedamiento único que integra la cabecera del ábside –poco profundo– con la capilla mayor. Otro tanto se realiza en las naves laterales de la mayor, pues se abrieron tres ábsides, también como en Bañares pero con mayor profundidad. La nave mayor se cubre enteramente de estrellas de combados que alcanzan los nervios perimetrales en la capilla mayor, en la capilla que hace las veces de crucero y en la que cubre el coro, planteado originalmente en alto y a los pies del templo. Además se curvan los terceletes en todas las capillas de la nave mayor y en las tres de los pies por las que se extendía el coro. Esto es posible porque los arquitectos han adoptado el mismo sistema de aparejo y despiece de la plementería que también empleaba Juan de Rasines: el despiece por arista doble con hiladas romboidales o por hiladas redondas a partir de los terceletes. Se generan así espacios centrales cupuliformes en cada capilla que se pueden sostener básicamente con la plementería, sin concurso de los nervios que pueden curvarse a voluntad. El carácter autoportante de las capillas, equilibradas

55. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Sobre las obras de madurez...», ob. cit., p. 231; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Primeras obras...», ob. cit., p. 54, nota 118 y p. 57; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga...», ob. cit., en prensa; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, «De nuevo sobre la Redonda», *Berceo*, 164 (Logroño, 2013), pp. 179-213.



33. Logroño. Iglesia colegial de Santa María de la Redonda.

por los formeros, se mejora porque los arquitectos han adoptado un rampante redondo, previsto en el condicionado que los artistas ofrecieron a los responsables de la colegiata.

Juan de Arteaga y Juan de Regil

Es posible que San Juan de Arteaga sea hijo de Juan de Arteaga (activo de 1490-1516), que trabajó en la catedral de Calahorra desde 1490 e hizo el crucero de esta catedral entre 1503 y 1509.⁵⁶

56. Manuel de LECUONA, «La catedral de Calahorra (notas histórico-arqueológicas)», *Berceo*, 2 (Logroño, 1947), p. 78; Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su contorno (1500-1650). Los artifices*, Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991, t. I, pp. 256 y 528.

Este espacio se encuentra ahora desplazado por la nueva cabecera construida con posterioridad, pero todavía está alineado con la puerta lateral de San Jerónimo. Lo cerró, junto con Sancho Pérez de Lequeitio, con una bóveda de cruceros y terceletes que dispone una hermosa estrella de ocho puntas en torno a la clave polar, esquema que deriva de la bóveda de Simón de Colonia en la capilla del Condestable en Burgos.⁵⁷ La misma forma tiene la bóveda estrellada que hace de crucero en la iglesia de San Pedro de Enciso, que tal vez les pertenezca. Estos abovedamientos sobresalen entre los realizados en La Rioja baja, donde son generales las estrellas de cuatro puntas y cinco claves.

57. Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español...*, ob. cit., p. 85.

También se repiten bóvedas con la forma de la estrella del crucero de Calahorra en la nave central de la iglesia de Fuenmayor que podría corresponder al equipo de Arteaga [fig. n.º 34]. Juan de Regil había realizado cuatro tramos o capillas de la iglesia de Fuenmayor antes de 1520, fecha en la que se denunció que estaban para caerse y en la que tomó la obra Martín de Vergara (*ca.* 1477), cantero que podría ser colaborador de San Juan de Arteaga y Ruiz de Álbiz. Aparte de los tramos con estrellas como la del crucero de Calahorra, en Fuenmayor se abovedó un tramo con una cruz, formada con terceletes que no llegan a curvarse, pero que deriva de la del crucero del convento de Casalarreina, aunque se debe tener en cuenta que hacia 1550 Juan Martínez de Mutio llevaba las obras de este templo.

Para el diseño y evolución de las bóvedas tiene menor interés la obra Juan de Regil, activo entre 1484 y 1533. Su presencia es preponderante en las obras emprendidas en Logroño en la primera y segunda década del siglo XVI pero su suerte cambió hacia 1520. Entonces le quitaron la obra de Fuenmayor, la de la colegial de La Redonda y estuvo a punto de perder la dirección de las obras de la iglesia de Santiago, su propia parroquia logroñesa. Con todo, la obra y la figura de maestre Juan, que es como firma en el contrato de la Redonda de 1516, no son bien conocidas. Trabajó en Calahorra, Santo Domingo de la Calzada, Rincón de Soto, Elvillar de Álava (o tal vez El Villar de Arnedo), Laguardia y Logroño (Santa María de Palacio, Nuestra Señora de Valcuerna, San Francisco, Santiago el Real y Santa María la Redonda).⁵⁸

58. A.R.CH.V., Pl. Civiles, Zarandona y Balboa (Olv), C.1801-1; María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, *Logroño en el siglo XVI...*, ob. cit., pp. 257-265.

La documentación se refiere a él con diversos nombres –Juan de Regil (por el lugar guipuzcoano de procedencia), Juan de Mendizábal, Juan de Logroño y maestre Juan–. Maestre Juan, cantero de Logroño, contrató la obra de la capilla mayor de la catedral de Calahorra en junio de 1484. Concluida en 1489 fue sustituida por otra más adelante y puede ser significativo que el cabildo catedralicio escogiera a otro arquitecto, Juan de Arteaga, en 1490 para hacerse cargo de la continuación del nuevo templo que pretendían.⁵⁹ De hecho, en el pleito por la iglesia de Santiago, los testigos presentados por Ruiz de Álbiz afearon lo realizado por Regil en la catedral de Calahorra.⁶⁰

59. Manuel de LECUONA, «La catedral de Calahorra...», p. 74; y Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, *Arquitectura religiosa...*, t. I, ob. cit., pp. 255-256; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Etapas de construcción...*, ob. cit., pp. 17 y 57; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Documentos...*, ob. cit., pp. 19, 23-24; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, «Arquitectura religiosa...», ob. cit., pp. 94-96. María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, *Logroño en el siglo XVI...*, ob. cit., p. 262 y doc. 64/1.

60. A.R.CH.V., Zarandona y Balboa (Olv), Leg. 1801-1, s/f. Mientras que los testigos presentados –en 1520– por la iglesia de Santiago, donde Regil era parroquiano, dijeron que maestre Juan de Regil era rico, abonado, «muy gentil y jumetrico», y sus obras «perfectas», los testigos contrarios señalaron que sus construcciones eran «muy faltosas», «espezyalmente en la madre yglesia de Calahorra» y en Fuenmayor –según San Juan de Arteaga–. Martín de Vergara también afeó las obras que Regil había emprendido en La Redonda, Fuenmayor y en la catedral de Calahorra de la que dice que según maestre Juan de Viana «se abya echado a perder la yglesia de Calaorra del dicho maestre Juan por dar mala orden». Juan Pérez de Lequeitio también le criticó: «la obra quel dicho maestre Juan hizo en Calaorra que fue algo faltosa».



34. Fuenmayor (La Rioja). Iglesia de Santa María.

Regil pudo encargarse de la iglesia de Rincón de Soto mientras trabajaba en Calahorra. Pudo construir la capilla lateral de Santiago –rehecha con posterioridad– donde se encuentra la sepultura de Juan Jiménez, fundador de la capilla, con inscripción de haber fallecido en 1516.⁶¹ De la iglesia actual, a Juan de Regil únicamente le puede corresponder una capilla enfrentada a la de Santiago, cerrada con estrella de cuatro puntas y cinco claves sin cruceros.

Desde 1493 se estaba renovando el crucero y un tramo de nave de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, los dos espacios que abarca la capilla del Santo que definitivamente se integra en el espacio catedralicio. Los pagos se hicieron al cantero Juan de Lesaca y, desde 1498 también, a Juan de Logroño que Moya Valgañón ha identificado con Juan de Regil. En 1508 se arruinaron cuatro capillas del crucero y desde entonces hasta 1512 las cantidades gastadas se abonaron a Juan de Logroño que las reedificó. Tal vez se abrieron averiguaciones sobre la responsabilidad de la ruina y, de cualquier forma, en el rendimiento de cuentas desaparecen las menciones a Lesaca y en una ocasión se dice que Juan de Logroño realizaba las obras que antes hacía Lesaca.⁶² Los espacios construidos se cubren con estrellas de cruceros y terceletes. En torno al polo se disponen siem-

pre ligaduras rectilíneas con figuras de rombos, cuadrados y un anillo poligonal en una ocasión. En todas las bóvedas el despiece es por arista doble y aquí hubo de verlo utilizar Juan de Rasines. En las cuentas catedralicias de 1513 se apunta el gasto de cierta cantidad por la capilla de los Vergara que no se ha identificado.⁶³ Es probable que la capilla de los Vergara sea la capilla de San Gregorio o de Nuestra Señora de la Saleta y ciertamente el escudo presente en uno de los arcosolios de la capilla muestra en el jefe armas que corresponden a Vergara –una encina y un lobo pasante con bordura de cruces de San Andrés–, junto a elementos de otros apellidos. Esta capilla se cubre con una estrella de cruceros y terceletes –o dobles trirradiales de nervios desiguales– que contiene una cruz patada [fig. n.º 35]. El despiece de los plementos es también por arista doble y de tan buena calidad como la observable en las capillas del crucero. Podría ser obra de Juan de Regil, encargado de las obras de la catedral desde 1508, pero como los Vergara –los mercaderes Juan de Vergara y Bartolomé Sánchez de Vergara– habían sido propuestos por Juan de Rasines como sus fiadores al contratar la renovación del sepulcro del Santo en 1513⁶⁴, podría corresponder la obra al cantero montañés.

Entre 1500 y 1510 Juan de Regil renovó la cabecera y crucero de la iglesia logroñesa de Santa María de Palacio⁶⁵, que es una de sus obras más logradas y tempranas, como apuntan los caireles de

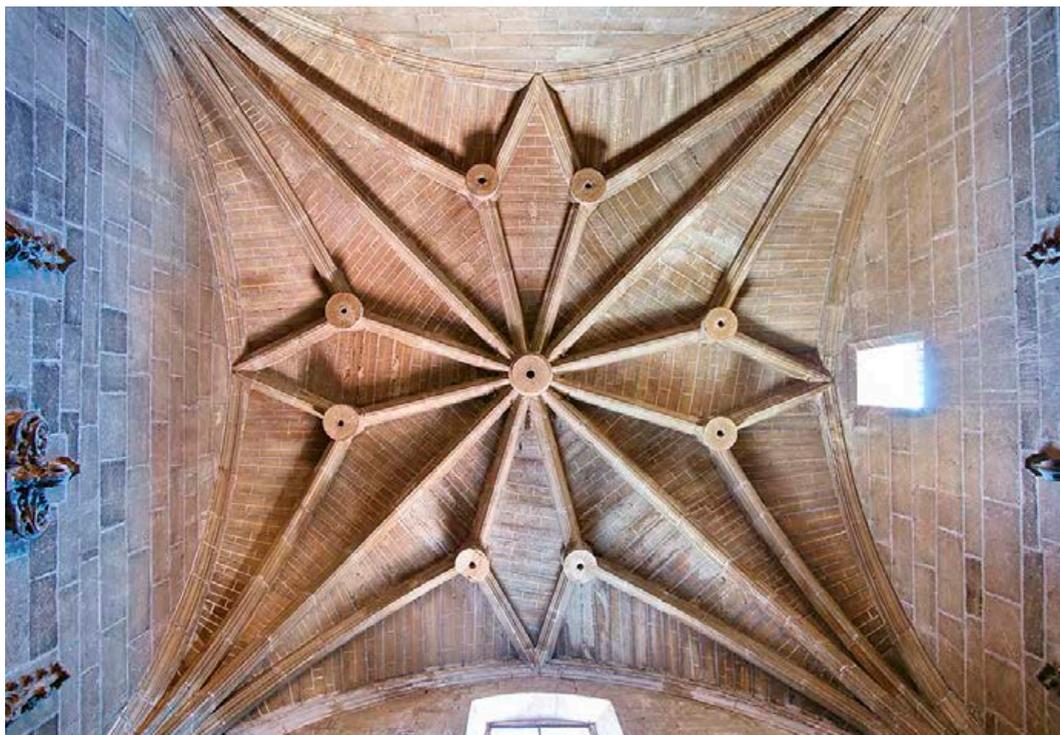
61. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Inventario artístico...*, t. III, ob. cit., p. 220; Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, *Arquitectura religiosa...*, t. I, ob. cit., p. 430.

62. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Documentos...*, ob. cit., pp. 19-24. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Historia del Arte en La Rioja...*, ob. cit., pp. 94-96; Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense», Eduardo Azofra (ed.), *La catedral calceatense...*, pp. 162-166.

63. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Documentos...*, ob. cit., p. 24.

64. *Ibidem*, pp. 24-25.

65. María Teresa ÁLVAREZ CLAVIJO, *Logroño en el siglo XVI...*, ob. cit., p. 311.



35. Santo Domingo de la Calzada. Capilla de San Gregorio o de la Saleta.



36. Logroño. Iglesia de Santa María de Palacio.

los ábsides laterales [fig. n.º 36]. Todos los espacios se abovedan con estrellas que contienen cruces de brazos patados. Curiosamente aquí no encontramos el despiece por arista doble e incluso el aparejo a la inglesa de las puntas de la estrella se interrumpe en su natural despiece circular al alcanzar los brazos patados de la cruz.

Desde 1513 Regil trabajaba en la iglesia de Santiago pero en 1519 no había iniciado los abovedamientos. El proceso de abovedamiento fue lento y, aparte de suponer un intento de modernización del estilo, el artista pudo aprovecharse de la traza que Ruiz de Álbiz había presentado en 1519. Un testigo de 1520 adjudicó a Juan de Regil la iglesia de El Villar de Laguardia –Elvillar de Álava, en el día de hoy–. Otro informante se refiere a El Villar y como en el obispado existían dos poblaciones –El Villar de Laguardia y El Villar de Arnedo– no se puede saber si en las dos ocasiones se alude a la misma localidad. En Elvillar de Álava, aparte de los muros, sólo le podría corresponder el coro en tan temprana fecha. Está cerrado con terceletes, contraterceletes y rombos alargados abiertos en el eje transversal a la disposición perlongada del coro. El despiece de la plementería es de arista simple, como en la iglesia

de Palacio. La iglesia, que tiene cierto parecido con la de Santiago de Logroño en sus apoyos, se cubre con estrellas de combados –sin torcer los terceletes– que de confirmarse su relación con Juan de Regil y su equipo de colaboradores –Juan Marín, Martín de Albíztur y Juan de Albíztur– habría que entender como la asimilación de los abovedamientos que Ruiz de Álbiz y Arteaga ejecutaban en La Redonda de Logroño.

El monasterio de Santa María de Valcuerna o Valbuena de Logroño fue derribado en 1893, pero se conoce su abovedamiento por un plano de 1849 de la Cartoteca del Servicio Histórico Militar de Madrid.⁶⁶ La iglesia era de una sola nave con capillas hornacina entre los contrafuertes. Tanto la capilla mayor como los tres tramos finales de la iglesia se cerraban con estrellas de cruceros, terceletes y contraterceletes que contenían cruces patadas en el centro o, al menos, dos brazos patados en la dirección longitudinal del templo. La capilla del crucero mostraba una estrella de combados. La obra no estaba concluida en 1520, cuando varios testigos la adjudican a maestre Juan, de modo que los combados se harían después de ver los que Ruiz de Álbiz y Arteaga levantaban en la colegial de La Redonda.

66. *Ibidem*, p. 351-358.