

La traza de una girola en la Torre del Ángel de la catedral de Cuenca (España)^{1,2}

The tracing of an ambulatory in the Angel's
Tower of Cuenca Cathedral (Spain)

Alexandra M. Gutiérrez-Hernández³
Universidad de Salamanca
Salamanca, España

Cómo citar este artículo: Gutiérrez Hernández, A. (2023). La traza de una girola en la torre del ángel de la Catedral de Cuenca (España). *Revista 180*, (51), 13-25. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2023\).art-1059](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2023).art-1059)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2022\).art-1059](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2022).art-1059)

Resumen

Las trazas de arquitectura, que hoy llamaríamos planos, ayudaban al maestro a reflejar todo su ingenio e inventiva para “vender” su proyecto al mecenas correspondiente, o para defender su posición en caso de pleito o conflicto por la obra en cuestión. Una planta de iglesia de tres naves con girola, en principio podría hacer referencia a cualquiera de las dos cuestiones arriba planteadas y no supondría mayor misterio. Sin embargo, si esta traza no se localiza en un pleito o contrato, sino que se encuentra incisa sobre los paramentos de una construcción a la que, inicialmente, no parece estar haciendo referencia, la trama se complica un poco más. En esta última línea se enmarca la traza de una iglesia de tres naves con girola localizada en la pared de la Torre del Ángel de la catedral de Cuenca (España), que ha ocasionado un gran interés, así como numerosas dudas acerca de su realización. Cuándo se hizo, quién la realizó y por qué, son las cuestiones que han suscitado mayor preocupación. Esta muchas veces ha derivado en la necesidad de buscar la autoría del diseño, o su relación con algún edificio concreto ya construido, dejando de lado, quizá la propia traza. En este trabajo, trataremos de poner en valor, precisamente, este dibujo, sin olvidarnos de aquellas teorías vertidas al respecto, pero focalizando el interés en el propio diseño.

Palabras clave

cantería; cuenca; girola; monteas; trazas

Abstract

The architectural traces, which today we would call plans, helped the master mason to reflect all his ingenuity and inventiveness in order to “sell” his project to the corresponding sponsor, or to defend his position in the event of a lawsuit or conflict over the work in question. A church plan with three naves and an ambulatory could in principle refer to either of the two issues raised above and would not be a great mystery. However, if this layout is not located in a lawsuit or contract but is found incised on the walls of a construction to which, initially, it does not seem to be making reference, the plot becomes a little more complicated. In this last line is the outline of a church with three naves and ambulatory located on the wall of the Angel’s tower of the cathedral of Cuenca (Spain), which has caused great interest, as well as numerous doubts about its construction. When it was made, who made it and why, are the questions that have given rise to the greatest concern. This has often led to the need to seek the authorship of the design, or its relationship with a specific building already built, perhaps leaving aside the design itself. In this work, we will try to highlight precisely this drawing, without forgetting the theories that have been put forward in this respect but focusing our interest on the design itself.

Keywords

stonework, Cuenca, ambulatory, tracings, traces

Introducción. Trazas versus monteas

Dos palabras tendrán un marcado protagonismo en este trabajo: traza y montea. Y si bien pueden, en ocasiones, emplearse como sinónimos la una de la otra, no siempre será posible. Todo dependerá del contexto y del tipo de elemento que queramos definir. En este sentido, conviene aclarar ambos conceptos, a los que se añade, necesaria y fundamentalmente, el término *dibujo*.

Si hay algo que esté vinculado irremediamente con el mundo de la arquitectura y las artes es el dibujo, como elemento esencial en la formación de los artistas, pues es “el nexo entre las diversas artes y su lenguaje, su forma de expresión particular” (García Melero, 2002, p. 17). Su importancia será tal que, dentro del aprendizaje de los arquitectos, llegará a convertirse en una de las herramientas básicas en la enseñanza de las academias, pues es un instrumento fundamental para el desarrollo de los proyectos arquitectónicos (Seguí de la Riva, 1993). El dibujo permite alterar la realidad, modificándola a voluntad del arquitecto a través del *disegno*, “un fenómeno surgido en un contexto donde se tiene conciencia de la capacidad de los artistas para transformar la realidad a través de su arte, con ideas innovadoras” (Cabezas Gelabert, 2008, p. 119).

Sin embargo, no fue hasta el siglo XV cuando el interés de los maestros constructores por la realización de este tipo de dibujos aumentó significativamente, pues los empleaban para otorgar “identidad de la forma” de la que se compone de la figura, el tamaño, la posición y la orientación (Jiménez

Martín, 2016, p. 33). A través de las proyecciones diédricas a escala conseguían establecer una diferenciación entre el dibujo y la realidad (Cabezas Gelabert, 2008). Con el Renacimiento, el dibujo se convirtió en el “medio utilizado al servicio de la invención” (Cabezas Gelabert, 2008, p. 310). A partir de entonces, los términos dibujo y traza convivirán —con ciertas diferencias— como sinónimos, siendo ambos considerados como “instrumentos de representación gráfica utilizados en los procesos de creación artística” (Ibáñez Fernández, 2014, p. 305).

En las trazas, que hoy equivaldrían a los planos de arquitectura, los arquitectos conseguían demostrar todos sus conocimientos, en ellas plasmaban toda su imaginación “apoyada en firmes soportes científicos” (García Morales, 1991, p. 176) y estaban destinadas a “comprobar la viabilidad de los proyectos, fijar sus pormenores y trasladarlos, no tanto al promotor, sino a los profesionales encargados de su materialización última” (Ibáñez Fernández, 2014, p. 314). Las trazas eran tan detalladas que el maestro arquitecto podía ausentarse del trabajo diario de la obra y, en caso de fallecimiento, podían seguirse sus planos (Kimpel, 1995). Estos dibujos de arquitectura solían estar realizados a escala y contenían desde pequeños apuntes hechos a mano hasta trazas con numerosos detalles, incluyendo ciertas explicaciones, o la firma de su autor (Tarifa Castilla, 2016, p. 88). Podían ser levantamientos finales de obra para una tasación o como muestra para el comitente (Cabezas Gelabert, 2008).

El hecho de presentarse en soportes efímeros ha sido la causa principal de que muy pocas de estas

Figura 1

Plantillas metálicas en la catedral de Cuenca





trazas hayan conseguido sobrevivir, especialmente las de época medieval. Llegará un momento en el que los artistas, en general, piensen dibujando, pues “el dibujo está al servicio de la pintura, la escultura y la arquitectura del mismo modo que la escritura está al servicio del pensamiento y la imaginación” (Sainz Avia, 1990, p. 26).

Una montea, por otro lado, sería la traza de la geometría propia de un elemento arquitectónico concreto, como un arco o una bóveda. Estas solían ejecutarse en los paramentos o suelos de la propia fábrica en construcción, incisas en la misma piedra, a tamaño natural o a escala reducida, en los alrededores de la pieza que se estaba levantando o en alguna zona de la construcción destinada a taller de cantería. Se realizaban con las herramientas propias del oficio y, ocasionalmente, podemos localizar superposición de monteas, pues era habitual tender una base de yeso para preparar el soporte pétreo sobre el que realizar las trazas. Una vez ya no era necesaria, podía reapplicarse sobre esa base una nueva capa de lechada para hacer nuevos rasguños. Estos lineamientos, a escala real, servían para la creación de plantillas (Figura 1) con las que poder labrar las distintas dovelas que componen un elemento arquitectónico (Gutiérrez-Hernández, 2017a).

Ahora bien, el término *traza* como sinónimo de montea, sería igualmente una herramienta necesaria para la realización del despiece de dovelas. En esta línea, “la misma palabra ‘trazar’ (...) es pensar, o proyectar” (Cámara Muñoz, 1990, p. 47), con lo que los maestros ‘pensaban’ mediante las trazas que emanaban de su intelecto, bien sobre un soporte efímero —como el papel⁴— o bien sobre la misma piedra que empleaban para levantar la fábrica en la que trabajaban. Alonso de Vandelvira ofrece en su manuscrito la *Definición de la Traza de Cortes* en la que nos indica que:

Traza, aunque puede significar más cosas propiamente en la ciencia arquitectónica es toda cosa que consiste en cerramientos de Arcos Pechinas, Capialzados, Escaleras, Caracoles, Troneras y Capillas. El principio de la Traza es el Punto, y de él proceden las líneas y de las líneas la área y superficie, y de las superficies los Cuerpos que es donde van a parar todas las operaciones; y así la especie de la fábrica de esta Arte son tres líneas que son las que incluyen las Superficies y Superficies que son las que incluyen los Cuerpos, y Cuerpo que es la sustancia corpórea de la fábrica; Las especies de las formas de los cuales Cuerpos son infinitas” (Vandelvira, 1646, fol. 7r).

En este sentido, aquí el término traza responde a la acepción de montea.

Una cosa está clara, traza siempre puede usarse en lugar de montea, mientras que, para la situación contraria —montea como sinónimo de traza— será el contexto el que permita o no su utilización. En este trabajo serán utilizadas ambas palabras, aunque designarán ocasionalmente, cosas distintas.

Monteas y trazas en la catedral de Cuenca (España)

La catedral de Cuenca (Figura 2) fue la primera construida en España siguiendo el estilo gótico de origen francés a finales del siglo XII (Bermejo Díez, 1976), realizada por maestros originarios de la *Île-de-France* (Luz Lamarca, 1980), levantada sobre la mezquita preexistente, cuya construcción se inició en torno al año 1194 y que se ha visto afectada por numerosas intervenciones a lo largo de su historia (Palomo Fernández, 2002, p. 161). Por ello en esta construcción es posible observar lo mejor de cada uno de los estilos que la componen, desde el gótico, pasando por el plateresco, el Renacimiento hasta llegar al barroco (Luz Lamarca, 1997, p. 16). Siendo esta catedral “cuna del gótico castellano” (Recuenco Pérez, 2019, p. 189), las nuevas formas

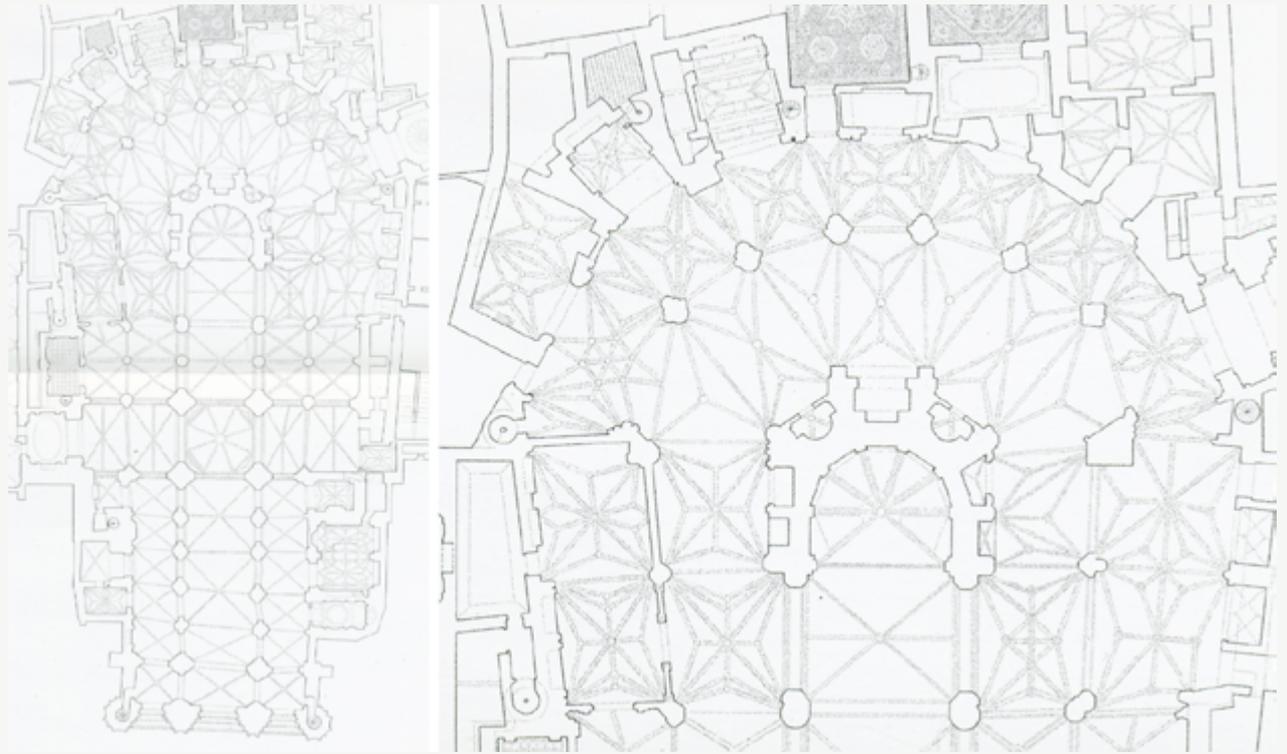


Figura 2

Fachada de la catedral de Cuenca

Figura 3

Planta general de la catedral de Cuenca y detalle de la girola

Nota. Adaptado de Palomo Fernández, 2002, s. p.

Figura 4

Monteas en el claustro de la catedral de Cuenca

Figura 5

Monteas en la Torre del Ángel. Catedral de Cuenca



renacentistas ocultaron en gran medida este estilo. Entre estas actuaciones destaca la renovación del claustro iniciada a partir de la segunda mitad del siglo XVI, siguiendo trazas de Juan de Herrera (Barrio Moya, 1991) y con el arquitecto milanés Juan Andrea Rodi a cargo de la ejecución de las obras⁵. Y, entre muchas otras de relevancia, la realizada por Vicente Lampérez a principios del siglo XX, tras el dramático hundimiento de la Torre del Giraldo en 1902. Otra de las intervenciones más llamativas fue la inclusión de la girola⁶ en el siglo XV (Rokiski y Troitiño, 1995). La catedral conquense presenta planta de cruz latina de tres naves, crucero marcado y, aunque hoy luce una espléndida girola, inicialmente fue proyectada con cinco capillas en la cabecera, alineadas o quizá escalonadas, con un profundo presbiterio⁷, en el que se situaba la sillería del coro (Rokiski y Troitiño, 1995) (Figura 3).

Dentro de tan imponente fábrica pudimos localizar un buen número de trazas y monteas repartidas por diferentes estancias de la catedral, pertenecientes a distintos momentos históricos de su construcción. Desde la capilla de los Apóstoles, pasando por el claustro (Gutiérrez-Hernández, 2017b) hasta llegar a la Torre del Ángel (Gutiérrez-Hernández, 2017c), se observan numerosos trazados que, como si de un 'cuaderno de cantería' impreso en la propia piedra se tratase, han conseguido sobrevivir al paso del tiempo (Figura 4 y 5). Esto demuestra —y refuerza— la importancia que el Arte de la Montea tuvo en la historia monumental pétreo española. Muchas de estas trazas o monteas han permanecido en los lugares en los que fueron realizadas, proporcionando una importante información a los investigadores acerca del edificio en el que se encuentran.

Una girola escondida en una torre

Una de las partes más interesantes —arquitectónicamente hablando— de la catedral de Cuenca es su torre-cimborrio⁸, conocida como Torre del Ángel porque remataba en una bola sobre la que apoyaba un ángel “con las alas desplegadas y haciendo sonar una trompeta” (Palomo Fernández, 2002, p. 230) y que servía como banderola que marcaba los vientos (Bermejo Díez, 1976, p. 30). Existen, aún hoy, importantes dudas con relación a la función de este cimborrio —¿torre de campanas? ¿Para la entrada de luz?—, sobre todo teniendo en cuenta la bóveda aquitana⁹ con ojo central —que se cerraba con una piña dorada en el siglo XVI (Rokiski y Troitiño, 1995)— que cubre el crucero y que, por tanto, impide contemplar el interior de la torre desde dentro de la catedral. Al margen de esto, la Torre del Ángel presentaba a principios del siglo XX un estado tan ruinoso que el propio Cabildo solicitó su derribo y posterior reconstrucción, emitiéndose un informe para tal fin desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esta memoria, sus autores realizaron una precisa descripción de la torre, la cual:

se levanta sobre la planta cuadrada de los arcos torales, y tiene sus muros divididos en dos hojas, que dejan entre ellas un paso; el muro exterior conserva la forma de su planta en toda su altura, sin que ningún ornato ni moldura interrumpa la monótona uniformidad de sus

fábricas en las que los huecos de iluminación se abren sin decoración de ninguna clase. Por el contrario, la parte interior está ricamente decorada con elegante arquería sobre columnas, dividida en dos partes, de las que la inferior conserva la planta cuadrada y la superior convierte al cuadrado en un octógono, con columnas en los ángulos entrantes, los que parecen dispuestos para que de ellas arrancasen los arcos diagonales de la bóveda que los cubría (Velázquez Bosco y Landecho, 1917, pp. 8-9).

La disposición interior es lo más llamativo del cimborrio. Se compone de dos cuerpos, construidos en diferentes etapas, tal y como demuestran el cambio de aparejo, los órdenes de las arquerías, etc. (Palomo Fernández, 2002). El primer nivel, construido en el siglo XIII, sigue el sistema de doble muro o *mur épais* (Palomo Fernández, 2002), con una galería interior recorriendo todo el perímetro que recuerda a la linterna de la iglesia abacial de Saint-Yved de Braine (Muñoz García y Domínguez-Solera, 2010, p. 451). La estructuración del muro interior se realiza mediante vanos geminados cuyo arco central permite el paso de la luz (Palomo Fernández, 2002). Los muros tienen mucha solidez para poder soportar el peso del segundo piso, más complicado estructuralmente hablando, pues presenta mayor altura y, además, es octogonal gracias a los arcos ojivales¹⁰ que están en los ángulos (Bermejo Díez, 1976, p. 31). Este segundo nivel se construyó con posterioridad, ya en el siglo XIV y actualmente es imposible contemplar la magnitud del interior de esta torre por la colocación de una estructura de madera realizada a principios del siglo XX con intención de evitar un posible hundimiento de la torre (Figura 6).

Es en este icónico emplazamiento donde se encuentra una traza que ha suscitado gran interés. En el interior de la galería que recorre el perímetro de la torre, entre otras, se localiza la traza incisa en el propio muro del cimborrio de una planta de iglesia de tres naves con girola (Figura 7). Si bien presenta un gran tamaño, 110 cm de alto x 59 cm de ancho, por razones obvias, esta traza no está ejecutada a escala real. En ella se distinguen la zona del altar mayor, la separación de las tres naves, la girola y el tipo de cubrición propuesto para ella: bóvedas quintopartitas¹¹ o de cinco nervios. Además, “tiene la peculiaridad de que dibuja el espesor de los nervios” (Senent Domínguez, 2019, p. 227).

Durante las obras de restauración llevadas a cabo en la catedral de Cuenca entre los años 2008 y 2009, tras la retirada de la capa de hollín y suciedad que había en los muros, debida a una sucesión de varios incendios en 1432, 1509 y 1597 (Luz Lamarca, 2005) y al ineludible paso del tiempo, se encontraron en la Torre del Ángel esta traza entre otras. Está incisa en el muro, ocupando cuatro hiladas de piedra labrada con gradina¹² (Muñoz y Domínguez-Solera, 2010). Es una traza; un dibujo, boceto o un plano si se prefiere, en el que se distinguen con claridad los elementos que componen la planta de una iglesia de peregrinación: la girola de seis tramos cerradas con bóvedas quintopartitas, la zona del altar mayor y las tres naves siendo la central más ancha que las laterales. Sin embargo, está incompleta pues el templo no llega a cerrarse en la parte de los pies de la iglesia.



Figura 6

Torre del Ángel. Exterior e interior

Figura 7

Traza de una iglesia de tres naves con girola



El perímetro de la girola se realizó en la traza mediante tres líneas paralelas, así como los nervios de todas las bóvedas. Es significativo que, en realidad, no son seis capillas radiales, sino un total de ocho. Lo mismo sucede con los nervios de la bóveda de la capilla mayor que se extienden hasta unirse con sendos lados en estos tramos extras. La traza presenta algunas irregularidades y fallos en su ejecución: en los tres tramos del lado del Evangelio surge una línea semicircular que no parece formar parte de esta traza, pudiendo deberse a una equivocación por parte de su artífice, o un elemento perteneciente a otra traza. Además, en uno de los tramos centrales de la girola, en la parte superior, parece haber un nervio extra (Figura 8). En el desarrollo de las naves apenas hay información relevante más allá de que se determina que se trata de un templo de tres naves, cuya nave central tiene aproximadamente el doble de ancho que las laterales. La división entre la nave central y las laterales también se ha realizado con tres líneas paralelas y, en lo que podría haber sido la fachada de la iglesia, se intuye, del lado de la Epístola, una circunferencia completa que podría haber hecho referencia a algún tipo de soporte o, incluso, a una torrecilla.

Hipótesis vertidas

Esta traza ha sido abordada, fundamentalmente, por los arqueólogos que la descubrieron durante las labores de restauración ya mencionadas¹³. Una de las teorías que defienden es que la torre habría servido como taller de cantería en distintos momentos de su historia constructiva y que, por ello, la bóveda aquitana que cierra el crucero no fue retirada, premisa que llegamos a asumir en algún momento pero que ahora creemos bastante difícil de sostener teniendo en cuenta que el acceso a la torre no es tarea sencilla (Gutiérrez-Hernández, 2017c). Resultaría bastante complicado establecer en esa ubicación un taller de cantería, ya que no sería fácil subir y apeaar el material pétreo, así como otros materiales y herramientas, objetos necesarios para el trabajo. Además, el espacio interior de la torre no es el más adecuado para un desarrollo fluido de las labores canteriles. Asimismo, el peso de los bloques de piedra que se tendrían que utilizar para la posterior labra de los canteros, podría haber provocado problemas tectónicos.

Figura 8

Detalles de los errores en la ejecución de la traza

La galería interior de la torre no presenta la anchura adecuada para las exigencias del trabajo de la cantería y, aunque sobre la bóveda haya hoy una base de tablas, fue colocada junto con el refuerzo de vigas de madera durante la restauración llevada a cabo a principios del siglo XX. Sobre la superficie de la bóveda aquitana no habría sido posible trabajar, ni pisar sobre la superficie curva del trasdós de esta. Pero si el taller no estuvo ubicado allí, al menos temporalmente, ¿cómo es que hay tal cantidad de trazas? Es posible que, mientras se estaban realizando obras en la propia torre o zonas aledañas, pudieron surgir problemas concretos que requerían una solución específica en ese preciso momento. Por ello, se valieron de lo que tenían más a mano, esto es, los paramentos interiores de la Torre del Ángel.

Muñoz y Domínguez-Solera sostienen que la traza de la girola puede relacionarse con la cabecera de las catedrales de Burgos y/o Valencia, porque en ellas se construyeron bóvedas quintopartitas como las que aparecen incisas en esta girola. Se decantan más por la relación entre Cuenca y Burgos, por lo que mantienen que habría sido realizada por el maestro Enrique como boceto preparatorio para la modificación llevada a cabo en la seo burgalesa. Suponen que este maestro estaría trabajando en las obras de la catedral de Cuenca cuando habría sido llamado por el obispo Mateo Reynal, quien, precisamente, había ocupado el mismo cargo previamente en el templo mayor conquense. Es más, manifiestan que fue este mismo prelado quien habría hecho venir al citado maestro desde Francia para continuar con la fábrica de la catedral de Cuenca. Mateo Reynal —Rinal, Reinal o Bernal— se habría hecho cargo de las diócesis de Cuenca entre 1247-1257 primero (Díaz Ibáñez, 2002), y después de Burgos entre 1257/58-1259 (Flórez, 1771).

Establecen una serie de paralelismos entre la planta del templo mayor burgalés y la traza localizada en Cuenca, además de otros parecidos existentes entre algunas piezas escultóricas de ambas catedrales. Con respecto a esto último, las semejanzas entre los trabajos de escultura del claustro de Burgos y los ángeles del triforio de la catedral conquense, así como en los frisos y capiteles, demostrarían la conexión entre ambas seos, reforzando con ello la posibilidad de la intervención del maestro Enrique en las dos construcciones. La influencia del arte gótico francés en la catedral de Cuenca también queda, en su opinión, demostrada, debido a que Enrique habría sido maestro, igualmente, o al menos habría participado en las obras de Notre Dame de Bougival, desde donde habría sido llamado para intervenir en la construcción de la seo conquense y, desde allí, pasaría a las catedrales de Burgos y León (Karge, 1995). *Grosso modo*, podemos resumir estas hipótesis con una cita:

Un maestro llamado Enrique, o Anric, conoce Notre Dame de Bougival, o quizá, fue su maestro, en las cercanías de París; no sabemos con certeza cómo fue contactado por el obispo Mateo Reynal para terminar la catedral de Santa María de Cuenca. Este cargo pasa a la diócesis de Burgos, en la que se pensó hacer nuevas capillas radiales dentro de su catedral. Se le comunica a 'nuestro arquitecto' francés que tenía su taller en lo alto del cimborrio de

Cuenca, y allí realiza los primeros bocetos sobre la nueva obra burgalesa (Muñoz García, 2009, p. 101).

Estos parecidos, que en el campo escultórico sí parecen estar bastante aceptados entre las catedrales de Burgos y Cuenca, no justificarían por sí mismos la posible relación entre ambos templos a nivel arquitectónico. Más aún cuando se trata de vincular una traza situada en el cimborrio conquense con una girola, modificada, que no de nueva construcción, a 400 km de distancia, en pleno siglo XIII.

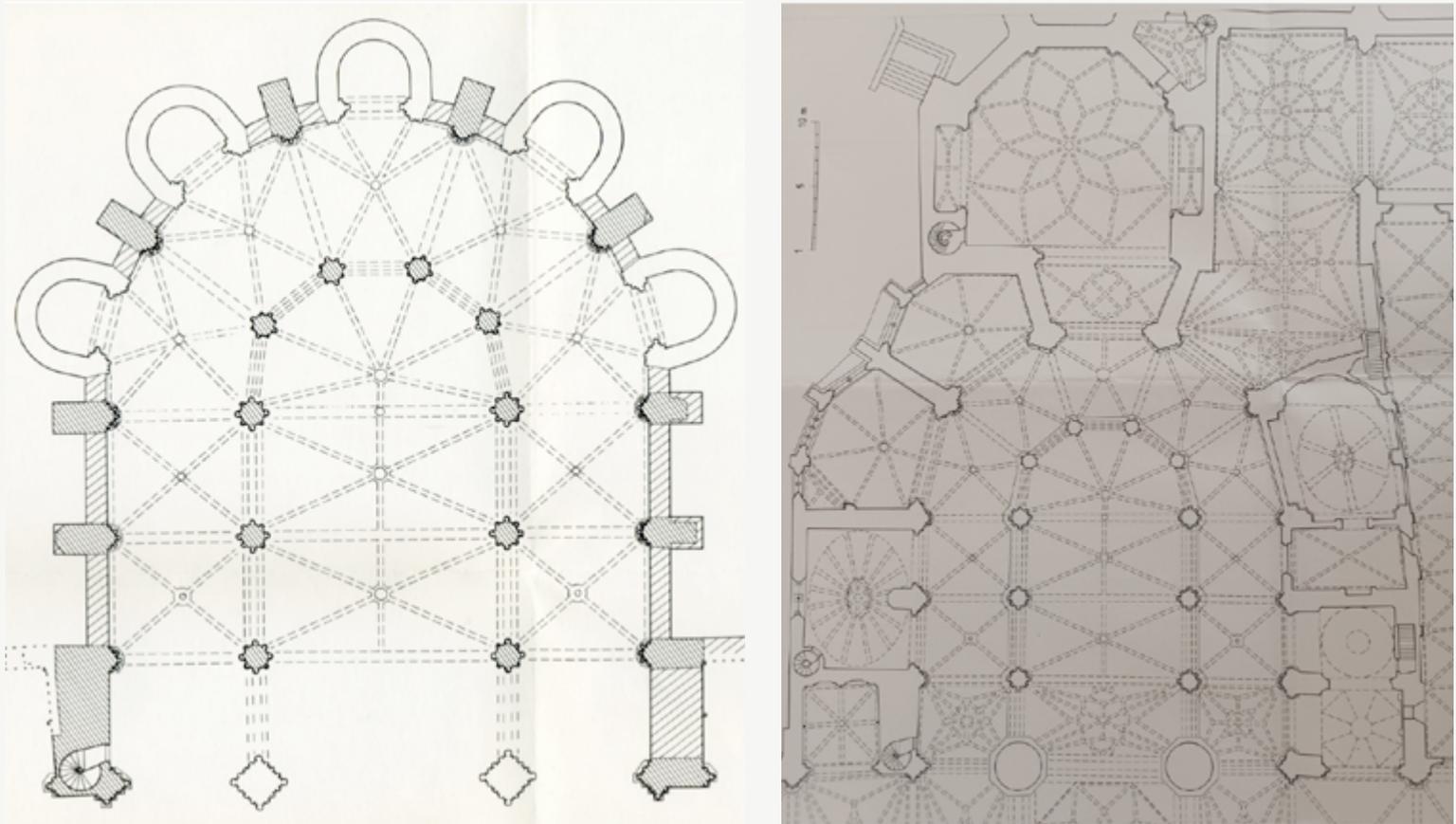
Enrique: Magister operis de León, Burgos y ¿Cuenca?

La presencia de Mateo Reynal, primero en Cuenca y después en Burgos, hacía bastante factible un posible viaje del maestro Enrique de una ciudad a otra. Sin embargo, la intervención del maestro en el templo burgalés comenzó siendo obispo Martín González (1259-1267) (Karge, 1995), y su maestría se inició ya en 1261¹⁴, aproximadamente, hasta su muerte, acaecida en 1277 (Andrés Ordax, 2008, p. 158), durante la llamada etapa *rayonnant* de la catedral burgalesa (González Romero, 2012, p. 85). Parece estar bastante aceptado que Enrique fue el maestro de la tercera etapa constructiva del templo burgalés (Karge, 1995), donde realiza una serie de cambios en la cabecera, interviene en el claustro, incluye arbotantes¹⁵ al casco del templo, y actúa en las tribunas de la fachada oeste (González Romero, 2012). Tras la lentitud que se dio durante la década de 1240 en las obras de la catedral de Burgos, llegaría un nuevo empujón edificatorio que culminó con la llegada del maestro Enrique:

¿Enviado durante la regencia de Blanca de Castilla o el reinado de San Luis, ante la demanda de sus parientes los reyes de Castilla, que trataban de disponer del mejor arquitecto de su tiempo para uno de sus templos predilectos? ¿Procedente de los talleres de Amiens, Reims, Troyes o de la propia corte parisina? (González Romero, 2012, p. 117).

Interesa, para propósitos de este trabajo, centrar la atención sobre las reformas que realiza en la cabecera de la seo burgalesa, sobre todo en la girola. Esta ya estaba construida en 1230, cuando se instala el cabildo (Karge, 1995). Tenía cinco tramos, estaba cubierta por bóvedas de seis nervios (Karge, 1995) y poseía pequeñas capillas radiales semicirculares (Karge, 1995). Enrique suprimió los dos nervios exteriores, de los que se han conservado las claves, para colocar uno solo, transformando las bóvedas en quintopartitas (Karge, 1995). Además, amplió las capillas radiales de la cabecera. Estas intervenciones se llevaron a cabo durante la tercera fase de la construcción del deambulatorio¹⁶ del siglo XIII:

La segunda corona de capillas ampliadas del siglo XIII (...) de la cual todavía se conservan dos capillas radiales en el lado norte, puede situarse cronológicamente en torno a 1275 sobre la base de comparaciones estilísticas. Coincidiendo con la construcción de las capillas, se tendieron los arcos de ingreso entre los pilares de ingreso ya existentes y se sustituyeron los



plementos de las bóvedas de la girola laterales a las capillas. Al mismo tiempo, los dos nervios centrales del lado exterior se sustituyeron mediante un único nervio central y el arco de ingreso capillar se diferencian de los nervios del deambulatorio original por un perfilamiento de las aristas (Karge, 1995, p. 105).

A todas estas circunstancias, se tiene que añadir que, además de su maestría en la catedral de Burgos, está documentada la participación de Enrique como maestro de las obras del templo mayor leonés, y se pueden encontrar algunas similitudes, no tanto arquitectónicas, sino de tipo escultórico entre ambos templos (Karge, 1995). Sin embargo, no hay documento alguno, al menos por el momento, que atestigüe la presencia de Enrique en Cuenca, aunque entre las catedrales de Burgos y Cuenca se hayan observado algunos rasgos comunes que hacen sospechar de una posible relación entre los talleres de ambas ciudades, como los parecidos entre las galerías del transepto burgalés y la zona alta de las naves de la seo conquense, así como entre las fachadas del lado oeste en ambos templos (Karge, 1995). Semejanzas que, por otro lado, podrían deberse a un origen común de los maestros que intervinieron en cada uno de los focos.

Conclusiones

Conocemos de primera mano la arquitectura de la catedral de Cuenca, por ello sabemos lo difícil que es el acceso a la Torre del Ángel y, por lo tanto, lo complicado que habría resultado establecer en ese lugar el taller de cantería. La girola actual fue construida en la segunda mitad del siglo XV (Bermejo

Díez, 1976), por lo que este diseño podría haberse realizado entonces como modelo a seguir para la ejecución del nuevo deambulatorio. Y, en todo caso, también la traza pudo haber sido ejecutada en el siglo XIII, puesto que en ese momento ya se estaba planteando la posibilidad de realizar una girola en esta catedral. La Torre del Ángel, por otro lado, es el lugar ideal desde el que poder contemplar la catedral desde las alturas, ubicación desde la que el tracista podría haberse inspirado con unas vistas privilegiadas.

Las diferencias localizadas entre la traza ubicada en el cimborrio y la planta de la catedral burgalesa son evidentes. En primer lugar, la traza contiene seis tramos, frente a los cinco que siempre ha tenido Burgos. Además, la seo burgalesa termina en un muro horizontal, mientras que la traza conquense lo hace en vértice. Según Karge, en 1230 la cabecera de la catedral de Burgos presentaba el desarrollo de una girola en cinco tramos con bóvedas sexpartitas, así como una serie de capillas radiales en correspondencia con los cinco tramos del deambulatorio (Figura 9).

Ya se han señalado las intervenciones que realiza el maestro Enrique en la cabecera de Burgos donde no construye una nueva girola sino que amplía y modifica la ya existente, así como las capillas radiales, eliminando los nervios de las bóvedas para colocar uno solo central y transformarlas así de bóvedas sexpartitas a quintopartitas: “presentan, en su forma actual, cinco nervios cada una; pero en las respectivas dovelas se han conservado los extremos de dos nervios más, lo que hace posible reconstruir las bóvedas de seis nervios originales” (Karge, 1995, p. 92). Si el maestro Enrique estaba en

Figura 9

Estado de la girola de la catedral de Burgos en 1230 según Karge, y su estado actual
Nota. Adaptado de Karge, 1995, p. x.

Cuenca y fue requerido por el obispo Mateo Reynal para la ampliación de la girola burgalesa y sus respectivas capillas radiales, ¿por qué no aparecen dichas capillas en la traza de la Torre del Ángel, si realmente era ese su cometido?

Además, parece bastante complicado que en pleno siglo XIII, con todo lo que ello supone, teniendo presentes las dificultades en cuanto a viajar se refiere, así como en lo lenta que podía resultar la correspondencia, un *magister operis* fuese requerido por un mecenas para la intervención en una obra ya comenzada y que sin conocer el estado en el que se iba a encontrar la fábrica, ni las dimensiones, ni el tipo de material, etc. —cuestiones estas de gran importancia para un maestro cantero— realizara el boceto preparatorio de la reforma solicitada, estando a unas dieciséis jornadas de distancia¹⁷ y dejándolo “impreso” en la piedra de otra seo.

Con esta traza nos encontramos ante un boceto, un diseño preparatorio para la ejecución de un posible trabajo concreto del que no ha sido posible encontrar aún la correspondencia exacta y que, quizá, nunca llegó a construirse. Además, podría tratarse de un ejercicio realizado en el seno del taller, una enseñanza del maestro a sus aprendices, donde el *magister operis* puso todos sus conocimientos arquitectónicos al servicio del aprendizaje,

para lo que decidió utilizar, a modo de pizarra docente, el paramento disponible en la Torre del Ángel. O, simplemente, puede tratarse de una expresión del talento del artista que la llevase a cabo.

Creemos que afirmar, con la contundencia con la que se ha hecho, que el maestro Enrique fue el ejecutor de la traza que protagoniza estas líneas, porque guarda un ligero parecido a la cabecera de Burgos donde este maestro sí que intervino, tiene sus riesgos. Justificando, además, este hecho por los parecidos escultóricos más que por los puramente arquitectónicos, algo que sería más lógico teniendo en cuenta que se está hablando aquí de una traza relacionada con la arquitectura. Tampoco se aportan pruebas documentales o de otra índole que justifiquen esa teoría, al menos de momento. Pero no es posible, aún, asegurar la presencia o ausencia de Enrique en Cuenca; y, siguiendo las palabras de Muñoz y Domínguez-Solera: “Los resultados deben ser contrastados con materias tan dispares como el Cálculo de Estructuras, la Historia del Arte, la Historia de la Arquitectura, la Filosofía, la Tecnología, etc. Son disciplinas aliadas imprescindibles” (2011, p. 179). Estimo que, en esta línea, faltarían por contrastar algunos detalles. En este sentido:

- Poner un número par de tramos —seis— en la girola es inusual en deambulatorios de una

única nave, pues supone colocar un pilar en el eje de la cabecera, algo que no sucede en las catedrales de Burgos y Valencia. Únicamente la de Pamplona tiene un número par de tramos, cuatro en esta ocasión con bóvedas hexagonales (Senent Domínguez, 2016).

- La clave central no está en el punto más elevado de la bóveda, al igual que en la catedral de Langres (Francia). Esta característica únicamente se localiza en España en la girola de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) (Senent Domínguez, 2016).
- El planteamiento radial de tramos trapeziales, que pone en relación la nervadura de la bóveda del presbiterio con los arcos perpiaños de la girola, se prolonga por debajo del semicírculo, con dos tramos trapecio rectángulo. Lo habitual es que el dibujo radial de arcos perpiaños finalice el semicírculo y, a partir de ahí, se continúe con tramos cuadrados o rectangulares, que enlazan con comodidad con el trazado ortogonal de la planta basilical. En este caso se realiza con ocho tramos trapeziales —o triangulares— más que enlazan con la ortogonalidad de las naves laterales. Esta situación es la más extraña, y no se han encontrado ejemplos en España. Fuera de España es posible llamar la atención sobre la girola románica de

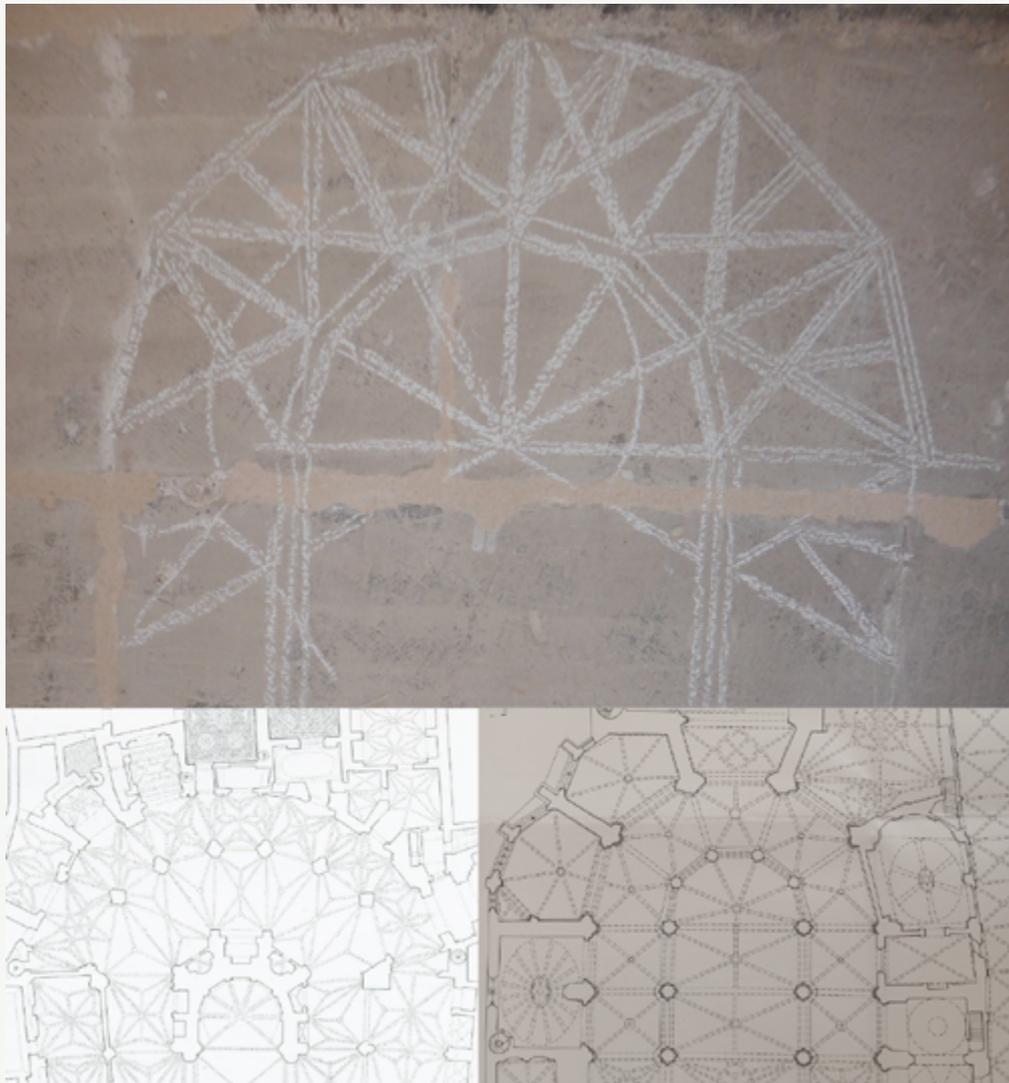


Figura 10

Comparativa entre la traza localizada en la Torre del Ángel y las cabeceras de las catedrales de Cuenca y Burgos

la iglesia de Abtei Marienstatt, en la ciudad alemana de Streithausen (Renania-Palatinado), construida entre 1222 y 1425 y la Abadía de Westminster en Londres (Reino Unido) [s. XIII] (Senent Domínguez, 2016).

Así pues, consideramos que la vinculación entre la traza de la girola y el deambulatorio de la catedral de Burgos es algo precipitada y, quizá, arriesgada, existiendo, además, tantas diferencias entre ambas, sobre todo teniendo en cuenta “tres aspectos singulares [...] que no se vinculan con la Catedral de Burgos y que plantean tres problemas de proyecto” (Senent Domínguez, 2016, p. 229). ¿No tendría más sentido que fuese un boceto para la propia girola de la catedral de Cuenca? Por otro lado, la realización de una traza con estas características —una planta casi completa de un templo—, es muy poco habitual en un soporte como la piedra. Lo usual era realizarla sobre papel o pergamino, tal y como se ha señalado al inicio de este trabajo. En este sentido, estas incisiones escondidas en la Torre del Ángel de Cuenca poseen un extraordinario valor por tratarse de un ejemplar excepcional, únicamente comparable al rasguño localizado en la antigua iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz en Teruel (Zaragoza Catalán e Ibáñez Fernández, 2014). Por otro lado, la cabecera de la catedral burgalesa nunca tuvo originalmente las bóvedas quintopartitas, como se ha señalado. Así pues, esta vinculación quedaría, desde nuestro punto de vista, automáticamente descartada por este motivo (Figura 10).

La traza de una iglesia de tres naves con girola localizada en los paramentos de la Torre del Ángel de la catedral de Cuenca tiene, por sí misma, un sobresaliente valor. Conseguir localizar el elemento al que hace referencia, siempre es un *plus* a la hora de enfrentarse a trazas o montees. Sin embargo, no debería ser esta la meta principal. Este rasguño, en sí mismo, es un valeroso testimonio de las labores del maestro cantero durante la construcción de una fábrica en piedra; de la misma manera que las montees arquitectónicas; de su ingenio y su talento en el *diseño* de un edificio religioso de semejantes características. El hecho de no saber el por qué se hizo, a qué hace referencia exactamente, ni cuándo, no le resta valor alguno. En todo caso, conocer todas esas respuestas aumentaría su valor. Y es que este tipo de testimonios son testigos de una manera de hacer, de un sistema de trabajo que durante mucho tiempo quedó relegado y, ciertamente, algo olvidado. Una traza de estas características bien pudo tratarse, en origen, de una clase magistral. Al fin y al cabo, la formación de los maestros se hacía efectiva en el seno del propio taller de cantería, con las lecciones del maestro responsable del mismo, quien se encargaba de transmitir sus conocimientos a los aprendices que estaban bajo su responsabilidad, tanto las cuestiones teóricas como las prácticas: el propio oficio de la cantería.

Referencias

- Andrés Ordax, P. (2008). La construcción de un gran templo. La catedral de Burgos en los siglos XIII y XIV. En R. J. Payo (Coord.), *La Catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y arte* (pp. 149-211). Diario de Burgos.
- Barrio Moya, J. L. (1991). *Arquitectura barroca en Cuenca* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Bermejo Díez, J. (1976). *La catedral de Cuenca*. Caja de Ahorros Provincial.
- Cabezas Gelabert, L. (2008). *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar. (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*. Cátedra.
- Cámara Muñoz, A. (1990). *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. El Arquero.
- Díaz Ibáñez, J. (2002). *La iglesia de Cuenca en la Edad Media (siglos XII-XV). Estructura y relaciones de poder* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España). Repositorio institucional <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2445/>
- Fatás, G. y Borrás, G. M. (2010). *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Alianza Editorial.
- Flórez, E. (1771). *España Sagrada. Tomo XXVI. Contiene el estado antiguo de las iglesias de Auca, Valpuesta y Burgos. Justificando con instrumentos legítimos, y Memorias inéditas*. Oficina de Pedro Marín.
- García Melero, J. E. (2002). *Literatura española sobre artes plásticas. Vol. 1, Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*. Encuentro.
- García Morales, M. V. (1991). *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- González Romero, J. F. (2012). *El secreto del gótico radiante. La figuración de la Civitas Dei en la etapa rayonnant: Burgos, León y Saint-Denis*. Somonte-Cenero (Gijón). Trea.
- Gutiérrez-Hernández, A. M. (2017a). Montees, Trazas y rasguños. Una muestra del “Cuaderno de Cantería” localizado en los muros de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas (La Clerecía) de Salamanca. En S. Huerta, P. Fuentes e I. J. Gil (Eds.), *Actas del X Congreso Nacional y II Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción. Donostia-San Sebastián, 3-7 de octubre de 2017* (Vol. 2) (pp.741-749). Instituto Juan de Herrera.
- Gutiérrez-Hernández, A. M. (2017b). Huellas en piedra: montees en el claustro de la Catedral de Cuenca. *Atria*, 23, 24-39.
- Gutiérrez-Hernández, A. M. (2017c). Algunas montees en la Torre del Ángel de la catedral de Cuenca. *Norba. Revista de Arte*, 37, 09-29.
- Ibáñez Fernández, J. (2014). Entre “muestras” y “trazas”. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa. En B. Alonso y F. Villaseñor (Eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios* (pp. 305-328). Universidad de Sevilla; Universidad de Cantabria.
- Jiménez Martín, A. (2016). El tamaño sí que importa. Una historia del plano a escala. *Artígrama*, (31), 33-65. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/31/2monografico/02.pdf>
- Karge, H. (1995). *La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.
- Kimpel, D. (1995). La actividad constructiva en la Edad Media: estructura y evolución. En R. Casanelli (Ed.), *Talleres de arquitectura en la Edad Media* (pp. 11-50). M. Moleiro.
- Luz Lamarca, R. de (1980). *Las Órdenes Menores y la Catedral de Cuenca*. Rodrigo de Luz Lamarca.
- Luz Lamarca, R. de (1997). *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora: Cuenca, foco renacentista*. Diputación de Cuenca.
- Luz Lamarca, R. de (2005). *El misterio de la catedral de Cuenca. El Santo Grial. Su sede y significado por Alfonsópolis*.
- Muñoz García, M. (2009). Interpretación arqueológica de una catedral gótica. En M. Álvarez-Builla y J. Ibáñez (Coords.), *La Catedral de Santa María de Cuenca. Tres décadas de intervenciones para su conservación* (pp. 95-103). Fundación ACS.
- Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, S. D. (2010). Arqueología en el conjunto catedralicio de Cuenca. En C. Villar y A. Madrigal (Coords.), *Nuestro patrimonio. Recientes actuaciones y nuevo planteamiento en la provincia de Cuenca* (pp. 445-490). Diputación Provincial de Cuenca.
- Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, D. (2011). Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (I). *Lope de Barrientos. Seminario de cultura*, (4), 113-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6216251>
- Muñoz García, M. y Domínguez-Solera, D. (2014). Arqueología urbana en Cuenca capital: últimos descubrimientos. *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y arqueología*, 0(7), 163-210. <https://doi.org/10.5944/etfi.7.2014.11630>

- Palomo Fernández, G. (2002). *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas de la Baja Edad Media* (Vol. 1). Diputación de Cuenca.
- Rabasa Díaz, E. (2007). *Estereotomía y talla de la piedra*. Instituto Juan de Herrera, ETSAM.
- Recuenco Pérez, J. (2019). La catedral de Cuenca en el siglo XVI. Renovación artística y poder en el Renacimiento. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (Coord.), *El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica)* (pp. 187-202). Estudios Superiores del Escorial.
- Rokiski Lázaro, M. L. (1982). La obra de Andrea Rodi en Cuenca. *Archivo Español de Arte*, 217, 54-58.
- Rokiski Lázaro, M. L. y Troitiño Vinuesa, M. A. (1995). *Arquitecturas de Cuenca. El paisaje urbano del casco antiguo* (Vol. 1). Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha.
- Sainz Avia, J. (1990). *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Nerea.
- Seguí de la Riva, J. (1993). Anotaciones acerca del dibujo en la arquitectura. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, (1), 05-14.
- Senent Domínguez, R. (2016). *La deformación del tipo Construcción de bóvedas no-canónicas en España (siglos XVI-XVIII)* (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, España). Repositorio institucional <https://oa.upm.es/39804/>
- Tarifa Castilla, M. J. (2016). Los diseños de arquitectura como garante de calidad de la práctica constructiva. *Artigrama*, (31), 87-114. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2016318171
- Vandelvira, A. de (1646). *Libro, de Cortes de Cantería, de Alonso de Vandeelvira Arquitecto. Sacado a luz, y aumentado, Por Philipe Lazado de Goiti, Arquitecto, Maestro Mayor de Obras de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Espanas; y de todas las de su Arçobispado. Dirigido a su Ilustrisimo Cabildo. Año de 1646*. Biblioteca Nacional de España, MSS/12719. (Trabajo original publicado en 1585).
- Vega García, E. de (2011). *¿Angevinas o aquitanas? Bóvedas cupuladas protogóticas en Castilla-León*. En S. Huerta, I. Gil, S. García y M. Taín (Eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (pp. 1437-1446). Instituto Juan de Herrera.
- Velázquez Bosco, R. y Landecheo, L. (1917). Informe acerca del estado ruinoso de la Torre del Ángel de la catedral de Cuenca. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 41(11), 56-63.
- Zaragozá Catalán, A. y Ibáñez Fernández, J. (2014). Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Aragón entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos. Ábsides construidos, ábsides proyectados e ideales y ábsides sublimes. *Artigrama*, (29), 261-303. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2014298078
14. González Romero (2012) adelanta la presencia del maestro Enrique en las obras de Burgos al año 1250, con la ejecución de la fachada occidental. Si nos quedásemos con esta fecha, esta discusión no tendría mayor sentido, pues la teoría de que Mateo Reynal llamó a Enrique desde Burgos no habría sido necesaria pues el propio maestro ya estaría trabajando en Burgos incluso antes de la llegada del obispo.
15. "Arco rampante o por tranquilo que descarga, sobre un contrafuerte exterior al edificio, el empuje de las bóvedas" (Fatás y Borrás, 2010, p. 28).
16. "Pasillo que rodea la parte trasera del presbiterio. Es prolongación de las naves laterales y solo excepcionalmente de da sin ellas" (Fatás y Borrás, 2010, p. 107)
17. Calculando una media de 4 km/hora, y una jornada de 6 horas/día.

Notas

1. Recibido: 12 de diciembre de 2021. Aceptado: 7 de julio de 2022.
2. Este trabajo ha sido posible gracias a la Ayuda PRE2019-087326 financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y "FSE Invierte en tu futuro".
3. Contacto: amgh@usal.es
4. Aunque en menor medida, pues el papel era un recurso muy costoso.
5. Juan Andrea Rodi fue uno de los responsables de la llegada de la arquitectura purista a la ciudad de Cuenca (Rokiski Lázaro, 1982).
6. "Deambulatorio" (Fatás y Borrás, 2010, p. 160).
7. "Espacio que circunda al altar mayor y que está separado de la nave por gradas o un cancel. Se reserva al clero" (Fatás y Borrás, 2010, p. 265).
8. "Construcción elevada sobre el crucero, que habitualmente tiene forma de torre de planta cuadrada u octogonal rematada en chapitel" (Fatás y Borrás, 2010, p. 76).
9. Las bóvedas aquitanas son aquellas que, cupuladas, presentan "nervios cuya plementería se dispone en hiladas concéntricas respecto la clave" (Vega García, 2011, p. 1439).
10. Arcos ojivales o apuntados.
11. Una bóveda de cinco apoyos o quintopartita permite ampliar el número de capillas radiales (como en las catedrales de Murcia y Valencia), mientras que una en la que una ligadura une la clave central de la bóveda con el punto medio del formero exterior (como en Burgos o la Colegiata de Lorca). En los dos tipos, la proyección horizontal es la misma, de ahí su complejidad (Senent Domínguez, 2016).
12. "Instrumento de labra a modo de cincel con el filo dentado" (Rabasa Díaz, 2007, p. 35).
13. Para evitar la repetición de citas, dejaré en esta nota señaladas todas las referencias que se emplearán en este apartado, pues son, básicamente de los mismos autores: Muñoz García, 2009; Muñoz García y Domínguez-Solera, 2010; 2011; Domínguez-Solera y Muñoz, 2014. Únicamente se referenciarán obras de otros autores para citas concretas o en el caso de citas literales.