

La iglesia de Santa Clara de Briviesca (Burgos). Hipótesis sobre el trazado de su planta

María MORENO ALCALDE
Universidad Complutense de Madrid

El concepto de estética de la arquitectura que, desde Platón y más tarde Vitrubio, ha venido siendo reelaborado por los Padres de la Iglesia y los pensadores medievales, se basa fundamentalmente en nociones geométricas, de simetría y proporción entre las diversas partes que integran un conjunto arquitectónico. Las más firmes opiniones que se conservan acerca de las proporciones necesarias a los edificios están contenidas en el capítulo 1 del Libro 3 de Vitrubio¹ donde dice:

«La composición de la construcción de los templos se basa en la simetría, a cuyas reglas deben someterse con rigor los arquitectos. La simetría nace de la proporción, que los griegos llaman analogía. Existe proporción si cada una de las partes y el edificio en su conjunto están concebidos sobre la base de una unidad de medida común, calculada en relación con el edificio en cuestión —modulus—. De allí resulta el sistema de la simetría. En efecto, ningún cuerpo puede tener una conformación coherente sin simetría ni proporción, si sus miembros no establecen una determinada relación entre sí, tal como en el cuerpo del hombre bien formado».

La idea de la belleza basada en el número es enfatizada en la Edad Media por San Agustín, quien considera que la arquitectura es hermana de la música por cuanto ambas se basan en el número, lo que constituye la fuente de su perfección estética². La etapa medieval acentuó el papel de la geometría y de la aritmética en la actividad arquitectónica, y la consideración de su perfección en función de ellas induce a una especial interpretación de la Creación, idea por otra parte expresada ya también en el Libro 2 de Vitrubio. El Cosmos será una obra de arquitectura, y Dios su gran archi-

tecto; concepto que es retomado por la Escuela teológica de Chartres a fines del XII, y reelaborado por Santo Tomás y los pensadores escolásticos de la centuria posterior³. La imagen del arquitecto medieval en razón de esta asociación teológico-geométrica fue enormemente revalorizada, y su actividad incluida entre las artes mayores durante los tiempos góticos.

No obstante estas valoraciones, muy poco es lo conocido sobre la incidencia práctica de la geometría en los proyectos arquitectónicos y su aplicación real en las obras. En general, los datos documentales conocidos sobre este aspecto suelen referirse con preferencia a diseños de alzado, tales como tracerías, arcos, o bóvedas, y no plantean cuestiones básicas relativas a la elaboración de los trazados y proyectos generales de los edificios⁴. En España, el singular manuscrito de Simón García⁵ dedicado en buena parte a la enseñanza de trazados de monumentos góticos, muestra algunos sistemas de geometría elemental, si bien creo que no agota las posibilidades y no contiene referencias particulares a sistemas modulares en la construcción.

Y, sin embargo, la aplicación de un módulo geométrico en el dibujo de la planta de los edificios se intuye como una de las normas habituales entre los arquitectos medievales⁶, y quizás ello constituía uno de los, tan cuestionados, temas reservados en la transmisión de los saberes entre los maestros de arquitectura. Es probable que lo que verdaderamente distinguiera a un maestro de otro fuera su concepto del plano y, con ello, las particularidades volumétricas y espaciales del edificio, y no sólo los caracteres morfológicos y formales de un alzado, más susceptibles de modificación en el transcurso de las obras. No es fácil que existieran reglas generales a todos los maestros y territorios. Es más fácil que, dentro de un sistema común, cada artífice tuviera unas peculiaridades propias que diferenciaban su obra de la de sus colegas.

La búsqueda de las particularidades geométricas que puedan haber regido la elaboración del proyecto de la capilla de Santa Clara de Briviesca es la finalidad última de este trabajo. Ello, unido al análisis de las estructuras y elementos morfológicos que componen el edificio, posibilita la valoración de la obra en una corriente de actividad hasta ahora no considerada. Asimismo, su diseño se configura como un eslabón intermedio entre un grupo de edificios góticos de comienzos del siglo XVI que ordenaron sus cabeceras en una curiosa disposición centralizada.

LA HISTORIA

El monasterio de Clarisas de Briviesca fue fundado y erigido por doña Mencía de Velasco, una de las seis hijas de los ilustres señores Pedro

Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, primeros Condestables de Castilla. Doña Mencía de Velasco tuvo predilección por la orden franciscana: «vivió y murió sin casarse en el Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar»⁷, villa perteneciente, como Briviesca, a la familia de los Velasco si bien más importante que ésta⁸. Su piedad y conducta durante su vida debieron ser admirables pues hicieron decir en el s. XVI al cronista de la noble casa que la dama «murió y vivió santamente»⁹ admiración que favorece la comprensión de las motivaciones que justifican la construcción del monasterio¹⁰.

Las escuetas noticias que conozco sobre la fundación del monasterio en la villa de Briviesca, se recogen en el propio testamento de Da. Mencía: «el monasterio que yo encomenzado a hacer cerca de la dicha villa de Briviesca»¹¹. Nada se dice en tal documento, sin embargo, sobre los motivos concretos de dicha fundación ni las razones que llevaron a la noble monja a establecer el nuevo asentamiento de las Clarisas. No obstante, el modelo de planta elegido para su iglesia, de tipo centralizado, parece indicar que la finalidad del mismo estaba desde el principio bien definida y que el convento se ordenaba para una intención particular muy concreta, que en nada limitaba, por otra parte, la piedad de su autora. La iglesia de Santa Clara no iba a ser únicamente el oratorio de las monjas sino, además, una gran capilla funeraria al estilo de las que proliferaron en España a partir del 1400¹². Capilla que es, también en este caso, una clara manifestación de una individualidad poderosa¹³ al mismo tiempo que de una ostentación del noble linaje de la dama a través de los imponentes escudos fijados en sus muros.

Porque, efectivamente, la familia Velasco contaba con otras notables edificaciones destinadas a servir de panteón familiar a sus miembros. Tal carácter tenía el ya mencionado monasterio de Clarisas de Medina de Pomar, fundado como primer panteón de la familia en el siglo XIV, en donde destaca la capilla de la Concepción¹⁴. Y la más suntuosa capilla de «los Condestables», en el eje de la girola de la catedral de Burgos, erigida por los primeros condestables, los padres de la religiosa que ahora nos ocupa. No es la iglesia de Briviesca, por tanto, un panteón familiar al uso en la tardía Edad Media, sino un monumento funerario singular, para una sola sepultura, y resuelto con una grandiosidad y un deseo de ostentación verdaderamente notables.¹⁵ El sepulcro de la fundadora es único en el interior, y nada hay en el recinto previsto para otros enterramientos.

La magna iglesia de Santa Clara de Briviesca cumple, de esta manera, dos funciones religiosas paralelas; de una parte se concibe como la capilla particular del monasterio de Clarisas de la villa; de otra, se establece como una capilla funeraria destinada a albergar los restos mor-

tales de la ilustre fundadora del monasterio, evidenciándose el carácter clítorista del monumento en conjunto.

CRONOLOGIA Y DOCUMENTACION

Es conocida documentalmente la participación del maestro Juan Gil de Hontañón y de su yerno Juan de Helguera en la obra del edificio, con motivo de un pleito que se siguió muchos años más tarde en la capilla del deán Cepeda de Zamora¹⁶. Uno de los testigos en tal pleito dijo que, en un juicio anterior, había estado de parte de Maria Gil y de su primer esposo (Juan de Helguera) contra el anciano Condestable, en este caso Don Iñigo Fernández de Velasco, tercer Condestable de Castilla y hermano de la fundadora del convento, en relación con las obras que dirigía Juan Gil de Hontañón en Briviesca.

Este interesante dato revela al artífice de la edificación, sobre el que volveré más adelante, pero nada precisa sobre la cronología de la iglesia, aspecto que reviste cierta importancia. Cadiñanos Bardecí afirma que la primera piedra del monasterio se puso en 1512 al tiempo que se terminaba Medina de Pomar¹⁷. La fecha no resulta inaceptable por cuanto la participación de Juan de Helguera en la obra, según consta en el pleito de la capilla de Cepeda en Zamora, obliga a que la misma se esté construyendo antes de 1514 cuando este maestro muere. La data de su finalización, desprovista por otro lado de la trascendencia de la inicial, tampoco ha podido ser precisada. El contrato del retablo en 1523, año de la muerte de Doña Mencía¹⁸ sugiere que la iglesia tenía que estar prácticamente terminada. En el testamento de la propia dama, otorgado seis años antes de su óbito, la imprecisa cita en relación al asentamiento de su cuerpo en la iglesia: «...en el monasterio... que agora es... y en la iglesia de dicho monasterio sea my cuerpo depositado...»¹⁹ no ayuda tampoco a despejar la incertidumbre, si bien parece apoyar que la iglesia puede darse por terminada en la última fecha arriba mencionada.

ANALISIS FORMAL

La intervención de Gil de Hontañón en la traza de la iglesia puede quizás explicar la concepción del plano y su configuración espacial, aspectos que no han sido comprendidos por los estudiosos del edificio, y cuya incomprensión les ha inducido a una equivocada interpretación del conjunto. Estos aspectos son, a mi modo de ver, los más interesan-

tes de esta edificación, y aquellos que permiten alcanzar una comprensión integral del monumento.

La planta de la iglesia, o más exactamente, de su amplia y ambiciosa cabecera, ofrece una disposición centralizada. Forma su perímetro un muro facetado de lados planos, respaldados los ángulos por seguros contrafuertes. Rompiendo esta homogeneidad, sin embargo, dos pequeñas capillitas cuadradas sobresalen del conjunto en los lados sin aparente justificación²⁰. Una corta nave, en el lado opuesto del ábside, fue terminada en el siglo xvii.

Este trazado se muestra exclusivo en el panorama de la arquitectura gótica hispana, y no resulta posible asimilar, a primera vista, su forma a ninguna otra construcción. Sin embargo, el edificio, ordenado en función de unos principios geométricos determinados, permite una relación con otras edificaciones coetáneas, logrando, sin perder su exclusividad, quedar inmerso en una corriente artística de la época. El esquema básico que sugiero integra a la obra en un conjunto de construcciones hispanas que, en unos 50 años, y concretamente a partir de la realización de Santa María del Parral, en Segovia organizaron sus cabeceras en espacios centralizados, aunque no cerrados, concebidos a partir de un módulo geométrico que se repite y combina en dicho espacio absidial conformando un tipo de cerramiento no muy usual en la historia del arte²¹. La concepción del plano de Briviesca en función de la lectura que propongo viene a explicar la totalidad de los aspectos de su construcción; esto es, su diseño, proporciones y volúmenes y, también quizás, la disposición de algunos de los nervios de la cubierta que se ordenan en función de las divisiones que marcan los polígonos rectores. El trazado del edificio y la coherencia del proyecto son los aspectos fundamentales que sobresalen en el edificio.

La iglesia de Sta. Clara de Briviesca muestra una traza cuyo interés radica, como queda dicho, en el planteamiento geométrico que preside su diseño, basando su lógica en la adecuación de sus líneas y espacios a una determinada proporción, que se apoya en el esquema de ciertas figuras regulares que rigen con precisión la totalidad de la obra²². Insistiendo en que la arquitectura gótica desde el principio se desarrolló en función de un determinado sistema de proporciones, me parece, de todos modos, que en pocos lugares es tan coherente la relación entre los espacios que conforman el conjunto. La cuestión destacable además en este caso es la de la forma del polígono que, en última instancia, ordena la disposición de la iglesia de Santa Clara. Frente a los más tradicionales aceptados como reguladores de los espacios desde la antigüedad, el cuadrado, el triángulo y, más raramente, el pentágono y el octógono, es en este caso el exágono el módulo encargado de regir esta composición.

La elección de este polígono regular quizás se justifica por las propiedades geométricas de la figura misma. Entre todas sus ventajas cabe destacar el que su lado sea de igual dimensión que el radio del círculo circunscrito, aspecto que facilita su diseño y construcción y que ha sido aquí valorado de una manera singular²³. Ello permite, en la práctica, *una perfecta configuración de la edificación, lo cual es el motivo de su belleza y la base del placer estético que procura su contemplación*²⁴. De todas maneras, es necesario destacar que el exágono, como figura de referencia en el trazado general de los edificios, no parece haber tenido clara aceptación durante el gótico en general,²⁵ siendo en cambio perceptible su empleo en España en el trazado de ciertos edificios levantados en la etapa final de este estilo.

En anteriores trabajos²⁶ he tratado de explicar la composición geométrica del grupo de cabeceras de iglesias de fines del siglo XV y del XVI que muestran una similar disposición centralizada. La singularidad de sus trazados no reside únicamente en la ordenación geométrica que los rige sino, precisamente, en que tal ordenación es el resultado de combinar la figura del exágono tres veces, de tal manera que el encadenamiento de las tres superficies da lugar a la disposición de la cabecera que se ha dado en llamar trebolada²⁷.

La planta de la capilla franciscana de Briviesca se asemeja a estas cabeceras. Responde, en última instancia, al diseño de dos estructuras de este tipo centralizado o trebolado afrontadas. Resulta, en la práctica, el mismo modelo de la cabecera del Jerónimo Monasterio del Parral de Segovia²⁸ antes citado, aunque más complejo porque aparece doblado. El esquema trebolado del ábside se repite simétrico a los pies²⁹ cerrando la composición.

En este caso, el polígono modular aparece yuxtapuesto seis veces en la composición: tres en la parte alta de la capilla dando forma a ábside y a los muros laterales, que forman con el ábside principal ángulos obtusos. Y otras tres, de la misma manera, en la parte de atrás, cerrando el contorno de la planta y propiciando su esquema centralizado, al tiempo que se provoca la simetría de la estructura. En la parte occidental de la capilla, *en el espacio en que ésta se une al cuerpo de iglesia, el contorno del polígono básico no queda manifiestamente construido. Este se define, sin embargo, en el trazado, porque sus dimensiones determinan las del primer tramo de la nave de la iglesia, en el que la base del polígono inferior marca el centro del tramo, y por esta razón define sus medidas y su espacio. La mitad de este primer tramo de la nave es, por tanto, semejante al ábside principal de la capilla y su trazado queda, de hecho, materializado en el diseño de algunos nervios de la bóveda, al coincidir visualmente su recorrido con el de alguno de ellos.*

El enlace de los dos bloques de polígonos señalados en la capilla permite abrir en el centro de ambos costados laterales dos pequeñas capillitas, cuya anchura viene, de hecho, fijada por las relaciones de los exágonos básicos³⁰. Es ese el punto concreto en el que se materializa la unión de los dos grupos de exágonos que integran la traza y su anchura repite la del lado del módulo rector.

Interesada por la originalidad del diseño de esta capilla, he intentado recomponer el proceso de su trazado y los pasos seguidos en su elaboración, basándome para ello en los escasos datos que los tratados medievales conservados suministran a este respecto³¹. Los gráficos adjuntos muestran una propuesta de trabajo que, si bien puede no ser la original desde luego no contraviene el sistema de creación empleado por los arquitectos durante la Edad Media. La base es un cuadrado, del ancho total de la capilla, y este cuadrado es dividido a su vez en cuatro nuevos cuadrados, que establecen un determinado módulo inicial. La mitad de la superficie de estos segundos cuadrados es trasladada sobre el centro de la primera figura trazada, en la parte superior e inferior, espacios que habrán de cerrar el perímetro de la capilla componiendo el ábside principal y el inicio del tramo de la nave del templo, o lo que es lo mismo, las propias dimensiones de los tramos de la nave. (fig. 1) En los seis espacios básicos creados se incluyen seis círculos, tangentes los centrales y secantes los extremos (fig. 2). Cada uno de estos círculos está destinado a albergar en su interior la figura de un exágono (fig. 3). Y la traza de este polígono regular constituye el último paso del proceso de elaboración de la traza, por cuanto la forma de sus lados determina con precisión el trazado del perímetro de la capilla de la iglesia (fig. 4), establece sus dimensiones y explica también la proporcionalidad de los tramos de la nave.

El conjunto evidencia de esta manera con nitidez su trazado orgánico en el que todo se encadena geoméricamente. Su ordenación estructural se fundamenta en un sistema de proporciones que enlaza las distintas partes de la obra, pero esta ordenación resulta concretamente de la proyección de la figura regular del exágono sobre la superficie absidal que se construye.

El alzado de la capilla es magnífico también por sus dimensiones, y se acrecienta mediante la soberbia estrella que forma su cubierta abovedada. El trazado de esta bóveda puede explicarse a partir del cuadrado de base y de las líneas de los polígonos integrantes, pues se ordena a partir de las diagonales del primero —cuatro de las puntas de la estrella se apoyan en sus lados— y de las líneas básicas de los demás. La decoración es sobria, y los motivos más destacados son los grandes escudos de los linajes de la familia fundadora³². Es, en este sentido, una

versión austera de la Capilla de los Condestables de Burgos y una reinterpretación de la capilla funeraria de la Concepción en Medina de Pomar, de los mismos mecenas.

Creo que la iglesia de monasterio de Clarisas de Briviesca renueva su imagen a partir de la lectura de su trazado que propongo. La clara aplicación de un módulo geométrico en la concepción de su plano anima a ampliar la reflexión sobre la planimetría medieval y el alcance del «arte de la geometría» en el conocimiento del arquitecto, y en el concepto de la obra arquitectónica. Porque, a pesar del esfuerzo de los diversos historiadores que han abordado la tarea de descubrir, en la base de los grandes monumentos, el esquema subyacente de una figura geométrica, no se ha llegado todavía a resultados satisfactorios aplicables de manera más o menos general a la conceptualización de las obra de arquitectura. En este sentido, la presencia de un mismo módulo rector, en este caso el exágono, en esta iglesia, y en un grupo de edificios afines en el tiempo, encauza la atención del investigador.

La documentada intervención del maestro Juan Gil de Hontañón en la iglesia de Santa Clara de Briviesca puede venir a ilustrar un aspecto en torno a estas cuestiones y permite establecer una hipótesis que, de manera pormenorizada, es objeto de un nuevo trabajo mío, actualmente en curso. Se trata de la posibilidad de que el grupo de iglesias que han resuelto sus cabeceras de la forma centralizada que se estudia formen parte de una misma corriente artística, es decir, dependan de una misma persona, o de un taller con una formación común. La figura del maestro Juan Gil de Hontañón podría ser el necesario hilo conductor.

NOTAS

Mi agradecimiento a las Hermanas Clarisas del Convento de Santa Clara de Briviesca por todas las facilidades de acceso al Convento y a la documentación referente al mismo. Mi agradecimiento, igualmente, a José Sandoval, por los esquemas que acompañan a este texto y por sus interesantes sugerencias sobre los mismos.

¹ En N. HANNO-WALTER KRUFF. *Historia de la teoría de la arquitectura*. I. Desde la Antigüedad hasta el s. XVIII. Alianza Forma. Madrid 1990.

² O. VOM SIMSOM. *La catedral Gótica*. Madrid 1980.

³ R. RECHT. «Sur le dessin d'architecture gothique» Etudes offerts a L. Grolecki París 1981. F. CALL. *L'ordre ogival*. Artaud 1983. HARVEY. «Desarrollo de la arquitectura en la Baja Edad Media», en *La Baja Edad Media Labor* 1968.

⁴ F. BUCHER. *Architector: The lodge Books and sketchbooks of medieval architects*. Vol. I. N.York 1979. R. BRANNER. «Villard de Honnecourt, Reims and the origin of gothic architectural drawing». *Gazette des Beaux Arts*. 1963. I, pp. 257-278. L. R. SHELBY. «The geometrical knowledge of mediæval master masons». *Speculum* 1943, pp. 394-421. Vid. capítulo V de: *Les batisseurs des cathédrales gothiques* titulado: «Le dessin d'architecture et ses applications», W. AA., Estrasburgo 1989. R. RECHT. op.cit.

⁵ *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*. Año 1681. Publicado por J. CAMON AZNAR Salamanca 1941.

⁶ L. TORRES BALBAS. «Función de nervios y ogivas en las bóvedas góticas». *Investigación y progreso*. Año XIV. Madrid 1945. pp. 215

⁷ Tratado y origen de la Casa de los Velasco. Ms. 3238 de la Biblioteca Nacional.

⁸ CADIÑANOS BARDECI, I. *Frías y Medina de Pomar (Historia y Arte)*. Inst. Fernán González. Burgos 1978.

⁹ Tratado..

¹⁰ La preferencia de la familia Fernández de Velasco por la orden franciscana en: S. ANDRES ORDAX. «El cristocentrismo franciscano a fines de la Edad Media y su reflejo en la iconografía de los condestables de Castilla». *Homenaje al Prof. Hernández Pereda*. Madrid 1990. pp. 743-781.

¹¹ Testamento de Doña Mencía de Mendoza. Ms. del Convento de Santa Clara de Briviesca.

¹² YARZA LUACES, J. «La capilla funeraria hispana en torno a 1400», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela 1988.

¹³ Idem

¹⁴ CADIÑANOS BARDECI. op.cit

¹⁵ Como tantos otros espacios funerarios, la capilla incluye el sepulcro monumental, sin talla, y un retablo, con el tema el Arbol de Jesse, además de los mencionados blasones de los muros.

¹⁶ MARTI Y MONSO, J. «La capilla del Deán D. Diego Vázquez de Cepeda en el Monasterio de San Francisco de Zamora» *B.S.C.E.* 1907, pp.138 y ss.

¹⁷ Op. cit.

¹⁸ DEL VAL dice 1520 en «Briviesca y sus cercanías», Seminario pintoresco español de 1842, pp. 310. Cita HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid 1985

¹⁹ Folio 4 del Testamento de Doña Mencía.

²⁰ El plano de la iglesia está tomado del citado libro de Hoag, pag. 22. si bien correidas ciertas dimensiones equivocadas, a partir de mi propia medición del edificio.

²¹ Estos edificios son: Santa María del Parral en Segovia; San Francisco, de Medina de Rioseco; La Piedad, de Casalarreina, en Logroño; la Colegiata de Berlanga de Duero, en Soria; la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte, en Avila; San Vicente de Gueriezo, en Santander; San Sebastián, de Villacastín, y San Eutropio de El Espinar, en Segovia, además de la desaparecida del monasterio de la Estrella, en la Rioja, y la variante de Santa María, en Coca, Segovia. En mi opinión este modelo, quizás iniciado por J. Guas, es reelaborado por J. Gil de Hontañón y se extiende solo entre los hombres de su taller, J. Ruesga, J. Campero y Rodrigo Gil.

²² G. LESSER. *Gothic Cathedrals and sacred Geometry*. Londres 1957. BUCHER, F. «Medieval architectural design methods 800-156» *Gesta* XI, 2, 1973. pp. 3751. M.C. GHYKA. El número de oro. I. Los ritmos. Poseidón, Buenos Aires 1968. M.G. GHYKA. *Estética de las proporciones, de la naturaleza y de las artes*. Poseidón 1977

²³ M.G. GHYKA. Estética...

²⁴ Escribió Platón en el *Timeo*: «lo que aquí entiendo por belleza de la forma no es lo que el vulgo comprende generalmente bajo este nombre, como por ejemplo, la de los objetos vivos o de sus reproducciones, sino algo de rectilíneo y de circular, y las superficies y cuerpos sólidos compuestos con lo rectilíneo y lo circular por medio del compás, de la cuerda y de la escuadra, pues esta formas no son, como las otras, bellas solo bajo ciertas condiciones, sino que son siempre bellas en si mismas». Cita M.G. GHYKA, *El número...*

²⁵ El trazado exagonal aparece con frecuencia en el diseño de las capillas absidales de numerosos edificios góticos de Europa desde el s. XIII (L. TORRES BALBAS. «Filialidad arquitectónica de la catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*). No participa sin embargo del diseño del edificio como en el caso que nos ocupa. Por su parte G. LES-SER cree descubrir la figura del exágono subyacente en el diseño de algunas estructuras clásicas, en *Gothic Cathedrals and Sacred Geometry*, London 1957.

²⁶ M. MORENO ALCALDE. *La arquitectura gótica en la Tierra de Segovia*. Segovia 1990. Véase también «Los Fonseca y la iglesia de Santa María de Coca» *Anales de Historia del Arte*, n.º 2. Madrid 1990, pp. 57-79.

²⁷ F. CHUECA GOITIA. *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Media*. Madrid 1965.

²⁸ Iglesia que puede tomarse como modelo del grupo por ser cronológicamente la primera que establece este sistema.

²⁹ El proyecto ideal que sugiero ha sufrido claras modificaciones en su realización práctica al haber sido alteradas las dimensiones de algunos de los lados. Las imprecisiones de su construcción no invalidan, en ningún caso, la lógica del proyecto sugerido.

³⁰ HOAG, en la obra citada, dice de la planta de Briviesca: «es un octógono irregular que arranca desde el suelo, casi una traza cuadrada con chaflanes, perdiéndose un elemento tan característico como las trompas». No entiende el concepto del plano, que no requiere trompas, y que él pretendió explicar en comparación con la iglesia del Convento de la Vid de Burgos, que muestra otro concepto planimétrico.

³¹ Villard de Honnecourt. BUCHER, F. *Architector...* SIMON GARCIA: Compendio.

³² Para su descripción F. OÑATE GOMEZ. *Blasones y linajes de la provincia de Burgos. I Partido Judicial de Briviesca*. Burgos 1991.

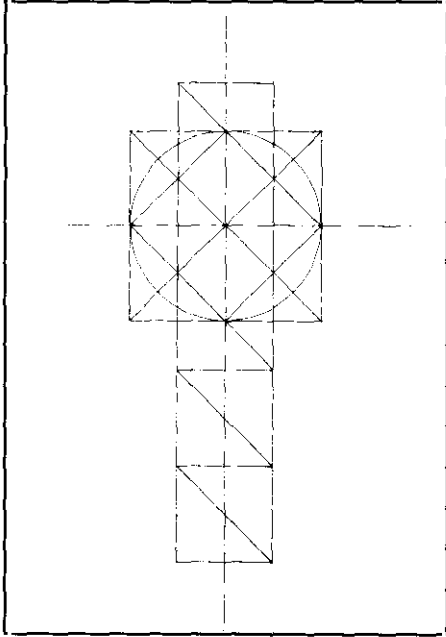


Fig. 1.

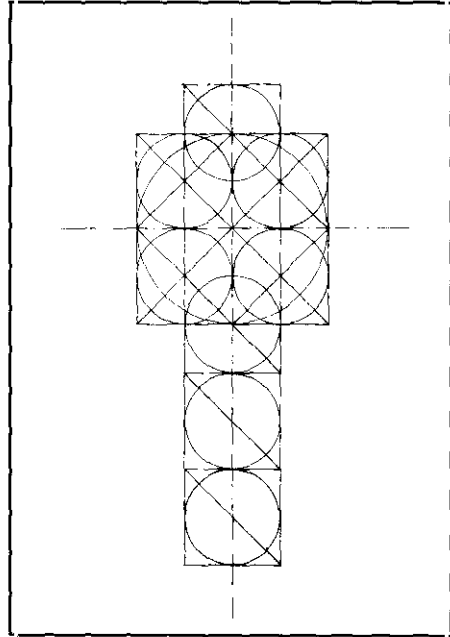


Fig. 2.

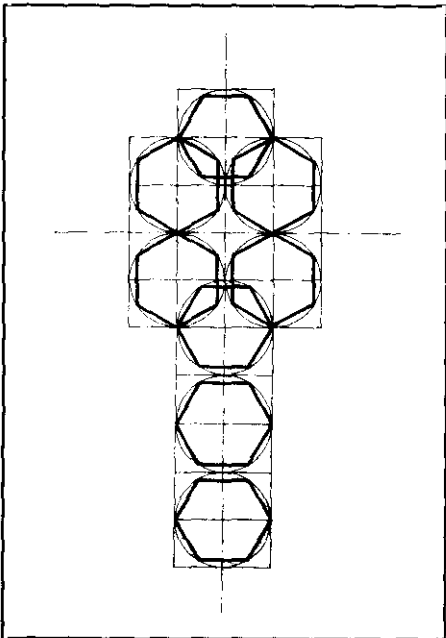


Fig. 3.

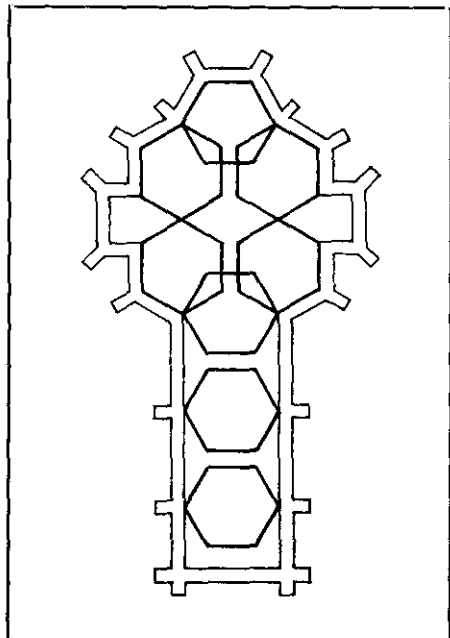


Fig. 4.