

ARTÍCULOS

JAIME SALCEDO SALCEDO

Profesor especial del Instituto
de Investigaciones Estéticas
de la Universidad Nacional de Colombia.

Condiciones para el remate
de la obra de carpintería de la
Iglesia Mayor de Tunja
1567-1572

NOTA PRELIMINAR

Los documentos que el lector encontrará transcritos a continuación reposan en el Archivo General de la Nación, Sección *Colonia*, en el tomo 2 del fondo *Fábrica de Iglesias*. Forman parte de un extenso legajo referente a la construcción de la iglesia mayor de Tunja (actual catedral) que contiene cuentas, pregones, remates, escrituras de fianza de los carpinteros, peritajes de oficiales de carpintería y albañilería sobre la obra realizada, peticiones de pago, etc.

El legajo es conocido de tiempo atrás y ha sido fuente en la que han bebido los historiadores del arte y de la arquitectura que se han ocupado de ese importante monumento. Comienza en el folio 1 con las cuentas de la construcción de la iglesia desde 1560. Además de los aspectos financieros y de organización de la obra, que ameritan estudio aparte, es posible conocer los nombres y oficios de quienes participaron en la construcción de la iglesia: figuran allí, por ejemplo, Francisco Rodríguez, vecino de Tunja, como “obrero de la obra de la iglesia mayor” [fol. 22 r.], “obrero mayor” [fol. 50 r.] o “mayordomo y obrero de la obra de la iglesia mayor” [fol. 51 r.]; Ambrosio de Ocampo, “alguacil de la dicha obra” [fol. 22 r.]; Diego de Morales, cantero [fol. 50 r.]; Juan de la Secada (o de la Celada), cantero [fol. 54]; Pedro Gutiérrez, albañil [fol. 55 r. y otros]; Juan Fernández Osuna, albañil [fol. 57 r.] y Francisco Pérez, albañil [fol. 58 r.], entre otros, recibiendo pagos entre 1560 y 1561.

No obstante el interés que ofrece el legajo completo, nuestra atención se centrará en dos documentos transcritos, que en el legajo están precedidos del título “Condiciones, Pregones y Remates de la obra de la Carpintería de la Santa Iglesia mayor desta ciudad de Tunja y autos fechos por parte de Bartolomé de Moya sobre su paga” [fol. 354 r.].

El segundo, del año 1572, es la *Memoria y enmienda de la obra que esta por hacer desta santa iglesia*. Se trata de las condiciones nuevas para la terminación de la techumbre que estaba inconclusa por haber muerto el carpintero a cargo de la obra.

Las condiciones nuevas incluyen otras obras de carpintería —tribuna, barandas, reja para la capilla mayor, puertas para el sagrario, la sacristía y de la calle, silla obispa, etc.—, algunas de las cuales no figuran en las condiciones viejas, y que se describen también con el mayor detalle.

Terminé de transcribir y glosar estos documentos en 1985, a instancias del arquitecto Daniel Restrepo, quien desempeñaba entonces el cargo de Director de la Fundación del Banco de la República para la Restauración y Conservación del Patrimonio Cultural Colombiano, entidad que llevaba a cabo los estudios preliminares para la restauración de la catedral de

Tunja. Las glosas me tomaron varios años más, sin embargo, pues había algunas piezas de las armaduras llamadas mudéjares, como el *alicer*, que resultaban elusivas y no figuraban, como término de carpintería, en ningún diccionario: ni en el de la Real Academia, ni en el *Tesoro* de COVARRUBIAS, ni en el de *Autoridades*, ni en el *Léxico de alarifes de los siglos de oro* de FERNANDO GARCÍA SALINERO. Por esos años, el arquitecto Ramón Gutiérrez me había obsequiado un ejemplar de la cuarta edición (1912) del tratado *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* de DIEGO LÓPEZ DE ARENAS (publicado en Sevilla en 1633), glosado por Eduardo Mariátegui, pero las notas de este pionero del estudio de la carpintería de lo blanco, aunque entonces me ayudaron mucho a comprender el texto de López de Arenas, no permitían despejar las dudas que ofrecía la identificación de piezas como el *alicer*, que no figura en el tratado de López de Arenas, ni el *arjeute*, que Mariátegui no define correctamente.

En octubre de 1987 pude conocer en Sevilla la magistral *Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas: la carpintería de lo blanco*, de ENRIQUE NUERE, obra que había sido publicada en 1985 y que partió en dos el estudio de la carpintería de lo blanco, que se hizo transparente desde entonces. Cuatro años después, en 1989, Nuere publicó *La carpintería de armar española*, que incluye un léxico técnico de carpintería, casi completo. Por último, en 1997 Visor Libro publicó una nueva edición del tratado de DIEGO LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes (Sevilla 1633)*, con notas y estudio preliminar de María Ángeles Toajas Roger, que también incluye un útil léxico de los términos de carpintería usados por López de Arenas. A pesar del gran avance que representan para el estudio de la carpintería española, algunas definiciones de estos lexicones deben ser mejor precisadas.

El lector interesado en la carpintería de lo blanco debe remitirse a las obras de Nuere, donde podrá aprender, de principio a fin, el arte de las techumbres de lazo. Por el momento, baste decir que la que cubre la capilla mayor de la iglesia-catedral de Tunja, es una armadura de tres paños, cuadrada, de limas moamares, con el almizate cubierto con un paño de lazo de ocho, lefe, con un cubo y cuatro racimos de mocárabes, y guarnecida de lazo en la quiebra del paño y por encima del almarbate, correctamente ejecutada por Francisco Abril de acuerdo con las reglas del arte y ajustada a las condiciones del remate. Y que la armadura de la nave central, construida en su mayor parte por Bartolomé de Moya y, al igual que la anterior, de conformidad con las condiciones, es de par y nudillo y conserva dos de los tres paños de lazo que tuvo — iguales al de la capilla mayor pero sin cubo ni racimos — y el faldón contra el ‘testero de la plaza’, con sus cuartos de limas. Los reformadores de 1920 introdujeron, infortunadamente, una cúpula delante de la capilla mayor, que afectó parte de la armadura de la

nave, a la que le fueron suprimidos el faldón sobre el arco toral y el primer cuartillejo de lazo; los restauradores de 1985 intervinieron excesivamente esta techumbre, que ha quedado parcialmente falseada. Aún así, es posible confrontar todavía las condiciones con la obra conservada, especialmente con la de la capilla mayor.

En los dos documentos en que se fijaron las condiciones para el remate de la carpintería de la iglesia se describen las piezas de las techumbres con la misma precisión y detalle y con los mismos términos que usó DIEGO LÓPEZ DE ARENAS en 1633 en su *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*. Esta ortodoxia de las *Condiciones* de 1567 y 1572 para la techumbre de Tunja permite valorar mejor la calidad de los carpinteros que intervinieron en la obra. Se trata de maestros de carpintería de lo blanco que dominaban su oficio y que contaban con los conocimientos y destrezas necesarios para este tipo de trabajos. Las condiciones dejaban muy poco margen de error: si el carpintero era diestro, por fuerza haría una obra ajustada a las reglas del oficio y su trabajo apenas se podría diferenciar del que hiciera otro maestro igualmente competente. No obstante, en las condiciones algunos detalles se dejaron *ex profeso* al arbitrio del carpintero que había de realizar las obras: así ocurre, entre otros ítems, con las molduras de las barandas, que habrían de ser “como al oficial mejor le pareciere” [fol. 364 v.].

No es posible saber, por los documentos, quién haya sido el autor de la traza o diseño original de la techumbre. Probablemente Francisco Abril, el carpintero en quien se remató primero la obra, haya sido el autor de las condiciones viejas. Pero también pudo serlo Bartolomé de Moya, quien hizo “posturas y bajas” en el primer remate [fol. 372], sirvió de testigo en el remate a favor de Francisco Abril [fol. 360 v.] e hizo, con seguridad, la *Memoria y enmienda de la obra que esta por hacer desta santa iglesia* en 1572 [fol. 365].

La circunstancia de la muerte de Francisco Abril antes de que hubiera terminado la obra de carpintería nos ha permitido conocer cómo se procedía en estos casos. El legajo contiene también valiosa información acerca de los procedimientos acostumbrados entonces para hacer tasaciones y reconocimientos de las obras ejecutadas, con miras a los pagos correspondientes.

En la transcripción he desarrollado las abreviaturas y utilizo corchetes para encerrar palabras o letras que faltan en el texto y que han sido interpoladas por mí para aclarar su sentido. Aunque conservo la ortografía original, para facilitar la lectura de los documentos he agregado tildes y signos de puntuación cuando ha sido necesario. La transcripción se publica a renglón seguido, respetando sus párrafos. Todo el texto original se transcribe en letra cursiva, a diferencia de los textos míos, que van siempre en letra normal. Las notas al pie de página tienen por objeto explicar los tér-

minos empleados por los carpinteros del siglo xvi y algunas minucias históricas. Los dibujos que ilustran los elementos de las techumbres a los cuales se hace referencia en las *Condiciones* ayudan a aclarar el texto.

CONDICIONES PARA EL REMATE DE LA OBRA DE CARPINTERÍA
DE LA IGLESIA MAYOR DE TUNJA,
LLAMADAS “CONDICIONES VIEJAS”
AÑO DE 1567

[fol. 356 r.] *En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre, y Hijo y Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, e de la gloriosa Virgen Santa María Madre.*

Y ésta es una obra de carpintería que manda hacer el muy ilustre señor arzobispo deste Reino¹ y el muy magnífico cabildo desta ciudad de Tunja.

En la iglesia mayor desta ciudad ha se de dar y rematar con las condiciones siguientes en la persona que más barato la hiciere.

Y primeramente, el maestro carpintero que la dicha obra tomare sea obligado a dar la medida y forma de toda la madera que fuere menester para la dicha obra, así de vigas para las alfardas² como vigas para las naves hornacinas³ y para estribos⁴ y tirantes⁵ e trozas⁶ para hacer tablas y las demás que fueren menester, y vaya a verla cortar a su contento.

Ytem. Es condición que dándole al maestro la madera dentro de la dicha iglesia y las paredes enrasadas a peso y plo-

¹ Era arzobispo de Santafé el Ilmo. Sr. Fr. Juan de los Barrios (1553-1569), quien, en agosto de 1567, visitó la ciudad de Tunja para “examinar los trabajos y disponer lo relativo a la continuación de la obra del templo” (ULISES ROJAS, *Don Juan de Castellanos*, Tunja, 1958, pág. 101).

² *Alfardas*: maderos inclinados que forman los faldones de la techumbre. Se apoyan, abajo, en el estribo, y, arriba en la hilera. También se los llama *pares*.

³ *Naves hornacinas*: naves colaterales.

⁴ *Estribo*: madero horizontal, de aproximadamente un palmo de grueso (20 cm) y una sesma de alto (14 cm), que corre por la corona del muro, ensamblado sobre los tirantes, y en el cual se apoyan las alfardas.

⁵ *Tirantes*: maderos horizontales tendidos de uno a otro muro, a los cuales se ensamblan los estribos. Su función es contrarrestar los empujes de las alfardas.

⁶ *Troza*: tronco aserrado por sus extremos para sacar tablas.

mo⁷, sea obligado hacer en la capilla mayor de la dicha iglesia una armadura de limas mámoles⁸ cuadrada, armada en esta manera: que sobre las paredes de la dicha capilla asiente a vara de medir⁹ los nudillos¹⁰ que cupieren y el maestro alvanir¹¹ los apriete¹² haciendo haz por la parte de adentro de la Capilla y sobre ellos asiente una solera¹³ que tenga una tercia¹⁴ de ancho e una sesma¹⁵ de grueso y rompida una moldura

⁷ *Enrasar a peso y plomo*: dejar la fábrica nivelada y aplomada. *A peso*: a nivel, línea o plano horizontal. *A plomo*: línea o plano vertical.

⁸ *Armadura de limas mámoles*: este parece ser un error de copia del amanuense, o una corrupción del término por parte del carpintero que hizo las condiciones del remate. Se trata de una armadura de limas *moamares*, es decir, cuyos limatones (o limas) son dobles, de modo que la limatesa está formada por las *arrocobas* (MARIÁTEGUI) o *arrocabas* (NUERE), o sea, por la prolongación de las *péndolas* o maderos que van desde los estribos hasta las limas. Cuando la armadura lleva limas sencillas se denomina *armadura de lima bordón*.

⁹ *Asentar a vara de medir*: colocar las piezas de la obra guardando una vara de distancia entre ellas. La *vara castellana*, que fue la usada en el Nuevo Reino de Granada, equivalía a 0,835 metros. Estaba dividida en *tercias* (una *tercia* = un *pie*), *palmos* o *cuartas* ($\frac{1}{4}$ de vara), *sesmas* ($\frac{1}{6}$ de vara), *ochavas* ($\frac{1}{8}$ de vara), *pulgadas* ($\frac{1}{12}$ de pie) y *dedos* ($\frac{1}{12}$ de palmo = 18 mm).

¹⁰ *Nudillos*: recibían el nombre de nudillos dos piezas diferentes de la armadura de la techumbre, a saber: 1) Los zoquetes de madera empotrados en los muros (que en Colombia llamamos 'chazos'), destinados a clavar en ellos los maderos y adornos del arrocabe. 2) Los maderos horizontales ensamblados a las alfardas, generalmente a un tercio de su longitud medida desde la cumbrera, y cuya función es impedir el alabeo de las alfardas por el peso del tejado. En este caso se trata de la primera clase de nudillos. El carpintero se debía comprometer a asentarlos a vara de medir (es decir, espaciados a distancia regular de una vara) sobre las paredes de la iglesia. En el concierto para la construcción de la techumbre de San Francisco de Tunja, firmado por el carpintero Melchor Hernández en 1595, se estipula que "se han de asentar sus nudillos a peso, cuatro pies uno de otro" (SANTIAGO SEBASTIÁN, *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*, Cali, 1965, pág. 41).

¹¹ *Alvanir*: albañil. En los documentos se usan indistintamente varias grafías para la palabra 'albañil': *albanir* [fols. 357 r. y 359 v.], *alvanir* [fol. 356 r.], *alvany* [fol. 365 r.], *albañy* y *albañyr* [fol. 382 r.]. También figura la palabra *albanería* por 'albañilería' [fol. 367 v.].

¹² El carpintero debía colocar los nudillos repartiéndolos espaciadamente sobre las paredes enrasadas a peso y plomo. Pero una vez puestos en su sitio, el maestro albañil haría de levantar el resto de muro necesario para que los nudillos quedaran empotrados y las paredes enrasadas con la cara superior de los nudillos, que quedaban ajustados (*apretados*), de modo que no se los pudiera mover.

¹³ *Solera*: madero horizontal que descansa sobre la pared y va clavado a los nudillos empotrados en ella. Sobre la solera se apoyan los canes y tirantes, y carga el resto de la armadura.

¹⁴ *Tercia*: la tercera parte de la longitud de la vara castellana. Equivale a un *pie de Castilla*, o *pie de rey*, y mide 0,2786 m.

¹⁵ *Sesma*: la sexta parte de la longitud de la vara castellana. La solera habría de tener, por consiguiente, de altura, la mitad de su ancho: 14 x 28 cm aproximadamente.

[por] *canto que haga un dentellón y una gola*¹⁶ [fol. v.] y *la clave de largo a largo por todas las paredes de la dicha capilla, y a los rincones ate a cola de cuadrado*¹⁷, y *sobre esta solera ponga a cada rincón dos canes*¹⁸ que vuelen a la parte de adentro de la capilla media vara, y los toque¹⁹ con un rudón²⁰ y lleven estos canes por frente rompido un cartón llano²¹, y sobre estos canes pongan un cuadrante²² y clave los

¹⁶ *Rompida una moldura por canto que haga un dentellón y una gola*: la solera habría de tener labrada ('rompida') en su cara visible (el canto de la solera) una moldura que se especifica claramente: *dentellón y gola*.

El *dentellón* es un adorno en forma de dientes rectangulares (paralelepípedos rectángulos) puestos en hilera, usado sobre el friso del entablamento en el orden jónico griego y en los órdenes dórico, jónico y compuesto romanos. En la arquitectura popular, especialmente de origen hispanomusulmán, fue de uso frecuente para formar cornisamentos, haciendo caso omiso de los órdenes clásicos de los cuales se tomaba.

La *gola* o *gula*, llamada también *cimacio*, *cima recta* o *gola directa*, es una moldura cuyo perfil tiene forma de S, con la concavidad en su parte superior y la convexidad en la inferior.

Una solera con dentellón y gola puede verse en la techumbre de la iglesia de Santo Toribio de Mogrovejo, en Cartagena.

¹⁷ *A los rincones ate a cola de cuadrado*: la *cola* es el cateto mayor de un cartabón o escuadra. El cartabón cuadrado (llamado simplemente 'cuadrado' en las *Condiciones*) es nuestra escuadra de 45°. Por lo tanto, se especifica aquí que las soleras de los muros laterales deben ensamblarse con las soleras que corren sobre el muro testero y sobre el arco toral, mediante cortes a 45°.

¹⁸ Los *canes* son maderos en voladizo que, en las armaduras, reciben los tirantes o los cuadrantes. Refuerzan a los tirantes en los puntos donde se presentan esfuerzos cortantes y aumentan la sección de los tirantes y los cuadrantes, sección que queda reducida al labrárselos la caja para ensamblarlos a los estribos.

¹⁹ *Tocar*: adornar.

²⁰ *Rudón*: bocel, según DIEGO DE SAGREDO: "Bozel es otra moldura q[ue] su rostro es d'buelta redõda; la qual se llama por otro nõbre rudón de rudens vocablo latino; q[ue] quiere dezir maroma o sopa gruesa" (SAGREDO, *Medidas del romano*, Toledo, 1526). "Y los toque con un rudón" equivale a decir: "Y los adorne con un bocel".

²¹ *Cartón*: voluta. La condición "y lleven estos canes por frente rompido un cartón llano" debe leerse: "Y lleven estos canes, por frente rompido, un cartón llano", que significa que se labre en el frente de los canes una voluta sin adornos, lo que podría decirse en una frase equivalente a la de las *Condiciones*: "Y lleven estos canes, por frente labrado, una voluta sencilla". Estas volutas, tan comunes en los canes y en las zapatas de los pies derechos, se originan en los modillones clásicos. En la provincia de Tunja incluían frecuentemente el cojinete de la voluta jónica. No en este caso, por ser "cartones llanos".

²² *Cuadrante*: cuadrado. Madero horizontal que en los rincones se tiende de una solera a la otra y se ensambla a los estribos, formando con ellos un triángulo. El cuadrante tiene por función evitar que se deforme el ángulo de ensambladura de los estribos, y absorber los empujes que reciben los estribos de los testeros, supliendo los tirantes de que carecen estos estribos. A continuación se especifica que los canes deben ir clavados a la solera y, por debajo,

canes por debajo con cuadrante y con la solera arriba dicha, y meta un tabicón²³ entre los cuadrantes y el can y lo toque con una media moldura que quede debedido²⁴ el alicer²⁵ en dos partes todo en redondo de la dicha capilla, y sobre estos cuadrantes engalaberne²⁶ unos estribos a cola de milán²⁷ y los

a los cuadrantes; este último clavo suele ir en el *cartón* y su trayectoria es oblicua, de abajo hacia arriba.

²³ *Tabicón*: la tabica, dice FERNANDO GARCÍA SALINERO (*Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid, 1968) es, por extensión, “tablilla en el artesonado”; y tabicón, tabica grande. El tabicón que en las *Condiciones* se exigía meter entre los cuadrantes y el can era, por lo tanto, una tabla gruesa, que debía volar un poco alrededor del can, de manera que se la pudiera “tocar con una media moldura”, como se dice a continuación.

²⁴ Dividido.

²⁵ *Alicer*. Este es un término curioso, que también figura en el concierto para la techumbre de San Francisco de Tunja (“... con sus alizeres que aten toda a la redonda con su tocadura encima...”). GARCÍA SALINERO dice que *alizar*, *albicer* o *alicer* era término de albañilería y cerámica: un “zócalo de azulejos destinados a cubrir la parte inferior de las paredes de una estancia”, y cita a FRANCISCO DEL ROSAL, quien compuso en 1601 un *Origen y etimología de todos los vocablos de la lengua castellana*, cuyo manuscrito reposa en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde dice de *alizar*: “Especie de ladrillo con que los Árabes guarnecen el edificio. *Aliçase*”.

Evidentemente no se trata en estas *Condiciones* ni de un zócalo de azulejos ni de especie alguna de ladrillo y debemos, por lo tanto, tratar de identificar la parte de la armadura a que se refiere este alicer carpinteril. Sigamos el texto de las *Condiciones*:

Al final del folio 356 vuelto se especifica que “entre una alfarda y otra meta una tabica que descansa sobre un almarbate que echará por toda la parte de abajo de la dicha armadura y entre dicho almarbate y la tocadura del alicer meta un arjeute que tape y cierre toda la dicha armadura”. Más adelante, casi al final del folio 357 vuelto, cuando se especifican las condiciones de la techumbre de la nave, dice el documento: “Y al testero de la plaza cierre la dicha armadura con sus cuartos de limas, y por abajo cierre echando un arjeute entre el almarbate y el alicer por manera que haga todo su arrocabe entero”.

El alicer, en consecuencia, es una parte del arrocabe, que NUERE incluye en su léxico pero que no lo hace DIEGO LÓPEZ DE ARENAS en su *Breve compendio de la carpintería de lo blanco*: “Y después le echarás el almaruate, y echarás las tabicas altas, y por de dentro le echarás su arjeute, con que avrás acabado este arrocabe” (Capítulo 16, fol. 20 v.).

En el punto en que estamos de las *Condiciones*, se acaba de especificar que el alicer debe quedar dividido en dos partes (“todo en redondo de la dicha capilla” se dice a continuación) por la media moldura con que se ha de tocar el tabicón que se ha de meter entre el cuadrante y el can. Por lo tanto, el alicer de que habla es la tabla inclinada que descansa sobre la moldura de la solera, dando comienzo al arrocabe, y que termina, a la altura de la cara superior de los cuadrantes, con una ‘tocadura’ sobre la cual descansa otra tabla inclinada, el arjeute, que llega hasta el almarbate; todo, en la “parte de abajo de la dicha armadura”.

²⁶ *Engalabernar*: ensamblar, acoplar.

²⁷ Los estribos habrían de quedar, pues, ensamblados con los cuadrantes a cola de milano. Esta ensambladura era la usual para estos maderos, así como para ‘engalabernar’ los estribos a los tirantes. LÓPEZ DE ARENAS especifica: “Y sobre las tirantes se echará el estribo, hundiéndolo en ellas a cola de milano, por lo menos los dos quintos” (cap. XVI).

No haya racimo
ni cubo y los
cartones de la

clave con los cuadrantes y a los rincones, en manera que todo quede bien clavado y fijo conforme a buena obra y sobre estos estribos dichos reparta las alfardas que cupieren a escantilón de una tercia²⁸ y les meta a cada par de alfardas un nudillo²⁹ al tercio de la alfarda engargantado³⁰ y en estos nudillos meta un cuartillejo de laço lese³¹ que haga un cubo³² y cuatro ra-

²⁸ *A escantilón de una tercia*: repartidas las alfardas a distancia de una tercia de vara una de otra, entre ejes. En la techumbre de la catedral de Tunja las alfardas están repartidas “a calle y cuerda”, es decir, que el grueso de la alfarda, o *cuerda*, es igual a la mitad del espacio — *calle* — que queda entre una alfarda y la vecina, lo que implica que las alfardas tienen aproximadamente 9 cm de grueso. *Escantilón*: escantilón, regla o patrón con la medida indicada.

²⁹ Este *nudillo* que se ha de meter a cada par de alfardas es la segunda clase de nudillos señalada en la nota 10 *supra*.

³⁰ *Al tercio de la alfarda engargantado*: el nudillo se ensamblaba a las alfardas labrando en cada alfarda, a la tercera parte de su longitud media desde la cumbrera, una *garganta* o escopladura, que casaba con la *quixera* del nudillo especificada así por LÓPEZ DE ARENAS: “Toma la cola del dicho cartabón de armadura, y héchala desde el pecho, y fin de los perfiles, hazia arriba por la tabla, y otra correspondiente por la otra parte, y pasa la cabeça del [cartabón] cuadrado, por lo alto de la una, a la otra cola, y haziendo la misma diligencia, en el extremo del dicho nudillo, lo habrás dejarretado: toma agora el grueso del dicho nudillo, por la parte que ha de pegar con la Alfarda en cinco partes y báciale las tres de enmedio, porque esos tres quintos, le quedarán al Alfarda de grueso en su garganta” (cap. II, fol. 2 r.).

Los *perfiles* del nudillo son las ranuras que adornan el madero a lo largo, por su cara inferior, su *pecho*, la cara que mira al suelo; su *fin*, el extremo que forma la ensambladura; la *tabla*, la altura o costado del nudillo. Las *Condiciones* no especifican cuál sería el *cartabón de armadura* con que habrían de hacerse las armaduras de la capilla y de la nave de la iglesia mayor de Tunja, pero parece ser que se usó el *cartabón de cuatro y medio*, que sí se especificó en el concierto de la techumbre de la iglesia de San Francisco en 1595. La *cola* del cartabón es su cateto mayor. Pasar la *cabeza del cuadrado* es hacer un trazo a 90° para unir los dos trazos hechos con la cola del cartabón de armadura (la cabeza del cartabón cuadrado es el cateto de la escuadra de 45°). Desjarretar el madero es hacerle los cortes por los trazos hechos, para formar su ensambladura. Al vaciarle los tres quintos al nudillo se le formaba su *quixera* en cada extremo. A la alfarda se le hacían los trazos correspondientes para su garganta, donde se acoplaba entonces la quijera del nudillo.

³¹ *Cuartillejo de laço lese*. Los *lazos* son adornos formados por cintas que, con sus cambios de dirección, generan diversos polígonos estrellados, de los cuales uno, llamado el *sino* (‘signo’), da el nombre al lazo: ‘de ocho’, ‘de diez’, ‘de doce’, etc. *Lazo lefe* es el lazo cuyo *sino* es un polígono regular. Decir *cuartillejo de laço* es tanto como decir *pañño de laço*. En el estudio de estos términos, el lector debe guiarse por la *Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas: la carpintería de lo blanco*, de NUERE, u obras posteriores; GARCÍA SALINERO y los autores anteriores a la publicación de la obra de NUERE coinciden en el error cuando tratan del ‘lazo lefe’ y de otros términos de la carpintería de lo blanco.

³² *Cubo*: pirámide cóncava de base octogonal (en el caso presente), formada con mocárabes, que constituye el adorno central del cuartillejo. El término ‘cubo’ puede referirse a

*capilla vaya a cola*³⁵ cimios³³ de mocarves³⁴ en ellos, y sea obligado a los hacer los dichos mocarves y a los asentar³⁶, y echar por la parte de abajo de las alfardas sus descendidas³⁷ que aten a todos los rincones, y cerrando la dicha armadura con sus cuartos de limas³⁸, y entre una alfarda y otra meta una tabica que descanse sobre

su forma cóncava, como el recipiente así llamado, o a su localización en el centro, como el cubo en que encajan los rayos de las ruedas. LÓPEZ DE ARENAS lo define en forma enigmática: “[Los cubos] no diferencian de los racimos más de en que el racimo se empieza a formar en los ochavos del nabo, y el cubo remata donde el racimo empieza” (cap. XVIII).

³³ *Racimo*: pirámide convexa, formada con mocárabes, que se suspende de los techos como adorno de los mismos.

³⁴ *Mocarves*: mocárabes.

³⁵ Al margen de las *Condiciones* hay una nota, de distinta mano, que ordena lo contrario de lo que se viene diciendo: que no haya racimo ni cubo. No obstante, prevaleció la primera condición y en el techo de la capilla mayor se hicieron el cubo y los racimos.

También ordena la nota que “los cartones de la capilla vaya a cola”, frase casi ininteligible pero que puede entenderse si se recuerda que en las *Condiciones* se ha dicho que los canes de los cuadrales lleven por frente rompido un cartón llano. Como los cuadrales están dispuestos en diagonal, a 45° respecto de los muros, la nota ordena que el desarrollo de los cartones sea, precisamente, a 45° respecto del costado del can, disposición que permite que el frente de los cartones guarde paralelismo a los muros, tal como están en la techumbre. La frase debe leerse: “Y los cartones de los canes vayan a cola de cuadrado”. La cola de cuadrado es el trazo a 45° que se hace con el cateto del cartabón cuadrado, apoyando el cartabón en la hipotenusa.

³⁶ *A los asentar*: a fijarlos en su sitio.

³⁷ *Descendidas*: lazos que continúan desde el almizate por las alfardas abajo hasta el almarbate. Para la techumbre de la iglesia de San Francisco de Tunja se especificó que “por las dos partes del paño hasta el arrocabe de la pared lleve tres calles descendidas, una por la quiebra del paño y otra por medio y otra por el almarbate”, y así se hizo. Las ‘descendidas’ son, por lo tanto, los lazos que van atando las alfardas entre sí y a las alfardas con el almizate.

³⁸ *Cuartos de limas*: EDUARDO DE MARIÁTEGUI define ‘cuartos de limas’ como los triángulos formados por las limas, los partorales y la parte del estribo comprendida entre los extremos inferiores de aquellas piezas (*partolares* son las alfardas centrales de los faldones de las testeras; en las armaduras de lima bordón llegan al extremo de la hilera; en las de limas moamares, hasta el nudillo; en los tejados piramidales a cuatro aguas, hasta el ‘nabo’, madero que reúne las limas). MARÍA ÁNGELES TOAJAS ROGER, siguiendo a Manuel Gómez-Moreno, dice que los cuartos de limas son la “parte de las gualderas o los testeros delimitada por la lima, el partoral y la regla baja”, que viene a ser casi lo mismo. NUERE: “En una armadura de limas, el trozo de la misma comprendido entre el partoral y el plano de la hilera, conteniendo la lima”. Tal vez la expresión ‘cuartos de limas’ tenga un significado más sencillo; el *Diccionario de Autoridades* trae la siguiente definición de ‘cuartos’:

“*Quartos*. Se llaman asimismo los miembros del cuerpo del animal robusto y fornido. Y entre los Pintores y Escultores, y los conocedores de caballos, se toma por los miembros bien proporcionados. Lat. *corporis membra*”.

De acuerdo con esto, la frase “cerrar la armadura con sus cuartos de limas” significaría “parar la armadura en sus cuatro patas, las limas, robustas y bien proporcionadas”.

*un almarbate*³⁹ que echará por toda la parte de abajo de la dicha armadura, y entre este dicho almarbate y la tocadura del alicer meta un arjeute⁴⁰ que tape y cierre toda la dicha

³⁹ *Almarbate* o *almarvate*: no he encontrado una definición satisfactoria de almarbate. Para la Academia es “madero cuadrado del alfarje [?], que une los pares o alfardas”, del árabe ‘al-mirbar’, el tirante. Para MARIÁTEGUI, “madero cuadrado del alfarxe [?], que sirve para formarle [?], uniéndose con los pares o alfardas”. GARCÍA SALINERO sigue a Mariátegui: “Madero cuadrado de los alfarjes o techos de madera árabes que sirve para formarlos, uniéndose con las alfardas o pares”, y señala como etimología el hispanoárabe ‘marbat’, atadura. Para NUERE, el almarbate, cinta cabera o cinta cavia, es la “pieza corrida que ata los pares de una armadura por su parte más baja sobre la solera o el estribo”, y agrega que “cuando la armadura es de lazo, la cinta del almarbate es el límite del mismo por su parte inferior”. Por su parte, TOAJAS ROGER define almarbate así: “Tabla superior del arrocabe, cuyo borde superior va almarvatado para enlazar con las alfardas y tabicas”.

Aunque DIEGO LÓPEZ DE ARENAS no define esta pieza ni la señala en las ilustraciones de su *Breve compendio*, por el contexto de sus indicaciones sabemos que el almarbate va por la parte baja de las alfardas, ya cerca del estribo; que sobre él van las tabicas entre alfarda y alfarda, y que del almarbate a la solera se echa el arjeute (ver nota 25 *supra*), lo cual nos permite identificarlo, tanto en sus ilustraciones como en la armadura de la catedral de Tunja. Pero el término requiere de una precisión adicional: en el capítulo 13 del *Breve compendio*, LÓPEZ DE ARENAS distingue dos clases de armaduras, según su adorno, a saber, las ‘armaduras de jaldetas cuadradas’ y las ‘armaduras de lazo’. Y en el capítulo 16, cuando explica cómo sacar el ‘acuesto’ (inclinación) del arrocabe, indica que “si la armadura fuere llana, digo de jaldetas, haz el repartimiento y busca la cinta cabera en él”, para concluir: “Mira dónde vino la cinta cabera del repartimiento de las jaldetas, que ya dije, o el almarvate, si llevare lazo, lo propio; y desde el medio de la cinta del almarvate o primeros perfiles darás una tirada una pulgada adentro del filete o arista alta de la solera, y esta tirada es el acuesto del arrocabe”. De estas instrucciones se deduce que el almarbate equivale, en las ‘armaduras de lazo’, a la cinta cabera de las ‘armaduras de jaldetas cuadradas’ o ‘llanas’. Se trata de un madero de escuadría, a manera de una cinta horizontal, que forma parte del arrocabe y simula atar las alfardas, en las armaduras de jaldetas, o rematar los lazos en las armaduras de lazo. Tanto la cinta cabera como el almarbate reciben las tabicas altas, y les sirven de apoyo para que no se escurran.

⁴⁰ *Arjeute* o *argeute*: es penoso andar señalando errores ajenos, como si no bastaran los propios, pero a veces es inevitable, como en este caso. La Real Academia no incluye *arjeute* en su *Diccionario*, tampoco en el *Manual*. MARIÁTEGUI dice: “La tablazón que se coloca sobre las alfardas, guardando sus cuerdas, para formar el alfarxe”, que no acierta una sola, porque el arjeute no forma el alfarje, ni va sobre las alfardas, ni guarda sus cuerdas. Por su parte, GARCÍA SALINERO dice que es “tablazón sobre las alfardas de un artesonado”, que no es, aunque cite a GÓMEZ MORENO: “Tablas que cubren lo bajo de los pares [hasta aquí va bien] sobre el almarbate [aquí ya no: el arjeute corre bajo el almarbate, no sobre él] ante el estribado [bien, de nuevo]”. NUERE recoge estas y otras definiciones, pero no proporciona la suya, aunque señala, en sus ilustraciones, de cuál pieza del arrocabe se trata. TOAJAS ROGER es muy acertada en su definición de arjeute, para el uso que le da LÓPEZ DE ARENAS a la palabra: “Tabla del arrocabe que va corrida por encima de las tirantes, quedando entre el almarbate y los tabicones; va inclinada según el cartabón del acuesto del arrocabe”.

Con estas definiciones, trabajo cuesta identificar el *arjeute* de las *Condiciones*. Se trata de una tabla inclinada que forma parte del arrocabe, cubre la parte baja de las alfar-

armadura [fol. 357r.] y por encima entable toda la dicha armadura de tabla a la larga y al través, como mejor le pareciere, juntadas y acepilladas y por encima del almizate⁴¹ haga lo mismo, y las clave e fije con las alfardas de abajo [hacia] arriba y toda la madera dicha se entiende que ha de ser labrada a escuadra y codales⁴² y acepillada y perfilada y ha de quedar bien clavada y fijo y acabado conforme a buena obra y vista de oficiales⁴³, y si el tejado de la capilla fuere al peso⁴⁴ de la nave mayor, haga un caramanchón⁴⁵ tosco entre la una y la otra para que sea todo un tejado y así quedará acabada la dicha capilla.

das, donde éstas se apoyan en el estribado, y va desde la solera hasta el almarbate, de acuerdo con López de Arenas, o desde el almarbate hasta la tocadura del alicer, según estas *Condiciones*.

Un dato para el (por lo demás) estupendo *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, de GARCÍA SALINERO, es el siguiente: la tablazón sobre las alfardas de un artesanado es llamada *cobixa* (cobija) en el concierto para la construcción de la techumbre de San Francisco de Tunja, en 1595: “[...] Y a de ser toda la capilla guarnecida de cinta y saetino chaflanado hasta la quiebra, y entablada con sus cobixas acepilladas, de manera que haga las jaldetas cuadradas [...]”.

⁴¹ *Almizate*: es posible que el almizate fuera, originalmente, en las armaduras de par y nudillo, el centro del harneruelo, es decir, del paño horizontal formado por el conjunto de los nudillos y sus lazos, o por los nudillos entablados (como se especifica a continuación en las *Condiciones*) o encañados y enlucidos (como fue lo más frecuente en el país). Por extensión pasó a ser el harneruelo mismo, y así se usa el término en estas *Condiciones*.

⁴² *Labrada a escuadra y codales y acepillada y perfilada*: GARCÍA SALINERO cita a SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS (*Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611) en su definición de *codales*: “Son dos reglas pequeñas, que los carpinteros ponen sobre el madero que acepillan, en los extremos, para poderle labrar en esquadría”. La madera perfilada es aquella a la cual se le han labrado los *perfiles*, es decir, las acanaladuras o ranuras de adorno en la cara del madero “que ha de mirar al suelo”. Por lo tanto, esta condición exige que la madera sea cuadrada y derecha, pulida a cepillo y con perfiles labrados.

⁴³ *Conforme a buena obra*: de la mejor calidad. *Vista de oficiales*: que la obra se reciba previo concepto favorable de oficiales entendidos que la examinen para comprobar si se ajusta a las condiciones estipuladas y a la calidad esperada.

⁴⁴ *Al peso*: al mismo nivel.

⁴⁵ *Caramanchón*, también *camaranchón*: desván. Se especifica aquí que, si la armadura de la capilla mayor fuera al mismo nivel de la armadura de la nave central, se haría una armadura tosca para unir el tejado entre ambos techos. Esta armadura no sería visible porque quedaría oculta por el faldón de la armadura de la capilla mayor que caería sobre el arco toral, de modo que formaría un zarzo (de ahí su nombre, camaranchón). Lo mismo se habría de hacer entre el imafronte y la armadura de la nave (véase al final del fol. 357v.). Esta era una solución convencional; LÓPEZ DE ARENAS la contempla: “[...] Y si hubiera de llevar caramanchones o bragadas por encima en los testeros de tosco, que quede a su arbitrio del maestro [...]” (cap. XVI).

Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado, dando las paredes enrasadas y a peso y plomo, de repartir en la nave denmedio de la dicha iglesia por la una banda y por la otra los nudillos que cupieren, como se dijo en la capilla, y el maestro albanir los apriete haciendo haz por la parte de adentro de la dicha nave y sobre ello asiente y clave una solera de largo a largo de la dicha nave, que sea conforme a la dicha en la capilla, y sobre ella reparta las tirantes que cupieren a dos varas de medir una de otra, y por debajo lleven sus canes que vuelen una vara a la parte de adentro de la dicha nave, rompidos unos cartones llanos por frente y tocados como se dijo en la capilla, e metidos sus tabicones entre uno y otro. Y así mismo entre las tirantes uno y otro [sic]; y las tirantes [fol. v.] sean guarnecidas de laço leffes diferentes las unas de las otras⁴⁶ y a los rincones de hacia la plaza ponga dos cuadrantes con sus canones⁴⁷ e por encima de las tirantes y cuadrantes de largo a largo de la dicha nave enjámele⁴⁸ unos estribos a cola de milano y los clave con los canes y tirantes de manera que quede bien clavado y fijo y sobre estos estribos dichos reparta una armadura de par y nudillo a escantilón de una tercia y en cada par de alfaridas meta un nudillo engargantado y en la mitad de la nave meta un cuartillejo de laço leffes que haga un cubo e cuatro racimos de mocarves, como se dijo en la capilla, y a los otros dos tercios de la dicha nave meta otros dos cuartillejos por manera que en toda la na-

Ha de haber un cerco muerto al peso de los arcos de la corona

Y no ha de haber lazo ninguno ni racimos⁴⁹

⁴⁶ Las tirantes sean guarnecidas de laço leffes diferentes las unas de las otras: que cada par de tirantes sea adornado con un lazo diferente al de los demás pares de tirantes. Esta es una exigencia de las *Condiciones*, no un capricho del carpintero.

⁴⁷ Canones: canes.

⁴⁸ Enjámele: enjálmele [?], ensámblele.

⁴⁹ Otra anotación marginal sobre que no haya lazo alguno ni racimos; más adelante se reitera, en el mismo folio, que “no ha de haber racimos”. Lo del *cerco muerto al peso de los arcos de la corona*, que se ordena en la misma anotación, requiere unas consideraciones previas para poderlo comprender. Cuando estas *Condiciones* fueron hechas, en 1567, la obra de la iglesia estaba todavía muy atrasada: aún no se había hecho el arco toral ni los de las naves, como se deduce de las condiciones expresadas dos ítems más adelante (“que el maestro que la obra tomare sea obligado a hacer las cimbras del arco toral y de las dos zancas de arcos de pilares”) y hacia el final del documento (“será obligado aderezar la grúa que está hecha si fuere menester para subir las piedras sobre los pilares o en otra cualquier parte de la dicha iglesia [...] y [...] aderezar los tapiales [...] y si fuere necesario hacer los tapiales nuevos, los hará [...]. Ytem más, sea obligado [...] juntamente con el maestro albanir arriostrar y encadenar todos los mármoles pilares que hay en la dicha iglesia, de manera que queden fuertes y seguros para podellos cargar”). Un *cerco* es el adintelamiento de una puerta o ventana. Un *cerco muerto*, el que descansa en toda su longitud

No ha de haber
racimos

ve de la dicha iglesia haya tres cuartillejos de laço⁵⁰, y lleven sus de[s]cendidas y por abajo eche su almarbate que ate toda la la [sic] dicha nave. Y al testero de la plaza cierre la dicha armadura con sus cuartos de limas, y por abajo cierre echando un arjeute entre el almarbate y el alizer por manera que haga todo su arrocabe entero⁵¹ y entre una alfarda y otra meta una tabica y haga todos los cubos y racimos de mocarves que necesario fuere a lo suso dicho y los asiente y clave y entable toda esta dicha armadura de abajo arriba de tablas juntadas y acepilladas y lo mesmo haga por encima del almizate y las clave e fije de manera que todo quede bien hecho y acabado conforme a buena obra y vista de oficiales y toda la madera suso dicha ha de ser labrada a escuadra y codales y acepillada y perfilada y sobre los cuartos de limas de la plaza haga un caramanchón tosco que cierre con el cojinete⁵².

[fol. 358 r.] *Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado a labrar las vigas que fueren menester a las dos naves hornacinas, repartidas a escantilón de me-*

sobre pared, es decir, que no vence luz alguna sino que actúa como un dintel de descarga. Parece ser que se prevenían ventanas en lo alto de los muros de la nave central; de ser así, la nota marginal “ha de haber un cerco muerto al peso de los arcos de la corona” significaría que se habían de colocar dinteles de descarga a la altura (‘peso’ o nivel) de los arcos (de las ventanas) de la parte alta de los muros (la ‘corona’). Tales ventanas, si estaban previstas, no se hicieron.

⁵⁰ Todas las especificaciones de la armadura de la nave son idénticas a las de la capilla mayor. Los tres cuartillejos de lazo se hicieron, efectivamente. Esta armadura quedó oculta a principios del siglo xx por un cielorraso tendido por debajo de los tirantes. Hacia 1965, Carlos Arbeláez Camacho, con la ayuda de sus estudiantes de arquitectura de la Universidad Javeriana, redescubrió la armadura de la nave. Durante la última restauración, al retirar el cielorraso se pudo observar que de los tres cuartillejos de lazo se habían conservado dos, sin cubos ni racimos; el tercero, que precedía al antiguo arco toral, fue suprimido cuando se construyó la cúpula, en la primera mitad del siglo xx, cuando también fueron mutilados los cartones de los canes, y fue retirado el arrocabe, para instalar el cielorraso. El resto de la armadura de la nave se conservó.

⁵¹ El *arrocabe* es el friso de madera que corre en lo alto de los muros debajo de las alfardas y oculta el estribado. En esta armadura, el *arrocabe entero* queda conformado, según hemos visto, por los siguientes maderos, en su orden, de abajo hacia arriba:

- La *solera*, “rompida una moldura por canto que haga un dentellón y una gula”.
- El *alicer*, “debedido [...] en dos partes todo en redondo” por la media moldura del tabicón de los canes, y con su *tocadura*.
- El *arjeute*, entre el almarbate y la *tocadura* del alicer.
- El *almarbate*, sobre el cual descansan las *tabicas* metidas entre una y otra alfarda.

⁵² *Cojinete*: mojinete o hastial de la fachada.

*medio a medio*⁵³ y las asiente de la una banda y de la otra sobre una solera que vaya embutida por lo grueso de la tapia y por el papo bajo les eche un desván⁵⁴ y entre una y otra meta un tabicón y por encima entable entrambos costados de tabla al través juntada y acepillada⁵⁵ y de abajo arriba las clave e fije y acabe conforme a buena obra y a vista de oficiales.

*Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado a hacer las cimbras del arco toral y de las dos zancas de arcos de pilares*⁵⁶ y las demás cimbras que fueren menester en la dicha iglesia y así mismo sea obligado a hacer toda la aserrería de tablaçón que para toda la obra suso dicha fuere menester, dándole los trozos dentro de la iglesia al pie de la obra.

Ytem. Es condición que el mayordomo de la dicha iglesia o la persona que della tobiere cargo sea obligada a dar todos los materiales necesarios para hacer y acabar la dicha obra así

⁵³ El *escantilón de medio a medio* parece que era el de media vara. De ser así, las vigas de las naves hornacinas quedarían más espaciadas (a media vara) que las alfardas (a una tercia).

⁵⁴ Y por el papo bajo les eche un desván. 'Papo' es, según GARCÍA SALINERO, la "parte convexa, sobresaliente, del arquitrabe, llamada así porque recuerda la parte carnosa del cuello de los animales", y cita a VILLALPANDO: "[...] Lo que resalta el fondo o papo de la paloma del Architraue [...]". Aquí también yerra García Salinero: en realidad, para Villalpando, se trata de la *gula*, que DIEGO DE SAGREDO (1526), al hablar de "cómo se deve formar la cornixa y cuáles son las molduras que la componen", define así: "[La gula] es dicha por los griegos Syma, y por los modernos papo de paloma".

Pero éste no es el papo que estamos buscando. En las *Condiciones*, papo tiene un sentido más general, referido a las vigas. GÓMEZ MORENO, citado por GARCÍA SALINERO, dice de *perfiles*: "Ranuras en serie, grabadas en el papo del madero, para decorarlo en sentido longitudinal". Éste sí es el *papo* de las *Condiciones*: la cara inferior y visible de las vigas, que en este caso no se especifica que sean perfiladas. Infortunadamente, no se conservaron los caedizos de las naves laterales y debemos interpretar esta condición. El desván que el carpintero ha de echar por el *papo bajo* puede referirse a cualquiera de estas posibilidades: 1) el desván ha de ir por debajo del papo de las vigas; 2) el desván ha de ir en la parte baja del papo de las vigas. Me inclino a considerar la segunda posibilidad. En el caedizo de cada una de las naves hornacinas, el 'desván' sería el equivalente del almarbate de las alfardas en la armadura e iría complementado por los tabicones que, a renglón seguido, las *Condiciones* especifican meter entre una viga y la otra.

⁵⁵ *Tabla juntada y acepillada*: Al comienzo del folio 357 recto ya se ha dicho que la armadura de la capilla mayor se entable de tablas juntadas y acepilladas, y lo mismo se especifica en el mismo folio vuelto para la armadura de la nave central. En todos los casos, las caras de las tablas debían ser cepilladas, y sus cantos, arreglados con juntera (ver nota 70).

⁵⁶ Esta obligación de hacer las cimbras del arco toral y de las dos zancas o series de arcos de pilares (los de las naves laterales) pone de manifiesto que la obra de mampostería y cantería se estaba haciendo todavía y que aún no se había formado ningún arco. Ver nota 49 *supra*.

de madera como clavos, cabuyas, gente de indios para subir y menear la madera y todo buen recaudo al pie de la obra de suerte que el maestro no ponga más de su industria y trabajo y oficiales [fol. v.] para la obra, y esto dé el mayordomo cada y cuando se lo pidieren el maestro e dentro de la dicha iglesia, y dé hechas ramadas y bohíos⁵⁷ para labrar e meter la obra labrada.

Ytem. Es condición que los pesos de oro en que esta obra se rematare han de ser de oro ensayado⁵⁸ de veinte quilates; ha de ser corriente y de ahí para arriba⁵⁹ y se han de obligar a los dar y pagar cuatro vecinos abonados desta dicha ciudad al maestro que tomare la dicha obra en esta manera: la tercia parte, luego que se rematare la obra, e la otra tercia parte estando hecha la mitad de la obra, y la otra tercia parte estando acabada y dada por buena y a vista de oficiales que dello entiendan, y para la seguridad desta obra será obligado el maestro en quien se rematare a dar fianzas abonadas para la dicha seguridad.

Ytem, es condición que el maestro en quien la dicha obra se rematare dé y pague al que hizo las condiciones cincuenta pesos; y para los maestros carpinteros que se hallaren al remate, treinta. Los cuales se depositen de parte de la iglesia para que así los hayan y cobren los dichos e después se le carguen a su cuenta al maestro en quien rematare la dicha obra.

Y otrosí es condición que el mayordomo o quien tuviere la obra a su cargo dé toda la madera que fuere menester dentro de un año primero siguiente al pie de la obra.

[fol. 359 r.] *Ytem. Es condición que el maestro que la obra tomare sea obligado a hacer veinte pesos de demasías, las cuales haga de gracia en la obra en la parte donde más sea menester⁶⁰ y si lo de aquí escrito e se diere alguna cosa a más obra,*

⁵⁷ *Boyos*, en el original.

⁵⁸ Hay que recordar que aún no se había establecido la Casa de Moneda de Santa Fe, lo cual sólo ocurrió en 1627. Hasta entonces, el oro que circulaba era el *oro de minas* y los *tejuelos* indígenas. Los tejuelos eran el oro de curso más común, el llamado *oro corriente*. Como los tejuelos de oro no eran de una misma ley, el oro corriente se ensayaba, es decir, se establecía su ley. Al carpintero se le habría de pagar en oro corriente ensayado de veinte quilates. Los tejuelos comenzaron a ser marcados con el sello real a partir de 1579.

⁵⁹ *Y de ahí para arriba*: el oro habría de ser, por lo menos, de veinte quilates.

⁶⁰ Los *veinte pesos de demasías, las cuales haga de gracia*, obligaban al maestro en quien se rematara la obra a hacer trabajos extras hasta por valor de veinte pesos, gratuitamente.

*que no se le pague si no fuere dando aviso al mayordomo y comunicándolo con los señores del cabildo, siendo cosa necesaria a la obra, y si dejara de hacer alguna obra de las aquí declaradas en estas condiciones que se le descuenta por memoria conforme valiere la tal memoria*⁶¹.

Ytem. Es condición que ha de hacer puertas e ventanas y reja e tribuna de la dicha iglesia y reja de la capilla mayor.

*Ytem. Es condición que demás y allende de las condiciones de suso declaradas sobre que está hecha postura y remate, el oficial que la dicha obra tomare sea obligado a hacer el ancho de la tribuna que alcance a todas tres naves de la dicha iglesia conforme a la nave denmedio, como está capitulado de la obra que ha de hacer*⁶².

*Y así mismo será obligado a hacer en la capilla mayor de la dicha iglesia un cuartillejo de lazo lefes que en medio haga un cubo y a los rincones cuatro racimos de mocarves, y haga los mismos cubo y racimos y los asiente y clave cada uno en su caja, y así quede bien hecho y acabado conforme a buena obra. Y así mesmo en la dicha capilla, en la armadura que está de suso declarada, la guarnecerá con unas descendidas de lazo que ate por todas partes [fol. v.], y así hará todo lo a ella anexo e perteneciente de manera que quede bien hecha y acabada conforme a buena obra y vista de oficiales, y las puertas de la capilla mayor*⁶³.

*Ytem más. Será obligado [a] aderezar la grúa que está hecha si fuere menester para subir las piedras sobre los pilares o en otra cualquier parte de la dicha iglesia*⁶⁴. Y así mesmo

⁶¹ *Memoria*: relación de cantidades de obra.

⁶² En este ítem se declara que en la iglesia se debía construir un coro alto, la tribuna mencionada, que debía alcanzar "a todas tres naves". Esta tribuna, que no consta se haya hecho, está descrita y especificada al detalle en la *Memoria y enmienda de la obra que está por hacer* levantada en 1572, después de la muerte de Francisco Abril, donde también se detallan las puertas y la reja de la capilla mayor a las que se refiere el ítem inmediatamente anterior.

⁶³ Esta reiteración de la obligación de hacer en la capilla mayor un cuartillejo de lazo lefe con un cubo y cuatro racimos y de guarnecer la armadura de la capilla con descendidas de lazo, parece rectificar la anotación marginal del folio 356 vuelto sobre que "no haya racimos ni cubo". Obsérvese que, en cambio, no se reitera aquí la hechura de los tres cuartillejos de la armadura de la nave, que las anotaciones marginales del folio 357 recto ordenaron no hacer y que se hicieron sin cubos ni racimos (véanse las notas 35 y 49 *supra*).

⁶⁴ Este ítem, y el que sigue, nos permite conocer el estado en que se encontraba la obra de albañilería: las columnas de piedra de la nave ya estaban hechas, pero no los arcos que cargan sobre ellas ni el arco toral (véanse las notas 49 y 56 *supra*).

será obligado a aderezar los tapiales que la dicha iglesia tiene y hacerles agujas y costales⁶⁵, y encabar picos y azadones y hachas para el servicio de la dicha obra en el tiempo que dura la dicha obra. Y si fuere necesario hacer los tapiales nuevos, los hará, dando para ello recaudo necesario. Así mesmo hará una puerta o dos, si fuere necesario para el servicio de la dicha obra. Y encima de las dichas puertas hará una ala para guarda y amparo de las puertas.

Ytem más. Sea obligado el maestro que tomare la dicha obra juntamente con el maestro albanir [a] arriistrar y encadenar todos los mármoles pilares⁶⁶ que hay en la dicha iglesia, de manera que queden fuertes y seguros para podellos cargar⁶⁷.

Ytem. Es condición que todas las veces que los señores del cabildo o el mayordomo quisieren señalar oficiales de carpintería que visiten la dicha obra y vean si va suficiente y buena y fija, que conforme a las capitulaciones lo hagan y esto sea obligado a pagar el trabajo a costa de la obra de la dicha iglesia, a los oficiales que fueren nombrados para ello.

Ytem. Que el oficial sea obligado a hacer las escaleras que fueren menester para el servicio de la dicha iglesia⁶⁸.

⁶⁵ Que los tapiales necesitaran de ser aderezados indicaría que se los había usado ya lo suficiente como para que requirieran reparación. La obra de los muros laterales y de la capilla mayor debía estar, por lo tanto, muy adelantada.

⁶⁶ *Mármoles pilares*: columnas de piedra labrada. Se evidencia aquí que ya estaban erigidas las columnas de la nave y del arco toral. Parece que este uso de la palabra 'mármol' por 'columna de piedra labrada' era común en Tunja: en su testamento, el capitán Gonzalo Suárez Rendón manifiesta que tenía veinticuatro mármoles labrados, con sus basas y capiteles, para poner corredores a su casa, aludiendo a las columnas de piedra con que se formaron las galerías altas y bajas (vid. RAIMUNDO RIVAS, "Gonzalo Suárez Rendón", en *Boletín de Historia y Antigüedades*, tomo XXVI, núm. 298, Bogotá, 1939, págs. 547-560).

⁶⁷ Para poder levantar los arcos sobre los pilares.

⁶⁸ En resumen, el maestro carpintero se comprometería a hacer los siguientes trabajos y obras: arreglar la madera, que debía ir a "ver cortar a su contento"; la armadura de la capilla mayor, con su cuartillejo de lazo; un cubo y cuatro racimos de mocárabes que instalaría en el cuartillejo de lazo de la capilla mayor; la armadura de la nave, con tres cuartillejos de lazo; los caedizos de las naves laterales; las cimbras de los arcos, toda la aserrería de tablazón para la obra; las puertas y ventanas de la iglesia; la tribuna del coro alto; una reja para la capilla mayor; aderezar la grúa y los tapiales y aún hacer tapiales nuevos; encabar picos, azadones y hachas de la obra; "las escaleras que fueren menester para el servicio de la iglesia"; una o dos puertas para el servicio de la obra; un ala [alero o caedizo] para guarda y amparo de dichas puertas; con el albañil, a arriistrar y encadenar los pilares para poderlos cargar; y obras de demasías por valor de veinte pesos, de gracia.

Al carpintero le suministrarían: toda la madera en la obra, dentro del plazo de un año; albañil para apretar los nudillos en los muros; las paredes enrasadas a peso y plomo;

El 28 de octubre de 1567, “día de San Simón e Judas”, se remató la obra en 2.950 pesos [fol. 360]. Se dio la buena pro al carpintero Francisco Abril, vecino de Tunja. Sirvieron de testigos Pedro Gutiérrez y Bartolomé de Moya, “y muchas otras personas que presentes estaban”.

Al cabo de un año, el 23 de octubre de 1568, Francisco Abril, conjuntamente con Inés Mejía, su mujer, firmó la “escritura de obligación y fianza” correspondiente con Pedro Vázquez de Loayza, “obrero mayor de la obra de la santa iglesia mayor”, ante el escribano Pedro Robledo [fols. 361-363]. Vázquez de Loayza pagó entonces a Francisco Abril 1.190 pesos y cuatro tomines de buen oro de minas de veinte quilates, “para en cuenta e parte de pago del primero y segundo tercio de la obra”. Sirvió de fiador Francisco Martínez, vecino, así mismo, de la ciudad. Joan Jiménez de Oñate firmó a ruego de Inés Mejía, quien dijo que no sabía escribir.

Pero, casi cuatro años después, por haber muerto Francisco Abril sin acabar la obra, se hizo un nuevo remate de lo que faltaba por hacer, de acuerdo con las condiciones siguientes:

CONDICIONES PARA EL REMATE DE LA OBRA DE CARPINTERÍA
DE LA IGLESIA MAYOR DE TUNJA, AÑO DE 1572

[fol. 364 r.] *Memoria y enmienda de la obra que está por hacer en la obra desta santa iglesia, es lo siguiente:*

Primeramente, que el oficial que desta obra se encargare sea obligado a labrar toda la madera de la nave de enmedio, la que faltare después de repartida a donde alcanzare conforme a la condición que el dicho Francisco de Abril, que Dios haya, dejó labrado, y la demás labre conforme a lo hecho y ponga los dos cuartillejos de lazo con sus racimos conforme a la condición ⁶⁹.

los clavos que necesitara; cabuyas; indios para subir y menear la madera; ramadas y bohíos para labrar y meter la obra labrada.

Corrían por cuenta del carpintero: pagar cincuenta pesos “al que hizo las condiciones”; pagar treinta pesos a los carpinteros que se hallaren al remate; los tres esclavos comprados para la obra, que debía pagar mediante descuentos de su propia paga.

En pago de su trabajo se le daría el valor del remate en pesos de oro corriente ensayado, de veinte quilates, por terceras partes: la primera, como anticipo, al comienzo de la obra; la segunda, cuando acabara la mitad de la obra; la tercera, al terminarla a satisfacción.

⁶⁹ Por esta *Memoria* sabemos la parte de la obra de carpintería que alcanzó a hacer Francisco Abril, como se irá viendo. De este primer párrafo se deduce que en 1572, año en que se hizo la *Memoria*, ya estaba construida la armadura de la capilla mayor, completa, pues no se la menciona; de la nave central Abril había hecho el primer cuartillejo de lazo y, parece, con su cubo y sus racimos, porque se indica que el oficial que siga con la obra

Ytem más. Labren todas las vigas para las hornacinas y las reparta conforme a como reza la condición, que es a media vara una de otra, y las labre a escuadra y codales y le clave por [en]cima las tablas juntadas de juntera⁷⁰ y acepilladas como reza la condición⁷¹.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de aserrar todas las tablas que faltaren, sacando las que el dicho Francisco Abril tiene aserradas por su mandado, y más la madera de tirantes y estribos y la demás que el dicho Francisco Abril aserró. Toda ésta se ha de sacar a cuenta del dicho Francisco Abril.

Ytem. Que el oficial que desta obra se encargare ha de ser obligado a hacer la tribuna⁷² en las tres naves de la iglesia; ha de echar desde una pared a otra sus planchas⁷³ y la mejor que convenga con dos canes cada una, que vuelen tres palmos afuera⁷⁴, rompidos en las cabezas unos cartones bien hechos⁷⁵, y estas soleras⁷⁶ vayan guarnecidas por la frente delantera y

labre lo demás “conforme a lo hecho” y que “ponga los dos cuartillejos de lazo con sus racimos conforme a la condición”. Como señalé en la nota 50 *supra*, el cuartillejo de lazo que hizo Abril en la armadura de la nave no se ha conservado; el que existe junto al arco toral, es una reconstrucción reciente.

⁷⁰ *Juntera*: garlopa con que se cepillan los cantos de las tablas.

⁷¹ Es evidente que nada se había hecho de las techumbres de las hornacinas. Se mantienen para ellas las condiciones de 1567.

⁷² Tampoco se había hecho la tribuna (o coro alto) y se mantiene la intención de hacerla. En la *Memoria* se describe a continuación cómo ha de hacerse la tribuna, con detalle, supliendo la indefinición de que adolecían las *Condiciones viejas* en este punto.

⁷³ *Planchas*: por el sentido del texto, parece que este término se refiere a las vigas principales de la tribuna. No registra GARCÍA SALINERO esta acepción.

⁷⁴ Con la disposición actual de la iglesia no hubiera sido posible construir la tribuna especificada, por varias razones: la altura del arco capialzado de la puerta de entrada determinarí la altura a partir de la cual se habrían de tender las ‘planchas’; quedarían, como únicos puntos de apoyo para las mismas, las enjutas del primer arco de cada banda, que serían apoyos muy precarios; la tribuna atravesaría estos arcos en forma inconveniente, lo que habría obligado a cegar los arcos; por otra parte, si se armaba la tribuna por encima de la clave del primer arco, no podría abarcar las tres naves, como se indicaba. Lo más probable es que se haya desistido de construir la tribuna, salvo que la actual disposición de los pies de la iglesia sea el resultado de una modificación posterior a la demolición de la tribuna, si es que se hizo.

⁷⁵ *Cartones bien hechos*: a diferencia de los canes de los cuadrales y tirantes de las armaduras, que habían de llevar ‘cartones llanos’ de acuerdo con las *Condiciones viejas* (véase nota 21 *supra*), estos canes de las planchas de la tribuna se especifican con ‘cartones bien hechos’, lo que parece indicar que debían tener sus volutas y modillones bien labrados.

⁷⁶ Estas *soleras* son las mismas *planchas* de la nota 73.

*por el papo bajo*⁷⁷ con una guarnición con media moldura que haga sus jaldetas⁷⁸ cuadradas y en cada jaldeta le clave un florón cortado de talla⁷⁹.

*Ytem. Sobre estas dichas planchas eche sus [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas] de una cuarta un poco más o menos, y una ochava de grueso, repartidas a una tercia una de otra*⁸⁰, y en las cabezas de las dichas [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas] que salieren a la parte de la iglesia le rompa en cada una de las cabezas un cartón llano⁸¹ y que vuelen a la parte de afuera el ancho de una tabla que tenga media vara⁸² y por las cabezas le eche una guarnición, la

⁷⁷ El *papo bajo* de las soleras es, por el sentido del texto, la cara inferior de estas vigas. Ver nota 54 *supra*.

⁷⁸ *Jaldetas*: artesón. En las vigas se habrían de trabajar artesones por el frente y por debajo.

Cabe aquí una glosa al léxico de MARÍA ÁNGELES TOAJAS ROGER, quien proporciona la siguiente definición de jaldetas: “Travesaños colocados en las calles de una armadura llana, de menor calibre que las alfardas que compartimentan y refuerzan la tablazón de fondo”, y comenta entre paréntesis: “Por la errónea interpretación dada al término en Mar. [el glosario de EDUARDO DE MARIÁTEGUI], se ha transmitido su uso como denominación de los paños inclinados o vertientes de una armadura de limas, considerando también como variante «faldetas»”. La crítica que hace Toajas Roger a Mariátegui es correcta, pero no lo es la definición que da de jaldeta. En el contrato celebrado con el carpintero Juan Sánchez García para la techumbre de la iglesia de la Concepción, en Santa Fe de Bogotá, el año 1586, se especifica: “Ítem. Que lo que lleva de par y nudillos esta obra, conforme a la traza que de suso va referida, ha de ir guarnecida de cinta y saetina chaflanada y perfilada, de suerte que queden las xaldetas cuadradas y las cobijas y cintas vayan al través de los pares” (ANGELINA ARAÚJO, *Catálogo de la Notaría Primera de Santafé de Bogotá*, Bogotá, Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano, manuscrito, 1989). Esto significa que los travesaños que Toajas Roger supone sean las jaldetas, son, en realidad, las llamadas cintas, tapajuntas de la tablazón del techo, que van al través, y que con las saetinas, o saetinos, forman las jaldetas cuadradas, a manera de tableros o artesones, lo que concuerda con la distinción que hace López de Arenas entre ‘armaduras de jaldetas cuadradas’ y ‘armaduras de lazo’ (ver nota 39 *supra* y, más adelante, las notas 87 y 88). La jaldeta no es el travesaño sino el tablero comprendido entre dos travesaños (cintas) consecutivos.

No obstante, las jaldetas a las que se refiere la *Memoria* en este punto son de otro tipo, aunque similares en su aspecto: son artesones formados “con una guarnición con media moldura” en el frente y por debajo de las vigas soleras de la tribuna.

⁷⁹ El florón debía ser tallado aparte y clavado en el centro de cada artesón o jaldeta.

⁸⁰ Estas vigas, dispuestas en sentido perpendicular a la fachada y a las planchas, habían de formar el entramado de la tribuna.

⁸¹ Esta mención del ‘cartón llano’ ratifica, al parecer, lo dicho en la nota 75 sobre los ‘cartones bien hechos’.

⁸² Las vigas debían volar hacia el interior de la nave, con sus cartones llanos labrados en las cabezas, como canecillos.

*mejor que al oficial le pareciere*⁸³, y otra por cima de la solera que vuelen tres dedos a la parte de afuera y de adentro, y encima ponga las dichas [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas] y las tabique por una parte y por otra de la dicha solera⁸⁴ [fol. v.] y por [la] orilla de la [tachado: dicha solera] pared, labrándole por debajo una media moldura que reciba las tabicas⁸⁵, y por encima de las dichas [entre renglones:] vigas [tachado: alfardas]⁸⁶ reparta las cintas que le cupieren, de una ochava de ancho cada cinta, y por los cantos les eche una media moldura romana, y estas cintas vayan repartidas a manera que hagan los tableros cuadrados⁸⁷ y lo guarnezca con sus saetinos⁸⁸ de una a otra y lo entable por cima con sus tablas bien acepilladas.

Ytem. El oficial que esta obra hiciera sea obligado a echar por la delantera de todas tres naves, tres paños de barandas, en cada una el suyo, al altura que convenga para poderse asomar por encima, con dos soleras, una baja y otra alta, que tenga una tercia de ancho, rompidas por las delanteras una buena moldura como al oficial mejor le pareciere, y que lleve sus dentellones en la dicha delantera, y los balaústres destas dichas rejas sean torneados si hubiere tornero, y si no, despi-

⁸³ Como se ve, eran pocas las decisiones que se dejaban al arbitrio del carpintero: tal cual moldura o guarnición, como aquí se indica, y también, más adelante, para las barandas, la distribución de las planchas, el entablado de las puertas de la sacristía, y así, el verdadero diseñador, en los términos en que entendemos esta actividad en nuestros días, era el carpintero que hacía las condiciones. El que hacía la obra era un artífice cuya libertad estaba muy limitada, tanto por las reglas de su arte como por las condiciones con que se le contrataba.

⁸⁴ El espacio que quedaba entre una viga y otra, y entre la plancha y el entablado, debía llenarse con una tabica de cada lado.

⁸⁵ Esta pared era la de la fachada (desde el interior de la iglesia), en la que se empotraban las vigas. Una moldura debía correr por debajo de las vigas, a lo largo de la pared, para recibir las tabicas de este lado.

⁸⁶ Todo este párrafo está enmendado entre líneas: donde se mencionan las 'vigas' se había escrito 'alfardas' y donde decía 'dicha solera' se corrigió 'pared'.

⁸⁷ *Cintas*: tapajuntas del entablado de la tribuna o de una armadura. Las cintas de la tribuna habrían de llevar "una media moldura romana" labrada en sus cantos.

⁸⁸ *Saetinos*: moldura que se tiende entre una cinta y otra, a lo largo de las vigas o de las alfardas. Las cintas y los saetinos son semejantes y enmarcan los tableros en la tribuna, y las jaldetas en los faldones de la armadura.

*napés*⁸⁹ con un verduguito⁹⁰ o perfiles por las esquinas, como mejor pareciere [añadido entre este renglón y el siguiente: que se hagan de torno].

Ytem. El oficial que desta obra se encargare sea obligado de ha[cer] en la capilla mayor una reja que tenga cinco varas de alto⁹¹ y si más les pareciere a los señores del Cabildo [entre renglones: y oficiales mayordomos], que la haga; y le eche a una vara cada balaústre de alto, y estos balaústres sean torneados si hubiere tornero, y si no, sean labrados de carpintería, como mejor convinieren para el lugar de adonde son [añadido entre este renglón y el siguiente: que ha de ser de torno].

Ytem más. Ha de hacer una viga en el arco toral para poner el crucifijo y esta viga ha de tener media vara de alto y una tercia de grueso y guarnecida por la delantera y el papo bajo con una media moldura romana, de manera que haga unas jaldetas cuadradas; en cada jaldeta clavado un florón⁹², y debajo desta viga por el cabo de los arcos dos canes y socanes⁹³ que vuelen vara y media afuera cada uno dellos y [en] las cabezas le[s] rompa unos cartones y los guarnezca por cima con una media moldura. Y todo esto sea muy bien acabado a contento de los señores del Cabildo.

⁸⁹ *Despinapés*: de espinapez. Se especifica aquí que si no puede hacerse la baranda con balaústres torneados por falta de tornero, se haga con una celosía de listones diagonales, la "espinapez".

⁹⁰ *Verduguito*: verduguillo. Listón de madera labrado en forma de mediacaña, según el *Diccionario* de la Real Academia.

⁹¹ Esta reja, según parece, debía ir entre los pilares del arco toral. No sabemos si se hizo. El 22 de septiembre de 1572 se presentó García Jaramillo, "por sí y en nombre de Alonso de Mora, carpintero", e hizo una baja de 50 pesos sobre el valor rematado, "quitando de las condiciones que están hechas la reja que se mandaba hacer para la capilla principal, porque no conviene hacerse ni se sufre en semejante obra haber reja en la capilla" [fol. 369 r. del mismo legajo], lo que parece confirmar la localización que supongo. Aunque las rejas eran usuales en capillas laterales privadas, eran menos frecuentes en la capilla mayor; y en América, posiblemente fuera una rareza.

⁹² La viga del crucifijo del arco toral quedaría así adornada con casetones (jaldetas) por la delantera y el papo bajo, en forma similar a las planchas de la tribuna (cfr. notas 78 y 79 *supra*).

⁹³ Los 'canes y socanes' indican que el can de cada extremo iba doblado, debiendo ser el de abajo (el 'socán') más corto que el de arriba. El *cabo de los arcos* sería la parte baja de los dos arcos que forman el arco toral apuntado, probablemente el arranque de los mismos sobre el capitel de los pilares. La viga del crucifijo, con sus canes y socanes, haría conjunto con la reja de la capilla.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de hacer unas puertas para el sagrario con muy buenas molduras y repartidos los travesaños que le cupieren a manera que venga la cerradura en medio, y los tableros rompídos de talla conforme para el lugar a donde es.

[fol. 365 r.] *Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de hacer las puertas de la sacristía⁹⁴ con cinco travesaños repartidos en cada puerta, al ancho de como el alvany ['albañil'] se la dejare formada. Estas puertas han de llevar una buena moldura y dos tableros rompídos de talla, y si fuere menester que las puertas sean cruzadas, les eche sus cruceros por que no lleven juntas los tableros⁹⁵.*

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de hacer las puertas de la calle conforme a como la puerta está formada, y tenga[n] los cercos y travesaños una tercia [tachado: y] de ancho y una ochava de grueso y eche a la parte de arriba y de abajo de dos en dos los travesaños a tres dedos uno desviado de otro y en el medio reparta los travesaños que le cupieren a media vara uno de otro poco más o menos⁹⁶, y las tablas han de ser de tres dedos de grueso después de labradas, y les eche sus juntas encabalgadas⁹⁷ y en cada lumbré⁹⁸ de los travesaños un rejón⁹⁹, y las clave con sus clavos que los

⁹⁴ Se hicieron y son muy hermosas. Probablemente hayan sido obra de Bartolomé de Moya. Infortunadamente, cuando se hizo la refacción general de la Catedral, corriendo ya el siglo xx, se modificó la dimensión del vano de la puerta, en detrimento de sus hojas.

⁹⁵ Se establece que cada hoja lleve cinco travesaños, que darían cuatro tableros, uno de los cuales habría de ser "rompido de talla". Los *cruceros* son travesaños y cercos de menores dimensiones, que partirían cada tablero en cuatro, "por que no lleven juntas los tableros", es decir, para que cada tablero sea de una pieza entera. Es evidente que aún no se habían terminado de levantar los muros laterales de la nave de la Epístola ni se había construido la sacristía, dado que no estaba formada su puerta todavía.

⁹⁶ La puerta de la calle sí estaba formada; *a fortiori*, la fachada (aunque no estaba hecha la portada). La *tercia* y *ochava* de los *cercos* (largueros) y *travesaños* (peinazos) se refieren a su sección: aproximadamente 28 x 14 cm. Arriba y abajo los travesaños son doblados; la separación entre estos travesaños dobles, "a tres dedos uno desviado de otro", equivale a unos 5¹/₂ cm. La puerta se hizo literalmente como se pedía: los travesaños de *el medio* (es decir, los que van entre los doblados de arriba y los doblados de abajo) se espaciaron a poco más de media vara.

⁹⁷ *Juntas encabalgadas*: las tablas se traslapaban a media caja en sus juntas para evitar rendijas entre ellas.

⁹⁸ La *lumbré* de los travesaños es la pequeña luz de su unión con los cercos.

⁹⁹ Este *rejón* es el mismo *rejo* que el *Diccionario* de la Real Academia trae en su 3^a acepción: "Hierro que se pone en el cerco de las puertas". El *rejón* reforzaba la unión de los travesaños y los cercos en la lumbré de la ensambladura.

señores del Cabildo o la obra dieren conforme a como mejor convenga, y en estas puertas ha de llevar un postigo que tenga siete palmos de alto, conforme a como el ancho de la una puerta tuviere.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de ser obligado a hacer una silla obispa¹⁰⁰ para que esté puesta en el coro para cuando Su Señoría viniere, que tenga de ancho con todas maderas una vara, y de alto dos, con su guardapolvo por encima¹⁰¹, y esta silla ha de ser toda rompida de muy buenas molduras y repartido[s] los travesaños y cruceros a manera que haga los tableritos cuadrados, y estos tableros sean rompidos todos de talla y por cima le eche una cornisa de muy buenas molduras como mejor convenga, y si le dieren nogal para hacella, la haga, porque es la madera que conviene para tal cosa, y toda ésta sea clavado conforme a buena obra y a contento destes señores del Cabildo [tachado: S] y el señor mayordomo le pareciere.

Ytem. El oficial que se encargare de la obra ha de tomar los negros que el señor Pedro Vázquez de Loayza compró para la dicha obra y los ha de pagar el oficial en esta manera: en cada tercio que al oficial le viniere¹⁰², el un tercio de la paga de los negros, que cuando se venga acabar de hacer y pagar la obra, se paguen los esclavos.

Y esta obra conforme a lo que está por acabar pongo yo, Bartolomé de Moya [tachado: en tres mil pesos - Bartolomé de Moya].

[fol. v.] *Y al oficial que esta obra se le rematare le han de dar el tercio luego, conforme a como reza las condiciones viejas¹⁰³.*

Ytem. El oficial que desta obra se encargare ha de ser obligado a dar las fianzas a contento de los señores del Cabildo y del mayordomo de la dicha obra.

¹⁰⁰ Esta silla no alcanzó a hacerla Bartolomé de Moya. La labró, tal cual, de acuerdo con ENRIQUE MARCO DORTA, el carpintero Francisco Velásquez, vecino de Santa Fe, junto con la sillería del coro, entre 1598 y 1603, ya en tiempos del arzobispo Lobo Guerrero (ENRIQUE MARCO DORTA, en DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ: *Historia del arte hispanoamericano*, t. I, Salvat, 1955, pág. 545).

¹⁰¹ *Guardapolvo por cima*: tornavoz o baldaquino dispuesto en lo alto del espaldar.

¹⁰² *A cada tercio que al oficial le viniere*: a cada tercio que el oficial recibiera del valor del contrato.

¹⁰³ *Le han de dar el tercio luego, conforme a como reza las condiciones viejas*: le han de pagar la tercera parte del valor del remate al iniciar los trabajos, tal como decían las condiciones de 1567.

Ytem. El oficial que desta obra se encargare sea obligado de hacer cantidad de treinta pesos de oro en cosas que se ofrezcan que sean de necesidad para la dicha obra, y que si no las hubiere que no se les descuenta de la dicha obra.

Y digo yo, Bartolomé de Moya, que la pongo en dos mil y quinientos pesos y sea del oro conforme reza a la condición vieja.

CODA. BARTOLOMÉ DE MOYA Y EL REMATE LA OBRA

La postura de Bartolomé de Moya al final de la *Memoria* indica que éste elaboró las condiciones nuevas y que tenía mucho interés en hacer la obra, tal vez la más importante de la ciudad en esos días. Cuatro ítems antes, en el mismo folio, Moya había hecho una propuesta por valor de tres mil pesos, que aparece tachada. En el legajo no están incluidos los pregones y bajas del primer remate, por lo cual no se conoce el nombre del primer postor en 1567, aunque se sabe que la puja fue entre Francisco Abril y Bartolomé de Moya [fol. 372]. Uno de los dos, probablemente Abril, hubo de ser el autor de las primeras condiciones.

Moya se presentó el día 6 de julio de 1572 ante el escribano público y del cabildo de Tunja, Joan Ruiz Cabeza de Vaca, para hacer nueva postura por valor de dos mil pesos de oro corriente. El 24 de julio, “a voz del Duarte Riveros, pregonero”, se dio el primer pregón en la plaza pública de Tunja. El segundo pregón se dio el 6 de agosto y el 10, el tercero: “¡Ea, señores! ¡Que este es el tercer pregón! ¿Hay alguna persona que quiera poner e bajar la obra de carpintería desta santa iglesia, la cual está puesta por Bartolomé de Moya, carpintero, en dos mil pesos en oro corriente? ¡Ea, señores! ¿Hay quién quiera bajar la dicha obra de carpintería de los dichos dos mil pesos en que está, porque esta tarde se ha de rematar? ¡Ea, señores! ¡Parezca ante sus mercedes e re[ci]bírsese ha la postura e baja!” [fol. 367]. Pregonada de nuevo varias veces ese día sin que hubiera nueva postura, se dio la buena pro a Bartolomé de Moya, estando presentes el Cabildo, Justicia y Regimiento de la ciudad, el vicario D. Joan de Castellanos, Pedro Vázquez, “vecino e regidor e obrero mayor de la dicha obra” y Pedro Gutiérrez, “alarife a cuyo cargo está la obra de albanería [sic] de la dicha santa iglesia”, quienes sirvieron de testigos ante el escribano Cabeza de Vaca [fols. 366 a 368]. Moya puso manos a la obra de inmediato [fol. 372].

Las cosas no pararon aquí, sin embargo. El 22 de septiembre de ese año de 1572, ante los señores Cabildo, Justicia y Regimiento de Tunja y el escribano Cabeza de Vaca, se presentó “García González Jaramillo por

sí y en nombre de Alonso de Mora”, carpintero residente en Tocaima, de quien presentó poder, e hizo postura: “Abajó” la obra de carpintería en cincuenta pesos, “quitando de las condiciones que están hechas la reja que se mandaba hacer para la capilla principal, que no conviene hacerse ni se sufre en semejante obra haber reja en la capilla” [fol. 369 r.]. Y, no obstante que ya se había dado la buena pro a Bartolomé de Moya, como vimos, fue pregonada de nuevo la obra de carpintería el 24 de septiembre.

Moya se presentó dos días después, el 26, ante el Cabildo y el escribano, y alegó que era carpintero vecino de Tunja; que la obra se había rematado en él, en dos mil pesos de oro, “habiéndose traído en pregón la dicha obra muchos días”; que hacía más de cincuenta días que se había rematado la obra en presencia de los señores Justicia y Regidores del Cabildo, para “hacer y acabar la dicha obra conforme a las dichas condiciones y posturas y obra que entre vuestas mercedes y yo fueron concertadas”; que él había otorgado escritura pública ante el escribano Cabeza de Vaca y había recibido “de vuestas mercedes luego, para en cuenta de los pesos de oro que se me han de dar y pagar por la hechura de la dicha obra, tres negros esclavos en precio y cuantía de novecientos y diez pesos de buen oro”; y que la postura con baja de cincuenta pesos que había hecho “un Jaramillo estante en esta ciudad nuevamente venido a ella” no tenía “ningún valor ni efecto” y que no se le ha debido recibir ni admitir, “conforme a razón e justicia e derecho” porque cuando la obra estuvo en pregón, Jaramillo estaba en la ciudad y no había hecho baja de la postura que él, Moya, había hecho; antes bien, había dicho públicamente que “aunque le diesen quinientos pesos más del precio del dicho remate, no tomaría la dicha obra”; y que él, Moya, había hecho posturas y bajas cuando se remató en Francisco Abril, por todo lo cual pidió que no se recibiera la postura de Jaramillo [fol. 372].

García Jaramillo hizo entonces nueva postura el 14 de noviembre: “Dijo que bajaba e bajó de más de la baja que tiene hecha de cincuenta pesos [...] otros cincuenta pesos, de manera que en ambas las dichas dos bajas bajaba cient pesos en la dicha obra” [fol. 373 r.]. Los señores Justicia y Regimiento, “que presente estaban por antemí el dicho escribano, dijeron que aceptaban y aceptaron la dicha postura e baja” y mandaron que se pregonara esta nueva baja el domingo 16 de noviembre, “para ver e saber si alguna persona quiere bajar e ponella [...] y se remate el dicho día en la persona que más baja hiciere” [fol. 373 v.].

La víspera del nuevo pregón y remate, el sábado 15, ante los señores Justicia y Regimiento y el escribano público y de Cabildo, se presentó el Vicario y Beneficiado Joan de Castellanos, con la petición y requerimiento siguientes: que la obra se había rematado en Bartolomé de Moya, quien había otorgado escritura pública del remate y llevaba trabajando en la obra

más de tres meses “y parece que va de tal manera la labor que dándole recaudo se acabará brevemente”; que le había llegado noticia de que “un fulano Jaramillo”, en nombre de “un fulano Mora, carpintero vecino de Tocaima” había hecho postura y baja y que se le había recibido la postura; que tiene averiguado que “aunque haya lugar la dicha baja y se remate en la persona por cuyo poder se bajó, el tal está ausente desta dicha ciudad y ocupado en otras obras que tiene de presente entre manos” y que suspender la obra sería muy perjudicial. Que, por lo tanto, se prosiguiera con la obra “entretanto que el dicho Mora viene y se hace en él el dicho remate” [fol. 374].

Los señores Justicia y Regimiento decidieron suspender el remate. Reunidos al día siguiente en las casas del Cabildo, hicieron comparecer a García Jaramillo y le preguntaron si su postura incluía pagar a Bartolomé de Moya lo que había trabajado en la obra. Jaramillo dijo que no, que el trabajo de Moya sería de cargo de la obra. Sacadas las cuentas, encontraron que la baja de cien pesos no era bastante “porque recompensando la baja con lo trabajado [por Moya] se halla ser ninguna cosa en provecho de la dicha obra” y acordaron que la persona en quien se hiciere el remate había de pagar a Moya “lo que así obiere trabajado e pareciere debérsele hasta el día que se hiciere el dicho remate”. Notificado García Jaramillo del auto anterior, “dijo que daba e dio por ninguna la baja que tiene hecha [...] e se desistía [...] de la dicha postura” [fols. 375 r. a 376 v.].

Después de este contratiempo, Moya continuó trabajando sin interrupción. Sin embargo, sus desventuras no habían terminado. Al cabo de un año y siete meses de trabajo desde que se le adjudicó y concertó la obra aún no le habían pagado ni siquiera la primera tercia parte. El 3 de febrero de 1574 acudió ante el alcalde Alonso de Sanmiguel, corregidor y justicia mayor de Tunja, en solicitud de justicia; pedía que se le pagara lo que se le debía de la obra, según la condición del remate, protestando “de no proseguir en ella hasta que se cumpla lo capitulado”. El escribano Cabeza de Vaca notificó a Pedro Vásquez, como “mayordomo y obrero mayor de la santa madre iglesia desta ciudad en su persona, el cual dijo que no tiene qué responder nada” [fol. 377 r.].

Nuevamente se presentó Moya ante el corregidor Sanmiguel el 8 de marzo; adujo que tenía hechas más de las dos terceras partes de la obra y que se le debían “los dos tercios de la paga enteramente y corre por el postrer tercio”; que tan sólo se le habían dado “trescientos y cincuenta pesos de más del descuento de los negros” y que padecía necesidad pues “no me puedo sustentar sino de mi industria”; pedía que se mandara “ver y tasar la dicha obra [...], poniendo para ello personas expertas y sabidoras de lo semejante”; que diera orden al mayordomo de que se sentara a cuentas con él y que le pagara y, que si no, “que por el consiguiente yo no

cumpliré ni acabaré la dicha obra, antes la dejaré y desampararé, y si por no se acabar y dejalla en el punto en que está se cayere o viniere en disminución por alguna vía o manera, no sea a mi cargo sino a cargo y culpa de v. md. por no me mandar pagar” [fol. 378]. El corregidor “mandó que Pero Gutiérrez, alvanyr, y Bartolomé de Segovia, carpintero, juren y declaren el estado que tiene la dicha obra, mostrándoseles para ello las condiciones con que se remataron en el dicho Bartolomé de Moya” y citó, para acompañarlos, “a Pero Vázquez, mayordomo mayor de la dicha obra y a un alcalde y dos regidores y que visto se proveerá justicia” [fol. 379 r.].

Segovia y Gutiérrez se presentaron el 13 de marzo ante el escribano Cabeza de Vaca y dijeron “que ellos han visto la dicha obra de carpintería [...] que fue rematada en Francisco Abril, carpintero ya difunto, y después se remató en el dicho Bartolomé de Moya, carpintero” y que “habiéndolo todo visto y esaminado, en Dios y en sus conciencias les parece, conforme a como el dicho Francisco Abril, difunto, tornó [?] la dicha obra, está hecha los dos tercios de la dicha obra y más doscientos pesos poco más o menos” [fol. 379 v.]. Ese mismo día, Moya pidió al corregidor que se le hiciera justicia, de acuerdo con la declaración de Bartolomé de Segovia y Pero Gutiérrez.

Lo que siguió pertenece más a la picaresca que a la justicia. El 16 de marzo, el corregidor mandó que “dentro de diez días cumplidos primeros siguientes después de la notificación deste auto, Hernán Suárez de Villalobos y Miguel Sánchez, corregidor y alcalde ordinario que a la sazón que se hizo el dicho remate eran en esta dicha ciudad, y Rodrigo Suárez Savariego y Diego Rincón y Martín de Rojas, regidores desta dicha ciudad, y Pero Vázquez, regidor y mayordomo de la dicha santa iglesia, como personas que mandaron hacer el dicho remate en el dicho Bartolomé de Moya, den orden de que se cumpla el dicho remate [...] y en su cumplimiento se le de y pague al dicho Bartolomé de Moya el un tercio que parece debérsele” [fol. 380 r.]. Cabeza de Vaca notificó el auto a los dichos ese mismo día y los acontecimientos se precipitaron.

Hernando [sic] Suárez de Villalobos, por ejemplo, “dijo que él asistió como justicia mayor desta ciudad [...] pero] así expiró su jurisdicción e no está obligado a cosa alguna; que quien estobiere obligado a lo contenido en el dicho remate e condiciones, que lo pague, y esto respondió a la dicha notificación” [fol. 381 r.].

En cuanto a Pero Vázquez, presentó la petición siguiente: que se debe reponer [revocar] el auto y mandar que el efecto de él no se cumpla porque “hasta agora se ha cumplido bastantemente lo que con el dicho Moya se concertó y el susodicho [Moya] debe a la dicha fábrica cantidad de dineros que se le han dado y pagado adelantados y los tiene recibidos”; que “la tasación y parecer de Pero Gutiérrez, albañy, y Bartolomé de Se-

govia no eran suficientes para que v. md. pronunciara el dicho auto porque son personas que no saben ni entienden de la dicha obra”; que “cuando se hubiera de tasar había de ser por hombres oficiales en el dicho oficio de carpintería y no de albañer, y uno destos tales había de ser nombrado por la dicha iglesia”; que debían ser juramentados; que Moya “no dio fianzas al tiempo que se le remató la dicha obra, ni las ha dado”; que la fábrica y los mayordomos de ella “no están obligados a darle cosa alguna más de aquello que fuese menester para sus alimentos y así se le ha dado”; que “así se concertó hasta en tanto que concluyese con la dicha obra y así quedó el dicho Moya de lo cumplir”; que Moya “jure y declare si es verdad que se concertó de la manera que tengo dicho, reservando en mí la prueba si lo contrario dijere”; que no le ha de “dar ni pagar cosa alguna de lo que por el dicho auto se manda hasta que el dicho Moya acabe la dicha obra como quedó concertado y obligado” [fol. 382 r.].

El corregidor mandó “que sin embargo de lo susodicho, se cumpla lo contenido en el dicho auto” y que “jure y declare el dicho Moya como lo pide” el mayordomo. Y el mismo día el escribano Cabeza de Vaca notificó a Vázquez y a Moya del auto precedente, con lo que terminó este largo día 16 de marzo de 1574 [fol. 382 v.].

El 18 declaró Moya. “Dijo que lo que pasa es que al tiempo que se le remató la dicha obra de carpintería [...] este declarante trajo las dichas fianzas y porque este declarante debía una deuda a Juan Rodríguez de los Puertos no hubo efecto la fianza y por esta razón hipotecó este declarante cuatro negros, los tres que tomó en precio de la dicha obra [...] y dio por fiador a su mujer, y después desto vino un oficial y abajó la obra en cincuenta pesos menos de los dos mil pesos en que este declarante se había rematado, atento a que no había dado otra fianza, y pidió a los señores justicia y regimiento desta ciudad que por cuanto no tenía otras fianzas por qué dar en aquella sazón, le diesen aquello que moderadamente pudiese gastar este declarante para comer él y sus esclavos, y nunca más le pidieron las dichas fianzas porque luego prosiguió este declarante a trabajar en la dicha obra y tiene la obra puesta en terminos de acaballa [en] breve”; que lo que le habían dado para su sustento no era suficiente y que había pasado grande necesidad; y que por lo que resta de la obra “está presto este declarante a dar fianzas legas, llanas y abonadas” [fol. 383]. El asunto estaba claro: todos tenían razón y ninguno la tenía.

El 22 de marzo pidió Moya al alcalde ordinario Diego de Paredes Calderón que notificase al mayordomo que “se asentase a cuentas conmigo” de lo que le había dado y le restaba debiendo, lo que el alcalde hizo al punto.

Todavía tuvo Moya algunas dificultades para conseguir el ajuste de sus cuentas. Finalmente lo logró y terminó la obra de carpintería de la iglesia mayor de Tunja. A Moya debió irle bien en sus cuentas y todos

debieron quedar contentos porque pocos años después nuestro héroe —Bartolomé de Moya, carpintero— se vinculó como proveedor de madera para la construcción de la techumbre de la tercera catedral de Santafé, obra que en 1584 estaba a cargo del carpintero Pedro de la Peña y donde aparecía un cuartillejo de lazo lefe, con sus descendidas, muy similar a los de Tunja. Quizás Moya haya hecho también las condiciones para el remate de esta obra.

Las últimas noticias que se tienen de este carpintero son del año 1590. Todavía estaba activo en su taller: el 28 de marzo recibió como aprendiz a Jusepe Verinos de Santiago, muchacho que, por voluntad del padre de Jusepe, había traído desde la ciudad de Trujillo, en Venezuela, el clérigo Rodrigo García, quien concertó con Bartolomé de Moya que le enseñara su oficio y le diera de comer y de vestir por cuatro años (Archivo General de la Nación, Notaría Primera, protocolos del año 1590, fol. 129 r.; ANGELINA ARAÚJO, *Catálogo de la Notaría Primera de Santafé de Bogotá*, manuscrito, Bogotá, 1989, pág. 129). Así pues, si no hubo accidente alguno, Bartolomé de Moya enseñó el arte de la carpintería de lo blanco en el Nuevo Reino de Granada.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAÚJO, ANGELINA, *Catálogo de la Notaría Primera de Santafé de Bogotá*, Bogotá, Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano, manuscrito, 1989.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, *Historia del Arte Hispanoamericano*, t. I, Barcelona, Salvat, 1955, págs. 541 a 543 (breve mención de las cubiertas mudéjares en Colombia), 543 a 545 (sillería del coro y silla arzobispal) y 550 a 554 (la catedral de Tunja).
- GARCÍA SALINERO, FERNANDO, *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- LÓPEZ DE ARENAS, DIEGO, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1633 (edición facsimilar de Albatros Ediciones, Valencia, 1982).
- , *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, cuarta edición anotada y glosada por Eduardo de Mariátegui, Madrid, Imprenta de los Hijos de R. Álvarez, 1912.
- , *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes (Sevilla, 1633)*, edición anotada y estudio preliminar de María Ángeles Toajas Roger, Visor Libros, 1997.
- NUERE, ENRIQUE, *Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas: la carpintería de lo blanco*, primera edición, Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1985.

—, *La carpintería de armar española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

SAGREDO, DIEGO, *Medidas del romano*, Toledo, Casa de Ramón de Petras, 1526 (edición facsimilar de la Academia de Historia del Valle del Cauca, Cali, 1967).

SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*, Cali, Universidad del Valle, 1965, págs. 41-42 (“escritura de concierto [...] para hacer la capilla de la yglesia nueba” de San Francisco de Tunja).