

APUNTES PREVIOS A LA INTERVENCIÓN EN UN EDIFICIO HISTÓRICO. EL PATIO HERRERIANO DEL MONASTERIO DE SAN BENITO DE VALLADOLID

Francisco Javier Blanco Martín *

El monasterio de San Benito el Real, ha sido referencia obligada de estudio y por lo tanto objeto de numerosas investigaciones, sin embargo, al igual que la mayoría de las grandes construcciones históricas, presenta la misma casuística: una gran carencia de conocimiento del edificio como hecho arquitectónico, es decir, como construcción material. La intervención restauradora por lo general se ha venido reduciendo, hasta no hace muchas décadas, al ámbito constructivo y las menos veces al elemento histórico, como elementos complementarios que forman un perfecto combinado expediente, pero no interrelacionados. El tiempo le fue dando distintos propietarios que orientaron su evolución a variados usos que conformaron un edificio por sucesión de añadidos y sustituciones que dejaron una indudable impronta en sus fábricas, primero como fortaleza, después como monasterio, más tarde como cuartel militar y en la actualidad se le proyecta un futuro centro administrativo y cultural.

Palabras clave: Monasterio de San Benito el Real, Historia de la restauración, Restauración arquitectónica, Gótico, Renacimiento, Rodrigo Gil de Hontañón, Rivero Rada.

**NOTES PRIOR TO INTERVENTION IN A HISTORIC BUILDING:
THE HERRERIAN PATIO OF THE MONASTERY OF SAN BENITO IN VALLADOLID**

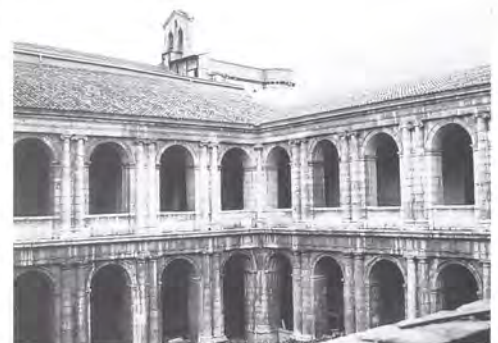
The Monastery of San Benito el Real has been the object of numerous studies; and yet, as with the majority of important historical monuments, architectural knowledge of the building itself is still incomplete. Until relatively recent times, conservation was generally limited to construction matters and rarely dealt with the historical elements involved. As such, these two parts were considered a perfect combination of complementary elements, but not interrelated ones. Over the years different owners marked the evolution of the monastery by adding and substituting parts depending on whether it was used as a fortress, a monastery or military headquarters. At present there are plans to use the monastery as an administrative and cultural center.

Key words: *Monastery of San Benito el Real, History of conservation, Architectural conservation, Gothic, Renaissance, Rodrigo Gil de Hontañón, Rivero Rada.*

La mayoría de los edificios históricos presentan carencias documentales, tanto de índole escrita como gráfica, aspecto este último que se acentúa más si nos remitimos a realizaciones altomedievales, pues no es hasta prácticamente finales del gótico cuando encontramos de forma generalizada planimetrías proyectuales o al menos no se han conservado, en lo que jugaría un papel determinante la relevancia que hayan tenido estos edificios en el transcurso del tiempo desde sus orígenes. Esta carencia o desconocimiento de su historia es muy importante por la responsabilidad que comporta una intervención restauradora o del uso al que se destine el edificio.

El papel del dibujo arquitectónico y la profesión del arquitecto en la historia de la arquitectura ha sido objeto de estudio y tratado en muchos trabajos desde Viollet le Duc hasta los de nuestros días, pasando por Spiro Kostof. Por el contrario, acerca de la construcción medieval poco sabemos pues las

únicas referencias que poseemos para formular hipótesis es el propio legado arquitectónico que hemos heredado, mas o menos importante y en cualquier caso muy sugerente. En cambio cuando intentamos adentrarnos en la realización de estas obras, en su génesis, en las pretensiones de los que



1. Claustro de la Contemplación. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid.

* Arquitecto.

Profesor de la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid.

las auspiciaron, y en su organización técnica y humana caemos inexorablemente en el vacío casi absoluto. Estas carencias se han venido supliendo con temas de simbología exotérica que normalmente se justifican en claves espirituales y religiosas, o en la alquimia de algunas ciencias ocultas, y por otra parte además se ven estas construcciones como si se hubieran erigido por el arte de magia del hada Melusina, en una sola noche. Simson defiende esta postura *los maestros góticos no se pronunciaron acerca del significado simbólico de sus proyectos, pero sí fueron unánimes en rendir tributo a la geometría como base de su arte*¹.

Se requiere un esfuerzo intelectual importante para comprender el complejo entramado de artifices y operarios trabajando con las limitaciones técnicas, y los medios de transmisión de conocimientos propios de aquella época, basados en la receta secreta que pasaba de padres a hijos. Aunque no se conservan apenas planos es difícil entender una compleja organización constructiva y de puesta en obra sin ellos. Muy posiblemente no tengan nada que ver aquellas representaciones gráficas con las que manejamos en la construcción actualmente, nos tenemos que remontar a los dibujos como los de Villard d'Honnecourt² y pocos más. Focillón en "El elogio de la mano": *Sin la mano no habría geometría, ya que hacen falta rayas y círculos para especular sobre las propiedades de la extensión... La mano ponía ante los ojos la evidencia de un mundo móvil, aumentado y disminuido, según el repliegue de los dedos*³, no sólo es difícil explicar y concretar una idea abstracta como es la geometría de un edificio para ser comprendidos, sino que aún es mucho más difícil generarla en la mente sin la necesidad de un medio instrumental como es el dibujo. En cuanto a los sistemas evolucionados a finales del medioevo, son las perspectivas los mecanismos descriptivos de un edificio o de un lugar cuando todavía las proyecciones de las plantas y los alzados no estaban codificados como instrumento de trabajo⁴.

El complejo arquitectónico del monasterio de San Benito de Valladolid no sería una excepción dentro de esta casuística y es precisamente a finales del siglo XV cuando aparecen los primeros dibujos de proyectos, algunos se ejecutaron y otros sólo son voluntades o propuestas que por una u otra razón no se llegaron a realizar. No olvidemos que esos artífices de la construcción al igual que hoy día, tenían que convencer y seducir a los clientes de sus ideas y lo hacían también por medio de maquetas y dibujos. El primer dibujo de arquitectura reconocido del monasterio data de 1550 y es de Rodrigo Gil de Hontañón para el Pórtico de la iglesia de San Benito, y en cuanto al primer documento escrito de obras es el contrato de la capilla de los Condes de Fuensaldaña fechado en



2. Claustro de la Contemplación. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid.

1448, y ya posteriores son los de las obras de la iglesia nueva de San Benito de finales del siglo XV y principios del XVI. Entre los estudios publicados del monasterio a destacar se encuentran el de Luis Rodríguez Martínez que es una completa monografía⁵, *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, y la que conmemora el VI Centenario de San Benito⁶.

Las excavaciones arqueológicas realizadas desde mediados de los ochenta se centraron en el patio de la Hospedería y en el cuerpo de unión del patio del Noviciado, donde se localizaron restos de una fortificación que al parecer corresponde al Alcazarejo, sin embargo en la zona que se está trabajando actualmente, el patio Herreriano, se habían practicado algunas catas puntuales, las cuales apenas aportaban datos arquitectónicos relevantes. Llegados a este punto tuvimos que recurrir necesariamente a un estudio preciso de su arquitectura como el mejor registro visible, para lo cual realizamos un levantamiento exhaustivo de las fábricas con un reconocimiento de sus paramentos y estructuras que nos diera pautas suficientes para una mejor comprensión del edificio, ante todo sin la voluntad en ningún caso de suplir las aportaciones de otras disciplinas que cuando menos son tan importantes y necesariamente complementarias. Para ello en los estudios previos a la redacción del proyecto⁷ se desarrollaron técnicas de documentación y análisis de la construcción a través de apuntes y esquemas gráficos "in situ",

Notas al texto

- 1 Otto von Simson: *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and Medieval Concept of Order*, New York, 1956. Traducción por Fernando Villaverde: *La Catedral Gótica*. Madrid, 1993, p.33.
- 2 El Cuaderno de Villard d'Honnecourt no contiene dibujos de un proyecto sino que es más un cuaderno de apuntes en el que se reflejan aspectos de la construcción de la época.
- 3 Focillón, H.: "Elogio de las Manos", 1943. Traducción Madrid 1983, p.74.
- 4 Carlos Montes recientemente expresaba: *es la sección, más bien, la que revoluciona la sistematización de la arquitectura sobre el papel, permitiendo la difusión exacta de modelos y tipologías del nuevo clasicismo renacentista...* en el Prólogo del libro de San José Alonso, J.I.: "El dibujo Arquitectónico" Valladolid, 1997, p. 14. Y en términos de la generación proyectual de la arquitectura tardogótica Fernando Díaz-Pinés en "El problema de la sección en la arquitectura medieval" define esta sección como: *...la abstracción es realmente el sistema de proyección. Ni las plantas ni los alzados, que son proyecciones ortogonales que se pueden ver en algún momento de la vida del edificio -la planta en el momento del replanteo y en la cimentación, los alzados durante toda la vida del edificio...-, son abstracciones en sí mismas y además, su naturaleza es plana por lo que son fácilmente trasladables a un dibujo. Por el contrario la sección supone un trabajo intelectual añadido, una nueva abstracción*. Anales. Valladolid, 1995, pp. 5-19.
- 5 Rodríguez Martínez, L.: "Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid". Valladolid, 1981.
- 6 Dirigida por Rivera Blanco, J.: "VI Centenario de San Benito el Real, 1390-1990". Valladolid, 1990.
- 7 Proyecto redactado por Juan Carlos Arnuncio Pastor, Clara Aizpún Bobadilla y Fco. Javier Blanco Martín, por encargo del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. En la elaboración de los dibujos colaboraron Isabel Fernández Rodríguez y Luis Martínez Silván.

Notas al texto

- 8 Ver Jorge Saínz: "El dibujo de levantamiento. Un instrumento gráfico para la investigación arquitectónica". *Restauración arquitectónica*. Valladolid, 1991.
- 9 Wittkower, R.: "Architectural Principles in the Age of Humanism", 1949. Traducción Gómez Tedillo, A.: "Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo", 1973. p.178.

como métodos específicos para la consecución de un fin: el conocimiento y la puesta en valor de este legado arquitectónico. Estos datos se plasmaron en dibujos delineados (básicamente plantas, alzados y secciones con la definición de estratigrafías murarias) tamizados por un proceso crítico para un mayor conocimiento global del monasterio y su entorno, cuestiones que habitualmente se pierden en los trabajos especializados con grandes medios tecnológicos, en aras de un malentendido conocimiento científico reducido a aspectos parciales, como es la fotogrametría por citar alguno de ellos, frente a técnicas que se rechazan normalmente por caducas e imprecisas como es, por poner un ejemplo, la medición tradicional con cintas métricas u otros sencillos métodos, cuestiones difíciles de asumir en la era de la tecnología.

Los levantamientos del edificio, por tanto, no los confeccionamos con la voluntad de formalizar nuestro proyecto sino que expresan el análisis subjetivo y personal de quienes los realizamos, y se vincularon a la

propia naturaleza de esta arquitectura para un mejor entendimiento de sus características: trazas, módulos, dimensiones, proporciones, volumetrías, ornamentación, técnicas constructivas, materiales, sistemas estructurales, etc. Estos datos nos ayudaron en el proceso del trabajo, fundamentalmente a fijar los criterios generales del proyecto de intervención y su materialización en la ejecución de las obras⁸. Por una parte estaría el levantamiento de las formas y sus dimensiones en el que se detallaba la "orografía" del edificio -paredes, techos, vanos, etc.- y por otra los dibujos de las estratigrafías murarias que reflejan los cambios de materiales, las distintas fases constructivas, las patologías, etc. Pero ambos sistemas gráficos iban engranados con el fin de que nos sirvieran para ajustar la organización del proyecto y nos facilitarían la comprensión del funcionamiento del edificio como organismo y a cuantificar las decisiones del sempiterno debate sobre qué se debe conservar, derribar, o restaurar.

Las trazas para estos edificios históricos estarían basadas en sencillas relaciones geométricas para alcanzar el objetivo final de su edificación "al uso" en las que prevalecería el sentido común de sus artífices, más allá de cualquier cábala numerológica añadida, cargada de claves exotéricas. Es fácil incurrir en un error en el estudio de las proporciones de un edificio como comenta Wittkower⁹: *tan frecuente entre los estudiosos modernos de la proporción, de interpretar un edificio relaciones que no estaban en la mente del arquitecto que lo construyó*. Difícilmente podrían poner en práctica y adaptar sobre una realidad por lo general muy compleja, principalmente porque la propia materialidad de la obra se antepone a cualquier arbitrariedad, sobre todo si tenemos en cuenta la complejidad y los condicionantes de las estructuras arquitectónicas y naturales que estarían presentes en cada una de las intervenciones, y que por consiguiente determinarían de forma importante estos proyectos. Esta casuística a la que tanto aludimos en nuestras intervenciones sobre preexistencias, no es nueva ni exclusivamente propia de nuestra cultura moderna, en el pasado también se enfrentaban al problema de intervenir sobre estructuras de épocas anteriores y de diferentes estilos arquitectónicos, y por tanto también se verían obligados a reutilizar y reaprovechar las preexistencias por cuestiones meramente prácticas, de economía y rapidez, readaptándolas a nuevos usos, bien es cierto que con distinta disposición ante esta problemática, es decir, con criterios y planteamientos muy diferentes a los nuestros, pues no se conciben los primeros conceptos de restauración moderna hasta Alberti según Panofsky¹⁰, y en nuestro entorno Javier Rivera lo localiza en Rivero Rada¹¹ con la intervención en la Catedral de Salamanca para su terminación. No siempre

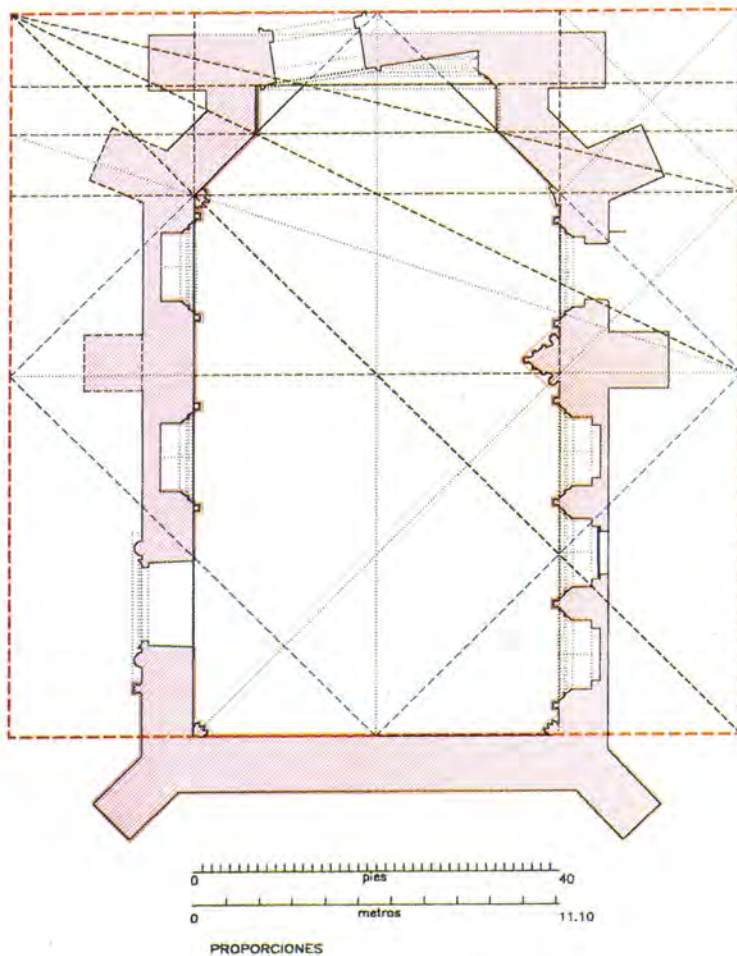


Fig. 1. Capilla de los Condes de Fuensaldaña. El aparente desfase entre el eje cuadrado del trazo regulador y el fuste obedece a la adaptación de la bóveda para que resultase cuadrada, dado que este fuste, resto del arco diafragma que dividía la capilla en ambas partes, tiene mayor sección que los de las esquinas.

se ha construido sobre un solar y se ha proyectado un edificio de nueva planta sino que también se ha trazado, en muchas ocasiones, con fuertes condicionantes de todo tipo, determinados por las preexistencias. Las grandes reformas del monasterio de San Benito coinciden con una época en la que se produce una evolución importante en el desarrollo de los sistemas de representación gráfica, a la par que se van cambiando los conceptos de la profesión del arquitecto.

Capilla de los Condes de Fuensaldaña

Dentro de esta heterogénea aglutinación de añadidos y reutilizaciones sufridas por las reformas realizadas en el complejo monástico de San Benito, a lo largo de su historia, la capilla de los Fuensaldaña se presenta como una estructura singular e independiente dentro del conjunto. Carecíamos de referencias suficientes en cuanto a sus dimensiones y su terminación - niveles de pavimento y cornisas -, para definir en el proyecto la nueva nivelación de cotas del suelo y de la cubrición. Dada la naturaleza histórico-artística de

esta pieza se hacía necesario el estudio comparativo y analítico de arquitecturas contemporáneas a ella, de similares características tipológicas y formales¹² así como de los estudios teóricos actuales e históricos como el Compendio de Arquitectura de Simón García¹³ que analizan esta época arquitectónica. A partir de los cuales desarrollamos gráficamente una interpretación del contrato de obras de la propia capilla antes mencionado, por medio de relaciones geométricas sencillas y elementales establecidas en base a cuadrados y sus respectivas diagonales fruto de la traslación del compás. Por último esta hipótesis la contrastamos con las medidas de las ruinas actuales, cuestión que en principio despertó cierta perplejidad, sin embargo no teníamos otros medios operativos racionales para descubrir este dato. Al realizar las últimas excavaciones arqueológicas descubrimos que coincidía con absoluta precisión con el nivel previsto en proyecto, 40 cms. por debajo del suelo recrecido por sobreposición de pavimentos sucesivos. La capilla se asentó sobre unas estructuras preexistentes que se conocían, pertenecientes a los restos de cimentaciones de cercas

Notas al texto

- 10 Panofsky, E.: Das erste Blatt aus dem "Libro" des Giorgio Vasri. *Städel Jahrbuch*, 1930. Versión en El significado en las artes visuales, Trad. de Nicanor Ancochea, Madrid, 1979.).
- 11 Rivera Blanco, J.: "Algunos conceptos sobre restauración e intervención en monumentos antiguos desarrollados en Castilla y León (ss. XVI-XX)". *Informe que hizo el Arquitecto de S.M. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*. Colección de Tratadistas Castellano-Leoneses. Valladolid, 1987. p. 50. Javier Rivera estudió en profundidad la obra de Rivero Rada varias publicaciones entre ellas: "Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León". León, 1982.
- 12 La capilla de Cadenas de San Gregorio de Juan Guas aunque es posterior (1484-1488) tiene muchas similitudes de tamaño y forma (igual de ancho pero más corta).
- 13 Simón García, *COMPENDIO DE ARCHITECTURA Y SIMETRÍA DE LOS TEMPLOS CONFORME A LA MEDIDA DEL CUERPO HUMANO CON ALGUNAS DE MOSTRAZIONES DE GEOMETRÍA*, (1681-1683) Edición Facsímil Colección Tratadistas Castellano-Leoneses IV dirigida por Javier Rivera, Valladolid, 1991.

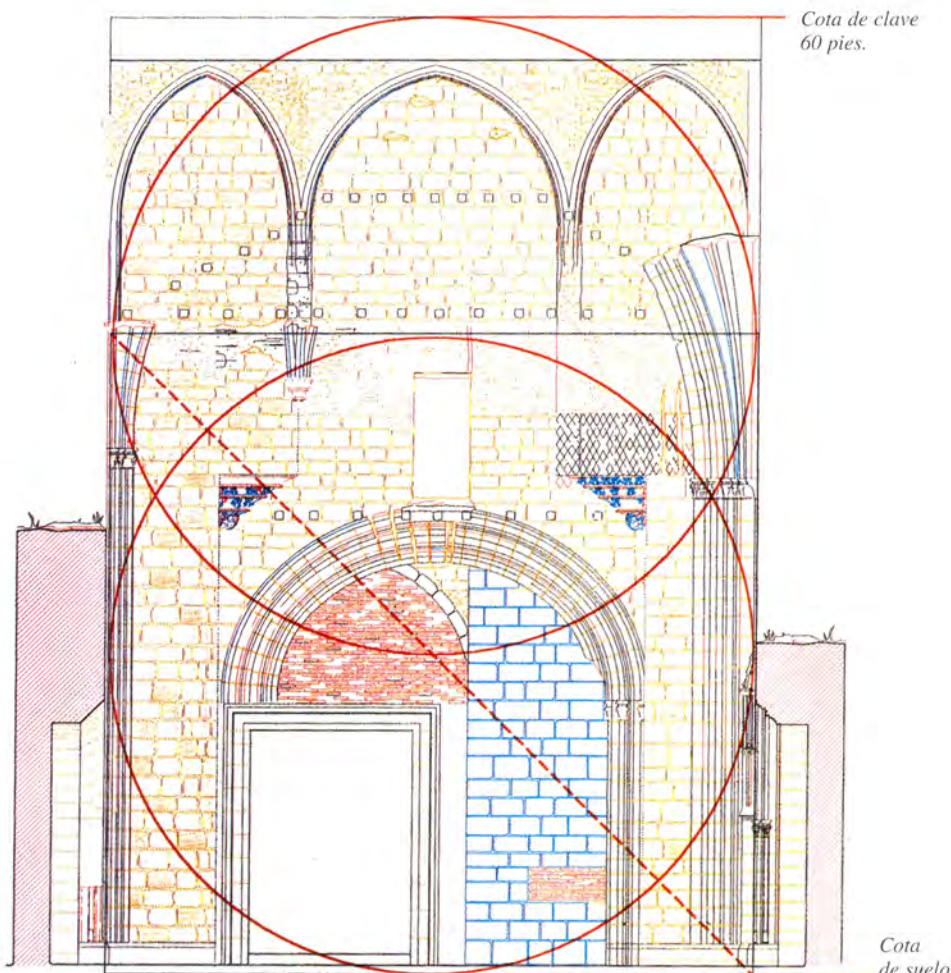


Fig. 2. Capilla de los Condes de Fuensaldaña. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid.

Notas al texto

- 14 Según apunta el actual equipo de arqueología.
- 15 San José Alonso, J.I.: *Apuntes...* op. cit. p. 39.
- 16 Bango Torviso, I. : *Historia de la Arquitectura Española*. Tomo 2, p.p.599-606. Zaragoza, 1985. *En el siglo XIV se da un paso decisivo y se inicia la fundación de lugares de enterramiento privados en el interior del templo. ...no parece que para los ejemplos hispánicos haya que buscar otros precedentes que la propia tradición, que con sus ochavos internos condiciona el perímetro exterior... Las capillas se van a convertir en el mejor exponente del poder, a la vez que son la exaltación de los linajes familiares mediante la monumentalización de su heráldica.*
- 17 A la portada gótica que se abre en el lado norte se la yuxtapuso una segunda portada tardorrenacentista, realizada por Pedro Olano y Bartolomé, formada por columnas toscanas y frontón con hornacina.

o murallas medievales¹⁴ descubiertas en anteriores sondeos. Esto indica, una vez más, que cuando en el pasado necesitaban construir una pieza no se planteaban problemas para sobrepasarla como ocurre en multitud de casos, por poner un ejemplo la Catedral de León al ampliarla rebasan por la cabecera la muralla medieval nivelando el suelo con relleno, aunque el tiempo se encargó en este caso de hacer fallar el edificio siempre en ese punto por efecto- causa de asentamientos diferenciales del terreno. En nuestro caso, salvando las diferencias de tamaño, no sabemos si el derrumbe fue originado por algún motivo similar o por un mal mantenimiento. Estas reflexiones ponen de manifiesto la necesidad de investigar sobre las trazas de los arquitectos del pasado y las dificultades con que se encontraban, para comprender por qué llegaron a determinadas soluciones y no otras, así como aspectos patológicos.

La capilla llamada de los Fuensaldaña se define con gran autonomía frente al resto, también su reducido tamaño con respecto al conjunto monacal permite la realización de un proyecto independiente, y de pronta ejecución material lo que evita, en modo alguno, la modificación de la traza durante su construcción, con el único condicionante de su ubicación vinculada a una zona concreta del monasterio que determinará los huecos y la formalización plástica de la pieza. El trazado se realizaría probablemente como expresa Jesús I. San José¹⁵: *El arquitecto o maestro de obras era el responsable de pasar los*

grafismos del plano-clave al terreno, operación que se hacía utilizando el solar como un tablero de dibujo de tamaño natural para trazar el diseño previamente definido.

La capilla nace en claves arquitectónicas del gótico tardío que básicamente aún se reconocen entre las ruinas existentes, aunque no sufrió modificaciones importantes si se puede observar que fue mutilada poco a poco con intervenciones menos afortunadas en distintas épocas (añadidos, yuxtaposiciones y reformas). Las intervenciones de la época militar – después de la Desamortización s. XIX y s. XX– se basaron en el aprovechamiento pleno del edificio, llegando a ocuparlo hasta el hacinamiento para ello modificaron los niveles de forjados. Su tipología basada en formas ochavadas responde a un arquetipo divulgado como espacio funerario para reyes y nobles¹⁶, y su formulación arquitectónica es muy similar a la de las salas capitulares y los cruceros de las iglesias del románico tardío. Las referencias cronológicas más importantes conocidas de la evolución arquitectónica de la capilla son las siguientes: fundada por Sancho de Rojas (1407-1415); reedificada por los Condes de Fuensaldaña (1453-1456); y tuvo nuevas reformas a principios del s. XVII¹⁷. Presenta una extraña disposición dentro del conjunto actual, tanto por la ubicación como por el giro geométrico, sin ninguna relación aparentemente lógica. En las últimas excavaciones han aparecido estructuras giradas con el mismo sentido que la capilla y a las que se adosó la capilla por

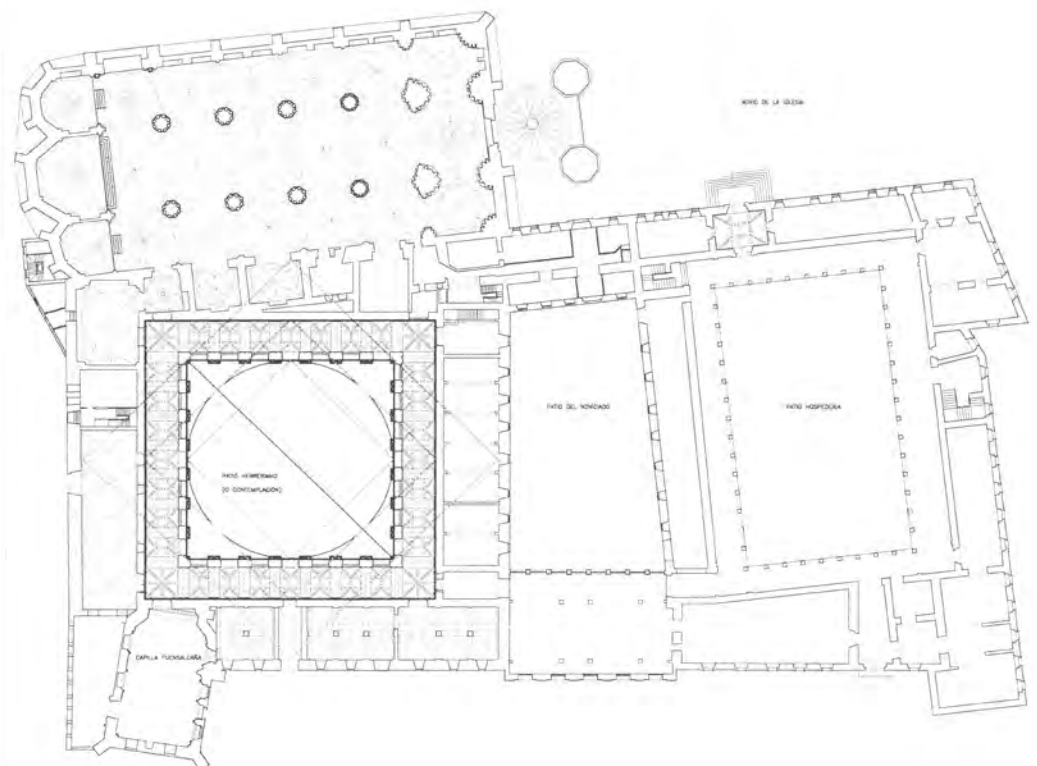


Fig. 3. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid.



3. Capilla de los Condes de Fuensaldaña. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid.

el ochavo, lo que justificaría que en los lados de esta zona no se practicasen ventanales, y que además los contralueres del plano central de la capilla se orienten en la misma dirección y por tanto no se direccionan buscando la directriz radial del ochavo sobre la que descargan los nervios.

El proyecto de reedificación de la capilla está documentado por una transcripción del contrato de obras entre D^o Inés de Guzmán y el cantero Gómez Díaz¹⁸ el 7 de junio de 1453, según P. Benito Otero¹⁹ y Fr. Mancio de Torres, que al parecer manejaron el documento original, en él se detallaban datos como: la ubicación, las dimensiones y la morfología que iba a tener. Estos registros se corresponden fielmente con las ruinas de lo que nos ha llegado²⁰ de la Capilla, ésta estaría formada por un tramo cuadrado y otro ochavado; y las medidas reflejadas en el contrato son 75 pies de largo, 40 de ancho y 60 de alto, y son correlativas en metros, con las del edificio actual, a: 20,54 m de largo y 11,10 m de ancho. Con estos datos pudimos deducir que el "pie" de la capilla es aproximadamente de 27,75 cm. (0,2775 m), por lo que la altura a la clave sería de 16,65 m correspondientes a los 60 pies, aunque quedan restos de impostas no podíamos precisar cual era el punto relativo de la clave. Esta dimensión del pie también coincide con la que poseen las piezas del pavimento descubierto en estas últimas excavaciones, de caliza blanca y pizarra verde formando una cuadrícula girada en diagonal que constituye un

damero en el que se alternaban los dos tipos de piedra, esto nos determinó la propuesta para el diseño del nuevo suelo. Al igual que hoy utilizamos el metro como módulo instrumental de trabajo para la construcción entonces era el pie con sus múltiplos y submúltiplos, con la salvedad de que no sería tan preciso y cada edificio tendría el propio²¹ incluso nos podemos encontrar varios en una misma fábrica. Materia esta que se suele tratar con cierta frivolidad al fijar la dimensión del pie, bien sea castellano, carolingio, romano o cualquier otro, más bien podríamos hablar de entornos geográficos e incluso talleres que trabajaban con un formato.

Como antes apuntábamos, del Compendio de Arquitectura de Simón García podemos extraer conclusiones para analizar las proporciones de la capilla. Estas pueden reducirse a la elaboración del trazado regulador de control de la forma sobre la base de un cuadrado del doble de lo que será el ancho de la capilla, el segundo tramo será cuadrado mientras que el primero es derivado de un octógono (cinco lados) para conseguir un remate ochavado²² y la proporción de la sección sería sesquialtera (2/3). Las medidas base (ancho) que utiliza Simón García en muchos ejemplos que pone para explicar el trazado geométrico de este tipo de piezas son de 30, 40 y 50 pies. En ello Simson se expresa en términos similares *Dada nada más que una de las dimensiones básicas, el arquitecto gótico desarrollaba todas las demás magnitudes de la planta y del alzado por medios estrictamente geométricos, usando como módulos ciertos polígonos regulares -el cuadrado sobre todo...*²³

El arco carpanel que media con el claustro principal, donde descarga el ochavo de la capilla donde seguramente se colocaría una reja policromada de madera o de hierro, al este de la misma, tiene derrame de arquivoltas a ambos lados del muro que presentan restos de policromías, lo que indica que se abría a un gran espacio cerrado posiblemente de otra capilla (¿Sta. María?) o iglesia, que no es la referenciada hasta el momento de 75 pies por 40 que describe Fray Mancio de Torres, que recuerda que vio destruir en 1570.

Obras de ampliación y reforma del Monasterio de San Benito en los siglos XV y XVI

La orden benedictina se instala sobre un alcázar donado por Don Juan I rey de Castilla en 1390, cuyas dependencias se irán adaptando y ampliando conforme a las necesidades de la vida monacal. La comunidad crece en tamaño, poder económico y rango dentro de la propia orden, de ello da cuenta que alcanzase en el siglo XVI el rango de monasterio cabeza de la orden en la penín-

Notas al texto

- ¹⁸ A Gómez Díaz se le asocia con el Maestro Mayor de la Obra de la Catedral de Palencia Juan Gómez Díaz de Burgos (1430-1466).
- ¹⁹ Texto publicado por Luis Rodríguez en *Historia del Monasterio de San Benito...* op. cit. p. 95: *Y en siete de junio de dicho año (1453) se concertó dicha señora con Gómez Díaz de hacerle dos capillas en San Benito de cal y canto desde la capilla de Santa María como se sigue, hasta la puerta del dicho monasterio que sale a Reoyo, como se sigue desde dicha puerta de Santa María, fasta la cerca vieja de 75 pies de largo y 40 pies de ancho, sin los huecos de las paredes... la una capilla ochavada y la otra quadrada, la principal con ocho claves y la otra con dos claves, en las cuales había de poner las armas de la Condesa, que había de hacer una vobedilla debajo de tierra de 12 pies de largo y 7 de ancho. Que las capillas habían de tener de alto asta la clave 60 pies...*
- ²⁰ Rodríguez Martínez, L. : *Historia del Monasterio de San Benito...* op. cit.
- ²¹ Nos encontramos grandes fábricas como la del Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo (finales XVI) con varias zonas diferenciadas con distinto aparejo de ladrillo que oscila entre 28 y 30 cm, este dato es importante si tenemos en cuenta que el tamaño del edificio es considerable y se ejecutó con relativa rapidez, y que posiblemente fueran los mismos alarifes los que trabajaran durante todo el proceso de las obras.
- ²² No podemos afirmar que fuera la cabecera de la Capilla dada la apertura del gran arco carpanel que abre al patio renacentista, además está dibujada una línea en el plano de Rivero Rada, que bien podría representar una reja.
- ²³ Otto von Simson: *La Catedral Gótica*. op. cit. p.36.

Notas al texto

- ²⁴ Los arbotantes hoy se localizan ocultos bajo la cubiertas de las naves colaterales, debieron estar proyectadas para recibir una cubierta de plomo que, por razones constructivas, fueron sobrepuestas por unos entramados de madera que soportan las cubiertas peraltadas. Las bóvedas de las naves laterales estaban previstas más bajas de las actuales puesto que existen algunos ventaneles de la nave central recortados por las bóvedas lo que significa que estaban contruidos cuando se ejecutaron estas. Y otra solución posible pero menos fundada sería el que se proyectase un iglesia de una sola nave dada la marcada diferencia compositiva entre las naves laterales y la central.
- ²⁵ Pues no sabemos si en el tiempo transcurrido desde que los monjes ocupan la fortaleza hicieron ellos su propio claustro, las fuentes documentales y las excavaciones arqueológicas hasta el momento no han dado indicios de nada pero si tenemos que pensar que pasaron casi dos siglos hasta que empiezan el claustro que vemos actualmente, consideración a tener en cuenta por que es el momento de bonanza de la orden.
- ²⁶ Reconocidos por sus firmas en los planos de los proyectos recogidos en "VI Centenario de San Benito el Real. 1390-1990", op. cit. pp. 135-143 por Agustín Bustamante.
- ²⁷ Las fuentes documentales localizadas por Miguel Ángel de Benito revelan que Rodrigo Gil está construyendo un claustro entre 1559 y 1573 bajo la dirección del aparejador Francisco del Río, que no es el que conocemos ahora, sustituyendo al primitivo claustro que se menciona en la documentación. En el plano general del trazado para el monasterio por Rivero de Rada hay varias estancias que señala que ya están hechas tales como la sala capitular (ala norte) cuyo proyecto de una nave con cinco tramos o "capillas" es de Rodrigo Gil de Hontañón. En las obras que se están llevando a cabo por la empresa U.T.E. San Benito (Trycsa - Volconsa) se localizaron varios indicios de la preexistencia de estos claustros anteriores al de Rivero Rada, tales

sula, época en la que emprenden las obras de ampliación y reforma de las piezas más importantes como son la iglesia y el claustro principal.

La iglesia de San Benito

La primera de ellas nace con las vicisitudes normales que se producen en un entorno urbano ya consolidado, principalmente cuando se pretende extender la construcción fuera de sus límites, como es el caso, sorteando la cerca medieval para la edificación del nuevo templo. Esto les obliga a modificar el trazado urbano ampliando el conjunto por el lado este, por lo que abren una nueva calle, distorsionando la continuidad de la vía que bajaba por la iglesia de San Julián, circunstancia esta por la que tienen que adquirir algunas propiedades de viviendas y parcelas colindantes, con ello asumen el cambio de la orientación canónica que empieza a no ser preceptiva.

El proyecto de la iglesia lo traza Juan de Arandía en 1499 y aunque se ejecutó con relativa celeridad, podemos observar en ella varios cambios de traza, así como un alargamiento de dos tramos de naves más a los pies de los previstos inicialmente aunque bien pudieran haber decidido la ampliación ya comenzadas obras. Esto se corrobora si observamos en el interior de la iglesia algunas formas que responden a un coro; aquí aparece una puerta que abre desde las dependencias de la planta alta del claustro al interior de la iglesia, este vano actualmente abre al vacío y aunque algunos autores han querido ver un balcón desde el que se asomaban los monjes, a nosotros nos cabe la duda razonable, debido a que coincidiría con un tramo final de la iglesia, lugar desde el cual no se visualizan los oficios por la distorsión que producen la columnas intermedias, a la vez que es muy semejante a la que se abre al coro existente; debajo de este vano aparece una pequeña entrada y un ventanuco que posiblemente correspondan a la subida a ese coro previsto ahí; este tramo de

naves es el único que no tiene un ventanal alargado sino un óculo alto debajo del cual se aprecia un cambio de grosor o de sección, formándose en el salto un arco rebajado, como si estuviera previsto para recoger los nervios de una bóveda. Así un sin fin de detalles nos muestran que no se ejecutó con un proyecto completo sino que se replanteó la modificación de la obra directamente puesto que en las fábricas exteriores apenas hay discontinuidad salvo en algunos detalles, lo que contradice la afirmación que se venía haciendo de que se tratase de un trazado unitario, aunque afirmar que siguiendo el mismo canon compositivo y manteniendo su configuración en todos sus elementos zócalos, muros, arbotantes²⁴, ornamentación de cornisas e impostas, etc.. Esta circunstancia no reside tanto en la calidad de los arquitectos como en la nueva organización racional y equilibrada de la obra que nos permite ver una unidad. Habitualmente, en las grandes obras góticas de épocas anteriores, se producían importantes cambios de traza debido a la larga duración de las obras, en la que trabajaban varias generaciones de maestros, sin embargo nuestra iglesia se ejecutó en muy pocas décadas lo que nos resulta aparentemente un trazado continuo.

Claustro de la Contemplación

La segunda gran obra documentada²⁵ de ampliación del monasterio que se plantean los monjes es la reforma del patio que tuviera el antiguo Alcázar Real, generalmente se le ubica en la zona que ocupa el patio de la Contemplación. Varios son los arquitectos que al parecer trabajan en el diseño de la organización del complejo monacal. La documentación que nos ha llegado es de Rodrigo de Hontañón y Juan del Rivero Rada²⁶, del primero sólo conocemos una propuesta reflejada en una planta así como la documentación de las obras realizadas en dicho claustro en la década de los setenta²⁷. Mientras que de Rivero de Rada se han localizado proyectos globales de actuación en el conjunto

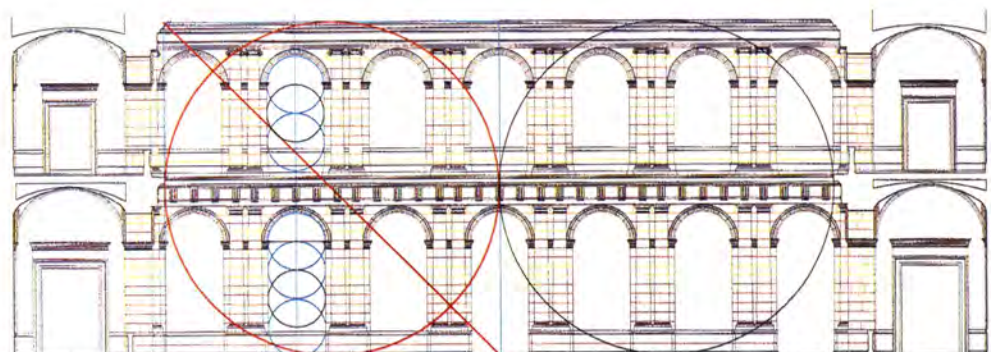
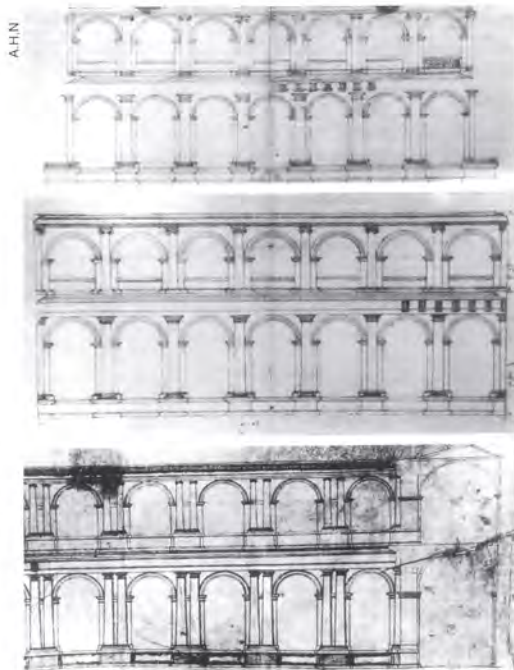


Fig. 4. Patio de la Contemplación. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid.



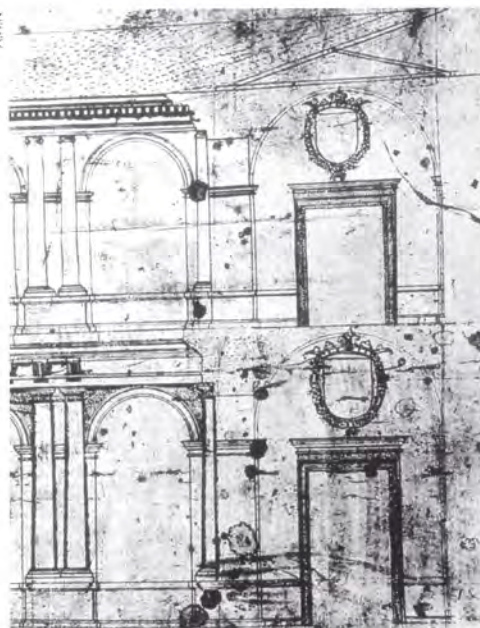
4. Proyectos para el Patio de la Contemplación de Juan de Rivero Rada.

y también un cuaderno de apuntes y dibujos de detalles. Al menos este último arquitecto intentó ordenar el monasterio entorno a patios, teniendo en cuenta la preservación de la iglesia de San Benito recién terminada a la que se tendría que adosar para el lógico funcionamiento de la vida monacal, y la capilla de los Condes de Fuensaldaña porque estos eran bienhechores, como denomina Luis Rodríguez, pues les conseguían a los monjes todas las mercedes que le pedían al rey. Finalmente encargan un proyecto totalitario y unitario en los años 1582-84 a Juan del Rivero Rada, que no se terminaría nunca coincidiendo con el declive del monasterio.

En contraposición a la autonomía constructiva de la capilla, el claustro de la Contemplación, más conocido por el patio Herreriano, se conforma de muy diferente manera encasillado entre las estructuras pre-existentes tan complejas por la distinta naturaleza de las mismas, cada una con una orientación, disposición, tamaño y función, lo que requiere un meticuloso tratamiento de encaje, máxime si se pretende organizar este entramado conservando lo más posible por las razones que fuere. Cabe destacar el gran virtuosismo de Juan del Rivero Rada²⁸ como apuntaba Juan Carlos Amuncio en la redacción del proyecto que ahora estamos llevando a cabo, porque logra encajar con suma precisión el patio claustral dentro de esta complejidad arquitectónica de la iglesia de San Benito y la capilla de los Fuensaldaña. La formalización de este patio responde al modelo canónico recogido por Villard d'Honnecourt, la longitud de los corredores viene determinada por la diagonal del patio, asumiendo las irregularidades de todas las piezas y some-

tiéndose a ellas sin perder las proporciones de la arquitectura clásica. Se conservan dibujos atribuidos a Rodrigo Gil de Hontañón²⁹ en los que aparece un patio con un estilo renacentista, sobrio que era el que imperaba en los foros culturales de la época³⁰, pero lo representa rectangular y no cuadrado, con desigual número de arcadas en ambos sentidos, lo que podríamos entender como una prueba de la dificultad de establecer la clásica proporción:√2, dentro del contexto preexistente que se daba en aquel momento.

Aunque no sabemos con exactitud como estaban organizadas las dependencias, sí nos podemos hacer una idea del caos y la complejidad que presidía la arquitectura del monasterio: restos del Alcázar Real, la capilla de los Fuensaldaña, la iglesia de San Benito, el actual ala norte ya existente, como se ha venido confirmando en las labores de limpieza y picado de los paramentos. Rivero Rada proyecta un complejo monacal que debería integrar un templo, un claustro, y las dependencias propias para la vida de la comunidad, para ello articula una iglesia a la que se adosan las dependencias ordenadas entorno a patios, unos mayores y otros menores. El primero de estos patios es el Principal, o patio de la Contemplación, de mas calidad arquitectónica, vinculado a la iglesia, el resto de los patios son más sencillos y menos ornamentados, con variantes de dos, tres y cuatro lados de arcadas, según el tamaño. El proyecto de Rivero Rada plantea un programa en las mismas claves que define Antón Capitel para este tipo de edificios: *Yuxtaponer o unir unidades claustrales de igual o distinta naturaleza, pero completas, y que tienen sentido así, si las consideramos como posibles elementos arquitectónicos indepen-*



5. Proyecto de alzado para el patio de la Contemplación

Notas al texto

como: marcas de una construcción en el muro oeste de la iglesia y en el muro este de la capilla de los Fuensaldaña que posiblemente correspondan con ese claustro; también se encontró una puerta anterior trasdosada a la hoy existente sensiblemente más pequeña, localizada en el rincón noroeste del claustro actual; en el lado oeste del claustro donde cierra con las capillas de la iglesia apareció un muro con ventanas y puertas paralelo a la iglesia que seguramente era de un claustro anterior; una capilla con un artesonado mudéjar de "cinta y saetino" perpendicular a la iglesia que parece más bien que se cortó al construirla.

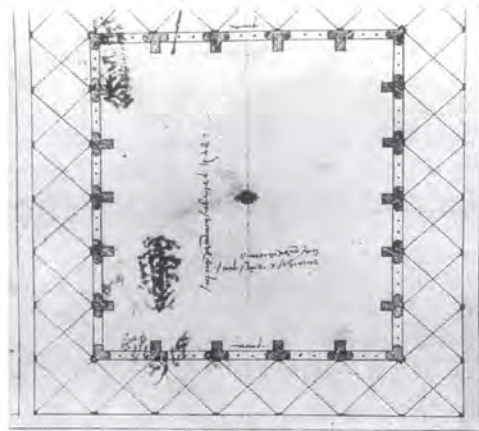
²⁸ Rivero Rada ha sido calificado como uno de los iniciadores y difusores del clasicismo español, en un proceso paralelo al llevado a cabo por otras personalidades como Juan de Herrera según M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona en "Juan del Rivero Rada, Arquitecto Clasicista", Santander, 1996, p. 142. En cualquier caso, que no es objeto de debate en este artículo, podríamos afirmar la fuerte influencia italiana en Rivero Rada no sólo en el diseño sino también en la misma representación gráfica como lo demuestra en el dibujo del edificio de la plaza Regla de León (1580) -localizado por M^a Dolores Campos- si lo comparamos con el grabado de la fachada del Palacio Alberini-Cicciaporci de Roma (1515) atribuido a Lafreri. Ver Javier Rivera: La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León, León, 1982; y San Benito: Ave Fenix Vallisoletano. Idea e imagen de una interpretación albertiana. San Benito el Real de Valladolid, op. cit. pp. 111-131.

²⁹ Quizás se trate del claustro que describe Fray Mancio, de lados desiguales. Tan sólo uno de los planos atribuidos a Rodrigo Gil está verificada su paternidad.

³⁰ Ver Bustamante García, A.: La Arquitectura Clasicista del Foco Vallisoletano (1561-1640). Valladolid, 1983.

Notas al texto

- 31 Con una inapreciable desviación de 10 cms. sobre los 42,10 mts. de longitud, suponiendo un 0,0023 % de error.
- 32 Con oscilaciones máximas de ± 2 cms.
- 33 En el estudio del claustro de santa María della Pace (1500-1504), Javier Revillo comenta: *Alberti rechazaba específicamente la apertura de vanos en par recordando cómo los antiguos, a imitación de la naturaleza, no hicieron nunca una fachada con número impar de columnas.* Revillo, J. y Maderuelo, J.: "Interpretación del espacio", revista ARQUITECTURA nº295, 1993.
- 34 Con oscilaciones mínimas de ± 3 mms. y máximas de ± 6 mms.
- 35 En los libros de tratadística clásica veremos dibujos como los de la traducción de los *LIBROS I y III de A. Palladio por F. de Praves en Valladolid, 1625.* (Introducción de Javier Rivera, Valladolid, 1986), dan la relación entre las partes en función de un módulo a través de escalas, sin fijar tamaños.



6. Planta del Patio de la Contemplación de Rodrigo Gil de Hontañón, posiblemente corresponda a las obras que realizó sustituyendo al primitivo claustro, entre 1559 y 1573 según M. A. de Benito.

dientes. A ellos se une la Iglesia y pueden añadirse también elementos menores, no independientes, que se utilizan para resolver problemas puntuales del trazado general.

El conjunto de la iglesia y sus dependencias monacales se ordena abriéndose a la villa y dotando de una imagen urbana a la fachada principal llamada de la *Portería*, que se localiza centrada con respecto al alzado y no con relación a la distribución interior del monasterio no coincidiendo en el eje del patio de la Hospedería ni con el encuentro de las crujiás de los patios. La fachada principal se coloca aniculando un espacio abierto propio ante el acceso principal a la iglesia por los pies dada su condición asimétrica, que asume al no poderse integrar en las crujiás de las dependencias, y facilitando así el acceso independiente a la iglesia, de esta manera asume un protagonismo frente al núcleo urbano. Situación que Rivero Rada plantea en más edificios en los que se preocupa por la ordenación del entorno como en los casos siguientes: la Catedral de Zamora donde genera un atrio volcado a la ciudad moderna cambiando el acceso principal al lado norte que en la iglesia románica abría al sur; o con más similitud a la casuística de San Benito estaría el Monasterio de la Sta. María de la Espina de Valladolid donde organiza un ámbito entre la cerca y el conjunto monacal, sin embargo en este caso la iglesia queda descentrada por que vendría condicionada a la ubicación del claustro románico, aún en pie cuando actúa Rivero Rada, el cual fue sustituido en el siglo XVIII por uno nuevo.

El trazado regulador de los patios sigue los cánones que conocemos desde Villard de Honnecourt, según la tradición, donde la suma de los corredores tendrá la misma superficie que el patio y se genera a través de su diagonal que dará la longitud de los corredores. La planta del patio es un cuadrado perfecto³¹, la deformación que se le venía achacando deriva del efecto óptico que percibimos en la segunda galería de la esquina sudeste, por el

desajuste de las dimensiones de los vanos cuyas dimensiones oscilan en este punto entre 2,60 y 2,40 mts, mientras que el resto de los vanos las dimensiones son de 2,50 mts³² El alzado del patio es una dupla y está formado por dobles columnas adosadas al muro y es el único conocido con esta formulación de los órdenes clásicos, y las arcadas presentan también relaciones sencillas basadas en 1/2 y 2/5 del cuerpo bajo. En este ejercicio de composición Rivero va más allá investigando una nueva composición con elementos de la arquitectura clásica que había conjugado en otras construcciones³³, tanto por la composición del espacio que encierra y la misión centralizadora del mismo, así como de las piezas que comunicaban con el patio.

Para sacar la modulación con la que suponemos que pudo trabajar Rivero Rada exponemos algunas de las dimensiones extraídas de una media ponderada de todos los elementos: ancho de las pilastras responsión 55,50 cms³⁴ (2 pies); las entrecalles de pilastras 27,7 cms (1 pie); las formas de los petos: pasamanos del peto 27,7 cms (1 pie) y los diferentes planos y relieves tienen 14,8 cms (1/2 pie), y 7,4 cms (1/4 pie); el espesor del pilar 111 cms (4 pies); el ancho del pilar 192 cms (7 pies); los vanos 250 cms (9 pies). Este módulo básico de pie aplicado en este edificio rondaría los 27,70 cms³⁵ y se asemeja al pie utilizado para trazar la capilla de 27,75 cms como antes señalábamos. Ribero Rada utiliza la misma modulación de elementos para el trazado de muchos de sus edificios como en la Catedral de Zamora.

Se ha insistido en que el modelo seguido por Rivero Rada para la traza del patio de la Contemplación del Monasterio de San Benito fue el patio de los Evangelistas del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, de ahí suponemos que viene el apelativo de Herreriano, es ineludible que sale de la misma matriz cultural, lo que se plasma entre otros en el tema de los órdenes: dórico en la planta baja y jónico en la alta, o el tratamiento de los petos en los que en la planta baja quedan en un segundo plano mientras en la alta se adelantan a un primer plano posiblemente para buscar el efecto clásico de los contrastes de luz y conseguir una percepción más estilizada de la arcada. Sin embargo las diferencias compositivas son significativas: en el alzado del patio las columnas de la planta superior abarcan la altura desde el entablamento intermedio, tema que repite en los alzados interiores de los corredores aquí con pilastras lo que le dota de una gran esbeltez, y no desde el basamento que era lo habitual, así viene representado para el convento de la Carità de Venecia en 1561 en el *Quattro Libri* de Andrea Palladio que Rivero Rada traduce, también cabría apuntar que la representación gráfica es muy similar a la de Juan de Herrera. En la génesis del trazado del patio, Rivero Rada tanteó varias propuestas compositivas haciendo variantes que resulta-

sen proporcionadas donde se percibe la desproporción de las columnas dobles utilizando la proporción escorialense, esto no es fruto de la casualidad como prueban los diferentes diseños proyectuales que se conservan³⁶.

La solución adoptada para el patio, con dobles columnas, posiblemente no se generaliza posteriormente por la dificultad que entrañaba la confección de la traza y su replanteo "in situ" para resolver la esquina no solo por cuestiones compositivas sino también por razones constructivas. Aquí la esquina se reduce a una sola columna (cuarto de columna) solución muy extendida en todos los patios clásicos de la época.

Este prototipo tuvo gran arraigo como manifiesta Javier Rivera³⁷, uno de ellos el desaparecido claustro Principal del Convento de Nira, Sra. de la Merced trazado por Pedro Mazuecos en 1621³⁸ aunque más pequeño, tenía cinco vanos, influenciado por estos temas desarrollados por Rivero Rada -no olvidemos que fue uno de los más insignes arquitectos clasicistas de finales del siglo XVI en Castilla y León-. Ejemplo de ello lo tenemos en el alzado del patio donde articula las columnas del segundo piso abarcando también el peto, es decir arrancando desde el entablamento, pero colocando pilastras intermedias con el muro que las recibe para aquilatar el efecto del menor tamaño proporcional de las columnas.

En el patio de la Contemplación encontramos entre sus fábricas perfectamente dibujadas por el compás del más estricto clasicismo, una franja de sillares que alcanza una altura aproximada de dos metros en el interior de los corredores, tanto bajos como altos, un retallado abujardado que se confunde con el original por el cúmulo de suciedad recogida, cuestión difícil de reconocer de otra manera sino palpando sus paramentos y percibiéndolos al contraluz, suponemos que esta operación se realizó hace apenas cuatro décadas cuando se descubre de nuevo el patio, cerrado para caballerizas en época militar como se ve en las fotografías antiguas, porque es justo donde coinciden los límites que separan este abujardado de otra talla más antigua, una especie de gradilla muy fina, este dato fue importante a la hora de fijar los criterios de reposición y tratamiento de sillares porque las que se veían inmediatamente por su altura más baja eran precisamente los retallados de bujarda. Parece como si hubiera habido una moda institucionalizada de abujardar viejas labras en los años cincuenta, sesenta, incluso hasta los setenta. Anselmo Arenillas abujardó muchos edificios históricos en los que trabajó como en Sta. María la Real de Aguilar de Campoo, Santa Cecilia de Vallespinoso de Aguilar, la Concatedral de San Pedro de Soria, etc. Esto es difícilmente deducible si no es pasando largas horas en el edificio y en momentos diferentes, ayudados por el efecto de la luz

que se proyecta en los paramentos podemos descubrir cualidades superficiales como: texturas, desconchones, abombamientos, desplomes, microfisuras, etc.

Conclusiones

La visita al lugar es obligada porque además de medir el edificio podemos encontrar pautas que nos ayuden a comprender a través de su ubicación en el territorio y el contexto urbano en el que se gestó, las razones de su conformación, tamaño, estructura, calidad, evolución, etc. Es imprescindible palpar la tectónica y la materialidad constructiva de su arquitectura entendida como el documento más valioso, lo que supone la mejor manera de aprehender la esencia arquitectónica de un edificio, en él encontraremos datos claves tales como las tallas y las texturas de los sillares, tema sobre el que apenas hay estudios.

La impresión sobrecogedora percibida al adentrarse en estos edificios históricos como usuario, visitante o estudioso es difícilmente trasladable a cualquier otra construcción y por lo tanto no se puede parecer nunca a la sensación percibida en un vídeo u otro sistema seudosustitutorio. En muchas ocasiones es necesaria una visión más distante y reflexiva donde además de un necesario conocimiento meticuloso y pormenorizado se requiere un esfuerzo de imaginación para entender no sólo lo que allí permanece y su evolución, sino también lo que falta y por qué, esta síntesis vendría avalada por métodos tradicionales y no por ello menos eficaces como es la comparación. Con ello no se pretende hacer una apología de la tradición por oposición al progreso tecnológico, pero sí entendemos que se debe cuantificar para cada caso concreto y aquilatar el esfuerzo humano, técnico y económico para saber realmente lo que puede aportarnos.

Además, el estudio y el desarrollo gráfico están encaminados no sólo a su nueva documentación y puesta en valor, sino también a futuras intervenciones de conservación y preservación, máxime con los nuevos medios informáticos que permiten la modificación y ampliación de datos. Los dibujos arquitectónicos son instrumentos que nos facilitan cuantiosamente la comprensión que abarca desde la pura construcción hasta los temas compositivos, y por tanto un mecanismo gráfico insustituible de análisis previo a cualquier intervención restauradora. Desafortunadamente vemos en repetidas veces como se actúa en edificios históricos con un mero levantamiento, complementado con una breve memoria histórica justificativa, junto con algún costoso estudio petroquímico o similar presentado en soporte informático que le da una indiscutible calidad profesional al proyecto de cara al cliente, que por lo general es poco iniciado y fácilmente seducible por la tecnología moderna.

Notas al texto

- ³⁶ Aspectos sobre los que hemos trabajado y sobre los que no nos extendemos porque no es el objeto de este artículo.
- ³⁷ Rivera Blanco, J.: *El Ave Fenix del Monasterio de San Benito*, Valladolid, 1990.
- ³⁸ Ver Fernández del Hoyo, M. A.: "Patrimonio Perdido". *Conventos Desaparecidos de Valladolid*. Valladolid, 1998, pp. 191-193.