

La forzosa integración de los saberes arquitectónicos en el proyecto

Función, percepción, lugar, composición, estructura, construcción, historia... Iglesia de San Pablo, Valladolid

Eduardo M. González Fraile y José Ramón Sola Alonso

INTRODUCCIÓN

El título que antecede es tan obvio como el hecho contemporáneo de que la arquitectura que se analiza y también la que se produce o restaura ha perdido, en general, la vocación de manifestar esa integración global, prefiriendo la moda y la aparente innovación, al menos en lo que respecta a la imagen, que se juzga o muestra como si fuera la plasmación y representatividad de los demás saberes. Tal ilusión recuerda la costumbre histórica tradicional de escorar el análisis de los monumentos sólo hacia la versión estilística, que no es sino la codificación de la propia imagen formal.

El titular que encabeza este escrito deviene así en manifiesto de los principios que los arquitectos no debemos ignorar y que, si bien no son fáciles de ejercer, son aún más difíciles de explicar o divulgar. Felizmente, algunos historiadores más ilustrados y alumbrados en el conocimiento del oficio y arte de la arquitectura intentan reconducir la citada y consuetudinaria actitud. Y, por desgracia, los arquitectos conscientes que indagan el sentimiento y la comprensión más profunda de las restauraciones de la arquitectura monumental histórica y contemporánea, tropiezan con un panorama general de exaltación del esencialismo vacío, del culto al impacto visual directo y carente de mensaje, de la citación engreída, epidérmica e indecorosa de referentes cuya forma de operar se ignora, etc., en suma, de una limpieza de sangre (diseño purista) que escandalizaría, por excesiva e hipócrita, al cristiano viejo más recalitrante.

Para atender a la integración de los saberes arquitectónicos, los arquitectos debemos estudiar, conocer e interpretar más y mejor que nunca la realidad edilicia de los vestigios materiales que nos han llegado, contando con la aportación de esos historiadores, arqueólogos y profesionales afines, investidos del carácter «alumbrado» que se indicaba más arriba.

Así, habrá que desvelar cuáles son las claves de arquitecturas tales como las cluniacenses, jesuíticas, ferroviarias, militares de tal o cual contexto, etc., porque seguramente proceden y participan de un corpus y de una unidad (también en la forma de construcción) que son intrínsecos a su condición más esencial. Y redescubrir que más allá de las trazas programáticas del plano de San Galo (por poner un ejemplo conocido de las instrucciones básicas de las arquitecturas monásticas) existen secuencias arquitectónicas temporales, formales y espaciales relativas al territorio, al lugar, la escala, la luz, los materiales, la estructura, la construcción, la percepción, el cromatismo, la representación, la simbología, etc., que son capítulos para profundizar en su conocimiento, de cara a una restauración que prime la atmósfera, carácter y emoción estética original frente a los clásicos debates sobre la autenticidad de la materia o de la forma.¹

Para estimular las mencionadas investigaciones y dar modesta noticia de ciertos saberes integrados de la arquitectura, se escribe este artículo sobre la iglesia de San Pablo de Valladolid y algunos edificios relacionados.

1. GONZÁLEZ FRAILE, E. M., «Las Primeras Estaciones de Ferrocarril: su tipología», *Arquitectura y Orden: Ensayos sobre tipologías arquitectónicas*, Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Colegio Oficial de Arquitectos de León y la Universidad de Valladolid, 1988, págs. 111-150. —., «Metodologías para el estudio de las arquitecturas del Monasterio de San Benito de Sahagún», *Alfonso VI y su época I. Los precedentes del reinado (966-1065)*, León: Universidad de León, 2007, págs. 189-208. —., «El Sueño de Gunzo: Sahagún y Cluny: historia y restauración arquitectónica», *El Sueño de Gunzo. Sahagún y Cluny: Historia y Restauración Arquitectónica*, Valladolid: Consejería de Fomento JCYL, 2010, pág. 224. —., «El Arte y la Arquitectura del Territorio. El Caso de Charlieu y su paralelo con La Peregrina de Sahagún», *Santuario de La Peregrina de Sahagún. Estudios y Restauración*, León: Diputación de León, Junta de CyL. Consejería de Cultura y Turismo, Ministerio de Fomento, 2011, págs. 46-55.

GONZÁLEZ FRAILE, E. M., y MOREDA, J., «Saint-Benoît de Valladolid (Espagne) et Cluny», *Dossiers Archéologie, H.-S.*, 19, Dijon: Editions Faton 2010, págs. 60-65.

MEMORIA TEMPORAL

El monasterio de San Pablo de Valladolid fue fundado en el año 1276, en un modesto lugar propio de una ermita al borde de la ciudad en el camino de Cabezón.

Aunque se construye una primera iglesia en 1286, en el año 1445 el cardenal Juan de Torquemada inicia una importante reforma y reconstrucción del templo, prosiguiendo con nuevas obras el obispo de Palencia, fray Alonso de Burgos, en 1468.²

Para entonces, el lugar ya había sufrido cambios muy notables, configurándose como la plaza más importante del vasto conjunto palaciego de la ciudad. Además, en el interior, Juan Guas va a realizar una reforma y nueva construcción de un claustro (en sustitución del antiguo gótico, cuya hipótesis de traza se dibuja en los esquemas del epígrafe siguiente).

El cuerpo inferior de la fachada principal es obra de Simón de Colonia y se termina a comienzos del s. XVI, intervinando muy probablemente en el interior de la iglesia y en las portadas del crucero. Los cambios en la configuración del lugar con relación a los edificios y espacios públicos aledaños configuran un templo de tres naves diáfanas y esbeltas con tres ábsides poligonales, paradigma del mejor estilo hispano-flamenco, cuya representación más notable se manifiesta en la mitad inferior de la fachada. La sacristía, en alineación con la nave del evangelio data de 1540 y se sitúa más al fondo del ábside.³

Una gran reforma del templo se plantea en el siglo XVII de la mano del Duque de Lerma.⁴ Entre 1613 y 1616 trabajan

2. PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.^a, *El Convento de San Pablo. Aportaciones histórico-artísticas para la historia de un convento vallisoletano*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 1970.

RIVERA BLANCO, J., *Valladolid. Iglesia de San Pablo. Siglos: XV, XVI, XVII. Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes Inmuebles Declarados*, vol. 2, Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1995, págs. 860-861.

3. PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.^a, «Aspectos de la historia del Convento de San Pablo de Valladolid», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XLIII, Roma: Instituto Storico Domenicano-Angelicvm Pontificia Università's. Tommaso d'Aquino, 1973, págs. 91-135.

4. PALOMARES IBÁÑEZ, J. M.^a, *Patronato del Duque de Lerma sobre el Convento de San Pablo de Valladolid*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1970.

Y redescubrir que, más allá de las trazas programáticas, existen secuencias arquitectónicas temporales, formales y espaciales relativas al territorio, al lugar, la escala, la luz, los materiales, la estructura, la construcción, la percepción, el cromatismo, la representación, la simbología, etc.

Diego de Praves, Juan de Nates y Francisco de Mora, como tracista, entre otros. La transformación de las pilas de la nave en los cinco primeros tramos, la realización de las capillas, el coro y los balcones, la elevación del nivel de la cabecera, los añadidos en fachada, la terminación de los dos cuerpos laterales de la misma, etc., son las obras más importantes de esta época, además de otras menores. Se concibe así un espacio de percepción post-herreriana, monumental, solemne, de gran fortaleza y solidez en su presencia. Poco próximo a las coordenadas formales e históricas anteriores y, sin embargo, magistralmente integrado con el flamígero diáfano, ligero, luminoso, aéreo, ensimismado y de gran delicadeza. En la fachada, la transición plateresca da una nueva prueba de tal maestría.⁵

Como muchos conjuntos religiosos y civiles, la iglesia sufre cuantiosos desperfectos en la guerra de la Independencia, situación que se agrava en 1835 con la Desamortización, hasta tal punto que sólo nos ha llegado el templo actual, desapareciendo el claustro de Juan Guas y la mayor parte de las dependencias.

El Decreto de 3 de junio de 1931 declara la Iglesia de San Pablo en Valladolid, Monumento Histórico-Artístico.

En 1968, un incendio destruye las cubiertas, así como las bóvedas de la cabecera, crucero y capilla, que se reconstruyen con hormigón en los años siguientes.

—., *La sombra alargada del Duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid*, Archivo Dominicano. Anuario, XXXVI, Salamanca, 2016.

5. GÓMEZ MORENO, M., «Fachada del Convento de Dominicos de San Pablo. Hacia 1486 a 1492», *El Arte En España*, 18, Valladolid: Ed. Hijos de Thomas. Bajo el patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, entre 1911-1928, págs. 4-5.

VALDÉS FERNÁNDEZ, M.; PÉREZ HIGUERA, M.ª T.; VALLEJO, C.; MARTÍNEZ FRÍAS, J.M.ª; ARA GIL, J.; MATEO GÓMEZ, I.; CASTÁN LANASPA, J.; NIETO ALCAIDE, V.; ESTELLA MARCOS, M.; BRASAS EGIDO, J.C.; GALLEGU DE MIGUEL, A.; ÁLVAREZ MORA, A., *Historia del Arte de Castilla y León, Tomo III, Arte Gótico*, Valladolid: Ámbito Ediciones, 1995.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., *El Convento de San Pablo. La Arquitectura Clasicista del Foco Vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983, págs. 410-417.

REPRESA BERMEJO, I., «Convento de San Pablo. La Iglesia del Convento de San Pablo», *Guía de Arquitectura de Valladolid*, Valladolid: Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid, 1996, págs. 42-43.

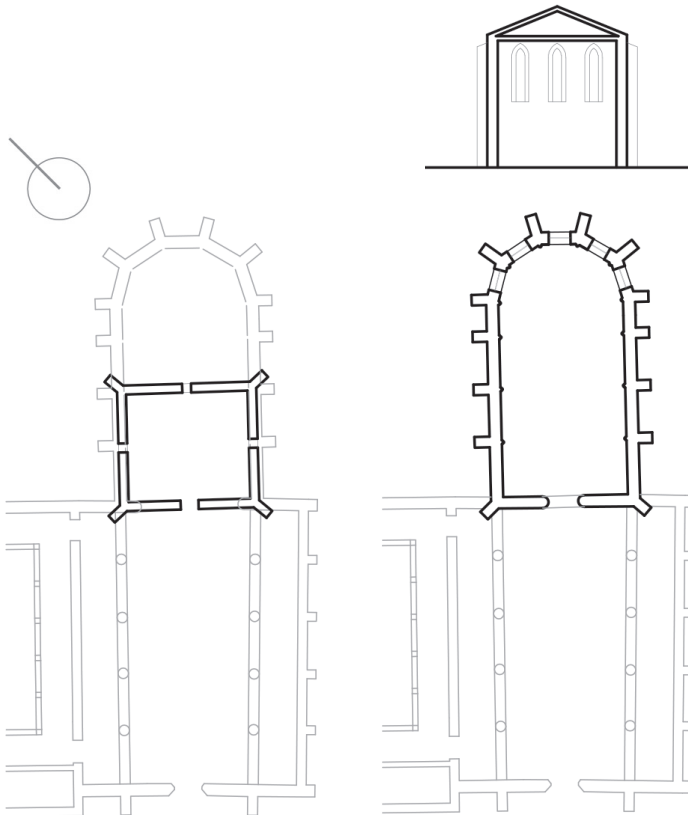
PALOMARES IBÁÑEZ, J.M.ª, *San Pablo Monumental*, Victoria: Fournier, 1970.

EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA

La transformación del espacio ha sido consustancial con su percepción y composición y también con su estructura y forma de construcción. Tras el inicio de una capilla en 1276, la primera iglesia conventual aparece en 1321, la torre espadana en 1472, y la renovación de la fachada data del Duque de Lerma hacia 1600.

La evolución arquitectónica del monumento es compleja y no suficientemente documentada. Por lo tanto, se establecen hipótesis con base en los modelos arquitectónicos existentes en el contexto, en los estudios ya realizados y en la observación de las fábricas y vestigios que constituyen auténticos testigos del pasado.

En el dibujo inferior se expresa gráficamente como una ermita (de volumetría cúbica), importante por su ubicación en un cruce de caminos privilegiado. Tal ermita-humilladero da lugar a una nueva y diferente, conformada ya con ábside a modo de pequeña iglesia. Parece ser, en cuanto a



Evolución histórica de la Iglesia de San Pablo. Izquierda: Origen como ermita anterior a 1276; Derecha: Crecimiento hasta 1276.

localización, que la ermita se llamó Virgen del Pino. Como en otros muchos casos, allí se va a gestar el embrión del futuro edificio y, en concreto, del ábside. La secuencia evolutiva es la siguiente:

Anterior a 1276: Capilla Humilladero

Hipótesis de Humilladero en cruce de caminos cercano a la ciudad.

Hasta 1276: Iglesia-Ermita

Fundación del convento en 1276. La Ermita Virgen del Pino como iglesia conventual. Hipótesis de uso de la Ermita como cabecera a la francesa.

Cuando se acomete el edificio conventual se amplía la iglesia, a modo de basílica de tres naves, limitada hasta entonces por el muro de su propia portada, que sirve de traza generadora a la panda del capítulo del claustro (la galería donde se encuentra la sala capitular) y al resto del mismo. Las enseñanzas de la arquitectura monástica y paleocristiana confluyen con los objetivos espaciales —específicos y particulares— del modelo de templo de la orden dominica. Se cumplen así varios postulados arquitectónicos necesarios para los fines inherentes a la propia orden de predicadores.

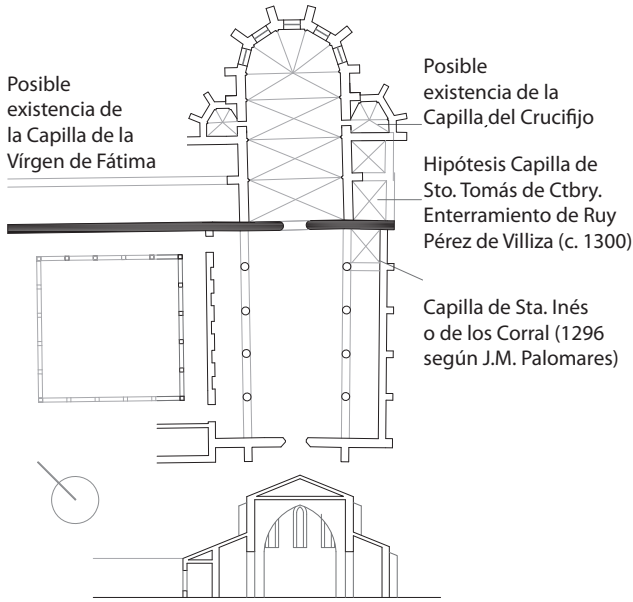
1276 a 1321: Primera iglesia conventual costead por María de Molina

Primeras identificaciones de capillas. El muro de la antigua portada genera la panda capitular y la ampliación a modo de basílica. Referente posible: el convento de Colmar (Francia).

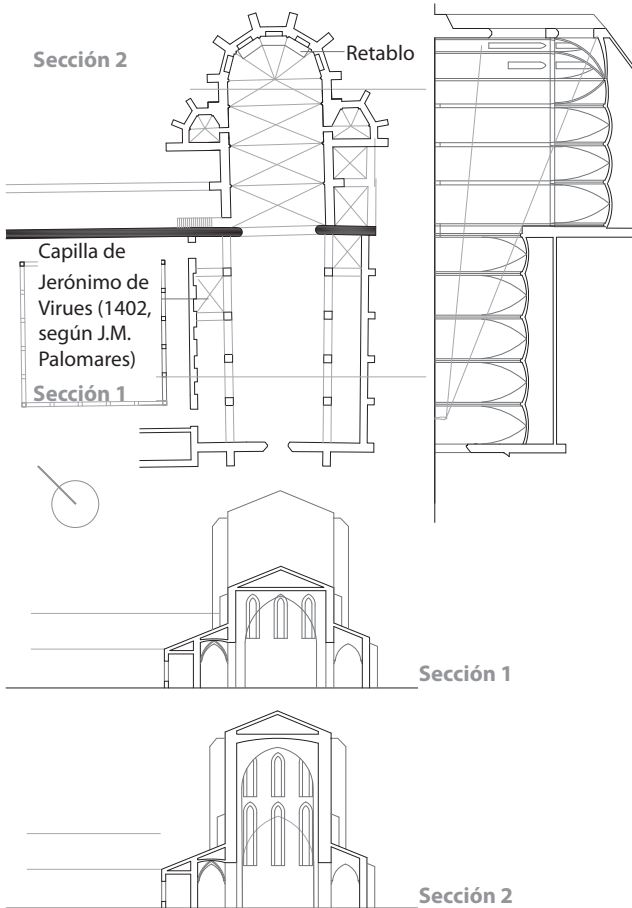
1321 a 1445: Testimonio de capilla con bóvedas y arcos fajones en nave lateral

Consolidación del convento y del proceso de transformación del tramo de nave lateral en capillas.

El modelo es claro y diáfano, pero el propio ascenso meteórico de la orden obliga a albergar en la casa de Dios capillas deudoras de la titularidad de la nobleza, acorde con el hecho de que los poderosos se convierten en patronos de lujo con influencia ineludible entre los mendicantes. Una serie de capillas abovedadas en piedra van apareciendo en las naves laterales y se cambia la estructura de la cabecera, presentando un frontal de tres ábsides alineados allí donde



Evolución histórica de la Iglesia de San Pablo, siglo XIV y anterior.



Evolución histórica de la Iglesia de San Pablo, hasta 1445.

la girola podría parecer un dispendio innecesario para la austeridad de los frailes y sus objetivos de predicación.

De la mano de la aparición de las capillas absidiales se produce la conformación del crucero que surge, en principio, de uno de los tramos de la antigua basílica —el más próximo al ábside— y que explica la actual lateralización hacia la cabecera de las ricas portadas interiores: la norte abriendo la capilla del Crucifijo en su segunda ubicación y la del propio fray Alonso de Burgos.

Simultáneamente, las naves laterales comienzan a crecer en altura, desarrollando una galería sobre las bóvedas y permitiendo comunicaciones con el convento a lo largo de la fachada que caracteriza el lado del evangelio:

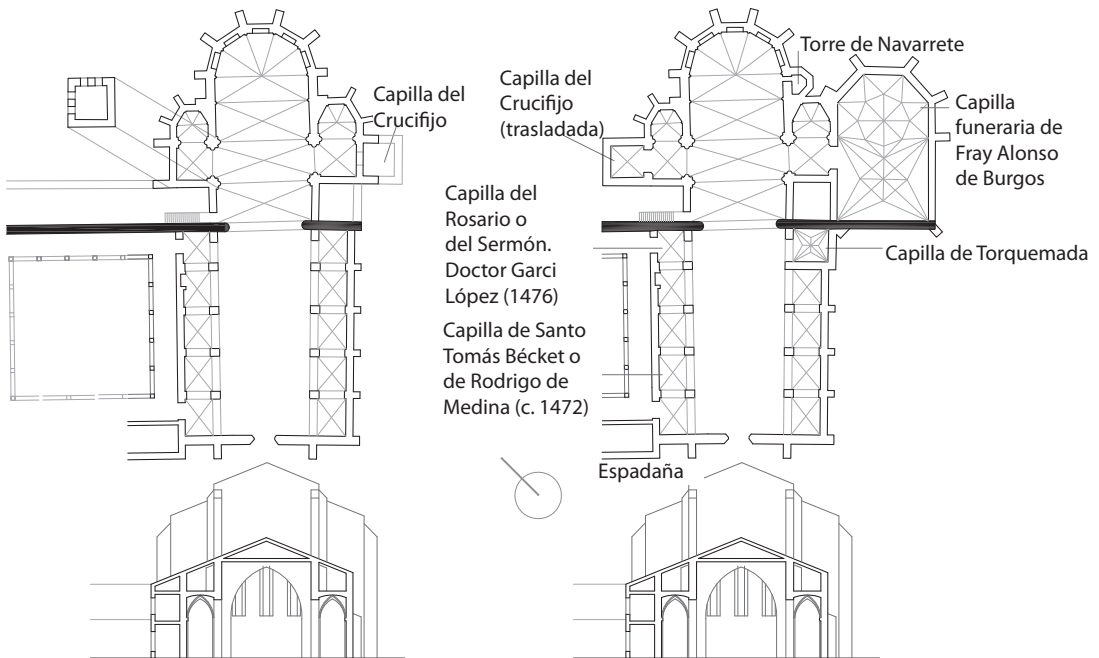
1445 a 1468: Fray Juan de Torquemada

Elevación de la cabecera. Aparición del crucero. Bóvedas de las naves laterales. Claustro de dos plantas. Testigo de ventanas pareadas en brazo Norte del Crucero. Se ejecuta la mitad de la fachada principal y las portadas del futuro crucero.

1468 a 1496: Fray Alonso de Burgos

Torre-espadaña (1472). Capilla funeraria de Fray Alonso de Burgos. Taller de Juan Guas y Juan de Talavera. Traslado de

Evolución histórica de la Iglesia de San Pablo, hasta 1496

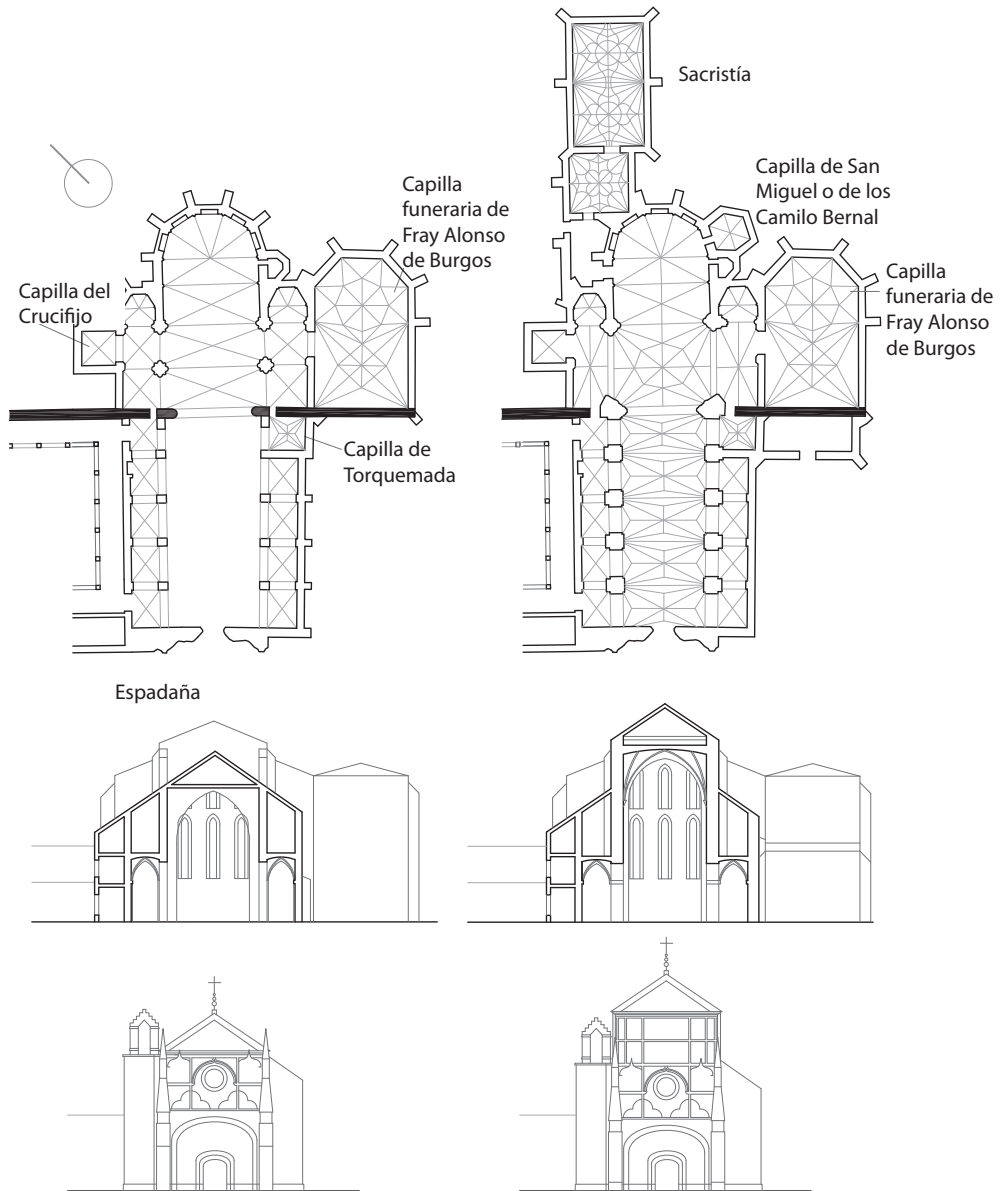


la capilla del Crucifijo (1484-1490). Portadas de las capillas.
Taller de Gil de Siloé (1492-1496).

1496 a 1501: Fray Alonso de Burgos

Intervención de Simón de Colonia en la fachada (c. 1499-1501). Elevación de la cubierta de las naves. Galería sobre nave de la Epístola y comunicación con el convento sobre nave del Evangelio. Quizá la nave central se mantiene artesonada.

Evolución de la Iglesia conventual de San Pablo, 1496 a 1501.



1501 a 1550: Primera elevación de la fachada Plateresca

Abovedamiento de la nave central. La ampliación del crucero, integrando ahora dos tramos y construyendo un nuevo abovedamiento, supone un paso que no por inteligente deja de estar previsto.

Ampliación de la capilla obispa. Capilla de San Miguel. Hacia 1550, el cardenal García de Loaysa construye la impresionante sacristía exenta en el lado norte del ábside, a modo de una gran masa cúbica y consecutiva, de espléndidas bóvedas y factura interna. La disposición de los volúmenes recuerda el orden de aquella posible ermita cúbica inicial.

Desde 1496 a 1550

Se erigen bóvedas de piedra de mayor altura, como corresponde a las dos bandas inferiores de la fachada plateresca en la nave central, que, salvo el crucero y la cabecera, ha permanecido artesonada. Es necesario reforzar los pilares. El muro maestro que originó la traza del monasterio, genera mediante prolongación de su traza, una ampliación de la actualmente conocida capilla de San Gregorio.

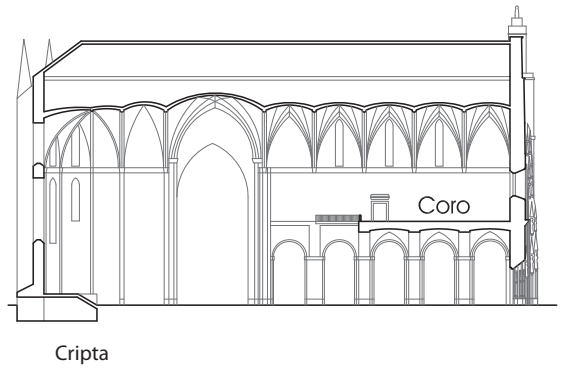
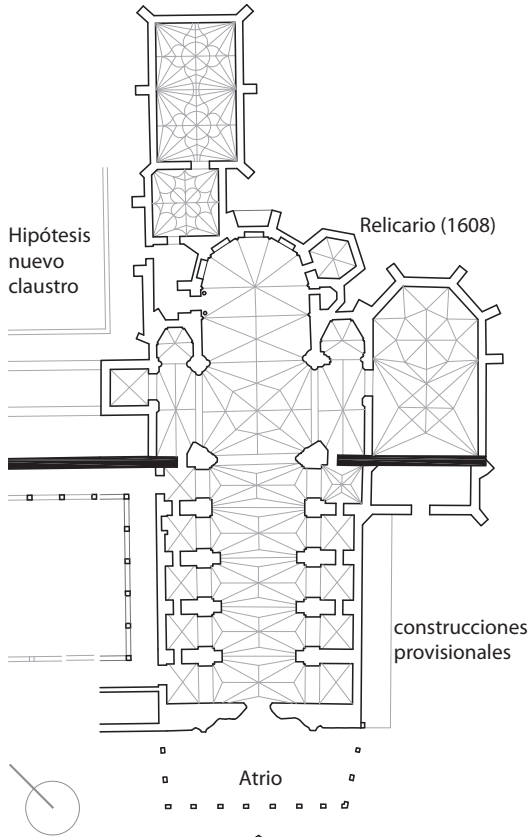
Se reconstruyen y modifican las bóvedas, se van acabando las magníficas portadas y se ejecutan también obras en las galerías sobre las naves laterales, cambiando la pendiente y entrega de sus cubiertas, hasta que, a principios del s. XVII, el Duque de Lerma asume el patronazgo de la Iglesia.

1600: Duque de Lerma

Elevación de fachada y cubiertas. Torres-espadañas laterales. Construcción del coro. Rebaje de cubiertas laterales. Apertura de ventanales en nave central. Cripta. Pintura de bóvedas y paramentos. Construcción del atrio.

La construcción de la última franja de la fachada levanta aún más los cerramientos de soporte de los cuchillos de la armadura de cubierta de la nave central, obligando a cerrar los tramos de las naves laterales con muros tan anchos como los pilares a modo de contrafuertes. Tal decisión resulta coherente con la conversión de las naves laterales en capillas en un momento en que la demanda de patronazgo de las mismas tiene innumerables solicitudes entre la nobleza.

Hoy en día se percibe perfectamente la disposición de los arcos apuntados transversales o fajones de las naves laterales debido a las fisuras que detectan las distintas fases



de obra y los cuerpos existentes anteriores, más rígidos o más asentados.

La complementación de la fachada y la terminación de las torres-muro-espadaña en dos fases, ya en la época que pertenece al Duque de Lerma, demuestra la inteligencia de los contemporáneos que, sin renunciar a su propia modernidad, saben organizar el acuerdo compositivo y constructivo de las arquitecturas preexistentes.⁶

La iglesia de San Pablo que llega hasta nuestros días tal como se la conoce, aún con numerosas modificaciones. Se aprecia cómo ha sido derribado el cuerpo de galería sobre el lado del evangelio, condenando el antiguo acceso desde el convento hasta el coro.

Las construcciones anexas a los muros-torre han desaparecido, así como otros cuerpos laterales y de planta baja que se disponían a ambos lados del edificio. Las huellas en los muros testimonian tal realidad del pasado.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA FACHADA

Se puede partir del tipo de iglesia de las órdenes de predicadores, poniendo como ejemplo emblemático la de San Francisco de Asís, aunque San Pablo sea de la orden de predicadores alternativa, es decir, los dominicos. La percepción y la composición irán acordes con las lecciones de la fachada de San Francisco de Asís, que tiene claramente tres cuerpos diferenciados, separados horizontalmente:

El inferior, de fachada lisa, salvo un relativamente modesto portal de parteluz (peregrinación), a la manera románica y con cierta plástica escultórica en las propias arquivoltas que lo bordean sobre la mocheta del hueco del muro.

El cuerpo intermedio, como dispone de un óculo de tamaño medio, centrado en la fachada, en el mismo plomo del eje de simetría del portal del cuerpo bajo, matiza la luz del interior mediante una roseta-celosía, más conventual que catedralicia.

Finalmente, el cuerpo superior es un frontón triangular de gran altura (tanto que su vértice superior se eleva, con mucho, de la línea de cumbrera de la cubierta de la nave). Se trata de un triángulo rectángulo con el ángulo recto en la

6. GONZÁLEZ FRAILE, E. M., «Fachada de la Iglesia de San Pablo de Valladolid», *Restaura*, 2, Madrid: G7Patrimonio y Gestión Siglo XXI, S.L., 2008, págs. 36-39.



*Basilica de San Francisco en Asís
y fachada de la iglesia de San
Pablo en Valladolid.*

cúspide del frontón, indicando, de facto y con una claridad meridiana, la diagonal del cuadrado compositivo base. El óculo de este cuerpo es más pequeño y sirve para la ventilación del espacio situado debajo de los faldones de cubierta.

Esta fachada superior de San Francisco de Asís se caracteriza por el contraste entre paramentos lisos y huecos ordenados y adscritos a cuerpos horizontales muy marcados por impostas. El conjunto está inserto en un esquema muy nítido de geometría de seis cuadrados, con dos en la base y una proporción global sexquiáltera (2:3), es decir, con tres cuadrados de altura. Este sencillo esquema pasará inevitablemente a San Pablo, sencillamente porque ya existía, puesto que detrás de la fachada actual hay otra anterior, que es genuina de las órdenes de predicadores.

Sin embargo, San Pablo, disponiendo de la misma estructura compositiva, va a convertir lo que era liso en una sucesión ordenada de figuras y tamaños que disponen, además, de elementos arrastrados hacia arriba en una permanente tensión vertical, que poco tiene que ver con el sistema de calles de los retablos, puesto que en el estilo hispano-flamenco son los arcos poli-lobulados, los conopios, los caireles apuntados hacia arriba, etc., sea en el centro o en el borde de las supuestas calles, (como en una comitiva) los que crean una tensión indescriptible. Se pretende, entonces, representar el desfile procesional más rico, significativo, emblemático y glamuroso que se formaría en la retina del

La arquitectura se reinventa sobre sí misma; innova sobre su propia cultura, lo que supone que hay sustratos de conocimiento y de sensibilidad inmanentes y permanentes

rey cuando estaba observando la plaza de San Pablo desde el salón del trono del Palacio Real o, en otros escenarios y circunstancias, no importa qué desfile desde cualquier graderío de ocupación aristocrática.

Así, la fachada de San Pablo o, mejor dicho, la parte realizada por Simón de Colonia,⁷ transmite perennemente a los súbditos lo que sólo pueden ver los más notables y, desde luego, el monarca. Nada que ver con un retablo al uso.

Y tampoco con las tres bandas de la parte superior. Porque esta parte ha sido trazada recién nacida la imprenta, cuando el libro se populariza y, en sus páginas, se puede representar ya, gráficamente, cualquier cosa, la imagen, la planta o el alzado de las procesiones o de los edificios.⁸ Las fachadas han perdido su papel de imagen representativa directa y ya no hace falta verlos desde la perspectiva de la grada o del tablado. El soporte de transmisión pasa de las fachadas al papel y las bandas de la parte superior de la fachada de San Pablo son, ahora, escenas insertas en páginas abiertas y consecutivas.

Desde el punto de vista estructural, a San Francisco de Asís le convienen los cuerpos laterales bajos, pero suficientemente altos como para contrarrestar los empujes de las bóvedas de la nave. Además, en el de la izquierda, el del lado del Evangelio, se observa la traza de un arbotante que llega hasta el suelo. Y también, los cilindros de las escaleras laterales descubren la idea de otra fachada en San Francisco: algo parecido a San Juan de Poitiers, algo a lo que también nos remiten las pinturas de las pilastras y de otros elementos del interior. Tales cilindros, que remontan más arriba del frontón vuelven a dar la idea de una fachada que se va modificando con el paso de la historia y, en su papel estructural, no cabe duda de que sirven para enclavar verticalmente los empujes.

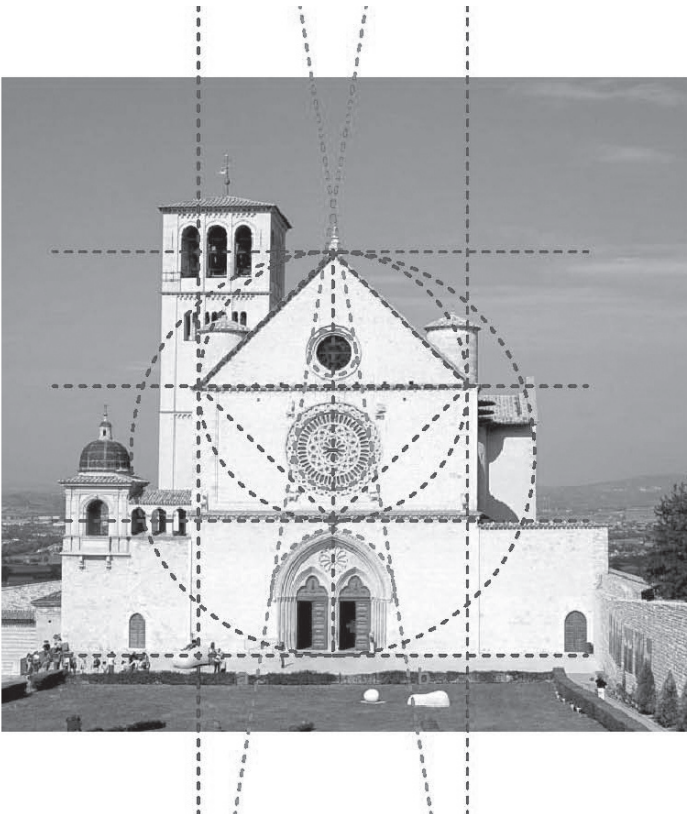
Vemos que hay muchas ideas de Asís subyacentes en San Pablo: el esquema compositivo inicial, el frontón que se realiza

7. GONZÁLEZ FRAILE, E. M., «Peanas, doseletes y coronaciones. Agujas laterales de la fachada de la Iglesia de San Pablo e Valladolid», *Actas del VI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia: Instituto Juan de Herrera, Sociedad Española de Historia de la Construcción, 2009, págs. 661-674.

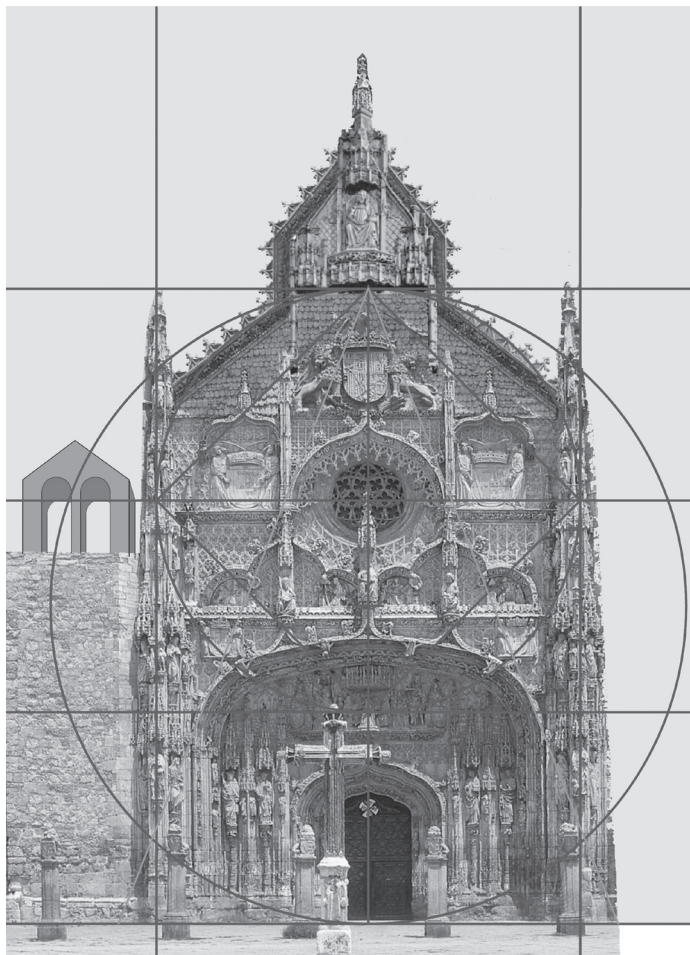
8. GONZÁLEZ FRAILE, E. M., «La Fachada de la Iglesia de San Pablo en Valladolid», *Actas del VI Congreso Internacional Restauración. Restaurar la Memoria, AR&PA 2008. La gestión del Patrimonio hacia un planteamiento sostenible*, Tomo II, Valladolid, 2010, págs. 111-118.

sobre la cubierta, las agujas laterales que emergen desde el suelo, que hacen de contrafuerte y enclavamiento de las bóvedas, allí donde estaban las escaleras, los cuerpos de flanco lateral que luego, en San Pablo, serán torres, etc.

Pero si reflexionamos las causas, todo parece absolutamente lógico. En el fondo, la arquitectura se reinventa sobre sí misma; innova sobre su propia cultura, lo que supone que hay sustratos de conocimiento y de sensibilidad inmanentes y permanentes. Por ejemplo, todos los esquemas de composición pueden hacerse con una sencilla cuerda haciendo circunferencias, ángulos rectos, mediatrices, etc. Se comienza con la circunferencia y un cuadrado sencillo. Ya está π , la proporción 1:1 y la dupla. La diagonal es $\sqrt{2}$ y con ella y la unidad se hace $\sqrt{3}$. Pero la clave es que el corte de la hemidiagonal del cuadrado con la diagonal produce la proporción 1:3 ya que divide al cuadrado en tres partes, tanto en abscisas como en ordenadas. También ahí está la $\sqrt{5}$ (y en la hipotenusa del triángulo 1:2) y, por tanto, el número φ , es decir, la divina proporción.



*Composición Fachada Basílica
San Francisco de Asís.*

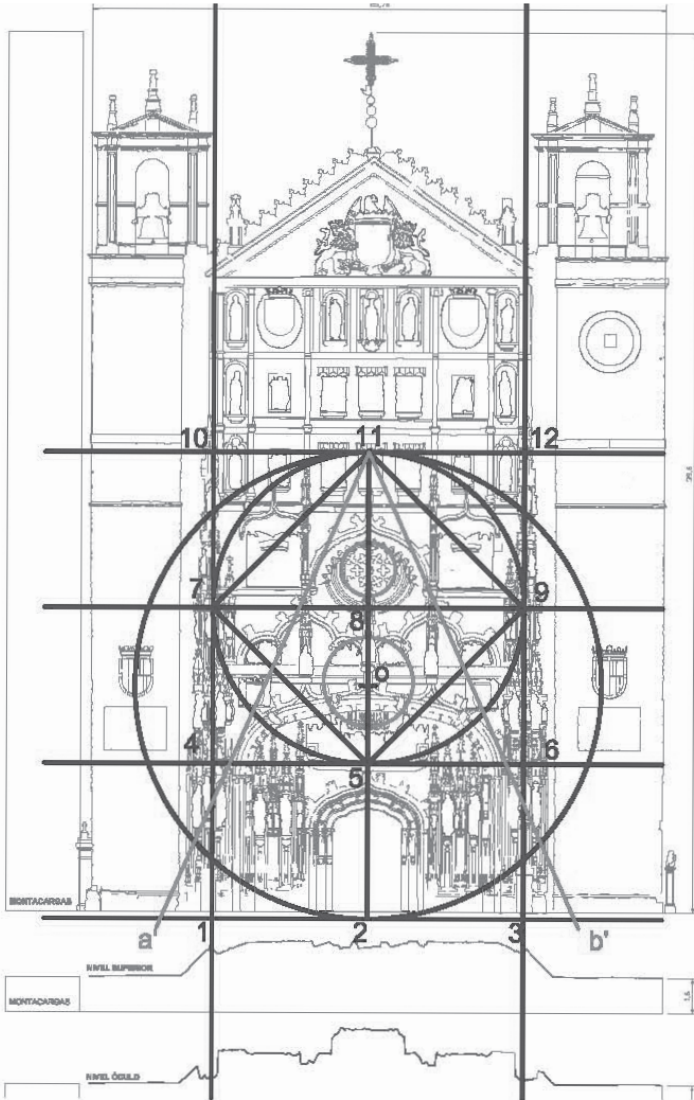


Composición sobre reconstrucción hipotética de Fachada de la iglesia de San Pablo de Valladolid.

Estas reglas de juego para conseguir proporciones han valido siempre desde que fue necesario hacer el replanteo y las montañas. El método se ha mantenido durante siglos, bien sea aplicado al terreno donde se va a construir o al papel donde se dibuja el proyecto.

El comparativo de composición entre las fachadas de San Francisco de Asís y de San Pablo de Valladolid es muy relevante: que una fachada estratificada y muy esencializada (muro liso y tres huecos) tenga el mismo origen compositivo que otra, totalmente escenográfica y procesional, cargada en toda su superficie de representatividad (con imágenes directas o figuradas) y de simbología, heráldica o religiosa, no deja de ser sorprendente.

Además, la reconstrucción hipotética que se había hecho anteriormente para San Pablo cuadra en su totalidad con el



Composición sobre fachada actual de la iglesia de San Pablo de Valladolid.

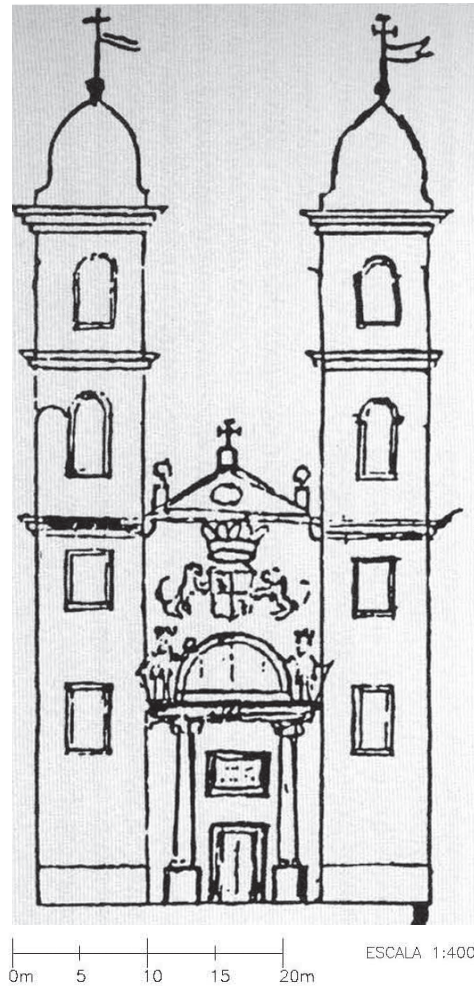
esquema compositivo del que se parte, normalmente en el repertorio y la memoria de los tracistas.

Aparece la composición en triángulo, (desde los puntos ab del suelo en el caso de San Francisco de Asís) ejemplo de estabilidad y jerarquía en una fachada.⁹

Lo mismo se puede ver allí donde miremos, en lo que se refiere al mundo artístico antes de la llegada de la abstracción

9. GONZÁLEZ FRAILE, E. M., «Innovación versus proyecto arquitectónico. El frontón y las fachadas de la Iglesia de San Pablo de Valladolid», *Actas de la VIII Bienal de la Restauración y Gestión del Patrimonio, AR&PA 2012. Innovación en el Patrimonio*, Valladolid, 2012, págs. 255-268.

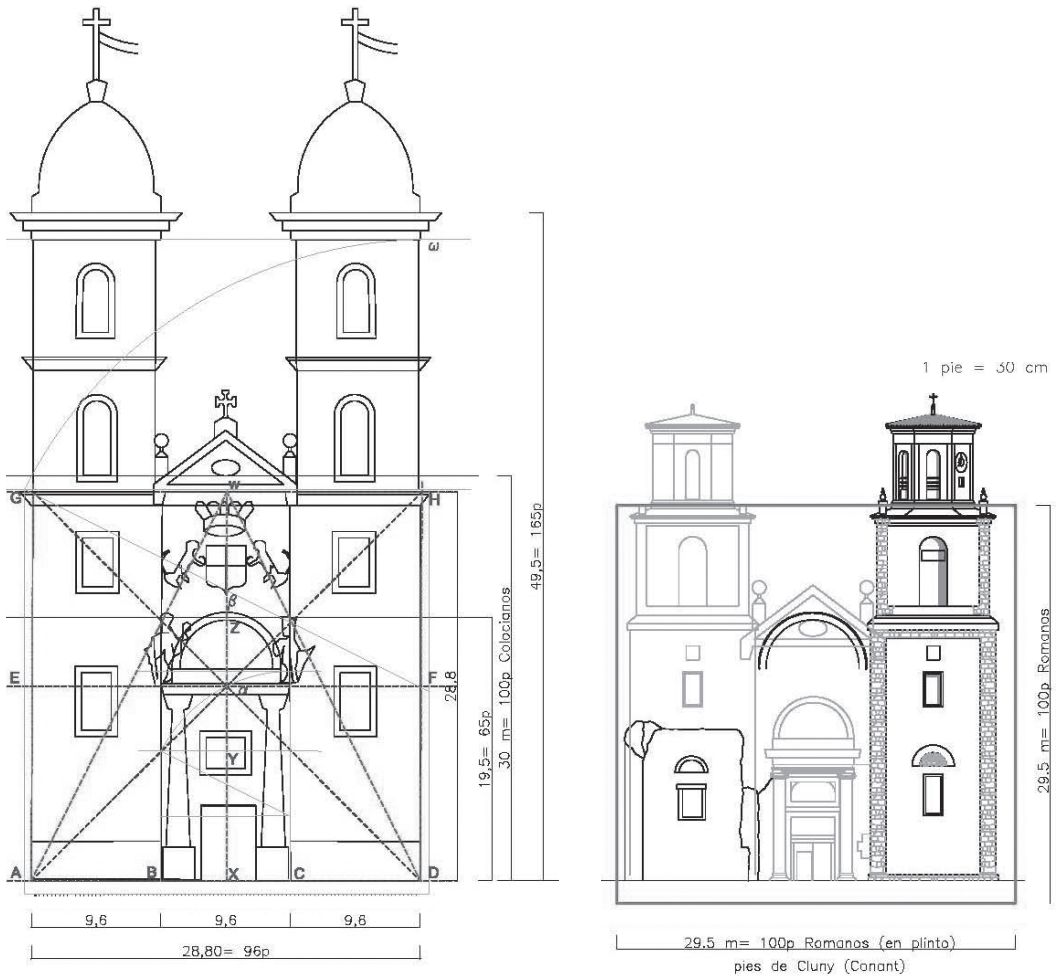
Bajo el arte de lo clásico y figurativo, cuando es de calidad notable, se esconde siempre una composición abstracta, como muy bien sabían los pioneros de la pintura desde el impresionismo y «la Escuela de París»



y ¡atención!, también después de ella, puesto que, bajo el arte de lo clásico y figurativo, cuando es de calidad notable, se esconde siempre una composición abstracta, como muy bien sabían los pioneros de la pintura desde el impresionismo y «la Escuela de París».

Se traslada aquí el mismo trazado con las reglas compositivas que hemos visto en la fachada de San Francisco de Asís. Se comienza con la circunferencia de centro 8, y un cuadrado sencillo 5, 9, 11, 7. Ya está π , la proporción 1:1 y la dupla. La diagonal es $\sqrt{2}$ y con ella y la unidad se hace $\sqrt{3}$. Las rectas a' y b' que forman la pirámide nos dan los puntos donde se encajan el arco de la portada y el nuevo óculo.

Por ejemplo, en San Benito de Sahagún, Miguel Echano compone el cuerpo general (hasta el frontón) como un gran



cuadrado que puede quedar dividido en otros cuatro o bien en nueve.¹⁰ La división en cuatro le conviene para conseguir la escala monumental (con el portal hasta la línea EF) y la división en tres para las torres, que recorren tres pisos (los dos superiores con ventanas) y fijan posiciones de elementos (centro de tarjetón en Y; y clave del arco en Z).

La geometría de la composición no sólo sirve para conseguir la armonía del conjunto, sino también para fijar las escalas que convengan y, como veremos, para definir la

Composición sobre reconstrucción de fachada de San Benito de Sahagún por Miguel Echano.

10. GONZÁLEZ FRAILE, E. M., «El proyecto del maestro arquitecto Miguel Echano para restaurar la Iglesia de San Benito de Sahagún (León)», *Alfonso VI y su época II. Los horizontes de Europa (1065-1109)*, León: Diputación de León. Instituto Leonés de Cultura, 2008, págs. 73-141.

masa o las directrices de los elementos estructurales, con la ventaja de que si lo que se proyecta (zona izquierda de la figura) no se construye por falta de fondos, puede hacerse un edificio más reducido (alzado derecho de la figura) manteniendo casi las mismas trazas compositivas. El corte de la diagonal AH con la hemidiagonal EF resuelve el tercio del cuadrado y da escala a las torres.

Además, el sistema de composición vertical piramidal, que se observaba perfectamente en San Francisco de Asís y San Pablo está también presente en San Benito de Sahagún, donde Echano maneja dos composiciones superpuestas: La pirámide ADW, general de la fachada y la que acumula todo lo significativo, sobre el acceso, la que tiene por base la línea EF y por eje vertical el principal $\alpha\beta W$. Se produce, entonces, un magnífico efecto de vibración, de acercamiento y alejamiento rítmico, como si el alzado estuviera animado y respirando.

Como es evidente, el sistema piramidal, superpuesto al bipartito o tripartito del cuadrado general, produce varias pirámides: la general del cuadrado completo y la que tiene por base la línea horizontal de la mitad del alzado; asimismo, las dos líneas horizontales del cuadrado tripartito dan lugar a sendas pirámides. Para que la composición sea lo más clara, legible y bella, cada una de estas cuatro pirámides, tomadas individualmente deben estar perfectamente compuestas como si de elementos aislados se tratase.

Esta posibilidad de tomar diferentes partes de la fachada o del conjunto del edificio de forma que se perciban como unidades acabadas se perfila ya desde la caída del Imperio Romano y mucho más en el románico, donde tenían, junto a la percepción de las ruinas, la de trozos del edificio que la propia estabilidad y construcción habían seleccionado. De manera que no sería tan extraña esta coincidencia inherente a la arquitectura, pues la fragmentación por ruina pondría en evidencia las partes coherentes del conjunto y, por tanto, la voluntad de la consideración de elementos del proyectista inicial. Posteriormente, estas cuestiones se van decantando como métodos de proyectar arquitectura, con una tradición precisa, a través de Villard de Honnencourt y de los góticos, para producirse una eclosión en el renacimiento, con el dominio de la perspectiva y la geometría. Finalmente, a comienzos del siglo XIX, Durand ha dado forma definitiva de método racional a la manera económica y sólida de proyectar arquitectura.

En buena arquitectura, todas las razones son la misma, convergen y convienen a todos los requerimientos: composición, significación, construcción y estructura son estrictamente coherentes tanto en su conjunto como en cada una de las partes

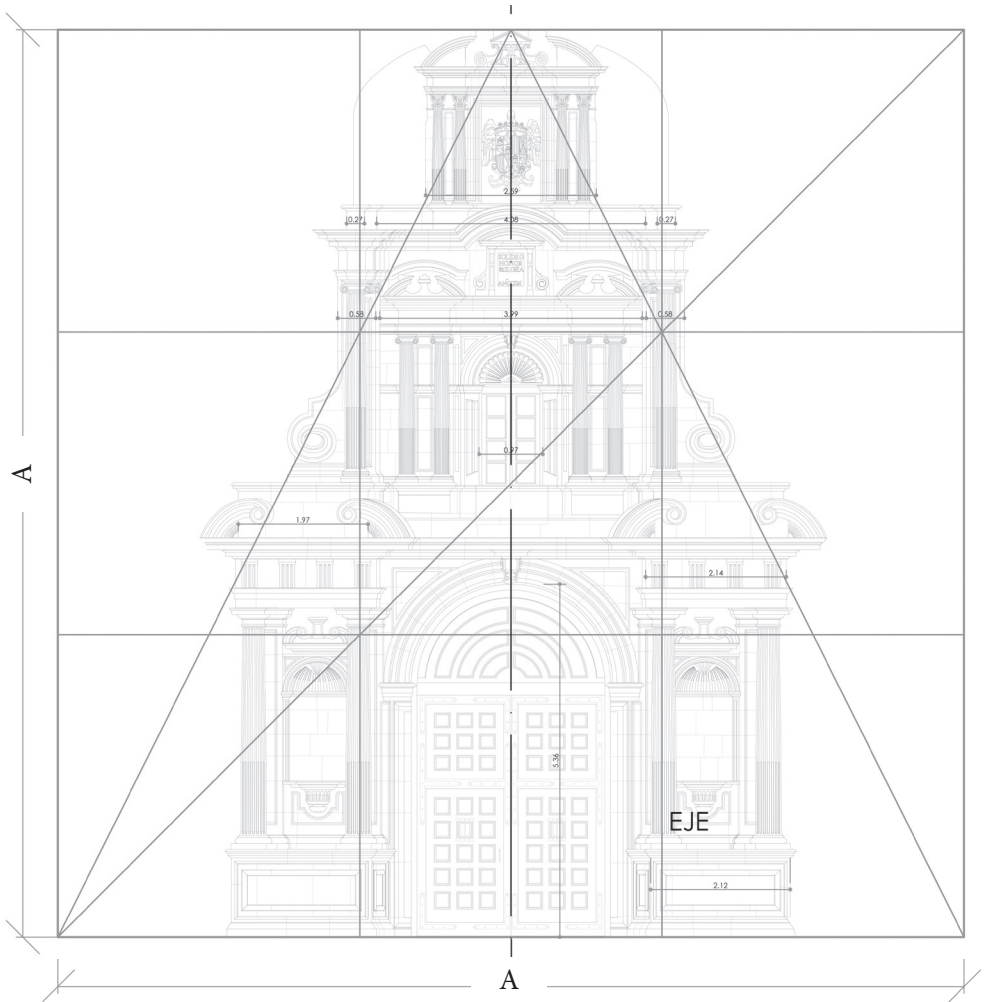
En el caso de San Francisco de Asís, el frontón ya es en sí mismo una pirámide que se compone con otra más global si incluimos los laterales bajos de la fachada. Y, por otra parte, este frontón, tan maravillosamente escueto, es totalmente sincrético pues no nos presenta el cuadrado base del sistema sesquiáltero, ni el que genera tomando vez y media su lado, sino otro, oculto y girado, de lado $\sqrt{2}$.

Muy curioso resulta también el caso de San Pablo en Valladolid cuando, respecto a la composición, le vale la misma pirámide de San Francisco de Asís perfectamente, sin que sepamos si un antiguo óculo está oculto en el interior de la fachada.¹¹ Después, con enorme inteligencia y sagacidad, Simón de Colonia cambia la escala de la fachada, haciendo un gran arco abarcante a modo de portal y aumentando visualmente la roseta de modo que quede compuesta una nueva pirámide, denominada en la figura a'11b', con más contundencia que la primera y englobando a otras cada vez más pequeñas a medida que progresamos en altura. En una palabra, el juego de las pirámides sirve también para cambiar las escalas, es decir, los tamaños, sin que la armonía general se resienta.

Ni que decir tiene que estas pirámides no sirven sólo para realzar la condición estética o la iconografía o connotaciones soportadas; son también elementos constructivos, pues sus bases arrancan en planos claves del replanteo y de la comprobación de las monteas, así como de la comprobación de niveles y plomos. Como es habitual en buena arquitectura, todas las razones son la misma, convergen y convienen a todos los requerimientos: composición, significación, construcción y estructura son estrictamente coherentes tanto en su conjunto como en cada una de las partes. Esta es una de las tesis fundamentales de este artículo y que explica la buena lectura y el éxito estético de la arquitectura clásica y tradicional, además de revelar cómo los estilos pasan de unas a otras modas sin perder el soporte que les aporta proporción y armonía.

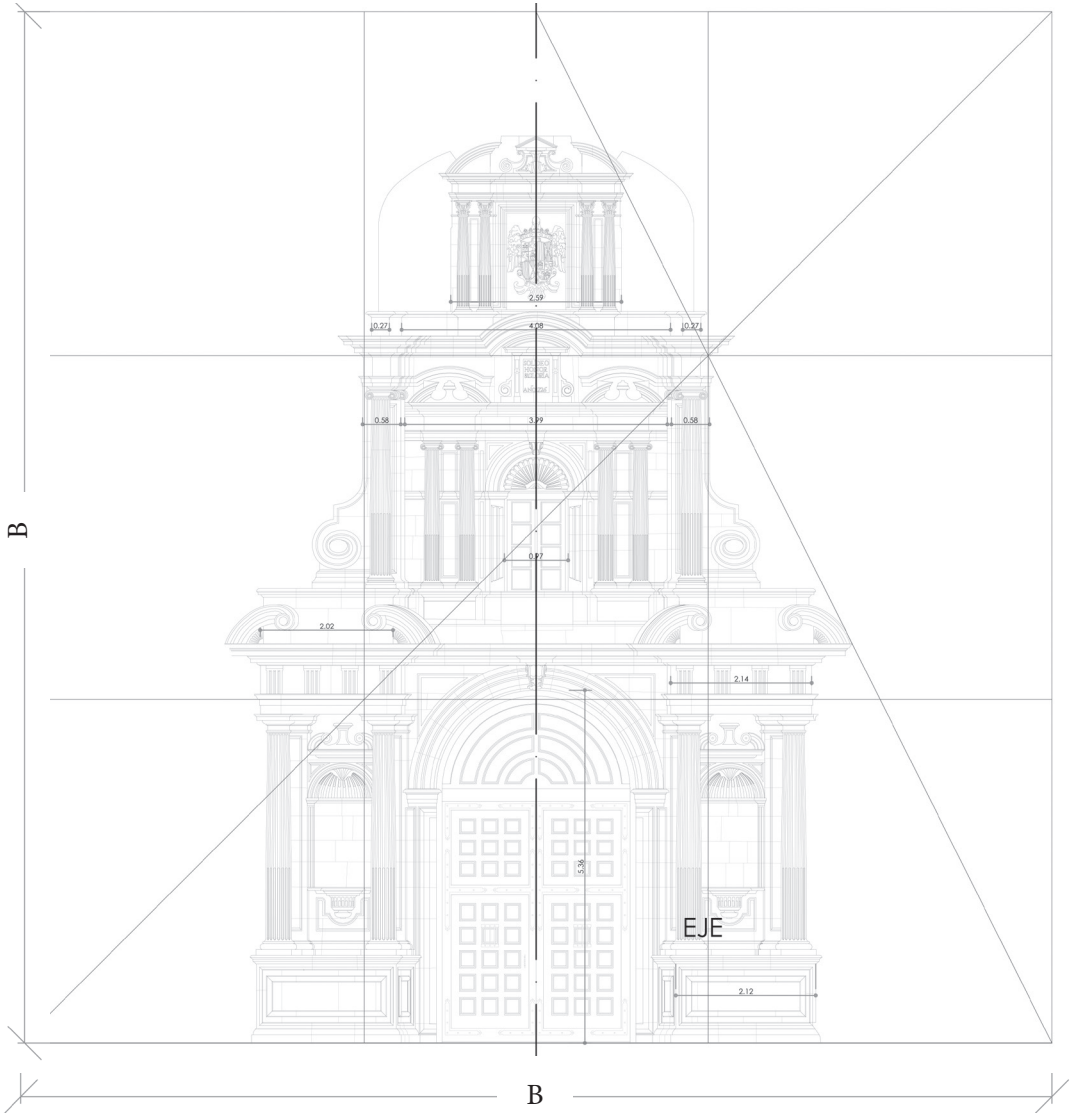
Igualmente, en otra fachada, la del Monasterio del Prado en Valladolid, obra de Pedro Martínez, en 1723, aunque parece fue concebida en la última década del siglo XVII, tenemos un ejemplo importantísimo de lo que se está desvelando. Por una parte, ya se ve a ojo que si dividimos el cuadrado general en cuatro (composición bipartita), los

11. Ya se descubrió, en la torre-espadaña del lado del evangelio una ventana con parteluz que pertenecía a la Antigua fachada.



dos inferiores corresponden al portal de acceso y los dos superiores al balcón del cuerpo central y la coronación. Si dividimos el cuadrado general en otros nueve iguales (composición tripartita), las divisiones horizontales se corresponden literalmente con los planos donde mueren los capiteles y arrancan los arquitrabes.

La composición en pirámide sigue el esquema estricto de las dos hemidiagonales principales. Desde este punto de vista se detecta que es una composición muy limpia y rotunda y que conserva muy bien las analogías formales entre los tres cuerpos. Además, tiene un sentido de la profundi-



dad excelente pues, como en San Pablo, da la sensación de una fuga porque la percepción no es exactamente de pérdida de tamaño, sino de lejanía.

Pero lo verdaderamente diferencial y que hace de esta fachada un auténtico diamante es la forma en que se ha conseguido la vibración. No sólo, como en San Benito de Sahagún,¹² poniendo en relación las cuatro pirámides que

Composición sobre portada de Monasterio del Prado en Valladolid, Fray Pedro Martínez, 1723.

12. GONZÁLEZ FRAILE, E. M., «Las 3 dimensiones del Espacio Arquitectónico Cluniacense», *Actas Congreso Internacional IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, Sahagún (León), 2012, págs. 383-412.

resultan de los sistemas bipartito (2) y tripartito (3, aunque una es coincidente con otra anterior, la general), sino también acudiendo a la posibilidad de componer con dos módulos distintos, en este caso con los cuadrados de lado A o de lado B, dando lugar a una primera ambigüedad y, luego, a una desambiguación. Se produce una polisemia de lecturas que dan movimiento, vigor y vibración a una de las composiciones más estables que imaginarse pueda.

La del cuadrado A busca ejes y soportes, con puntos y líneas propios de elementos muy característicos. La del cuadrado B busca una envolvente de borde tan limpia en el tema general como en cada uno de los estratos. Es casi más cómoda la composición de B porque da más unidad a la figura al fijar el contraste con un fondo vacío. Tal ambigüedad es inmanente a la arquitectura y ocurre desde el replanteo: ¿Se hace a bordes o se hace a ejes? ¿O, quizá, se hace de las dos maneras? La segunda es la respuesta más completa y fiable en la práctica. Si eso ocurre en una labor tan pragmática como hacer la montea de las trazas, no hay razón para que no se haga con la composición. Son sutilezas de un clasicismo académico que, ortodoxo o innovador, se ha mostrado imbatible a lo largo de siglos.