

Recibido en: 29/11/2011
Aceptado en: 15/06/2012

JUAN DEL RIBERO RADA. INTÉRPRETE E IMPULSOR DEL MODELO CLASICISTA EN LA ARQUITECTURA MONÁSTICA BENEDICTINA

**JUAN RIBERO RADA. INTERPRETER AND PROMOTER OF CLASSICAL
MODEL IN THE BENEDICTINE MONASTIC ARCHITECTURE**

MARÍA DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA
Universidad de León

Resumen

El trabajo se centra en el activo papel desempeñado por Juan del Ribero en la difusión de la estética clasicista y la formulación de una tipología arquitectónica, como fueron los monasterios vinculados a la reforma de la Congregación de San Benito. Para lograr este protagonismo Ribero dispuso a su favor de un sistema de trabajo sustentado en dos fuertes pilares: por un lado, su capacidad para diseñar la traza general del edificio y, por otro, la organización racional del trabajo y el completo control de las fábricas.

Palabras clave

Congregación de San Benito. Juan del Ribero Rada. Monasterios benedictinos. Arquitectura clasicista. Siglo XVI.

Abstract

The work focuses on the active role played by Juan Ribero in the dissemination of classical aesthetics and the development of an architectural style as the monasteries were linked to the reform of the Congregation of St. Benedict. To achieve this role Ribero decided in favor of a working system based on two strong pillars: first, their ability to design the overall layout of the building and on the other, the rational organization of work and complete control of the factories.

Keywords

Congregation of St. Benedict. Juan del Ribero Rada. Benedictines abbeys. Classicism in Architecture. 16th century.

El proceso de renovación arquitectónica experimentado por los monasterios benedictinos hispanos durante la Edad Moderna está estrechamente relacionado con la reforma religiosa impuesta por la Congregación de San Benito de Valladolid, verdadero motor de estas transformaciones¹.

La armonización de los diversos espacios en un solo conjunto -el monasterio- precisaba de maestros con formación suficiente y con un concepto moderno del oficio para diseñar una traza general, donde cada elemento, cada dependencia o recinto, estuviera integrada en un todo, “conforme a la buena arquitectura”. Esos maestros bien preparados los encontró la Congregación de San Benito en la propia ciudad de Valladolid, donde se constata la presencia de un nutrido grupo de artífices, todos ellos cercanos a los círculos clasicistas². Dentro de este elenco, fue la personalidad de Juan del Ribero Rada la que supo granjearse la voluntad de la orden religiosa a través de alguno de sus mejores representantes, como los abades fray Víctor Nájera, fray Antonio Yepes y fray Antonio de Prado. A esa facultad, Ribero añadió la habilidad suficiente para reunir en torno suyo a los artistas más idóneos y utilizar los resortes necesarios para convertirse en el arquitecto predilecto de la Congregación³.

¹ En relación a este tema: GARCÍA ORO, J., “Conventualismo y Observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglos XV y XVI”, en *Historia de la Iglesia en España*, dirigida por R. García Villoslada, BAC, vol. III/1, Madrid, 1980, pp. 211-220; COLOMBÁS, G. M., *Estudios sobre el primer siglo de San Benito de Valladolid*, Montserrat, 1954; ZARAGOZA PASCUAL, E., *Los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid*, t. I, Silos, 1973; t. II, Silos, 1976; t. III, Silos, 1980; FERNÁNDEZ CONDE, J., “Decadencia de la iglesia española bajomedieval”, en *Historia de la Iglesia...*, vol. II/2, 1982, pp. 451 y ss.; ID., “Centralismo y reforma en los monasterios benedictinos asturianos a finales de la Edad Media. Implantación de la Congregación de la Observancia de San Benito de Valladolid”, en *Idem*, pp. 509-520; CAMPOS, M. D. y otros, “El origen histórico y social de las reformas en los monasterios benedictinos durante el siglo XVI”, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte* (Cáceres 1990), t. II, Mérida, 1993, pp. 811-815.

² BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983.

³ La obra y vida de este maestro ha sido analizada en diversos estudios a los que remitimos para mayor abundancia sobre esos aspectos de su biografía. Entre ello reseñamos: RIVERA BLANCO, J., *La Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982, pp. 46 y ss.; BUSTAMANTE GARCÍA, A., “San Benito el Real. De iglesia a convento”, en RIVERA BLANCO, J. (coord.), *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario. 1390-1990*, Valladolid, 1990, pp. 133-144; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada”, *Academia*, 62 (1986), pp. 121-154; ID. y CASASECA, A., “Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora”, en *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 95-109; PASTOR CRIADO, I., *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987; MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 530-553; GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C. y otros, *Artistas cántabros en la Edad Moderna. Su aportación al Arte hispánico. Diccionario biográfico-artístico*, Santander, 1991, pp. 563-565; REDONDO CANTERA, M. J., “Juan de Nates, entre las influencias de Ribero Rada y Herrera”, *Altamira*, LII (1996), pp. 167-204; CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. “Juan del Ribero

Es a este maestro trasmerano al que debemos gran parte de los diseños y las trazas que los Generales de Congregación fueron imponiendo en las casas anexionadas a lo largo del siglo XVI. Como trataremos de demostrar, Juan del Ribero Rada se convirtió en el creador y en el ejecutor de un modelo común, *al modo de la Congregación*, (según estipulaba el Capítulo de 1535), que tuvo uno de sus mejores exponentes en la traza universal del monasterio que encabezó la observancia, San Benito de Valladolid. Lo allí proyectado por Ribero fue un referente para el resto de los monasterios reformados y el modelo se repitió en los múltiples conjuntos arquitectónicos benedictinos en los que participó este maestro, entre los que subrayamos los de San Benito de Valladolid, San Pedro de Eslonza (León), San Vicente de Oviedo, San Juan de Corias (Asturias), San Vicente de Salamanca, San Claudio de León, y San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)⁴. A las ocho abadías mencionadas añadimos la intervención efectuada por Ribero en cinco monasterios benedictinos más, los riojanos de Santa María la Real de Nájera y San Millán de la Cogolla, y los burgaleses de San Pedro de Cardeña, San Pedro de Arlanza y Santo Domingo de Silos, de los que por el momento solo conocemos el documento anejo a sus últimas voluntades, fechado en 1600, donde figuran las cantidades que cada una de estas casas le adeudaba, sin que hasta la fecha podamos perfilar que tipo de intervención realizó en cada una de ellas, tema que será motivo de posteriores investigaciones⁵.

Paralelamente, podemos constatar que los modelos y esquemas constructivos diseñados por Ribero Rada para la Congregación vallisoletana, tuvieron resonancia en otras órdenes religiosas, ajenas a la de San Benito, que también se sumaron al movimiento de renovación. La irradiación del modelo arquitectónico tuvo temprano eco en la orden del Cister, con el monasterio de la Santa Espina (Valladolid), la iglesia de las Huelgas de Valladolid (1579)⁶, el claustro de los Bernardos de Salamanca⁷ y el de Sandoval (León)⁸. La difusión

Rada. Arquitecto clasicista”, *Altamira*, LII (1996), pp. 127-166; ARAMBURU-ZABALA M. Á. y ESCALLADA, L. de, “La partición de bienes de Juan del Ribero Rada”, *Altamira*, LXI (2003), pp. 119-149.

⁴ Todos ellos han sido motivo de estudio monográfico en nuestro trabajo *La reforma benedictina y los nuevos espacios claustrales en la Edad Moderna* (en prensa). En él se ha afianzado documentalente la paternidad de Ribero en tales obras y se ha puesto de relieve la formulación de una tipología.

⁵ Archivo Histórico Provincial (AHP) de Salamanca, Protocolos, Francisco de Zamora, leg. 5.312, f. 700. Parte de este documento notarial fue publicado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La librería...”, pp. 121-154.

⁶ Ambas obras trazadas por Ribero. Véase la bibliografía de las notas 2 y 3.

⁷ Sobre el convento de los Bernardos se hace un primer estudio en REDONDO CANTERA, M. J., “Apuntes para la historia del desaparecido convento de San Bernardo de Salamanca: su edificio”, *BSAA*, LVI (1990), pp. 436-458.

⁸ Los pagos y deudas que reclama Ribero en su testamento así lo constatan. AHP de Salamanca, Protocolos, Francisco de Zamora, leg. 5.312, f. 700.

y la intervención de Ribero no se limitó a los cistercienses, se extendió a los agustinos, cuyo convento de Madrigal de las Altas Torres (Ávila) es una buena muestra del quehacer de Ribero⁹. En él comprobamos como el arquitecto trasmerano logró difundir un mismo diseño arquitectónico en los conventos que se unieron al espíritu reformador. En este caso, el conjunto fue trazado bajo la atenta mirada de su patrocinador, el cardenal arzobispo de Toledo, Gaspar Quiroga y, especialmente, del que fuera entonces el prior, fray Luis de León, fiel apoyo del arquitecto de Rada, como se puso de manifiesto en la traza que nuestro artífice realizó en 1596 para la famosa casa de recreo y de retiro en La Flecha (Salamanca), escenario de la “descansada y retirada vida” de fray Luis¹⁰. En los últimos años de su vida, Ribero incrementó la cifra de conjuntos conventuales trazados bajo su dirección. Aunque la mayoría de ellos han desaparecido se conservan datos documentales y algunos materiales gráficos que nos lo confirman. Así sucede con los cuatro que proyectó en Salamanca, como son el convento de San Andrés, para los carmelitas calzados (1594), el de San Francisco el Grande, para los franciscanos (1597), el convento de Mínimos (1598)¹¹ y el del colegio de la Vega (1582-96), residencia de canónigos regulares de San Agustín pero dependiente de San Isidoro de León¹².

Lo expuesto hasta el momento demuestra el activo papel de Juan del Ribero como agente difusor de la estética clasicista en un amplio marco geográfico y en una tipología arquitectónica como fueron los monasterios y conventos vinculados a la reforma de la observancia. Un hecho muy evidente cuando comprobamos que el número y la calidad de las obras de la arquitectura monástica y conventual renovadas bajo su dirección superaron la veintena. Para lograr este protagonismo Ribero dispuso a su favor de varios resortes, el primero, la utilización de un sistema de trabajo sustentado en dos fuertes pilares: por un lado, su capacidad para diseñar la traza general del edificio, conforme a la idea de la arquitectura moderna y renacentista; y por otro, la

⁹ GASCÓN BERNAL, J., *Estudio histórico del convento agustino, extramuros, de Madrigal de las Altas Torres*, Tesis Doctoral, UPM, Escuela Técnica de Arquitectura, Madrid, 2006. En este trabajo se documenta la paternidad del diseño, traza y condiciones de Ribero Rada y el papel desempeñado por fray Luis en su elección. El proyecto realizado por Ribero para Madrigal no fue el primero, ya que años atrás habían optado a la obra de los agustinos otros maestros vinculados a Toledo y al Cardenal Quiroga, como Nicolás de Vergara. Sin embargo la muerte del prelado precipitó las cosas e inclinó la balanza hacia Ribero.

¹⁰ Estos aspectos y esta relación entre el agustino y el maestro Juan del Ribero se analizan de manera más detallada en nuestro trabajo *La reforma benedictina y los nuevos espacios claustrales en la Edad Moderna* (en prensa).

¹¹ AHP de Salamanca, Protocolos, Francisco de Gante, leg. 3.882, f. 352.

¹² AHP de Salamanca, Protocolos, leg. 5.083, ff. 920-925r, escritura de concierto del edificio de Nuestra Señora de la Vega. En el mismo fondo documental, leg. 3.887, ff. 312-328, escritura de concierto entre los herederos de Ribero y Juan Nates Naveda en quien se traspasa la obra a partir de 1600.

división racional del trabajo, basado en el personal control de la organización, gestión y contratación de cuadrillas de maestros canteros y de fieles aparejadores en quien delegar las obras por él diseñadas. A estos aspectos hemos de añadir el sistema de relaciones e influencias que supo manejar, en ocasiones con procedimientos opacos, bien a través de los estrechos vínculos familiares y de vecindad que predominaron entre los maestros cántabros, bien utilizando sus contactos con destacadas personalidades eclesiásticas, con las que existía una comunión de ideas y criterios artísticos. A todas estas cuestiones dedicaremos los apartados siguientes.

1. EL MÉTODO DE TRABAJO. LA TRAZA UNIVERSAL Y LA FORMULACIÓN DEL MODELO CLASICISTA

En el inventario de la residencia salmantina del arquitecto, efectuado en el año 1600, fecha de su muerte, llaman la atención los bienes relacionados con su actividad profesional y su capacidad intelectual. En él sobresalen dos aspectos: por un lado, la magnífica biblioteca conformada por interesantes libros y, por otro, un grupo de enseres necesarios para llevar a cabo las diversas labores de arquitecto, como eran, entre otros, “un tablero de trazar con su pie, todo de nogal; un estuche de compases”; pero por encima de estos objetos sobresalen “las treinta estampas de desinios de El Escorial y de cosas romanas guarnecidas de badana colorada y dos estampas negras de papel guarnecidas de cuero negro”, anotadas, en dicho documento, junto a otros objetos profesionales¹³. El ambiente descrito en el inventario nos dibuja una imagen cercana al “estudio” de un profesional moderno de la arquitectura. Un sucinto retrato que se corresponde con la capacidad creativa y gestora del maestro cántabro de la que, a modo de ejemplo, anotamos algunas muestras relacionadas con los monasterios objeto de estudio.

El conjunto de San Claudio de León (1581) debió ser el primero de los grandes recintos monásticos en los que Ribero Rada ensayó el diseño de la traza universal¹⁴ (fig. 1), que luego repetiría en San Benito de Valladolid

¹³ AHP de Salamanca, leg. 5.312, f. 700r. figuran también dos pares de escribanías con sus tinteros y herramientas, ábacos, una carpeta de cuero colorada, una caja con “unos antojos”, es decir, unas gafas, “un mapamundi general guarnecido de madera”, bufetes de nogal, alguno de ellos francés, y otros utensilios relacionados con su profesión, como escuadras, cartabones, paletas, niveles, martillos y palanquetas. Alguno de estos objetos fueron ya observados por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La librería...”, pp. 121-154; también figuran en el inventario de sus bienes de 1606 publicado por ARAMBURU-ZABALA, M. Á y ESCALLADA, L. de, “La partición de bienes...”, pp. 119-149.

¹⁴ En la historia del monasterio leonés escrita en 1620 por un fraile anónimo se anota: “Las trazas de Ribero y Nates están en pergaminos grandes en el archivo y en algunos papeles y hay otro con la iglesia”. En párrafos siguientes, dicho benedictino insiste: “Planta de todo el edificio desta casa, según la trazó Juan del Ribero...”, dibujo a partir de cual él intenta realizar un boceto

(1582), en San Vicente de Salamanca (1597) y en otras casas de religión, como los agustinos de Madrigal de las Altas Torres (1590)¹⁵.

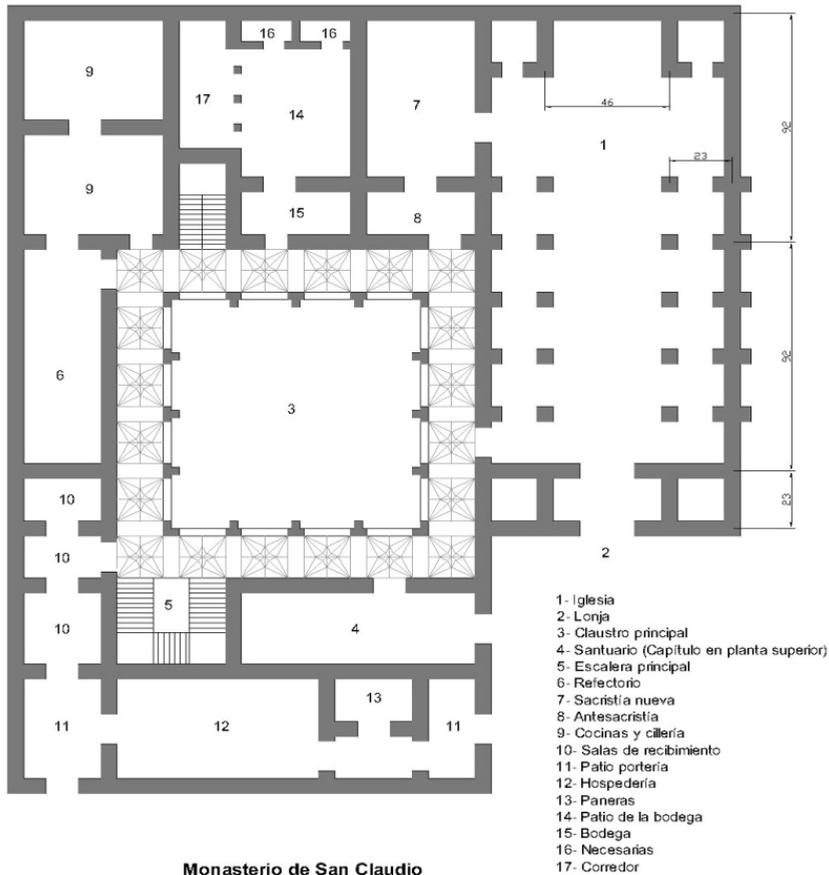


Fig. 1. Reconstrucción del desaparecido monasterio de San Claudio de León.
Dibujo de H. Gallo y M. D. Campos.

esquemático a mano alzada, con las partes más significativas del cenobio e iglesia, que inserta en el citado manuscrito y que constituye una fuente de alto valor. Véase DÍAZ-JIMÉNEZ y MOLLEDA, E., *Historial de Real Monasterio de San Claudio de León*, Madrid, 1930, p. 543.

¹⁵ En las condiciones firmadas en 1590 por Ribero se insiste en la importancia de la traza general y se remite a los dibujos de las plantas y alzados, tanto de la parte baja, como de la alta, del recinto agustiniano, proyectado todo ello de acuerdo a una medida: “la medida de lo qual se allara por pie pequeño que va señalado a el pie de la planta”. Y a partir de ahí se establecen una estructura compositiva sustentada en orden, proporción y módulo: “Primeramente es condición que el templo y casa se erijan y esquadren en la forma y manera y grandeza que lo enseña la planta que está firmada del maestro frai Luis de León y de Juan del Ribero Rada, la qual se a de azer junto a la casa vieja” (GASCÓN BERNAL, J., *ob. cit.*, pp. 170-171).

En esos años el maestro estaba en una etapa de pleno apogeo profesional y sus actuaciones abarcaban tanto el ámbito religioso, como el civil¹⁶. Además de su vinculación a León, había colaborado en obras de Asturias, Valladolid y Madrid, lo que le granjeó la posibilidad de conocer los trabajos del círculo escurialense, de Juan de Herrera y del foco clasicista vallisoletano¹⁷, óptimos referentes para la adopción de un sistema racional y piramidal de trabajo como el que Juan del Ribero optó por imponer en sus obras, emulando lo habitual en aquellos círculos artísticos.

En la implantación de este método de trabajo, también contribuyó la buena formación que había recibido de otros artífices, como Rodrigo Gil de Hontañón y, sobre todo, la lectura de los tratados, de textos de geometría y matemáticas y de cultura humanística que guardaba en su biblioteca¹⁸. A través de esas enseñanzas Ribero intentó asumir el nuevo concepto profesional de la Arquitectura, actividad considerada plenamente intelectual y proyectiva, entendida en la línea vitruviana y renacentista, como lo demuestra reiteradamente en las notas insertadas en los pliegos de condiciones para las fábricas que proyecta¹⁹. Conforme a este procedimiento, Juan del Ribero recurrió a la división o reparto del trabajo, de forma que una vez que él

¹⁶ No es el lugar de hacer una síntesis de toda la producción artística realizada por Juan del Ribero hasta esos años, por lo que remitimos a las referencias de las notas 2 y 3 de este trabajo.

¹⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, A., *ob. cit.* En Madrid Ribero había intervenido en el puente de Segovia, trazado por Herrera.

¹⁸ Sobre la biblioteca de Juan del Ribero y su formación, véanse RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La librería...”, pp. 121-154 y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., “Arte y cultura en la biblioteca de Ribero Rada”, en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, ed. a cargo de J. M. Nieto Ibáñez, León, 2002, pp. 311-333.

¹⁹ La atenta lectura de las treinta condiciones estipuladas por Juan del Ribero para la fábrica monástica de San Claudio en 1581 confirma la preocupación del arquitecto por el orden, la medida y la proporción, buscando la armonía y la correspondencia entre las partes, bajo una concepción clasicista de la belleza. En una de las citadas condiciones leemos: “...guardando en todo la simetría y correspondencia que tal obra pide, de tal suerte que no aya puerta ni ventana que no se corresponda, aunque no se sean menester y ayan de ser cerradas algunas, por manera que no a de aber miembro grande ni pequeño que no tenga su armonía y correspondencia entre sí y las partes con el todo, por que de contentamiento en todo a los que lo vieren”, (AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 36, ff. 339-343. Parcialmente publicado en RIVERA BLANCO, J., *La Arquitectura...*, pp. 93-97). Así mismo interesan las del convento agustino de Madrigal de las Altas Torres, fechadas en 1590, donde Ribero reitera los cuidados para lograr que todo el conjunto vaya proporcionado, según los principios del orden, la relación de las partes con el todo, y el uso de módulo, con el fin de que la “obra sea toda al romano”. A modo de ejemplo señalamos algunos aspectos que manifiestan estas preocupaciones estéticas: “Es condición que en todo y por todo se guarde el largo, ancho, gruesos de paredes, pilares, repartimientos y distribución de piezas que enseña la planta... compartimentos al romano, guardando en todo sus pilastras, capiteles, impostas, fajines, encasamentos, chimeneas, puertas, alazenas, tránsitos, ventanas, transparentes... para el uso y buena proporción de la fábrica, así por dentro como por fuera” (AHP de Ávila, Protocolos, Lucas Gutiérrez, leg. 3.765. Publicadas en GASCÓN BERNAL, J., *ob. cit...*, pp.170-173.).

diseñaba la traza, la materialización de la fábrica era encomendada a sus múltiples aparejadores y ayudantes, reservándose para él la función de director de la obra y en ocasiones la de *veedor*²⁰. En contrapartida, para la plena eficacia de este proceder, era necesario que Ribero tuviera un excelente control del proyecto arquitectónico global y la capacidad de trasladar al papel, con un buen dibujo técnico, la idea y la traza que él deseaba que fuera realizada por los aparejadores y canteros contratados.

En ese afán por acercarse al modelo del arquitecto renacentista, Juan del Ribero se consagró y concedió enorme importancia al dibujo, requisito imprescindible para plasmar la traza general del edificio, en ocasiones cuidadosamente presentada en pergamino²¹. Tanto en los conjuntos donde otorgó la traza universal (San Benito de Valladolid, San Agustín de Madrigal y San Claudio de León), como en los otros muchos casos donde solo tuvo que hacer una parte de la fábrica conventual (claustro o iglesia), se alejó de los procedimientos más tradicionales en perspectiva y llevó a cabo un diseño a modo de representación gráfica de planta y alzado, en la que predomina el dibujo técnico y el lenguaje matemático, método frecuente entre los arquitectos del clasicismo, como hizo en San Benito de Valladolid²².

Aunque la traza del monasterio de San Benito de Valladolid no fue la primera, sin embargo constituye el mejor ejemplo de este sistema de creación

²⁰ La relación de los colaboradores y aparejadores de Juan del Ribero es muy numerosa. Algunos estuvieron emparentados con el maestro a través del matrimonio de sus hijas. En sus múltiples proyectos trabajó con Juan López, Baltasar Gutiérrez, Diego de la Hoya, Juan y Hernando de Nates, Felipe y Leonardo de la Cajiga, Andrés y Juan de Buega, Rodrigo Margote, Juan Ortega Peña, Mateo Elorriaga, Domingo Mortera, Pedro Llénez, Francisco del Río, Francisco de la Puente, Miguel de Ontiveros, Juan del Campo, Simón Monasterio, Juan de Nates Naveda, Felipe de Alvarado, Juan y García de la Vega. A ellos se suman canteros y artífices que intervinieron en sus obras o mantuvieron con el arquitecto una relación profesional como fiadores, tasadores, etcétera. Véase fig. 5.

²¹ Tenemos noticias de este proceder en los ejemplos de San Andrés de Salamanca y en el convento de la Vega de Salamanca, dependiente de la Real Colegiata de San Isidoro de León. En este caso, en 1582 Ribero dio las trazas, con licencia del abad de la Real Colegiata de León, Pedro Zúñiga y Avellaneda, En la documentación se anota que “Las trazas estaban señaladas e dibujadas en dos pieles de pergamino de cuero, firmadas por el abad y vicario”. AHP de Salamanca, Protocolos, leg. 5.083, ff. 920-925r, escritura de concierto del edificio de Nuestra Señora de la Vega.

²² Se conservan algunos dibujos originales de este maestro, entre ellos destacan: el del monasterio de San Benito de Valladolid, Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero secular, publicado en *Herrera...*, Valladolid, 1986, pp. 215-219, y el del *Paredón* de la plaza de Regla en León, Archivo de la Catedral de León, doc. 5.787, publicado por CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., “Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 4 (1992), pp. 145-146; y se le atribuye el diseño de un templo centralizado junto a la catedral leonesa en RIVERA BLANCO, J., *Historia de las restauraciones de la catedral de León*, León, 1994, p. 65.

artística fundamentado en la traza universal. Así lo constatan los planos que se guardan en el Archivo Histórico Nacional en Madrid, firmados de la mano de Juan del Ribero Rada y fechados en 1590²³. Los ocho dibujos realizados sobre la planta y alzado del conjunto monástico, del claustro principal, de la fachada y de la portería²⁴, son una fuente de gran valor para comprender el proceso constructivo y la capacidad creativa de Ribero.

Las fechas en las que el arquitecto cántabro realiza los diseños se corresponden con la plena madurez del artista. En la década de los años ochenta-noventa del siglo XVI es ya un maestro formado en el nuevo lenguaje de la arquitectura renacentista italiana, conoce bien la tratadística a través de su amplia cultura libraria y del esfuerzo para la traducción al castellano del texto de Palladio²⁵, y ha tenido ocasión de ver los proyectos más innovadores de Juan Bautista de Toledo y Herrera en Madrid. Todo este bagaje es el punto de partida para emprender su obra más singular y trascendente dentro de la influyente Congregación vallisoletana. No era la primera vez que trabajaba para los benedictinos, pero ahora se trataba de la fábrica más importante y representativa de la orden. Lo ensayado en anteriores ocasiones en las casas de la Santa Espina, San Pedro de Eslonza y San Claudio, le valdrá para diseñar un nuevo edificio que sintetice las premisas vitruvianas de *firmitas, utilitas* y

²³ AHN, Clero, Mapas, planos y dibujos. Se conservan ocho dibujos diferentes relacionados con San Benito de Valladolid. Corresponde el primero a la planta baja del monasterio en cuyo reverso están las anotaciones y leyendas explicativas sobre las diversas partes que lo conforman y las zonas que ya están realizadas; va firmado y rubricado por Juan del Ribero, pero no tiene fecha. Un segundo dibujo es la planta primera, firmado por Juan del Castillo y Ribero, sin fecha. El tercero es el alzado de la fachada principal, firmado por Juan del Ribero, sin fecha. El cuarto es otro dibujo de la fachada principal del monasterio, sin firmar, pero atribuido también a Ribero o sus colaboradores. El quinto repite la fachada, en el anverso la leyenda alude a la portería y se ha escrito la fecha de 1590, pero con letra posterior. El sexto es una parte de la lonja, su escasa calidad no permite ver detalles, no lleva firma, ni fecha. El séptimo es el alzado del claustro principal o “claustro grande” como se le denomina en el dibujo, no lleva fecha, ni firma. El octavo es otro alzado del claustro principal en cuyo reverso figura la leyenda que lo identifica, no consta en él la firma de Ribero, pero su buena técnica y dibujo sí puede ser atribuido al maestro. Sobre estos planos remitimos a RIVERA BLANCO, J., “Catálogo de planos y dibujos originales históricos”, en *Herrera...*, Valladolid, 1986, pp. 215-219.

²⁴ AHN, Clero, Mapas, planos y dibujos. De la portería se guardan en ese archivo cuatro dibujos: el primero corresponde al nº 80 y es el alzado de la fachada principal firmado por Ribero, lleva escrito: “Puente en el río Esgueva y arcos de las necesarias”; otro dibujo, el nº 79, sin firma, ni texto, ni fecha, posiblemente del taller de Ribero; el nº 90 es el alzado de la fachada, sin firma ni fecha, pero en el reverso está anotado con letra posterior “Planta de la portería real y toda la fachada en 1590. nº 5 son dos piezas. San Benito de Valladolid”; el nº 77, corresponde a la planta de la lonja con algunas anotaciones de escaso interés.

²⁵ Sobre el texto traducido por Juan del Ribero y su manuscrito remitimos al estudio, anotación y edición crítica en A. PALLADIO, *Los cuatro libros de arquitectura, traducidos por Juan del Ribero Rada*, ed. a cargo de M. D. Campos Sánchez-Bordona, Junta de Castilla y León, 2003.

venustas. La distribución espacial respondía perfectamente a la funcionalidad de la vida en común de los monjes y el ordenamiento y la estructura de los recintos claustrales y de las dependencias revelaban un lenguaje clasicista, donde el orden, la proporcionalidad, la armonía y la austeridad del diseño estaban en sintonía con las normas espirituales y vitales que la Congregación imponía a los miembros de la orden de San Benito²⁶.

Por la fecha de ejecución y por tratarse de la casa madre de la Congregación vallisoletana, el claustro principal de San Benito tuvo que haber sido un referente ideal para otros conjuntos monásticos de la orden y un espejo para aquellos que se levantarán años después por otros maestros en Castilla y en regiones limítrofes (fig. 2).

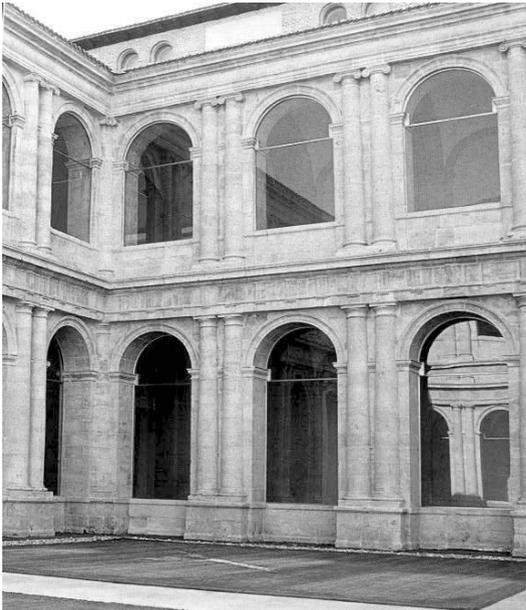


Fig. 2.
Claustro procesional.
Antiguo Monasterio de San Benito
(actualmente Museo del Patio
Herreriano). Valladolid.

En ellos Ribero impone una concepción romana de los órdenes, resultado de un sistema arquitectónico que denota evidente influencia de la Antigüedad

²⁶ En las constituciones para los colegios de la Congregación, hechas por fray Alonso de Toro en 1530, leemos párrafos que pueden relacionarse con las ideas de orden, claridad y ausencia de ornamento superfluo: “Así el que ha de llegar a la perfección ha de estar quito y apartado... por que como en el agua no se forma nuestra imagen si no está quieta y sin mezcla de terrestreidades, así en nuestra ánima no asienta la verdad si no está quieta, sin negoçios y sin mezcla de cuydados exteriores, y como cuando hay nubes entre el sol y nosotros no goçamos de su resplandor, así ni de la claridad de la verdad donde otros pensamientos corporales se entreponen “(Archivo del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Archivo de la Congregación de Valladolid, Constituciones de 1530, ff. 70v-71).

romana y de los modelos de Bramante y Sangallo, conocido a través de la visión que le ha proporcionado su cultura libraria italiana y quizás la proximidad a Juan Bautista de Toledo y El Escorial. Al igual que sucede en el arte romano, también en estos recintos españoles se potencia el sentido tectónico, de forma que soportes y entablamento adquieren un valor estructural no solo como elementos portantes sino como elementos que sustituyen al muro y su acción de masa. Por esta misma razón los órdenes, y en especial los soportes, aparecen siempre ligados al muro, entrelazados con él, sin llegar a independizarse uno de otro, hasta convertirse en un muro discontinuo, similar a la concepción de Palladio en la que la columna representa la parte residual del muro y los vanos o intercolumnios la parte de dicho muro que ha sido suprimida. En relación con estas premisas, Ribero muestra su preferencia por las columnas adosadas al muro-pilar, ya que permiten el paso gradual a la pared y, sin llegar a liberarse plenamente de ella, conforman un plano diferente, con sucesivos salientes. El esquema había sido aplicado por el arquitecto trasmerano no solo a los recintos claustrales sino a una de sus mejores creaciones, el Ayuntamiento de León (1584).

Repitió el procedimiento de la traza general en el convento de Madrigal en 1590 y en 1597 en San Vicente de Salamanca, con el diseño de la ordenación global del conjunto integrado por el claustro-colegio, la iglesia, una “casa de recreo”, un mirador sobre la muralla y sobre el río Tormes, del que apenas quedan unas ruinas y escasos grabados antiguos²⁷.

En el caso de San Agustín de Madrigal, la planta general era un amplio rectángulo de proporción dupla, 400 x 200 pies, en el que se integraban perfectamente la parte vieja del convento medieval que se pensaba conservar (un claustriillo) y la parte nueva, constituida por la iglesia, el claustro principal con sus correspondientes oficinas, escalera, portería y fachadas. La zona nueva ocupaba las dos terceras partes de la superficie del conjunto. Para armonizar cada una de las partes y mantener el esquema geométrico y proporcional que, como buen clasicista, buscaba Juan del Ribero, se estableció un módulo de 80 pies, equivalente a la anchura de la iglesia²⁸. El largo total del recinto equivalía a cinco módulos (400 pies); un módulo era la medida del lado del cuadrado que servía para trazar el espacio claustral; la iglesia repetía la proporción dupla (160 x 80)²⁹. Módulo que se iba adecuando a cada dependencia y cuya escala proporcional servía para establecer las medidas de los diversos detalles de planta y alzado, tal

²⁷ GARCÍA CATALÁN, E., *El monasterio de San Vicente de Salamanca*, Salamanca, 2005.

²⁸ Así lo ha hecho notar en su tesis GASCÓN BERNAL, J., *ob. cit...*, pp. 575-581.

²⁹ Aunque ésa era la proporción inicial diseñada por Ribero, luego hubo de ser modificada, alargando la nave hasta 175 pies para poderla integrar mejor con el resto del viejo y nuevo recinto conventual.

y como lo señala el maestro en el pliego de condiciones al advertir “la qual se allará por pie pequeño que va señalado al pie de la planta”³⁰.

En otras ocasiones se limitó a hacer el proyecto conjunto de los dos recintos más representativos para la exteriorización de la imagen de la Congregación benedictina, el claustro y la iglesia. En muchos de los monasterios que contrataron su trabajo, Ribero hubo de limitarse a proseguir la obra de los recintos claustrales, comenzada años atrás bajo esquemas del primer Renacimiento, tal fue el caso de los claustros de San Vicente de Salamanca, San Vicente de Oviedo, San Pedro de Eslonza y San Claudio de León. En estos ejemplos levantó únicamente el cuerpo superior, adaptándolo a las nuevas soluciones estéticas. Por lo que respecta a San Zoilo de Carrión y a la Santa Espina de Valladolid su intervención se redujo a marcar la nueva configuración del espacio claustral y la singular escalera del conjunto vallisoletano. Actividad que no debe empañar, antes bien completar, su papel de diseñador de la traza global de nuevos conjuntos espaciales conforme a esquemas innovadores, que sí llevó a cabo en determinados centros de la orden benedictina.

Fue en los monasterios, en los que dispuso de mayor libertad para la imponer sus trazas y sus concepciones arquitectónicas *ex novo*, donde encontramos la faceta más novedosa y los mejores exponentes clasicista del maestro de Rada. Así sucedió con la traza de los templos benedictinos de San Claudio de León, San Pedro de Eslonza, San Juan de Corias (fig. 3), San Vicente de Oviedo (fig. 4), y San Vicente de Salamanca. Allí encontramos la tipología de iglesia monástica diseñada por Juan del Ribero: una iglesia de planta rectangular de nave única, con capillas hornacinas entre contrafuertes, que mantiene una equilibrada vertebración con el espacio central.

En casi todos los ejemplos se inclina por la cabecera plana, con presbiterio sobreelevado por gradas y dos espacios, o capillas cuadradas, a ambos lados (archivo y tesoro) y crucero con media naranja. La articulación interna de los muros responde a su buena utilización de los órdenes clásicos, con pilastras o columnas adosadas y ortodoxos entablamentos sobre los que voltean las cubiertas de bóveda de medio cañón con lunetos y vanos termales. A los pies se ubica el coro sobreelevado. Externamente la fachada principal se diseñó con un pórtico enmarcado por dos esbeltas torres prismáticas, cuyo alzado no llegó a concluirse en la mayoría de las ocasiones. El modelo proyectado trataba de fusionar la planta centralizada y la estructura longitudinal más acorde con la liturgia romana. En los templos monásticos el sistema de proporciones utilizado habitualmente fue la proporción dupla. Se comprueba en los casos de San Claudio, Corias, Eslonza y Madrigal.

³⁰ AHP de Ávila, Protocolos, Lucas Gutiérrez, leg. 3.765. Publicadas en GASCÓN BERNAL, J., *ob. cit.*, pp. 170-173).



Fig. 3. Interior de la iglesia del Monasterio de San Juan. Corias (Asturias).



Fig. 4. Interior de la iglesia del Monasterio de San Vicente de Oviedo (Asturias).

2. LA ORGANIZACIÓN RACIONAL DEL TRABAJO DE JUAN DEL RIBERO

Si hacemos un breve repaso a la ingente actividad desarrollada durante las dos décadas comprendidas entre 1579 y 1599, Juan del Ribero había contribuido a la difusión del Clasicismo en la Meseta Norte y Asturias³¹. Esta prolífica actuación no fue ajena a la consolidación del sistema de trabajo racional utilizado por Juan del Ribero, a nuestro juicio, el segundo de los pilares fundamentales para la expansión de su creación artística, junto al ya citado sistema proyectivo.

La fórmula se había puesto en práctica en El Escorial donde, a modo de laboratorio, se pudo comprobar la eficacia de la división racional y piramidal del trabajo. En el vértice de la pirámide el arquitecto (Juan del Ribero) encargado de dar las trazas y de diseñar el proyecto, que a lo sumo se ocuparía de la dirección o de la supervisión de la fábrica, pero con capacidad para contratar, recomendar o ceder la obra a los artífices que fueran de su confianza, que intervendrían en calidad de maestro de obra, maestro cantero, aparejador e, incluso, maestro carpintero en aquellos casos que así lo requirieran. Por debajo,

³¹ BUSTAMANTE GARCÍA, A., *ob. cit.*; CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. .D. "Juan del Ribero...", pp. 127 y ss.

otro grupo subordinado de simples canteros, asentadores, alarifes, albañiles, carpinteros, yeseros y diferentes categorías profesionales, todas ellas muy necesarias en la arquitectura clasicista que cuidaba hasta el mínimo los detalles del buen hacer, utilizó mucho el ladrillo y enlució muros y bóvedas.

Como pondremos de relieve en los apartados siguientes, cuatro aspectos fueron determinantes en el uso que hizo Ribero de este proceder y de este sistema de trabajo: la formación de cuadrillas; el control de los remates y concursos; la capacidad de generar poderes notariales y pleitos; y, por último, la gestión económica de las fábricas.

2.1 La formación de cuadrillas y el control de “la mayor máquina de oficiales del arte”

En marzo de 1586, con motivo del pleito suscitado sobre la iglesia vallisoletana de San Benito el Viejo, el maestro cantero Juan de Mazarredonda³² afirmaba ante la justicia: “Hay en esta villa de Valladolid, al presente, y ha habido, la mayor máquina de oficiales que hay en todo el mundo del arte”³³. La frase define de forma sucinta pero clarividente el contexto socio-profesional en el que se fraguó la gestación y difusión de la arquitectura clasicista en un vasto territorio geográfico que se extiende desde la Meseta norte hasta Asturias, Rioja, Galicia, Cantabria y País Vasco³⁴.

La formación de cuadrillas o grupos de maestros canteros procedentes de la cornisa cántabra, perfectamente cohesionados por razones de parentesco, endogamia, vecindad, hidalguía y oficio fue uno de los puntos de partida de Juan del Ribero para consolidar su protagonismo. Mediante complejas fórmulas jurídicas y administrativas cedió, repartió y manejó los remates y posturas de aquellas fábricas que le interesaban, simultaneando varios encargos diseminados por distintos lugares peninsulares.

³² Se trata de Juan de Mazarredonda el Joven, residente en Valladolid desde 1567, sobrino del cantero homónimo, también activo en Valladolid en el siglo XVI (BUSTAMANTE GARCÍA, A., *ob. cit.*, pp. 495-496).

³³ El pleito se conserva en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChVa), Pleitos civiles, Pérez Alonso (F), c. 1274-1. Se trata del litigio entre el maestro Juan de Mazarredonda, a cuyo cargo había estado la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Benito en Valladolid, de la que ostentaba patronato don Juan de Leguizamón, Alcalde Mayor de los obispos de Badajoz y Coria, caballero de Santiago y Alcántara, que se negaba a pagar al artífice los 650.000 maravedís que aún le debía. Parte de este dato documental ha sido recogido por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Obras en San Benito el Viejo de Valladolid y San Zoilo de Carrión (1583-1594). Buenas y malas artes en el foco clasicista”, *BSAA*, LVII, 1991, pp. 333-344.

³⁴ Sobre la difusión de arquitectura clasicista remitimos al estudio reiteradamente citado en las notas a pie de este trabajo del profesor A. Bustamante sobre la arquitectura clasicista del foco vallisoletano.

De este sistema de trabajo y de las diversas fórmulas utilizadas dan buena cuenta las intervenciones de Juan del Ribero en los monasterios que hemos citado, un procedimiento que nos consta repitió en el resto de las obras civiles levantadas bajo su maestría³⁵. A modo de ejemplo, nos limitaremos a los casos de San Pedro Eslonza, San Claudio de León y San Zoilo de Carrión.

En febrero de 1580, Juan del Ribero otorga carta de poder a uno de sus habituales aparejadores en León, Diego de la Hoya³⁶, para que en su nombre pueda “proseguir y acabar la obra del monasterio de San Pedro de Eslonza que está a mi cargo e que después partimos entre ambos”³⁷. Es la primera referencia documental que testifica la relación del maestro con esta casa benedictina. Suponemos que quizás ya se encargaba de ella un poco antes.

Como hombre de confianza del maestro de Rada, Diego de la Hoya se ocupó de la fábrica en los años sucesivos hasta su muerte en 1582. En esas fechas se registran el arreglo de cuentas entre ambos profesionales, conforme al sistema de trabajo y de concierto que Ribero imponía entre sus aparejadores y colaboradores, donde los gastos y beneficios se repartían a medias. Ribero daba las trazas y condiciones, y supervisaba la fábrica cuya ejecución material corría a cargo de otro maestro o maestros que él decidía³⁸. Este sistema le obligaba a llevar una minuciosa contabilidad, que trascendía más allá de la muerte de sus colaboradores³⁹ y a estar atento a la posible sustitución cuando uno de ellos fallaba o desaparecía. En el caso de Eslonza, a la muerte de Diego de la Hoya, Ribero recurrió a otro de los nombres que conocía de intervenciones anteriores, como Rodrigo Margote, con quien había trabajado en San Claudio de León y

³⁵ Sobre la actividad arquitectónica de Ribero Rada remitimos a la bibliografía de la nota 3.

³⁶ Con él había trabajado en conjuntos leoneses tan representativos como el edificio de Carnicerías, Casa de Alonso de Quiñones, Monasterios de Sandoval y de San Claudio, Colegiata de San Isidoro, así como puentes y otras obras menores. También trabajó con Ribero en Salamanca y Madrigal de las Altas Torres. De hecho en la documentación citada se hace referencia a su participación conjunta en dichas obras (AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 36, ff. 114-119). Para mayor abundancia vid: CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., “Diego de la Hoya, aparejador de Juan del Ribero Rada” *Estudios Humanísticos, Geografía Historia y Arte*, 18 (1996), pp. 355-370.

³⁷ AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 36, ff. 114 y ss. Documento citado por RIVERA BLANCO, J., *La Arquitectura...*, p. 166.

³⁸ AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 36, 1582, ff. 114-119. En febrero de 1582 le toma cuentas y cargos a Diego de la Hoya “de los 245.681 maravedís que recibió de los frailes de San Pedro de Eslonza para saldar en la obra que tiene dadas cartas de pago y en su libro lo tiene anotado de su mano y letra por partidas”. A su vez se anota el descargo de los 249.832 maravedís de los diversos gastos realizado en la obra por el aparejador.

³⁹ AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 36, ff. 118r 119r. El 4 de marzo de 1582 Ribero ajusta cuentas con la viuda e hijos del aparejado y reconoce el alcance de 129.941 maravedís de los 249.832 maravedís de saldo negativo que figuran en el documento anterior.

con el que repite la fórmula contractual y laboral anterior, hasta 1586⁴⁰. En 1590 ante las múltiples obligaciones profesionales de Juan del Ribero, debido a la necesidad de compaginar su nombramiento como maestro mayor de la catedral de Salamanca y la dirección del convento de Madrigal de las Altas Torres, opta por repetir el sistema de hacer concierto con uno de los maestros con el que mantenía más cercanía y familiaridad, y repartir de nuevo las obras a medias. En esta ocasión fue su paisano Andrés de Buega⁴¹, vecino de León, a quien ya había otorgado un amplio poder notarial el 6 de mayo de 1588, para hacer remates, posturas y cobrar en su nombre las obras realizadas⁴², poder que reiteró el 27 de abril de 1590, ante el testimonio de viejos conocidos de Ribero: Juan de la Puente, Pedro Lláneez y Feipe Alvarado⁴³. En junio de ese mismo año vuelve a insistir en la fórmula del poder notarial, a Juan de Buega, para que se encargue de saldar las cuentas de las obras que se le adeudan en Eslonza y en el Ayuntamiento de León⁴⁴.

⁴⁰ El cantero debió responsabilizarse de la fábrica hasta 1586, cuando tras acabar una parte importante se le libran 3.000 ducados. LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. II, Madrid, 1829 (ed. fac., 1977), p. 66. También en RIVERA BLANCO, J., *La Arquitectura...*, p. 166.

⁴¹ Andrés de Buega era natural de San Pantaleón de Aras, de la Junta de Voto, en Trasmiera (Cantabria), aunque vecino de León, donde colaboró en diversas obras con Juan del Ribero. En las referencias documentales que anotamos en este trabajo consta siempre su origen trasmerano. (A modo de ejemplo véase, AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 43, 1988, ff. 297r). Sobre su participación en León remitimos a RIVERA BLANCO, J., *La Arquitectura...*, pp. 153, 166 y 229.

⁴² AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 43, ff. 297r a 298v. En 1588 Ribero dando muestras de la gran confianza que tenía en este artista otorga un amplio poder a Andrés de Buega, "... para que en su nombre pueda contratar e hallar quales quier posturas e remates de obras de canterías e hazer y haga cualesquier posturas en ellas e aceptar quales quier remates en que sean las dichas obras, así en la corte del Rey nuestro señor como en otras quales quier países e lugares destos reinos, ora sean las dichas obras de monasterios, e personas eclesiásticas, como seglares e iglesias, puentes, fuentes y calzadas o otros quales quier edificios tocantes a la arte de cantería, las quales dichas obras podais poner e tomar para mi el dicho Juan del Ribero en mi nonbre e para vos, para ambos juntos e para mi solo, como quisieredes e por bien tomaredes...". Como testigo de esta carta de poder firman Bautista Vázquez, escultor, el procurador Juan Rodríguez y el testigo Sebastián de Arce.

⁴³ AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 43, ff. 150r-151v. Las características del poder son muy similares al de la nota anterior, en este caso actúan como testigos maestros canteros relacionados con Ribero Rada; Juan de la Puente, Pedro Lláneez y Felipe Alvarado.

⁴⁴ AHP de León, Protocolos, Pedro de Quiñones, leg. 43, ff. 325r y v. Fechado el 3 de junio de 1590. En el documento se lee: "Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Juan del Ribero, maestro de cantería, vecino de León otorgo y conozco por esta presente carta que doi y otorgo todo mi poder cumplido... a vos Juan de Buega, maestro de cantería, vecino de San Pantaleón de Aras en Trasmiera, estante en la dicha ciudad de León, especialmente para que por my y en my nonbre... podais pedir e demandar, recibir, aver y cobrar del abbad, monges e convento del monasterio de San Pedro de Eslonza que es de la orden de San Benito, todos e quales quier cuantías de maravedís que me deben del resto de la obra que e hecho en el claustro

2.2 El control por los concursos y los remates de las fábricas

La lectura de la documentación generada por los frecuentes litigios entre los maestros canteros nos pinta un panorama de fuertes apoyos mutuos y de fuertes antagonismos y rivalidades, que no escapaba a algunos contemporáneos. En el pleito de 1586 por la iglesia de San Benito el Viejo, el patrono de la obra, don Juan de Leguizamón, ante los informes que le habían presentado los peritos por él nombrados exclama con despecho que: “Los maestros que ay en esta villa son todos grandes amigos y compañeros en tomar semexantes obras y están hechos para ver los unos las obras que hacen los otros”⁴⁵.

En la competencia por hacerse con el remate y el contrato del mayor número de obras e imponer en ellas su control o su sello artístico, el círculo dirigido por Juan del Ribero solía ganar la batalla.

La presencia y la dura competición de los distintos maestros que concurrían a hacer posturas a la baja, ha quedado de manifiesto en el ejemplo de la fábrica de la iglesia de San Vicente de Oviedo en 1587. Allí se demostró, una vez más, el alto grado de influencia del círculo de artífices relacionados con Juan del Ribero Rada y la capacidad de decisión de la Congregación vallisoletana en lo referente a la selección, tanto de modelos, como de maestros, para llevar a cabo las reformas de las estructuras monásticas bajo su jurisdicción. En efecto, tras el pregón de la obra, acuden a San Vicente dos compañías de maestros, la primera, integrada por Pedro de Bueras y Pedro de la Torre, activos en esos años en Burgos, que la ofertan en 5.120 ducados, la segunda, formada por Domingo Mortera y Juan Ortega Peña, yerno de Ribero Rada, que rebajan el precio a 4.000 ducados⁴⁶. Por errores formales administrativos y de plazos, el remate se concertó en Bueras y de la Torre, hecho que provocó la dura reclamación de Domingo Mortera quien solicita la reapertura del proceso para plantear en firme su postura, por ser la más favorable

del dicho monasterio e así mesmo para que podais cobrar e cobreis de Juan Fuertes, mayordomo de la dicha ciudad quinientos reales que me debe por una libranza del ayuntamiento de la dicha ciudad...”. El recinto de San Pedro de Eslonza debía estar ya casi concluido puesto que en 1591 se le libraban las cantidades que faltaban de los 5.000 ducados, en que habían sido rematados los dos lienzos del claustro de mediodía y poniente, que se daban por finalizados. Los diez años dedicados y las cantidades asignadas revelan que la importante participación de Juan del Ribero y sus colaboradores en este monasterio.

⁴⁵ El pleito se conserva en ARChVa, Pleitos civiles, Pérez Alonso (F), c. 1274-1. El maestro nombrado por Leguizamón era nada menos que Juan de Tolosa. Dato publicado por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *ob. cit.*, p. 341.

⁴⁶ Mortera, natural de Güemes, en Cantabria, es un asiduo colaborador de Juan del Ribero con quien había trabajado en 1585 en el edificio de la Universidad ovetense. Ortega Peña, además de familia de Ribero, por el matrimonio con su hija Antonia, también figura en numerosas obras vinculadas al arquitecto. Ambos nombres figuran mencionados en los diversos edificios analizados el presente trabajo. Sobre su biografía ECHEGARAY, M. C. y otros, *ob. cit.*, p. 610.

y a la baja⁴⁷. La negativa del abad a reiniciar el remate y la posibilidad de que finalmente no les fuera adjudicada la obra, impulsaron a Mortera y Juan Ortega Peña, con el apoyo de Ribero, a recurrir al General de la Congregación de San Benito. Dando muestras evidentes de la alta capacidad de influencia del entorno de los artífices vallisoletanos, en abril de 1587 los citados maestros remiten escritos a sus dos compañeros en el oficio de la cantería, Felipe de la Cajiga y Juan de Mazarredonda, colaboradores de Ribero Rada en Valladolid, para que intercedan a su favor ante las autoridades de la orden benita⁴⁸.

El recurso y la solicitud de amparo tuvieron su efecto, poniendo de relieve las buenas relaciones del círculo de Juan del Ribero con la casa benedictina. Un mes después, en mayo de 1587, aprovechando la estancia del abad ovetense Pedro de Agüero en Valladolid para solicitar al General de la Congregación, fray Antonio Prado, la licencia para tomar a censo 1.000 ducados, con los que resolver las deudas del monasterio, se aborda el problema de la fábrica de la iglesia de San Vicente⁴⁹. No es casual que unos días después de esa reunión, el 20 de mayo, en la misma ciudad vallisoletana se lleve a cabo el concierto entre el citado abad Pedro de Agüero y Juan del Ribero para hacer la obra del monasterio con las fianzas del escultor Esteban Jordán y de dos maestros canteros, viejos conocidos de Ribero, Juan de Nates y Juan de Mazarredonda⁵⁰. En la elección de este arquitecto pesó la opinión de los asiduos colaboradores del maestro de Rada y el apoyo del padre General, concedor de las actuaciones de Ribero en la casa madre de San Benito en Valladolid y en otros centros religiosos⁵¹. El hecho pone de relieve los complejos sistemas judiciales,

⁴⁷ AHP de Oviedo, Protocolos, Pedro de Quirós, leg. 17 s/f. En el documento solicitan al abad de San Vicente vuelva a reabrir el remate y postura a fin de que puedan tener la opción de realizar en firme su propuesta a la baja. En caso contrario anuncia que recurrirá al General de la orden, como en efecto hará unos días después.

⁴⁸ AHP de Oviedo, Protocolos, Pedro de Quirós, leg. 17, s/f, 21 de abril de 1587. Es una carta de poder de Mortera y Ortega Peña para Felipe de la Cajiga, Juan de Mazarredonda y Juan de la Fuente, maestros de cantería residentes en la ciudad de Valladolid, para que en su nombre les representen ante el general de la Congregación de San Benito de esa ciudad y “pedir se nos admita la postura y la vaja que por una petición hicimos ante el padre fray Pedro de Agüero, abad del monasterio de San Vicente de Oviedo, sobre la obra y el edificio que se ha de hazer en el dicho monasterio que fue de quinientos ducados con ciento de prometido...”. Documento publicado por PASTOR CRIADO, I., *ob. cit.*, p. 234.

⁴⁹ En los documentos ya señalados en notas anteriores figura esta reunión en la ciudad de Valladolid, AHP de Oviedo, Protocolos, Pedro de Quirós, leg. 17 s/ f., 1587, ff. 1000, 1003r y 1657-1661r. También se hace eco de este dato FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., “Juan del Ribero y la iglesia monasterial de San Vicente de Oviedo”, *Astura*, 1 (1983), pp. 69-71.

⁵⁰ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., *ob. cit.*, p. 69. Según el documento, Ribero se compromete a “hacer la obra de mi arte de cantería, bóvedas y texado... según las trazas y condiciones que para ello se han de hacer”. Se le pagarán 4.000 ducados.

⁵¹ Durante su mandato prosiguieron las obras en la portería y otros recintos del edificio que había trazado Juan del Ribero. Sobre la personalidad de este religioso, véase ZARAGOZA

personales y contractuales por los que el círculo de artífices vinculados a esta figura lograba hacerse con un número de obras representativas.

Otra prueba más de este complejo mundo de relaciones e influencias que determinaron la adjudicación de las fábricas al entorno de Ribero Rada lo encontramos en San Juan de Corias. En 1590, de nuevo dos grupos de canteros acudieron al remate de la obra trazada por Juan del Ribero. Por un lado, Domingo Mortera, Domingo de Argós y Juan Pérez de Berroz, por otro, Felipe del Hano y Cajigal que presentaron la postura más baja. Inicialmente ésta fue la aceptada por la comunidad benedictina pero para que tal decisión fuera firme los canteros encontraron un escollo, la falta de fiadores que les respaldaran. Ante esta dificultad, solicitan a uno de sus competidores en el remate, Domingo Mortera, que les ayude a encontrar las personas adecuadas que les avalen. Las buenas relaciones de Mortera con personalidades de la ciudad de Oviedo, por su trabajo en la Universidad de la capital asturiana, permitirán que los regidores Fernando Montes Vigil y Fernando Miranda, así como el mercader Juan de Cerecedo Albear (familiar de los canteros homónimos) se comprometan a darles las fianzas⁵².

El favor de Domingo Mortera tuvo su compensación al día siguiente, cuando el 3 de febrero de 1590 formaba compañía con Cajigal y del Hano, y entre los tres concertaron la fábrica del claustro en el precio estipulado, repartiéndolo por tercios y comprometiéndose a finalizarla en el plazo de cuatro años⁵³. Por su parte, Domingo de Argos y Juan Pérez de Berroz, llevaron una trayectoria diferente. El segundo no vuelve a aparecer en la documentación que hasta la fecha conocemos sobre Corias, pero a Argos se le compensará la actuación anterior con la adjudicación de la fábrica de la iglesia monástica en 1593.

La lucha por hacerse con una fábrica de prestigio volvió a repetirse en el convento de San Agustín de Madrigal de las Altas Torres, patrocinado por el cardenal arzobispo de Toledo, Gaspar de Quiroga. Tras haber sido otorgada la traza general por Juan del Ribero en 1590 y, conforme al procedimiento

PASCUAL, E., *Los Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid, III. Los abades trienales*, Silos, 1980, pp. 133-138.

⁵² AHP de Oviedo, Protocolos notariales, Pedro de Quirós, leg. 20, s/f. Escritura de presentación de fianzas y fiadores para Lucas del Caxigal, Felipe de Hano en la obra de San Juan de Corias. Está fechada en 1 de febrero de 1590, y en ella figuran los citados fiadores que firman el documento. Publicado por PASTOR CRIADO, I., *ob. cit.*, pp. 240-241.

⁵³ AHP de Oviedo, Protocolos notariales, Pedro de Quirós, leg. 20 s/f., escritura de concierto entre Lucas Cajigal, Felipe del Hano y Domingo Mortera para la obra de San Juan de Corias, fechada el 3 de febrero de 1590. Los tres maestros firman el documento y son fiadores los mismos nombres de la escritura de fianza anterior. Por otro lado, en el AHP de Oviedo, Protocolos notariales, Pedro de Quirós, leg. 20 s/f., se conserva otro documento de carta de pago, fechado también el 3 de febrero de 1590, entre Lucas Cajigal y Felipe del Hano a Domingo Mortera para saldar las cuentas del acuerdo y concierto entre los tres, ante la postura a la baja realizada. Publicados por PASTOR CRIADO, I., *ob. cit.*, pp. 242-243.

habitual, la obra fue pregonada el 16 de agosto de 1590, ante fray Luis de León⁵⁴. Hicieron posturas y acudieron al remate tres maestros de cantería: Diego Vélez, vecino de Salamanca y antiguo colaborador de Ribero⁵⁵, Domingo de Cerecedo, de la Merindad de Trasmiera y residente en Palencia⁵⁶, y Bartolomé Elorriaga, vecino de Toledo y residente en El Escorial, lo que demuestra que el círculo escorialense seguía todavía interesado en la obra del Cardenal⁵⁷. Ninguna de las tres posturas realizadas fueron convincentes y se optó por volver a pregonarlas al día siguiente, fecha en la que acudió Juan de Nates Naveda, por entonces residente en Salamanca⁵⁸, quien ofertó a la baja algunas de las partes, como las tapias y escalera, por lo que le fue adjudicada⁵⁹.

Unos meses más tarde, en octubre de 1590 Ribero Rada recurrió el concurso, justificando no haber podido comparecer en el remate de la obra y haciendo valer sus derechos ante el provincial fray Luis de León, quien, tras consultarlo con el cardenal Quiroga, ambos se mostraron favorables a dar la empresa arquitectónica a su tracista, Juan del Ribero⁶⁰. Curiosamente, cuando este maestro fallece en 1600, su hijo Lucas del Ribero cede la obra al que había sido su rival, Juan de Nates, reconociendo implícitamente que era el que mayor capacidad tenía para culminar lo ejecutado por su padre.

⁵⁴ AHP de Ávila, Protocolos, Lucas Gutiérrez de Cordobilla, leg. 3.765, s/f.

⁵⁵ Este maestro ya había colaborado con Juan del Ribero en Asturias, sustituyendo a Juan de Cerecedo en 1580 la catedral del Principado. Trabajó en la Universidad de Oviedo hasta 1585 y en el monasterio de Corias. Más tarde estuvo en Valladolid y Salamanca. Sobre este artífice véase GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C. y otros, *ob. cit.*, pp. 688-689.

⁵⁶ Aunque en esa fecha figura relacionado con Palencia, ya que en esa provincia hizo la torre de San Hipólito de Támara y otras iglesias locales, además del puente de Herrera del Pisuegra, sin embargo, era un maestro que también conocía a Juan del Ribero y a Juan de Nates. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C. y otros, *ob. cit.*, pp.159-160.

⁵⁷ Recordamos que en las primeras trazas del convento de Madrigal (*ca.* 1545) había colaborado el maestro toledano Nicolás de Vergara, este dato explica que Elorriaga se presentara desde esa ciudad, donde, por otro lado, la obra del antiguo arzobispo de la sede primada hispana, el Cardenal Quiroga, era muy conocida. Las relaciones del eclesiástico con la corte de Felipe II también contribuyeron a estrechar lazos artísticos con El Escorial y Madrid. Sobre los maestros toledanos de este período consúltese, MARIAS FRANCO, F., *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. II, Toledo, 1985, pp. 280 y ss.

⁵⁸ Su nombre es uno de los más repetidos en relación con la actividad constructiva de finales del siglo XVI en el ámbito castellano-leonés. Aparece en las fábricas de los monasterios benedictinos de San Vicente, el cisterciense de los Bernardos y el de los Carmelitas calzados en Salamanca, trazados por Juan del Ribero. También trabajó en La Santa Espina, en Valladolid y en Benavente. Sobre su figura y relaciones familiares y profesionales véase BUSTAMANTE GARCÍA, A., *ob. cit.*, pp. 218-275.

⁵⁹ AHP de Ávila, Protocolos, Lucas Gutiérrez de Cordobilla, leg. 3765, s/f; GASCÓN BERNAL, J., *ob. cit.*, pp. 179-180.

⁶⁰ GASCÓN BERNAL, J., *ob. cit.*, p.182.

2.3 Amplia generación de poderes notariales y pleitos

En la misma década de los años 1580-1590 Juan del Ribero intensifica la firma de contratos y la asociación con otros artífices en la que se reparten las ganancias “por mitad”. El procedimiento obliga a perfilar responsabilidades y obligaciones con un notable desarrollo de burocracia administrativa y notarial, donde se repiten poderes, cartas de obligación y escrituras de concierto con sus múltiples colaboradores en las más de treinta obras que lleva a cabo en esos años. Paralelamente, se verán incrementados el número de litigios y pleitos en los que el maestro intervendrá como litigante o acusado.

En esta etapa de su vida, y con motivo de la fábrica del monasterio de San Claudio de León, en 1582, asistimos a los duros enfrentamientos entre Juan del Ribero y Juan de Nates, hasta entonces estrechos colaboradores. La fuerte personalidad artística de ambos deriva en rivalidad cuando Ribero impone a los monjes leoneses la condición de quedar como supervisor -“veedor”- de la obra por él trazada, reservando para Nates el puesto de director del proyecto, bajo la atenta mirada de Juan del Ribero. La limitación de este trabajo nos impide detallar los complejos entresijos del conflicto que, en parte, ya han sido previamente publicados por otros autores⁶¹. Si contemplamos la cuestión dentro de una perspectiva más amplia, en realidad la desavenencia entre ambos escondía la búsqueda de una independencia profesional y el hacerse con un grupo propio dentro de un sistema de cuadrillas y asociaciones propias de los maestros trasmeranos, siempre ajenos al ordenamiento gremial.

El ejemplo de San Claudio es muy significativo de los continuos y prolongados litigios ente las diversas partes e intereses que están involucrados o se ven afectados en una misma fábrica en la que intervienen maestros cántabros. A los problemas suscitados entre Ribero y Nates, se añaden los de éste con Felipe de la Cagija, su aparejador y, a su vez, éste con el cantero Pedro Lláne, yerno de Ribero. En la Real Chancillería de Valladolid se incoaron pleitos entre los citados arquitectos y el monasterio; entre los aparejadores y los peritos o veedores y entre los distintos responsables que van desfilando por la obra de la iglesia. El resultado final es la demora, el incremento del coste final de la obra y la conclusión del edificio varios años más tarde de lo previsto y con unos esquemas arquitectónicos en ocasiones alejados de la traza original.

⁶¹ Sobre este complejo y dilatado proceso constructivo se conserva abundante documentación que en su día fue publicada por VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “Juan de Nates y Felipe de la Cajiga en el monasterio de San Claudio de León”, *Tierras de León*, 39 (1980), pp. 130-132; RIVERA BLANCO, J., *La Arquitectura...*, pp. 111-114. De los distintos documentos notariales interesa sobre todo el del AHP de León, *Protocolos de Diego Díez de la Puerta*, leg. 94, ff. 933-981. El documento corresponde a 1613 donde se recogen los enfrentamientos y cuestiones derivadas de la construcción de la iglesia.

No menos complejos y dilatados fueron los pleitos en el monasterio de San Zoilo de Carrión y en la iglesia de San Marcelo de León. En la Real Chancillería de Valladolid se guarda el proceso incoado en 1585 con motivo de las obras y remate del claustro alto del monasterio de San Zoilo de Carrión, trazado por Ribero. La manipulación de las propuestas presentadas en la puja hace saltar la chispa entre los grupos que pugnan por ella, por un lado conocidos maestros cántabros y, por otro, maestros locales palentinos con menos formación y oficio. Con tretas poco claras, Felipe de la Cajiga se impone utilizando de manera interesada el nombre de Ribero Rada y de su hijo Lucas para ganarse el favor del Abad, a sabiendas de la influencia del maestro en la orden benedictina. En un primer momento ambos artistas dan la impresión de olvidar viejos rencores, pero enseguida sale a relucir la falta de sintonía y la renuncia de Ribero a apoyar las malas artes y engaños utilizados por Cajiga. Como en casos anteriores, las declaraciones de testigos y litigantes ponen de relieve la trama tan cohesionada de este colectivo⁶² (fig. 5).

La ruptura provocada a partir de San Claudio estableció dos grupos diferentes dentro del círculo clasicista de la Meseta Norte, en función de su apoyo a Nates o a Ribero. Del lado de Nates se colocó una de las figuras destacadas con las que Ribero tuvo que enfrentarse en varias ocasiones más, Felipe de la Cajiga. El pleito promovido en 1589, con motivo del reparto del remate y ganancias en la iglesia de San Marcelo de León, aporta interesantes datos sobre la condición hidalga de los litigantes, lazos de amistad y parentesco de testigos y sobre todo la rivalidad de ambos círculos⁶³.

⁶² ARChVa, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), c. 1274-1. De hecho la documentación de San Zoilo forma parte de una prueba judicial reclamada en otro pleito de 1586 contra Juan de Mazarredonda por la iglesia de San Benito el Viejo de Valladolid, de cuya capilla era patrón don Juan de Leguizamón, caballero de Santiago. Parte de esta documentación ha sido analizada por GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *ob. cit.*, pp. 301-310. En el caso de San Zoilo, los dos grupos que asisten al remate son, por un lado, maestros canteros, casi todos ellos trasmeranos, Juan de Mazarredonda, Felipe de la Cajiga, Juan del Río Alvarado, Juan Alvear, Juan Ortega Castañeda, Pedro de Nates, Alonso Tolosa, Pedro Prieto, Juan de la Cuesta y Juan del Ribero; por otro, figuran maestros carpinteros, albañiles y yeseros, representados por Toribio Vega y Rodrigo Losada, que serán engañados por los primeros.

⁶³ Sobre la iglesia de San Marcelo ya se tenían noticias de otros pleitos, publicados por RIVERA BLANCO, J., en su estudio ya citado sobre *La Arquitectura de León en la segunda mitad del siglo XVI*. Por nuestra parte aportamos otro pleito inédito, fechado en 1589, conservado en la Real Chancillería de Valladolid, donde Felipe de la Cajiga reclama a Ribero unas cantidades derivadas de la cesión que le había hecho Baltasar Gutiérrez de una parte de la fábrica que a su vez e inicialmente éste había concertado a medias con Ribero. Como en otros casos similares el discurrir del litigio nos va ofreciendo valiosos datos sobre cada uno de los que intervienen y declaran, bien como litigantes y acusados, bien como testigos. A favor de Cajiga “capital enemigo” de Ribero, intervienen: Pedro de Buega casado con una prima de Cajiga; Juan de Nates del que se dice es “amigo íntimo” de Felipe de la Cajiga; también lo es de Pedro de Naveda, preso en la cárcel de Villada, pero socorrido económicamente por el litigante, tenía una hermana casada con un hermano bastardo de Juan del Ribero, homónimo; Pedro Llénez, primo

<p>LEÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Juan de NATES: San Claudio, San Marcelo • Felipe de la CAJIGA: San Claudio, San Marcelo, Iglesia Mercado • Diego de la HOYA: Eslonza, San Isidoro, Carnicerías, La Robla • Rodrigo MARGOTE: San Claudio, Eslonza • Andrés de BUEGA: Eslonza, San Marcelo, Panaderías, casa Conde Luna • MARTÍNEZ DEL BARRIO: San Claudio, Eslonza • Juan ORTEGA PEÑA: Carnicerías • Pedro LLÁNEZ: San Claudio, San Marcelo, Iglesia Mercado • Juan de MAZARREDONDA: fianzas <p>ASTURIAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Felipe del HANO: Corias, San Vicente, San Pelayo • Felipe CAJIGA: Santo Domingo y fianzas varias • Diego MORTERA: Corias, San Vicente, Santo Domingo, San Francisco • Domingo de ARGÓS: Corias, San Vicente • Juan ORTEGA PEÑA: San Vicente, Universidad • Lucas CAJIGAL: Corias • Pedro LLÁNEZ: Santo Domingo • Juan de MAZARREDONDA: fianzas <p>SALAMANCA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Juan de NATES: Bernardos, convento de la Vega • Juan de NATES NAVEDA: San Vicente, Bernardos • Juan y Felipe ALVARADO: San Vicente • Francisco de la HOYA: San Andrés • Miguel ONTIVEROS: San Vicente • Simón MONASTERIO: Los Villares
--

Fig. 5. Cuadrillas y artífices relacionados con Juan del Ribero (1582-1599).

2.4 La gestión económica de los proyectos

De esta intensa actividad y de su capacidad de dirección y control de la “máquina” clasicista nos queda un rico testimonio. En el inventario de bienes de la casa salmantina de Juan del Ribero, realizado en 1600, tras la muerte del maestro, nos llama poderosamente la atención la existencia de un “archivo privado de documentos”. El dato es otro interesante aspecto de la personalidad de nuestro artífice, donde se revela como hombre meticulouso, gestor responsable y con voluntad de controlar personalmente los complejos entresijos contractuales y económicos de la variada actividad arquitectónica que

segundo de la Cagija del que fue su criado y aparejador en San Claudio, donde también hubo pleito; Llánéz, al parecer enemistado con Ribero, fue criado de Juan Ortega Peña, yerno éste del de Rada “que como tal le tuvo en su casa y le alimentó”. Además de este complejo panorama de parentesco y apoyos, el pleito pone de relieve hasta qué grado defienden todos estos maestros su condición hidalga, especialmente en los ejemplos de los dos protagonistas.

desarrolló a lo largo de la vida. La amplia burocracia generada en torno a sus obras implicaba serios problemas administrativos, económicos y de contabilidad, relacionados con el sistema de contratación, poderes, pagos por tercias, fianzas, deudas, peritaciones, etcétera, tal y como se demuestra en la copiosa documentación notarial y jurídica que produjeron sus fábricas. Todo ello debió de ser recogido en el citado archivo que figura en el inventario de sus bienes, dispuesto al parecer en “siete cajones”, donde se encontraban clasificados los legajos, las cartas de pago, obligaciones, cédulas, y documentos similares, según leemos:

“Siete cajones, en el primero estava lleno de papeles a modo de cartas de pago y obligaciones y otros papeles; el segundo de la misma forma... en el tercero estava un legajo a modo de cartas de pago... en un quinto estava una zedula yntitulada que dize: debe Francisco de Miranda, mayordomo de la fábrica de dicha catedral veynte y quatro mil setezientos maravedies... para la Navidad que viene”⁶⁴.

En alguno de estos cajones el maestro guardaba también ciertas cantidades de dinero y algunas joyas⁶⁵. Es evidente que Juan del Ribero Rada fue reuniendo esta copiosa documentación en su domicilio profesional, el de Salamanca, no en el familiar de Rada, con el ánimo de solventar posibles problemas y saldar deudas o de justificar demandas, pero también como buen gestor y contable de la ingente producción arquitectónica y de las considerables sumas de dinero que pasaron por sus manos, cuyas cantidades totales son difíciles de precisar y de las que únicamente, por el momento, podemos proporcionar cifras puntuales que nos ayudan a acercarnos a un sugerente tema: el coste de las fábricas (figs. 6 y 7).

De ciertos ejemplos contamos con datos bastante aproximados, como sucede en el caso de la iglesia de San Claudio de León, ofertada por Juan de Nates en 24.000 ducados, rebajada por Felipe de la Cajiga a 19.000 y rematada en la postura más baja, la de Juan del Ribero en 17.000 ducados, sin materiales. La dilatación del proceso constructivo y los diversos pleitos incoados en relación con esta fábrica, provocaron un incremento del coste final que, en palabras del anónimo historiador del monasterio de 1620, ascendió a 26.000 ducados. Por lo que respecta al claustro leonés, por la ejecución de las veinte y cuatro capillas levantadas bajo la dirección de Ribero se pagaron 12.000 ducados, sin materiales⁶⁶.

⁶⁴ AHP de Salamanca, Protocolos, Francisco de Zamora, leg. 5.312, ff. 700r y ss.

⁶⁵ *Ibidem*, f. 700v. En el cajón cuarto se menciona “una caja con anteojos”, un estuche de compases, un vidrio y otros papeles. Sigue la relación de objetos en los restantes cajones, donde se guardan monedas y joyas. Entre las cantidades monetarias se anotan los 318 reales que aparecen en el cuarto cajón y los 60 doblones de a cuatro y otros dineros guardados dentro de un talego en el último cajón del archivo.

⁶⁶ GASCÓN BERNAL, J., *ob. cit.*, pp. 170-190.

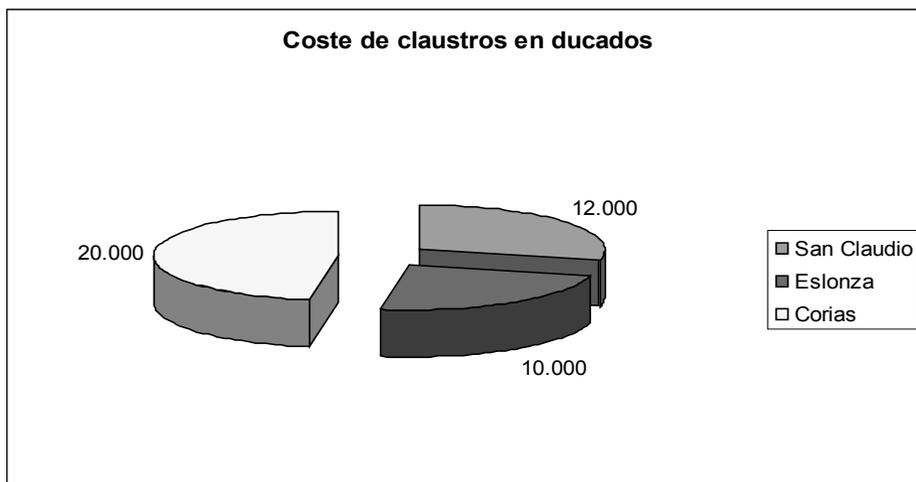


Fig. 6. Costes de claustros relacionados con Juan del Ribero Rada (en ducados).

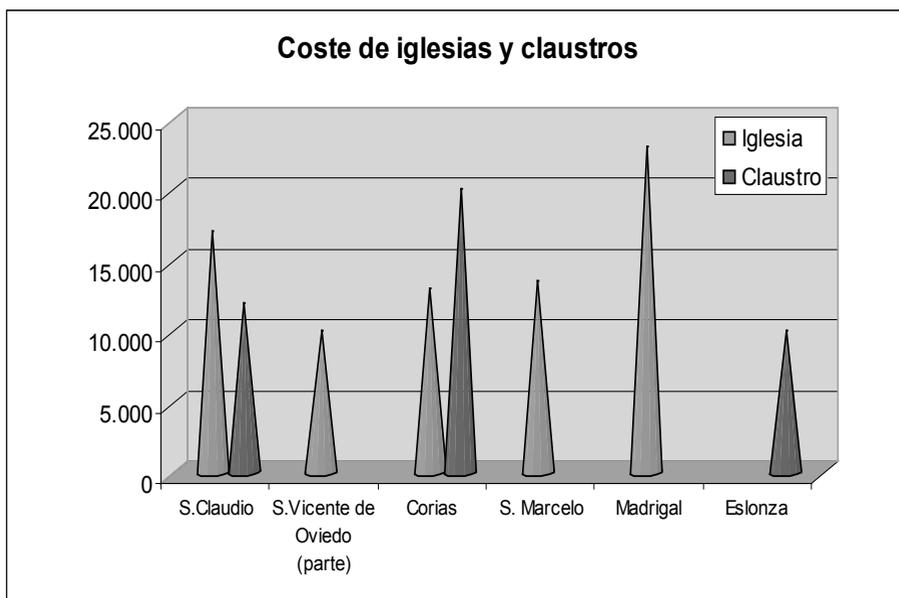


Fig. 7. Costes de claustros e iglesias relacionados con Juan del Ribero Rada (en ducados).

Las cifras son bastante similares en el caso de San Pedro de Eslonza, donde cada capilla claustral se remató en 5.000 ducados, corriendo por cuenta de la casa benedictina los materiales. En San Juan de Corias, la iglesia costó unos 13.000 ducados. En San Vicente de Oviedo se pagaron a Ribero, solo por una parte del templo, 10.000 ducados. Por lo que respecta a la iglesia de San

Marcelo de León, su fábrica ascendió a 13.500 ducados⁶⁷. Finalmente, para no abundar en más datos, anotamos que en San Agustín de Madrigal, la fábrica de la iglesia ascendió a 23.000 ducados, cifra bastante más alta que las anteriores, ya que en este caso además del templo era necesario llevar a cabo el espacio funerario del Cardenal Quiroga⁶⁸.

Si tenemos en cuenta los proyectos de las iglesias de los monasterios de San Claudio, San Vicente de Oviedo, Corias y Madrigal suman un total de 56.000 ducados (sin materiales) a los que se añaden más de 40.000 ducados de las intervenciones en las distintas partes de los claustros de Salamanca, Eslonza, San Claudio, San Zoilo y Corias, lo que hace un total que supera los 100.000 ducados que el maestro manejó en tan solo seis obras y en el corto plazo de tiempo de 1582 a 1599 (fig. 6). A ellos tendríamos que añadir los de otras tantas fábricas -civiles y religiosas- que paralelamente llevaba a cabo en varios lugares. Para concluir, las actividades llevadas a cabo en los distintos monasterios analizados, se organizaron como una gran empresa o, en términos actuales, se proyectaron dentro de un “estudio” de arquitectura al que Juan del Ribero dedicó unos cuarenta años de su vida y de la que nos legó parte de las mejores páginas del clasicismo español, del que las abadías y conventos levantados bajo su atenta dirección y control son claros exponentes.

⁶⁷ RIVERA BLANCO, J., *La Arquitectura...*, pp. 147-158.

⁶⁸ AHPde Salamanca, leg. 3881, f. 210r, 16 octubre de 1596, carta de poder de Juan del Ribero a Antonio Vázquez Buceta, tesorero general de la Inquisición, para que, en su nombre, cobre de don Jerónimo Barrionuevo, testamentario del Cardenal Quiroga, los 5.000 ducados que le deben del pago de la obra que Ribero hizo en la capilla mayor de dicha iglesia del convento de Madrigal, donde está enterrado el cuerpo del Cardenal. En la correspondiente libranza se especifican las cantidades totales y parciales en las que se contrató la obra.