

Trayectoria arquitectónica de Alonso de Covarrubias

Ángel Carlos Santos Martín¹
Ángel Santos Vaquero²
UNED (España)

Recibido: 26/10/2022. Aceptado: 18/04/2023

RESUMEN

A la vista del artículo *El imaginero Alonso de Covarrubias en Roma*, escrito por Juan José Coplés y María Elena Aguado, presentando como novedad la presencia de Alonso de Covarrubias en Roma en 1508 y en el que expresan “hasta qué punto tan significativa novedad implicará la necesidad de emprender una revisión, en clave romana, de la extensísima obra del inmortal genio toledano”, manifestamos una serie de razonamientos con la opinión de que no es posible establecer una relación directa entre este viaje a Italia y su estilo arquitectónico posterior, por lo que no cabe plantearse una revisión, en clave romana, de la obra del inmortal genio toledano a raíz de este descubrimiento.

PALABRAS CLAVE

Alonso de Covarrubias, Roma, carrera profesional, formación, evolución estilística.

Architectural career of alonso de covarrubias

ABSTRACT

In view of the article *The image maker Alonso de Covarrubias in Rome*, written by Juan José Coplés and María Elena Aguado, presenting as a novelty the presence of Alonso de Covarrubias in Rome in 1508 and in which they express “to what extent significant novelty will imply the need to undertake a review, in a Roman key, of the extensive work of the immortal genius from Toledo”, we express a series of arguments with the opinion that it is not possible to establish a direct relationship between this trip to Italy and its architectural style later, so it is not possible to consider a review, in a Roman key, of the work of the immortal genius from Toledo as a result of this discovery.

KEY WORDS

Alonso de Covarrubias, Rome, professional career, training, stylistic evolution.

¹ Arquitecto técnico.

² Doctor en Historia. ORCID = <http://orcid.org/0000-0003-2369-2014>.

Introducción

Después de leer el interesante y novedoso artículo de Juan José Coplés (Universidad Complutense de Madrid) y María Elena Aguado (Universidad de Castilla La Mancha) “*El imaginero Alonso de Covarrubias en Roma*”³, creemos que es preciso atender a su contenido para, por un lado, celebrar su hallazgo, por diversas razones que exceden incluso las indicadas por sus autores y, por otro, matizar, según nuestro criterio, sobre la influencia que el viaje y estancia del insigne arquitecto en Roma pudo tener en su formación renacentista y en el diseño de sus obras.

Los autores del artículo han demostrado que Covarrubias viajó a Italia en 1508, con el título de “escultor”, a fin de supervisar las obras que se estaban realizando en la capilla del Santísimo Sacramento que tenía en la iglesia de San Lorenzo in Damaso, en el rione Parione, en Roma, la *Venerable Sociedad del Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo*, patrocinadas por doña Teresa Enriquez (la Loca del Sacramento), viuda de don Gutiérrez de Cárdenas, señores de Torrijos (Toledo).

Ampliando los datos sobre esta empresa, diremos que la capilla era suntuosa, con mármoles y bronce, a la que dotó dicha señora de mucha renta, preciosas alhajas, ornamentos y cuanto fuese necesario para el debido culto al Santísimo y para que se llevase a los enfermos con dignidad. Asimismo, regaló ocho varas de brocado para hacer un palio. Logró del papa Julio II, junto a la confirmación de la cofradía, una serie de gracias y privilegios conducentes a promover el culto al Santísimo Sacramento y a la ayuda caritativa a los necesitados, a la vez que el mismo pontífice se consideró hermano de la cofradía, solicitando ser asentado en los libros de su hermandad. También solicitó del papa que le permitiera fundar en Torrijos (España) otra cofradía con los mismos estatutos, gracias y privilegios que la ya erigida en San Lorenzo in Dámazo. Julio II le concedió la petición despachando una bula en Roma a 21 de agosto de 1508⁴.

Duración de su estancia en Roma y posible regreso a la misma ciudad

Según los datos aportados en el artículo que nos ocupa, Covarrubias llegó a Roma en el año

1508, a la edad de 20 o 22 años –teniendo en cuenta la posible fecha de su nacimiento en 1486 o 1488, que ya apuntamos en nuestro libro–⁵. Su estancia allí, como hemos indicado anteriormente, se debe a un contrato vinculado a una obra específica, la construcción de la capilla del Santísimo Sacramento en la iglesia de San Lorenzo in Damaso. Dicha obra se concluye en junio de 1509, según los datos también facilitados en el citado artículo de Juan José Coplés y María Elena Aguado. Es fácil pensar, por tanto, que para esa fecha, finalizado su contrato, Alonso de Covarrubias habría regresado ya a Toledo, por lo que su estancia en Roma no se habría prolongado más allá de un año.

¿Cabría, no obstante, la posibilidad de que Alonso de Covarrubias se quedara por más tiempo en Italia? La primera noticia constatable que se tiene de él en España tras este viaje, data de 1510, cuando acompaña a Antón Egas y Alonso Rodríguez a Salamanca, donde habían sido convocados por segunda vez (la primera fue en 1509, pero al no acudir, se requirió su presencia nuevamente en 1510) por Fernando el Católico y su hija doña Juana, para que eligieran el lugar donde iniciar la construcción de la catedral⁶. Covarrubias acompañó a dichos arquitectos como imaginero y testigo de la diligencia encomendada.

Es importante también tener en cuenta la fecha de nacimiento de su primer hijo, en julio de 1512, por lo que es lógico que se casara con anterioridad a esa fecha con María Gutiérrez Egas, familia de los Egas.

En función de estos documentos cabe la posibilidad de que Covarrubias se quedara en Roma un año más, es decir, durante un total de dos años; pero esta hipótesis nos parece muy improbable. En Torrijos había conseguido ya un nombre y una posición profesional con grandes perspectivas de ascenso ligados a su relación con los Egas, mientras que en Roma era todo un desconocido. Si tenemos en cuenta su carácter⁷ es difícil imaginar a Covarrubias intentando abrirse hueco en esa ciudad sin tener a nadie que le respaldara económica ni socialmente. Aunque no hay datos que lo confirmen, es muy probable que trabajara junto a los hermanos Egas en Torrijos en la traza de la fachada de la Colegiata de este pueblo (como aprendiz en el taller de Antón Egas). Parece innegable que así fuese, actuando

³ Coplés /Aguado, 2022: 459-486.

⁴ Bayle, 1922; Alarcón, Miguel Ángel, 1893.

⁵ Santos Vaquero /Santos Martín, 2003: 95.

⁶ Llaguno y Amirola, 1829: 285, 288 ,286 y 289.

⁷ Santos Vaquero / Santos Martín, 2003: 112.

de “imaginario” o entallador, y no se descarta que también participara en las obras del palacio de Altamira, perteneciente a don Gutierre de Cárdenas y doña Teresa Enríquez, en los desaparecidos palacio y convento franciscano y en la cabecera del antiguo Hospital de la Trinidad, más conocido por el Cristo de la Sangre⁸. Todo esto ocurría en 1509. En caso de ser cierto vuelve a corroborarse que no se mantuvo en Roma por más de un año.

¿Existe, por otro lado, la posibilidad de que regresara a Italia más adelante, antes de que en 1526 trazara el Convento de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara, primera obra en la que se aprecian rasgos evidentes de un conocimiento más exhaustivo y correcto del estilo renacentista? Hagamos un breve repaso de su quehacer desde 1510 hasta 1526:

-En 1512 hubo nueva reunión de arquitectos en Salamanca, convocados por el obispo y el cabildo, para tratar sobre los planos de la catedral. Entre los nueve que acudieron se hallaba Alonso⁹.

-Entre 1513 y 1514 esculpe tres lápidas funerarias: Los sepulcros de los padres de D. Francisco de Rojas en la iglesia de San Andrés en Toledo y los del obispo D. Tello Buendía y el del arcediano de Calatrava D. Francisco Fernández de Cuenca en la catedral de Toledo.

-Entre 1515 y 1518, trabaja como imaginario, junto con otros artistas, en el altar de Santa Librada de la catedral de Sigüenza y realiza otros trabajos menores como escultor.

-En 1517 comienza a trabajar en el Hospital de Santa Cruz. Labor que desarrollará hasta 1524.

-Entre 1519 y 1520 realiza la remodelación de un retablo y sus aledaños en Cifuentes (1519) y de la capilla de la Santísima Trinidad en la catedral de Toledo (1520)

-Entre 1520 y 1525 lleva a cabo, por primera vez, la elaboración de algunas trazas arquitectónicas: iglesia nueva en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana junto con Vasco de la Zarza (1520) y el claustro de la Botica del monasterio de Guadalupe (Cáceres) junto con su maestro Antón Egas (1525).

-En 1526 traza por vez primera en solitario una obra de carácter arquitectónico, la iglesia de Albalate de Zorita.¹⁰

⁸ Azcárate, 1982; Pereda De La Reguera, 1952: LXXX.

⁹ Llaguno y Amirola, 1952: LXXX.

¹⁰ Las referencias y datos relacionados con las fechas aportadas tanto para este como para los anteriores trabajos pueden ser consultadas en Santos Vaquero /Santos Marín, 2003: 163-173.

Basándonos en esta lista de trabajos documentados, sólo cabe pensar en la posibilidad de un hipotético nuevo viaje a Italia entre los años 1520 y 1525. La probabilidad de que así fuese es muy baja, dado que de ser así habría abandonado durante un tiempo el seguimiento y ejecución de obras tan importantes como la iglesia nueva de San Bartolomé de Lupiana o la capilla de la Santísima Trinidad en la catedral de Toledo. No obstante, de haberse concretado, sería un viaje mucho más indicativo y causal de su cambio estilístico, que este viaje de 1508 que acaba de documentarse.

Formación y profesionalidad

La confirmación de que Alonso de Covarrubias viajó a Italia, en contra de lo que se había especulado hasta el momento por parte de todos los historiadores, es evidente que supone un importante dato respecto al desarrollo de su carrera profesional. Si bien su importancia más que recaer en el ámbito estilístico de su obra, tal y como intentaremos demostrar posteriormente, nos facilita importantes datos en cuanto a su formación inicial y su consolidación como profesional reconocido en el ámbito de la profesión de cantería e imaginaria.

Efectivamente, hasta la fecha no se tenía ningún dato sobre su etapa de formación, por lo que todas las teorías al respecto especulaban con la opción de que fuese aprendiz y oficial del maestro Antón Egas, y que, con los años y su buen hacer, fue capaz de hacerse un hueco entre los mejores artistas de su época. Estas especulaciones se basaban en su posterior relación, profesional y familiar, con este importantísimo maestro de la arquitectura de su época, perfectamente contrastada a partir de 1510, cuando aparece, como ya hemos dicho, acompañándolo en un viaje a Salamanca para elegir el lugar donde iniciar la construcción de la nueva catedral¹¹.

En realidad, el artículo de Juan José Coplés y María Elena Aguado tampoco da luz sobre la totalidad de su etapa formativa, dado que la incógnita sigue existiendo en cuanto a su quehacer y progreso durante los años anteriores al año 1508, es decir, antes de cumplir los 20 o 22 años –es importante precisar que en aquella época esta edad ya puede ser considerada como una edad avanzada, teniendo en cuenta la me-

¹¹ Llaguno y Amirola,; 285, 288 ,286 y 289.

dia de la esperanza de vida de aquel entonces—. Sin embargo, es cierto que nos ofrece un dato importante sobre los que podríamos considerar los dos últimos años previos a su consolidación como profesional de la imaginiería, así como valiosa información que despeja otras incógnitas presentes hasta el momento.

Una de las incógnitas que despeja es la que existía acerca del inicio de su relación con Antón Egas. Independientemente de si en los años anteriores a 1508 fuera o no discípulo suyo, lo que nos deja claro es que el trato con este maestro viene dado a partir de la estrecha relación de su familia –en concreto a través de su hermano–, con doña Teresa Enríquez (la Loca del Sacramento), viuda de don Gutierre de Cárdenas, señores de Torrijos (Toledo).

Siguiendo la información aportada, y documentada, en el artículo de Juan José Coplés y María Elena Aguado, Juan de Covarrubias –quien era capellán de doña Teresa–, fue enviado a Roma por ésta para hacerse cargo de las obras que patrocinaba y se estaban realizando en la capilla del Santísimo Sacramento que tenía en la iglesia de San Lorenzo in Damaso, en el rione Parione, en Roma, la Venerable Sociedad del Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo. Este artículo documenta que, una vez allí, Juan de Covarrubias contrató a su hermano Alonso de Covarrubias en calidad de ‘escultor’ o ‘imaginero’, a fin de supervisar dichas obras.

No es mucho especular que Alonso de Covarrubias ya conociera y se relacionara con Doña Teresa Enríquez con anterioridad a esta fecha, ni tampoco lo es que hubiera trabajado en alguna de las obras que patrocinaba en su localidad, Torrijos (Toledo), o que también trabajara en las que emprendió con posterioridad, como por ejemplo la Colegiata del Santísimo Sacramento, en la cual Antón y Enrique Egas participaron a partir de 1509. ¿Sería esta la obra en la que se conocieron los Egas y Alonso de Covarrubias y que supuso el inicio de una larga y estrecha relación no sólo profesional, sino también familiar? Sea o no este el inicio de esta relación, lo que sí podemos afirmar es que el vínculo de unión entre ambos se establece a través de doña Teresa Enríquez y sus numerosos patrocinios.

La segunda incógnita que se despeja tiene relación con cómo se había dado su cualitativo salto profesional. Hasta ahora resultaba extraño que el primer dato encontrado sobre él fuera, nada más y nada menos, que el formar parte de un grupo de notorios arquitectos, aun siendo en

calidad de acompañante, para dar un informe relacionado con la futura construcción de la nueva catedral de Salamanca en 1510, tal y como hemos indicado anteriormente.

En aquella época es evidente que para escalar profesionalmente se necesitaba de un protector y patrocinador; ahora queda claro que Doña Teresa Enríquez lo fue, quizá sin pretenderlo, junto con su hermano. Ambos lo llevaron de la mano ante los Egas, y luego fueron estos quienes recogieron el testigo y fueron sus protectores ante otras figuras e instituciones mucho más influyentes como el cabildo catedralicio de Toledo o la misma casa real. Más también es evidente que para que se diera un completo y definitivo ascenso profesional, se necesitaba también de técnica, saber hacer y conocimiento. El viaje a Roma que sus dos primeros protectores le proporcionaron, debió dotarle de ese nivel de conocimientos y calidad artística y técnica que se requiere para alcanzar un determinado prestigio. Es decir, la categoría necesaria y suficiente para hacernos más fácil aún entender por qué motivo aparece de pronto en ese viaje a Salamanca en compañía de Antón Egas.

Importante sería lograr nuevos documentos que nos alumbraran sobre sus años anteriores a 1508 y que corroboraran, bien su conexión directa con el taller de los Egas, bien su relación con don Gutierre de Cárdenas y doña Teresa Enríquez.

Estilo

El hallazgo que hacen Juan José Coplés y María Elena Aguado a cerca del viaje de Alonso de Covarrubias a Roma, les lleva a concluir *“hasta qué punto tan significativa novedad implicará la necesidad de emprender una revisión, en clave romana, de la extensísima obra del inmortal genio toledano”*¹².

Sin duda se trata de un descubrimiento importante. Si consideramos a Alonso de Covarrubias como uno de los seis *“grandes creadores”*¹³ de la arquitectura renacentista en España y que sólo él y Diego de Siloé, de entre los seis, habrían viajado a Italia y, por tanto, habrían contemplado directamente el arte renacentista italiano del momento, pudiendo así asimilarlo con más facilidad e importarlo a la península Ibérica¹⁴. Todo esto

¹² Coplés /Aguado, 2002: 482.

¹³ Véase Nieto et al., 1997: 120.

¹⁴ Conviene anotar aquí que los historiadores Nieto, Morales, y Checa apuntan que es difícilmente explicable que Diego de Riaño no haya estado en Italia, en virtud

sin menospreciar la valía de otros grandes, entre los que destacamos a Pedro Machuca y a Francisco Florentín, quienes también se formaron en Italia. Aun así creemos que no es posible afirmar que el viaje de Covarrubias a Italia supusiera para él un antes y un después en su estilo artístico, y menos aún en cuanto a la arquitectura se refiere.

Para la mayoría de los arquitectos o tracistas coetáneos suyos, los comienzos profesionales eran como imagineros (escultor de imágenes) hasta que posteriormente llegaron a considerarse “arquitectos”, aunque este término no fue utilizado en España hasta mediados del siglo XVI. Hasta entonces el título que ostentaban los que diseñaban, construían los edificios y encabezaban el equipo encargado de su construcción durante el medievo, era el de “maestros de cantería”. La calificación profesional de “arquitecto” aparece en España, en letra impresa, por primera vez en Toledo, en 1526, cuando se imprime la obra de Diego de Sagredo “Medidas del Romano”. El término se irá generalizando en España a medida que transcurre el siglo XVI: Covarrubias lo recibe por parte de la catedral de Toledo cuando se le contrata en 1534; Diego de Siloé lo emplea en 1536 y en 1541 el cabildo de la catedral de Plasencia (Cáceres) le llama “arquitecto de esta catedral y de la de Granada”; en 1537 el emperador Carlos V denominará así a Covarrubias y Luis de Vega al encargarles las obras de los alcázares reales de Toledo, Madrid y Sevilla; esa misma titulación la recibe Juan Bautista de Toledo, por parte de Felipe II en 1561 y Juan de Herrera en 1567. Este último arquitecto recibe el título de “Arquitecto de su Majestad” en 1577 y en 1588 el de “Arquitecto General”¹⁵. A la vez se van desarrollando otras terminologías en el ámbito de la construcción, como el de “aparejador” (persona especialista en los distintos tipos de aparejos). Así aparece en los libros de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo por primera vez en el año 1564¹⁶.

Es muy conveniente resaltar que este “maestro de cantería”, este constructor, era realmente un artesano hecho a sí mismo, que iba adquiriendo los conocimientos a base de la experiencia que le producía el curso normal de su trabajo constructivo, normalmente al lado de otros artistas con similar formación y a las órdenes de maestros más o menos consagrados, en función

del taller en el que se trabajaba. Este es el caso también de otros grandes contemporáneos suyos como Diego de Siloé, Pedro Machuca, Jerónimo Quijano, Diego de Riaño o Andrés de Vandelvira, entre otros. Por otra parte, es también interesante aludir a que la admiración e implementación del lenguaje clasicista y manierista de raíz propiamente italiana fue tardía en la Península Ibérica debido a la admiración generalizada por los lenguajes tardogóticos, en particular el plateresco.

Pero entonces ¿Cuáles son las vías por las que estos grandes artistas modificaron su estilo y llegaron a consagrarse como los grandes creadores del nuevo modo a lo romano en España, y cuál fue su trayectoria?

En la mayoría de ellos el cambio de estilo se produce de un modo más o menos brusco y debido a dos motivos principalmente, dependiendo de cada caso. En el caso de Siloé y Machuca, por seguir la lista enunciada, se debe fundamentalmente a su estancia y formación en Italia. En el caso de Quijano, Riaño y Vandelvira se debe fundamentalmente a su formación directa con un maestro o maestros ya doctos en el nuevo orden a lo romano: Quijano fue discípulo del italiano Francisco Florentín, y Riaño y Vandelvira se empararán inicialmente del nuevo estilo a raíz de su relación profesional con Diego de Siloé, relación a partir de la cual intentarán ampliar sus conocimientos mediante la adquisición de nuevos documentos y textos impresos.

Consideremos, por ejemplo, con más detalle la figura de Diego de Siloé, el otro gran creador de la arquitectura del renacimiento español que también viajó, en este caso a Nápoles, en 1517 a la edad de entre 27 y 30 años. Siloé permaneció en Italia alrededor de dos años, hasta 1519. Nada más volver, a finales de ese mismo año, es contratado para el diseño de la que sería una de sus obras más elogiadas, la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos, de estilo renacentista por excelencia. Podemos observar que la correlación entre su viaje a Italia y su cambio estilístico es más que evidente, diríamos que es inmediata, así como el cambio en su faceta artística. Siloé llegará a Nápoles como escultor, pero volverá a España con otras habilidades y pretensiones, atreviéndose enseguida a realizar labores de tracista o arquitecto. La diferencia con Alonso de Covarrubias es más que considerable. Mientras que Covarrubias llega a Italia con 20 años, sin haber apenas concluido su etapa de formación, sin que se le conozca ningún trabajo ni obra en particular, Siloé lo hace con 30 años, con una

de la gran madurez e inspiración en su estilo clásico, Nieto, 134.

¹⁵ Mariás, 1992 y 1989.

¹⁶ Archivo Capitular de Toledo, Obra y Fábrica (ACTOF), nº 860 (1564-65).

trayectoria y experiencia profesional consolidada –fundamentalmente en Burgos y Barcelona, y al lado de maestros como Bigarny o Bartolomé Ordoñez-. Covarrubias, a su vuelta, aún debe esforzarse por consolidar su trayectoria profesional individual, y necesita 18 años para emprender en solitario sus labores como tracista, por el contrario, Siloé regresa ya con la intención de ser reconocido y apreciado como tal.

En el caso de Andrés de Vandelvira, por poner otro ejemplo, su cambio de estilo se produce a raíz de que en 1536 se compromete, junto a Alonso Ruiz, a edificar la iglesia de El Salvador de Úbeda (Jaén), según las trazas de Diego de Siloé. Por aquel entonces Vandelvira tenía 27 años, y ya había ejercido como tracista o arquitecto con anterioridad en las obras del Convento de Uclés¹⁷. La relación profesional con Diego de Siloé y la escuela granadina resultaron ser el revulsivo necesario para su posterior consagración como arquitecto renacentista.

En cuanto al maestro Covarrubias, su evolución estilística del gótico inicial al estilo de transición y de éste al renacentista, en lugar de brusco fue, muy por el contrario, gradual y lento, por lo que en ningún momento puede vincularse a su viaje a Italia en 1508. Veámoslo con detenimiento.

Alonso de Covarrubias llegó a Italia en calidad de imaginero, con 20 o 22 años de edad, como hemos expuesto al comienzo de este texto, y volvió como tal sólo un año después –en cualquier caso su estancia allí no pudo prolongarse por mucho más de un año, a lo sumo dos, como hemos demostrado con anterioridad-. La misma importancia debe darse a la edad con la que inició su viaje, como al tiempo de estancia allí, como al auto-convencimiento y consideración profesional que ostentaba antes y después del mismo.

En este sentido ponemos énfasis en tres singularidades constatables que reafirman nuestra idea de que su trayectoria estilística responde a un proceso evolutivo progresivo y lento.

En primer lugar puede demostrarse que a su regreso continuó su labor exclusivamente como imaginero, la misma actividad que elaboraba con antelación al viaje, y con un estilo más propio del “plateresco”, o estilo de transición, que del estilo “a lo romano”¹⁸. Desde 1510, año que aparece con

Antón Egás en Salamanca, hasta 1513 no existen documentos sobre su trabajo artístico. Siguiendo con la relación de trabajos reseñados con anterioridad, es en este año de 1513 cuando se le contrata como “imaginario” para tallar dos frontales en alabastro para el sepulcro de D. Francisco de Rojas en la Iglesia de San Andrés de Toledo; este trabajo es de puro estilo de transición o plateresco insertado en una obra gótica. El siguiente trabajo documentado es el diseño y ejecución de los sepulcros para dos arcedianos en la Catedral de Toledo, fechado en 1514, y cuyo estilo es más cercano al gótico que al nuevo romano. No será hasta 1520 cuando realiza la traza del sepulcro Gutiérrez Díaz, en la Catedral de Toledo, con un estilo más personal y cercano al romano, obra que podría considerarse modelo inicial para otras similares trazadas con posterioridad, si bien todavía con reminiscencias góticas, propias del estilo de transición o plateresco.

En segundo lugar, también es constatable que continuó trabajando bajo la tutela de otros. Durante estos años está totalmente vinculado al taller de los Egas. Obsérvese, por ejemplo, que el sepulcro de D. Francisco de Rojas en la Iglesia de San Andrés de Toledo le fue contratado previamente a Antón Egás. Véase así mismo que Enrique Egás era por entonces maestro mayor de la Catedral de Toledo, para la cual Covarrubias realiza los trabajos anteriormente descritos. No es menos reseñable el contrato que obtuvo para las obras del Hospital de Santa Cruz de Toledo (1517-1524), obra dirigida por los Egás.

Y cuando no trabaja bajo la tutela de los Egás, lo hace en equipo, nunca en solitario –véase su colaboración con los grupos de artistas que trabajaron en el altar de Santa Librada en la catedral de Sigüenza en Guadalajara (1515-1517).

Por último se constata, además, que su entrada en el mundo de la construcción y la arquitectura la realiza con bastante posterioridad, a través de un proceso gradual, afianzando sus pasos y conocimientos poco a poco, en lugar de dando un salto cualitativo. No fue hasta doce años después del viaje en cuestión, en 1520, que elabora por primera vez algunas trazas arquitectónicas para el monasterio de San Bartolomé de Lupiana junto a Vasco de la Zarza (véase que ni siquiera lo hace a solas). Fue también en 1520 cuando lo encontramos trabajando como supervisor y, según algunos documentos, como contratista en la obra del Hospital de Santa Cruz de Toledo.

Y cuando hablamos de la importancia de estas cuestiones es porque creemos que para poder afir-

¹⁷ Nieto et al., 1997: 174.

¹⁸ Un ejemplo de ello son las lápidas funerarias que realiza entre 1513 y 1514 en la catedral de Toledo, las cuales siguen los estereotipos propios del estilo de transición entre el gótico y el renacentista, estando incluso más cercanas al primero que al segundo.

mar que existe una repercusión de algo o alguien sobre algo o alguien, debe constatarse un antes y un después. Este antes y después lo podemos advertir en la casi totalidad de otros artistas de su tiempo que viajaron a Italia, pero no podemos hacerlo en el caso de Alonso de Covarrubias. En primer lugar porque no se tiene conocimiento fehaciente de ninguna obra suya anterior al viaje (no es posible establecer un antes y un después), y en segundo lugar porque su después estilístico a lo romano, en el sentido estricto del mismo, no aparecerá en sus obras como mínimo hasta 18 años más tarde, en 1526, cuando, actuando ya como tracista, a solas, en la obra del Convento de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara, introduzca notables características a lo romano en un diseño que no deja de ser todavía, no obstante, una obra estructuralmente gótica¹⁹. Demasiado tiempo para establecer una correlación mínimamente estrecha entre ambos acontecimientos.

Todos los trabajos posteriores a su viaje a Roma son, como se observa, estilísticamente similares a los de sus coetáneos, en ningún momento rompe con el estilo imperante ni aporta novedades destacables, sí un buen hacer, gran calidad, y un gran conocimiento de su trabajo.

Habrá que esperar a 1526, como ya hemos dicho, para encontrar en esta su obra, como tracista independiente del Convento de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara, algunos rasgos del nuevo estilo procedente de Italia, tal y como apuntan la mayoría de los historiadores, si bien casi todos ellos la siguen encuadrando dentro del plateresco, o estilo de transición, como por ejemplo Chueca Goitia, quien considera que es “*la primera obra del nuevo estilo, el plateresco florido*”²⁰, o Laina Serrano quien afirma que “*pertenece al apogeo del estilo plateresco*”²¹. Incluso hoy Fernando Marías²² y José Miguel Muñoz Jiménez²³ la siguen considerando una obra del plateresco.

Nosotros, sin embargo, coincidimos con Víctor Nieto en que esta obra “*muestra una orientación a favor de la recuperación de un estilo y unos principios mínimos de la composición y la proporción clásica de la arquitectura*”²⁴, si bien también estamos de acuerdo en que ese intento de modernización no llega a formalizarse en

su totalidad. La obra, además de estar ejecutada mediante el empleo de técnicas estructurales propias del gótico y una decoración manierista, es evidente que intenta armonizar con la portada del palacio de D. Antonio de Mendoza, diseñado por Lorenzo Vázquez, situado en el solar contiguo a la iglesia, por lo que tampoco se puede afirmar que se trate de una obra rotundamente “a lo romano”.

La obra del Convento de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara marca el inicio de lo que consideramos la segunda etapa estilística de Covarrubias, que se prolongará hasta la fecha en que da las trazas para el Claustro de los Dominicos de Ocaña (Toledo), en 1542, treinta y cuatro años después de su regreso a Italia. Hacemos hincapié en esta consideración en tanto en cuanto, como ya tuvimos ocasión de desarrollar en nuestro libro, es durante esta etapa cuando Covarrubias va a evolucionar estilísticamente hacia el nuevo estilo renacentista. Y esta evolución la llevará a cabo de la misma manera a como la había hecho anteriormente, desde sus comienzos como aprendiz imaginero hasta llegar a esta traza de 1526: con constancia, lentitud, tesón y paso seguro. Su camino ascendente lo llevó a cabo siempre desde la cautela, lo hizo mediante la constante reiteración de modelos tipológicos de edificaciones o partes de edificaciones, lo hizo dotando a sus obras de unas proporciones numéricas muy sencillas, lo hizo poniendo especial atención en las partes más visibles y simbólicas del edificio y lo hizo caminando lentamente desde el simple juego con el plano, la superficie, hacia un juego más espacial y volumétrico que no llegó a perfeccionar hasta los inicios de su tercera y última etapa.

Este proceso gradual en su técnica y ornamentación arquitectónica se lo debe inicialmente a sus maestros, posteriormente a sus compañeros de profesión, con quienes trabajará en equipo en varias obras, y finalmente al encuentro con otros maestros de la época. Es curioso evidenciar, en este sentido, cómo los avances más reseñables y elocuentes que se aprecian en esta su segunda etapa, están en su mayoría ligados a encuentros con estos otros maestros a los que aludimos; como es el caso, por ejemplo, de su trato con Diego de Siloé en Toledo en 1530, del que es fácil determinar que se derivan las trazas de la Sacristía Mayor o de Las Cabezas de la catedral de Sigüenza (Guadalajara) en 1532.

Tampoco hay que soslayar ni minimizar la influencia que tuvieron en él los textos, tratados

¹⁹ Nieto et al., 1997: 152.

²⁰ Chueca Goitia, 1953:145.

²¹ Layna Serrano, 1941: 32.

²² Marías, 1986: 206.

²³ Muñoz Jiménez, 1994: 157.

²⁴ Nieto et al., 1997: 92.

y láminas impresas que estuvieran a su alcance. En particular resaltamos el tratado de Sagredo, cuyo contenido debió repercutir especialmente en su trayectoria profesional, prueba de ello es que el único libro que aparece en el inventario de bienes realizado tras su fallecimiento fue el de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo²⁵. Este texto, a pesar de que Fernando Marías afirma que su influencia en la arquitectura española no se dio “*en lo propiamente arquitectónico, sino en el más reducido campo de las formas y medidas del molduraje, de las figuras de los órdenes y de simples composiciones de carácter ornamental que afectarían a motivos pero no a estructuras*”²⁶, no dejó de ser un referente y catalizador de un nuevo hacer y, sobre todo, un nuevo pensar en la profesión de cantería convertida, en virtud de dicho texto, en arquitectura.

Sí existe, no obstante, en la vida profesional de Alonso de Covarrubias un momento de ruptura en su estilo, pero éste se produce mucho más adelante, en 1540-42, en la plenitud de su reconocimiento profesional.

Cuando comenzábamos hablando sobre su evolución estilística del gótico inicial al estilo de transición y de éste al renacentista, lo hacíamos ignorando intencionadamente su posterior evolución hacia el estilo serliano. La gran longevidad de Alonso le permitió conocer y trabajar a lo largo de su vida todos los estilos arquitectónicos desde el gótico hasta el manierismo de Sebastiano Serlio, algo que muy pocos tuvieron ocasión de experimentar en aquella época.

La aparición de las figuras de Francisco de Villalpando y Bartolomé de Bustamante en el medio profesional de Covarrubias fue determinante en su cambio estilístico a partir de 1540-42. Si Villalpando fue quien introdujo el tratado de Serlio en España, especialmente en el ámbito de la corte de Felipe II, Bustamante introdujo contenidos e información de otros diferentes artistas italianos vinculados al poder eclesiástico. La labor de ambos en el entorno de la ciudad de Toledo fue ambivalente, por un lado fue origen de numerosas tensiones, discusiones y celos que enrarecieron el entorno profesional de nuestro arquitecto, por otro favoreció su innovación teórica y práctica y la apertura a nuevos cono-

cimientos. Estos nuevos postulados los pondrá en práctica en las que pueden considerarse sus últimas obras maestras, como el Hospital de Tavera, la Puerta de Bisagra o el Alcázar de Toledo, incluyendo incluso aportaciones interesantísimas en el terreno del urbanismo (entorno de la Puerta de Bisagra), o joyas tan delicadas como la capilla mayor de la iglesia de San Román, también en Toledo.

Nuevamente comprobamos que para afirmar que un acontecimiento tiene influencia en otros acontecimientos posteriores es necesario que se constate la diferencia entre el antes y el después.

Conclusión

En definitiva, el ascenso de Alonso de Covarrubias como profesional de la imaginería y de la arquitectura durante sus dos primeras etapas se produjo de forma gradual; sus avances más relevantes se producen en fechas muy posteriores a su viaje a Roma y casi siempre están relacionados con sus encuentros con otros profesionales o con mecenas que le aportaron nuevos conocimientos, conocimientos añadidos, evidentemente, a los que pudiera obtener de los textos, tratados –como el de Diego de Sagredo– y láminas impresas que tuviera a su alcance. Celebramos, sin lugar a dudas, el hallazgo del viaje del afamado arquitecto toledano Alonso de Covarrubias a Italia en 1508, realizado por Juan José Coplés y María Elena Aguado, pero no es posible establecer una relación directa entre este viaje a Italia y su estilo arquitectónico posterior, por lo que no cabe plantearse una revisión, en clave romana, de la obra del inmortal genio toledano a raíz de este descubrimiento.

Bibliografía

- Alarcón, Miguel Ángel (1893): *Biografía compendiada de la Excelentísima Señora Doña Teresa de Enríquez llamada 'la loca del Sacramento'*. Valencia.
- Azcárate, José María de (1982): *Tierras de España. Castilla la Nueva I, Arte*, Madrid: Noguer.
- Bayle, Constantino (1922): *La Loca del Sacramento*. Madrid.
- Coplés, Juan José /Aguado, M^a Elena (2002): “El imaginero Alonso de Covarrubias en Roma”. En: *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, LV, pp. 459-486.

²⁵ Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPTo), protocolo nº 1846, escribano Pedro de Uceda, fols. 294- 231vº. El inventario de bienes lo presenta el día 21 de marzo de 1570, Alonso de Mesa, esposo de su nieta María, que había quedado como albacea.

²⁶ Sagredo, 1986: 42.

- Chueca Goitia, Fernando (1953): "Arquitectura del siglo XV". En: *Ars Hispaniae*, vol 11º, Madrid 1953, p. 14.
- Layna Serrano, Fernando (1951): *Alonso de Covarrubias y la iglesia de la Piedad de Guadalajara*. Madrid.
- Llaguno y Amirola, Eugenio (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde la restauración* (con adiciones de J. A. Ceán Bermúdez), 4 vols. Madrid.
- Marías, Fernando (1989): *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Madrid: Sílex.
- Marías, Fernando (1992): *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Muñoz Jiménez, José María (1994): *La arquitectura del Plateresco en la provincia de Guadalajara*. Guadalajara.
- Nieto, Víctor et al. (1997): *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra.
- Pereda De La Reguera, Manuel (1952): *Gil de Hontañón. Antología de escritores y artistas montañeses*, XX, director Ignacio Aguilera. Santander.
- Sagredo, Diego de (1986). *Las medidas del romano*, introducción de Fernando Marías y Agustín Bustamante. Madrid.
- Santos Vaquero, Ángel /Santos Martín, Ángel Carlos (2003): *Alonso de Covarrubias, el hombre y el artífice*, Toledo: Azacanes.

