

Patios y claustros del arquitecto Alonso de Covarrubias

Dr. D. Ángel Santos Vaquero

Doctor en Historia¹

D. Ángel Carlos Santos Martín

Arquitecto Técnico

Resumen

Alonso de Covarrubias es uno de los arquitectos más sobresalientes de España del siglo XVI. Su producción artística sufre continuas y sustanciales transformaciones a lo largo de su trayectoria profesional. Donde podemos hallar, más que en ningún otro elemento, un mejor conocimiento de las distintas transiciones estilísticas de su obra y su progreso arquitectónico, es en los patios y los claustros, los cuales constituyen un perfecto reflejo de ello. En una primera etapa su referencia es Lorenzo Vázquez, sobre todo a la hora de la decoración. El acceso que tuvo al libro cuarto del tratado de Serlio en 1540 produjo en él un cambio, ahora trata de realizar un ejercicio de composición ordenada y proporcional, de abstracción formal y simplificación decorativa. A partir de 1542 abandona definitivamente la referencia alcarreña y consigue asumir lo explicitado en los libros III y IV del tratado de Serlio, con lo que interpreta y ejecuta en toda su perfección la proporcionalidad tanto del conjunto como de los módulos y de sus diferentes componentes, así como la adopción de una sobriedad y contención en la decoración, que adquiere ahora un carácter simbólico.

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000/0003/2369/2014>



Abstract

Alonso de Covarrubias is one of the most outstanding architects of Spain of the XVI century. His artistic production suffers continuous and substantial transformations throughout his professional career. Where we can find, more than in any other element, a better knowledge of the different stylistic transitions of his work and his architectural progress, it is in the courtyards and the cloisters, which constitute a perfect reflection of it. In a first stage his reference is Lorenzo Vázquez, especially when it comes to decoration. The access he had to the fourth book of Serlio's treatise in 1540 produced a change in him, now he tries to perform an exercise of ordered and proportional composition, of formal abstraction and decorative simplification. As of 1542, he left definitively the Alcarreña reference and obtained what is explained in books III and IV of Serlio's treaty, with which proportionality is interpreted and handled in all its perfection as well as the whole and the modules and their different components As well as the adoption of a sobriety and content in the decoration, which now acquires a symbolic character.

Palabras Clave

Alonso de Covarrubias, etapas, transición, patios, claustros, alcarreña, decoración, Lorenzo Vázquez, Serlio.

Keywords

Alonso de Covarrubias, stages, transition, courtyards, cloisters, alcarreña, decoration, Lorenzo Vázquez, Serlio



Precisión inicial

El presente artículo es un entresacado de nuestro libro “Alonso de Covarrubias. El hombre y el artífice”. El fin del mismo es presentar de manera agrupada (ya que en el libro están inconexas, unidas al conjunto de sus diferentes obras y etapas formativas) las características y evolución de unos de los elementos arquitectónicos más representativos de este arquitecto: los patios y los claustros. Creemos que estos cuerpos de sus construcciones merecen un estudio y una exposición particular y separada del resto de la arquitectura de los edificios donde se hallan inmersos porque tienen entidad propia y singular por su estructura, su composición y su decoración.

Initial precision

The present article is a culled from our book "Alonso de Covarrubias. The man and the artificer". The aim is to present in a grouped way (since in the book are unconnected, together with all its different works and formative stages) the characteristics and evolution of some of the architectonic elements most representative of this architect: the courtyards and the cloisters. We believe that these bodies of their buildings deserve a study and a particular exhibition and separate from the rest of the architecture of the buildings where they are immersed because they have their own and unique entity for its structure, composition and decoration.

Introducción

Alonso de Covarrubias es uno de los arquitectos más sobresalientes de España del siglo XVI junto a Vázquez, Siloé, Machuca, Gil de Hontañón, Vandelmira, Álava, Riaño, Herrera, Vergara..., aunque su categoría y significación no ha sido puesta de manifiesto como merece.

La producción artística de Alonso de Covarrubias sufre continuas y sustanciales transformaciones a lo largo de su trayectoria profesional, lo cual



permite que sus obras puedan ser consideradas pertenecientes a estilos diferentes unas respecto de otras. Esto hace muy difícil realizar una enumeración de rasgos o caracteres comunes a la totalidad de sus construcciones, puesto que no puede ser enmarcado dentro de una única manifestación estilística. Existe una gran disparidad de criterios a la hora de establecer las distintas fases de su obra, y mayor aún a la hora de proponer las fechas precisas de las mismas. Tradicionalmente se venían diferenciando sólo dos fases: una primera “plateresca” que se prolongaba hasta, más o menos, su nombramiento como maestro real para los alcázares de Madrid y Toledo, y una segunda “serliana” o purista desde estas fechas hasta su muerte. Nuestro punto de vista plantea la hipótesis de que se pueden establecer no dos, sino tres fases perfectamente diferenciadas, desde el punto de vista estilístico, en la trayectoria profesional de Covarrubias. La primera de las etapas iría desde sus primeras obras como entallador e imaginario hasta 1526, fecha en la que doña Brianda de Mendoza, le encargó trazar y ejecutar la iglesia para el convento de La Piedad en Guadalajara. La segunda etapa abarcaría desde esta fecha de 1526 hasta 1542, momento en el que Francisco de Villalpando se instala definitivamente en Toledo. A partir de 1542 Covarrubias asimila con gran rapidez el ideal arquitectónico que subyace al lenguaje clásico gracias a la labor informativa –casi formativa, desde nuestro punto de vista–, de Francisco Villalpando. Este nuevo salto de estilo al “romano” tendrá como base teórica el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, aunque la interpretación que nuestro protagonista dará de este estilo será bastante personal. Este período constituye su última etapa durante la que experimentará un proceso de comprensión de estos nuevos conocimientos que muy pocos fueron capaces de llevar a cabo, hasta constituirse en uno de los arquitectos más completos y sobresalientes de la arquitectura del siglo XVI en España.

El comienzo de esta tercera etapa está caracterizado por una desornamentación acusada de su arquitectura, debido quizá a una excesiva



preocupación por el conocimiento de la molduración de los órdenes, su adecuada utilización, proporcionalidad, en definitiva, de los fundamentos básicos del novísimo lenguaje serliano. Así lo demuestran ejemplos como el claustro de los Dominicos de Ocaña o el palacio Ducal de Pastrana². La ornamentación está casi reducida a la propia moldura de los diferentes elementos estructurales. Pero de nuevo inicia un lento proceso de recuperación del ornato. Los motivos decorativos retornan con comedimiento, mesura, serenidad y rectitud, sobre todo en los patios (Hospital de Tavera), organismo que maneja desde siempre con bastante soltura, y en menor medida en los espacios volumétricos (iglesias de Talavera de la Reina y Puebla de Montalbán). La mayoría de estos motivos los recoge inicialmente del tratado de Serlio (frisos de triglifos y metopas correctamente moldurados, rebajes de los arcos, cornisas y entablamentos), exceptuando algunos más personales como los espejos y las rosetas (Hospital Tavera), los escudos (Alcázar de Toledo) y las veneras (Iglesia de Santa Catalina de Talavera de la Reina). Con el tiempo la influencia de Villalpando se hará notar y recoge de su repertorio algunos como los atlantes y las cariátides (iglesia de La Puebla de Montalbán). El uso que hace de estos motivos se adapta al carácter de cada edificio, dotándolos así de un carácter representativo. Prueba de ello es el repertorio –lleno de simbolismo– que utiliza para el alcázar toledano: escudos imperiales, columnas de Hércules, reyes de armas, bustos de guerreros y águilas bicéfalas, entre otros.

Covarrubias “intenta dotar a sus obras de un programa unificador”; no obstante, se centrará fundamentalmente en las partes más visibles y

² La autoría de las trazas de este palacio aún no está documentada. Tanto Miguel Ángel MUÑOZ JIMÉNEZ, *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, p. 283, como Aurelio GARCÍA LÓPEZ, “Alonso de Covarrubias, autor del Palacio Ducal de Pastrana (documentación sobre su construcción, de 1542 a 1553)”, *Wad-al Hayara, Revista de Estudios de Guadalajara*, Guadalajara, 1976, pp. 51-74, defienden que quien trazó esta obra fue Alonso de Covarrubias.



destacadas de cada edificio como son los patios, los claustros, las fachadas y las escaleras, en detrimento del resto de la obra, exceptuando las obras relativas a espacios interiores de especial relevancia como las sacristías o capillas. Pero es en los claustros y los patios donde puede advertirse una mayor ortodoxia y diversidad en el empleo de las proporciones. Todos ellos detentan solidez, quietud y armonía, pero también son alegres y vibrantes gracias a la textura global que le confiere su abundante decoración.

De 1510 a 1526

La formación inicial de Covarrubias, en lo que denominamos “primera etapa”, no es renacentista, sino gótica en lo estructural y plateresca en lo ornamental. Covarrubias, hasta el momento en que Doña Brianda le realiza el encargo de levantar la iglesia para el Convento de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara, trabaja fundamentalmente como aprendiz y oficial, primero, y como asalariado, posteriormente, de su maestro Antón Egas. Durante esta primera etapa de formación Covarrubias tiene la habilidad de adaptarse a cualquiera de los trabajos para los que es requerido tanto por su maestro como por algunos pequeños encargos que le hacen (inicialmente obras de imaginería o escultura) y se instruye hasta hacerse experto en el estudio de estructuras arquitectónicas. En ningún momento se atreve a romper con las prácticas, diseños ni gustos del ambiente en el que se encuentra, un ambiente marcado por el gusto por la decoración “plateresca”, una decoración inspirada en el nuevo estilo “al romano”, y la ejecución de estructuras tradicionales propias del estilo gótico. Si bien Covarrubias demuestra un constante deseo de aprendizaje, un intenso interés por conocer todos y cada uno de los aspectos relacionados con el arte de la arquitectura, no parece que adopte una postura crítica respecto de las enseñanzas que recibe.



De 1526 a 1540

Debemos preguntarnos de dónde bebe Covarrubias los diseños de sus patios y claustros, porque sí podemos asegurar que no surgen de su mente sin más. Por el contrario, podemos aventurar (y en cierta medida asegurar) que cuando estuvo trabajando en Sigüenza conoció el palacio de don Antonio de Mendoza de Guadalajara, obra de Lorenzo Vázquez, palacio en el que habitaba doña Brianda de Mendoza. La visita a este palacio debió impresionar a nuestro protagonista, sobre todo su patio, el cual utilizó como modelo a partir de ese momento para el diseño de todos los claustros y patios que traza hasta 1542 (incluso en los de Ocaña, palacio arzobispal de Toledo y monasterio de San Pedro Mártir en Toledo todavía pueden apreciarse ciertos rasgos del arquitecto alcarreño).

Aunque primordialmente se basa en obras pertenecientes a otros maestros, especialmente en el prototipo de “patio”, de Lorenzo Vázquez, algunos modelos los desarrolla él mismo durante los primeros años que trabaja como tracista y maestro de obras en solitario, en concreto entre 1526 y 1529. Se trata de arquetipos básicos que irá repitiendo, con pequeñas variaciones, en años posteriores y que, de no ser porque tanto Bustamante como Villalpando interrumpieron su proceso creativo, estamos convencidos que habría seguido utilizándolos hasta el final de su carrera artística. Es, de hecho, una constante en su obra la de rescatar constantemente modelos del pasado.

Estamos convencidos de que el patio del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, obra de Lorenzo Vázquez, fue el que utilizó como modelo para el diseño de sus patios posteriores y que el claustro que diseñó para el monasterio de la Concepción de Guadalajara en 1529 (obra hoy en día desaparecida) fue su primera puesta en práctica, a la que siguieron otras muchas, variaciones todas ellas de aquel modelo. Como ejemplos podemos



poner el patio del palacio arzobispal de Alcalá de Henares (Madrid) (1535), el claustro del monasterio de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara) (1535) y el patio de la reina del alcázar de Madrid (1537). Incluso entendemos que los patios del palacio del Marqués de Malpica y Valdepusa (1540-41), del palacio arzobispal (1540-41) y el claustro Real del monasterio de San Pedro Mártir (1541), todos ellos en Toledo, siguen –ya con cierto distanciamiento–, el ejemplo del patio del palacio de Guadalajara. En cuanto al Hospital de Santa Cruz (1535) creemos que se trata de un híbrido al que se vio obligado por los condicionantes relacionados con la obra preexistente diseñada por Enrique Egas.

Sus claustros y patios, en estos primeros momentos (repetimos, variantes todos ellos del patio del palacio de don Antonio Mendoza en Guadalajara), denotan buenas proporciones y armonía. En lo que respecta a su estructura dispone ligeras variaciones sobre todo en lo tocante a la solución de las esquinas, que cambia dependiendo de los esfuerzos que tiene que sufrir la pieza soporte (única, doble o pilar más dos columnas). Estos esfuerzos varían a su vez en función del número de plantas que deben resistir y del tipo de solución empleado para los forjados en las esquinas del corredor (de viguería o de bóveda). El soporte único lo utilizará solamente en el patio del Hospital de Santa Cruz y muy probablemente porque ya estuviera dada esta solución por parte de Enrique Egas; el doble pilar tiene como claro referente el patio del palacio de don Antonio Mendoza, de Lorenzo Vázquez y el pilar más dos columnas adosadas a él también tiene una obra de Lorenzo Vázquez como referente, el palacio de Cogolludo. Por otra parte, destaca también la utilización de las típicas zapatas alcarreñas (utilizadas por Lorenzo Vázquez en sus patios) en el último piso, lo cual le facilita proporcionar mejor los alzados. Entendemos que nuestro artista estaba plenamente convencido de que este modelo de patio pertenecía con todos los derechos al nuevo estilo “al romano”, a pesar de la evidente lejanía que hoy podamos advertir respecto de los más típicos patios renacentistas italianos.



Covarrubias centra su atención desde un primer momento en la organización y proporcionalidad de los vanos tanto en planta como en alzado hasta el punto de olvidarse del aspecto más creativo de la obra y no consigue alejarse lo suficiente de su referente, la obra de Lorenzo Vázquez, como para conseguir un estilo totalmente propio. Sus propuestas no dejan de ofrecer un exceso decorativo con motivos arcaicos. El empleo de esta acusada y profusa ornamentación mediante grutescos le vincula especialmente a lo que se ha venido denominando “el plateresco”, por varias consideraciones: en primer lugar, porque concentra esta decoración en los elementos más destacados – portadas, ventanales, soportales de patios o claustros y escaleras–, quedando el resto de la edificación exenta de estos motivos, a excepción de obras ya de por sí singulares, como las capillas, sacristías, etc. En segundo lugar, porque no hace una clara distinción entre lo que es estructura y lo que es ornato, es decir, confiere mayor importancia al carácter decorativo de los elementos estructurales que a su propia función sustentante, hasta el punto de ser éstos utilizados en algunos casos sólo como meros objetos ornamentales sin que soporten carga alguna. Por último, porque manifiesta un evidente complejo de horror al vacío muy característico de este tipo de obra.

Otra de las características más acusadas de este período en Covarrubias es la ausencia de los órdenes clásicos en la composición de sus alzados. En su lugar utiliza las columnas abalaustradas o las basas cilíndricas para el diseño de portadas y repite una y otra vez, tanto en portadas como en interiores y patios, los diversos modelos de capitel propios del estilo de Lorenzo Vázquez (el de vaso estriado con corona de hojas sobresaliente o el de potentes volutas de azucena en el ábaco), o en su lugar los típicos con cabeza de carnero de la escuela de los Egas, todos ellos interpretaciones libres del original capitel corintio (en muchos casos podrían confundirse con interpretaciones del capitel jónico precisamente por su desproporción y formas confusas), y por último en los patios y claustros abusa de las zapatas



alcarreñas, también características de Lorenzo Vázquez. Este hecho repercute seriamente en la claridad del lenguaje de la obra y, por supuesto, en las asociaciones naturalistas y simbólicas intrínsecas a la arquitectura clásica; y en menor medida en la composición, la proporcionalidad, y el manejo de la perspectiva debido a su pertinente preocupación por esta problemática. No obstante, como bien dice Víctor Nieto³, se echa en falta el sentido de la masa, la proporción y el ritmo de sus obras posteriores.

De 1540 a 1542

Entre los años de 1540 y 1542 tuvo que afrontar numerosos encargos: el patio para el palacio del marqués de Malpica y Valdepusa en Toledo, las obras de restauración del palacio arzobispal de Toledo (escalera, patio y portada principal), el claustro de los Generales y portada de acceso a dicho claustro para el monasterio dominico de San Pedro Mártir en Toledo y el Hospital Tavera, también en Toledo, obra ésta de especial importancia. El claustro del monasterio de los dominicos de Ocaña debió serle encargado también en 1542, pero sus trazas debieron ser realizadas, bien a finales de este año, bien a comienzos del siguiente. Si observamos detenidamente estas obras podemos observar detalles realmente interesantes.

En primer lugar, nos llama la atención que da la coincidencia, ciertamente casual, que en todas ellas existe un elemento en común muy querido por nuestro artista, se trata del patio, elemento que había sido para él hasta el momento, y continúa siéndolo ahora, un verdadero campo de investigación, muy adecuado para empezar a poner en práctica la novedad en cuanto puede ser tratado inicialmente como una acumulación de planos, tanto verticales como horizontales, que conforman finalmente un espacio. Es

³ NIETO, Víctor y otros, *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*, Madrid 1997



en estos patios donde podemos contemplar verdaderamente el camino de la transición, una transición, como veremos, brusca, casi un salto triple mortal.

En los cuatro patios utiliza en el último piso su característica zapata alcarreña. Su empleo, es una prueba más de que, efectivamente, aún no se ha producido el cambio de estilo en su arquitectura y su posterior abandono constituirá una prueba irrefutable de su desvinculación definitiva de la obra de Lorenzo Vázquez. Sin embargo, las zapatas que diseña para el claustro de Ocaña no son las utilizadas para los otros tres proyectos. Si analizamos someramente los patios correspondientes a los tres primeros encargos, encontramos que se están ya convirtiendo en un conjunto ordenado de planos que son constituidos por una estructura organizada y modulada por sus propios elementos, por lo que la ornamentación ha dejado de tener el interés que antes poseía. No existe un proceso de desornamentación, sino la desaparición repentina y casi total de ésta, la cual se ciñe poco más que a los entablamentos y se ejecuta con figuras muy simples. Es esta una postura no ya diferente, sino contraria a los modos y usos de la arquitectura que se ejecutaba por aquellas fechas. Hay una negación a la decoración de tipo plateresco mediante la desaparición, de forma tajante, de los grutescos y las filigranas. Aparecen, por el contrario, figuras decorativas que son simplificaciones y abstracciones de otras anteriores más recargadas como son sus característicos y personalísimos espejos –hasta punto de ser invención suya⁴ y que seguirá utilizando hasta el final–, y repite otras también muy personales como las rosetas y cabezas en altorrelieve, pero de forma muy moderada.

⁴ Para más información léase la página 227 del libro de Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 tomos, Toledo, 1983



Las proporciones de los planos verticales de estos patios son, sin embargo, inexistentes, a excepción del palacio de Malpica –con toda probabilidad esta circunstancia se debe a la existencia de pies forzados, pero no deja de ser algo a tener en cuenta–; no obstante, existen algunos detalles que nos indican su intención de dotar al plano vertical de cierta jerarquía organizadora a través de los órdenes, sobre todo en San Pedro Mártir y en especial en el palacio arzobispal. Pero no dejó de ser un mero intento. Los capiteles de las columnas demuestran el total desconocimiento de la norma clásica, en ellos se observa un intento de aproximación a las proporciones propias de cada orden, pero no dejan de ser unos capiteles toscos, torpes, mal moldurados, que más bien parecen sacados del recuerdo de lo que pudo contemplar en el tratado serliano que de una lámina impresa. En la configuración de estos “pseudo órdenes” utiliza por primera vez en un patio la basa de planta cuadrada, elemento éste que en algunos casos (San Pedro Mártir) aumenta excesivamente la altura del piso (el bajo en este caso), o produce, por el contrario (Malpica o palacio arzobispal), una sensación de achatamiento del mismo.

La sensación final es la de encontrarnos ante unas obras que han perdido la delicadeza, finura y exquisitez que había logrado en trabajos anteriores como el del patio del palacio arzobispal de Alcalá de Henares, por poner un ejemplo, a costa de una abstracción y simplificación del modelo con el objeto de imitar el recuerdo de un tratado que empezaba a estar de moda en el mundo de la construcción del momento. A su favor podemos decir que se aprecia la frescura propia de lo primitivo.

Mención aparte requiere el claustro de los Dominicos de Ocaña puesto que entendemos que es realmente el primer proyecto perteneciente a esta tercera etapa y obra bisagra entre uno y otro período. La influencia de Serlio empieza a ser ya evidente, sobre todo en la molduración de cada uno de los elementos estructurales; no obstante, la utilización de la típica zapata



alcarreña en el segundo piso es todavía una reminiscencia de su apego a la obra de Lorenzo Vázquez. Sin embargo, estas zapatas han sufrido en este proyecto una radical simplificación, el mismo proceso de abstracción que realiza con los tondos decorados, cuando los convierte en espejos. Las zapatas en esta obra aumentan su canto en relación con su longitud, y se constituyen casi en un capitel sobre el capitel jónico que las soporta (sobrecapitel), carecen de decoración en el paño y las molduras de remate tanto superiores como inferiores se convierten en volutas, remedo de las volutas propias del capitel jónico sobre el que descansan. La ejecución de las mismas, por otra parte, demuestra la fineza y delicadeza propias de su nueva etapa purista, y es que si en el caso de los tres patios trazados inmediatamente antes –palacio de Malpica, palacio arzobispal y monasterio de San Pedro Mártir– tanto el diseño como la ejecución son aún toscos y confusos y los elementos desproporcionados y con un modulado muy alejados del purismo clásico, en el caso del claustro de Ocaña las proporciones son ya especialmente exquisitas y la traza y ejecución sumamente delicada y sigue con precisión los grabados del tratado de Serlio.

La ornamentación se reduce aún más en esta obra respecto de las anteriores; sin embargo, se ejecuta con las mismas figuras y elementos, más depurados y refinados, lo que nos reafirma en considerarla como obra bisagra. La estructura, por su parte, pasa a ostentar el papel principal tanto en el ámbito de la modulación, ordenación y proporcionalidad de cada uno de los planos, como en su papel de estructura decorativa. Está compuesta por una perfecta sucesión vertical de órdenes, en el primer piso trabados con arcadas de medio punto y en el segundo con un entablamento apoyado directamente sobre las zapatas. La utilización del orden dórico-toscano en el primer piso puede considerarse como un nuevo guiño significativo de enfrentamiento contra su pasado inmediato, pues como bien indica Fernando Marías se trata



de un orden “antisagredo”⁵. En cuanto al piso alto, el número de vanos dobla al del piso inferior, esta solución si bien es cierto que, como apunta Fernando Marías⁶, ya la había conocido él en 1526 en el patio mudéjar del Monasterio de Guadalupe, creemos que está tomada fundamentalmente del libro IV f. 172vº de Serlio, como también apunta este mismo autor. Entendemos que es muy difícil que Covarrubias hubiese querido retroceder en el tiempo para retomar aquella solución del monasterio cacereño de no ser porque se veía avalado por el tratado serliano.

Según Fernando Marías, las proporciones tanto de la planta como las relativas a la relación entre los pisos bajo y alto son casi una aplicación literal de las directrices del libro de Alberti. La precisión de estas proporciones devuelve el orden y la unidad a su obra después de unos años confusos respecto a este particular y confirma nuevamente el inicio de su nueva andadura, caracterizada por la solidez y armonía de sus propuestas.

Después de esta exposición general sobre la estructura, composición, estilo y decoración vamos a concretar la visión y estudio evolutivo de los patios y claustros de Covarrubias desde un punto de vista individual y específico.

PRIMEROS PASOS COMO TRACISTA

Propuesta para el Claustro de la Botica (Guadalupe, Cáceres)

Después de una primera etapa en la que daría sus primeros pasos como aprendiz e imaginario, siempre en plena armonía y colaboración con Antón Egas (acude con él a la junta de maestros para estudiar y discutir el proyecto de la nueva catedral de Salamanca; trabaja en las obras de la

⁵ Véase MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 226.

⁶ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 227, nota 156.



Colegiata de Torrijos y en el inicio de la escalera y patio del Hospital de Santa Cruz, de Toledo), se estrena como tracista. En 1525 acude, junto al mismo maestro, a Guadalupe, donde conjuntamente dan una traza para el claustro de la Botica⁷. Esa traza, que según Fernando Marías⁸ se conserva en Madrid, lleva anotaciones del puño y letra de Covarrubias, que nos demuestran que ya empieza a poseer algunos conocimientos arquitectónicos y decorativos.

AFIANZAMIENTO ARQUITECTÓNICO

Iglesia y Claustro del Monasterio de la Concepción (Guadalajara)

En el último año de la década de los veinte, comenzó una nueva obra en tierras alcarreñas: la iglesia y claustro del monasterio de Nuestra Señora de la Concepción de Guadalajara, la cual alternó con la de la Piedad, que, como hemos dicho, le ocupó hasta 1530. El claustro del monasterio se comenzó pronto pues en abril de 1530 ya se abonaban pagos a un carretero por transportar pilares y se obligaban otros a traer piedra de Tamajón a Covarrubias; sin embargo, la obra no se terminaría hasta 1576. Covarrubias debió abandonar la construcción de la iglesia y claustro al quedarse con la ejecución de las obras de la capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, pero sus trazas y condiciones debieron ser consideradas en parte por los canteros que las continuarán⁹.

⁷ Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero. Dibujos y planos, nº 27, citado por Rosario DÍEZ DEL CORRAL en *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 203, la cual lo toma de J. M. Azcárate.

⁸ MARÍAS, F., *La Arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 205

⁹ MARÍAS, F., *La Arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 207



CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

Claustro de san Bartolomé de Lupiana (Guadalajara)

En la localidad de Lupiana (Guadalajara), un grupo de eremitas alcarreños fundaron en el siglo XIV –tras obtener Bula papal–, un monasterio de la Orden jerónima que llegaría a constituirse en la casa matriz de la misma, siendo siempre la sede de su General y lugar de reunión de sus Capítulos.

En el siglo XVI los monjes jerónimos deciden reedificar el lienzo del dormitorio del claustro que después se conocerá como “el principal” (ya que existían otros dos), porque se hallaba en muy malas condiciones de conservación (los arcos existentes no tenían la suficiente resistencia y las maderas se hallaban podridas). Resuelven avisar a Alonso de Covarrubias para que dictaminase al respecto. Finalmente, el prior, fray Pedro de Vinuesa, firmó una escritura de concierto con el cantero Hernando de la Sierra, el 21 de junio de 1535, para que lo llevara a efecto con las condiciones y traza que Alonso de Covarrubias había dejado para una de las pandas del claustro. La obra debía quedar a contento tanto del padre general como del arquitecto¹⁰.

Luis Zolle Betegón ha demostrado que Covarrubias, aunque realizó el proyecto y las condiciones de la obra de todo el claustro, sólo contrató con los frailes jerónimos la panda septentrional, la que mira al mediodía y que en un principio debía tener cuatro pisos, con la previsión de que más adelante se harían las tres restantes, para lo cual los extremos de dicha panda debían

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (AHPGu), protocolo 12, fols. 408-410vº, citado por José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ en “Documentos inéditos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII en diversos pueblos de la provincia de Guadalajara”, *Wad-al-Hayara*, Guadalajara, nº 18, año 1991, p. 266-269; y AHN, Libro de Actas Capitulares, fol. 58r, citado por Luis ZOLLE BETEGÓN, “El monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504-1612”, *Archivo Español de Arte*, 69 (275), 1996, p. 274



ejecutarse previendo este particular¹¹. Este lienzo no lo llevó a la postre a efecto Hernando de la Sierra, pues en una visita efectuada por Covarrubias a las obras, reprobó lo que había construido hasta ese momento por no tener *“arte ni saber para esta obra la echó a perder y gastó más de ciento y treinta mil maravedís...”* y se dio su labra a Lope de Burumburu, quien lo concluyó¹².

El claustro será acabado a principios del siglo XVII por García de Alvarado, a quien se adjudicaría la obra el 14 de enero de 1601, contratándola el día 22, el cual debería levantar los tres paños que quedaban por hacer por 5.700 ducados¹³. Este arquitecto dio continuidad al diseño dado por Covarrubias para la primera de las pandas, copiándolo casi de forma literal, aunque eliminando alguna ornamentación por exigencia de los frailes, los cuales querían reducir gastos a toda costa. En función de estos datos es evidente, siguiendo a Zolle¹⁴, que los pasos del jardín al claustro de las pandas este y oeste, que Fernando Marías denomina “pseudoserlianas” y atribuye a Covarrubias¹⁵, serían en realidad obra de Alvarado, quien de esta manera podía conservar las proporciones generales del patio, que encuentra ya dadas por Covarrubias con la panda construida, y mantener el mismo número de arcos en todos los paños.

Nuestro arquitecto parece ser que en lugar de esta solución había proyectado siete arcos para solucionar los paños más largos y seis para los cortos. En las esquinas hace pilares con sus basas, sotabasas y capiteles,

¹¹ ZOLLE BETEGÓN, L., “El monasterio de San Bartolomé...”, pp. 274-275

¹² AHN, Libro de Actos Capitulares, fol. 58vº, citado por ZOLLE BETEGÓN, L., “El monasterio de San Bartolomé...”, *Ibidem*, p. 274

¹³ ZOLLE BETEGÓN, L., “El monasterio de San Bartolomé...”, p. 277

¹⁴ ZOLLE BETEGÓN, L., “El monasterio de San Bartolomé...”, p. 278

¹⁵ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 218



repetidos, con dos columnas adosadas; las columnas y pilares intermedios serán más delgados por lo alto y por el asiento de la basa. Tendrá inicialmente cuatro alturas, de las cuales quedan sólo dos en tres de las pandas y un corredor en la que mira al mediodía. El suelo inferior está resuelto con arcos de medio punto y balaustrada intermedia, el segundo con arcos rebajados y claraboyas caladas gótico-renacentistas muy bien labradas y el corredor, arquiteado, con columnas con zapatas de piedra para recibir las vigas de madera y balaustrada intermedia.

En esta obra repite Covarrubias elementos ya utilizados con anterioridad, como los arcos mixtilíneos del segundo piso y la decoración de rosetas en los intradoses de las arquerías. La decoración es muy abundante; además de lo ya indicado: medallones, ovas, conchas, trofeos, acanaladuras y capiteles fantásticos (machos cabríos, grifos, águilas, ángeles...). Por otra parte, introduce elementos nuevos, como la solución de las esquinas, que más tarde repetirá en otros patios (Hospital de Tavera, dominicos de Ocaña y alcázar de Madrid). Covarrubias se vio condicionado al trazar este claustro por la existencia de otro anterior, de ahí que se observe alguna desproporción e indefiniciones en el conjunto. Alvarado se vio obligado a dar continuidad a estas desproporciones en la parte que le fue contratada, pero dio solución, como ya hemos visto, a la más importante, la imposibilidad de proseguir el intercolumnio dado por Covarrubias para el paño menor en el paño más largo. Lo hizo mediante lo que Fernando Marías denomina una pseudoserliana. La adjudicación al maestro Alvarado de la autoría de este elemento arquitectónico resuelve la dificultad que entrañaba dársela a Covarrubias en tanto en cuanto este elemento es propio del lenguaje serliano, lenguaje que a fecha de 1535 era desconocido incluso en la misma Italia. Asimismo, resuelve las dificultades que se venían encontrando a la hora de analizar esta obra y encajarla entre las restantes proyectadas por nuestro maestro por esas mismas fechas (1535). La mayoría de los elementos arquitectónicos trazados por Alvarado presentan unas proporciones menos estilizadas que las de



Covarrubias, la calidad de su acabado es muy inferior y su aspecto es el de una obra mucho más robusta y sobria que la que habría resultado de manos de nuestro protagonista. No obstante, sigue siendo éste uno de los claustros renacentistas más bellos del centro peninsular.

En el Hospital de Santa Cruz (Toledo)

Si la relación de Covarrubias con la portada y el zaguán (puerta de entrada a la nave central y la que da paso al claustro) del Hospital de Santa Cruz es meramente una hipótesis a la que se llega después de estudiado y analizado su estilo, el empleo de ciertos elementos característicos en él, como lo es el predominio floral y decorativo de los grutescos, las típicas columnas abalaustradas de fustes reticulados o el gusto por los tondos, entre otros, y las semejanzas que se pueden observar con lo realizado en la catedral seguntina y otras obras posteriores (capiteles alcarreños, entalladuras, crestería, encasetonados, “S” pareadas, tallos en los rincones de los arcos, acanaladuras), pues ningún documento acredita su participación, la traza y ejecución del patio principal y de la escalera son innegablemente suyos.

El patio y la caja de la escalera debió recibirlos Covarrubias ya trazados y comenzados, aunque el sistema de doble altura de aquel, con arcos que reposan sobre columnas de capitel con collarino decorado con hojas (estilo alcarreño, influencia de Lorenzo Vázquez) y la sabia y estética solución de las esquinas con una columna sencilla de la que parten arcos que descargan el peso en el muro, con decoración en los arranques de los arcos y en los intradoses (rosetas poligonales), respiran auténtico espíritu renacentista de influencia lombarda. No obstante, el empleo de una columna sencilla como solución de esquina, nos recuerda la del Hospital de Santiago de Compostela, que fue trazado por Enrique Egas, lo que nos permite



suponer que Covarrubias sólo fue un continuador de lo ya iniciado por aquel, aunque él le diese su toque personal posteriormente.

La famosa y espléndida escalera claustral de tres tramos en caja cuadrada abierta, que nace a la derecha de la puerta de entrada al claustro y que nos conduce al piso superior, resulta un tanto extraña en su conjunción con el patio y esto es así porque, como decíamos anteriormente, Covarrubias ya se encontró la caja hecha, como lo demuestra el gran arco rebajado del primer piso, de carácter gótico (estilo Egas), que cobija los tres de acceso (el central de medio punto y los laterales escarzanos), lo que le obligó a buscar una solución poco ortodoxa. La decoración es abundante en todos los elementos arquitectónicos (paramento almohadillado, sillares, columnas, pasamanos, balaustradas...): grutescos, angelillos, rosetas, escudos del fundador, rombos con flores, flameros, vegetales entrelazados y extraños elementos.

¿Cuándo se erigió este patio y esta escalera? Según Rosario Díez del Corral Garnica no lo sería muy anterior al año 1535¹⁶. Se apoya en un documento de 12 de mayo de 1535, firmado ante el escribano Alonso de Cadalso¹⁷, en el que Covarrubias aparece como fiador del cantero Juan de Plasencia, quien se obligó a hacer en el patio del Hospital de Santa Cruz una serie de obras de rehabilitación, por el precio de 26.500 mrs. Deduce que el patio primitivo debió realizarse en la primera fase de las obras, antes de 1514, pues su deterioro era grande y los elementos que se enumeran hacen pensar en uno gótico. Igualmente llega a la conclusión de que, por causas desconocidas, no debió repararse y al poco tiempo se encargó la construcción del actual al Alonso de Covarrubias, el cual haría patio y

¹⁶ DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, R., *Arquitectura y mecenazgo...*, p. 200-203.

¹⁷ Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPTo), Protocolo 1390, año 1535, fol. 284v^o



escalera al unísono o con muy poco tiempo de diferencia, pues al parecer ya había construido “*los tres arcos bajos de la entrada de la escalera*”. Creemos que en su deducción acierta en parte. Covarrubias debía haber comenzado la construcción de la escalera, pues ya estaban hechos los tres arcos que dan paso a la misma; pero el patio tiene que ser posterior, pues si el 12 de mayo de 1535 firma un documento como fiador de Juan de Plasencia para que éste efectúe los reparos necesarios en él, y se habla de un tejeroz y gárgolas –por lo que hace referencia a uno antiguo–, es que el nuevo levantado por él todavía no se había llevado a efecto. Además, no es lógico pensar que recién construido, necesitara reparos tan prontamente.

PLENITUD SOCIAL Y PROFESIONAL

Alcázar de Madrid

Hasta el 20 de octubre de 1542 en que dieron comienzo las obras en el alcázar toledano¹⁸, Covarrubias participó, quizás llevando el peso de las obras según criterio de Fernando Marías, en el de Madrid. Después de un primer período que comprendería de 1536 a 1539, de preparación de proyectos, de planteamientos y planificación de las obras a realizar para remodelar el viejo alcázar madrileño, llegaría la segunda fase (1540-1549), la de la ejecución.

Veronique Gerard, después de un estudio pormenorizado, atribuye, sin reservas, a Alonso de Covarrubias el plano para el alcázar madrileño, que se conserva en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, basándose en la semejanza que existe entre el trazado de éste y el del Hospital de Tavera de Toledo (división de dos patios, escalera biclaustral en forma de H) y en la

¹⁸ Archivo General de Simancas (AGS), Casa Real, leg. 132, fol. 49, citado por MARÍAS, F., en *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 221 y t. IV, p. 52



grafía¹⁹. Ya durante la primera fase se iniciaron ciertas obras: remodelación de los Patios del Rey y de la Reina y construcción de la escalera –en la que intervino el maestro de cantería vinculado estrechamente a Covarrubias, Juan Francés–, y de la galería del Cierzo. Los patios se organizaban al estilo Covarrubias: un piso bajo con arquería sobre columnas y otro alto adintelado sobre columnas con zapatas. La solución de esquina es semejante a la realizada por el maestro en el del Palacio de Alcalá de Henares, y la que tomará en el claustro de los dominicos de Ocaña y en el del Hospital de Tavera: doble columna con pilar interior. A esta atribución por aproximación, se añade posteriormente un hallazgo documental aportado por Javier Gómez Martínez²⁰, por el que se demuestra que toda la primera planificación de la reforma del edificio se debe en exclusiva al maestro toledano, pues, para adjudicar la obra, se hizo una reunión el 2 de mayo de 1536 entre Enrique Persons, Luis de Monzón, Alonso Hurtado, Alonso de Covarrubias y numerosos maestros de cantería que acudieron al remate de la escalera principal, imperial o “doble claustral”, con arreglo a una traza y condiciones que hizo nuestro arquitecto y que ratificó con su firma y allí no aparece para nada el nombre de Luis de Vega. Como hemos dicho anteriormente, la contrató Juan Francés al día siguiente, 3 de mayo. El mismo día 2, Miguel Gómez, Martín de Ibarra y Juan Gutiérrez, se quedaron con la cantería del patio principal y todavía existía la posibilidad de licitar por otros destajos dentro del alcázar madrileño²¹.

¹⁹ Citado por MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 222 y GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)”, *Academia*, 1992, pp. 203-204

²⁰ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Alonso de Covarrubias...”, docum. del ARChV, “Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)”, Pieza 8, fol. 58, p. 204, nota 6

²¹ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Alonso de Covarrubias...”, p. 207



No obstante lo anterior, un estudio posterior de Juan Herranz atribuye a Gaspar de Vega la autoría del plano antedicho²². Según este autor, el plano no puede datarse en 1536 pues la distribución de los elementos definitorios del edificio corresponden a soluciones que no podrían haber sido recogidas en un anteproyecto, sino incorporadas posteriormente; además, comparando la grafía de Covarrubias con la que aparece en el plano, no puede atribuirse ésta al maestro, correspondiéndose *“inequívocamente con la escritura de Gaspar de Vega”*²³. Suma Herranz a estas consideraciones que ciertos elementos que aparecen en la representación *“están realizados con unas convenciones gráficas propias de Gaspar de Vega, que se repiten en otros trabajos suyos”*²⁴.

Es difícil, por no decir imposible, a la luz de los documentos conocidos hasta ahora, adjudicar la autoría a uno u otro arquitecto; pero si Herranz hace datar este plano en 1542-1547, bien pudiera ser, aunque él lo descarta, que fuera una corrección, en la fase de construcción, del primitivo diseñado por Covarrubias. No obstante, con toda seguridad, la relación de Covarrubias con el alcázar madrileño se mantendría, por lo menos, hasta 1546, según lo demuestran algunos documentos²⁵.

Palacio de los Marqueses de Malpica (Toledo)

Hacia 1531 supone Fernando Marías que Covarrubias trazaría el patio y escalera del palacio del marqués de Malpica y Valdepusa en la plaza de Santa Clara, de Toledo, llamada así por hallarse en ella el monasterio de

²² HERRANZ, J., “Dos nuevos dibujos del maestro real Gaspar de Vega”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, 1997-1998, p. 118

²³ HERRANZ, J., “Dos nuevos dibujos del maestro real”, p. 120

²⁴ HERRANZ, J., “Dos nuevos dibujos del maestro real”, p. 121

²⁵ AHPTO, protocolo 1620, fol. 250vº y GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Alonso de Covarrubias...”, p. 211, ARChV, “Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F), C 47-1, pieza 1, fol. 41, 24-X-1546, nota 31



monjas franciscanas de Santa Clara la Real, del que le separa un estrecho callejón que conduce a una puerta posterior del convento y a la casa de la demandadera. Nosotros pensamos, después de observar las características de los patios del palacio arzobispal de Toledo y el Real de San Pedro Mártir, y siguiendo a Rosario Díez del Corral²⁶, que debió ser trazado por el maestro hacia 1539-40.

Este palacio, en el que hoy radica la Delegación Provincial de Obras Públicas y Urbanismo, consta de dos pisos (bajo y principal) y en su extremo derecho, según se contempla su fachada, una torre-mirador. Se penetra a él por un zaguán que comunica con una amplia galería tras la cual se halla el patio (hoy cerrado con paredes y ventanas) y a su izquierda la escalera claustral de tres tramos y caja abierta, en piedra berroqueña, que conduce al piso superior-

El patio es cuadrado y tiene dos pisos adintelados con columnas de capitel pretendidamente jónico con acanaladuras (las del piso alto, en línea con las del bajo, descansan sobre pedestales rectangulares). Todas ellas llevan zapatas castellanas de piedra decoradas con rosas en el piso inferior y veneras en el superior. La esquina la soluciona con una sola columna con zapata formando ángulo de noventa grados. El friso que separa ambas alturas es liso y alterna en su decoración rosas y escudos nobiliarios de la familia (estos caen sobre el eje de las columnas); el del piso alto rosas y, sustituyendo a los escudos, cabezas en alto-relieve inscritas en círculos. Sobre el friso superior un arquitrabe con alternación de flores de cuatro pétalos y ménsulas acanaladas y coronando todo, la cornisa.

Es inevitable ver en este patio un seguimiento de la tipología iniciada por Lorenzo Vázquez en el del palacio de don Antonio de Mendoza y esta

²⁶ DÍEZ DEL CORRAL, R., y otros, *Arquitecturas de Toledo. Del Renacimiento al Racionalismo*, Toledo, 1991, p. 149



decoración de cabezas inscritas en tondos es muy característica de Covarrubias, que dará comienzo de manera muy temprana en su obra arquitectónico-decorativa y no desistirá de ella hasta que, abandonando la fase híbrida, entre en la serliana, más sobria y purista.

Convento de San Pedro Mártir (Toledo)

El año 1541 es clave en la actuación arquitectónica de Alonso de Covarrubias: comienzan las obras del claustro Real del monasterio de San Pedro Mártir, de acuerdo con sus trazas; diseña las obras de restauración y reforma del Palacio arzobispal de Toledo y se inician las del Hospital de Tavera, en la misma ciudad, su gran obra junto al alcázar toledano.

Arquitectónicamente este convento es importante a raíz del siglo XVI que es cuando se inician una serie de obras de reestructuración y ampliación en las casas cedidas por doña Guiomar, sobre las que se construyen iglesia y convento. De los tres claustros que contiene: el del Silencio o del Tesoro, el de los Naranjos o de las Procesiones y el Real, es este el que nos interesa a nosotros porque va unido a la figura de Alonso de Covarrubias, ya que él fue quien lo trazó, aunque no lo construyó, pues la obra quedó en manos de Hernán González²⁷, su discípulo y aparejador, que siguió las trazas dadas por el maestro.

En este claustro ya se atisba la inminente transición de nuestro arquitecto hacia la que se ha denominado etapa “purista”, con una disminución y abstracción de los elementos decorativos, entre otras características, que seguirá posteriormente en los patios del Hospital de Tavera y en el del Alcázar. En la construcción de este claustro, le ocurrirá a Covarrubias lo que, en ocasiones precedentes, debe partir de la preexistencia

²⁷ AHPTo, protocolo 1649, escribano Diego Sotelo, fol. 372



de otro anterior que le condiciona para regularizar proporcionalmente su alzado; sin embargo, sabe estructurar y adaptar perfectamente la nueva obra con la antigua. El patio ocupa una superficie ligeramente rectangular en planta (ocho y diez vanos por panda). Tiene tres alturas. El primer piso lleva arcos de medio punto, con acanaladuras en las roscas, que según Fernando Marías nos recuerdan al claustro de Lupiana. Estos arcos, según este mismo autor, están colocados sobre columnas con basas y capitel jónico-serliano²⁸, si bien no estamos completamente de acuerdo puesto que su modelado confuso difícilmente nos permite clasificarlo como perteneciente a este orden arquitectónico. En las enjutas de los arcos aparecen por primera vez los espejos, motivo personalísimo que repetirá en sus obras posteriores. En los dos superiores la solución es con vanos adintelados, también sobre columnas de orden pretendidamente jónico, con zapatas. La decoración la realiza con rosetas en las zapatas. Esta misma decoración, intercalando espejos, la traslada al friso del piso intermedio y la cambia en el del superior, que la hace con una sucesión de triglifos y metopas lisas de distinta anchura. Los vanos se cierran con antepechos de columnillas abalaustradas, de las llamadas por Sagredo²⁹, “monstruosas”. Soluciona las esquinas con doble columna.

Palacio Arzobispal de Toledo

Bajo las órdenes de Covarrubias se llevaron a cabo unas obras de reforma y restauración en el Palacio arzobispal entre 1541 y 1544, según deseos del cardenal Tavera. Las nuevas trazas se referían a dos pandas del patinillo de invierno, la escalera y la portada principal. De todo ello sólo queda actualmente una panda y la portada.

²⁸ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. IV, p. 230.

²⁹ Diego de Sagredo, (Burgos, c.1490 - Toledo, c. 1528), *Medidas del Romano* (1526)



Las pandas del patinillo, constaban de tres plantas cuya altura se hallaba condicionada por los suelos de la construcción anterior (algo con lo que ya se había tenido que enfrentar el maestro en trazados antecedentes: Lupiana, Hospital de Santa Cruz, San Pedro Mártir...). El piso bajo sigue un orden que intenta ser dórico-toscano. Fernando Marías piensa que el orden del piso bajo es réplica fiel del de los dominicos de Ocaña pero sin pedestales para las columnas³⁰; sin embargo, bajo nuestro punto de vista, las trazas del claustro dominico son posteriores a las de este palacio arzobispal; palacio en el que aún no ha sabido poner en práctica los nuevos modelos del tratado serliano, algo que sí ejecuta con depurada técnica en Ocaña. Aparecen también con sus clásicos espejos en las enjutas ya utilizados en San Pedro Mártir. El segundo piso se abre con arcos rebajados sobre columnas pretendidamente jónicas asentadas sobre plintos, decoradas con rosetas y volutas. La misma decoración sitúa en las albanegas (enjutas de forma triangular). El último tiene vanos adintelados entre columnas corintias con pedestales y zapatas con decoración de rosetas. Su friso lleva ornamentación de cabezas (motivo muy querido por este maestro) situadas en el eje de los soportes. Los dos pisos superiores cierran sus huecos con antepechos abalaustrados. Esta obra fue contratada, conforme a las condiciones dadas por Alonso de Covarrubias, por Pedro de Velasco y Juan Francés, ambos maestros de cantería, el primero vecino de Toledo y el segundo de Madrid, los cuales se comprometieron a acabarla para la Navidad de 1542; sin embargo, Francés dejó pronto la obra y traspasó su participación en ella al cantero toledano Juan de Plasencia por medio de un poder fechado en Madrid a 10 de octubre de 1541³¹.

³⁰ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. IV, p. 228.

³¹ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. IV, pp. 77-78



Claustro de los Dominicos de Ocaña (Toledo)

Aunque ya hemos hablado de este claustro con anterioridad, diremos que en 1542 se lo encargaron los dominicos de Ocaña (Toledo). Tiene unas perfectas proporciones albertianas y una casi total ausencia de ornamentación, sólo espejos convexos en las enjutas de la arquería (estos espejos, como ya hemos apuntado con anterioridad, son típicamente covarrubiescos y se considera a este arquitecto como su introductor en la arquitectura española, en sustitución simplificada y abstracta de los tondos decorados a la manera tradicional) y escudos, espejos y rosetas en el friso superior. Su composición es sencilla, pero de gran belleza arquitectónica. Se trata de un patio rectangular con dos pisos. Emplea arcos de medio punto (6 y 8 por panda) que descansan sobre columnas dóricas lisas con pedestales en el inferior y vanos adintelados sobre columnas jónicas igualmente libres de adornos, con zapatas, en el alto. A cada arco del piso bajo le corresponden dos vanos del superior. Soluciona las esquinas con un pilar al que adosa dos medias columnas. Los vanos del piso alto se cierran con unos antepechos con balaustres lisos estrangulados, de perfecta ejecución.

RENACIMIENTO SERLIANO

El Hospital de San Juan Bautista o de Tavera (Toledo)

Para un mejor conocimiento de esta obra, es necesario hacer notar que Covarrubias proyectó dos diseños, uno en 1540-41 y otro en 1541-42; el segundo obligado por los reparos expuestos por Bustamente. De todas maneras, existen diversidad de opiniones sobre la autoría de este hospital que el cardenal Tavera quiso instituir para emular a su antecesor el cardenal Mendoza, para lo que obtuvo el beneplácito del Emperador, la licencia del Ayuntamiento de Toledo y la aprobación de Covarrubias, que vio en el lugar el sitio idóneo para ello.



El primero de los proyectos, que corresponde al plano de la primitiva planta del hospital, que se conserva en el Archivo del Hospital de Tavera³², se atribuye a Covarrubias. Nosotros somos de la opinión de que Covarrubias realiza estas primeras trazas. En ellas los elementos más novedosos habían sido utilizados ya en el alcázar de Madrid (la galería axial que separa a los dos patios y en la que se dispone una escalera pseudoimperial). El segundo, hipotético según Fernando Marías, también es atribuirle a Covarrubias, pero posteriormente se ve obligado a modificarlo por indicación o exigencia de Bartolomé Bustamante³³, aunque esta intervención se circunscribiría al “*reparto y distribución funcional de una estructura arquitectónica ya dada*”³⁴. En este segundo los patios se constituyen como elemento ordenador y unificador de un conjunto perfectamente proporcionado. Esta planimetría, junto con la galería axial abierta entre los dos patios, nos permite remitirnos a nuevas referencias, como las dadas por Fernando Marías a la “*domus romana amplissima*” de Fra Giocondo y su modelo vitruviano³⁵. La solución consigue dotar de una gran monumentalidad, unidad, armonía y calidad estética al edificio difícilmente comparable.

Este edificio, en el que trabajó durante diez años (1541-1551) (aunque las obras se alargaron hasta el 1625), constituirá la obra magna de Covarrubias y va a ser su fábrica más representativa, en la que se agudiza el purismo por el que se desliza nuestro gran arquitecto. Obra de gran sobriedad en la que sigue los cánones del más puro estilo italianizante dentro de la

³² Archivo del Hospital Tavera (AHTa), Caja Fuerte

³³ Bartolomé de Bustamante era hombre de grandes conocimientos humanísticos y arquitectónicos, seguidor de Miguel Ángel y mano derecha del cardenal, mientras que Alonso de Covarrubias era “su arquitecto”.

³⁴ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 236 y t. III, pp. 252-253

³⁵ *Ibidem*, p. 233-5 Este autor realiza un espléndido análisis en estas páginas sobre la vinculación del segundo proyecto para este hospital y la planta de la “*domus amplissima*” de Fra Giocondo; sin embargo, está convencido de que se debe a Covarrubias y no a Bustamante.



corriente bramantesca. Será un edificio monumental y con él, por primera vez se enfrentará inicialmente con un proyecto de nueva planta. Ha de levantar un hospital en un solar vacío, con lo que se evitará el estar mediatizado por una construcción preexistente. Tampoco va a tener problema de espacio.

Ateniéndonos al primer proyecto (1541), que es del que nos queda constancia, Covarrubias abandona la tipología cruciforme de los hospitales al uso y traza un edificio con dos grandes patios cuadrados independientes, separados por una crujía en la que se insertaban la escalera doble claustral y el cuerpo de la iglesia, con columnas corintias y como solución de esquina una sola columna, de manera similar al patio arzobispal de Alcalá de Henares y del alcázar madrileño. Las enfermerías rodeaban los patios. Se produce posteriormente un cambio en el proyecto (probablemente por exigencias de Bustamante, como ya hemos indicado): los patios se ponen en comunicación por medio de una galería abierta; la iglesia se retranquea hacia el norte, al final de la galería axial; la doble escalera desaparece; los patios elevan su altura con dos pisos, el inferior en estilo dórico, con arcos de medio punto y el superior en orden jónico, con arcos rebajados. Su decoración es casi espartana, solamente los típicos espejos covarrubiescos en piedra negra en las enjutas y un friso con triglifos y metopas en la planta baja, mientras en la alta dispone rosetas en las enjutas, pero con el friso liso. Soluciona las esquinas, que en su interior se decoran con escudos del cardenal, de modo similar a como lo hizo en el claustro de los dominicos de Ocaña y utiliza la bóveda de arista en los dos pisos de la galería y en las cuatro bandas (probable indicación de Bustamante). Unos antepechos abalaustrados protegen todos los vanos del segundo piso.

La innovación que se introduce en este edificio, bien por parte de Bustamante, como pensamos, bien por parte de Covarrubias, se halla en la galería central axial que nos conduce a la puerta de la iglesia y que con sus laterales abiertos comunica ambos patios, a la vez que los separa, lo que



proporciona nuevas perspectivas arquitectónicas, los puntos de vista estéticos se multiplican y crea un nuevo y bellissimo efecto visual. Gracias a esta galería desde cualquier punto de vista se tiene una visión completa del conjunto que forma ésta con los dos patios y, por ende, de todo el edificio y se puede obtener un juego de perspectivas inusual y magnífico. Otra innovación es la introducción de las bóvedas de arista, que proyecta en 1548 y lleva a cabo Gaspar de la Vega, y que reafirman su evolución hacia un estilo más sobrio y ligado a las concepciones provenientes de Italia.

Queremos hacer una mención especial a la composición planimétrica vertical de estos dos patios, trazas que sí estamos convencidos que salieron de la pluma de Covarrubias en tanto en cuanto que en la fecha en que fueron realizadas, 1546, ya poseía la suficiente formación y experiencia. La estricta sucesión de los órdenes, las ajustadas proporciones, el modulado perfecto de cada uno de los elementos, la decoración delicada y comedida, pero en ningún momento sobria o fría, y la perfecta adaptación al complejo programa espacial, compuesto por ambos patios y la galería axial abierta hacia los mismos, son evidencias de su maestría, maestría que sancionará posteriormente en la galería baja correspondiente al patio del alcázar toledano, el cual interconectará, ya “*de motu proprio*”, con el zaguán y la escalera imperial que él mismo trazara.

Fernando Marías ve en este edificio la consolidación de una nueva etapa que había sido ya abierta en 1526 por Pedro Machuca en la Alhambra y por Siloé en Burgos y Granada, y que culminará en El Escorial, en la que la estructura, basada en la Antigüedad, y la decoración forman un conjunto armónico, un nuevo sentido compositivo y en la que la organización espacial se basa en la proporción numérica y no en la geométrica³⁶. En definitiva, podemos decir que constituye uno de los edificios más hermosos y

³⁶ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, pp. 241-243



representativos de nuestro Renacimiento y “*el primer edificio totalmente clásico de Castilla*”³⁷. A esta consecución coadyuvaron los contactos directos de Covarrubias con Siloé, Berruguete, Bartolomé de Bustamante, Francisco de Villalpando, los manejos de libros de Serlio y un estudio, conocimiento y visualización de las ideas arquitectónicas de Vitruvio y de Alberti a través de representaciones gráficas: estampas, grabados y libros de dibujos procedentes de Italia.

El Alcázar de Toledo

Aunque nombrado Covarrubias maestro mayor de los alcázares reales en 1537, las obras de edificación en el alcázar toledano no dieron comienzo hasta octubre de 1542, y en marzo del siguiente año se hizo cargo en exclusiva, según orden real, de la dirección de las mismas, dejando a Luis de Vega con las del de Madrid. Su labor como maestro mayor de la obra real del alcázar toledano se prolongará desde 1542 hasta el final de su vida laboral en 1569. El alcázar toledano es, por tanto, la obra en la que mejor podemos contemplar la evolución teórica y estilística de nuestro artista a lo largo de este período en su vertiente imperialista.

En el estudio del patio del alcázar es imprescindible referirnos al zaguán o vestíbulo del que no dio las primeras condiciones de su ejecución hasta marzo de 1545, las cuales fueron aprobadas por el emperador³⁸, el cual se encontraba fuera de España, en lo que luego resultaría su último viaje al exterior; obras que tomarían un gran impulso bajo la celosa y eficaz

³⁷ GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete: 1517-1558*, Madrid, 1983

³⁸ En el Archivo General de Simancas hay unas notas, testimonio del emperador Carlos V, en las que se ocupa de las trazas que había hecho Covarrubias en 1545 para las obras del alcázar de Toledo, en las cuales no hace mención de Luis de Vega como participe de las mismas, MARTÍN ARRÚE, F. y OLAVARRIA Y HUARTE, E., *Historia del alcázar de Toledo*, Madrid, 1889, p. 77



supervisión de su hijo, el príncipe Felipe, quien además se permitía corregir las decisiones adoptadas por los maestros mayores. Tampoco se puede obviar la suntuosa escalera que arranca del mismo.

¿Cuál era el plan ideado por Covarrubias? Un palacio de tipología tradicional castellana y porte militar: planta rectangular, con una torre en cada esquina y un gran patio central. Zaguán y patio entran dentro de los valores de monumentalidad, solidez, sobriedad, proporcionalidad y seguimiento estricto de los cánones del más puro Renacimiento. La escalera, más allá de representar el primer ejemplar en el mundo de escalera tipo imperial (después de la diseñada para San Miguel de los Reyes y no ejecutada), supone, el espacio integrador de las distintas dependencias del edificio entre las que puede percibirse una perfecta comunicación e interdependencia.

El proyecto en su conjunto es una prueba demostrativa de su capacidad para adquirir, asimilar e interpretar los nuevos conocimientos – incluso los teóricos, aunque a fuerza de la práctica constructiva–. Desde nuestro punto de vista Covarrubias debió mantener una estrecha colaboración con Francisco de Villalpando a la hora de la ejecución de este programa de obras, de lo contrario es difícil comprender que por sí sólo llegara a concebir un conjunto de espacios tan complejo en el que la independencia de cada uno de ellos no perjudica su perfecta interrelación. Con la sucesión espacial de estos volúmenes Covarrubias consigue un complejo entramado de perspectivas que enfatiza la simetría axial del edificio desde la portada de acceso exterior, y a través de zaguán y patio, hasta el acceso interior de la escalera imperial, camino recto y simbólico del monarca hacia su estancia privada.

El vestíbulo es un severo y sencillo, pero elegantísimo y espléndido, vestíbulo o zaguán en forma rectangular que se abre al patio por la panda norte a través de tres arcos de medio punto que, según las condiciones de



Covarrubias, debían ser de la mejor piedra de las canteras de Menasalbas (Toledo), con los pies derechos en redondo, lisos, dóricos, la ornamentación de rosas en el intradós de los arcos y las águilas y armas imperiales muy bien labradas, con las cabezas, florones colgantes y grutescos, todo ello en piedra berroqueña de las mismas canteras anteriores³⁹.

A partir de 1550, avanzadas las dependencias reales, el proceso se dirige ahora, principalmente, a remodelar el patio central y a construir la escalera y se inicia el lienzo de la fachada meridional proyectada por Covarrubias, aunque más tarde Felipe II ordenaría que se levantara según las trazas de Juan de Herrera. En este año se da comienzo a las obras del patio. Por fin, el 10 de junio se emite una cédula real, firmada por Maximiliano y la reina de Bohemia, por la que se adjudica la arquería a Hernán González en 9.000 ducados, aprobando así la relación hecha por Covarrubias⁴⁰. No fue, sin embargo, Hernán González quien por fin levantaría la arquería del patio del alcázar de Toledo. Al parecer, tuvo problemas para encontrar un fiador (Alonso de Berruguete se negó a darle su fianza y tampoco lo consiguió de Gregorio Pardo). Finalmente se adjudicaron las obras a Villalpando⁴¹, actuando como fiadores Gregorio Pardo y su mujer María de Covarrubias⁴².

El patio del alcázar de Toledo es uno de los más bellos, monumentales y clásicos ejemplares renacentistas de España. Covarrubias lo trazó con forma rectangular (7 por 9 vanos), con dos galerías, alta y baja, con arquerías

³⁹ AHPTO, protocolo 1619, fol. 268

⁴⁰ LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde la restauración* (con adiciones de J. A. Ceán Bermúdez), 4 vols., Madrid, 1829, p. 52 y 154; MARTÍN ARRÚE, F. y OLAVARRÍA, E., *Historia del alcázar...*, p. 85-86; GONZÁLEZ PALENCIA, A., "Documentos relativos a la obra del patio del Alcázar de Toledo", *Cuadernos de Arte*, 1937, pp. 9-13, publica dos documentos que acreditan tal afirmación.

⁴¹ Según LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos...*, t. I, p. 189, junto a Gaspar de Vega

⁴² MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. IV, p. 58



de medio punto. El corredor inferior se cubre con techos de viguería artesonada y el superior con bóvedas de arista. Las columnas corintias de fuste liso se porean en los ángulos, ofreciendo la misma solución situadas sobre pedestales sencillos que sirven de apoyatura para el antepecho de balaustre que se extiende por toda la galería principal. En las enjutas de los arcos dispuso escudos imperiales, conteniendo cada uno las armas de una de las provincias de la Península o de algunos de los dominios que en la época poseía la corona española, con el águila imperial como soporte. Sobre los arcos corre una cornisa adornada con dentículos, la del piso inferior, y con cartelas sencillas la del segundo. Un sencillo ático de poca altura se eleva sobre la cornisa superior. Las columnas de la galería baja quedaban asentadas y cerrados los arcos de los corredores meridional y oriental a 20 de octubre de 1552, según un informe de Luis de Vega⁴³; pero no se terminó toda la arquería del patio hasta fines de 1554. Este patio carece de ornamentación, si exceptuamos los capiteles y los escudos de las enjutas de los arcos, y es precisamente en su gran sencillez donde reside toda su grandeza. Fernando Marías lo compara con las obras Bramante⁴⁴.

Si en cuanto a la traza del patio no existe duda de quien fue su autor, en lo que respecta al ejecutor o ejecutores de las arquerías, según F. Marías, existen una serie de puntos contradictorios y oscuros que no permiten dejar aclarada de forma definitiva esta cuestión. No obstante, se puede adjudicar su realización a Francisco de Villalpando y Gaspar de Vega conjuntamente.

Enfrente del vestíbulo se encuentra la magnífica escalera principal de la que ha escrito Camón Aznar: *“es otra de las creaciones más afortunadas y señoriales de nuestro Renacimiento, inspiradora de las escaleras de tipo*

⁴³ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. IV, t. IV, p. 59

⁴⁴ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 256



*imperial, entre otras la de El Escorial*⁴⁵. Su construcción la diseñó partiendo del centro del lienzo meridional del patio para, tras un rellano o meseta, bifurcarla en dos ramales simétricos a derecha e izquierda, que desembocarían en los corredores altos de oriente y occidente. Donde Covarrubias ofrece dos posibles soluciones es en el arranque, la una constaría de tres arcos bajos y cinco altos, con lo que la simetría con el espacio frontero tripartito del zaguán sería perfecta; la segunda de cinco altos y cinco bajos. Hubo grandes discrepancias entre los oficiales de las obras, Juan Bautista Oliverio y Ambrosio de Mazuelas, bien por iniciativa propia o instigados por otros, posiblemente por Luis de Vega, que era contrario a este tipo de escalera “preimperial”, los cuales propusieron al príncipe Felipe la construcción de dos escaleras laterales en lugar de una sola central. Por fin el futuro Felipe II determinó por una cédula fechada en Valladolid a 15 de octubre de 1553⁴⁶ que “*se haga de manera que tenga la entrada por medio del ancho de los tres arcos, con las salidas a los testeros de los corredores altos, y os mandamos que así lo hagáis sin que para ello haya más réplica*”. Es decir, dispone que se haga el modelo que Covarrubias había proyectado, pero con una modificación, la de ampliar la entrada y primer tramo al ancho de tres arcos, pasándose a un esquema de 9/9 en vez de 5/5, con lo que la escalera ocuparía toda la anchura del patio, suprimiendo los cuartos laterales. Con esta traza, la escalera perdía proporción al presentar los distintos tramos diferente anchura y longitud, pero ganaba en ostentación, majestuosidad, lucidez y vistosidad y, sobre todo, una menor inclinación de los tiros, una mayor suavidad en la ascensión con escalones de menor altura. Posteriormente Juan de Herrera modificaría el alzado, abovedaría la caja y reduciría a siete los arcos del piso inferior sustentándolos sobre pilares en vez de sobre columnas.

⁴⁵ CAMÓN AZNAR, J., “La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI”, *Summa Artis*, vol. XVII, Madrid, 1959, p. 236.

⁴⁶ LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticia de los arquitectos...*, t. II, p. 215-216



Esta bellísima escalera tuvo, desde su creación, una importantísima repercusión no sólo en España, sino incluso en Italia y, por ende, en Europa. Con este tipo de escaleras Covarrubias asume los deseos de grandeza y boato de la nueva monarquía e instituciones españolas, convirtiéndolas en una nueva representación simbólica de su poder. La escalera imperial es “*expresión de un momento de triunfo y esplendor de las ideas de autoridad y poder absolutos*”⁴⁷, una representación de la dignidad, nobleza, poder y categoría del propietario, un escenario perfecto en el que el boato y ceremonial de la vida cotidiana de la corte alcanza su máximo esplendor.

El Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia

El proyecto para la ampliación de este monasterio fue realizado por Covarrubias en 1546 y no llegó a ejecutarse debido a la muerte del duque de Calabria y virrey de Valencia, don Fernando de Aragón, y el posterior cambio de arquitecto. Sólo parte del claustro, que fue por donde se comenzó la obra, quedó acabado conforme al primitivo trazado. El programa incluía la duplicación del patio ya existente, dejando la iglesia y la escalera en la crujía central divisoria de ambos patios –la cual se convierte así en el eje axial del conjunto–, una idea que le acerca al segundo de los proyectos que elaboró para el Hospital de Tavera, a la vez que la duplicación de los vanos en el alzado de la última planta nos recuerda en exceso al patio del claustro de los Dominicos de Ocaña. Con esta escalera, de caja abierta, y el pasaje de unión entre los dos patios situado delante de la misma, logra Covarrubias un magnífico juego de relaciones entre las dos partes del edificio a un lado y otro del eje de simetría, soluciona con maestría la comunicación, a un mismo tiempo, entre ambos patios y entre las distintas plantas de éstos y crea un volumen espacial de gran belleza.

⁴⁷ BONET CORREA, A., “Las escaleras imperiales españolas”, *Cuadernos de Arte*, nº 12, Madrid, 1975. p.75 y 77. Recomendamos la lectura de este ensayo con relación al valor simbólico y las connotaciones sociológicas de las escaleras imperiales.



Nuevamente y una vez más, Covarrubias hubo de enfrentarse con la reconstrucción de un edificio preexistente. Volvemos a ver un claustro típico suyo, muy semejante al de los dominicos de Ocaña, donde probablemente, según Fernando Marías, habría utilizado el sintagma albertiano en la parte inferior de cada lienzo y un sistema binario en el superior⁴⁸. Según el proyecto que se conserva, el piso alto, separado por un entablamento del inferior, hubiera llevado parejas de arquillos de medio punto con fina columna de mármol en el centro. Los antepechos de los corredores serían abalaustrados. Abundan en él las labores y molduras ornamentales. La techumbre se cubriría con tejas vidriadas de dos colores. Todo el conjunto fue modificado en diversos momentos posteriores.

Conclusión

Los patios y los claustros son un perfecto reflejo de las distintas transiciones estilísticas de la obra de Covarrubias. En ellos, más que en ningún otro elemento, pueden apreciarse con facilidad estos cambios que afectan no sólo al ámbito decorativo, sino también al estructural, a las proporciones, a la relación entre cada una de sus partes, etc. La labor de nuestro arquitecto va a ser doble: primero la de ordenar estructural y estéticamente este elemento siguiendo los pasos del maestro Lorenzo Vázquez y, segundo, adoptando seguidamente el estilo propio de Serlio, al que intenta convertir en un escenario simbólico y representativo del poder.

A la hora de analizar en particular los patios covarrubiescos comprobamos que podemos precisar mucho más en la definición de cada una de las fases estilísticas por las que transcurre su obra. En su primera etapa, etapa de formación fundamentalmente, que concluye en 1526, no llegó a dar las trazas para ninguno de ellos; sin embargo, en el segundo de los períodos

⁴⁸ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 250.



se aglutinan la mayoría de los patios y claustros que llegó a trazar. Esta etapa se prolonga, como ya hemos puntualizado, hasta 1542 y en ella observamos una “evolución” o “transición”, germen de un cambio radical en su estilo que no tardará en hacerse realidad. A partir de 1542 Covarrubias, hasta su muerte, es capaz de diseñar patios auténticamente renacentistas, lo que significará su madurez profesional definitiva.

En líneas generales los patios y claustros de la primera de las etapas aludidas, están formados por un primer piso con arquería de medio punto, capiteles, bien alcarreños, bien de transición, y friso; sobre él un segundo piso con zapatas sobre el capitel –también de transición–. En el caso de existir un tercer piso, el segundo se compone con arcos rebajados y el tercero con zapatas. La barandilla del segundo piso tiene un tratamiento de celosía más o menos tupida. Todo ello profusamente decorado. Asimismo, entre el patio y escalera establece una relación espacial y funcional basada fundamentalmente en la abertura del hueco de la escalera al patio. Por regla general no existe una proporción definida en ninguno de los elementos ni en su conjunto, aparte de la ordenación constituida por el módulo de las arcadas, aunque cada una de las piezas están labradas con exquisita delicadeza y finura y suelen tener unas dimensiones que les proporcionan gracia, esbeltez y serenidad. La decoración es menuda y profusa, aunque existe una tendencia paulatina a la desornamentación, (acanaladuras, rosas, dentellones, cabezas de bulto redondo, etc.) y está localizada en el friso correspondiente al piso de la zapata. La solución de esquina depende de la carga que reciba el pilar sobre el que se soporta el forjado de la planta superior; si ésta es pequeña coloca un pilar sencillo, a medida que la carga aumenta coloca dos columnas o un pilar al que adosa media columna en el sentido de cada uno de los paños que a él llegan, pero no creemos que se trate de una característica reseñable ni que exista una evolución técnica en este sentido. En términos generales no se aprecia en estos patios la intención de singularizarlos, tienden a ser un remedo unos de otros con algunas leves



variantes. En cualquier caso, puede observarse un cierto proceso de desornamentación y una tímida distinción, en los últimos trazados, entre estructura y ornato.

A diferencia de la etapa estudiada con anterioridad, en la segunda, los módulos componentes de los paños sí tienen ya una proporción determinada. Existe además un torpe e inexperto intento de realizar una secuencia ordenada de los órdenes arquitectónicos a medida que se asciende piso a piso. El acceso que tuvo al libro cuarto del tratado de Serlio en 1540 debió ser puntual, de pasada, durante uno o varios días y sin posibilidad de poder contrastarlo, motivo este por el que pensamos que Covarrubias a duras penas pudo introducir estas novedades en sus proyectos, de ahí su torpeza, evidente sobre todo en la moldura de los capiteles: toscos, torpes, indefinidos. La decoración tiende a desaparecer o a ser escasa y puntual, casi abstracta. Desaparecen muchos de los motivos ornamentales que tradicionalmente venía utilizando, si bien perduran las rosas en los frisos y en las zapatas o las cabezas de bulto redondo. Aparece, por el contrario, un nuevo motivo ornamental (y no precisamente en la obra del claustro de los Dominicos de Ocaña, como apunta Fernando Marías, sino en el de San Pedro Mártir de Toledo), se trata de los espejos, elemento del que ya hemos hablado anteriormente. También aparecen por primera vez los pedestales sobre los que asientan las columnas, componente que no utilizará en ninguno de los patios que trazará con posterioridad. Como podemos observar, en estas obras trata de realizar un ejercicio de composición ordenada y proporcional, de abstracción formal y simplificación decorativa que no llega a dar resultados demasiado fecundos.

A partir de 1542 abandona definitivamente la referencia alcarreña, excepto en Ocaña –obra todavía de transición–, para adoptar la nueva referencia serliana, algo que había comenzado meses antes en la etapa anterior. En estas obras la proporcionalidad tanto de su conjunto como de los



módulos y de sus diferentes componentes está interpretada y ejecutada en toda su perfección. Realiza un uso correcto de los órdenes clásicos, representados por unos componentes perfectamente moldurados sobre la base de los libros III y IV del tratado de Serlio, componentes que se relacionan y complementan entre sí con corrección. Desaparecen las zapatas alcarreñas y las barandillas en celosía, que pasan a ser estrictamente abalaustradas, mientras que la decoración vuelve a adquirir cierta relevancia, pero esta vez con sobriedad y contención, y con un marcado carácter simbólico, algo de lo que carecen sus obras anteriores, en las cuales las zonas decoradas se convertían en una muestra expositiva de los diferentes motivos de carácter renaciente sin ninguna intencionalidad aparente. El ornato lo utiliza ahora más que para revestir u ocultar la estructura, para contribuir a su protagonismo en la medida que en estos sus últimos patios la estructura adquiere de por sí un carácter estético, por lo que la decoración que le acompaña pierde la relevancia que poseía en sus obras anteriores. Pero por encima de todo, el cambio se establece en el ámbito de la teoría arquitectónica. El patio se convierte ahora en el elemento que ordena planimétricamente el conjunto de la obra edificatoria, constituyéndose en el centro neurálgico de la misma. En ocasiones (patio del real alcázar de Toledo) uno de sus ejes axiales se convierte en el eje axial de todo el proyecto, en otras (Hospital Tavera en Toledo y Monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia), al duplicarse, genera entre ambos patios un nuevo eje, situado en el centro de la crujía que los separa, el cual finalmente se convierte en el eje axial del edificio proyectado. El patio ya no es un mero distribuidor, sino que es organizador del conjunto, mientras que la escalera se convertirá en mediadora, pieza de conexión entre el espacio público –el patio– y las dependencias privadas. Por otra parte, tampoco se trata de una pieza aislada espacialmente, no es un hueco exterior al que se abren sólo corredores y a estos las puertas de las diferentes estancias, sino que intenta establecer una conexión espacial del mismo con otras estancias de la



edificación (o entre ambos patios, si existe más de uno). Esta relación espacial se establece fundamentalmente con el zaguán y con la escalera.

FUENTES:

AHPTo = Archivo Histórico Provincial de Toledo

AHTa = Archivo Histórico de Tavera

BIBLIOGRAFÍA:

BONET CORREA, A. “Las escaleras imperiales españolas”, *Cuadernos de Arte*, nº 12, Madrid, 1975

CAMÓN AZNAR, J., “La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI”, *Summa Artis*, vol. XVII, Madrid, 1959

DÍEZ DEL CORRAL, R, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987

DÍEZ DEL CORRAL, R. y otros, *Arquitecturas de Toledo. Del Renacimiento al Racionalismo*, Toledo, 1991

GARCÍA LÓPEZ, A., “Alonso de Covarrubias, autor del Palacio Ducal de Pastrana (documentación sobre su construcción, de 1542 a 1553)”, *Wad-al Hayara, Revista de Estudios de Guadalajara*, Guadalajara, 1976

GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)”, *Academia*, 1992

GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete: 1517-1558*, Madrid, 1983



GONZÁLEZ PALENCIA, Á., “Documentos relativos a la obra del patio del Alcázar de Toledo”, *Cuadernos de Arte*, 1937

HERRANZ, J., “Dos nuevos dibujos del maestro real Gaspar de Vega”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, 1997-1998

LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde la restauración* (con adiciones de J. A. Ceán Bermúdez), 4 vols., Madrid, 1829

MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 tomos, Toledo, 1983

MARTÍN ARRÚE, F. y OLAVARRIA Y HUARTE, E., *Historia del alcázar de Toledo*, Madrid, 1889

MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M., *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., “Documentos inéditos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII en diversos pueblos de la provincia de Guadalajara”, *Wad-al-Hayara*, Guadalajara, nº 18, año 1991,

SANTOS VAQUERO, Á. y SANTOS MARTÍN Á.C., *Alonso de Covarrubias, el hombre y el artífice*, Toledo, 2003

ZOLLE BETEGÓN, L., “El monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504-1612”, *Archivo Español de Arte*, 69 (275), 1996

***Historia Digital*, XXII, 39, (2022). ISSN 1695-6214**

© Ángel Santos Vaquero- Ángel Carlos Santos Martín, 2022

