

# ALONSO DE COVARRUBIAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

ÁNGEL SANTOS VAQUERO  
ÁNGEL CARLOS SANTOS MARTÍN  
Colaboradores

## EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

**E**n la España del siglo XVI los pintores, imagineros, arquitectos y artistas en general, recibían encargos casi exclusivamente del clero, del estado o institución monárquica y, en menor medida, de la nobleza. Alonso de Covarrubias, como arquitecto (uno de los más afamados y apreciados de la época) respondió a pedidos provenientes de estos tres estamentos, pero fue con la institución eclesiástica con quien mantuvo la relación más estrecha, constante y fructífera y, en especial, con la diócesis toledana y su catedral. El imponente y sagrado lugar de la catedral de Toledo dio trabajo y cobijo a este insigne artista del siglo XVI ya desde los albores de su carrera profesional hasta prácticamente los últimos días de su vida.

Covarrubias, hasta el momento en que Doña Brianda de Mendoza 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, hermano de Enrique Egas —quien por aquel entonces ostentaba el título de Maestro Mayor de la Catedral Primada de Toledo, lo cual nos da una idea del porqué de su temprana vinculación con este templo—. La relación que mantuvieron ambos, alumno y maestro, fue, estrecha, cordial e intensa, hasta el punto de que Covarrubias se casa con María Gutiérrez de Egas (sobrina de Antón y Enrique Egas).

Como aprendiz colaboró en diversas obras en Torrijos (probablemente el lugar donde naciera) y ya como imaginario realiza sus primeras obras en

Toledo y, en concreto, en su catedral. No obstante su fama como imaginario y, quizá también como tracista, la ganó en tierras de Guadalajara, entornó en el que es muy probable que le introdujera su maestro, aunque no hay documentación al respecto, en especial en el grupo de artistas que trabajaba en la catedral de Sigüenza, dentro del cual estuvo trabajando entre los años 1515 y 1518. Su presencia en tierras de Guadalajara, como decíamos, no pasó desapercibida puesto que, más allá de su relación con el resto de sus compañeros artistas, supo relacionarse y darse a conocer individualmente con el alto clero y la nobleza, prueba de ello son los encargos que le fueron hechos durante y con posterioridad a estos años.

Fueron muchos los viajes que Covarrubias realizó durante los primeros años de su vida profesional, pero siempre, si exceptuamos su estancia en tierras alcarreñas, teniendo como lugar de residencia habitual la ciudad de Toledo y casi todos en compañía de su maestro, otra prueba que demuestra la estrecha relación que mantuvieron ambos. Se tiene documentación de un viaje a Salamanca en 1510<sup>1</sup>, cuando sólo contaba 22 ó 24 años de edad<sup>2</sup>, donde aparece como imaginero y testigo de la diligencia encomendada a los dos maestros antedichos por el rey Fernando el Católico y su hija doña Juana para elegir el lugar donde construir la catedral de dicha ciudad. Muy posiblemente acudiera de la mano de Antón, viaje que se repetirá en 1512 y 1513. Hay documentación de otros viajes realizados acompañando a Antón Egas: en 1525 a Guadalupe y en 1529 nuevamente a Salamanca. Gracias a estos viajes tuvo ocasión de conocer a la mayoría de los mejores artistas escultores, imaginarios, maestros de obras y eruditos del momento en tierras castellanas. Pero no solamente en sus viajes, sino también en Toledo trató con numerosos personajes destacados, evidentemente gracias a su relación con los Egas. Entre estos personajes sobresalen Berruguete, Vigarny, Diego de Siloé y Diego de Sagredo.

<sup>1</sup> 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, pp. 285, 288, 286 y 289.

<sup>2</sup> Covarrubias nace muy probablemente en Torrijos (Toledo) en 1486 o 1488, según se desprende de dos documentos diferentes. Ver SANTOS VAQUERO, A. y SANTOS MARTÍN, A. C. *Alonso de Covarrubias: el hombre y el artífice*, Toledo, 2003, p. 91.

Su sabiduría y renombre irán aumentando con rapidez hasta conseguir ser reconocido como tracista. Su valiosa labor artística y técnica tampoco pasa desapercibida en la ciudad imperial ni en su diócesis. Enseguida es llamado para realizar un nuevo trabajo, esta vez ya como tracista, en la iglesia de la catedral de esta ciudad en el año 1521 y otro más posteriormente en 1527, lo que nos da una idea de cómo su relación con este templo continúa, y continuará siendo fluida y constante hasta que en 1534 es nombrado Maestro Mayor de la Catedral de Toledo. Con este título Covarrubias pasaba a ser considerado como uno de los más importantes personajes del arte de la construcción del momento, afianzaba su consolidación profesional y conseguía un alto reconocimiento a su labor artística y técnica. Por otro lado supuso la ligazón definitiva de su vida laboral con este emblemático edificio hasta casi el final de su vida.

Vamos a poder comprobar que a través de las obras que traza para esta catedral tenemos la posibilidad de seguir la evolución estilística de este gran maestro, si bien con alguna pequeña excepción que señalaremos convenientemente. En este sentido conviene decir que se hace muy difícil realizar una enumeración de rasgos o caracteres comunes a la totalidad de sus obras, puesto que no puede ser enmarcado dentro de una única manifestación estilística, como puedan serlo, Siloé —por poner el ejemplo de un contemporáneo suyo—, o Juan de Herrera en fechas posteriores. Su producción sufre continuas y sustanciales transformaciones con el paso de los años, lo cual permite que sus obras puedan ser consideradas pertenecientes a estilos diferentes unas respecto de otras. Estas transformaciones son paralelas a las que, en términos generales, se producen en el ámbito arquitectónico de su época, con alguna salvedad en el sentido de que el ritmo con el que va acaeciéndose este proceso es diferente en cada una de las regiones de la península. La particularidad que da interés al personaje de Covarrubias es que, a través de su carácter «autodidacta», es capaz de dibujar un camino que en cualquier caso pertenece a varias generaciones de arquitectos. Podemos asegurar que no existe una trayectoria artística que pueda compararsele.

La formación inicial de Covarrubias no es renacentista, sino gótica en lo estructural y plateresca en lo ornamental. No se tiene constancia de que viaje a Italia, circunstancias estas que dejan la cuestión de su asimilación del nuevo lenguaje italiano a su capacidad autodidacta y a las posibilidades de acceso a la información correcta a lo largo de su vida. Es por este particular por lo que los dos cambios estilísticos que se aprecian a lo largo

de su carrera artística coinciden, el primero con la publicación en Toledo del tratado de arquitectura de Diego de Sagredo *Las medidas del Romano* y con su encuentro en tierras alcarreñas con la obra de Lorenzo Vázquez; y el segundo con su contacto definitivo y asiduo con Francisco de Villalpando a partir de 1542, quien había estado en Italia y había conocido de primera mano y traído a España los textos de Sebastiano Serlio, textos que publicará posteriormente en 1552 también en la ciudad de Toledo.

Durante su primera etapa de formación (1510-1526), 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 particulares que le hacen y se instruye hasta hacerse un 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. Tampoco se muestra especialmente creativo a lo largo de esta su primera etapa. Sigue las indicaciones y prescripciones de su maestro y recoge composiciones y elementos de los artistas con los que va trabajando tanto en Toledo (Felipe de Vigarny), como en Sigüenza (Juan Coterón, Alonso de Vosmediano y Francisco de Baeza, entre otros). En tierras alcarreñas se empapa, asimismo, de la obra del ya por aquel entonces fallecido Lorenzo Vázquez.

Se caracteriza su obra durante este período o etapa por emplear una decoración menuda y exuberante (con la utilización de lo que se denomina grutescos y ligada al sentido del horror al vacío) que intenta acercarse a la estética italiana mediante el uso de elementos y figuras propios del repertorio clásico sometidos a cierta regularidad, pero que terminan colocándose sin un criterio normativo (en muchos casos se siguen criterios propios del gótico, como las figuras en las arquivoltas o las columnas que se curvan para adaptarse a las arquivoltas del arco de la entrada del Hospital de Santa Cruz en Toledo). Esta decoración no suele guardar ninguna relación con el resto de la edificación, se desarrolla principalmente alrededor de los elementos más singulares de la misma, como son las portadas, los ventanales o las escaleras. La obra de Covarrubias intenta, no obstante, conseguir siempre

cierta simetría y calidad compositiva, y que las distintas piezas del puzzle (que en otras obras parecen inconexas) guarden una relación entre ellas, si bien no dejan de existir incongruencias sintácticas y desproporciones entre estas y el conjunto de la obra.

Los trabajos que realiza en la catedral de Toledo durante este período están impregnados de este carácter gotizante del que hablamos, sobre todo sus primeras obras como imaginario. Existe un gran salto cualitativo entre los sepulcros que entallara en el año 1514 y sus trazas para la capilla de la Santísima Trinidad de 1521, obra que evidencia ya una marcada evolución hacia la sobriedad, delicadeza y buen hacer de su segunda etapa estilística.

Desde una perspectiva global y simplificadora, comprobamos que la mayor parte de la obra correspondiente a la segunda etapa por la que pasa nuestro artista (1526-1542) es, a nuestro parecer, y con muy pocas excepciones, una constante reiteración de varios modelos tipológicos y funcionales de edificación —o parte de una edificación—. Alguno de estos 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, como los relativos a «iglesia de una sola nave» o «iglesia de salón», y otros son recuperados de obras pertenecientes a otros maestros como el prototipo de «patio», basado en el de Lorenzo Vázquez. 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.

A lo largo de esta etapa, Covarrubias «intenta dotar a sus obras de un programa unificador»; no obstante, su interés se centrará fundamentalmente en las partes más visibles y destacadas de cada edificio como son los patios, 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. Por otro lado, la utilización de estructuras góticas sobre las que superpone un repertorio clásico desfigura a simple vista y desde la perspectiva actual, la deseada armonía y unidad programática. Durante esta etapa dotará a sus obras de unas «proporciones numéricas muy sencillas», e igualmente poniendo especial atención en las partes más visibles y simbólicas del edificio, las cuales se corresponden con

superficies verticales a modo de lienzos. La arquitectura de esta etapa seguía teniendo un carácter fundamentalmente de superficie, por ello son pocos los espacios dignos de mención a lo largo de estos años, entre los cuales sólo cabría destacar su proyecto para la sacristía de la catedral de Sigüenza —proyecto en el cual la influencia de Diego de Siloé es palpable—.

El aspecto que más llama la atención y por el que se ha venido analizando hasta ahora la obra de Covarrubias de este período es, sin duda, el ornamental o decorativo. No porque la excesiva y menuda decoración sea algo exclusivo de su peculiar estilo —Covarrubias continúa con una tradición propia del arte de transición desde principios de siglo— sino por los motivos decorativos que utiliza y por la sutileza de los mismos.

El empleo de esta acusada y profusa ornamentación mediante grutescos le vincula especialmente a lo que se ha venido denominando «el plateresco» por diversas causas. En primer lugar, esta decoración suele estar concentrada 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, 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 se manifiesta un evidente complejo de horror al vacío muy característico de este tipo de obra.

Es durante este período cuando Covarrubias desarrolla las obras más emblemáticas de todas las que realizará en la catedral. Todas ellas son representativas de su particular estilo e importantes exponentes en el conjunto global de sus proyectos, en especial la Capilla de Reyes Nuevos que trazara en 1529. Cabe destacar su gran esmero y atención puestos en que la obra nueva no rompiera estéticamente en exceso con la del edificio original, sino, por el contrario, quedara integrada en la medida de lo posible, sin renunciar a la nueva estética del momento.

Cuando Francisco de Villalpando mostró a la corte y al cardenal primado el nuevo lenguaje serliano que había importado directamente de Italia, enseguida se comprendió que éste era el que mejor podía adaptarse a las nuevas exigencias y necesidades cortesanas. El lenguaje serliano confiere a las edificaciones un aspecto mucho más monumental. Se trata

de un lenguaje sobrio, que transmite solidez, grandeza, frialdad, distanciamiento, altivez y solemnidad.

Covarrubias se ve obligado a utilizar este nuevo léxico en sus obras para contentar a sus comitentes, a pesar de su desconocimiento, obligación que, sin embargo, se convertirá pronto en devoción. La nueva etapa por la que pasará Covarrubias (1542-1570), inicialmente va a estar marcada, por lo tanto, por la novedad de un nuevo estilo arquitectónico, el Renacimiento serliano, pero también por una constante interpretación y experimentación por su parte de las nuevas formas y por la posibilidad de desarrollar unos programas de mucho mayor formato y responsabilidad respecto de los que se había enfrentado hasta el momento (alcázar de Toledo, hospital Tavera en Toledo, monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia).

Desde una perspectiva más global, Covarrubias se enfrenta a un nuevo comienzo en su carrera profesional, un empezar de nuevo. Si nos detenemos a analizar la progresión de sus diseños comprobamos que es precisamente ahora cuando empieza a comprender definitivamente los principios más fundamentales del Renacimiento; pero siempre creemos que bajo la tutela del que pasará de ser su más agudo competidor a ser su ayudante, sobre todo en la obra del alcázar toledano, Francisco de Villalpando<sup>3</sup>.

No obstante lo dicho hasta ahora es necesario precisar también que nuestro maestro no terminará por desvincularse nunca de muchos de los modos y gustos de su lenguaje tradicional precedente, sobre todo en lo que se refiere a la decoración. Los denodados esfuerzos de sobriedad de sus primeras obras terminarán derivando nuevamente en profusión y riqueza ornamental. Precisamente es este aspecto de la decoración el que va a hacer que ésta no sea una etapa homogénea en sus manifestaciones, sino que por el contrario, llegará un momento en que nuestro artista desarrolle dos variantes del mismo estilo en paralelo. Es precisamente en la catedral

---

<sup>3</sup> Consideramos que la actitud de Villalpando, inicialmente hostil hacia Covarrubias, dado que intentaba, creemos, usurpar su puesto de Maestro de las obras de los Reales Alcázares, sufrió un primer cambio hacia la de cooperación cuando comprobó que, a pesar de las graves diferencias que en 1544 tuvo con Felipe II, éste siguió confiando en aquél como maestro mayor de las obras del alcázar toledano, y, finalmente, de total acuerdo y amistad, cuando el personaje de Bartolomé Bustamante abandona el entorno de la ciudad de Toledo en 1551, dejando vía libre a nuestro protagonista en su labor como maestro mayor de la diócesis toledana.

toledana donde podemos contemplar un claro ejemplo de una obra de este período en la que abunda en el empleo de figuras decorativas sobre una estructura más clásica que las de la etapa precedente, hablamos de la Puerta de la Presentación.

No existe sin embargo en la catedral ninguna obra representativa de su estilo serliano más sobrio. Y es que desde 1541 (año en que diera las trazas para los remates de los arcos del interior de la Puerta de Los Leones) hasta 1564 (Puerta de La Presentación) no se tiene noticia que realizara ningún trabajo como tracista para el templo. Este dilatado período de veintitrés años coincide con una etapa de intenso trabajo en obras ajenas a la catedral de la que era maestro mayor, entre las cuales destacan el Hospital de Tavera y el Alcázar Real de Toledo, entre otras muchas, y las cuales le llevaban la mayor parte de su tiempo, esfuerzo y dedicación.

Como podemos comprobar, a pesar de que el vínculo entre nuestro artista y este emblemático edificio fuera muy fuerte y constante a lo largo de su vida, existe un pequeño vacío que deja sin representación un importante período de su evolución estilística, a pesar de lo cual podemos afirmar que un paseo por el interior del mismo puede llegar ser una grata y educativa experiencia que nos permita obtener un amplio conocimiento del buen hacer de este maestro de la arquitectura española del siglo XVI a lo largo de su trayectoria profesional.

Dos son los tipos de obra, como veremos a continuación, en los que se centra nuestro protagonista (los únicos posibles en el interior de un templo católico ya concluido): la apertura de nuevas puertas que mejoran el tránsito por su interior y los nuevos espacios de carácter funerario.

## PRIMERAS REALIZACIONES EN LA CATEDRAL

El primer contacto con la catedral de Toledo será, en 1514, siendo aún aprendiz, cuando esculpe los bultos del obispo don Tello de Buendía y del arcediano de Calatrava, don Francisco Hernández de Cuenca, en la catedral toledana<sup>†</sup>; obras situadas en el muro catedralicio que hace ángulo

---

<sup>†</sup> PÉREZ SEDANO, F. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. Notas del Archivo de la catedral de Toledo, redactada sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo obrero don F. P. S.*, Madrid, 1914, p. 40.

con la capilla Mozárabe del Cardenal Cisneros, a los pies de la nave lateral derecha. Por su realización se le pagaron 8.000 mrs. el 8 de febrero del citado año. Su ejecución se reduce a dos hornacinas, una al lado de la otra, adornadas con follaje gótico, dentro de las cuales se contienen las urnas cinerarias y las estatuas yacentes de ambos personajes. El de la derecha representa al obispo de Córdoba y arcediano de Toledo, don Tello de Buendía, con traje episcopal, y el de la izquierda a don Francisco Hernández de Cuenca, arcediano de Calatrava, canónigo obrero de la catedral toledana, que mantiene un libro entre sus manos. En el fondo de las citadas hornacinas se pueden ver los blasones de ambos eclesiásticos.

Mientras se halla ejecutando estas sepulturas, se le contrata como entallador por parte de la Obra y Fábrica de la catedral y se le solicita que haga dieciséis pares de manos, en madera, para los ángeles del trono de la Virgen del Sagrario, por lo que se le abonan 2.000 mrs. el 19 de agosto de ese año, a los cuales se suman otros 342 mrs. por otras pequeñas obras en el trono de la Virgen<sup>5</sup>.

La siguiente relación con la catedral de Toledo será en una obra de reedificación y restauración de la capilla de la Santísima Trinidad<sup>6</sup>, la cual se le encarga tras su estancia desde 1515 hasta 1518 en tierras alcarreñas. Recompone el volumen de la misma y convierte la planta cuadrada en hexagonal<sup>7</sup> al romper el plano del testero y hacer en él tres caras sin tener en cuenta las proporciones resultantes, sino la ocupación del espacio disponible. Esto es motivo para que la bóveda sufra también innovaciones, convirtiéndose en nervada de crucería bastante compleja (algo común en el gótico de aquellas fechas). Además abriría una ventana para que diera luz a la capilla.

El sepulcro se halla en el muro izquierdo, donde se abre una gran hornacina cuya ornamentación viene a ser ya un claro antecedente de la que será su clásica decoración «plateresca» durante muchos años después,

<sup>5</sup> A.C.T.O.F., n° 807 (1512-1513). Año de MDXII, gasto de DXIII, p. 49.

<sup>6</sup> Así está escrito en la inscripción en caracteres góticos empotrada en un cuerpo decorado al plateresco que se halla en la pared meridional, frontera a la que contiene el sepulcro, de la capilla.

<sup>7</sup> GARCÍA REY, V. «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias», *Arquitectura*, n° 104, Madrid 1927, p. 419.

para la cual utiliza ya sus típicas columnas abalaustradas, y un cornisamiento con un ancho friso adornado de relieves platerescos (ovas, dardos, dentellones, delfines cuyas colas terminan en roleos, cuernos de la abundancia, cabezas de animales fantásticos con sus grandes fauces abiertas). En los extremos de la cornisa se alzan dos candelabros y en el centro se puede contemplar un escudo de armas en un segundo cuerpo que sirve de coronamiento a la obra. En la hornacina hay una urna sepulcral sobre la que descansa una estatua yacente, labrada en alabastro, revestida de ricos hábitos sacerdotales. La urna, en la que yace el canónigo Gutiérrez Díaz, tiene en el centro de su frontis el escudo sostenido por dos ángeles, rodeado de abundante decoración en relieve.

De esta capilla de la Santísima Trinidad de la catedral de Toledo, le hizo merced el deán y cabildo de la catedral para su enterramiento al canónigo Gutiérrez Díaz, «*con tanto que no quite las sepulturas de los que están allí enterrados ni toque en el edificio de la dicha capilla. Primero de febrero de 1520*»<sup>8</sup> y la labra del sepulcro en ella. Verardo García Rey recoge el testamento otorgado por este personaje ante Alfonso Sánchez, Notario Apostólico y del Cabildo de la Santa Iglesia, el 7 de mayo de 1521<sup>9</sup> y de él se colige que las obras de remodelación de la citada capilla comenzaron en vida del canónigo, pues dice «... *y si al tiempo. que yo muriese no estuviese hecha la bóveda que yo tengo mandado hacer para mi enterramiento, que me depositen junto con la dicha capilla para que la dicha bóveda sea hecha, y después de hecha me pasen a ella*». Asimismo está explícitamente dicho que él fue heredero del Arcediano de Toledo, que tiene cumplido todo y más de lo que dicho personaje dejó estipulado en su testamento, según se puede comprobar por su Libro de Cuentas firmadas por el bachiller Ramírez y que entre las que el Arcediano mandó hay una cláusula en la que se estipula que si el conde de Chinchón hiciese capilla mayor en el Monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso, de esa localidad, que de sus bienes se hiciese la claustro y que él la tiene hecha trazar por Antón Egas.

Más adelante establece como única y universal heredera de todos sus bienes muebles y raíces habidos y por haber, así como lo que se le deba

<sup>8</sup> A.C.T.O.F., ms. Cajón 42, n° 29, p. 475.

<sup>9</sup> GARCÍA REY, V. «El famoso arquitecto...», *Arquitectura*, n° 104, pp. 417-419.

o pueda deber una vez deducido lo que se ha de pagar a Covarrubias por el edificio de la capilla y el retablo y «a los otros» por la reja y retablo, a la capilla de la Trinidad.

El que el canónigo Gutiérrez Díaz elija a Alonso de Covarrubias para que reedifique la capilla y labre su tumba, cuando había encargado no hacía mucho tiempo a Antón Egas la construcción del claustro del Monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso de Chinchón (Madrid), sólo nos demuestra la evolución del gusto artístico que se estaba produciendo en España entre la gente culta y la fama que ya había alcanzado nuestro arquitecto a estas fechas. También pudiera ser que Antón Egas, abrumado de trabajo o porque quisiera promocionar a su pupilo y pariente, le recomendara al canónigo Gutiérrez Díaz para que fuese aquel quien llevara a término la reedificación de la capilla.

El excelente retablo que contiene esta capilla, compuesto de diecinueve tablas y un grupo escultórico en terracota policromada formado por la Ascensión de la Virgen rodeada de angelillos es, en su aspecto escultórico, obra, también, de Alonso de Covarrubias y las pinturas de Juan de Borgoña. Así queda aclarado en el testamento de Gutiérrez Díaz que nos presenta Verardo García Rey<sup>10</sup> en una de cuyas cláusulas dice: «*Item mando que por quanto yo tengo avenido el edificio de la capilla con Covarrubias según que pasó ante Sancho Aguilera, que se abra mi libro, y que sobre él le acaben de pagar y él acabe el edificio como es obligado*», y en otra expresa: «*Item mando que por quanto yo tengo dado a hacer el Retablo y la reja a uno de Arenas que se llama Juan Piñar y a Covarrubias y le tengo dado dineros que acabe la reja y le acaben de pagar y asimismo tengo avenido el retablo, la talla con Covarrubias y la pintura con Juan de Borgoña que los acaben de pagar y ellos de hacer el dicho retablo y reja y se vea mi libro para ello*».

La actividad y movilidad de Alonso de Covarrubias en la segunda y tercera décadas del siglo XVI es inmensa. En 1527 se ausentaba de

<sup>10</sup> *Ibidem*, n° 105, Madrid, 1928, pp. 4-5; MARIAS, F. *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983-86, t. I, pp. 201-202, pone en duda que fuese Covarrubias el tracista de la reedificación de la capilla de la Santísima Trinidad, ni que hubiese siquiera reconstrucción. En cuanto al retablo también duda que fuese el tracista y su autor material. Por el contrario, CHUECA GOITIA, F. *La catedral de Toledo*, 3ª edición, León, 1981 p. 64, dice: «preciosa cama sepulcral renacentista labrada, como el bulto, por Alonso de Covarrubias».

Guadalajara, ciudad en la que estaba realizando la obra de la iglesia del convento de la Piedad que le había encargado doña Brianda de Mendoza y Luna, para marchar a Toledo donde, llamado por el cabildo catedralicio junto a Juan de Borgoña y Sebastián de Almonacid, tasó el retablo de la Descensión que había realizado Felipe de Vigarny. Aprovecha esta estancia en Toledo para, en unión de Sebastián de Almonacid, firmar una escritura pública ante Gabriel Suárez, escribano, con fecha 2 de julio de 1527, por la que se comprometían a realizar obra de cantería y sepultura en la capilla de San Eugenio de la catedral para el obispo don Fernando del Castillo, fallecido el 31 de julio de 1521, por 60.000 mrs. El pago se efectuó el 4 de julio de 1531 por Juan de Vargas, protonotario, capellán mayor y canónigo de la catedral de Toledo. Ese mismo día se efectuó el pago de 90.000 mrs. a Domingo Céspedes por la reja que hizo para la misma capilla<sup>11</sup>. El maestre Domingo se obligó hacer esta reja, por el precio indicado, el 16 de diciembre de 1527, con las condiciones que se pusieron ante el escribano público de Toledo, Pedro de Uceda<sup>12</sup>.

La composición de este sepulcro se asemeja muchísimo a la efectuada por Covarrubias unos años antes en la capilla de la Santísima Trinidad para el canónigo Gutiérrez Díaz. Lo configuran dos cuerpos. El primero consta de un gran arco de triunfo que cobija la estatua yacente del obispo. En el frente de la cama se halla el escudo del difunto, sostenido por dos angelitos. El segundo cuerpo, separado del inferior por un ancho friso, está formado por una hornacina avenerada con frontón triangular apoyado sobre dos pilastrillas, cuyo interior alberga una escultura de la Virgen sedente con el Niño en sus brazos. Dos roleos en ese enmarcan este nicho, uniendo ambos cuerpos, y dos bellas columnas abalaustradas, sobre altos basamentos y coronadas por flameros encuadran a todo el sepulcro.

Muy posiblemente, Covarrubias se viera influenciado para la construcción de los sepulcros del canónigo Gutiérrez Díaz y del obispo Castillo, por el de don Alonso Carrillo de Albornoz, obispo de Ávila, situado en la gran capilla familiar de San Ildefonso de la catedral de Toledo, fundada por su tío don Gil Carrillo de Albornoz, obra de Vasco de la

---

<sup>11</sup> A.C.T.O.F., n° 60 (1526-1535) Castillo, Hernando del: 1526-1535: Cuentas de la hacienda del obispo Hernando del Castillo, p. 16 y 55.

<sup>12</sup> A.C.T.O.F., n° 60 (1526-1535), p. 56.

Zarza en 1514-15, pues con él se inauguraba en la arquitectura funeraria toledana la tipología del sepulcro bajo un arco de triunfo adosado al muro y sirvió de modelo a toda una serie de artistas posteriores.

Sepulcros que se conservan en la catedral toledana y que siguen modelos de Covarrubias los encontramos en las capillas de San Martín (enterramientos de los canónigos Juan López de León y Tomás González de Villanueva) y de Santa Leocadia (sepulturas de los canónigos Juan Ruiz de Ribera y de un sobrino nieto suyo, de igual nombre y apellido).

## CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

Los cinco últimos años de la década de los veinte fueron cruciales para la vida y destino de Alonso de Covarrubias, pero en especial lo fue el de 1529. Su estrella, que ya había adquirido un gran fulgor, a partir de aquí comenzará a brillar en toda su plenitud. En este año fueron llamados por el cabildo de la catedral de Toledo él y Diego de Siloé para que diesen la traza o proyecto de la nueva capilla que para el enterramiento de los llamados «reyes nuevos» (Trastámara) se había de erigir<sup>13</sup>, dado que la existente, fundada por el rey Enrique II, estaba situada delante del lugar en que la tradición dice que la Madre de Dios se apareció a San Ildefonso y le regaló una casulla como signo de agradecimiento por la defensa que éste hacía de su pureza y virginidad, y donde hoy se halla la llamada Capilla de la Descensión, y ocupaba las dos últimas bóvedas de la nave más lateral del lado del Evangelio, es decir, el espacio que hoy existe entre la capilla de San Juan o de la Torre (que entonces servía de sacristía a ésta) y la de doña Teresa de Haro, con lo que estorbaba el curso regular de las procesiones interiores o claustrales, obstruía uno de los accesos a la iglesia y deshacía la regularización u ordenamiento y armonía de los pies del templo. Por este motivo se había conseguido autorización del emperador Carlos V para su traslado, una vez estudiado por el cabildo catedralicio y el prelado don Alonso de Fonseca su nueva ubicación.

Siloé residía en Granada y Covarrubias en Guadalajara, ciudades en las que cada uno de ellos se hallaba trabajando. Acudieron los dos. Al primero se le abonaron por los gastos ocasionados, 33.000 mrs. y al segundo

---

<sup>13</sup> PÉREZ SEDANO, F. *Datos documentales inéditos...*, Madrid, 1914, p. 58.

18.650 mrs. (dos ducados diarios a cada uno). Se quedó este último con la ejecución de la citada capilla de Reyes Nuevos por 450.000 mrs.<sup>14</sup>. Posteriormente se alcanzaría la cifra total de 647.500 mrs. pues se añadirían 197.500 mrs. por las demasías y mejoras realizadas y no contempladas en las primeras condiciones.<sup>15</sup>

Covarrubias fue comisionado para acudir a Valladolid a negociar con el Consejo de S.M. el mandamiento de los nuevos enterramientos de los reyes y las trazas que hizo para ello. Para abonarle los gastos que tuvo durante los trece días que ocupó en estos negocios, se le entregaron 4.875 mrs. el 23 de enero de 1531<sup>16</sup>. Fernando Marías<sup>17</sup> se pregunta si las trazas de esta capilla serían realmente de Covarrubias o de Enrique Egas, apoyándose para su duda en un breve documento que él toma de Zarco<sup>18</sup> y que se puede ver en el Archivo Capitular de la catedral de Toledo<sup>19</sup>, por el cual se pagan el 9 de enero de 1534 a Enrique Egas 6.750 mrs. por el salario de nueve días (2 ducados diarios) que empleó en tasar las obras que había hecho Alonso de Covarrubias en la capilla de Reyes Nuevos. Sin embargo, no creemos que este documento pueda producir dicha duda, puesto que en ningún momento se habla de las trazas. Bien es cierto, que lo más normal era que el maestro mayor de las obras de la catedral revisara, tasara y trazara las obras que en ella se realizaban, sobre todo tratándose de un proyecto de

<sup>14</sup> A.C.T.O.F., n° 824 (1529-1530) y ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la Historia del Arte Español II. Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916, tomo I, p. 170.

<sup>15</sup> A.C.T.O.F., n° 827 (1532-1533) y ZARCO DEL VALLE, M. R. *Ibidem*, pp. 170, 171, 172, 176, 177, 183 y 184; Díez del Corral Garnica, R. *Arquitectura y mecenazgo: la imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 89 dice que en ese mismo año de 1530 se le pagaron a Covarrubias los 450.000 mrs. Esta cantidad era el total que debía percibir por la obra. Se le iban haciendo pagos fraccionados a cuenta del total, siendo el primero de 37.500 mrs. y el último de 32.308 mrs. el 28-1-1534, con los que se acabaron de pagarle los 647.500 mrs. a que al final ascendieron las obras.

<sup>16</sup> A.C.T.O.F., n° 824 (1529-1530). Capilla Real o de Reyes Nuevos.

<sup>17</sup> Marías, F. *La Arquitectura del Renacimiento...*, t. I, pp. 208 y 209.

<sup>18</sup> ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la historia...*I, p. 190.

<sup>19</sup> A.C.T.O.F., n° 827 (1532-1533).

la importancia de éste; pero es algo de lo que no queda constancia documental, y sí de las actuaciones tanto de Siloé como de Covarrubias. Igualmente, algunas resoluciones constructivas y ornamentales pudiera haberlas tomado Covarrubias de Siloé, quien las añadiría y haría las modificaciones pertinentes mientras duraron sus negociaciones en Valladolid y presentaba al Consejo Real «sus trazas».

Las obras comenzaron rápidamente, en el año 1531, muy poco tiempo después de ser contratado Covarrubias para su ejecución. El lugar elegido para la construcción de esta capilla fue en la girola, ocupando los pequeños espacios de la capilla de Santa Bárbara y un taller de ferrería que la Iglesia utilizaba para sus necesidades<sup>20</sup>, entre la de Santa Leocadia y la del condestable don Álvaro de Luna o de Santiago. Las dificultades para lograr una capilla con una estructura con la magnificencia que debía tener una capilla real eran bastantes por lo irregular del espacio. La entrada, que correspondía a la antigua capilla de Santa Bárbara, era muy pequeña, pues ocupaba uno de los tramos triangulares de la girola.

Para penetrar en la capilla, Covarrubias creó un largo acceso que comienza con el trazado de un profundo arco de dobles medias columnas adosadas que descansan sobre pedestales circulares<sup>21</sup>, recubiertas de grutescos, tras las cuales se hallan dos reyes de armas, situados en sendos nichos, que guardan la entrada y además simbolizan la majestad. En la clave observamos un escudo de Castilla y León. A continuación, ocupando la parte más interior de lo que fue la capilla de Santa Bárbara ideó un vestíbulo irregular recubierto con una cúpula. El segundo compartimiento es la capilla propiamente dicha. Consta de una sola nave y está dividida en tres tramos que se cierran con bóvedas de rica nervadura gótica de la última época y arcos torales con casetones que se apoyan en los estribos pertenecientes a la capilla de Santiago, disimulados perfectamente y ricamente ornamentados al plateresco. En los flancos del tramo central, adosados a los muros, se encuentran los lucillos reales con las estatuas yacentes, bajo arcos semicirculares con friso, decorados con guirnaldas,

---

<sup>20</sup> PARRO, S. R. *Toledo en la mano*, t. I, Toledo, 1978, p. 400.

<sup>21</sup> Según CHUECA GOITIA, F. «Arquitectura del siglo XVI», *Ars Hispanie*, t. XI, Madrid, 1953 p. 146, estos pedestales circulares son «invención de Covarrubias y característicos suyos».

bichas, escudos, carteles, rosetas, motivos militares, medallones en las enjutas, candeleros y veneras. Al lado derecho, el de la epístola, Enrique II y su mujer doña Juana Manuel y al izquierdo o del evangelio, Enrique III y doña Catalina de Lancáster, su esposa. Juan I y su consorte doña Leonor de Aragón se encuentran en el presbiterio, pero sus estatuas no son yacentes, sino orantes y mirando hacia el altar mayor. Esta estructura de los flancos la repetirá con mayor perfección en su traza para la sacristía de Las Cabezas de la catedral de Sigüenza y a partir de este momento se va a convertir en un modelo tipo para las sacristías de la época. Marías apunta, no obstante, la posibilidad de que no fuera una creación completamente suya, sino el resultado de una influencia directa de su contemporáneo Diego de Siloé<sup>22</sup>, quien posteriormente también hará uso de esta tipología para la sacristía de la iglesia de El Salvador de Úbeda. Toda la capilla forma un bellísimo conjunto que armoniza perfectamente, gracias a la hábil mano de Alonso de Covarrubias, la estructura gótica con las manifestaciones ornamentales más bellas, finas y elegantes que se pueden encontrar en el plateresco. El tercer compartimiento, más al interior y haciendo ángulo recto con la capilla, está ocupado por la sacristía, que con su construcción cerró una puerta que daba al exterior del templo.

Trabajaron con Covarrubias en la construcción y decoración de esta capilla, afamados artistas como Bernardino Bonifacio, Melchor de Salmerón, Juan de Arévalo, Juan de Obregón, Juan Correa, Juan de Tovar y Diego Egas (entalladores), Pedro de Santiesteban (trazó el cielo de la sacristía), Pedro López de Tejada, Alonso Sánchez y Rodrigo de Arévalo (pintores y doradores). Maestre Jorge (carpintero), además de otras obras, hizo los bultos orantes de los reyes. El primer pago lo recibió el 20 de junio de 1534 y el último el 30 de octubre, cobrando en total 15.000 mrs.<sup>23</sup>. Francisco de Comontes hizo la traza del retablo y fue a enseñársela al arzobispo a Madrid, por lo que se le abonaron 1.875 maravedís el 18 de abril de 1532. El 19 de marzo de 1534 se le terminaron de pagar por él los 219.416,5 mrs. que costó con las demás efectuadas, después de ser tasado por Juan de Borgoña y Pedro Egas, el primero por parte de la Obra y

---

<sup>22</sup> ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la historia...I*, p. 191.

<sup>23</sup> A.C.T.O.F., n° 827 (1532-1533). La cantidad no cuadra, faltan 100 mrs.; quizás por un error del amanuense.

Fábrica y el segundo por la del pintor<sup>24</sup>. Domingo Céspedes hizo la reja de hierro situada en el primer arco de la capilla, la cual pesó 93 arrobas y 10 libras. En el año 1532 cobró por ella 105.267 mrs., a razón de 1.025 mrs. la arroba, a lo que se añadió un diezmo que se le dio de más<sup>25</sup>. Este mismo rejero hizo la puerta de hierro. Se le pagó la última partida el 17 de abril de 1534, con lo que cobró en total 116.108 mrs. porque pesó la puerta con sus guarniciones 96 arrobas y 21 libras, a razón de 1.200 mrs la arroba y 48 mrs. la libra<sup>26</sup>.

## COVARRUBIAS, MAESTRO MAYOR DE LA CATEDRAL

La construcción y decoración de la capilla de Reyes Nuevos le supuso a Covarrubias un total y absoluto éxito, se convirtió en una referencia en la arquitectura del momento y su figura en uno de los arquitectos más importantes de España. Si ya había adquirido renombre con la construcción de la iglesia de la Piedad de Guadalajara, esta nueva obra le encumbró todavía mucho más, tanto que, a escasos días de la muerte de Enrique Egas, ocurrida el 5 de septiembre de 1534<sup>27</sup>, fue nombrado maestro mayor de las obras de la catedral toledana. El 2 de noviembre de 1534 se presentó Covarrubias ante la Obra y Fábrica de la catedral y mostró una provisión del cardenal Tavera que decía:

*«Nos don Juan Tavera, cardenal de la Santa Iglesia de Roma, título de Santo Juan Ante Portam Latinam, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla, etc., confiando de vos Alonso de Covarrubias, maestro de obras, vecino de la ciudad de Toledo, que con toda fidelidad y diligencia haréis lo por nos vos fuere encomendado y mandado, por la presente vos nombramos por maestro mayor de las obras de la dicha nuestra Santa Iglesia y vos damos poder y facultad para*

<sup>24</sup> A.C.T.O.F., n° 826 (1531-1532).

<sup>25</sup> A.C.T.O.F., n° 827 (1532-1533).

<sup>26</sup> MARIAS, F. *La Arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 209.

<sup>27</sup> A.C.T.O.F., ms. Cajón 42, n° 29, p. 428.

*que las visitéis y veáis como se hacen, así como las que ahora están comenzadas como las que de nuevo mandáremos hacer, nos o los obreros de la dicha nuestra Santa Iglesia y hagáis todo lo demás que a este oficio y cargo toca según y como vos fuere encargado y mandado por los obreros de la dicha nuestra Santa Iglesia, como de vos confiamos y mandamos que vos sea acudido con el salario acostumbrado que por razón de dicho oficio de maestro mayor de las obras hayáis de haber según y como fue acordado en tiempo de los arzobispos nuestros predecesores de buena memoria y encargamos y pedimos a los reverendos y venerables deán y cabildo de la dicha nuestra Santa Iglesia y a los obispos y visitadores de la dicha obra que vos hayan y tengan por maestro mayor de ellas y vos hagan acudir con el dicho salario acostumbrado que por razón de dicho oficio vos pertenece y habéis de haber según que lo hicieron en tiempo de los dichos nuestros predecesores, dada en Dueñas a quince días del mes de septiembre de mil y quinientos y treinta y cuatro años. Arzobispo Cardinalis toletanis y yo Diego de la Bar secretario de su S. E. m. c. a., se hace asentar por su mandado.*

El salario con el que entró a trabajar Alonso de Covarrubias como maestro mayor de la catedral de Toledo fue de 11.130 mrs., además de abonarle cada día que viniese a las obras de la iglesia, 50 mrs., pagados cada quincena. Como maestro de obras estaba obligado a acudir cada día que no estuviera enfermo a último toque de Prima, que era cuando se inscribían todos los oficiales y peones que trabajaban en el día, visitar los trabajos, pedir cuenta de lo que se había hecho el día anterior, ver el proseguimiento de las construcciones y lo que convenía que se hiciera en ellas. Cada día debía visitar por mañana y tarde las obras y procurar que los oficiales y peones no jurasen ni blasfemasen y por último, visitar cada año, con el receptor y escribano, las posesiones y heredamientos de la Obra. Cada día que no acudiera a la obra o estuviese fuera de la ciudad, perdería el salario correspondiente<sup>28</sup>.

Se le aumenta el salario a Covarrubias en 1539, pasando entonces a cobrar 15.000 mrs. y además se le abonarían 100 mrs. al día, por cada uno de

<sup>28</sup> A.C.T.O.F., n° 834 (1539-1540).

ellos que acudiera a las obras<sup>29</sup>. En 1542 se le vuelve a subir el suelo a 20.000 mrs., más 4 reales cada día que acudiese a la obra. La última subida la obtuvo Covarrubias a partir de mayo de 1562, cuando se le aumentó en 4.000 mrs. anuales su salario anterior; es decir, desde esa fecha pasaría a cobrar 24.000 mrs.<sup>30</sup>, los mismos que cobrarían Hernando González y Nicolás de Vergara, sucesores suyos, respectivamente, en el cargo.

Además de su sueldo, los artistas que trabajaban de manera estable para la catedral recibían en Navidad un «aguinaldo» que consistía en granos. Covarrubias, al igual que su hermano Marcos, renombrado bordador, recibía 6 fanegas de grano. Si hacían algún viaje para resolver algún asunto perteneciente a la Obra y Fábrica o al arzobispo, recibían unas dietas. Así, el maestro Felipe de Vigarny o de Borgoña recibió 27.000 mrs. el 7 de octubre de 1535 por los 36 días que empleó para ir de Valladolid a Burgos y la estancia en esta capital, para presentar la obra de las sillas y tribuna que se habían de hacer en la catedral de Toledo. Covarrubias cobró el 9 de octubre de ese mismo año, por los días que fue a Madrid y otros días de trabajo en la Iglesia para las obras que se hacían, 5.625 mrs.<sup>31</sup> Total 15 días a un ducado diario. El 14 de marzo de 1537 se le abonaron 9.101 mrs.: 8.625 mrs. por los 23 días que duró el viaje que hizo de Toledo a Valladolid con la silla que se hizo como muestra de las que se habían de hacer en el coro de la catedral y del tiempo que tuvo que permanecer en esta capital castellana para enseñársela al cardenal y 476 mrs. que se le entregaron para que pagase a un ensamblador para que asentase la silla y a los ganapanes que la cargaron en una carreta<sup>32</sup>.

A Covarrubias se le jubiló como maestro mayor de obras de la catedral el 15 de mayo de 1566 y por provisión del arzobispo de Toledo se mandó que se le abonasen «60.000 mrs. de salario en cada año, que se le den después que por su antigüedad y vejez le exoneran de la maestría de obra y no se le dé ningún jornal cada día como solía ganar»<sup>33</sup>. Además se le abonaron 26.000 maravedís el 13 de mayo de 1568 por los meses que

<sup>29</sup> A.C.T.O.F., n° 857 (1561-1562).

<sup>30</sup> A.C.T.O.F., n° 829 (1534-1538), p. 77.

<sup>31</sup> A.C.T.O.F., n° 831 (1536-1537), p. 88.

<sup>32</sup> A.C.T.O.F., n° 861 (1565-1566), p. 72.

<sup>33</sup> A.C.T.O.F., n° 863, fol. 128v°.

servió a la catedral desde que fue jubilado hasta que se proveyó su oficio con nuevo maestro de obras<sup>34</sup>.

## ACTUACIONES POSTERIORES EN EL TEMPLO

### *CORO ALTO (Catedral de Toledo)*

El cabildo de la catedral de Toledo decidió hacer la sillería para el coro alto (el bajo ya había sido labrado por el maestro Rodrigo, conocido por «el alemán», a finales del siglo XV, siendo arzobispo don Pedro González de Mendoza). Vinieron a Toledo el año 1535, Diego de Siloé desde Granada, Felipe de Vigarny o de Borgoña desde Burgos y Alonso de Berruguete desde Valladolid y reunidos aquí con Alonso de Covarrubias, llegaron a un acuerdo en cuanto al modelo y condiciones de la misma. Según Fernando Marías<sup>35</sup> Siloé redactaría una memoria de mejoras, eliminando la decoración de rosetas «*pues que el arte y alquitatura (sic) antigua nunca se usaron*» y que se construyese un entablamento (cornisa, friso y arquitrabe) bajo los arcos, que cargase sobre las columnas y balaustres. El 7 de octubre de aquel año se le entregaron al maestre Felipe 30.000 maravedís para que, conforme al repartimiento y traza que hicieron conjuntamente él, Diego de Siloé y Alonso de Covarrubias hiciese una silla de nogal como muestra y la enviase. Además se le abonaron 27.000 maravedís por los treinta y seis días que empleó en este trato y el viaje de Valladolid a Burgos. Felipe de Borgoña cumplió lo acordado y trajo la silla labrada a Toledo, por lo que se le pagaron el 29 de agosto del año siguiente por todos los conceptos (madera, porte, trabajo, viaje de Burgos a Toledo, oficial ayudante y días de estancia en la capital del Tajo) 93.750 maravedís, que junto a los 30.000 mrs. ya recibidos anteriormente, suman la cantidad de 123.750 maravedís, que fue el total que costó la silla, según

<sup>34</sup> MARIÁS, F. *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 220.

<sup>35</sup> A.C.T.O.F., n° 829 (1534-1535), fol. 77 con las diversas partidas; ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la historia...*, t. I p. 200; PÉREZ SEDANO, F. *Datos documentales inéditos*, p. 61.

la tasación realizada. Se le ordenó que, camino de Burgos, se desviara a Valladolid a presentar al cardenal arzobispo de Toledo la silla y hablase con él sobre la forma en que se había de rematar la parte alta de la sillería del coro y le mostrase la traza y condiciones que para ello se dieron, y que una vez hecho esto, devolviera la silla a Toledo con un oficial que la armara, al que se le pagarían 4 reales diarios, contando los del viaje de ida y vuelta, y además el coste de la carreta que debía traerla. Mientras tanto, Covarrubias enviaba a Cogolludo (Guadalajara) por el alabastro de los estrados, según había convenido con el maestro Felipe, por lo que se le pagaron 7.500 maravedís el 27 de octubre de 1535<sup>36</sup>.

Covarrubias hubo de ir a Valladolid para dar explicaciones al cardenal Tavera sobre la sillería del coro alto, a la vista de la muestra que se le enviaba y demás obra que se habría de hacer. Invirtió entre viaje de ida y vuelta y estancia, veintitrés días, por los cuales se le abonaron 8.625 maravedís, a lo que se añadieron 476 más para pagar al ensamblador y los cargadores<sup>37</sup>.

Por fin, el 1 de enero de 1539 se contrató la sillería del coro alto con Felipe de Vigarny y Alonso de Berruguete. Cada uno haría la mitad de las sillas al precio de 150 ducados cada una y debían terminarlas en tres años<sup>38</sup>. Además, el maestro Felipe haría la silla arzobispal y Alonso de Berruguete la parte de alabastro y jaspe<sup>39</sup>. Muerto Felipe de Borgoña, se encargó de hacer la silla arzobispal Alonso de Berruguete quien recibió el primer pago el 23 de abril de 1543<sup>40</sup>, el cual, cuando la trajo concluida desde Valladolid, convino con el cabildo en el remate de alabastro que por encima de ella se halla y que representa la transfiguración del Señor en el monte Tabor con Elías y Moisés, obra

<sup>36</sup> A.C.T.O.F., n° 831 (1536-1537), fol. 88; ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la historia...*, t. I, p. 202.

<sup>37</sup> Las sillas que labró Felipe de Vigarny son las 35 del llamado coro «del Deán o del evangelio» (derecha según se entra en el coro) y las otras 35, situadas en el coro «del arzobispo o de la epístola», las trabajó Alonso de Berruguete.

<sup>38</sup> ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la historia...*, t. I, pp. 208 y 209.

<sup>39</sup> A.C.T.O.F., n° 837 (1542-1543), fol. 70.

<sup>40</sup> PÉREZ SEDANO, F. *Datos documentales inéditos...*, p. 62.

en la que trabajó hasta 1548 y por la que le dieron 1.492.500 maravedís en que fue retasada por Pedro Machuca, maestro de obras de la catedral de Granada<sup>41</sup>.

A los herederos del maestro Felipe de Borgoña se les abona el 28 de abril de 1544 lo que a aquél se le había quedado debiendo por sus trabajos en la sillería del coro y que ascendía a 152.300 mrs., más 10.200 mrs. que pertenecían a los carpinteros, yesero y peones, con lo cual el costo total de su trabajo ascendió a 2.075.000 mrs.; el 20 de julio del mismo año se les abonan 10.350 mrs. por otros trabajos realizados por el maestro Felipe y el 17 de abril de 1545 se da a doña Francisca de Velasco, viuda de Felipe de Borgoña, como tutora y curadora de sus hijos legítimos, 112.500 maravedís como gratificación, por orden del cardenal Tavera<sup>42</sup>.

El medallón del respaldo de la silla arzobispal, con bajo-relieve de la Descensión de la Virgen, la esculpió Gregorio Pardo, hijo del ya difunto Felipe de Vigarny. Por ello, el 22 de enero de 1544 se le pagaron 150 ducados (56.250 mrs.) en que fue tasado por Covarrubias, Berruguete, maestre Jerónimo y maestro Giraldo<sup>43</sup>.

### ***CAPILLA DE LA TORRE (Catedral de Toledo)***

Desde que en el año 1534 Covarrubias termina la construcción de la capilla de Reyes Nuevos y es nombrado maestro mayor de obras, no había vuelto a realizar ninguna otra importante en la catedral hasta 1537 en que, por mandato del cardenal Tavera, va a trazar la portada de la capilla de la Torre, bajo la advocación de San Juan Bautista, hoy más conocida como la del «Tesoro».

El citado cardenal había decidido enterrarse en la capilla de la Torre, después de haber pensado hacerlo en la catedral de Sevilla. Posteriormente decide que su cuerpo repose en la capilla mayor de la catedral, emulando

<sup>41</sup> A.C.T.O.F., n° 841 (1546-1547), fol. 117.

<sup>42</sup> A.C.T.O.F., n° 837 (1542-1543), fol. 71; PÉREZ SEDANO, F. *Datos documentales inéditos*, p. 63.

<sup>43</sup> A.C.T.A.C., Libro de Actas n° 6 (1537-1544), fol. 195.

al cardenal González de Mendoza. Para ello consiguió el respaldo del cabildo<sup>44</sup> y la autorización del Emperador<sup>45</sup>. Por fin acabaría enterrado en la capilla del Hospital de su fundación.

Para realizar su primer pensamiento luctuoso ordena a Covarrubias en 1536 que remodele la capilla, que anteriormente había servido de sacristía a la de Reyes Nuevos. Los trabajos comenzaron en enero de 1537. Intervinieron en la realización y decoración de la portada, siempre bajo la batuta de Covarrubias, entre otros, Jamete, Martín de Ibarra, Juan de Arévalo, Leonardo Aleas, Melchor de Salmerón, Guillén, Luis de Borgoña, Bernaldino de Bonifacio y Gregorio Pardo o de Vigarny, quien talló las columnas con sus capiteles y las seis imágenes en piedra de Regachuelo (San Pedro, San Eugenio, Santiago, San Pablo, San Ildefonso y San Juan Evangelista), colocadas a ambos lados de la puerta, a 6.000 mrs. cada una<sup>46</sup>. El mocárabe del interior se llevó allí de la capilla de Reyes Nuevos en 1540. El traslado y su asentamiento lo efectuó Juan de Orozco por 15.000 mrs.<sup>47</sup>

De esta portada se han dado diversas interpretaciones en cuanto a su construcción. Unos, como Fernando Marías y Rosario Díez del Corral<sup>48</sup> piensan que Covarrubias tuvo que enfrentarse, como en otras ocasiones anteriores y posteriores (pensemos en la escalera del Hospital de Santa Cruz y más adelante en la portada de la Puerta de los Leones o Nueva), con una obra precedente y hubo de amoldar la nueva construcción a ella, es decir: *debió encontrarse con algunos pies forzados que le harían utilizar un híbrido de formas góticas (...) y renacentes*. Otros,

<sup>44</sup> A.H.T., Caja fuerte, carta del emperador al cardenal Tavera desde Ratisbona de 7-5-1541.

<sup>45</sup> A.C.T.O.F., n° 832 (1537-1538), fol. 85; PÉREZ SEDANO, F. *Datos documentales inéditos...*, p. 59.

<sup>46</sup> A.C.T.O.F., n° 834 (1539-1540), fol. 119.

<sup>47</sup> MARIÁS, F. *La arquitectura del Renacimiento...*, t. I, p. 219; DÍEZ DEL CORRAL, R. *Arquitectura y mecenazgo...*, p. 100.

<sup>48</sup> CHUECA GOITIA, F. «Arquitectura del siglo...», p. 149; CAMÓN AZNAR, J. «La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI», *Summa Artis*, vol. XVII, Madrid, 1959, p. 229.

<sup>49</sup> A.C.T.O.F., n° 832 (1537-1538); n° 833 (1538-1539) y n° 834 (1539-1540).

como Fernando Chueca y Camón Aznar<sup>49</sup> son de la opinión de que Covarrubias trazó esta portada con la intención de armonizar con su simétrica de la capilla mozárabe y por tanto recoge algo de la tradición mudéjar.

La portada, espléndidamente decorada, se compone de un gran arco de medio punto, de tradición gótica, que acoge una puerta renacentista adintelada y profusamente ornamentada. A ambos lados jambas y columnas adosadas abalaustradas con decoración de grutesco, que culminan en ricos y esbeltos candeleros, sobre pedestales rectangulares decorados con temas de niños y cestería. Entre el arco y la puerta hay unos amplios paños laterales con una decoración imitando rejería, que giran formando arquivolta y tres estatuas a ambos lados (esculpidas por Gregorio Pardo o de Vigarny) bajo doseletes góticos. Sobre el friso de elegantes relieves, en la parte central de la cornisa, un medallón con el busto, en alto relieve, de San Juan Bautista con un cordero que simboliza al Salvador, sostenido por dos angelillos. Unas eses decorativas unen este primer cuerpo con el segundo, independiente, que consiste en una hornacina con ornamentación plateresca en la que Covarrubias colocó un grupo escultórico en terracota, debido a la mano del escultor Cristóbal de Olarte en 1523, compuesto por Jesucristo sosteniendo la cruz y el apóstol Pedro, a tamaño natural, representando la escena del «¿Quo Vadis Domine?» Diversos escudos decoran esta portada: en la clave del arco y bajo el nicho superior, el del cardenal Tavera sostenido por dos niños; en el frontispicio del segundo cuerpo el de Carlos V; a ambos lados de la hornacina independiente cuatro más, los dos más altos y de mayor tamaño son las armas del cardenal y los dos inferiores y más pequeños, las del canónigo obrero de la catedral, don Diego López de Ayala.

### ***PUERTA DE LOS LEONES (Catedral de Toledo)***

La remodelación de la Puerta de los Leones de la catedral, también llamada Nueva, dio comienzo en 1538, a la vez que se trabajaba en la portada de la capilla de la Torre, pues ya se hallaban labrando y entallando en ella Francisco Rodrigo, Jamete, Gregorio de Vigarny, Bernaldino Bonifacio, Aleas, Miguel, Francisco Martínez, Guillén, Velasco y Esteban. En el año siguiente labraban Diego y Melchor de Salmerón, Diego Copín, Francisco Deán, Antonio Jiménez, Jibaga, Juan Vizcaíno, Vargas, Antonio y Gaspar. En 1540 lo hacían, además de los dichos anteriormente, Juan de

Aguirre y Alonso de Toledo<sup>50</sup>. En 1541 Covarrubias trazaría la obra que se había de labrar en los remates de los arcos de los órganos<sup>51</sup>.

¿Por qué se llevó a cabo esta remodelación y en qué consistió? En la parte superior de esta puerta gótica trazada por Egas Cueman a mediados del siglo XV se pretende colocar el órgano que Carlos V va a donar a la catedral toledana. Para ello, Covarrubias, una vez más, deberá remodelar una construcción anterior y, como siempre, gracias a su talento y enorme capacidad constructiva y decorativa, logra unir armoniosamente la nueva obra con la antigua, la renaciente con la ojival. Mantuvo la distribución gótica antigua de tres calles, con la puerta dividida en dos hojas por un parteluz en la central y un sepulcro en cada una de las laterales. Sobre la puerta adintelada mantuvo el gran tímpano semicircular que contiene el relieve del árbol de Jessé o árbol genealógico de la Virgen, que culmina con Nuestra Señora con el Niño en brazos, adorada por seis patriarcas o profetas que, colocados a ambos lados de Abraham, dirigen hacia ella su mirada. Sobre el mismo dispuso un cuerpo formado por un zócalo, cuatro columnas abalaustradas, que dejan tres intercolumnios, y un cornisamento muy exornado. El zócalo se ve adornado con cuatro águilas, dos cabezas, dos escudos de don Diego López de Ayala bajo las mismas y en el centro el del cardenal Tavera sostenido por dos ángeles. En el intercolumnio central, más espacioso que los laterales, colocó un bellissimo tondo labrado por Gregorio de Vigarny (su yerno), con la representación de la coronación de la Madre de Dios por las tres personas de la Santísima Trinidad. En los intercolumnios laterales dos hornacinas recogen dos grandes estatuas esculpidas por Diego Copín (otros las atribuyen a Jamete), que representan a los reyes David y Salomón.

Las dos bandas o calles laterales, tienen cada una un monumento funerario en la parte inferior bajo arco ojival florido formando hornacina, cuya arquivolta va adornada con crestones. Sobre éste aparece otro conopial que remata con una estatua bajo doselete. Diversos arcos adornan el muro hasta llegar al friso, continuación del que ya vimos en la calle central.

Sobre el cornisamento una balaustrada «al romano» protege el pequeño pasillo por el que se accede al órgano, con un semicírculo en el

<sup>50</sup> ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la historia...*, t. I, pp. 223-224.

<sup>51</sup> A.C.T.O.F., n° 836 (1541-1542), fol. III.

centro, donde se asienta el organista. Cinco arcos, el central y los laterales más grandes y con arcos lobulados, y los intermedios más pequeños y con arcos rebajados, nos dejan ver la trompetería del instrumento. Por encima de los arcos hay dos escudos imperiales y varios bustos en alto-relieve. Corona todo este cuerpo un cornisamento con candelabros de trecho en trecho. Culmina todo el conjunto un enorme rosetón y ventanales góticos con vidrieras de colores, perteneciente a la primitiva pared del templo.

El órgano se comenzó en 1542, año en el que Gonzalo Hernández de Córdoba se obliga por 337.500 mrs.; pero estando construyendo el instrumento, murió. Se tasó la obra en el estado que quedó en 147.425 mrs.<sup>52</sup>. Se busca un nuevo maestro de hacer órganos y se llega a un acuerdo con Juan Gaitán en el año siguiente, el cual se compromete a dejarlo acabado con toda perfección por 291.225 mrs., cuenta que se finiquita en el año 1549<sup>53</sup>.

## RELACIONES ARTÍSTICAS Y ÚLTIMAS EJECUCIONES EN LA CATEDRAL

Alonso de Covarrubias comenzó a trabajar en la catedral de manera continua en 1530 cuando se le encomendó la construcción de la Capilla de Reyes Nuevos. A partir de ahí ya no abandonó el templo pues, como vimos, fue nombrado en 1534 maestro mayor de las obras del mismo.

Es esta centuria un período de gran actividad constructiva y artística en la catedral toledana bajo canónigos obreros como don Pedro López de Ayala (1545-1557), don Diego de Castilla (1557-1561), don Diego de Guzmán y Silva (1562-1564), don Pedro Manrique (1567-1572) y don García de Loáisía y Girón (1573-1584). Ello proporcionaría al maestro un contacto muy estrecho con los más famosos artistas del momento, teniendo en cuenta que como tal maestro de la catedral era el director técnico de todas las obras, supervisaba la mayoría de las que en ella se arrendaban a los distintos artífices, tenía un papel decisivo en la adopción de acuerdos, aprobación de

<sup>52</sup> A.C.T.O.F., n° 837 (1542-1543), fol 94 y n° 843 (1548-1549), respectivamente.

<sup>53</sup> GARCÍA REY, V. «El dcán de la Santa Iglesia de Toledo, don Diego de Castilla», *BRABACHT*, Toledo, p. 166.

los planos y proyectos e imponía las condiciones de la ejecución y, por lo general, participaba en su aprobación y tasación. Como el artífice, por regla general, no tenía la suficiente capacidad económica para emprender por sí mismo la ejecución de la obra, necesitaba que la Obra y Fábrica de la catedral le hiciera una serie de anticipos para comprar los materiales precisos y, a veces, hasta las herramientas, y poder alquilar la vivienda, disponer el taller, etc., y estos anticipos iban normalmente unidos a los actos de vigilancia, es decir, se le iban dando a medida que el maestro mayor de obras aprobaba la ejecución de lo que el artista había realizado para que el trabajo se fuera efectuando según las condiciones firmadas expresamente en el contrato.

Ya hemos señalado los diferentes y afamados artistas que trabajaron con Covarrubias en las diferentes obras llevadas a cabo en la catedral toledana como el escultor torrijense Sebastián de Almonacid, los entalladores Bernardino Bonifacio, Melchor de Salmerón, Juan de Arévalo, Juan de Obregón, Juan Correa, Juan de Tovar, Diego Egas, Pedro de Santiesteban, los pintores y doradores Pedro López de Tejada, Alonso Sánchez, Juan de Borgoña y Rodrigo de Arévalo, el maestro Jorge (carpintero y escultor), el pintor Francisco de Comontes, el rejero Domingo Céspedes. También hemos señalado la relación con Diego de Siloé en 1529 y 1535, la que tuvo con Alonso de Berruguete y Felipe de Vigarny o de Borgoña en la contratación de la sillería del coro alto y el remate de alabastro por encima de ella; con Jamete, Martín de Ibarra, Leonardo Aleas, Guillén, Luis de Borgoña, que intervinieron junto con otros de los antedichos en la realización y decoración de la portada de la capilla de la Torre, y con Gregorio Pardo o de Vigarny, su yerno, quien talló las columnas con sus capiteles y las seis imágenes en piedra de Regachuelo (San Pedro, San Eugenio, Santiago, San Pablo, San Ildefonso y San Juan Evangelista) colocadas a ambos lados de la puerta, intervino junto a su padre en la sillería del coro, prosiguiendo en su ejecución tras la muerte de su progenitor y realizó el medallón del respaldo de la silla arzobispal del coro, que representa la imposición de la casulla a San Ildefonso; con Francisco Rodrigo, Miguel, Francisco Martínez, Velasco y Esteban, además de otros ya nombrados, que trabajaban en la remodelación de la puerta de los Leones. En el año siguiente labraban Diego y Melchor de Salmerón, Diego Copín, Francisco Deán, Antonio Jiménez, Jibaga, Juan Vizcaíno, Vargas, Antonio y Gaspar. En 1540 lo hacían, además de los dichos anteriormente, Juan de Aguirre y Alonso de Toledo.

Trabajó también muy íntimamente con Nicolás de Vergara el Viejo, pues éste pintó muchísimas vidrieras, y como escultor, hizo, entre otras obras, el crucifijo del altar principal de la capilla de Canónigos y dos nichos con estatuas de San Pedro y San Pablo, columnas de orden corintio, y dos estatuas que representan la Inocencia y la Culpa, en el trascoro<sup>54</sup>; con Juan Bautista Vázquez que llevó a cabo la realización de dos retablos de la capilla antedicha, siendo el otro de Pedro Martínez de Castañeda<sup>55</sup>; con Francisco de Comontes, quien doró, estofó y encarnó retablos y estatuas y pintó diversos cuadros y decoraciones para el templo, como los retratos de los cardenales Tavera y Martínez Silíceo, así como la tabla de San Bartolomé, en la capilla de la Torre, y la historia de Santa Leocadia y dos profetas; con Francisco de Villalpando, redactando las condiciones con que debían hacerse las rejas de la capilla mayor, la disposición de las puertas, los adornos, la calidad de los materiales, las condiciones técnicas y hasta los elementos jurídicos, tomando también a su cargo este rejero, escultor y arquitecto, el dorar a fuego y platear estas mismas rejas, el hacer los púlpitos de bronce que están a ambos lados de la reja de la capilla mayor<sup>56</sup> y forrar de bronce las puertas de la llamada puerta de los Leones, acompañándole en esta obra su hermano Ruy Díaz del Corral, quien al morir Villalpando concluyó en solitario; con Domingo Céspedes, quien obtuvo el encargo de hacer, junto a su yerno Fernando Bravo, la reja del coro de sillas; con Nicolás de Vergara el Mozo, a quien se le encomendó el remate y ornamento del trascoro, para lo que se compraron siete piezas de mármol

---

<sup>54</sup> A.H.P.T., protocolo 1523, escribano Juan Sánchez de Canales, fol. 1064, la Obra y Fábrica de la catedral se compromete a pagarle por un retablo para la capilla del Crucifijo o de Canónigos, en lienzo, frontero al de San Bartolomé, 1.564 ducados, que se le irían abonando a vista de Alonso de Covarrubias.

<sup>55</sup> Antes que Villalpando realizara los púlpitos que podemos ver en la actualidad, Alonso de Covarrubias había trazado otros, de hierro, que fueron presentados al cabildo por don Diego López de Ayala un mes antes de la muerte del cardenal Tavera, GONZÁLVIZ RUIZ, R. «Blas Ortiz y su mundo», en *La catedral de Toledo, 1549, según el doctor Blas Ortiz*, Toledo, 1999, p. 57.

<sup>56</sup> *Ibidem*; el 12 de marzo de 1564 se contrata a este escultor para que hiciese los dos repartimientos y cuadros que estaban en yeso debajo de las armas del cardenal Silíceo en el trascoro, según las trazas firmadas por Diego Guzmán de Silva, Canónigo Obrero de la catedral, Alonso de Covarrubias y el propio Nicolás de Vergara, A.H.P.T., protocolo 1.523, escribano Juan Sánchez de Canales, fol. 1065.

blanco de Génova que se habían traído para el Hospital Tavera<sup>57</sup>; con el escultor Cristóbal de Andino, que trabajó en los capiteles de jaspe de las columnas de las sillas del coro; con Diego de Velasco, también escultor, que hizo el modelo para el púlpito, la figuras de Eva y San Felipe para el retablo mayor y realizó la talla de los paneles para las puertas de nogal de la puerta Llana.

Muchísimos otros artistas trabajaron en la catedral en constante contacto con Covarrubias debido a su actividad (azulejeros, carpinteros); pero además actuaban en este período otros artífices que escapaban al ámbito de su control, así, doradores, plateros, bordadores, tapiceros, escritores de libros, iluminadores, libreros y encuadernadores, músicos, pintores, orfebres, organistas, relojeros...

En la cabecera de la iglesia, entre la capilla de la Trinidad y la Sala Capitular, existe un pequeño patio construido en tiempos del cardenal González de Mendoza para taller de carpintería y otros usos de la Obra y fábrica de la catedral. La puerta que por la parte de la iglesia da entrada a dicho patinillo debió ser obra de Covarrubias. Es de piedra blanca, adintelada, lleva preciosos relieves de grutesco (niños, trofeos, mascarones, atributos romanos, carneros, cabezas de caballos...) y en el centro del dintel el escudo del cardenal Tavera<sup>58</sup>, por lo que debió labrarse durante su arzobispado. También debe ser obra del mismo arquitecto la puerta que nos encontramos al fondo de la galería meridional del claustro bajo, frente a la puerta del Mollete, bajo el fresco de Bayeu que representa la predicación de San Eugenio, primer arzobispo de Toledo. Por ella se entra a la capilla de San Pedro. Tiene un marco de piedra blanca ricamente adornado al gusto plateresco, con angelitos, mascarones, figuras femeninas, jarrones, cornucopias, escudos y otros aderezos<sup>59</sup>. Al igual que la anterior debió labrarse en la década de 1540.

La última obra que comenzaría Covarrubias en la catedral iba a ser la puerta de la Presentación. Él debió ser el tracista, pero no la terminaría pues se inició en 1565, como indica una tarjeta situada ente los relieves que adornan el pedestal de la pilastra de la izquierda, en la parte exterior de la

---

<sup>57</sup> PARRO, S. R. *Toledo en la...*, t. I, p. 342.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 666.

<sup>59</sup> A.C.T.O.F., n° 861 (1565-1566), fol. 73v°.

puerta que da al claustro, y él fue jubilado al año siguiente, por lo que sería Hernán González, su discípulo y sucesor en el cargo<sup>60</sup>, quien la concluiría; sin embargo, debió concebirse como mínimo un año antes, pues en 1564 ya ajustaron su construcción con el Cabildo los escultores Juan Manzano y Toribio Rodríguez y se pagaban a Francisco Lorenzo 32.250 maravedís por piedra de la cantera de Tamajón para las portadas del claustro, que fue tasada por Covarrubias y el aparejador Francisco Lorenzo<sup>61</sup>.

El cardenal Tavera, una vez desaparecida la capilla de Reyes Nuevos en el fondo de la nave lateral izquierda del templo catedralicio, decidió abrir una puerta nueva que fuese más digna que la que había dado paso a la capilla antedicha, para entroncar con la contigua capilla de la Torre, cuya fachada había mandado remodelar. Su muerte le impidió llevar a efecto tal proyecto, sería don Bartolomé Carranza de Miranda quien ordenaría iniciar su construcción. Trabajaron en ella, además de los dos escultores mencionados anteriormente, Pedro Martínez de Castañeda, Juan Bautista Vázquez y Andrés Hernández. Entre todos ellos labraron las portadas interior y exterior<sup>62</sup>. Al cantero Juanes de Arandia se le encargaron nueve pasos de piedra berroqueña, que debía sacar, desbastar y traer a la catedral al precio de 40 reales cada uno, lo que hacía un total de 12.240 mrs., los cuales cobró en dos pagos, uno el 16 de diciembre de 1568 (6.120 mrs.) y el otro el 27 de enero de 1569<sup>63</sup>.

Consiste la parte exterior en un magnífico arco decorado al plateresco de piedra blanca (material empleado en<sup>64</sup> toda ella), con las jambas, dovelas y las dos pilastras laterales sobre adornados pedestales, bellamente talladas

<sup>60</sup> A.C.T.O.F., n° 860, fol. 140v°.

<sup>61</sup> A.C.T.O.F., n° 862, fol. 144, se le paga a Juan Manzano y Toribio Rodríguez 20.062,50 mrs., entre febrero y marzo de 1567, por el labrado de las jambas (53,5 palmos a 11 reales el palmo); Libro manuscrito n° 863, fols. 141 y 141v°, se le abonan en tres pagos (14-7-; 14-9- y 10-11-1568) a Pedro Martínez de Castañeda por el destajo de la portada 31.000 mrs., (80 ducados del contrato más 1.000 mrs. por la demasía que hizo).

<sup>62</sup> A.C.T.O.F., n° 863, fol. 141v°.

<sup>63</sup> A.C.T.O.F., n° 864, fols. 163 y 164.

<sup>64</sup> A.C.T.O.F. n° 864, fol. 164, se le pagan el 22-9-1569, 6.000 mrs. y el 3 de diciembre otros 6.000 mrs.; n° 865, fol. 143v°, se le termina de pagar lo contratado, abonándole 8.400 mrs.

con exquisitos y caprichosos relieves. Sobre ellas un entablamento igualmente muy adornado. Corona la puerta un frontón con un soberbio medallón de Martínez de Castañeda en que se representa, en relieve, la Presentación de la Virgen. Por esta obra, que debía dar terminada el día de Santiago de 1569, cobró 25.000 maravedís que le fueron abonados en tres pagos, uno de 8.000 mrs. el 5 de junio de 1569; otro de 9.000 mrs. el 7 de julio y el tercero de otros 8.000 mrs., el 4 de septiembre<sup>65</sup>. Bajo él y ocupando la clave del arco, el escudo de armas de don Gómez Tello de Girón, gobernador del arzobispado. A ambos lados del tondo dos figuras tendidas con cornucopias en las manos y las figuras de la Fe y la Caridad situadas a plomo sobre las pilastras, obra de Juan Bautista Monegro. Estas dos figuras las contrató este escultor por 500 reales (17.000 mrs.), con la condición de que si las realizaba a contento del maestro mayor de la catedral y del escultor Vergara, se le pagarían 100 reales (3.400 mrs.) más. Debió acabarlas para la fecha contratada, finales de noviembre de 1569, y a satisfacción de los antedichos, pues se le abonaron los 20.400 maravedís<sup>66</sup>. Por encima del medallón se ven más figuras y adornos, todo ello rematado por encima por un jarrón de elegante forma y a los costados con candelabros y acroterias, labrados por Andrés Hernández, por los que cobró 8 ducados (3.000 mrs.)<sup>67</sup>. Los adornos de las jambas, dovelas del arco, pilastras y pedestales, así como las labores del muro de uno a otro pilar, consistentes en junquillos que se cruzan figurando una vidriera con adornos gotizantes sobre un zócalo bien labrado, y los escudos de la parte superior, son producto de las manos de Juan Manzano y Toribio Rodríguez<sup>68</sup>. Por su interior, esta portada, al igual que la parte exterior, consiste en un arco de piedra blanca, con las dovelas y jambas ricamente adornadas y en la clave un escudo de la catedral sostenido por dos geniecillos, flanqueado por dos columnas sobre pedestales muy adornados. Las columnas adosadas llevan preciosos relieves

<sup>65</sup> A.C.T.O.F., n° 864, fol. 165, pagos de 23-12-1569 y 10-1-1570.

<sup>66</sup> PARRO, S. R. *Toledo en la...*, t. I, pp. 659-662.

<sup>67</sup> A.C.T.O.F., n° 865, fol. 143, por dos escudos de piedra blanca y el medallón con la media figura de Dios Padre, se le pagaron 21.750 mrs., un pago de 7.000 mrs. el 7 de enero de 1570, otro de 6.000 mrs. el 23 de marzo, un tercero de 5.750 mrs., con lo que se le pagaba lo contratado, y un cuarto de 3.000 mrs. por una mejoras que llevó a cabo.

<sup>68</sup> A.C.T.O.F., n° 862, fols. 144 y 144v°, por medio de dos pagos: 21-5 y 24-6-1567.

platerescos en su tercio inferior y van estriadas en los dos tercios restantes, y rematan sus bellos capiteles unos candelabros. Por encima del arco un cornisamiento sencillo y un frontón curvilíneo rematado por cinco flameros, en cuyo centro se ve el medallón con un busto, en medio relieve, del Padre Eterno, obra de Martínez de Castañeda<sup>69</sup>. El escudo catedralicio es obra de Manzano, por el que cobró 9.000 maravedís entre mayo y junio de 1567, las columnas y frontispicios de Juan Manzano y Toribio Rodríguez y los candelabros y flameros de Andrés Hernández<sup>70</sup>.

### ABREVIATURAS DE FUENTES

A.C.T.A.C. = Archivo De la Catedral de Toledo Actas Capitulares.

A.C.T.O.F. = Archivo De la Catedral de Toledo Obra y Fábrica.

A.H.P.T. = Archivo Histórico Provincial de Toledo.

A.H.T. = Archivo del Hospital Tavera.

---

<sup>69</sup> PARRO. S. R. *Toledo en la...*, p. 521.

<sup>70</sup> PARRO. S. R. *Toledo en la...*, p. 521.