Н.М. СИМ

Кандидат искусствоведения. Член ассоциации искусствоведов. Школа живописи «Мир искусств». Москва
e-mail: nmsim@mail.ru

Г.Н. СТОГОВА

Ст. преп. исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Российская академия внешней торговли Министерства экономического развития РФ
e-mail: galnik7@yandex.ru

N.M. SIM

PhD (Art History); member of Art Critics and Art Historians Association (AIS). School of Painting «World of Arts». Moscow
e-mail: nmsim@mail.ru

G.N. STOGOVA

Senior Lecturer of the History department, Moscow State University named Lomonosov. The Russian Foreing Trade Academy of the Ministry for Economic Development of the Russian Federation
e-mail: galnik7@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_58_73

«ROMANO GRANDE» В АРХИТЕКТУРЕ АЛОНСО ДЕ КОВАРРУБИАСА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД СТИЛЕВОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСПАНСКОГО РЕНЕССАНСА

«ROMANO GRANDE» IN THE ARCHITECTURE OF ALONSO DE COVARRUBIAS. THE ARTISTIC METHOD OF THE STYLE CONCEPT OF THE SPANISH RENAISSANCE

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00029, https://rscf.ru/project/22-28-00029/

The research was carried out at the expense of Russian Science Foundation № 22-28-00029, https://rscf.ru/project/22-28-00029/

Алонсо де Коваррубиас (1488–1570) был архитектором из Толедо, преемником Энрике Эгаса, великого мастера Готики. Коваррубиас начинал как искусный декоратор, владея техникой исполнения ренессансных орнаментов. При Карлосе V, став королевским архитектором, руководил строительством монументальных культовых и гражданских сооружений в Толедо, в Алькале де Энарес, в Сигуэнсе и др. Как последователь теории классической архитектуры Витрувия, Серлио и Диего Сагредо, он стал одним из ведущих архитекторов второй трети XVI в., представляющих стилевую эстетику «Romano Grande», отличную от традиций народного испанского зодчества.

Alonso de Covarrubias (1488–1570) was an architect from Toledo, successor to Enrique Egas, the great Gothic master. Covarrubias began as a skilled decorator, mastering the technique of Renaissance ornaments. Under Carlos V, becoming a royal architect, he supervised the construction of monumental religious and civil buildings in Toledo, in Alcala de Henares, in Siguenza and others. As a follower of the theory of classical architecture of Vitruvius, Serlio and Diego Sagredo, he became one of the leading architects of the second third of the 16th century, representing the stylistic aesthetics of the royal court, different from the traditions of Spanish folk architecture.

Ключевые слова: стиль Сиснероса, стиль Романо Гранде, Энрике Эгас, Алькасар, архитектурный декор.
Keywords: Cisneros style, Romano Grande style, Enrique Egas, Alcazar, architectural decor.

Стилевая канва архитектуры королевского двора Испании в течение всего шестнадцатого столетия, охватывающего период правления Карла V и Филиппа II, включая годы регентства кардинала Франсиско Хименоса де Сиснереса, определяется их художественной политикой, где красной линией проходит тема величия имперских задач испанских Габсбургов. Каждый из них создавал символ своей абсолютной власти и увековечивал его в камне. Высокий уровень замыслов требовал достойного воплощения европейского масштаба. Средневековая эстетика эпохи Католических королей уходила в прошлое. Стиль исабелино в архитекту-

ре королевского двора Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского, основанный на позднеготических тенденциях, постепенно видоизменялся в новую художественную форму выражения в стиле «Romano Grande» [8]. Если Изабелла жила в среде рыцарской кастильской культуры и никогда не покидала своих земель на Пиренеях, то Фердинанд Арагонский, напротив, провел долгие годы в военных походах, в первую очередь, в Южной Италии и на Сицилии. Римская античность стала для короля тем новым импульсом, который определил вектор развития дворцовой архитектуры. Заказчик (королевский двор) и исполнитель (архитектор) находили тот единственный универсальный выразительный язык, отвечающий духу времени, при этом, как правило, последовательно упрощались приемы народного зодчества, что в итоге привело в конце столетия к сухому геометризированному стилю дезорнаментадо (лишенный орнамента) Хуанна де Эрреры, королевского архитектора Филиппа II.

История испанского искусства богата именами мастеров зодчества, известными или не известными в отечественном искусствоведении, которые представляли определенные вехи развития иберийского искусства. Имя Алонсо де Коваррубиаса (1486–1570) стоит одним из первых в истории архитектуры испанского Возрождения, по своей значимости сравнимым с Педро Марчука и Диего де Силоэ. Если выразителем стиля изабелино при Католических королях принято считать Хуана Гуаса и Энрике Эгаса, то эпоха Филиппа II представлена, как было отмечено выше, стилем дезорнаментадо Хуана де Эрреры. Алонсо Коваррубиас, королевский архитектор Карла V, занимает среднее место в этом ряду, трансформируя в своих работах переходную стадию сложного процесса внедрения классической архитектуры, нарушающего вековые традиции национального зодчества, основанные на пластическом изобилии архитектурного декора. Алонсо Коваррубиас буквально из первых рук принял «эстафету» стилевой эволюции на пути к Ренессансу от Энрике де Эгаса, личного архитектора Изабеллы Кастильской.



Рис.1. Патио монастыря Католических королей. Толедо. Энрике Эгас

Согласно биографическим данным, изложенным в «Записках» Эухенио Ллагуно и Амирола, первого фундаментального труда по истории испанской архитектуры, известно, что Коваррубиас был родом из Торрихоса, провинции Толедо, навыки ремесла осваивал в мастерской братьев Антона и Энрике Эгоса, фламандцев по происхождению, известных резчиков по камню поздней кастильской Готики [7, с. 182–191]. Алонсо довольно рано освоил приемы искусного декоратора, виртуозно владея техникой резьбы по дереву и камню. Брачные узы с племянницей Энрике Эгаса скрепили родственные и профессиональные интересы Алонсо и Энрике. Получив почетную должность королевского архитектора при дворе Изабеллы Кастильской, Энрике выполнял ведущие государственные проекты конца XV в. (Собор, госпиталь Санта Крус, королевский монастырь в Толедо; Королевская капелла, госпиталь и монастырь св. Иеронима в Гранаде и др.) [2; 5; 6]. (рис. 1). Алонсо Коваррубиас стал его непосредственным помощником как мастер каменщик и декоратор. Одновременно, способный к профессиональному росту, он успешно осваивал навыки строительного дела. Его творческий путь нельзя назвать стремительным. Поиск собственного художественного метода будет достаточно долгим и противоречивым. Воспитанный на лучших образцах готического искусства, но вступивший в зрелые годы в среду общения людей гуманистического круга, он находится в постоянном поиске своего индивидуального стилевого выражения.



Рис. 2. Алтарь Санта-Либрада. Кафедральный собор. Сигуэнса

Творческую биографию Коваррубиаса испанские ученые делят на три основных этапа [12]. Первый длится до середины 30-х гг., включая не только период обучения, но и первые практические опыты в культовой архитектуре готической кастильской школы (Гвадалахара, Саламанка, Толедо, Сигуэнса). Но уже в композиции алтаря Санта-Либрада в соборе Сигуэнсы, которую он выполнял с группой мастеров из Баэсы, наблюдаются иные приемы декорирования мелкой пластикой, отличной от стилистики Эгаса (рис. 2). Идеальное сочетание архитектуры, скульптуры и живописи, характерное для искусства Возрождения, говорит о новых тенденциях, привнесенных в Кастилию мастерами из Италии. Капелла в форме

Триумфальной арки плотным ковровым узором заполнена орнаментом, вписанным в ордерные элементы, обрамляющие ниши со скульптурами святых. Приемы подобного декорирования искусствоведы называют стилем Сиснероса, с характерным для него смешением готического и ренессансного дробного орнамента и кружевной резьбой кессонных сводов [9].

Второй этап — период творческого поиска своей собственной манеры, основанной на теории классической архитектуры. Он никогда не был в Италии, не видел воочию то, что наблюдал по доступным ему графическим источникам и к чему, надо полагать, стремилась его тонкая эстетическая натура. Алонсо Коваррубиас выстраивает свой художественный язык «Romano Grande» благодаря влиянию нового для себя круга общения с представителями гуманистической элиты Толедо и погружению в «грамматику» основ античной архитектуры. Трактат Диего де Сагредо «Измерения Римлян» становится его настольной книгой. Именно отсюда мастер в точности до деталей копирует рисунки из сочинения, скрупулезно следуя практическим рекомендациям построения пропорциональных соотношений архитектурных форм, описанных в трактате Сагредо.

Третий этап характеризует его как зрелого мастера. Алонсо стал главным архитектором королевского двора. Ему подвластны все существующие художественные тенденции и как декоратору, и как скульптору, но главное — как архитектору, отвечающему идейным задачам имперского уровня. Коваррубиас по образу жизни, пытливому складу ума, гибкости восприятия новых идей в полной мере соответствовал художнику ренессансного типа. Его не связывали устоявшиеся цеховые условности. Не владея изначально профессионально строительным мастерством, он познавал теорию по книгам и гравюрам и, в первую очередь, по книге Диего де Сагредо «Измерения римлян», ставшей своеобразным проводником толкования античной архитектуры [11]. По своему практическому назначению трактат обращен к ремесленникам, связанными с пластическими искусствами, каменщикам, декораторам. Сагредо первый популяризирует новый для Испании классицизм, суммируя знания итальянских теоретиков о мерах и формах ордера. За основу изложения он берет трактаты Витрувия и Альберти. Сагредо не вникает до конца в глубину теоретической мысли. Его намерение заключается в том, чтобы предложить мастерам «универсум» архитектурных форм древних Римлян, который следует не только образно представлять, но и грамотно применять на практике благодаря предлагаемому автором методу геометрических измерений,

построенному на знаниях пропорциональных соотношений [1]. Усвоенный Коваррубиасом материал трактата найдет свое отражение в первой большой работе в соборе Толедо, где он будет декорировать Капеллу Новых королей, спроектированную Энрике Эгасом. Налицо композиционное несоответствие двух систем: готической конструкции сводов и орнаментального оформления плоскости стен и ниш в ренессансном исполнении. В убранстве интерьера капеллы выдержан стиль Сиснероса как своеобразный способ первых отсылок ренессансных приемов декорирования поверхности стены [10, с. 55–57].

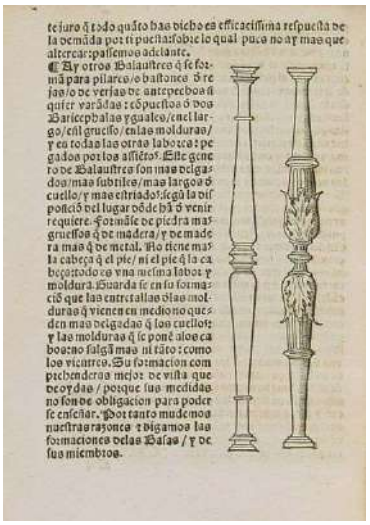

tesuro q̃ todo quãto has dicho es efficacissima respuesta de la demãda por ti puesta sobre lo qual poco no ay mas que alterear: passemos adelante.
¶ Ay otros Balaustres q̃ se formã para pilares/o bastones redondos/o de verjas de antepechos q̃ quier variadas: cõpuestos ó dos Baricephalos y gualco/enel largo/enl crucifo/en las molduras/ y en todas las otras labores: pegados por los assientos. Este genero de Balaustres son mas delgados/mas subtiles/mas largos ó cuello/y mas citriados: segũ la disposiciõ del lugar ó de ha ó venir requiere. Formãse de piedra mas gruesso q̃ de madera/y de madera mas q̃ de metal. Ha diente mas la cabeça q̃ el pie/ni el pie q̃ la cabeça todo es vna misma labor y moldura. Guarda se en su formaciõ que las entrecallas ó las molduras q̃ vienen en medio no queden mas delgadas q̃ los cuellos y las molduras q̃ se ponẽ alos cabos no salgã mas ni ẽnos: como los vicarios. Su formacion comprehenderas mejor de vista que de oydas/porque sus medidas no son de obligacion para poderse enseñar. Por tanto mudemos nuestra razonce y digamos las formaciones delas Basas/y de sus miembros.

Рис. 3. Страница из трактата Диего де Сагредо «Измерения римлян»

Кардинал Хименес де Сиснерос провел не один год в Италии и прекрасно осознавал художественные современные тенденции, не только приглашая в Испанию итальянских мастеров, но и формируя условия для развития испанской национальной школы, как, например, в созданном им университете в Алькала де Энарес, где учились лучшие представители испанской культуры. В архитектуре, где Сиснерос выступает как заказчик и меценат, было характерно гармоничное соотношение мелкой дробной пластики низкого рельефа, который плотным ковровым узором вписан в ордерные композиции. Другой характерной чертой стиля выступает мудехарский по типологии звездчатый купол в сочетании с кессонными формами продольного свода, наполненными гротесками и геральдикой. Основной мотив декора: фантазийные зооморфные существа, мифологические герои, растительный орнамент, вазоны причудливых форм, геральдические щиты, атрибуты культовой символики [11].

Пластический рельеф декоративного орнамента найдет самую благодатную почву в испанской архитектуре, сначала — в стиле платереско, а потом, устав от сухой архитектуры Эрреры, с новой силой безграничной народной фантазии проявит себя в пышном андалузском барокко. В теории приемы архитектурного декорирования раннего испанского Ренессанса будут подробно представлены в трактате Диего де Сагредо, в главе «об уродливых колоннах».

«Когда хотят возвести какую-нибудь уродливую колонну, добавляют все, чего не хватает для необходимой высоты: старинные ва-

зоны buxeta, сформированные разнообразным способом, покрытые и украшенные декором из листьев и другими фантазийными деталями, наложенными одна на другую. И поверх всего устанавливают балясину, не менее нарядную: с выпуклой формой увядшей листвы, горловиной с каннелюрами и с использованием других соответствующих ей украшений, как показано на рисунке. По своей форме и образованию она должна быть такой, чтобы швы и retraymentos зауженных частей вазона и их пьедесталов не оказались тоньше горловины балясины. При изготовлении капители лепное убранство выступа этой балясины такое же, как установлено на колоннах. На балясинах канделябров нельзя установить определенный порядок, поскольку они построены разными способами. Только основания имеются такие же, как у древних, в большинстве случаев они образовывали треугольную форму и закладывали в высоту две седьмые части длины всего канделябра и столько же в основании…» [11, с. 32–34] (перевод Г.Н. Стоговой) (рис. 4).

Коваррубиас, как никто другой, будет следовать практической методике Сагредо. Теория архитектуры и строительная практика в данном случае представляют наглядный пример соотношения словесной формы описания элементов архитектуры и их практическое воплощение в госпитале Санта Крус (Толедо). Алонсо активно внедрят декоративную пластику, усвоенную по материалам трактата Диего де Сагредо. (рис. 4).

Лестница, ее пролеты, декор, перилла в виде балясин во внутреннем дворике отличны от готического интерьера, заимствованного от образца госпиталя в Милане работы архитектора Филарете. Портал Санта Крус не имеет себе подобных. Сочетание несочетаемого в одной композиции скомпоновано по законам готики и декорировано ренессансными приемами, но без системы знаний пропорциональных соотношений фигур и форм. Своевольное распределение «разноголосых» архитектурных элементов парадного портала говорит само за себя. Полуколонны, антаблемент, канделябры, картуши, архивольты и другие формы классической архитектуры тесно вплетены в готический язык перспективного многоярусного портала. Здесь отсутствует тектоническая



Рис. 4. Фрагмент лестницы в госпитале Санта Крус. Толедо

логика ордерной композиции (рис. 5). Колонны, разрезанные антаблементом, продолжают криволинейное развитие по дуге архивольта, возвращаясь в вертикальное положение на фронтоне. Такая манера творческого мышления вызывает удивление и эстетическое наслаждение. Эффект восприятия усиливает светотень на портале, вибрирующая при ярком солнечном освещении, которой противостоит спокойная гладь чистой стены протяженного фасада, слегка разбитого атектонически встроенными окнами по типу кивория в ювелирном исполнении резьбы по камню. В целом, композиция портала неоднородна и представляет собой стилевой синтез смесь готики, мудехара и раннего платереско (рис. 6).







Рис. 5. Госпиталь Санта Крус. Толедо

Рис. 6. Франмент портала. Госпиталь Санта Крус. Толедо

Рис. 7. Патио. Дворец Карла V. Гранада. Педро Мачука

Процесс поиска своего стиля продолжается. К этому времени будет построен в общих чертах Дворец Карла V в Гранаде архитектора Педро Мачуки (рис. 7). Начинают возводиться грандиозный кафедральный собор и Королевская Чансилерия в Гранаде, работы Диего де Силоэ. Итальянский стиль Romano Grande твердо вступает в мавританскую среду Андалусии. Чуэка и Силоэ прошли серьезную итальянскую школу, профессионально владели опытом построения классической архитектуры. Мачука во Дворце Карла демонстрирует ученую эрудицию

витрувианца, представляя зрителю своеобразный «трактат в камне». Отсюда результат: фасад с чрезмерным желанием следовать образцу пособия, преувеличенная демонстрация совокупности знаний и методов их владения. Повсюду — «книжное» цитирование теоретического творения Витрувия, прямые, творчески не переосмысленные, отсылки к Рафаэлю, Перуджо, Джулио да Сангало [4].

Диего де Силоэ, напротив, использует свой метод внедрения пластического языка как компромисс между классическими формами итальянского Возрождения и кастильского «исабелено», из чего складывается новый стиль «платереско», который строится по законам архитектуры Romano Grande (рис. 8). Орнаментальная «пышность» поздней готики органично вписывается в классический ордерный строй, сформировав эволюционную линию декоративной поэтики Силоэ как равноправный синтез искусств в его творчестве, составляющий тонкую грань перехода от стилевых тенденций средневековой Кастилии и мусульманской Гранады в новую эстетику андалузского проторенессанса. Коваррубиус не подражает ни одному, ни другому. Он находит свою индивидуальную форму, доведя архитектуру до чистоты ренессансного мышления, но в его испанском варианте, не отбрасывая свое прошлое «наследие» приемов пластических модулей. Архитектор одержал верх над орнаменталистом. Немаловажную роль здесь могло сыграть общение с Франсиско Вильяльпандо, который перевел на кастильский язык четыре книги итальянского архитектора Себастьяна Серлио, опубликованные в Толедо в 1552 г. [3].

В архитектуре Алонсо отмечается творческое переосмысление теоретических идей Серлио. При этом постоянно наблюдаются некоторые отступления, скорее, связанные с вкусовыми приоритетами заказчиков, которые могли требовать иного художественного исполнения, например, новые ворота Бисагра в Толедо, отсылающие к реминисценциям крепостной архитектуры (рис. 9): две противоречивые типологии в виде ренессансного триумфального портала и пластической мощи цилиндрических по форме крепостных башен по бокам. Прототипом



Рис. 8. Ворота Прощения. Кафедральный собор. Гранада. Диего де Силоэ



Рис. 9. Новые ворота Бисагра. Толедо



Рис. 10. Пуэрта дель Йерро. Сигуэнса

композиции могли послужить крепостные ворота Пуэрта дель Йерро в Сигуэнсе, где Алонсо бывал многократно (рис. 10). Основная идея проекта далека от простого замысла входных ворот, а, скорее, представляет собой триумфальную арку как символическую отсылку приветствия Его Величества, шествующего в город. Композиционная манера синтеза разных стилевых форм станет одним из приемов его художественного метода, наиболее выразительно проявившегося в госпитале Талаверы (Толедо).

Здесь начинается третий этап, самый плодотворный период творческого пути мастера. Если проанализировать развитие его замыслов, то окажется, что именно сейчас он начинает окончательно понимать фундаментальные принципы Ренессанса [12]. Но при этом Коваррубиас никогда не отступает от традиций национальной архитектуры, умело вводя реплики — отсылки — как элементы композиций, находя способы и приемы не перегружать основную форму.

Алькасар в Толедо можно назвать кульминацией профессионального роста Коваррубиаса, в котором утверждается его индивидуальный стиль. Здесь все согласовано с законами классического языка архитектуры в стиле Romano grande: монументальность, строгая сдержанность декоративного оформления, благородство материала, образная выразительность замысла. Историческое прошлое и героическое настоящее слито в единой композиции (рис. 11). К теме Алькасара как крепости отсылают трехчетвертные крепостные цилиндрические башни, подобные тем, что поставле-

ны на новых воротах Бисагра, и угловые сегменты четырехугольных башен по углам фасадов огромного по масштабу сооружения.

Тема ренессансной архитектуры представлена монументальным порталом, символизирующим величие идей Священной империи испанских Габсбургов, со скульптурами по сторонам портала, олицетворяющими КарлаV и Филиппа II, с атрибутами власти и гербовым щитом, принятыми в ренессансной испанской иконографии XVI в. (рис. 12, 13). И, наконец, вершиной классического мышления Коварубиала станет внутренний двор, полный гармонии соотношений пространства и формы (рис. 14). Внутренние дворики, в целом, идеально отражают различные стилистические переходы в творчестве Коваррубиаса. В них более, чем в каком-либо другом фрагменте архитектуры, можно оценить эти изменения, затрагивающие не только декоративную линию, но и пропорциональное соотношение элементов конструктивно выстроенного ансамбля. Двухъярусные галереи парадного дворика Алькасара, выполненные в благородном светло-сером камне, кажутся выше, стройнее, просторнее своих классических итальянских образцов, описанных в трактатах Серлио и Альберти. Алькасар как крепость, возведенная в прошлые исторические времена на самой высокой точке Толедо, в архитектурном решении Алонсо де Коваррубиаса выглядит еще более монументальным и величественным, в точном соответствии задач имперской по духу архитектуры эпохи Карла V Габсбурга.





Рис. 11. Вид на Толедо

Рис. 12. Алькасар. Парадный фасад. Толедо



Рис. 13. Алькасар. Портал



Рис. 14. Алькасар. Внутренний дворик

Нельзя утверждать, кто из архитекторов — Педро Мачука, Диего де Силоэ или Коваррубиас — в большей степени выражали стиль Romano Grande и свой метод художественных приемов классического языка. Но Коваррубиас, возможно, наиболее точно уловил тонкую грань допустимого предела «выхолащивания» декоративного мотива в традициях народного зодчества. Орнаментальный прием в его методе никогда не терял актуального значения, но он стал в меру сдержанным и универсальным, чтобы вписаться в классическую структуру разработанной им формы ренессансного языка. Дальше идти было для него недопустимо, он остановился там, откуда стала развиваться стилевая линия дезорнаментадо Хуана де Эрреры.

Приложение

LLAGUNO Y AMIROLA E.L. NOTICIAS DE LOS ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA DE ESPAÑA DESDE SU RESTAURACIÓN (2)

ЛЛАГУНО И АМИРОЛА Э.Л. НОВОСТИ ОБ АРХИТЕКТОРАХ И АРХИТЕКТУРЕ ИСПАНИИ С МОМЕНТА ЕЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ

(Перевод Г.Н. Стоговой)

Алонсо Коваррубиас родился в городе Коваррубиас архиепископства Бургоса и, говорят, что, оставив семейную фамилию, взял, или ему дали, фамилию по месту рождения. Хотя такие изменения были делом привычным в те времена, есть место для сомнений в достоверности не только потому, что в горах проживало много семей, имеющих фамилии по названию самих мест проживания, но и потому, что также Коваррубиасами называли двух братьев Алонсо, Хуана, эконома (racionero) в церкви Саламанки, и Маркоса. Так как на самом деле произошло изменение фамилии, можно предположить, что собственной фамилией семьи была фамилия Лейва, а их дети Д. Диего и Д. Антонио ее присоединили к Коваррубиас, и она не могла достаться им от матери.

Будучи молодым, Алонсо покинул свой край и, обосновавшись в Толедо, женился на Марии Гутьеррес де Эгас, урожденной этого города, где они проживали около приходской церкви Святого Андреса и где 25 июля 1512 года появился на свет их сын, известный Д. Диего де Коваррубиас и Лейва, который после исполнения многих должностей был епископом Сеговии, членом государственного совета и председателем Кастилии. Андрес Скот в своей работе «Библиотека Испании» (Biblioteca Hispaniae) уверяет, что Мария Гутьеррес де Эгас была дочерью фламадского архитектора кафедрального собора. Можно сказать, что он впал в заблуждение, поскольку эти фамилии кастильские, а другая — португальская. Но в те времена было обыденным делом давать дочерям фамилию по матери.

После в Толедо прибыл Энрике де Эгас, который, как явствует из приказа Фелиппа II, возвел под руководством Коваррубиаса портал Алькасара, и, возможно, он был из семьи Марии Гутьерас де Эгас. Как бы то ни было, архиепископ и городской совет Толедо назначили Коваррубиаса главным мастером строительства, поэтому вместе со своим братом Мар-

косом они поселяются в этом городе. Он изучал архитектуру в Бургосе, в школе немца Симона де Колонии, известного мастера готического стиля. Переехав затем в Толедо, вероятно, он продолжил обучение в школе Энрике фламандца, как можно предположить, им был построен госпиталь для детей-подкидышей. В этой постройке проявляется сходство с античной архитектурой, но такой древней, что, кажется, Коваррубиас не мог обучаться у своих мастеров формам, которые он будет использовать на практике.

Его современник Диего де Сагредо в трактате «Измерения Римлян» (Medidas del romano) отмечает, «что древние архитекторы возводили здания для властителей и многочисленные сооружения восхитительной архитектуры, откуда, похоже, многие сегодняшние мастера никогда не откажутся копировать образцы, измерения, чертежи, модели..., которые распространяются по всему миру».

В то время, благодаря частым контактам с Италией, Испания не была последней, куда доходили эти образцы античности; здесь тоже было достаточно построек и руин, из которых можно было извлечь наблюдения. Они привели Коваррубиаса к мысли узнать преимущества такого способа строительства, что побуждало к подражательству, хотя и несовершенному, как подражают те, чей глаз и руки привыкли к другим объектам и иной практике.

Считается, что вначале он не обладал обширными знаниями, поскольку не было на нашем языке какой-либо книги по архитектуре до 1526 года, когда был опубликован трактат «Измерения Римлян». Хуан де Арфе, высоко оценивая Коваррубиаса и Диего де Силоэ, которым приписывает славу введения в Испанию манеры древнего строительства греков и римлян, отмечал, что, благодаря их умению и мастерству, оба они начинали эти строительные работы во многих местах, хотя всегда с некоторым смешением современного строительства, которые называют готико-германские сооружения

В 1513 году был заложен первый камень кафедрального собора в Саламанке, сооружение чрезвычайной красоты. Чертеж выполнил Хуан Хиль де Онтаньон, как было отмечено; но перед началом работ для его изучения и одобрения епископом и городским советом были приглашены в город самые известные архитекторы Испании. Среди них был Коваррубиас, подписавшись званием старшего мастера святой церкви Толедо. Некоторое время спустя он построил в том же соборе капеллу Новых Королей, которая уже была закончена в 1534 году. Он предоставил чертежи

для перестройки и увеличения, благодаря которым архиепископ Д. Алонсо де Фонсека улучшил архиепископский дворец в Алькале де Энарес. По мнению Д. Антонио Понса, высказанного в его работе «Путешествие по Испании» «Viaje de España», первый дворик этого дворца имел один завершенный фасад, окна которого были декорированы по примеру толедского алькасара, и даже кромки рельефа, расположенные на передней стороне каждого окна, подобны ему; таким образом, по величественному характеру и по тому, как хорошо они выполнены, видится почерк Берругете. Второй дворик с лестницей имеет нижнюю и верхнюю галереи с семьюдесятью колоннами с причудливыми капителями; с гербом архиепископа Фонсеки на фризах. Тогда же был построен фасад сада с пятьюдесятью двумя колоннами с желанием быть похожими на коринфские; другой фасад, выходящий в фруктовый сад, с двадцатью четырьмя колоннами с арками и резным пьедесталом); и еще один, выходящий на западную арочную галерею, с восьмьюдесятью двумя колоннами: все работы приписываются этому архитектору.

По заказу того же архиепископа им был выполнен эскиз портала главного колледжа в Саламанке, названного Архиепископским. По обеим сторонам парадного портала расположены две колонны с архитравом, фризом и карнизом. Поверх этого корпуса расположен другой, почти одинаковый, со статуями между колоннами. Его венчает балюстрада, а в центре карниза расположен круг с двумя фигурами и барельеф, изображающий Сантьяго на коне. До 1537 года нет других известий о работах Коваррубиаса…

Примечания:

1. В приложении представлен фрагмент перевода книги Ллагуно и Амирола, содержащий сведения об Алонсо Коваррубиасе, которые послужили для исследователей одним из основным источников его творческой биографии [7, p. 182–191].

2. Эухенио де Ллагуно-и-Амирола (1724–1799) был видным государственным деятелем и просветителем во времена правления Карлоса III. Он обладал глубокими энциклопедическими знаниями. Интерес к истории подтолкнул Ллагуно к одному из самых важных начинаний: публикации нескольких средневековых хроник в рамках большого проекта Академии истории по публикации древних хроник под названием « Собрание хроник и воспоминаний о королях Кастилии» В 1794 г. он написал четыре тома «Noticia de los arquitectos y arquitectura de España» — первую фундаментальную работу по истории архитектуры Испании, в которой проявляет свой особый интерес классицистической эстетики. Рукописи

Ллагуно были доработаны и опубликованы его учеником Хуаном Агустином Сеаном Бермудесем.

Список литературы:

1. *Сим Н.М., Стогова Г.Н.* Основные этапы формирования теории архитектуры испанского Возрождения (по материалам трактатов XVI–XVII веков) // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. — 2019. — № 4 (97). — С. 73–89.

2. *Fernández Collado A.* La catedral de Toledo en el siglo xvi: vida, arte y personajes. — Toledo, Diputación Provincial, 1999.

3. *Foliana Ferrández N.* Ornamentos litúrgicos encargados por la reina Isabel la Católica a Covarrubias (1488) // Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales. — 2016. — № 2. — P. 495–550.

4. *Gómez-Moreno M.* Las Águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. CSIC. — Madrid, 1941. — 271p.

5. *Chueca Goitia F.C.* La Catedral de Toledo. — León: Everest, 1981.

6. La Arquitectura gótica toledana del siglo xv. — Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1958. — 39 p.

7. *Llaguno y Amirola E.L.* Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas por J. A. Ceán Bermudez. — Madrid: Imprenta Real, 1829. Vol. 1.

8. *Marías Franco F.* El siglo XVI: gótico y Renacimiento. — Madrid, 1992.

9. *Martínez Gómez-Gordo J.A.* Santa Librada, virgen y mártir. Revisión de su hagiografía, iconografía y culto // Anales Seguntinos (Sigüenza). — 1996. — № 12. — P. 7–90.

10. *Miguel Ángel Castillo Oreja.* La proyección del Arte Islámico en la arquitectura de nuestro primer Renacimiento: el «estilo Cisneros» // Anales del Instituto de Estudios Madrileños. — 1985. — № 22. — P. 55–63.

11. *Sagredo Diego.* Las Medidas del Romano. — Toledo: Juan de Ayala, 1549. — 86 p.

12. *Santos Vaquero A., Santos Martín A.* Alonso de Covarrubias: el hombre y el artifice. — Toledo: Azacanes, 2003.