

“NI FATUOS NI DELIRANTES”. JOSÉ BENITO CHURRIGUERA Y EL ESPLENDOR DEL BARROCO ESPAÑOL

Beatriz Blasco Esquivias

Pese al movimiento reivindicativo del Barroco que se inició en España en torno a los años 1920, todavía no existe un estudio biográfico exhaustivo sobre José Benito de Churriguera, figura señera del Barroco español y responsable del término “*churrigueresco*”, que hoy se sigue utilizando en ocasiones para designar –con carácter peyorativo– algo extravagante, recargado o incluso chabacano. Para llenar este importante vacío disponemos, sin embargo, de un nutrido grupo de estudios que nos permiten reconstruir los principales hitos de la vida de este artista, desde su nacimiento hasta su muerte.

El origen de la saga

Respecto al natalicio de Churriguera, sabemos por García Bellido que tuvo lugar en Madrid, el día 21 de marzo de 1665, siendo bautizado en la parroquia de los Santos Justo y Pastor once días más tarde¹. Hasta la aparición del acta parroquial se suponía a Churriguera natural de Salamanca, tal como afirmó Ceán-Bermúdez en su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*: «Don Josef había nacido en Salamanca andada la mitad del siglo XVII, y Carlos II le nombró ayudante de trazador de las obras de palacio sin sueldo en 8 de octubre de 1690... Después se echó a hacer grandes obras, y erigió los edificios de la población de Nuevo Baztán a expensas de D. Juan de Goyeneche y su casa principal en Madrid, que es la que ocupa al presente la Real Academia de San Fernando. Falleció el año de 1725; y sus hijos D. Jerónimo y D. Nicolás Churriguera, fueron... los que más difundieron su mal gusto en Castilla la Vieja»².

La moderación del juicio sobre Churriguera puede explicarse por la admiración que despertó en el académico Ceán el navarro Juan de Goyeneche, hombre culto, francófilo y emprendedor que confió a Churriguera la traza y ejecución de la ciudad de Nuevo Baztán (cerca de Madrid) a principios del siglo XVIII. Libre de sospecha en cuanto a sus incli-

naciones políticas y su buen gusto (ya que abrazó la causa de Felipe V y defendió la instauración Borbón en España), Goyeneche proporcionaría también a la Academia –si bien de forma inopinada– el edificio donde aún reside esta institución³. Condicionado quizá por estos hechos, Ceán-Bermúdez daría por bueno el criterio de Goyeneche al encargar a Churriguera sus empresas más innovadoras y representativas, limitándose a señalar que fue entonces cuando José Benito «se echó a hacer grandes obras». Pero estas palabras constituyen sólo la segunda parte del artículo que Ceán dedicó a Churriguera, de quien comienza admitiendo que fue «escultor y arquitecto» y que varias de sus esculturas no son «tan malas como algunos quieren que sean». A renglón seguido afirma lo siguiente: «Se le hace autor de los adornos de arquitectura que se usaban en su tiempo, dándoles el nombre de churriguerescos; pero si a alguno se le ha de dar el título de inventor de esta ridícula casta en España, ninguno es más acreedor a él que don Pedro de Ribera, que la usó antes que Churriguera con más extensión, y en obras más públicas y más principales, pero aquellos adornos tienen origen más antiguo. Un ejemplo muy autorizado en el mismo Vaticano abrió camino a la libertad, para que huyendo de la sencillez y de la verdad, pudiesen los ignorantes hacer lo que se les antojase; de manera, que Churriguera y todos los de su época no hicieron más que difundir las máximas extranjeras en España, con las que profanaron (digámoslo así) los órdenes de arquitectura, y el decoro y seriedad del adorno de los templos»⁴.

Parapetando a Churriguera tras la figura del corruptor Pedro de Ribera [1681-1742] (a quien convierte en precursor y no en seguidor del *churriguerismo*) y amparando también sus desvaríos en el insigne precedente del Baldaquino de Bernini para San Pedro del Vaticano, Ceán compuso el artículo de Churriguera propinándole algún discreto elogio y algún más que indiscreto menosprecio. Mediante

este ejercicio de habilidad, evitaba criticar abiertamente al artífice de Nuevo Baztán y, lo que es más importante, al autor del edificio donde residía ya la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este papel lo desempeñaría el historiador y académico Eugenio Llaguno, en un manuscrito sobre arquitectura que sería editado por Ceán Bermúdez -tras la muerte de Llaguno- con numerosas notas y adiciones propias⁵. En estos comentarios marginales, Ceán declaró abiertamente su aversión hacia el barroco, expresando que fue entonces cuando «desaparecieron del reino la figura, formas y el buen gusto de la arquitectura! Llegó a ser tal su deformidad que no se distinguía lo que eran pedestales, columnas, capiteles, cornisamentos y demás partes principales del arte... Por desgracia existen todavía en Madrid y en otros pueblos las obras del chafallón Ribera, del heresiarca Churriguera y de sus hijos, de Tomé, de Barbás (sic) y de otros baldulaques, sin que se haya pensado aún en derribar tales monstruos que deshonran la arquitectura española y los sitios en que se conservan...»⁶. El antichurriguerismo militante de Llaguno dio alas a Ceán para ampliar la biografía de Churriguera con toda suerte de reprobaciones, añadiendo que en Salamanca fue muy celebrado «de sus paisanos y de los doctores y catedráticos de aquella universidad, donde reinaba la máxima de que el ingenio tanto más se sutaliza con paralogismos, conceptos, equívocos, retruécanos y juegos de palabras. Vino a Madrid muy recomendado de ellos...»⁷.

García Bellido estableció por fin la ascendencia directa de Churriguera y pudo ubicarle en un contexto familiar y artístico del que se convertiría, andando el tiempo, en el máximo exponente. Más adelante, Verrié y Ceballos confirmaron el origen catalán de la dinastía, que desde el siglo XVI estuvo vinculada al ejercicio profesional de la carpintería, talla y ensamblado de retablos⁸. El patriarca de la saga, y abuelo paterno de José Benito, sería el tallista barcelonés Joseph Xurriguera, que contrajo matrimonio con su coterránea Teresa Elías, hija a su vez de otro tallista activo en Barcelona durante la primera mitad del siglo XVII. Al enviudar, Teresa contrajo segundas nupcias con un ensamblador de retablos catalán -e hijo, asimismo, de un escultor- llamado José Ratés Dalmau, que adoptaría como propio al hijo de su mujer José Simón de Xurriguera. Éste se crió en el oficio familiar y, ya formado como ensamblador de retablos y asociado a su padrastró Ratés,

pasó a Madrid, donde desarrolló el trabajo de sus antepasados catalanes y formó su propia familia al casarse con María de Ocaña, hermana a su vez de un ensamblador y arquitecto de retablos, estrechando así relaciones con otros artífices del lugar⁹. Tres de sus siete hijos (José Benito, Joaquín y Alberto Churriguera Ocaña) consolidaron la estirpe profesional y encumbraron el apellido paterno (ya castellанизado) a las más altas cimas del barroco español, aunque la prematura muerte de José Simón "El Viejo", en 1679, hizo que fuese el abuelo adoptivo José Ratés Dalmau el verdadero maestro de sus nietos, a cuya subsistencia económica contribuyó también notablemente¹⁰.

La formación artística y la escuela madrileña

No hay constancia documental sobre la educación artística y profesional de Churriguera, por lo que cada estudioso ha enfatizado la influencia que habría ejercido en él el ambiente artístico de cada ciudad a la que se le creyó ligado. Ceán imaginó para el joven una formación salmantina, teñida por el ambiente hiperbólico y decadente que según él triunfaba también en su universidad. Verrié, por su parte, hizo hincapié en el ascendente catalán de Churriguera y hundió las raíces de su estilo en el barroco barcelonés, concretamente en el trabajo artesanal de la madera con fines ornamentales, considerando el "churriguerismo" como «último capítulo en realidad de una interesante evolución artesana, levantina»¹¹. También García Bellido hizo hincapié en el origen artesanal de la estirpe y en la destreza manual de Churriguera, que pronto se convertiría en un "virtuoso" del oficio y en conocedor de todos sus secretos, culminando un proceso de perfeccionamiento paulatino que arrancararía de sus antecesores catalanes y entroncararía directamente con Madrid, donde tuvo sus primeras experiencias profesionales. Sus innatas cualidades artísticas y la maestría adquirida en el seno del taller familiar le ayudarían, sin duda, a familiarizarse con las novedades de la escuela madrileña de arquitectos de retablos y a convertirse en uno de sus más preclaros individuos.

El taller de los Ratés-Churriguera pronto hizo fortuna en Madrid y ya desde 1651 se documentan sus relaciones profesionales con el círculo madrileño del jesuita Francisco Bautista, Pedro de la Torre y Sebastián Herrera Barnuevo [fig. 1]; todos ellos continuaron el proceso de renovación emprendido por

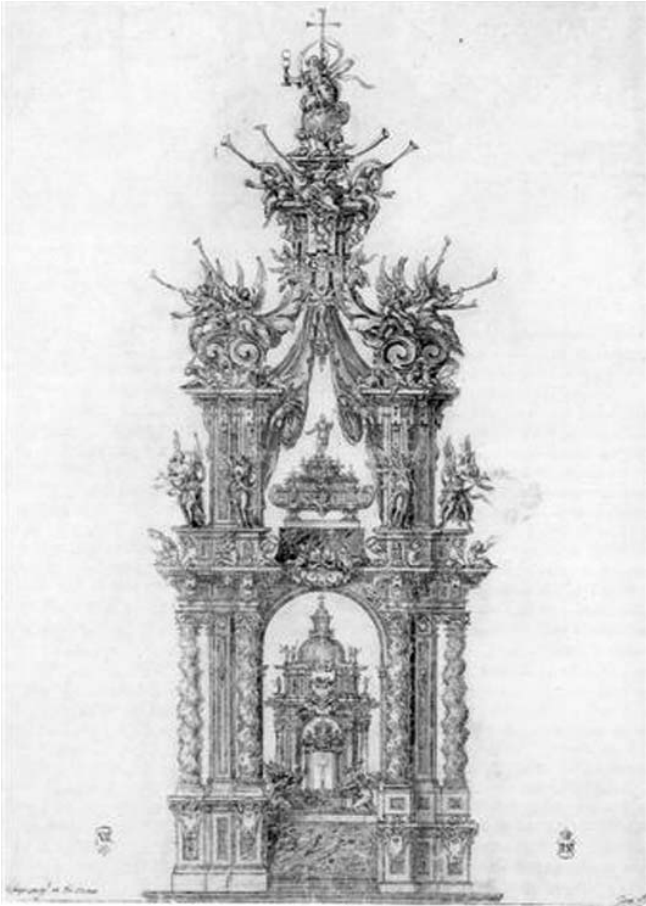


Fig. 1. Sebastián Herrera Barnuevo, proyecto de baldaquino para las reliquias de San Isidro, 1659 (Madrid, Biblioteca Nacional).

Alonso Cano, si bien interpretado mediante la acentuación plástica de unos elementos ornamentales (tarjas, cartelas, placas recortadas, guirnaldas...) que seguían decorando estructuras clasicistas inspiradas en los viejos tratados italianos¹². Una vez afianzada la fama de los catalanes -con las tempranas obras del santuario de La Fuencisla (Segovia) y la cartuja del Paular (Madrid)-, estrecharon lazos profesionales con los pintores-arquitectos José Jiménez Donoso, Francisco de Herrera "El Mozo" y Claudio Coello (a quien conocerían también por medio de los Ocaña), integrándose de lleno en la escuela madrileña de arquitectos de retablos¹³. Churriguera no desperdiciaría la oportunidad que le brindaba la solidez del taller familiar y el temprano contacto con los artistas mencionados, erigiéndose en renovador y máximo exponente de los principios aprendidos durante esta temprana etapa de su existencia.

En 1924, Otto Schubert ofreció otra versión sobre el aprendizaje de Churriguera. Partiendo de ciertas analogías entre sus obras y las de Guarino Guarini, cuyo tratado completo *Architettura civile* no se publi-

có hasta 1737, supuso que Churriguera habría conocido «en Turín, Nápoles y Lisboa las obras del artista italiano»¹⁴. La hipótesis era tentadora, aunque no hay indicios que sugieran la presunta estancia de Churriguera en Italia o Portugal. Su aprendizaje tuvo ciertamente un sustrato italiano, aunque le fue inculcado en Madrid por los artistas de su entorno, que sentían un profundo respeto y una admiración generalizada por la cultura y el arte italianos, convertidos ya en un verdadero paradigma. Si hemos de hacer caso a Antonio Palomino o a Ceán-Bermúdez, tanto Jiménez Donoso como Herrera "El Mozo" completaron su formación en Roma, de donde -según Palomino- salieron convertidos en consumados arquitectos y perspectivas y, según Llaguno y Ceán, en presuntuosos intérpretes de «los disparates borrominescos», que ambos introducirían en España¹⁵. La afirmación hizo fortuna entre los detractores del barroco, que identificaron éste con el término "borrominesco", aun cuando ninguna de las obras de Donoso o Herrera -en su mayor parte perdidas- avalasen la revolucionaria influencia del arquitecto italiano en sus formas espaciales o decorativas; más bien, los españoles continuaron explorando la vía del enriquecimiento ornamental de las superficies murales y los elementos estructurales, que seguían inspirándose preferentemente en modelos italianos anteriores¹⁶.

La consolidación del taller familiar

En 1685 José de Churriguera contrajo matrimonio con la madrileña Isabel de Palomares, hija a su vez de un carpintero¹⁷, es decir, de un individuo del mismo ámbito profesional que su marido. Al incorporarse al grupo de los Churriguera, Isabel contribuía a consolidar la posición de ambas familias y a garantizar su pervivencia en el competitivo mercado laboral, pues los lazos de sangre traían aparejados normalmente los beneficios propios de una colaboración, tales como el intercambio de instrumentos técnicos y libros, la ampliación potencial de comitentes y encargos, la disposición recíproca de bienes patrimoniales para fianzas, y otros similares que quedaban sensiblemente reducidos cuando el artífice no pertenecía a una familia consolidada en su medio profesional y tenía que partir, por así decirlo, de la nada. La unión matrimonial de Churriguera nos confirma otra vez el arraigo y actualidad de unas costumbres que sirven para explicar la evolución del lla-

mado *a posteriori* “barroco castizo”. Este confió sus mayores éxitos en el dominio técnico y la conciencia profesional adquirida por sus artífices en el seno de una sólida tradición familiar y unos talleres prósperos y bien consolidados, donde se proporcionaba también a los más jóvenes una formación especulativa imprescindible para llevar a cabo su trabajo y evolucionar en el medio profesional; esta formación se iba acrecentando después de forma autodidacta, alentada por la curiosidad propia de cada individuo y por el intercambio de ideas que le procuraba su contacto con otros artistas del entorno.

Poco antes de la boda, la desgracia se había cebado en los Churriguera, que a finales de 1684 sufrieron una epidemia de tifus en la que murieron el abuelo, padre adoptivo y jefe del taller José Ratés y la madre María de Ocaña, convirtiéndose José Benito inesperadamente –y con sólo 19 años de edad- en patriarca de la familia y en tutor y maestro de sus hermanos menores, a quienes enseñó a leer y escribir al tiempo que les mantenía y adiestraba en el trabajo de la madera. Tras proporcionarles esta formación elemental, continuó instruyéndoles en el «Arte de Arquitectura con toda eficacia y buen celo, de que le están muy agradecidos, y para continuar en aprender dicho arte les es menester estar algunos años en su escuela y doctrina». José Benito transmitió a sus hermanos durante cuatro años conocimientos de matemáticas y sus ciencias afines mediante libros, modelos y trazas de arquitectura, inculcándoles también su propia doctrina y su sólida experiencia profesional¹⁸. En este sentido, resulta revelador el plazo de cuatro años empleado por José Benito para formar a sus hermanos, pues es el mismo que se usaba habitualmente en los talleres para completar la formación de un aprendiz¹⁹. Tomando como aprendices a sus hermanos, Churriguera no sólo consolidaba la importancia del taller familiar sino que lo hacía del modo más ventajoso para las partes implicadas, pues la enseñanza transmitida a los neófitos revertiría en beneficio del propio obrador y reforzaría su posición en el panorama artístico madrileño.

En mayo de 1691 –gozando de gran solvencia económica y un sólido prestigio profesional- José Benito otorgó escritura de convenio con otros «profesores del arte y ingenio de la Arquitectura y Escultura», para interponer pleito judicial conducente a «libertarlos del tributo y repartimiento que se pretende por Madrid paguen los otorgantes y los demás pro-

fesores de dicho arte de Escultura, considerándole por gremio y ocupación mecánica»²⁰. El objetivo era lograr la estimación de arte liberal para su oficio y las exenciones fiscales y demás privilegios inherentes a tal consideración, liberándose de la tutela y control ejercido por los gremios, especialmente en lo tocante a asuntos fiscales y de titulación. Como en otros lugares de Europa, los artistas españoles también preferían asociarse en compañías donde colaboraban libremente, estableciéndose un pacto de solidaridad entre los integrantes²¹. Es lo que conocemos con el nombre de “talleres”, término que sirve para describir el lugar donde se desarrollaba el trabajo en equipo y también la estructura laboral de dicha sociedad, que solía estar compuesta por un maestro responsable, varios aprendices, oficiales u operarios asalariados, ayudantes y, en algunos casos, maestros invitados. La autonomía del taller no pasó de ser, en todo caso, un espejismo, pues para firmar documentos contractuales, especialmente contratos de obra, y para actuar legalmente como “maestro” seguía siendo necesario estar inscrito en el gremio correspondiente o más afín, que además tenía capacidad jurídica para limitar el número de discípulos y ayudantes. En el caso de Churriguera no consta que pasara el examen preceptivo, aunque podemos deducir su afiliación al gremio de carpinteros y escultores por el hecho mismo de utilizar recurrentemente el título de “maestro”, que correspondía emitir a dicha corporación, así como por el pleito que inició en 1691 en demanda de ciertos privilegios.

La pertenencia al gremio sometía la producción del artífice a un control fiscal no deseado y mermaba sus posibilidades de ascenso social, en tanto equiparaba su consideración profesional a la de un mero artesano o un tendero, pero la corporación también regulaba y defendía los derechos de sus afiliados contra posibles intrusismos y otras formas de abuso profesional. La familia Churriguera no tuvo –que se sepa- conflictos con los gremios, quizá porque la larga experiencia acumulada durante generaciones les había ayudado a normalizar la situación, potenciando las ventajas que pudiera reportarles la colegiación y minimizando sus servidumbres. Disponemos de varias noticias sobre la incorporación regular de aprendices al taller de los Churriguera²², donde se formaban también los miembros más jóvenes de la familia, y está documentada la presencia simultánea de varios oficiales en el obrador, señal inequívoca de

su pujanza²³; asimismo abundan los datos que confirman su autonomía para buscar asociaciones provechosas y encargos ventajosos, cuyas estipulaciones dependían más de las condiciones contractuales acordadas entre las partes que de la ingerencia de los gremios.

Siempre que pudo, José de Churriguera exhibió una conciencia de superioridad basada en sus conocimientos especulativos, y con frecuencia reivindicó la singularidad que le proporcionaba su rara capacidad para realizar obras de arte que merecían el aplauso general y la estimación de los reyes y los nobles. Por ello se sintió privilegiado respecto al común de las gentes, aún cuando las leyes y la cultura de la época le sometieran a la autoridad de los gremios, dificultándole la movilidad social y el reconocimiento intelectual que tanto anhelaba y que arraigó en él, precisamente, en el seno del taller familiar. Este medio profesional no ralentizaba necesariamente el intercambio de ideas y la renovación de los planteamientos artísticos, sino que podía estimularlos en función de las directrices y la predisposición del maestro jefe, así como de su habilidad para entablar relaciones, ampliar el horizonte laboral con nuevos encargos y satisfacer la demanda de los clientes con obras de su gusto, actuando siempre con un rigor y una honestidad que avalasen el buen nombre de la casa y reforzasen su categoría. Tanto Churriguera como sus antepasados recurrieron a la fórmula tradicional del taller familiar –una estructura de producción organizada, que gozaba de plena vigencia en Madrid y otros lugares de España-, así como a los lazos de consanguinidad entre sujetos del mismo oficio, para garantizar la supremacía del grupo y su propia subsistencia frente a la competencia del mercado laboral. La formación de un taller con miembros de la propia familia podía reportar notables ventajas, especialmente si al frente de él había una persona ambiciosa, sociable, diligente y con talento, pues permitía aunar recursos, alentaba la división del trabajo y la especialización de los individuos y podía garantizar, al menos teóricamente, un trato justo para todos, previniendo posibles pleitos y creando un clima de lealtad y confianza, así como una disciplina que iba más allá de lo meramente profesional.

El caso de los Churriguera es ejemplar, pues en el taller familiar encontraron el marco idóneo para perfeccionar, unificar y difundir sus criterios artísticos, velando siempre por la afinidad del grupo, por



Fig. 2. J. de Churriguera (dibujo) y F. I. Ruiz de la Iglesia (grabado), *túmulo para las honras fúnebres de la reina María Luisa de Saboya, 1689* (Madrid, Biblioteca Nacional).

incrementar la formación teórica y práctica de sus individuos y por asegurar la solvencia económica de la asociación con encargos dentro y fuera de Madrid, que contribuyeron a mejorar sus condiciones sociales y patrimoniales y a difundir su fama más allá de la ciudad donde residían, consolidando el predominio del grupo y avalando su pervivencia.

El túmulo de la reina María Luisa y el despuntar de la carrera artística

En 1689 Churriguera obtuvo un clamoroso éxito en la Corte de Madrid, al ganar el concurso para el túmulo de María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II [fig. 2]. Para ello compitió con catorce afamados arquitectos y pintores, entre ellos el gran Claudio Coello «pintor de Cámara de Su Majestad», el «ingeniero» José Caudí (a la sazón «ayudante de trazas del Maestro Mayor de Obras Reales») que presentó dos propuestas, y el arquitecto Roque de

Tapia, que elaboró tres diseños para el certamen. El caso fue excepcional, pues la traza no se encargó directamente al «Maestro Mayor de Obras Reales» o, en su defecto, a su «ayuda de trazas» (como había venido sucediendo desde 1575 hasta 1666), sino que se convocó un concurso libre²⁴. Además, se desestimó la iglesia prevista de San Jerónimo el Real –mucho más grande– en atención a las súplicas de las monjas agustinas del convento de La Encarnación, «que deseaban tener el Túmulo en su Casa, como adquirido derecho desde que en su Real Iglesia, poseyeron el de nuestro Católico Monarca el Señor Don Felipe Quarto el Grande...», según relató Juan de Vera Tassis y Villaroel en su crónica del funesto acontecimiento, que también incluye la estampa del túmulo grabada por el pintor del rey Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia²⁵. Las honras estremecieron a las autoridades y al pueblo de Madrid y reportaron al joven Churriguera su primer y único reconocimiento oficial en la Corte. A raíz de su éxito, Carlos II le concedió con carácter honorífico la plaza de «Ayuda de Trazas del Maestro Mayor de Obras Reales», cuya titularidad ostentaba José Caudí, y a la muerte de éste, en 1696, Churriguera solicitó y obtuvo en propiedad el empleo vacante²⁶.

El túmulo de María Luisa ofreció a la Corte un espectáculo macabro y efectista descrito por Vera Tassis, quien recalca que se dejó «siempre en primer lugar lucir la Arquitectura»²⁷. Respecto a ésta, se ha subrayado el inusitado protagonismo que concedió Churriguera a la pilastra estípite, utilizada también por Jiménez Donoso en el desaparecido patio del colegio de Santo Tomás y difundida en España gracias al tratado de Wendel Dietterlin, que gozó de gran aceptación entre los profesionales²⁸ [fig. 3]. Como era habitual, la artificiosa máquina se completaba con una serie de pirámides o agujas triangulares con sus correspondientes hachas de luz, así como con toda suerte de molduras, perfiles y adornos de talla dorados, «huesos cruzados, calaveras coronadas, esqueletos, y demás figuras de escultura, que eran de plata, para más contraposición y perfección de la obra». Si a ello le añadimos la lúgubre decoración de la nave de la iglesia, a base de ricos paños funerarios con flocadura de oro sobre los que se dispusieron escudos de armas, vistosas coronas, empresas, jeroglíficos, símbolos y emblemas «que loaban los singulares méritos de nuestra católica y difunta Reina», podemos imaginar el asombroso resultado y

la conmoción que provocó en los espectadores, cuya sensibilidad religiosa –sujeta todavía a la espiritualidad contrarreformista– debió quedar sobrecogida por el efecto del conjunto y sus detalles.

Los acontecimientos parecían augurar a José Benito una brillante carrera en la corte, aunque la realidad fue muy distinta. A finales de 1698 concursó a la plaza de «aparejador primero de Obras Reales», que había quedado vacante por muerte de su titular Bartolomé Hurtado. Churriguera elevó entonces un memorial a la Junta de Obras y Bosques²⁹ y, aunque su nombre cerraba la terna propuesta por el tribunal (encabezada por Ardemans y seguida por Manuel Arredondo), la vacante se resolvió a favor del «aparejador segundo» Lucas Blanco, que ascendía así “regularmente” al primer empleo³⁰.

Varios años después, en 1705, la jubilación voluntaria de Manuel del Olmo provocó la vacante de «aparejador del Buen Retiro» y Churriguera volvió a presentar su candidatura, alegando su título de «ayu-

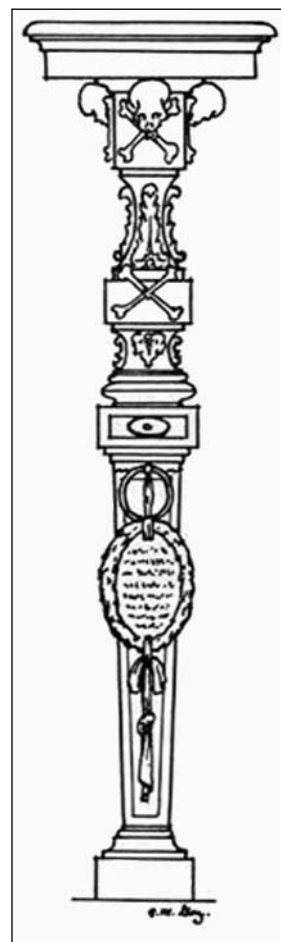


Fig. 3. Estípite completa de José de Churriguera, según dibujo de M. González Galván (publicado por F. de la Maza).

dante del trazador mayor de Obras Reales» y otros méritos profesionales. La resolución del caso es elocuente por sí sola, pues su solicitud se desestimó con estos argumentos: «que así como José de Churriguera es insigne (sin que haya quien le compita) en el arte de la Escultura, posee Juan de Morales con perfección la arquitectura, siendo maestro en obras, Alarife, y muy perito en Albañilería, que es de lo que necesita el Real Sitio del Buen Retiro para las obras y reparos que en él se ofrecen...»³¹ Las palabras del marqués de Mejorada nos alertan del prestigio adquirido por Churriguera en la Corte de Madrid, así como de las limitaciones profesionales que podía acarrearle en determinados ámbitos su propia especialidad artística. Por otra parte, es significativo su interés en acceder a las Obras Reales, aunque fuese en calidad de «aparejador segundo» o de «aparejador del Buen Retiro»: En ambos casos, la importancia del empleo estribaba en las posibilidades de promoción interna que ofrecía a sus titulares y que, según el escalafón, podía conducirles hasta la Maestría Mayor de Obras Reales. La pertenencia a este organismo oficial no sólo deparaba la garantía de un sueldo fijo y un trabajo estable, sino también el prestigio social y los privilegios derivados de pertenecer a una institución cortesana, donde resultaba más viable relacionarse con la nobleza y con los círculos de poder, a fin de procurarse nuevos encargos y poder mostrar su suficiencia artística. A estas alturas, Churriguera ya había conocido a varios personajes influyentes de la Corte de Madrid, que le encomendaron diferentes obras, siendo la más importante de ellas el retablo mayor de la iglesia conventual de los dominicos de San Esteban, en la ciudad de Salamanca³².

La madurez artística y los grandes retablos

El encargo de esta prodigiosa fábrica lo hizo el dominico Fray Pedro Matilla, hombre de gran cultura y notable trayectoria, que había sido Catedrático de prima de Teología en la Universidad de Salamanca entre 1676 y 1685; desde entonces y hasta 1698 fue confesor de Carlos II por designación del conde de Oropesa, además de miembro de los Consejos de Inquisición, Estado y Hacienda, asesorando en los dos últimos en «condición de teólogo y moralista»³³. Matilla debió tratar a Churriguera durante el proceso constructivo del túmulo de María Luisa. A mediados de 1691 establecieron de común acuerdo las con-

diciones para la factura de la obra, en conformidad con la traza realizada por el artífice, y a comienzos de 1692 éste se desplazó a Salamanca con sus hermanos menores Joaquín y Alberto para ocuparse personalmente de la dirección, talla y ensamblaje del fabuloso retablo³⁴.

En esta obra de dimensiones colosales, que cubre por entero la altura de la capilla mayor (de casi treinta metros), Churriguera creó el tipo denominado «retablo de cascarón»³⁵, en virtud de su planta cóncava idónea para adaptarse por completo a la forma hexagonal del ábside y a la bóveda de medio punto que lo cubre. A partir de la concavidad preexistente -y con la finalidad de generar en el retablo un espacio arquitectónico y darle así profundidad-, Churriguera articula un sabio juego de volúmenes convexos mediante el retranqueamiento del zócalo y de los elementos verticales que soporta; de este modo compone distintos planos de profundidad, que no sólo redundan en beneficio de la consideración arquitectónica del inmueble sino que también incrementan notablemente sus cualidades escenográficas y su corporeidad, favoreciendo su contemplación en perspectiva desde el extremo opuesto de la iglesia [fig. 4].



Fig. 4. Salamanca, vista general del retablo mayor de la iglesia conventual de San Esteban, 1692.

El espectacular alzado se resuelve mediante la superposición de tres cuerpos (zócalo, principal y ático), que acusan por igual el movimiento de la planta y donde el protagonismo máximo es para las seis columnas salomónicas del cuerpo principal, dispuestas en distintos planos de profundidad para enmarcar la calle central (con el tabernáculo y, en el ático, el gran lienzo de Claudio Coello con el Martirio de San Esteban) y las entrecalles laterales con hornacinas para estatuas [fig. 5].

Quizá uno de los grandes aciertos de Churriguera en esta obra es que utiliza la corporeidad como estrategia para lograr el espacio y recrear una atmósfera de gran efectismo y sugestión, así como de indudable belleza y bizarría, con notables contrastes de luces y sombras. Estos sugestivos efectos se potencian además por la magnífica labor de talla y escultura dispuesta ordenadamente en toda la superficie del retablo, sin enmascarar la estructura arquitectónica: desde las grandes ménsulas del zócalo con sus tarjas de vegetación hasta las guirnaldas y la hojarasca del ático, pasando por los santos y los ángeles cabalgantes (todos de tamaño natural), los angelotes portadores, los florones, las sartas florales, las molduras, las placas recortadas y, desde luego, los pámpanos, hojas de parra y racimos de uvas que decoran las columnas salomónicas en evidente alusión eucarística.

En esta obra maestra Churriguera exaltó el uso de la columna salomónica, que ya contaba en España con notables precedentes³⁶, si bien se decantó –frente a otros modelos posibles- por la de cinco vueltas, basa ática y capitel compuesto, según el modelo de Gian Lorenzo Bernini para el Baldaquino de San Pedro de Roma, al que rendía así un homenaje de admiración que repetiría en ocasiones posteriores. El retablo de San Esteban, finalizado en 1694 y dorado en los años 1730-1740, marcó el inicio de una fructífera relación profesional entre Salamanca y la familia Churriguera, que dejó su sello en algunos de los edificios más significativos de la ciudad, como la Catedral Nueva, la Hospedería del Colegio de San Bartolomé, el Colegio de Calatrava, la iglesia de San Sebastián o la elegante Plaza Mayor, obra primordial de Alberto Churriguera, el último gran exponente de la saga.

Al finalizar el siglo XVII José Benito regresó a Madrid³⁷, donde levantó (entre 1701-1707) una serie de retablos de tipo “casarón” cuya composición deriva directamente del monumental de Salamanca.



Fig. 5. Salamanca, retablo mayor de San Esteban, 1692. Detalle del cuerpo principal con columnas salomónicas.

Sin embargo, la serie de Madrid tiene un desarrollo espacial más simple y una corporeidad más limitada, debido a que la concavidad de los ábsides madrileños es menor, a que se reduce a cuatro –en lugar de seis- el número de columnas salomónicas y a que se restringe la convexidad de la calle central, donde se disponen consecutivamente el tabernáculo, el gran lienzo con la advocación titular, un altorrelieve alegórico y un golpe de hojarasca en la clave del arco; por su parte, las calles laterales albergan hornacinas con estatuas y, en el cascarón, se alojan figuras alegóricas sedentes, unas y otras de tamaño natural. También en estos retablos la decoración de talla evidencia la desbordante fantasía de Churriguera y su inigualable maestría, invadiendo las superficies sin interferir con la estructura arquitectónica, sino potenciando sus cualidades plásticas y su espacialidad mediante ingeniosos juegos de clarooscuro y de relieve, que eran muy apreciados por los clientes y solían formar parte de las condiciones de la obra. A este grupo pertenecen el proyecto para el desaparecido retablo de la Virgen de la Merced, en la madrileña iglesia de Mercedarios Calzados, y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuenlabrada (Madrid), que se atribuye a Churriguera pese a no estar documentado.

Sin embargo, el primero y más importante de la serie es el retablo de la Transfiguración, en la iglesia de San Salvador (Leganés, Madrid)³⁸. En un primer momento, y a petición de Felipe V, se pidieron trazas y condiciones a varios maestros competentes, a fin de evaluar el importe de la obra. En septiembre de



Fig. 6. Leganés (Madrid), retablo mayor de la iglesia de San Salvador, 1701-1705. Detalle del tabernáculo.

1700 el encargo había recaído en el arquitecto y escultor Manuel Arredondo, con quien Churriguera había competido en otras ocasiones, que presentó un proyecto con dos columnas salomónicas, una pintura central y varias esculturas en las entrecalles y el cascarón, además de los consabidos adornos. Este proyecto fue revisado y modificado por el también arquitecto y escultor José Jiménez, que añadió otras dos columnas salomónicas y las correspondientes estatuas para las nuevas entrecalles, además de otros elementos de talla proporcionados al actual tamaño del retablo, rebajando no obstante el importe fijado por su antecesor a fin de procurarse la ejecución de la obra, que casi siempre se resolvía “a la baja”. Como era preceptivo, la obra se pregonó durante dos meses en Madrid y Leganés, rematándose la hechura del retablo el 1 de febrero de 1701 en José de Churriguera, que finalizó la obra en lo sustancial a principios de 1705, con un coste muy superior al ofertado por los otros concurrentes. Este detalle manifiesta la fama del artista, que mejoró notablemente la traza de su oponente (aunque tuvo que sujetarse a ella), «añadiéndole aquellos ornatos que sólo su fantasía inagotable sabía concebir» y ocupándose personalmente de la arquitectura y de las magníficas esculturas de tamaño natural, que evocan en Ceballos el recuerdo de Bernini [fig. 6].

El éxito logrado hizo que en 1717 se encargasen a Churriguera los retablos laterales de esta misma iglesia, que aún se conservan y que sólo pudo realizar hacia 1720 por falta de caudales y otros problemas. A propósito de ciertos desaires que le hicieron, el artífice proclamó entonces «que de necesidad para ser buenas [las trazas] deben corresponder con las que

tengo hechas en dicha Iglesia, y de lo contrario serían un borrón y grave perjuicio del culto divino y bien público, cuyo yerro no se podrá deshacer jamás sino es volviéndolos a quitar». Volvía a demostrar otra vez el alto concepto que tenía de sí mismo y de sus capacidades artísticas³⁹.

Entre la realización del primero y los segundos retablos (es decir, entre 1705 y 1720, aproximadamente) Churriguera llevó a cabo varias obras importantes, empezando por el desaparecido retablo mayor de la madrileña iglesia de San Sebastián. Este lo proyectó en 1703, aunque sólo pudo ejecutarlo en 1714, tras «varios accidentes» y un controvertido proceso en el que el arzobispo de Toledo pretendió (ante el excesivo precio fijado por José Benito) adjudicar la hechura de la traza a su hermano Alberto, que ofrecía un presupuesto más bajo. La encendida defensa del párroco a favor de José Benito determinó que se le adjudicara la obra a pesar de su elevado coste, declarando el cura que el altar «había de ser el más hermoso de Madrid» y que su autor era «el mejor artífice que había en aquel tiempo y en este»⁴⁰.

La consagración como arquitecto y la búsqueda de un nuevo lenguaje

Respecto a los «varios accidentes» que interrumpieron el proceso, hoy sabemos que Churriguera abrazó la causa del Archiduque Carlos de Austria en un difícil momento de la Guerra de Sucesión española, concretamente en septiembre de 1710, cuando los borbónicos atravesaban uno de los trances más delicados de toda la contienda como consecuencia de la retirada del apoyo de Luis XIV. Los aliados, en cambio, reafirmaban su dominio sobre el Reino de Aragón, provocaban la evacuación de la familia real a Valladolid y lograban que el archiduque tomase Madrid el 28 de septiembre de 1710, si bien fue un efímero triunfo, pues Felipe V volvió a retomar la ciudad apenas un mes después. El regreso del Borbón obligó a Churriguera a abandonar Madrid precipitadamente con el enemigo, dejando aquí familia y negocios. Como castigo, sus bienes fueron confiscados y su mujer condenada al destierro en Cataluña, aunque no están claras por el momento todas las circunstancias.

Sabemos que en noviembre de 1713 Churriguera seguía huido de Madrid y en mayo de 1714 se ocupaba del retablo de San Sebastián, con su crédito profesional plenamente restituido⁴¹. Asimismo sabe-

mos que detentó su título de «Ayuda de Trazas» hasta su muerte en 1725, aunque dejó de asistir al empleo, y podemos imaginar que se acogió a un indulto para obtener el perdón real y regresar a Madrid, recuperando sus posesiones y su situación profesional⁴². Por otra parte, en 1978 se localizó en Barcelona un proyecto para la casa-palacio del marqués de Sentmenat, firmado por «Joseph de Churriguera, M[ae]stro Maior de Su Mag[esta]d C[atólic]a» y sin fechar. Los autores del estudio se extrañan de la sobriedad del proyecto, afirmando que «la casa no pot ésser menys *churrigueresca*», y se sorprenden también de la titulación con que firma el arquitecto, suponiendo que es el título concedido por Carlos II tras el catafalco de la reina María Luisa⁴³. Sin embargo, Churriguera nunca fue maestro mayor de Obras Reales, al menos en la Corte de Felipe V, y no creemos que falsease su rango para obtener un encargo. Más bien nos seduce pensar que Churriguera pudo lograr este título en la corte del Archiduque Carlos, cuando abandonó Madrid en 1710 en pos del austriaco, quien ya había sido reconocido en 1703 como rey de España por las potencias aliadas; sin embargo, es una mera conjetura, pues no se han estudiado aún las circunstancias del paso del artista por Cataluña y faltan también muchas noticias sobre la corte del Archiduque.

Según el testimonio tardío de sus hijos, Churriguera huyó a Barcelona y cuando se restituyó a Madrid «contrató con don Juan de Goyeneche hacer diferentes obras, así en esta Corte, como en el Nuevo Baztán... corriendo las trazas, Idea y dirección a cargo del dicho don José, pero todo ello sin mediar ajuste ni convenio de lo que había de haber y gozar por su trabajo y habilidad y con efecto se dio principio planificando el Palacio, Casa y Templo y las demás Casas y oficinas para fábricas y otras cosas que se hallan edificadas en aquel sitio; se nivelaron las aguas y ejecutaron otras obras de grande ingenio, siendo el artífice de todas dicho don José bien a satisfacción del mencionado don Juan»⁴⁴.

La edificación de este conjunto urbano de nueva planta y dotado de las más modernas infraestructuras se llevó a cabo entre 1709 y 1713, aunque el proyecto debió acaparar varios meses antes la atención y las energías de José Benito, que se ocupó también de idear y fabricar las calzadas, presas y puentes que daban servicio a la población, a las fábricas y al territorio circundante, todo propiedad de Goyeneche.

Resulta difícil esclarecer las circunstancias de la estrecha relación que unió a ambos personajes, procedentes de ámbitos sociales y culturales bien distintos y con ideas políticas –a tenor de lo que sabemos– diametralmente opuestas, aunque hacia 1715 (y quizá para restituir su buen nombre ante el monarca) Churriguera colaboró con Fray Matías de Irala en la representación emblemática de Felipe V como nuevo Hércules hispano y paradigma del buen gobierno⁴⁵.

Respecto a Nuevo Baztán, sólo señalaremos aquí la singularidad del encargo y la brillantez de los resultados, evidente en la sabia, funcional y novedosa planimetría de las tres plazas que circundan el edificio principal palacio-iglesia y que, sin perder la ortogonalidad de la trama, se comunican entre sí diagonalmente a través de los vértices. En estas tres plazas se cumplen y disocian todas las funciones que en otros núcleos urbanos españoles confluyen en la llamada Plaza Mayor: La principal, o Plaza de la Iglesia, tiene forma de “U” invertida y desempeña la misión hondamente barroca de realzar la fachada de los edificios principales, cuya vista en perspectiva quedaba así magnificada al acceder al lugar desde Madrid; la lateral, o Plaza del Mercado, cumplía las funciones comerciales propias de tan industrioso sitio, como evidencian todavía sus lados porticados; y la trasera, o Plaza de Fiestas, enmarcaba la fachada posterior del palacio y alojaba en sus alzados la fábrica de tejidos y diversas viviendas, sirviendo de escenario para espectáculos y diversiones que contemplaban los habitantes desde las galerías del piso alto. Cada plaza tenía su propia belleza (hoy prácticamente anulada por el tremendo deterioro del con-

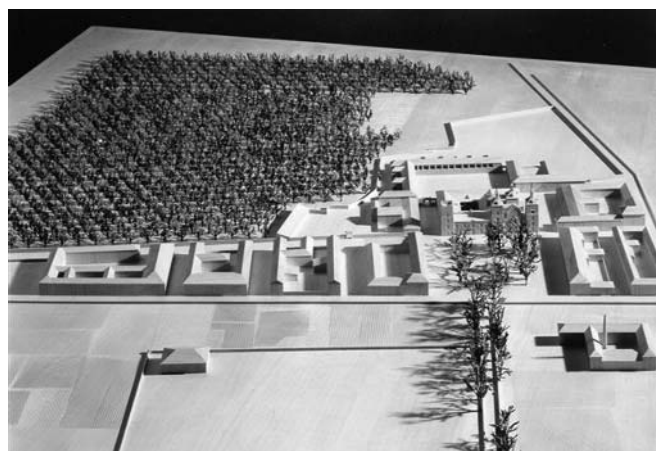


Fig. 7. B. Blasco y J. de Dios Hernández, maqueta de la población de Nuevo Baztán (Madrid, 2001). Obra de Churriguera, 1709-1713.



Fig. 8. Nuevo Baztán (Madrid), fachada de la iglesia de San Francisco Javier.



Fig. 9. Nuevo Baztán (Madrid), portada principal del palacio Goyeneche, detalle.

junto urbano), aunque destacarían sin duda la plaza principal (ajardinada y adornada con una airosa fuente, obra también de Churriguera) y la monumental plaza trasera, con delicados adornos de talla, bellos arcos de ingreso y una alegre policromía conferida por el uso simultáneo de piedra caliza, ladrillo visto, teja árabe y hierro forjado [figg. 7-8-9].

Para el resto de la población, Churriguera recurrió a una eficaz traza en cuadrícula, donde los habitantes se distribuían jerárquicamente de acuerdo con su categoría social y profesional. El conjunto estaba presidido por el palacio Goyeneche, acusadamente sobrio y horizontal, y la iglesia contigua de San Francisco Javier, que hacía también funciones de capilla palatina, con una contrastada verticalidad y una ecléctica fachada con doble frontón de evocación palladiana, portal articulado con la imagen del santo titular y torres laterales con chapiteles empizarrados de inspiración madrileña.

Durante el proceso constructivo de Nuevo Baztán, Churriguera experimentó un notable cambio en su lenguaje artístico, que se hizo más sobrio y contenido, depurando sus habituales recursos ornamentales en aras de una severidad inusitada, más acorde con el carácter del comitente y con el destino civil y funcional de la empresa. La magnitud de este cambio es evidente al comparar la traza original del retablo mayor de la iglesia de Nuevo Baztán con el resultado final, notablemente distinto. En el primer proyecto Churriguera seguía fiel a los retablos anteriores: Un zócalo alto y discontinuo servía de apoyo al cuerpo principal, con 4 columnas salomónicas en dos planos de profundidad, estatuas en los intercolumnios y, en la calle central, la mesa de altar, el tabernáculo y un lienzo con el santo titular; encima se alzaba el cascarón semiesférico, con un gran lienzo enmarcado y sostenido por angelotes, guirnalda y dos estatuas alegóricas asentadas sobre las columnas exteriores. El conjunto se remataba con un altorrelieve en la clave del arco y un elegante telón sostenido por ángeles voladores⁴⁶ [fig. 10].

La principal novedad respecto a los retablos precedentes reside en su menor profundidad, en el extraordinario desarrollo de la escena alojada en el cascarón y en la decoración de las columnas, que sustituyen los habituales pámpanos y racimos de uvas por guirnalda de flores envueltas en los senos curvilíneos del fuste. El primer cambio se explica por la forma rectilínea y la escasa profundidad del teste-



Fig. 10. Proyecto -no realizado- para el retablo mayor de la iglesia de Nuevo Baztán, 1713 (Madrid, Museo Nacional del Prado).

ro de la iglesia, mientras que el segundo podría justificarse por el afán ejemplarizante y pedagógico de las escenas alusivas a la labor evangelizadora de San Francisco Javier, que serían contempladas desde el coro por la familia Goyeneche (devota del santo navarro) y, desde la nave, por los operarios de las fábricas, procedentes no sólo de España sino también de Francia, Inglaterra u Holanda. Por fin, el último cambio podría subrayar el carácter hagiológico del retablo.

La obra construida difiere absolutamente del proyecto original [fig. 11]. Frente a la habitual madera tallada y dorada, Churriguera utiliza aquí por primera vez mármoles multicolores (rojo y negro para la arquitectura y blanco para la escultura) y renuncia también a la planta excavada de sus retablos precedentes, si bien sugiere el efecto envolvente de la concavidad mediante un aparatoso y escenográfico cortinón de yeso sobredorado, sostenido por varios esforzados angelotes. El retablo propiamente dicho se adapta a la pared rectilínea del testero y se com-



Fig. 11. Nuevo Baztán, retablo mayor de la iglesia, 1713.

pone de un zócalo quebrado y escalonado (donde se sitúa el sagrario), un cuerpo principal con la estatua del titular alojada en una hornacina y flanqueada por dos pares de columnas de orden corintio y fuste liso, y un ático con altorrelieve, remate triangular y estatuas alegóricas sobre el entablamento, a plomo con las columnas. Para compensar la relativa falta de corporeidad y enfatizar el efectismo y la espaciosidad del conjunto sin alterar las proporciones arquitectónicas, Churriguera no sólo recurre al colosal cortinón que se despliega por detrás, sino que sobreleva el propio retablo e incrementa virtualmente su volumetría mediante la gradería escalonada del sagrario y la mesa de altar colocada en primer término. No debemos olvidar, para explicar esta actuación, que el retablo iba enclavado en un sitio relativamente pequeño, que era al mismo tiempo capilla del palacio Goyeneche e iglesia parroquial, debiendo satisfacer al unísono la condición señorial del comitente y las necesidades propias de una comunidad de fieles. El resultado, de notable elegancia y origina-

lidad, contradice las torpezas achacadas a veces a su autor para explicar este cambio de rumbo en su trayectoria artística; la innovación debe justificarse más bien por la propia naturaleza del encargo, por el interés del artífice en satisfacer los deseos del comitente y por su propio afán de renovación y modernización, del que siempre dio muestras⁴⁷.

La evolución final

La construcción de Nuevo Baztán y el contacto con la familia Goyeneche, así como la inevitable influencia del nuevo gusto importado por los Borbones a la Corte de Madrid, indujeron a Churriguera a ensayar nuevas propuestas arquitectónicas en sus últimos retablos, que abandonan la proverbial corporeidad y la exhuberancia decorativa de sus primeras obras a favor de una composición más clásica y una ornamentación más contenida. Tras Nuevo Baztán, el primer paso de esta evolución habría que situarlo en el retablo de San Basilio Magno, del que sólo conservamos la traza firmada y fechada en 1717. Frente a la profundidad propia de los retablos de tipo cascarón, éste tiene una planta ligeramente convexa, que avanza escalonadamente sobre el muro rectilíneo del testero. El alzado, más próximo a los retablos madrileños de San Salvador y la Merced que al salmantino de San Esteban, vuelve a presentar un zócalo gigante, un cuerpo principal con cuatro columnas corintias de fuste estriado y un asombroso ático en forma de arco. Como en sus predecesores, el retablo proyectado para el convento madrileño de San Basilio Magno confía su corporeidad y su profundo sentido escenográfico a la calle central, que aloja consecutivamente la mesa de altar, el tabernáculo y un extraordinario altorrelieve alegórico, todo ello dotado de un fabuloso sentido ornamental. Evocando sus obras anteriores, las columnas rectas se convierten virtualmente en columnas salomónicas merced a una guirnalda de cinco vueltas enroscada al fuste y otra vez aparecen en los intercolumnios y en los laterales estatuas de tamaño natural, así como florones, candelabros, escocias, guirnaldas, angelotes y flores distribuidos por todo el conjunto⁴⁸ [fig. 12].

Dos años después, en 1719, el retablo de San Francisco de Regis para la iglesia madrileña del Noviciado de la Compañía de Jesús evidencia que la evolución se ha consumado, ya sea por imperativo del comitente o por deseo expreso del artífice, o bien por la conjunción de ambos factores, atentos al

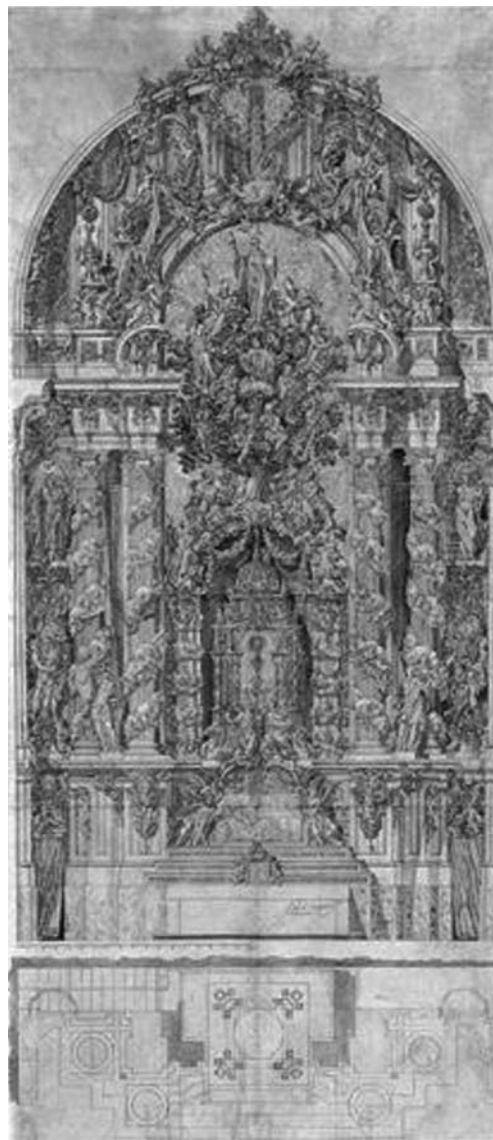


Fig. 12. Retablo de San Basilio Magno, 1717 (Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

nuevo signo artístico de la Corte de Madrid donde triunfaba ya el clasicismo internacional. Parece, además, que Churriguera compitió con un proyecto encargado a Italia y quizá esto influyó en su propuesta, en la que hizo gala de su maestría en el dibujo y de su habilidad para realizar una traza atrayente e imaginativa. En este caso, que no llegó a construirse, proyectó un retablo convexo, con zócalo, cuerpo principal con dos pares de columnas corintias ligeramente retranqueadas y un sencillo remate con altorrelieve alegórico. La reducción del tabernáculo y de los elementos decorativos, así como la simplificación de la calle central, la composición y el uso de ciertos elementos arquitectónicos confieren al retablo un marcado acento italianizante, con ecos de

su admirado Bernini y del jesuita Andrea Pozzo⁴⁹, cuyo tratado (*Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 1693-1700) tuvo gran difusión en España gracias a las bibliotecas de los jesuitas, donde pudo consultarlo Churriguera.

Todavía en 1720 José Benito realizaría una obra maestra de grandes dimensiones y notable audacia, síntesis y culminación de todas sus empresas anteriores. Se trata del retablo de San Raimundo Fitero para la iglesia madrileña de Las Calatravas, encargado -mediante recomendación de Teodoro Ardemans- por el Real Consejo de Órdenes Militares. Durante el proceso, Churriguera se enfrentó airadamente a su cliente, que pretendía subastar "a la baja" la hechura de la traza para reducir los costes. Temeroso de que su proyecto se desvirtuase en manos incompetentes y profundamente harto de la desventaja que suponía este sistema para el tracista, transmitió sus quejas a Ardemans en una larga y elocuente carta, fechada a 23 de mayo de 1721. Tras la cortesía de rigor, se lamenta «de que un Senado tan docto vaya en este particular por el mismo camino de los que no lo son por falta de conocimiento en estas Artes Nobles, porque siendo la Arquitectura, Pintura y Estatuaria tres hermanas tan unidas (como Miguel Ángel las definió con los tres círculos unidos entre sí), puede ser la una parangón de la otra, y así pregunto que si un pintor grande hiciera un dibujo excelente para un cuadro, sería acertado que por este dibujo se diese la obra a un pintor de los que pintaban los tablados en las fiestas de toros, dejando lugar a estos cualesquiera para hacer posturas...». Y sigue afirmando que «no queda otro consuelo a los estudiosos que la lamentación de unos con otros viendo el atrevimiento de la ignorancia emprender a hacer lo que no saben ni aun mirar ... y lo que resulta después de gastado el caudal en que ajustaron la obra es que han hecho poca, y mala, dando que reír (como yo lo he visto) a los extranjeros de ver los templos llenos de astillas doradas sin más razón que tirarlas a espuestas por las paredes, porque ninguno puede hacer más de lo que sabe aunque la traza sea del caballero Bernini ... En fin, amigo mío, sabe usted la repugnancia que hice cuando me mandó hacer esta traza, conociendo el paradero que la obra había de tener, que sería andar en posturas de unos y de otros, y por último me determiné a hacerla (habiendo consultado con usted su construcción), haciendo juicio que es una cosa que sin comparación tiene más parte

científica que mecánica ... donde para su ejecución se juntan tantas partes para lograr el acierto sobre las que puede ejecutar aquel a quien dio Dios la habilidad de trazarlos, porque ejecutándolas el que las dispuso se mejoran y ejecutándolas otro no suele entenderlas ... la razón de esto es que son pocos los que se hallan con la destreza de dibujar para la perfecta ejecución de la escultura y ornatos, y la inteligencia en las matemáticas para proporcionar y ajustar las partes con su todo, el buen gusto para la colocación de ellas y otras que usted sabe mejor que yo, como la historia y perspectiva...»⁵⁰.

La fuerza de los argumentos hizo reaccionar al Consejo, que le adjudicó directamente la factura del retablo y le abonó, en 1724, la respetable cantidad de 80.000 ducados. Por fortuna, la obra sigue en pie y, gracias a una reciente restauración, se muestra en todo su esplendor. Churriguera trazó una planta cóncava con un primer plano saliente en forma de monumental arco de triunfo sobre columnas exentas y pareadas, generando así un espacio de fondo continuo que acentúa la sensación de profundidad [fig. 13]. Depurando el modelo realizado para San Basilio



Fig. 13. Madrid, iglesia de Las Calatravas. Retablo de San Raimundo Fitero, 1720-1722.

Magno y recuperando también la asombrosa espaciosidad de sus retablos excavados, Churriguera aprovecha la concavidad del ábside para recubrir por entero sus muros y su bóveda con una exuberante decoración de madera tallada y sobredorada, erigiendo delante a toda altura un imponente arco triunfal, que a modo de exedra se prolonga en una bóveda de cascarón para abrochar el conjunto y alojar una escultura de la Virgen. El arco acoge y enfatiza los elementos principales del retablo, como son –de abajo arriba– el tabernáculo sobre gradas y escoltado por ángeles, la efigie del santo titular bajo palio o baldaquino y, por fin, la imagen ya citada de María, completando la decoración del conjunto y su significado alegórico y triunfal con toda suerte de guirnaldas, trofeos, estatuas, escocias, angelotes, espejos enmarcados y banderas alusivas al carácter militar de la Orden de Calatrava y a su fundador San Raimundo.

El colosal efecto se ve asimismo reforzado por el arco toral y la exedra del propio ábside, que configuran también una forma de arco triunfal y enmarcan el retablo, ligándose ambos elementos mediante la composición de las cornisas superiores. El conjunto funciona como un sistema arquitectónico de exedras que se van cobijando unas a otras, desde la exedra del ábside a la cavidad del tabernáculo, logrando un efecto escenográfico que acentúa extraordinariamente la espaciosidad del retablo.

Es, sin duda, otra obra maestra de Churriguera, que acreditó con ella su sabiduría, su madurez y su doctrina artística, claramente manifiesta en la carta que dirigió a Ardemans. A la vista del retablo es difícil admitir que Churriguera emprendió un proceso de modernización basado en la reducción ornamental y la simplificación compositiva, porque los adornos predominan ordenadamente en el conjunto (evidenciando otra vez su prodigiosa imaginación y su desbordante maestría) y la composición es un alarde de complejidad y de dominio del espacio, resuelta con notoria claridad. La moderna estructura de este retablo se relaciona con los altares-baldaquinos de los artistas franceses G. M. Oppenord y J. Lepautre, cuyas imágenes grabadas se difundieron en España y fueron coleccionadas por artistas como Teodoro Ardemans. El resultado, sin embargo, entronca con la propia trayectoria de José de Churriguera, que dio muestras otra vez de su versatilidad, su afán de superación y su capacidad para aceptar las noveda-

des europeas sin renunciar a su temperamento y su autonomía, adaptadas a las exigencias y a la naturaleza de cada encargo. De hecho, tampoco renunció aquí a su acostumbrado ímpetu y a su gusto por la escenografía, que logra mediante los habituales e ilusionistas juegos de luz y sombra, la disposición teatral de las estatuas y la acentuación de la profundidad.

Su última obra conocida es el proyecto para el palacio madrileño de don Juan de Goyeneche, que acabarían los hijos del artista tras su fallecimiento en 1725. Originalmente, el edificio (con semisótano, planta baja, principal y segundo piso) rendía homenaje a la vez a Palladio y a Bernini: A aquel mediante la composición general de la fachada, con su basamento ventilado, su zócalo almohadillado, su orden gigante y su balaustrada de remate con estatuas sobre pedestales, logrando un conjunto en el que la utilidad se subordinaba a la belleza. A esta evocación se sumaba tímidamente la de Bernini, cuyo último proyecto para el Louvre presentaba también un zócalo almohadillado y una balaustrada con estatuas, así como un basamento rocoso, que incorporó igualmente Churriguera al palacio Goyeneche, trayendo a Madrid el eco insólito y evocador del Palacio Ludovisi de Roma (hoy Montecitorio), donde la roca viva fundamenta y origina la arquitectura transmutada en obra de arte por la sabiduría del arquitecto⁵¹. Su cultura autóctona quedaba manifiesta, en cambio, en la gran puerta de acceso, con baquetón mixtilíneo, figuras portantes y estípites fajados. Desgraciadamente, el edificio fue adquirido en 1773 para sede de la Academia de San Fernando y Diego de Villanueva procedió entonces a depurar su aspek-

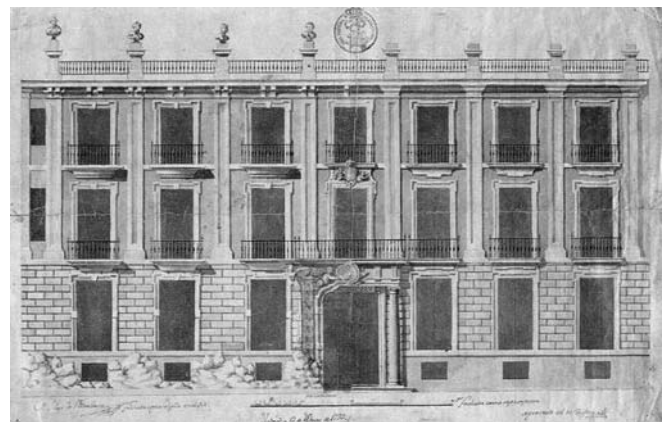


Fig. 14. Diego de Villanueva, proyecto para “depurar” la fachada del Palacio Goyeneche de Madrid. A la izquierda, estado según el proyecto original de Churriguera (Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

to original mediante la supresión de todos los elementos referidos, convirtiendo el edificio en una obra de gusto academicista por el palmario procedimiento de afeitar su fachada. No dejaba de ser una ironía del destino, que condenaba a los recalcitrantes académicos a convivir con el espíritu de Churriguera, su más vilipendiado artista barroco [fig. 14].

Todavía después de muerto, Churriguera puso de manifiesto sus firmes convicciones y su fidelidad a un modelo artístico que él mismo encarnaba, pues se ocupó de prolongar sus hábitos profesionales y su estilo en sus hijos y sucesores, garantizando así la continuidad de su estirpe y de su fama. Con ello les ligaba también a unos usos llamados a extinguirse por el empuje de otros más modernos, aunque su intención fue protegerles ante un medio adverso. A los pocos días de su muerte, los hijos elevaron escritura pública de sociedad en la que afirmaban ser «profesores de la Arquitectura» como su propio padre, «en la que fue tan celebrado como lo ha sido en la estatuaria, según es notorio». A continuación, y sin dejar lugar para la duda, exponían que «para

efecto de conservarse y que asimismo se mantenga siempre el estudio con todo el aumento posible, están de conformidad para sentar compañía entre sí los susodichos, en razón de las obras que comprende la sobre dicha profesión, por ser este medio el más único para que se puedan legar sus efectos y el buen consejo que para los mismos dio y dejó encargado el mismo señor su padre...»⁵². Siguiendo su ejemplo y continuando su arte, los Churriguera rendían el mejor tributo a la memoria de su padre. Su buen amigo Juan de Goyeneche también quiso rendir homenaje de admiración al artífice de su más preciado sueño, y en la Gaceta de Madrid del martes 6 de marzo de 1725 publicó a sus expensas el siguiente elogio fúnebre, del todo inusual en nuestro panorama artístico: «También murió, de edad de 60 años, Don Joseph de Churriguera, insigne Architecto y Escultor, reputado de los Científicos por otro Michel Angel de España». Su memoria se hermanaba así con la del más grande artista de todos los tiempos y, aunque desproporcionada, la alabanza servía para reivindicar su fama y su vigoroso talento.

¹ L. GARCÍA BELLIDO, *Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera*, en «Archivo Español de Arte», 1929, p. 7.

² A. CEÁN-BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Tomo I, Madrid 1800, pp. 329-330. La noticia del nacimiento de Churriguera en Salamanca fue recogida a su vez por Otto Schubert, quién, sin aportar otras pruebas documentales, concretaba la fecha de nacimiento en 1650 (O. SCHUBERT, *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, p. 200).

³ La Real Academia de Bellas de San Fernando de Madrid, fundada por Fernando VI en 1752, se instaló en 1773 en el Palacio madrileño de Juan de Goyeneche (donde todavía reside actualmente), obra también del arquitecto José de Churriguera. Este hecho podría explicar el benevolente comentario de Ceán hacia este denostado artista barroco.

⁴ Ivi, t. I., p. 329.

⁵ E. LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid 1829, t. I, pp. VIII-IX (citamos por la edición facsimilar de Madrid, Turner, 1977). Tanto Ceán como Llaguno fueron funcionarios del Estado y ocuparon cargos de responsabilidad, contribuyendo poderosamente a difundir las ideas ilustradas y un militante gusto anti barroco. En reconocimiento a su labor, los dos fueron nombrados académicos de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

⁶ Estos comentarios de Ceán están incluidos en sus adiciones a la obra de su colega E. LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias...* cit., t. I, p. XXXVII. Por su parte, Llaguno afirmó que Churriguera fue presuntuoso y soberbio y se «ocupó particularmente en diseñar y hacer muchos de aquellos retablos en que el maderamen y la hojarasca están en bellísima disposición para que no deje de pegarles fuego la primera vela que se les arrime» (Ivi, t. IV, p. 103).

⁷ Nuevamente, las observaciones de Ceán se incluyen en el libro de E. LLAGUNO, *Noticias...* cit., t. IV, p. 103-105, nota 3. Como ya se ha dicho, Ceán editó póstumamente el texto de Llaguno añadiendo numerosos comentarios propios.

⁸ F.P. VERRIÉ, *Los barceloneses Xuriguera*, en *Divulgación histórica*, Barcelona 1947; A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, Madrid 1971.

⁹ A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera...* cit., pp. 12-13.

¹⁰ M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Los Churriguera. Datos y noticias inéditos (1679-1727)*, en «Arte Español», tercer trimestre, Madrid 1945, pp. 96-97.

¹¹ F. P. VERRIÉ, *Los barceloneses...* cit., p. 214. G. Kubler asumió como propias las palabras de Verrié, afirmando que «el estilo de José Benito se halla enraizado en la práctica ornamental de ebanistas, doradores y fabricantes de retablos, enriquecido por esporádicos préstamos de las formas del barroco romano» (G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ars Hispaniae, XIV, p. 143).

¹² A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera...* cit., p. 16-17; M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Los Churriguera...* cit., pp. 83-106. Acerca del llamado “clasicismo ornamentado” y de la pervivencia de modelos clasicistas italianos en las estructuras arquitectónicas españolas, véase F. MARÍAS, A. BUSTAMANTE, *Apuntes arquitectónicos madrileños de hacia 1660*, en «Archivo Español de Arte», 1985, enero-marzo, pp. 34-43.

¹³ A. BONET CORREA, *Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid*, en «Archivo Español de Arte», 1962, p. 23.

¹⁴ O. SCHUBERT, *Historia...* cit., p. 200. Cabría también la posibilidad de que José Benito conociese los proyectos y obras de Guarino, publicados en Turín en 1686 (*Disegni d'architettura civile ed eclesiástica*), aunque la hipótesis no está avalada por ninguna otra noticia.

¹⁵ Véase N. AYALA MALLORY, *Antonio Palomino. Vidas*, Madrid 1986, pp. 280-284 y pp. 296-299. E. LLAGUNO, *Noticias...* cit., t. IV, pp. 78-80. Dice Llaguno: «Vino Donoso de Roma al parecer sin más estudio que el de los disparates borrominescos; y a los resaltos infinitos añadió las entortijaciones, que otros llevaron después hasta su perfección».

¹⁶ Respecto a Donoso, y según Kubler, sólo en la iglesia madrileña de San Luis (destruida) puede detectarse «una sugerencia de detalle borrominesco. Surge en las ventanas de la fachada y de la torre. Encima de la ventana en arco de medio punto hay un hastial, como en las ventanas de Borromini para el Oratorio de los Filipinos, en Roma (1638-1650). Estas ventanas póstumas son el único detalle borrominesco en la obra construida de Donoso; su genealogía arquitectónica, de otra parte, retrocede a Francisco Bautista y a los decoradores andaluces de mediados de la centuria» (G. KUBLER, *Arquitectura...* cit., p. 107. En relación con Herrera, cfr. pp. 108-111).

¹⁷ L. GARCÍA BELLIDO, *Estudios del Barroco...* cit., pp. 21-86.

¹⁸ A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Nuevos documentos sobre José de Churriguera*, en «Archivo Español de Arte», 1985, pp. 10-16. Churriguera ejerció la tutela jurídica sobre sus hermanos sólo desde 1692, aunque empezó a ocuparse de ellos en el mismo momento en que murieron Ratés y María de Ocaña, acogiendo a sus hermanos en su propia casa, asistiéndoles en las enfermedades, alimentándoles y llevándoles a la escuela de primeras letras antes de enseñarle él mismo los secretos de su oficio. Agradecidos por esta actitud tan loable y generosa, y queriendo «continuar en aprender dicho arte [declaran Joaquín y Alberto en 1691] que les es menester estar algunos años en su escuela y doctrina, con que por esta razón y reconocer asimismo que su hermano es persona abonada y hombre rico y acomodado, y que les tendrá en ser sus bienes, como lo han experimentado, otorgan que le nombran por tal curador de sus personas y bienes», extremo que se aceptó legalmente en abril de 1692. Churriguera siguió siendo tutor de sus hermanos hasta diciembre de 1700, fecha en que ambos alcanzaron la mayoría de edad, considerada entonces a los veinticinco años. También se ocupó de su hermana pequeña Mariana, a quien casó en 1689 con José de Larra Churriguera, «uno de los aprendices de escultura más aventajados de su taller», en palabras de Ceballos, p. 11.

¹⁹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, p. 17.

²⁰ M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Los Churriguera...* cit., p. 98. Conviene aclarar que el término “profesor” no indica actividad docente, sino la profesión o ejercicio de una determinada actividad.

²¹ R. CASANELLI (dir.), *Talleres del Renacimiento*, Barcelona 1999.

²² M. AGULLÓ COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid 1978, pp. 49-55.

²³ En el testamento de José Simón “El Viejo”, fechado en Madrid a 29 de abril de 1679, figuran como testigos cuatro «oficiales de ensamblador, que serían los suyos» (M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SALTILLO, *Los Churriguera...* cit., p. 96).

²⁴ A. ALLO MANERO, *El canto del cisne del Barroco efímero madrileño*, en *El Arte en la Corte de Felipe V*, Madrid 2002, p. 296.

²⁵ J. DE VERA TASSIS Y VILLAROEI, *Noticias Históricas de la enfermedad, muerte y exequias de la Reyna de las Españas Doña María Luisa de Orleans...*, Madrid 1690, pp. 131-150. Tassis describió los detalles del proceso constructivo, supervisado personalmente por el Condestable de Castilla, quien «celoso del mayor acierto, mandó a los mejores Artífices que ocurrían en esta Corte, que se juntasen el día 26 de Febrero [1689] en las casas del Real Pasadizo de la Encarnación, donde concurrieron, y se ocuparon casi continuamente ciento y cincuenta de diferentes Artes, y todos primorosamente diestros en las que profesaban, estando igualmente atentos a las suyas, y a las ajenas, para que sin monstruosidad se concluyese y perfeccionase todo el cuerpo de la Real fábrica», lo que tuvo lugar «en solo el abreviado término de tres semanas, cuya sumptuosa máquina no la creyeron concluida en muchos meses, aun los mismos que la ejecutaron y aplaudieron...».

²⁶ B. BLASCO ESQUIVIAS, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*, Madrid 1991, t. I, pp. 492-527.

²⁷ La «ostentosa fábrica, y arquitectura principal, imitada en mármoles negros», estaba formada por un pedestal y un primer cuerpo (donde se alojaba el féretro) con cuatro machones dispuestos en ángulo, «a los cuales seguían causando diferentes resaltos, ocho estípites, dos en cada fachada»; por encima, y a plomo con los machones, se erigían cuatro arbotantes con otras tantas figuras alegóricas en cada uno de los frontispicios, destacando en el principal la lúgubre alegoría de un viejo alado, sentado sobre un peñasco y cargando sobre sus hombros un reloj de cuerda con la hora del nacimiento, muerte y entierro de la difunta reina, elocuente «jeroglífico de la velocidad con que huye el tiempo». Sobre este segundo cuerpo se alzaba un tercero más pequeño, formado por otros cuatro arbotantes o escocias en las que reposaban otros tantos esqueletos con el escudo de las Armas Reales en una mano y, en la otra, un tridente de cinco luces; todo se remataba, a su vez, por una escocia o moldura cóncava que arrancaba de los macizos del tercer cuerpo e iba coronada por «una mocheta grande, con su media caña, sobre la cual descansaba una Esfera del Orbe inferior... y encima

se descollaba una Flor de Lis con su Corona, a quien abrazaba la Muerte, estando sentada sobre el Mundo, con la guadaña en la otra mano en actitud de segarla...», J. DE VERA TASSIS y VILLAROEL, *Noticias Históricas...* cit., p. 131.

²⁸ F. DE LA MAZA, *El churrigueresco en la ciudad de México*, México 1969, pp. 7-12.

²⁹ Carlos V instituyó en 1545 la *Real Junta de Obras y Bosques*, un tribunal autónomo dirigido por un nutrido grupo de Grandes de España y miembros relevantes de la corte, con jurisdicción privativa para gobernar los asuntos técnicos, administrativos, económicos, legislativos y judiciales de las Obras Reales, así como para proveer sus plazas de empleados.

³⁰ J. RIBERA, *Nuevos datos documentales de Teodoro Ardemans, José de Churriguera y otros arquitectos barrocos cortesanos*, en «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», Valladolid, 1982, pp. 444-453; B. BLASCO ESQUIVIAS, *El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas*, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid 1987, pp. 271-286.

³¹ B. BLASCO ESQUIVIAS, *Teodoro Ardemans...* cit., t. I, p. 500.

³² A. ATERIDO FERNÁNDEZ, *Una nueva obra de José de Churriguera: El monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación*, en «Anales del IEM», XXXV, 1995, pp. 19-31.

³³ A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Patronos y mentores del Convento de San Esteban de Salamanca*, en *Ephialte*, Vitoria-Gasteiz 1992, p. 183.

³⁴ A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, Salamanca 1987, pp. 175-178. Según Ceballos, esta obra es el punto de partida de la escuela barroca salmantina, «que supuso un nuevo siglo de oro en la renovación artística de la ciudad».

³⁵ A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera...* cit., p. 20.

³⁶ F. MARÍAS, *Alonso Cano y la columna salomónica*, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid 1999, pp. 291-321.

³⁷ La muerte de su esposa, en 1699, marca la fecha límite de su regreso a la Corte, donde contraería nuevo matrimonio en 1700 con Paula María de Tafalla, viuda a su vez del comerciante de maderas Diego Sánchez de la Lastra, con quien Churriguera tuvo tratos profesionales y a cuya actividad también se dedicó. Cfr. L. GARCÍA BELLIDO, *Estudios del Barroco español...* cit., p. 14.

³⁸ A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Los retablos de la parroquia de San Salvador de Leganés*, en «Archivo Español de Arte», 1972, enero-marzo, pp. 23-32.

³⁹ *Ivi*, p. 31.

⁴⁰ L. GARCÍA BELLIDO, *Estudios del Barroco...* cit., pp. 41-42.

⁴¹ B. BLASCO ESQUIVIAS, *El Maestro Mayor...* cit., pp. 285-286. En 1713 el arquitecto Pedro de Ribera solicitó la plaza de ayudante de trazador «por haberse ido con los enemigos Joseph de Churriguera que la tenía».

⁴² *Id.*, *Teodoro Ardemans...* cit., t. I, pp. 500-508.

⁴³ R. CONDE, M. TINTÓ, *Project d'una casa per als Sentmenat fet per Josep de Xuriguera*, «Quaderns d'Arqueologia i Historia de la Ciutat» (Barcelona), 1980, XVIII, pp. 171-174. Agradezco a Luis Zolle la noticia de este artículo.

⁴⁴ B. BLASCO ESQUIVIAS, *El Nuevo Baztán. Una encrucijada entre la tradición y el progreso*, en *El innovador Juan de Goyeneche. El señorío de la Olmeda y el conjunto arquitectónico de Nuevo Baztán*, Madrid 1991, pp. 27-50.

⁴⁵ A. BONET CORREA, *Fray Matías de Irala: grabador madrileño*, Madrid 1979, p. 5.

⁴⁶ Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. 3904. Fue dado a conocer por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Dos dibujos "churriguerescos" en el Prado*, «Boletín del Museo del Prado», t. X, 1989, pp. 49-53.

⁴⁷ La evidencia de esta voluntad de cambio y el deseo de adecuarse a las necesidades propias de cada encargo podemos advertirla en los retablos laterales de la iglesia de San Francisco Javier, contruidos en madera imitando mármol y reducidos a un ligero zócalo y un único cuerpo u hornacina recta, flanqueada por dos pares retranqueados de columnas corintias, un entablamento y un arco de medio punto. El mueble, adosado al muro rectilíneo, limita su decoración a unas volutas y contravolutas acostadas sobre el arco, a un relieve alegórico por encima de la clave y a un cortinón dorado que asoma por los flancos, pareciendo en su conjunto una simplificación de los retablos laterales de Leganés.

⁴⁸ Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D-2386. Cfr. B. BLASCO ESQUIVIAS, *Elogio del Barroco castizo: Ardemans, Churriguera y Ribera*, en M. Morán (director), *El arte en la Corte de Felipe V*, Madrid 2002, pp. 257-288.

⁴⁹ A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera...* cit., pp. 31-32.

⁵⁰ El texto completo, así como la traza original fueron publicados y estudiados por A. BONET CORREA, *Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid*, en «Archivo Español de Arte», XXXV, 1962, pp. 21-50.

⁵¹ Un completo análisis del significado simbólico de la roca y de la naturaleza artificial en la obra de Bernini, en M. FAGIOLO, *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Roma 1999, pp. 137-146.

⁵² M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DE SANTILLO, *Los Churriguera...* cit., p. 102.