

Recibido en: 08/06/2015
Aceptado en: 20/07/2015

ALGUNAS OBRAS DESCONOCIDAS DE JOSÉ BENITO DE CHURRIGUERA Y SU INTERVENCIÓN EN OTRAS AJENAS

SOME UNKNOWN WORKS BY JOSÉ BENITO DE CHURRIGUERA
AND HIS INTERVENTION IN OTHERS.

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional

Resumen

Recuperamos la autoría de José Benito de Churriguera en la portada del palacio madrileño del Conde de Oñate, desaparecida pero conocida por fotografías, y en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Dosbarrios (Toledo), donde hizo también la custodia y una caja para el órgano. Aclaremos asimismo el alcance de su intervención en las trazas de los retablos de las localidades toledanas de Mascaraque y Yuncillos.

Palabras clave

Arquitectura barroca. Retablística barroca. Siglos XVII-XVIII. José Benito de Churriguera. Madrid. Dosbarrios.

Abstract

We regain José Benito de Churriguera's authorship in the doorway of the Madrilenian palace of the Count of Oñate, disappeared but known by photographs, and in the main altarpiece of the Dosbarrios parish church (Toledo), where he made a monstrance and an organ case, too. We also clarify the effect of his intervention in the designs of the altarpieces in Mascaraque and Yuncillos, both in the province of Toledo.

Key words

Baroque Architecture. Baroque Altarpiece. 17th-18th centuries. José Benito de Churriguera. Madrid. Dosbarrios.

La figura de José Benito de Churriguera (1665-1725)¹ cobra mayor relevancia con las obras que aportamos a su catálogo, la portada del palacio del

¹ En su partida de bautismo y en el poder para testar que otorgó el 1 de octubre de 1720 se identifica como José Benito, aunque después, en contratos y otras escrituras, usó solo el primero de sus nombres. Sobre ello, GARCÍA BELLIDO, A., "Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V (1929), p. 80 y SALTILLO, M. del, "Los Churriguera. Datos y noticias inéditas (1679-1727)", *Arte Español*,

Conde de Oñate en la Puerta del Sol madrileña, a la que apenas se había atendido por desconocerse su aspecto, así como el importante retablo de Dosbarrios (Toledo) y un dibujo para la caja del órgano de esta parroquial, que le atribuimos. Suponen buena muestra de su fase temprana en la que cimentó su posterior fama. Por otro lado limitamos su autoría en las trazas para los retablos de la iglesia de Yuncillos a leves reformas en los mismos, con ocasión de la revisión que hizo a petición de su amigo el ensamblador de Toledo Miguel García, como hiciera años antes en la tasación del retablo de Mascaraque, cuya documentación interpretamos desde otra óptica.

1. PORTADA DEL PALACIO DEL CONDE DE OÑATE EN MADRID

Rivera Blanco² publicó una noticia que ha pasado desapercibida para la historiografía artística y que se encontraba en un memorial presentado por Churriguera en 1698 para optar a la plaza de Aparejador Mayor de las Obras Reales. El artífice incluía en la relación de sus méritos la traza que le había encargado el conde de Oñate para la fachada de cantería de su palacio en la calle Mayor de Madrid³.

Barrio Moya cuestionó la atribución tradicional a Pedro de Ribera⁴ a partir de la datación aportada por Virginia Tovar, quien había fechado la obra poco antes del 28 de abril de 1692, cuando el conde solicitó licencia al Ayuntamiento “para labrar una portada de piedra en la fachada principal de las casas que tiene en la calle Mayor, para cuyo efecto ya ha hecho traza, y porque conforme de ella es preciso exceder de la tirantez de la línea pública para mayor hermosura”⁵.

La portada fue desmontada de su lugar original (fig. 1) en 1912, almacenada por la Villa de Madrid y cedida en 1935 a la Casa Velázquez, donde se volvió a montar. Sobrevivió con grandes pérdidas a la Guerra Civil pero, en otro triste episodio para nuestro patrimonio, se demolió en la década de 1950.

XVI (1945), pp. 99-100. Es conveniente llamarle “José Benito” para distinguirlo con claridad de su padre, cuyo nombre era José Simón.

² RIVERA BLANCO, J., “Nuevos datos documentales de Teodoro Ardemans, José de Churriguera y otros arquitectos barrocos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48 (1982), pp. 449-450.

³ Don Íñigo Manuel Vélez Ladrón de Guevara y Tasis, Caballero del Toisón de Oro, fue el X Conde de Oñate desde 1684.

⁴ BARRIO MOYA, J. L., “El madrileño palacio del conde de Oñate según un inventario de 1709”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44 (2004), pp. 272-273: “La portada del palacio de Oñate estuvo durante un tiempo atribuida a Pedro de Ribera. Pero gracias a las investigaciones de Virginia Tovar sabemos que la obra se hizo en 1692 y como Ribera nació en 1681, sobran los comentarios sobre su autoría. Desgraciadamente, ignoramos el nombre del arquitecto que trazó tan notable obra...”.

⁵ TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1975, pp. 68-69.



Fig. 1. *Portada del palacio de los condes de Oñate en Madrid*. José Benito de Churriguera (traza). Archivo Ruiz Vernacci. Instituto de Patrimonio Cultural de España. Madrid. VN-13324.

Por fortuna quedan algunas fotografías antiguas de esta portada⁶ -de las que hemos escogido una del archivo Ruiz Vernacci en el Instituto de Patrimonio Cultural de España- que nos permiten recuperar el aspecto de esta obra de Churriguera, hasta ahora desconocida, y valorarla en el contexto de su obra.

El primer cuerpo tenía a los lados dos machones cajeados y acabados en mascarones por el frente y en tornapuntas en el lado exento. El portón de madera se rodeaba de una gruesa media caña, que se elevaba en la parte superior formando un arco rebajado de borde muy quebrado, adornado en el interior con formas de concha que componían una tarjeta y en la clave una figura a modo de sirena. El balcón principal, situado encima del pórtico, apoyaba en los remates de los machones inferiores y se flanqueaba por otros semejantes, cajeados y adornados con racimos colgantes rematados en frontones rotos. A los lados había volutas en forma de tornapuntas rematadas en flameros. El gran ventanal se rodeaba por gruesa moldura semejante a la del cuerpo inferior, aunque por arriba adoptaba una forma deprimida, como si le hundiera el peso del gran escudo que ocupaba su centro, con decoración de conchas a los lados inscritas en un marco a modo de alfiz, cartelas con mascarones y racimos. El último balcón, cuya proporción se reduce aproximadamente a la mitad del inferior, utiliza elementos de soporte semejantes pero reducidos, y remata en un arco claramente saliente decorado con concha y perlas y en el centro una gran tarjeta vegetal.

Se trata de una portada muy novedosa en el arco de variado perfil del primer cuerpo y en el hundido del segundo; este supone un precedente para los dos entablamentos caídos del Transparente de la catedral de Toledo (1721), de Narciso Tomé (1690-1742). También destacan por su originalidad las tornapuntas en vez de los usuales arbotantes de este cuerpo, tomados de la platería de primera mitad del siglo XVII para la arquitectura de piedra, y en el original frontispicio. Se embellece con decoración de tarjetas de conchas, festones, mascarones y otros seres fantásticos.

Es una buena muestra de la gran cantidad de adorno procedente de los retablos que se aplicó a las portadas, en una evolución constante durante la segunda mitad del siglo XVII, tendencia atenuada por Churriguera en otras portadas suyas posteriores, ya entrada la centuria siguiente, como las de la iglesia y el palacio de Nuevo Baztán (Madrid), hecho para don Juan de Goyeneche (ca. 1656-1735), para quien también edificó su palacio en Madrid, sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1774, en la que su abundante decoración se integraba dentro de un orden rústico⁷.

⁶ Estas fotografías aparecen en distintos foros de Internet sin acompañarse de estudios histórico-artísticos y sin indicar su procedencia. No las hemos encontrado en publicaciones científicas porque no habían sido utilizadas hasta ahora para ilustrar la obra de Churriguera.

⁷ La traza original de esta fachada y su portada ha sido publicada por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Carlos II y la arquitectura: del preciosismo cortesano al triunfo del barroco decorativo", *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, 2013, pp. 361-367.

2. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO TOMÁS CANTUARIENSE EN DOSBARRIOS (TOLEDO)

Bonet Correa, en su importante estudio de los retablos de la iglesia conventual de las Calatravas madrileñas⁸, obra el mayor de José Benito de Churriguera y los colaterales de Juan de Villanueva, citó un dibujo del Archivo Histórico Nacional que representaba una custodia y estaba firmado por Churriguera⁹. Consideró que era obra anterior al retablo mayor madrileño y que no añadía novedades a la evolución de este maestro.

Años más tarde Tovar Martín descubrió¹⁰ en el reverso una nueva firma del tracista y la indicación del lugar para el que fue ideado el tabernáculo, la localidad toledana de Dosbarrios. Ponderó la excelencia de la traza, analizó su iconografía y estilo, encontrando concomitancias en los ángeles con instrumentos musicales con el hacer de Claudio Coello y con el dibujo del propio Churriguera para el retablo mayor del convento madrileño de San Basilio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, no halló rastro físico de la custodia en la parroquial del lugar, dedicada a Santo Tomás Cantuariense. Aportó una fotografía del presbiterio anterior a 1936, que mostraba un tabernáculo desaparecido en la Guerra Civil, que nada tenía que ver con la traza, pues era de hechura neoclásica. Tampoco halló documento alguno que mencionara a Churriguera ni a la custodia, por lo que no propuso ninguna hipótesis sobre ella en relación con el retablo mayor.

La capilla mayor con el retablo y el crucero, con la cúpula y sus pechinas pintadas¹¹, le parecieron “muy estimables” y halló en el archivo parroquial varios descargos hechos por la fábrica: 442 reales pagados en 1664 por levantar el retablo del altar mayor en las basas sobre las que estaba; y en 1666, 370 reales por dorar y pintar el altar mayor, y 40 por sentar el tabernáculo. Por el escaso importe de estas cantidades y el tipo de labor que se habría hecho en 1664 y 1666 estos datos han de referirse a un retablo anterior al actual, que muestra un estilo más avanzado en algunos de sus adornos.

Tovar encontró en la misma fuente otros tres pagos, fechados en 1701, al escultor toledano Juan Pablo de Estrada por siete esculturas: 14.960 maravedís por un *San Juan Bautista* para adorno del altar mayor; 9.106 maravedís, junto a otra cantidad -que no se indica- procedente de limosnas de los fieles, por las figuras de *Cristo*,

⁸ BONET CORREA, A., “Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid”, *Archivo Español de Arte* (en adelante, *AEA*), XXXV, 137 (1962), p. 24.

⁹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares, Mapas, planos y dibujos, nº 2. Mide 630 x 510 mm y está realizado a tinta y aguadas sepia y verde.

¹⁰ TOVAR MARTÍN, V., “Un dibujo de J. Benito Churriguera para la iglesia de Dosbarrios”, *AEA*, XLIV, 176 (1971), pp. 403-412.

¹¹ Anunciaba un trabajo de Pérez Sánchez en que atribuiría las pechinas a Antonio Palomino, como efectivamente sucedió (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Notas sobre Palomino pintor”, *AEA*, XLV, 179 (1972), pp. 256-257).

Nuestra Señora y San Juan y los Santos Pedro y Pablo; y 27.948 maravedís procedentes de más limosnas por el santo titular, *Santo Tomás Cantuariense*. Las esculturas, según era habitual, estarían terminadas poco después del retablo, y la fecha de esta documentación (1700-1701) conviene perfectamente al estilo del mismo.

Todas las imágenes pagadas a Estrada se aprecian en la fotografía citada más arriba, el *Calvario* en la caja superior, *Santo Tomás* en la caja central y los Apóstoles en las hornacinas laterales. Tras la Guerra Civil desaparecieron todas las imágenes menos el santo titular y el *Cristo*. Tovar dio cuenta de que también habían quedado la *Virgen y San Juan*, que no hemos encontrado. En cuanto a la talla del *Bautista* indicó que su destino era el retablo mayor y que había sustituido a las de *San Pedro* o *San Pablo* de las hornacinas laterales. Sin embargo, la pequeña talla del Bautista -como corresponde a su exiguo precio- se situaba en el lado derecho del altar, sin formar parte de la decoración del retablo.

En el mismo estudio se publicó otro dibujo que, conservado en el Archivo Histórico Nacional, representa el órgano de esta parroquial, firmado por Domingo Mendoza¹². Del órgano, destruido en 1936, nuevamente era escasa la documentación; solamente constaba que en 1653 se habían pagado 27.070 maravedís a fray Agustín de Castroverde por aderezarlo. Estas son las últimas aportaciones documentales conocidas hasta ahora en torno a estas obras de Dosbarrios.

Si la fábrica parroquial no aportó nada por el retablo, la custodia, las pechinas o el órgano, y solamente pagó 24.066 maravedís (poco más de 700 reales) por algunas esculturas al toledano Estrada, que tuvieron que completarse con 822 reales de los feligreses y otra suma desconocida, se puede deducir que se trataba de una parroquia que contaba con muy pocos recursos y que, por sí misma, no estaba en disposición de acudir a maestros tan destacados en la Corte como Churriguera, Palomino o Mendoza. Por ello es fundamental conocer al comitente de las obras, aunque no haya habido interés historiográfico en esta cuestión.

Tovar ya apuntó que la villa de Dosbarrios había sido propiedad de la Orden de Santiago, que los dos dibujos procedían del fondo judicial de las Ordenes Militares del Archivo Histórico Nacional y que en la cúpula se pintó la cruz de Santiago. Resulta evidente que fue esta poderosa Orden de Caballería la que costeó las cuatro obras de la custodia, el retablo, la media naranja con sus pechinas y el órgano. Se explica asimismo que no haya noticia de dos de estas obras en el archivo parroquial y sí en el de la Orden¹³. No sabemos por qué motivo contactó ésta con Churriguera; tal vez hubiera hecho algo para ella antes¹⁴.

¹² AHN, Órdenes Militares, Mapas, planos y dibujos, nº 8. Mide 570 x 230 mm y está realizado a tinta y diversas aguadas.

¹³ Según TOVAR, V., “Un dibujo...”, p. 403, proceden los dibujos del fondo judicial de la Orden de Santiago, por lo que formarían parte de la documentación de un pleito del que no hay noticia.

¹⁴ No parece que interviniera en otras grandes empresas de la orden santiaguista emanadas de la Corte: el convento de las Comendadoras en Madrid, trazado y realizado por José y Manuel

El dibujo de la custodia (fig. 2) tiene un pitipié que proporciona unas medidas de casi 19 pies (5,30 m) de alto y otro tanto en anchura, incluido el graderío. Este se compone de dos grupos de cinco peldaños a cada lado, de tamaño decreciente en altura, decorados con recuadros de cogollos, tarjetillas intercaladas y medios boceles de hojas en la zona superior. Entre ellos hay dos ángeles niños con libros y dos mancebos con *viola da gamba* uno¹⁵ y chirimía otro, que flanquean un sagrario decorado con una pintura que representa un cáliz con hostia, y varias labores de talla: marco, festones y arbotantes, más un copete rematado en cabeza de serafín. El banco del tabernáculo muestra vaciados con roleos y pedestales de soportes con cartelas. El cuerpo principal tiene una pareja de angelillos turiferarios, cuatro columnas salomónicas -y otras cuatro detrás no visibles- con traspilastras y trozos de entablamento con cartelas, prolongados estípites con guirnalda y festones, cabezas de serafines y capiteles. En el arco central figura una gloria de ángeles que sostienen una custodia, y en los laterales hay dos ángeles que sostienen unos festones colgantes de una tarjeta que ocultan machones y un entablamento. El cuerpo de cierre tiene una balaustrada, volutas, bultos de *San Juan Evangelista*, *Santiago*, *San Andrés* y *San Simón*, un cuerpo ochavado dividido por esbeltos machones con follaje en los netos, otra balaustrada decorada con floreros, cúpula con roleos en los gajos, linterna y pequeña figura de la *Fe* en la cúspide.

del Olmo desde 1667, donde las obras de ensamblaje las llevó a cabo Juan de Camporredondo en la década de 1690, según declaró en la misma ocasión que Churriguera para la plaza de Aparejador Real (RIVERA BLANCO, J., *ob. cit.*, pp. 450-451), que incluyen sin duda el marco conservado para el *Santiago* de Lucas Jordán del altar mayor; también desvela su autoría en el retablo de las Niñas de Leganés en Madrid con el lienzo de la *Presentación* de Alonso del Arco, dado por desaparecido sin dejar rastro, aunque advertimos que el Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE) conserva entre las fotografías del conde de Polentinos ocho en las que se reproduce la imagen del retablo en conjunto y detalles (DCP-A 6232-6235 y 6475-6478). Otro retablo importante de la orden de Santiago fue el mayor del convento de Uclés (Cuenca), trazado por Sebastián de Benavente en 1668, que contuvo pinturas de Francisco Rizi (CRUZ YÁBAR, J. M., *Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Madrid, 2013, t. II, pp. 388-393). Queremos añadir un pago percibido por Rizi el 22 de julio de 1673 de 3.300 reales a cuenta de los 6.600 en que estaban ajustadas siete pinturas para el retablo para hacer en medio año, conforme a las medidas e historias ajustadas por él con Pedro Fernández Mudarra, santiaguista y capellán de honor del Rey (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, leg. 10.126, f. 483r.). Como el lienzo principal de *Santiago* lo había contratado y realizado en 1672, y el primer cuerpo contenía, al menos, otras seis pinturas (las dos principales de asunto conocido: *Adoración de los pastores* y *Adoración de los magos*, ha de referirse el contrato de 1673 a éstas y a una séptima pintura que sería para la puerta de la custodia.

¹⁵ Por su tamaño parece casi un violón.



Fig. 2. Traza para el tabernáculo de la iglesia parroquial de Dosbarrios (Toledo). José Benito de Churriguera. Madrid. Archivo Histórico Nacional. Órdenes Militares. Mapas, Planos y Dibujos, nº 2.

El retablo (fig. 3) se eleva sobre un sotabanco de madera pintado imitando el jaspe y el mármol, y un banco de madera decorado con cuatro cartelas, cabezas de serafines y festones sobre piedras de perfil mixtilíneo en los pedestales, además de tarjetas en los paneles de las entrecalles. El primer

cuerpo se articula con cuatro columnas salomónicas de capiteles compuestos, dobladas por traspilastras, que igualmente aparecen en los extremos; los intercolumnios comienzan por placas recortadas de perfil sinuoso, sobre las que se disponen repisas para esculturas, por encima de las que se colocan unos marcos rodeados de orejetas superiores y arbotantes; sobre la tarjeta, una cabeza de serafín descansa sobre una repisa. En la calle central se abre un gran nicho rodeado con festones para la imagen de *Santo Tomás Cantuariense*, que se eleva sobre una repisa; a los lados, nuevamente se tallan arbotantes pero ahora con niños por encima; el arco del titular de la parroquia tiene estípites a modo de jambas y medio punto recorrido por cartelas y debajo, fingido en madera, un cortinaje descorrido. El friso, presente solo en las calles laterales, alterna cartelas y roleos, y la cornisa presenta en la zona central unas volutas con serafines. El ático posee un cerchón recorrido por follajes grandes y otros menores, enjutas con roleos, machones con cartelas, festones y niños; en su centro, la escultura de *Cristo crucificado* se rodea por un marco de festones, por delante del cual sobrevuelan cuatro ángeles; los ángulos y el remate redondeados se ocultan gracias a una nueva cortina recogida, por encima de la que se asoman dos cabezas de serafines, y un *Dios Padre*. Remata el conjunto en un frontispicio curvo y su tarjetón.

La custodia dibujada por Churriguera es casi idéntica a la de San Esteban de Salamanca (trazada como el retablo en 1692), que es muy poco posterior, como se aprecia en la evolución de algunos adornos del remate, la forma de la cúpula y de la linterna. El retablo parroquial tiene elementos comunes, por lo que sería lógico que éste fuera también traza suya. Podemos atribuir el retablo con más certeza a partir de la extraordinaria similitud con otro de Churriguera, el de la capilla del Santísimo Sacramento o de los Ayala en la catedral de Segovia, diseñado en 1686 (fig. 4) y realizado en colaboración con el maestro de esta ciudad Juan de Ferreras¹⁶. A pesar de que les separan algunos años y de la reforma posterior que sufrió la calle central del cuerpo principal en el segundo ejemplar, son iguales las proporciones, la sobriedad del banco y las columnas salomónicas. Los estípites del retablo segoviano tienen decoración de grupos de festones similar a las de la custodia toledana, el entablamento es idéntico al de Dosbarrios, con roleos y cartelas, al igual que los cerchones se llenan con tarjetas y las enjutas con roleos. Por delante de los machones hay asimismo festones y ángeles, y el marco superior catedralicio tiene arbotantes como los inferiores del parroquial, y coinciden igualmente el frontispicio y su tarjeta.

¹⁶ Sobre esta capilla y su retablo, véase HERNÁNDEZ OTERO, A., “La capilla del Sagrario o capilla de los Ayala”, *Revista de Universidad y Tierra*, 5 (1939), pp. 7-36.



Fig. 3. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Dosbarrios (Toledo).
José Benito de Churriguera. Fotografía del autor.



Fig. 4. Retablo de la capilla del Santísimo Sacramento o de los Ayala de la catedral de Segovia. José Benito de Churriguera (traza y ejecución con Juan de Ferreras). Fotografía de Francisco Javier Montalvo Martín.

Las medidas que proporciona el pitipíe permiten afirmar que la custodia encajaba perfectamente en la calle central del retablo. El tabernáculo tenía casi 19 pies de altura (5,30 m) y el ancho del graderío es también de 19 pies, cubriendo completamente el hueco actual en anchura (5,65 m) y altura. No hay obstáculo en cuanto a las medidas. El hecho de que se hiciera posteriormente - entre 80 y 100 años después- un sagrario incluido dentro de unas gradas culminado por un expositor con frontones clasicistas no tiene nada de extraño dentro del ambiente académico contrario al Barroco.

Otra prueba estaría en la participación en la iglesia de dos colaboradores de Churriguera, Antonio Palomino (1655-1726)¹⁷ y Domingo de Mendoza (act. 1589-1735). Este organero del Rey realizó con Churriguera en 1706 el órgano

¹⁷ Relacionados con las Obras Reales, ambos coincidieron en otras ocasiones, por ejemplo en San Esteban de Salamanca, donde el cordobés pintó el coro, y luego en Nuevo Baztán, donde le llamó Churriguera para pintar las pechinas de la iglesia. Agradezco la fotografía segoviana al doctor Javier Montalvo Martín.

de la parroquial madrileña de San Sebastián¹⁸. Aunque solo firmó Mendoza la media traza con planta, sin duda la idearía conjuntamente con el arquitecto, pues los adornos corresponden al estilo de éste. La caja, que haría Churriguera, muestra un banco con machones con cabezas de serafín, festones y grandes cartelas por los lados, teclado adornado por debajo con placa recortada y, por encima, un marco de complicados codillos, friso y cornisa; el segundo cuerpo para la tubería se adorna con rostros de serafines y festones en los pies derechos, arbotantes en los laterales y un frontispicio con tarjeta por remate.

Se puede concluir por tanto que en la década de 1690 la orden de Santiago encargó a Churriguera el ornato del altar mayor de la parroquial de Dosbarrios, según sus diseños. Es posible que empezara por la custodia, lo que explicaría que la trazara aparte, y llevara a cabo luego el retablo. Entre 1692 y 1698 residió en Salamanca y Madrid, y tal vez por eso el retablo no se acabaría hasta 1700, cuando la parroquia contrató la escultura. Después vendrían el órgano y la pintura de la cúpula y sus pechinas.

3. IGLESIA PARROQUIAL DE MASCARAQUE

Otro hecho sitúa el comienzo del trabajo de Churriguera en Dosbarrios en estos años. Poco antes de abril de 1692 solicitaron de él el cura y los vecinos de la cercana localidad de Mascaraque un dictamen relativo a la traza del retablo parroquial¹⁹. La había hecho Miguel García²⁰, residente en Almonacid²¹, quien había escogido para tasar por su parte a Pedro González, maestro mayor de la

¹⁸ JAMBOU, L., *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, Oviedo, 1988, vol. I, p. 207.

¹⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Nuevos documentos sobre José de Churriguera (1665-1700)”, *AEA*, LVIII, 229 (1985), pp. 10-16, concretamente pp. 12-13. CASTAÑEDA BECERRA, A. M., “Documentación sobre José de Churriguera y sus hermanos Joaquín y Alberto hallada en el Archivo Histórico de Protocolos”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I-1 (1988), pp. 295-312.

²⁰ Maestro de la Corte, trabajó en el Escorial al menos entre 1676 y 1682 (MEDIÁVILLA, B., *Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca*, San Lorenzo del Escorial, 2005, p. 69; ID., “Documentos relacionados con la Santa Forma del Escorial”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, San Lorenzo del Escorial, 2003, vol. I., pp. 216-220, y JIMÉNEZ PECES, J., “El marco de la “Última Cena” de Tiziano en El Escorial”, *Anales de Historia del Arte*, nº extra 23, 1 (2013), pp. 201-211). En 1679 trató de obtener, sin éxito, alguna obra en la entrada de María Luisa de Orleans (ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000, pp. 253-254, 269-270 y 307).

²¹ Tal vez haría en Almonacid algún retablo. Precisamente trabajó el pintor madrileño Alonso del Arco en 1689 pintando al fresco la ermita de Nuestra Señora de la Oliva (GALINDO SAN MIGUEL, N., “Alonso del Arco, un fresquista inédito”, *BSAA*, XLVI (1980), pp. 451-460). Pudo haber una colaboración entre ambos, como sucedería más tarde en Yuncillos.

catedral de Toledo²², lo que demuestra que no tenía ninguna afinidad con Churriguera en estos momentos. El madrileño se mostró contrario a la disposición del retablo en ochavo, porque el testero era plano y solo aumentaría el coste innecesariamente. El dictamen de Churriguera provocaría probablemente una rebaja en el precio de la traza y el suspenso de la contratación del retablo a la espera de nuevas opiniones.

Sin embargo, el 25 de abril de aquel año, en una aceptación de Churriguera de la curaduría de sus hermanos Joaquín y Alberto²³, firmó Miguel García como testigo a ruego de la mujer de José Benito, que no sabía escribir. La presencia de García en un asunto de este cariz particular habría sido imposible si no hubiese hecho las paces con su compañero de profesión. Así, dos días más tarde declaró el madrileño bajo juramento ante escribano que la traza de García

“está executada según arte en orden a su arquitectura, y en quanto a su disposición, le parece es de lo moderno que al presente se estila, y tiene bastante novedad y hermosura y puestos sus adornos en toda perfezi6n y en los lugares que le corresponden”.

Por tanto rectific6 su postura anterior con la excusa de

“que aunque es verdad que en otro tiempo estando el declarante enfermo en la cama, la bio y pusso el rreparo en el movimiento de la planta en mover los rincones en ochavo, lo qual le parezi6 por entonzes por no estar bueno de la caveza y no poder discurrir lo acomodado, y se zi6ne m6s bien al sitio y ocupa menos lugar”.

Se trata de un cambio de parecer harto sospechoso, m6xime cuando reconoci6 que vio de nuevo la traza a petici6n de Miguel Garc6a, parte interesada en la cuesti6n. El poco decoro lleg6 hasta el punto de valorar la traza en 2.500 reales, que aunque incluyera viajes, es una cantidad exagerada. Para evitar suspicacias advirti6 que

“quando combenga judicialmente en qualesquier tribunales que le sea pedido lo declara as6 y platicar6 y har6 expeculaci6n de ella con los peritos en dicho arte y la verdad para el juramento que lleva fecho, en que se afirm6”²⁴.

²² Como se conoce por un pago a Garc6a de primero de noviembre de 1693 (D6AZ FERN6NDEZ, A. J., “Documentos para un estudio del retablo churrigueresco en Toledo”, *Anales Toledanos*, XXXIII (1996), pp. 87-88).

²³ V6ase nota 19.

²⁴ Rodr6guez G. de Ceballos interpret6 esta documentaci6n en clave est6tica. Seg6n 6l, Churriguera aprobaba una traza si se ajustaba al gusto contempor6neo y la novedad de la invenci6n en el movimiento y la abundante decoraci6n, y que antes hab6a delirado en su enfermedad al admitir postulados tradicionales. Sin embargo, las f6rmulas empleadas por Churriguera para caracterizar la traza son habituales en el siglo XVII y, en realidad, como hemos demostrado, el sentido de este asunto es de 6ndole pr6ctica debido a la maniobra de Garc6a y Churriguera, t6pica entre art6fices para su mayor beneficio, y criticada por los comitentes por el consiguiente perjuicio.

No sabemos cómo acabó el asunto pero los responsables de la parroquia no transigieron ante estas novedades y pusieron pleito a García. Éste debió de hacer el retablo, que no ha llegado hasta nuestros días.

4. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS DE YUNCLILLOS

A raíz de este incidente, solucionado a la postre satisfactoriamente, se estrecharon los lazos entre ambos artífices. Volvieron a colaborar a principios de 1699 en las trazas del retablo mayor y los colaterales de la parroquia de San Andrés de Yuncilllos, según documentación hallada por Díaz Fernández²⁵. El 14 de febrero hizo postura Juan Félix Ribera, arquitecto de la Corte, “conforme a la planta que está elixida por Joseph de Churriguera, maestro de arquitectura vezino desta Corte, arreglándose a ella y a las enmiendas que dicho Joseph de Churriguera ordenare, no añadiéndose demasías algunas”. José Machín, vecino de Toledo, hizo baja el 25 de febrero. Sin embargo, al día siguiente se decidieron los vecinos de la villa por Miguel García, ya vecindado en Toledo. El 10 de marzo dio poder en Toledo el dorador Juan Alonso de Paz a García para obligarle como fiador en el retablo, y el 8 de abril lo contrató éste por el plazo de un año y la suma ofrecida por Machín “conforme a la planta y traza que para ello está elixida por Joseph de Churriguera”.

El 2 de mayo otorgó el dorador nuevo poder al ensamblador, esta vez para obligarle a hacer de mancomún los colaterales, como ocurrió dos días más tarde. Debía

“executar la traza que tiene quatro colunas, poniendo los dos muchachos donde están los ramilletes en el remate de los lados, y el arco de la traza de las dos colunas, ymitando el que tiene dicha traza de quatro colunas y en su lugar poner el otro referido, y aziendo una grada en cada nicho de cada retablo para poner las ymágenes que an de ocupar los dichos nichos que correspondan a la obra del retablo, y se a de dar la altura y anchura según lo que demuestra la traza, y en quanto a el altura, si pareziere necesitar de dos pies más, a de ser de la obligación de dicho Miguel García el azerlo”.

García dio una explicación adicional sobre el retablo mayor:

“abiendo estado con Joseph Churriguera, vezino de la villa de Madrid, y por el susodicho reconocido por segunda vez la planta y alzado del retablo de altar mayor y los defectos que tenía, se consideró el que se a de azer por la planta que dicho Joseph de Churriguera yzo, la qual se obligó a executar su alzado según pide dicha

²⁵ DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J., *ob. cit.*, p. 93, e interpretada por este autor como trazados los retablos por Churriguera en DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J., “Los retablos de Yuncilllos (Toledo), según trazas de Joseph de Churriguera”, *AEA*, LXXI, 283 (1998), pp. 303-308. Vio concomitancias con otros retablos de Churriguera que tienen su razón de ser, pues Miguel García era sin duda seguidor de los modelos de éste que habría podido observar en sus visitas a Madrid, aunque con un estilo propio sin la inventiva del maestro cortesano.

planta, y en cuanto a la altura según pidiere el sitio, así en alto como en ancho, y a vista y reconocimiento de dicho Joseph Churriguera, y en cuanto al entremedio del pedestal y el marco prinzipal de la pintura, targeta y frontis a de ser según está en la traza sin ynobar en cosa alguna, y en cuanto a las dos columnas que están arrimadas junto a la pintura se a de poner los remates enzima de los mazizos con sus dos bolutas conforme a las otras con sus muchachos y talla enzima, y en todo se arregla a la zensura de dicho Joseph de Churriguera”.

Díaz Fernández dedujo, a la vista de estas fórmulas alusivas a las trazas, que Churriguera fue su autor antes de las posturas de Ribera y Machín, sujetándola además a sus posibles indicaciones magistrales, y que después comunicó en Madrid a García ciertas mejoras sobre su plan original. Por nuestra parte llegamos a conclusiones algo diferentes. No se dice que Churriguera realizara el diseño, sino que lo eligió, lo que le descarta como tracista, pues no tendría sentido que tuviera potestad para escoger su propia traza en un hipotético concurso. Los dibujos que se le presentaron en Madrid fueron al menos dos y es muy posible que fueran de Miguel García, porque conocía a Churriguera y la parroquia le dio preferencia sobre Ribera y Machín, pese a que su oferta no era mucho mejor que la del último y, de hecho, en el concierto fue igual. Ribera tuvo noticia de la obra por la visita de García a Madrid, y Machín desde Toledo. Churriguera encontró, como en Mascaraque, defectos en el dibujo elegido y ordenó enmiendas que debería asumir el contratista, al que supervisaría. Ni siquiera para estas correcciones se tomó la molestia de hacer una traza parcial que las reflejara, lo que indica que no eran muchas y que se podían aclarar por escrito.

Alguna de las partes no quedó del todo satisfecha y Miguel García tuvo que volver en marzo o abril a Madrid para consultar a Churriguera sobre el retablo mayor. Este examinó por segunda vez la planta y el alzado del retablo, así como sus defectos, y decidió delinear una nueva planta que sustituyera a la de García y que se ejecutaría según el alzado que pedía, de la altura y anchura conveniente al sitio a satisfacción de Churriguera. Esta cláusula aclara que el alzado era anterior -el de García-, pues debía adaptarse a la nueva planta. En este mismo sentido hay que entender la referencia a la parte central del retablo, puesto que el pedestal, el marco de la pintura principal, la tarjeta y el frontispicio serían sin innovación alguna, como estaban diseñados en la traza, es decir, la de García, y solamente había que modificar los remates sobre los macizos de las dos columnas arrimadas a la pintura, con dos volutas “conforme a las otras” con muchachos y talla, todo según el parecer de Churriguera²⁶. Los cambios eran muy pocos, como ya dijimos de la primera visita de Miguel García, y lo fundamental era la planta, que ahora está en ochavo, por lo que este

²⁶ Sin embargo, se descartó esta modificación, ya que las volutas están solo sobre las columnas exteriores y, en cambio, se dejaron los ramilletes que hoy se ven y que estaban en la traza original. Parecería demasiado recargado añadir otras volutas.

debió idearla recta. Churriguera dispuso lo contrario en Mascaraque, contradiciéndose en Yuncillos de manera flagrante, y hay que pensar que este cambio de rumbo, como en 1692, buscaba mayor beneficio económico para su amigo, de nuevo a instancias de este.

Para los colaterales ofreció Miguel García nuevamente dos trazas. Se habla de una traza -que serviría para ambos retablos- que debía ejecutarse y se caracterizaba por tener cuatro columnas (dos a cada lado, como se ven en la actualidad), aunque incorporando dos elementos de un diseño desechado, éste solamente con dos columnas: una pareja de muchachos, en vez de otra de ramilletes en el remate, y el arco del nicho principal. A este se le pondría una grada para colocar las imágenes y, si fuera necesario aumentar la altura dos pies más, se haría -a Churriguera le parecieron achaparrados los retablos de García-. No se menciona al autor de ambos diseños, pero debió de ser éste, igual que en el retablo mayor, pues Churriguera, de habersele encomendado la traza, no habría tenido necesidad de hacer dos.

Tanto esta intervención como la de Mascaraque nos muestran a un Churriguera dispuesto a apoyar a un compañero antes que ser servil con comitentes de poco poderío económico y de los que no podría obtener provecho alguno. Aunque a los ojos actuales se trate de un comportamiento poco edificante, no ha de extrañar, pues en la época fue acostumbrada la solidaridad entre los artífices frente a los clientes, sobre todo en peritajes y otros dictámenes parecidos.