

# NUEVAS APORTACIONES SOBRE MANUEL DE LARRA CHURRIGUERA

por

M. TERESA JIMÉNEZ

La figura de don Manuel de Larra y Churriguera Coria, uno de los miembros menos conocidos de la familia Churriguera, ha atraído recientemente la atención de la crítica<sup>1</sup>. Virginia Tovar en su estudio perfila bastante acabadamente la actividad de Manuel de Larra en Salamanca y Avila, a través de un sondeo en archivos y bibliografía pertinente. Este perfil, en su quehacer y vestigios dejados en tierras de Extremadura, podemos completarlo con los datos documentales que hemos hallado en los Archivos de la Catedral de Coria, el Municipal y de Protocolos de Trujillo, de Cáceres, Catedral de Plasencia y el del Monasterio de Guadalupe, los cuales aportan nuevas luces y dan a conocer la intervención de Manuel de Larra en obras hasta ahora desconocidas en Coria, Trujillo, Plasencia, Cáceres y Guadalupe; ratifican algunas atribuciones ya hechas por el P. Rubio<sup>2</sup> y Virginia Tovar, y acusan errores en que ambos habían incurrido —errores excusables en Virginia que no usó estos documentos e inexplicables en el P. Rubio que los manejó—. En este trabajo sólo nos ocupamos de las nuevas atribuciones y los errores antedichos para evitar reiteraciones.

Manuel de Larra y Churriguera Coria era hijo de José de Larra, escultor, y de Mariana Churriguera, hermana de los «grandes Churriguera», por tanto era sobrino de José Benito, Joaquín y Alberto, con quienes trabajó y a cuyo lado se formó y cuya influencia siempre manifestó, principalmente la de Alberto con quien tantas semejanzas tiene en la decoración. Nació en Madrid pocos años antes de 1689<sup>3</sup>. En 1719 contrajo matrimonio con Antonia Escobar. Al parecer no son —como cree Tovar— cuatro los hijos fruto de esta unión, sino cinco, ya que a Joaquín, Mateo, Roque y Juana, que ella cita, hay que sumar un Miguel de Lara que aparece trabajando en Guadalupe en 1742 como peón<sup>4</sup> y en 1745 sustituye a su padre en ciertos momentos, en encargos

hechos por el Monasterio a Salamanca, lo que hace pensar que trabajaba allí con él y compartía la responsabilidad de los trabajos encomendados.

Cronológicamente la ejecución de sus encargos oscila entre 1724 y 1755. Constantemente es requerido en distintas ciudades, teniendo, a veces, bajo su dirección, simultáneamente, diferentes obras. Los datos de Virginia Tovar y los que ahora aportamos nos permiten hacer un esquema completo de toda su actividad <sup>5</sup>.

Los documentos nos revelan a Manuel de Larra con una doble personalidad de arquitecto —ya reconocida— y de retablista —faceta nueva que ahora hemos logrado conocer—, así como también la de Profesor en el Arte de Arquitectura y en posesión del título de «Maestro Mayor de las Iglesias de la Orden de Alcántara por el Real Consejo de las Ordenes» diez años antes de recibir tal nombramiento en la Catedral de Salamanca <sup>6</sup>.

En Coria hay constancia de su presencia el 7 de junio de 1729, día en que firma, en esta ciudad, las condiciones y tasa de la «Postura y mejora del nuevo archivo», que, examinadas por el Deán y Cabildo de esta ciudad, deciden expresarle juzgaban excesivo el costo de la obra del archivo nuevo en 16.000 reales y encargarle una Casa para Hospital. El maestro contesta, desde Ciudad Rodrigo, el 12 de diciembre de ese mismo año, diciendo, no puede disminuir la cantidad y promete pasar a Coria para ver el terreno y tratar de la Casa-Hospital. Especial importancia tiene esta carta de Ciudad Rodrigo ya que fija y corrobora los datos que, imprecisamente, apunta Tovar. Según dicha carta, Manuel de Larra estuvo ciertamente en Ciudad Rodrigo participando en las obras de los Carmelitas Descalzos y en la Iglesia de la Alberca o dirigiendo su construcción, y no «antes de 1748» sino exactamente en 1729, con lo que se fija y adelanta su fecha. El haber tramitado el Cabildo de Coria la obra del nuevo archivo sin la participación de su obispo D. Sancho, hace surgir un pleito entre ambos que termina poniendo el obispo un edicto sobre la tal obra el 2 de marzo de 1730 <sup>7</sup>. A partir de este momento se suceden unas propuestas de realización de los planos por menos precio entre Juan Escandón, vecino de Brozas, y Manuel de Larra, que nos hacen dejar en suspenso la adjudicación, aunque puede pensarse fuese asignada a Churriguera ya que así ocurre en otra rivalidad habida en el 1733 (Actas Capitulares del 26 de junio de la Catedral de Coria), en que es elegido D. Manuel, pues piensan que Escandón no será capaz, y en las distintas copias de las condiciones de la obra, hechas por diversos notarios y fechas, mantienen siempre lo preceptuado por Churriguera, y en él siguen depositando su confianza en obras sucesivas.

Del 1729 al 1733 colabora con su tío Alberto en la fachada de la catedral de Valladolid <sup>8</sup>, alternando con viajes a Guadalupe, en cuyo Monasterio

va a dejar el núcleo más importante de sus obras, destacando entre todas la llamada Iglesia Nueva, que se construyó para Parroquia. Los contratos, escrituras de ajuste, epistolario, etc., que con un total de más de 33 documentos originales inéditos permiten seguir la evolución de la obra sin ninguna ambigüedad, disienten notablemente de las noticias transmitidas por el P. Rubio y de V. Tovar, como ya hemos dicho.

En Madrid, el 1 de diciembre de 1729, el duque de Veragua y el ex Prior del Monasterio de Guadalupe, Fray Antonio de León, de la Orden de San Jerónimo —según el poder y licencia dados por la comunidad del Monasterio el 29 de septiembre de 1729 y la del P. General, fray José de la Nava, otorgada el 21 de octubre del mismo año—<sup>9</sup>, hacen escritura de ajuste y obligación sobre la fábrica de una nueva iglesia que había de ser construída a ruego y por devoción del citado duque de Veragua. Nombrado nuevamente prior del Monasterio el P. Fray Antonio de León, propone dicha escritura a la Comunidad el 4 de febrero de 1730 para que, dada su aprobación, se puedan comenzar las obras. Aceptadas todas las bases por ambas partes se firma la escritura.

La Iglesia Nueva fue hecha bajo la advocación de la Santísima Trinidad y ocupó el llamado Corral de la Platería, a espaldas de la capilla de San Gregorio y no en las Hospederías de los Palacios como, extrañamente, afirma Tovar, basándose precisamente en la escritura de 4 de febrero de 1730<sup>10</sup> que nos afirma fue el de la Platería. Si es verdad que hubo dudas<sup>11</sup> en la elección del lugar, la construcción atestigua se decidió por el citado en la escritura. Este lugar fue donado por el Monasterio, que derribó también a su costa cuatro casas de su propiedad, que hacían frente a la iglesia, para que quedase ante ella una plazuela. Es un edificio sobrio y bien proporcionado, que mide, sin incluir el grueso de sus paredes y pilastras, 140 pies de largo y 75 de ancho; con tres naves, de 30 pies de ancho la central y 22 y medio las laterales. Diecisiete altares la decoraron —el mayor, seis en el presbiterio (tres en cada una de las dos capillas que tenían su acceso desde él), cuatro en el crucero y seis en el cuerpo de la iglesia— de los que no queda ninguno. Estos altares con sus respectivas pinturas y retablos fueron costeados por el duque y dirigidos por él, contrariamente a como se efectuó el resto de la construcción para la que el dicho duque, en los cuatro plazos convenidos, entrega 45.000 ducados al Monasterio a cuyo cuidado y responsabilidad corren las obras.

Se conserva el contrato fechado en Madrid el 30 de marzo de 1730<sup>12</sup>, en que D. Vicente Alonso Torralba, Maestro mayor de obras de la ciudad de Toledo, se compromete con Fray Ambrosio de San Agustín a ir a Guadalupe, a hacer los planos y dibujos necesarios para la obra, que según las medidas

estipuladas se ha de efectuar, así como a gobernarla, dirigirla y vigilarla por los 45.000 ducados prefijados. Esto argumenta suficientemente para dejar de atribuir esta obra a Ventura Rodríguez, como lo hacen el P. Rubio y Tovar<sup>13</sup>. Por otra parte, no hemos hallado citado en ninguno de estos documentos a este arquitecto, cuya cronología (1717-85), tampoco favorece la hipótesis.

El epistolario entre el duque y el P. Prior nos notifica que el 31 de mayo comienza el derribo de las casas y muro; que el 28 de julio D. Vicente ha terminado el plano, que corrige en breve por no tener las medidas acordadas, y que el 18 de diciembre de 1730 tuvo lugar, con la solemnidad que se acostumbra, la colocación de la primera piedra. Pronto se frustraron los buenos augurios bajo los que fue comenzada la obra, ya que el 23 de junio de 1731 fray Antonio de León comunica al duque «la ninguna satisfacción con que se halla esta comunidad de la conducta de la obra de la Iglesia, bajo la dirección de este maestro, por algunos yerros notorios en los primeros passos de ella, patentes a qualquiera» y «que para proseguir la fábrica con el acierto y seguridad que se desea, es necesario buscar un maestro de toda inteligencia y práctica»<sup>14</sup>. Con la aprobación del duque, es llamado Manuel de Larra y Churriguera, «como maestro del mayor crédito de nuestra provincia —dice fray Antonio de León— por las muchas obras que ha ejecutado con todo acierto». Llegado a Guadalupe para el reconocimiento de la obra<sup>15</sup>, tras el examen de la planta y alzado interior longitudinal, da un informe (29 de octubre de 1731) diciendo que halla bien lo ya construído mas en la prosecución advierte algunas «nulidades» en las proporciones del alzado y planta, para evitar lo cual ejecuta una nueva planta, con un corte transversal de la iglesia para que puedan medirse sus elevaciones correspondientes a la buena simetría que pide su fábrica. También se ofrece a ejecutar los diecisiete retablos que el duque desea poner<sup>16</sup>.

Buscando la mayor perfección de la obra, el duque de Veragua (Carta de 9-XI-1731) acepta las medidas y pide que el Maestro dibuje cuatro retablos distintos y proporcionados a cada una de las partes en que han de ir colocados designando además su coste, ya se hagan en blanco, dorado o con fondo de color, con indicación de las medidas que ha de tener el lienzo que cada retablo ha de llevar. Manuel se manifiesta virtuoso del diseño y del retablo mandando pronto al duque los dibujos solicitados<sup>17</sup>. Debieron agradaerle plenamente, ya que éstos fueron los que se ejecutaron, mas por resultarle demasiado costosos los presentó a otros maestros, siendo designado para su talla Felipe del Corral que se compromete por sólo 12.000 ducados, con la única modificación de poner las columnas estriadas —escribe desde Madrid el duque el 30 de enero de 1733—.

Muere el Patrocinador de la Iglesia antes que ésta se inaugure, pues su fallecimiento ocurrió a principios de 1733<sup>18</sup> y hasta el 1.º de julio de 1734 no tiene lugar la colocación de la Cruz sobre la «media naranja» de la Iglesia —hecho que se ha tomado como final de la obra, a pesar de que ésta prosigue durante todo el año 1735 y parte del 1736—.

Coria, émula de Guadalupe, solicita a Manuel de Larra para la terminación de la torre principal de la catedral. Trazada la planta y dadas las condiciones para su ejecución, parece regresa a Guadalupe donde con tanto éxito dirigía la Iglesia de la Santísima Trinidad. Mientras tanto el Deán y Cabildo de Coria buscan los medios para llevarlo a cabo, remiten, el 19 de julio de ese mismo año, la planta y condiciones a D. Manuel de Velunza y otros testamentarios del fallecido obispo de Coria D. Sancho Antonio de Velunza, solicitando su ayuda y piden a su Ilustrísima permiso para tomar un censo. Por las Actas Capitulares de esta catedral, sabemos que el 18 de abril del 1733 los citados testamentarios aplican a esta Santa Iglesia 2.000 ducados y, con regocijo y acuerdo de todos, el 26 de junio se hace el ajuste para la terminación de la torre con Manuel de Churriguera a quien se le pide «corra con el gobierno y dirección de la obra» pues piensan que Juan Escandón —el Maestro de Brozas que quiso rivalizar con él en la realización del archivo nuevo— no sería capaz. Hasta 1738, por asignaciones de ingresos para la torre y otros documentos de este archivo de la catedral, hay constancia de la prosecución de las obras, las cuales Eugenio Escobar Prieto<sup>19</sup> prolonga hasta 1740. Colaboradores de Manuel de Larra en estos años fueron José Ferrand o Fernández, Carmelita Descalzo de Avila, y fray José de la Santísima Trinidad, del Convento de Hervás. Poco se puede comentar de esta construcción de Churriguera, ya que, en 1755, tras el terremoto de Lisboa, hubo de ser restaurada.

El llamado Palacio del Marqués de la Conquista (Palacio de Hernando Pizarro o Casa del Escudo) es la herencia que Manuel de Larra nos legará en Trujillo. Se halla en la Plaza Mayor, a la derecha del Ayuntamiento Viejo, en el mismo sitio donde estuvo la casa solariega del capitán Gonzalo Pizarro, padre del Conquistador del Perú. Dicha casa pasó a ser propiedad de Hernando Pizarro quien en 1571<sup>20</sup> construyó la casa-palacio de los Pizarros Conquistadores sobre el solar y las edificaciones de las Carnicerías, previa autorización del Concejo.

En el siglo XVIII se llevan a cabo obras de reparación por amenizar ruina los corredores de la Casa del Escudo que caen a la calle de las Carnicerías —según las actas Capitulares del Concejo, en la sesión de 20 de marzo de 1734<sup>21</sup>—. Tales reconstrucciones son encomendadas a Manuel de Larra Chu-

rriguera, Maestro arquitecto a quien se concede «Licencia para corte de madera para la obra de la Casa del Escudo», en la sesión del 30 de abril del mismo año<sup>22</sup>. Y en las Actas del 5 de octubre anuncia Manuel al Ayuntamiento «está para dar principio a la obra» y «cómo tiene discurrido no ser necesaria se quite la Carnicería del paraje donde está, ni el comercio de personas por aquella calle con respecto de haber de hacer los andamios quedando bastante distancia y con perfecta seguridad». La ciudad y ayuntamiento le dan su voto de confianza y acuerdan «comience a practicar dicha obra por aquel y los demás parajes que dicho don Manuel tuviere por conveniente según su arte». En el Archivo de Protocolos<sup>23</sup>, en el Oficio de D. Juan Cantero, 1733, aparece una escritura, otorgada por «Manuel de Larra Churriguera, maestro arquitecto, por reparación de la Casa del Escudo del Estado de la Conquista». El importe de la obra asciende a 49.000 reales de vellón. Salen fiadores por el maestro, Antonio Cavello Bazán y Pedro de Figueroa.

El Palacio tiene como ornamento destacable, un magnífico balcón de esquina, el más fastuoso de toda la colección de balcones angulares de la arquitectura trujillana. Es de planta cuadrangular, con fachadas en ángulo, de cuatro pisos y muros de sillarejos bien labrados. Una lonja sobre pilastras, en que con mal acierto se cegó el acceso por la calle de las Carnicerías, corre toda la fachada principal donde se abre la puerta en grandioso arco rebajado. Dichas pilastras ocultan en su interior, columnas góticas que Manuel Larra forró con sillares de granito para dar solidez al edificio. El escusón de los Pizarros campea sobre los herrajes de preciosas forjas que defienden las ventanas y otros, tallados en piedras, ornamentan distintos lugares de los paños murales. El estilo es seudoplateresco, casi barroco, de amplia traza y bien proporcionado.

De nuevo Guadalupe vuelve a ser el escenario de la actuación de Manuel de Larra. Llega allí llamado por el P. Fray José de Almadén el 25 de octubre de 1742<sup>24</sup> para delinear los adornos que habían de guarnecer arcos, tímpanos, enjutas y pechinas del Santuario, pues la traza que de dichos adornos había hecho durante su primera estancia en el Monasterio no agradaban a la Comunidad por ocultar la arquitectura primitiva. El Maestro les propone otros tres modos de reparar y dar lucimiento al templo sin quitar nada de su fábrica. Aceptaron ambas partes, como el medio más conveniente el tallar los adornos de madera, algo costosos pero duraderos, con la ventaja de poderse poner y quitar sin peligro. Se hace la nueva traza procurando dar el mayor número de luces y se fijan las condiciones con acuerdo de todos. Estas condiciones contienen las transformaciones emprendidas: labraron los pilares y repisas con escoda para que quedasen como acabadas de sentar y encintaron

las juntas en blanco; fingieron como de cantería todos los arcos y cruceros de las bóvedas y se encintaron como los pilares; tendieron de yeso todas las paredes, enjutas y témpanos de las bóvedas branqueándolos después con cal fina de Cáceres; tapiaron todos los huecos de las sepulturas; derribaron las bóvedas del órgano viejo, alisando la pared; quitaron el testero del coro con el fin de ampliarlo, adicionándole el tránsito alto contiguo para poder añadir a la sillería cuatro sitiales más a cada lado, cubriendo este espacio con bóvedas de crucería, como está en el plano, más la diferente altura y la serie de arcos y contra-arcos hallados lo hizo imposible, por lo que el Maestro decidió terminarlo en ochavo como el presbiterio, prestándole así en belleza y proporción lo que perdía en grandiosidad; para aumentar la luz, se ensancharon las ventanas del crucero, quitaron los enrejados de ladrillo de las claraboyas y abrieron los arcos de las ventanas que miran al claustro.

Estas reformas dieron al Santuario la prestancia que actualmente tiene, sin embargo, no todas fueron igualmente acertadas. Entre las menos logradas consideramos la medida de blanquear las bóvedas para dar mayor luz al templo, ya que con ello desaparecieron las bellísimas pinturas que las decoraban, de las que algunos fragmentos aparecen en los desconchados del crucero y de las que, una vez liberadas de la cal, podemos gozar en el coro. Esta decisión resulta tanto más desacertada cuanto que igual efecto podría conseguirse, como en efecto se hizo, ensanchando unas ventanas y eliminando los adornos que oscurecían en otros. Tales pinturas, al menos las del coro, por hacerse al mismo tiempo en que el Flandesco decoraba «a pincel» los respaldos de las sillerías del xv, sustituida con Churriguera por la diseñada por él, juzga el P. Rubio<sup>25</sup> debieron ser de su mano. Esta tesis, una vez descubiertas las pinturas, parece queda confirmada por sus características muy afines con los primitivos flamencos —minuciosidad de detalles y pinceladas, tipología de ángeles y técnica— aunque algo modificada por la influencia italiana.

Para darle mayor suntuosidad y embellecimiento al santuario, guarnecieron las crucerías por sus dos orillas con adornos de madera que fabricaron en Salamanca, con el mismo dibujo de la cenefa que orla el facistol hecho también en este tiempo, de una cuarta de ancho, dorado con oro fino bruñido y fijándolos de modo que se puedan quitar. Extremaron la decoración en la bóveda alta del crucero, poniendo en sus témpanos ocho escudos sostenidos cada uno por dos niños y en medio diferentes atributos de la Virgen —azucena, lirio, estrella...—<sup>26</sup> y en el centro de la bóveda una gloria con el Espíritu Santo, serafines y rayos, todo dorado. Las cuatro pechinas que forman el ochavado del crucero se tabicaron de yeso y ladrillo y se adornaron con medallones grandes decorados con los relieves dorados y estofados de los

bustos de cuatro Patriarcas. Las restantes bóvedas lucían en su centro un sencillo florón dorado, como los adornos de los nervios. En principio juzgaron suficientemente ostentosa la capilla de la Virgen, por lo que decidieron barnizar sus pinturas para avivar el colorido y poner en la clave de la bóveda un florón a tono con los del crucero. Mas después encargaron a Jerónimo Andife de la Fuente, vecino de Guadalupe, estofarla y pintar todos los lunetos que se forman entre los arcos, quien comenzó a hacerlo el 8 de octubre de 1743.

Embaldosaron el pavimento del Santuario y el rodapié con las baldosas blancas y negras de Génova, donadas con anterioridad por el duque de Veragua, añadiendo a las de los muros una cenefa de jaspe negro de la cantera de Mirabel. A Antonio Rodríguez y sus compañeros portugueses fue encomendado el escuadrar, asperonear y dar el último pulimento a las piedras de Génova. Todas estas reformas fueron tasadas en 163.000 reales de vellón. Con Francisco Corrales y sus compañeros se ajustó (2 de julio de 1743) el dorado a sisa de todos los bocelos, mochetas y cordones de los arcos de toda la Iglesia, impostas y serafines, balaustres y pasamanos de la barandilla que se había de poner sobre la nueva cornisa, por precio de 18 reales de vellón, cada mil panes de oro, siendo de su cuenta el hacer y costear todos los materiales, excepto el oro.

Para dar comienzo a estas grandes reformas, que duraron desde el 8 de noviembre de 1742 hasta abril del 1745, se imponía adecuar la iglesia de la Santísima Trinidad para trasladar a ella la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y celebrar allí todos los actos de culto. En ello invirtieron los tres primeros meses del 1743 en que se alargó el coro de la Iglesia Nueva para dar amplitud a músicos y cantores llevando allí uno de los dos realejos y el facistol, se colocó una reja de un arco toral a otro que divide la capilla mayor del resto del templo y se adornó el altar mayor en que se había de colocar la Virgen.

Estas obras y las del Santuario fueron en distintos momentos dirigidas por José de Cárdenas, vecino de Guadalupe, y maestro albañil de la obra del Monasterio, aunque siempre siguiendo las normas de Manuel de Larra, quien hubo de ausentarse a Salamanca, muchas veces por exigencia de esta fábrica —de Salamanca se trajeron los adornos de las bóvedas, balaustres, facistol...—; otras veces por ser llamado «para proseguir la fábrica de la Plaza que estaba de su cuenta»; o bien «para fabricar en ella (Salamanca) la sillería que tiene a su cargo en precio de 80.000 reales de vellón y con la condición de darla puesta y asentada a su costa para últimos de junio de 1744. Breves fueron sus estancias en Salamanca, excepto la última —desde fines

de 1743 al 14 de marzo de 1744—. A partir de cuyo momento, todo volverá a estar bajo su dirección.

Debemos poner muy de relieve la participación de Manuel de Larra en la sillería del coro, participación atestiguada en distintos documentos, y, olvidada e ignorada hasta ahora, atribuyéndola, en cambio, con exclusividad, a Alejandro Carnicero<sup>27</sup> de quien no hemos hallado ninguna referencia documental. En las Actas Capitulares y decisiones de la Comunidad del Monasterio de Guadalupe se afirma que Manuel de Larra había delineado la traza de la sillería; en el Libro de Fábrica del Santuario se dice va a Salamanca para fabricar la sillería que tiene a su cargo y que ha de dar puesta y asentada en junio de 1744, fecha para la que no debió concluirse del todo ya que en septiembre de ese mismo año se sigue pagando al maestro por trabajar en la sillería<sup>28</sup>. Alejandro Carnicero colaboró con los Churriguera y José de Larra en la sillería del coro de la Catedral Nueva de Salamanca. Por la gran semejanza de ésta con la del Monasterio de Guadalupe, puede pensarse trabajase también con Manuel de Larra en la de este Monasterio. Hipótesis que Ceán Bermúdez<sup>29</sup> confirma diciendo que Carnicero talla «cuarenta medallas para la sillería del coro del Monasterio de Guadalupe». No sabemos ciertamente qué es lo hecho por él, mas no debió ser su intervención muy decisiva ya que no se alude nunca a ella. La sillería tiene el mismo esquema que la de Salamanca, pero es más sencilla en su ornamentación, si bien no menos bella.

Está formada por cuarenta y nueve siales altos y cuarenta y cinco bajos, los cuales tienen un doble motivo en su respaldo —santos de cuerpo entero los primeros y santas en busto los inferiores—. Una galería de balaustrados remata en derredor y sobre ella se asientan cartelas orladas de rocalla sostenidas por cabezas de querubies en vez de los ángeles niños que luce la de Salamanca. Los tableros de las sillas altas están separados entre sí por gruesos pilastrones barrocos en forma de estípites, adornados en tres de sus caras por rica vegetación de sabor clásico, y tres querubies mofletudos de amplias alas por capitel. Sobre la silla prioral se colocó un medallón en relieve traído de Salamanca donde se restauró. Es obra de un escultor de la escuela de Anequin Egas de 1498 a 1501, y representa a la Virgen de pie con el Niño entre sus brazos. Se eleva sobre la media luna y sobre un fondo de rayos rectos y flamígeros. Este relieve tiene la importancia de ser de las primeras representaciones de la Inmaculada en España, como Tormo apunta y el P. Villacampa prueba documentalmente<sup>30</sup>. La sillería, en conjunto y en detalle, califica a Manuel de Larra de virtuoso en la talla y en el diseño, y discípulo aventajado de Alberto Churriguera, su tío, con quien tantos puntos

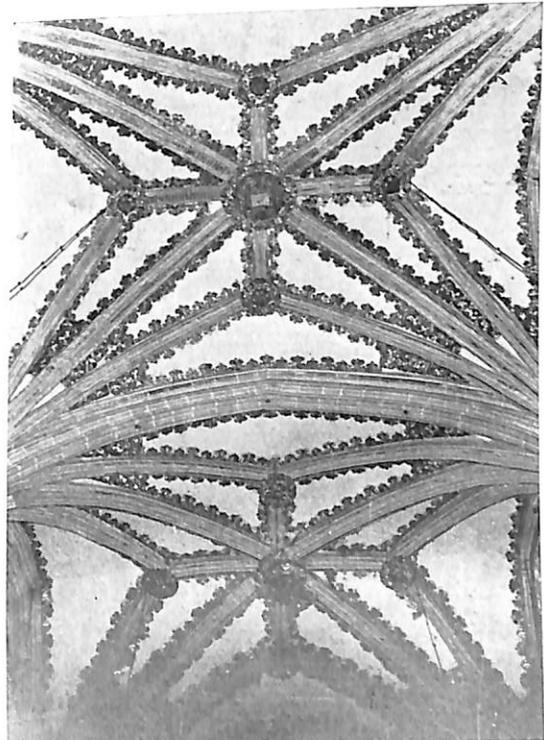
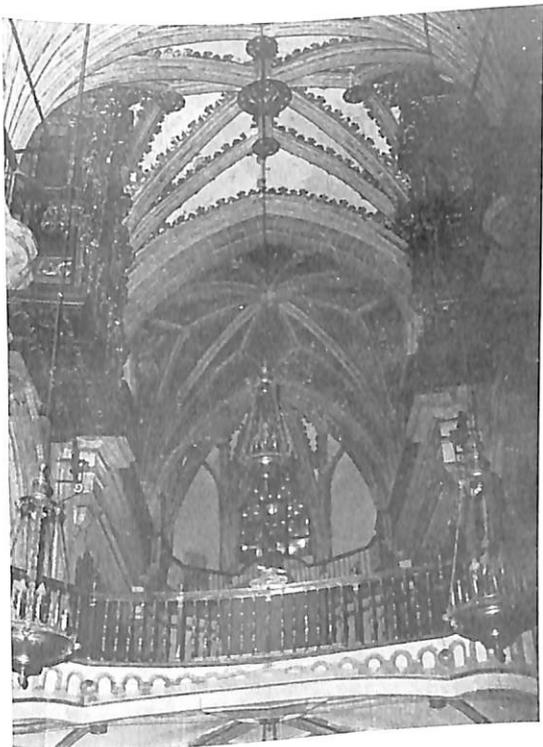
de contacto tiene. El plegado de los paños, el movimiento de las figuras, las actitudes y el perfecto modelado lo sitúan muy en primera línea en este arte.

El obispo de Coria, don José, propone al Deán y cabildo el 27 de diciembre de 1744 su determinación de hacer en la catedral un altar mayor, disponiendo ensanchar el presbiterio cuando se necesitase para darle prestancia y vistosidad. Pedro Sierra, Juan y Diego de Villanueva, Fray José Pérez (Carmelita Descalzo), Domingo Martínez y Manuel de Larra Churriguera presentan sus respectivas trazas, condiciones y tasas que hemos encontrado, excepto la de Churriguera. Sin embargo tenemos la carta<sup>31</sup> dirigida por él desde Salamanca, al Deán y Cabildo, como contestación de la del Deán, el 22 de enero de 1746, en que les participa el sentimiento que le ha causado la no esperada resolución del señor Obispo sobre la construcción del retablo mayor para esta iglesia habiendo designado el autor de la planta que le mandaron de Burgos y demuestra Manuel de Larra cómo las excusas que le ponen son falsas.

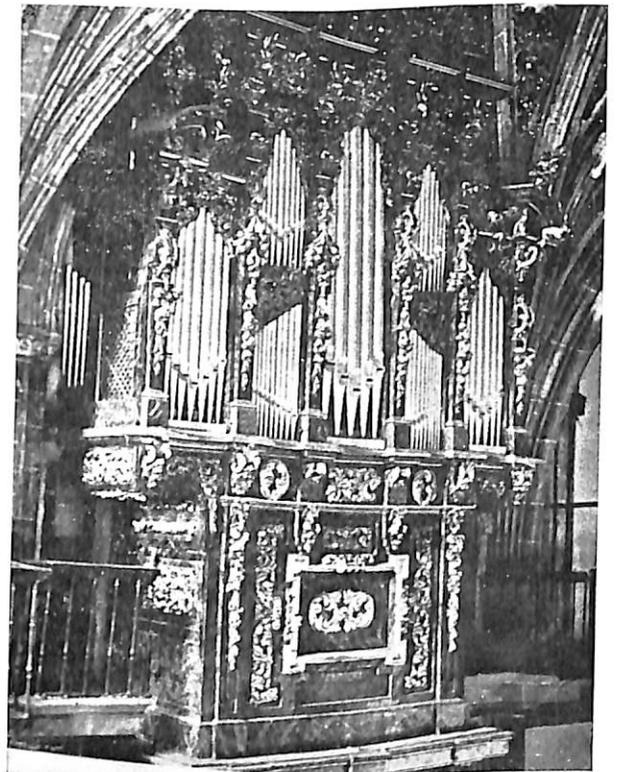
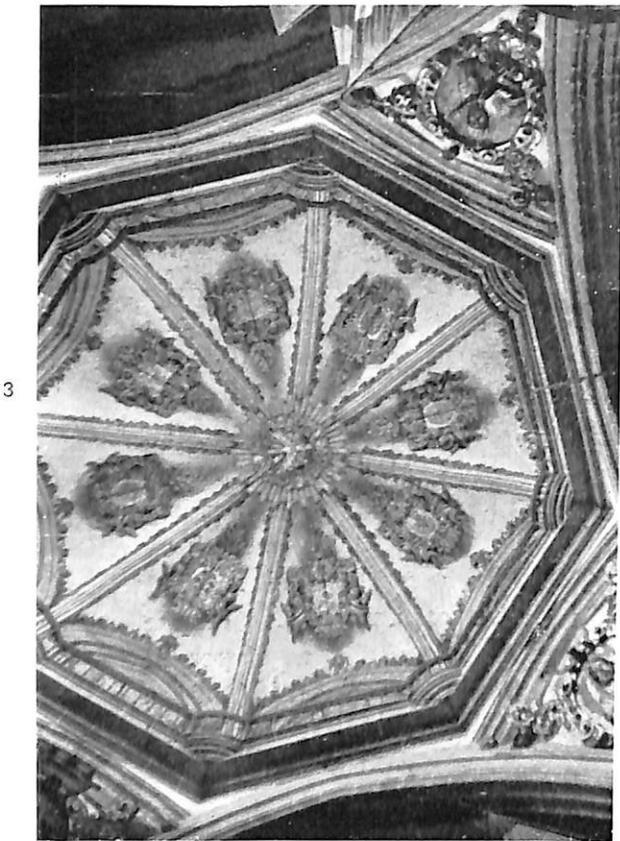
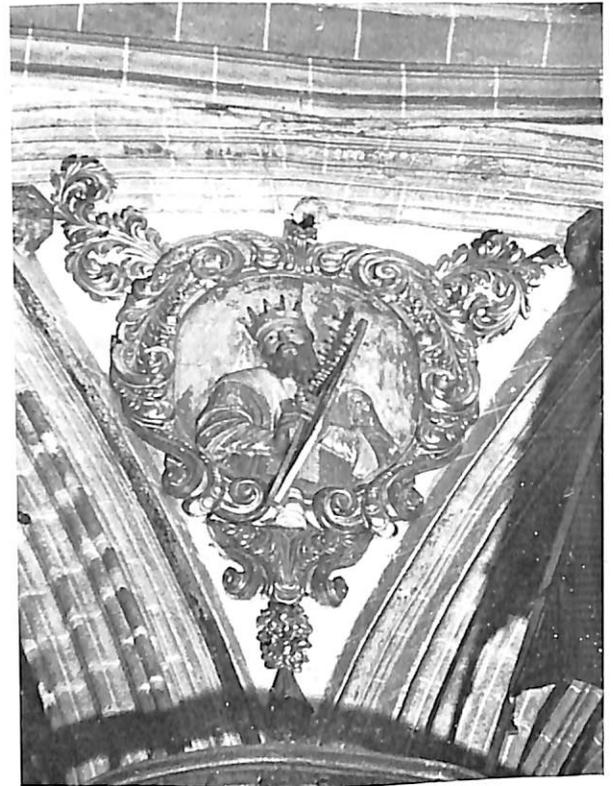
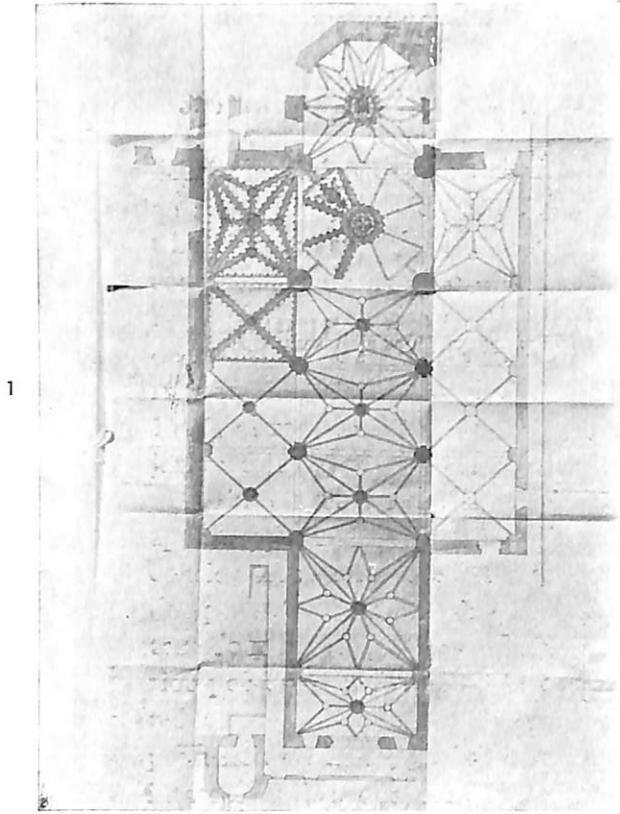
En 1754 vuelve a Guadalupe, donde se le sigue considerando artista acreditado, para dibujar las cajas de los órganos grandes, y en el 1775, año en el que se hace uno de los muchos intentos de acabar la catedral nueva de Plasencia —en que habían trabajado Enrique Egas, Francisco de Colonia, Juan de Alava, Diego de Siloé, Alonso de Covarrubias y Gil de Ontañón— llamaron (Cabildo del 14 de enero) a don Manuel de Churriguera, el cual pasa allí setenta días reconociendo las obras y planeando lo que faltaba por hacer del edificio y la torre. Mas después de entregar los planos de Churriguera para su reconocimiento al arquitecto del Palacio Real de Madrid, el italiano don Juan Saqueti, y pedir informes a Salamanca sobre su capacidad técnica, deciden buscar otro maestro<sup>32</sup>.

Hasta el presente no se ha considerado a Manuel de Larra como escultor o retablista, mas a pesar de no ser demasiadas las obras ejecutadas íntegramente por él, creemos suficiente para comenzar a valorarlo en este sentido, las diecisiete trazas de los retablos de la Iglesia Nueva de Guadalupe (1731-2), la del altar mayor de la Catedral de Coria (1744-6), los órganos del Santuario de Guadalupe (1754), la sillería para el mismo templo (1743-4) y el atribuido de la ermita de la Virgen de la Montaña de Cáceres de 1724-26.

La capilla de esta ermita de la Virgen de la Montaña fue terminada en 1721, y el 25 de abril de 1724, acordó la Cofradía hacer un retablo. Está atestiguado documentalmente que el retablo actual lo costearon y mandaron hacer en Salamanca, con beneplácito del Obispo don Sancho Antonio de Velunza, don Juan de Carvajal y Sande, Conde de la Enjarada y otros ilustres devotos. No se tienen más datos ciertos, sin embargo el estilo y su proce-



1. Trujillo (Cáceres). Palacio del Marqués de la Conquista.—2 y 3. Guadalupe (Cáceres). Santuario. Bóvedas del coro.



Guadalupe (Cáceres) Santuario. 1. Plano, por Manuel de Larra Churriguera.—2. Pechina de la cúpula.—3. Cúpula.—4. Organo.



1. Cáceres. Santuario de Nuestra Señora de la Montaña. Retablo Mayor.—2. Cáceres. Convento de San Pablo. Retablo.—3. Zafra (Badajoz). Iglesia de la Candelaria. Retablo de Nuestra Señora de la Valbarrera.—4. Guadalupe (Cáceres).

dencia lo sitúan dentro del círculo de los Churriguera, obra de José Benito en su diseño y comienzo, de Alberto quizás y más aún de Manuel de Larra Churriguera, su sobrino, el cual debió tener relación muy directa con la construcción del retablo —hay que suponerlo— pues el mismo Conde de la Enjarada le encargó a continuación, en el año 1726, la construcción del Arco de la Estrella de Cáceres<sup>33</sup>. En la Catedral de Plasencia, construyen los Churriguera —Joaquín, José Benito y Alberto—, sucesivamente, del 1724 al 1726, el retablo del altar de la Virgen del Tránsito, que tiene grandes semejanzas con el de Cáceres, del que es coetáneo.

En el retablo de la Virgen de la Montaña las líneas arquitectónicas apenas existen, pues están cubiertas de adornos que todo lo llenan. Podemos considerarlo dividido en tres cuerpos: En el inferior se abren, a ambos lados, dos puertas de doble hoja que dan paso al camarín de la Virgen con el mismo trazado y labor que las de Leganés. El segundo cuerpo está separado del inferior por una cornisa sobre la que se levantan cuatro columnas sostenidas por ménsulas talladas, salomónicas las centrales, y las otras con los fustes con profusión de hojas, tallos, cabecitas de ángeles, roleos, cartelas, etc. Entre los intercolumnios, dos hornacinas coronadas por dos angelitos tenantes que sostienen a otros, y que entre ellos tienen uno el sol y otro la luna. Entre las columnas centrales se abre un arco de medio punto, para la colocación de la imagen, rodeado de angelitos que sostienen el anagrama de la Virgen. El tercer cuerpo es un medio punto, cóncavo, en donde —como motivo central— está la imagen de la Virgen, coronada por las figuras en alto relieve del Padre, del Hijo y la Paloma del Espíritu Santo, rodeados de ángeles que señalan el momento solemne. Todas las figuras están indicando con las manos o mirando la coronación de la Virgen. Las cabezas de ángeles mofletudos están en alegres movimientos. Termina en un magnífico escudo, coronado con el anagrama del Ave María, sostenido por dos ángeles. Las imágenes de San José y de San Joaquín no son del retablo, sino del siglo xvii. El retablo es el ejemplar churrigueresco más valioso de todo Cáceres. Vino sin dorar de Salamanca, como también fue tallado sin dorar el de Plasencia, siendo policromados años después —el de Plasencia en 1741 y éste en 1746—. Churriguerescos son también —según Ortí Belmonte<sup>34</sup>— los retablos del Convento de San Pablo y el de la iglesia de San Mateo, ambos en Cáceres.

En 1748 el radio de expansión artística de la familia Churriguera se amplió geográficamente hasta Badajoz. En esta provincia, en Zafra, en la Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria<sup>35</sup>, antigua Colegiata (de 1603 a 1846)<sup>36</sup>, se custodia el retablo de la Virgen de Valbanera, obra de José Churriguera. La iglesia de la Candelaria fue construída en 1546 a costa

de la familia Suárez de Figueroa, duques de Feria<sup>37</sup>. Es de estilo gótico-renacentista, de planta de cruz latina, de una sola nave y con capillas abiertas a ambos lados del brazo mayor, que podríamos considerar como nuevas naves laterales. La última del lado del Evangelio, primera de la izquierda, a la entrada, es la llamada capilla de Nuestra Señora de Valbanera, cuyo retablo vamos a estudiar.

Según Vivas Tabero, fue encargado en 1748 «quedando puesto en el lugar que hoy ocupa el 3 de junio de 1751». La primera referencia escrita conservada, que tenemos, es la de este autor, quien en sus «Glorias de Zafra» nos aporta tantos datos concretos que nos revelan son transcripción de un documento, como tantos otros dados por él, a pesar de que, siguiendo la costumbre de su época, no exprese su fuente. La búsqueda en los archivos de Zafra, Badajoz y Simancas fue infructuosa, como igualmente la consulta del repertorio bibliográfico y documental propiedad del autor<sup>38</sup>, mas en éste pude constatar la fidelidad de don Manuel Vivas Tabero. Hallé documentos cuya transcripción textual publicó en su citado libro y otros en cuyo margen había puesto de su puño y letra «tomé nota» y cuyo resumen transmite verazmente, lo cual proyecta certeza a la cita que ahora nos ocupa.

«El retablo de Nuestra Señora de Valbanera<sup>39</sup> —escribe el citado Vivas— es un modelo acabado del arte churrigueresco; el año 1748 reunieron los cameranos<sup>40</sup> residentes en Zafra la suma de 14.000 pesetas para hacer un altar y capilla a su Patrona. El arquitecto y escultor español D. José Churriguera lo construyó, quedando puesto en el lugar que hoy ocupa el 3 de junio de 1751»<sup>41</sup>. Puede llamarnos la atención que exprese el coste en pesetas y no en reales o ducados como es usual, lo cual es debido, sin duda, al afán vulgarizador del autor —téngase en cuenta que supondrían 56.000 reales y el de Leganés, después de subido el precio por José Benito, asciende a 55.000.

Según la cronología de los Churriguera, ya precisada documentalmente<sup>42</sup>, del 1748 a 1751 el único José que podría vivir es José de Larra Churriguera<sup>43</sup>, sobrino de José Benito y hermano de Manuel de Larra, tan estimado en Extremadura, hijos ambos, como se ha dicho, de José de Larra, escultor, y Mariana Churriguera.

José Javier de Larra Churriguera, del que aún tan poco conocemos, parece la antítesis de su hermano Manuel. Nace en Salamanca, es 17 años menor que él y es apadrinado el 11 de abril por su tío Joaquín Churriguera, que tenía entonces 32 años<sup>44</sup>. Los documentos lo apellidan «famoso» y lo nombran para dar a conocer a su hermano Manuel<sup>45</sup>. Es primero escultor en Salamanca y más tarde presta sus servicios al rey de Portugal, en Lisboa.

donde recibe, en 1741, el título de «escultor de oro y plata». No sabemos las relaciones que pudieron tener ambos hermanos, mas parece que Manuel debió permanecer algún tiempo, aunque breve, en Lisboa con él, ya que en el Libro de Cuentas de la fábrica de Guadalupe, se cita una cantidad que es enviada a Manuel a la corte de Lisboa, así como más tarde se le manda otra a la corte de Madrid. José también hizo sus viajes a Madrid<sup>46</sup> y otras ciudades de España, según parece. En una de estas estancias —hay que pensar— se le haría el encargo del retablo de Valbanera, cuyas características lo acreditan de «famoso artífice y estatuario, adornista en madera, oro..., en que ha hecho progresos de nadie hallados ni imaginados (esto nos resulta ya algo hiperbólico) y de gran gusto y conveniencia»<sup>47</sup>.

La ordenación del retablo es la corriente: plano movido, con formas cóncavas y convexas y distintos planos de profundidad que le dan ligereza, dinamismo e ingravidez y matiza aún más el carácter pictórico buscado en la decoración. Sobre el alto zócalo decorado con grandes recuadros tallados se elevan tres cuerpos apenas separables por la abundante decoración que exhiben. Es un retablo-camarín en el que todo está concebido en torno a la Virgen, en su advocación de Valbanera. La parte central del banco o predela está ocupada por el sagrario y el ostensorio, éste de forma circular y con puertas, como los armarios de reliquias del retablo de la capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia, de José Churriguera.

El cuerpo central, la parte más destacada y lograda del retablo, está formado por cuatro calles laterales y una central, separadas entre sí las laterales por columnas compuestas de fustes salomónicas con el tercio bajo recto y cubierto de decoración vegetal similar a la del resto de la columna. La calle central se halla flanqueada por esbeltos estípites. En los intercolumnios hay cuatro esculturas sobre pesadas repisas sostenidas, a su vez, por ménsulas enmascaradas en follaje sustituyendo a los mofletudos angelotes tan frecuentes en otros retablos churriguerescos. Las dos esculturas de las calles laterales extremas, que representan a Santa Ana y a un Santo Jesuíta, no parecen del mismo autor que las de las calles laterales interiores, obras de buena talla y de actitudes similares en el plegado del manto, flexión de la pierna y tonalidades. Estas representan, la del lado del Evangelio, a San José, con barba y vara florecida que lleva tendido en sus brazos al Niño que mira hacia fuera, al espectador, en actitud plenamente barroca según tesis de D. Emilio Orozco Díaz. Y simétrica a ésta, la de San Antón, patriarca de los Cenobitas, bajo el aspecto de un viejo barbudo vestido con sayal y el capuchón de los monjes de su Orden. Porta sus atributos peculiares. La «tau» o cruz sin brazo superior, símbolo de la vida futura ya desde Egipto; y el cerdo, que sostiene

en el brazo izquierdo, y que alude, sin más simbologías, a su patronazgo sobre ellos <sup>48</sup>.

En la calle central se halla el camarín-baldaquino, cuyo interior está esculpido como el recinto donde fue hallada la primera imagen de esta advocación, «el hueco de un frondoso roble, singular y preciosa hornacina» en el decir de Casas <sup>49</sup>. Columnas pareadas —salomónicas y estípites— flanquean el baldaquino cubierto por un arco lobulado. En el camarín hállase la Virgen sobre peana ática formada por hojas de acanto y orlada en su parte superior por doce querubes que le sirven de escabel. Es una buena escultura barroca de conseguida policromía y movimiento contenido. La Virgen está sentada de frente, con el Niño sobre su brazo derecho, el cual muestra un libro abierto en su mano izquierda mientras con la derecha parece bendecir. Viste túnica rosa, manto azul que se cierra ante el cuello y velo que le cubre la cabeza y se recoge sobre los hombros. En el tercer cuerpo, en la parte central del cascarón, se armonizaron una serie de atributos marianos en torno a la Paloma simbólica del Espíritu Santo. Entre ellos destacan dos ángeles niños cimeros que cabalgan impetuosos sobre los segmentos de arco terminados en espiral, que arrancan del entablamento como jirones del fronton clásico.

En conjunto el retablo recuerda las obras de Joaquín por su ostensible horror al vacío y minuciosa decoración sin llegar al exceso a que éste lo lleva, sin su sentido plano, excepto en el banco donde resulta casi un repujado, obra de orfebre. Sin embargo son notables y marcadas las diferencias existentes entre ambos. Si en los retablos de Joaquín se juega con el detalle, el dibujo y los elementos de construcción manteniéndolos siempre en su función propia; en el de Valbanera cuenta el movimiento, la luz, la variedad, la ingravidez, la escenografía, la decoratividad aún a costa de elementos arquitectónicos que, aun teniendo su verdadero valor, se disimula éste en aras de un mayor efectismo y ligereza de planos. Se concede inusitadamente igual importancia y se alterna la columna salomónica y el estípite sobre pilastra, ornamentadas aquellas con abultados pámpanos y racimos de uvas, y éstos con temas florales del tipo de candelabro.

Es tal el carácter de labor de orfebrería, que rezuma la decoración del retablo en sus pormenores y conjunto, que no puede pensarse ausente la mano de José de Larra Churriguera si no en su traza, al menos, y sin duda, en su realización. Obsérvese que, no es sólo la minuciosidad y meticulosidad afín con los cuadros de los primitivos y miniaturistas que lleva a cuidar igualmente el detalle vistoso que el oculto, sino es la jugosidad, el relieve, la decoración, el clarooscuro buscado y logrado en esa labra que ha llevado a manejar la gubia y la madera como el martillo, el cincel y el metal. Delatores

de este espíritu resultan las cornucopias —exóticas en este estilo— que, a ambos lados, partiendo de la clave del arco conopial, que insinúa la hornacina que ocupan los Santos, se eleva sobre el primer entablamento. Tiene destacadas proporciones a tono con el conjunto; forma irregular; silueta movida, y una cimera que recuerda los fulgurantes penachos de los yelmos. Se mantiene en ellas el tema vegetal, las hojas carnosas desarrolladas entre sencillos roleos y los racimos de vid que parecen suspendidos de cintas o zarcillos. Todos tan perfectamente conjugado que, sin dejar ningún espacio libre, no agobia ni resulta recargado, sino se goza del movimiento que le prestan la curva y contracurva con una gracia rayana en el rococó.

El resto de la decoración de las calles laterales, de las enjutas y la parte superior del camarín-baldaquino que en este caso presenta una forma peculiar exigida por la iconografía de la Virgen Titular, manifiesta las mismas notas. Extrémase ya esta caracterización de orfebrería en los dos entablamentos que en las calles laterales se superponen, tan divididos que se reducen a un juego de molduras. Muéstrase esta labor más particularmente en el inferior donde se mantiene el recuerdo del friso dórico en la repetición alternada de rosetas incrustadas en un recuadro y una hoja de acanto de línea vertical. Esta curva ascendente en la decoración culmina en el «casarón» del retablo, donde la estilización es mayor, la jugosidad de las hojas se ha reducido a sus caulícos y en el que el trazado y dibujo es ya pura geometría; su sentido más plano; menor su claro-oscuro, atenuado su carácter pictórico; mas su movilidad y retorcimiento mayor.

El altar entronca en la estilística de los Churriguera por su esquema —que responde a alguno de los dibujos trazados por José Benito (para el altar del Tránsito de la Catedral de Plasencia, Cáceres, con el que tanta afinidad tiene), el expositor circular, las columnas salomónicas, las rosetas de cabeza apretada que lo salpican por doquier y que pudieron tener como modelo las del muro del coro de la Catedral Nueva de Salamanca, obra de Alberto—. Sin embargo, el uso destacado del estípite y el sentido esconográfico nuevo delatan las distintas influencias artísticas que colaboran en la formación y evolución del estilo de José de Larra.

Con lo antecedente, la figura de Manuel de Larra Churriguera queda enriquecida con una categoría nueva, la de escultor, desde cuyo aspecto ha de considerársele también desde ahora, además de la de arquitecto, ya destacada. En ambas artes muestra una característica que le es peculiar —une los elementos ya tradicionales en el arte churrigueresco, con los de un estilo sobrio, clasicista y castellano—. Característica que es una constante en sus obras arquitectónicas, mientras en las escultóricas y retablísticas deriva en

una evolución definida hacia un barroquismo creciente, complejo y, sin embargo, suelto. En sus realizaciones escultóricas se observan distintas fases. Una primera de barroquismo avanzado en que supera, en ornamentación y movimiento, lo hecho por sus antepasados familiares, que en cierto modo olvida —retablo de la ermita de la Virgen de la Montaña, Cáceres, por ejemplo— y un resurgir de lo aprendido en su formación y trabajo con Alberto, especialmente en la sillería y órganos de Guadalupe en que tan de cerca recuerda las realizaciones de su tío. Ambas obras, junto con los diseños de los diecisiete retablos de la Iglesia de la Santísima Trinidad de Guadalupe y el del altar mayor de la Catedral de Coria, bastan para justificar esta doble personalidad y dar a este artista la importancia y relieve que merece.

No a menor altura debe quedarnos José Javier de Larra y Churriguera, su hermano, cuya obra de Zafra, sería la primera concreta atribuida hasta el presente, obra en la que enlaza con la línea retablística de Manuel si bien con una caracterización de relieve metálico y formas del rococó debidas a su dominio del arte del metal y a haber tenido una formación y condicionamientos distintos.

Los Larra Churriguera marcan una última etapa del estilo churriguesco que, a juzgar por sus obras, no es menos glorioso que la de sus progenitores.

#### NOTAS

- 1 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Noticias sobre Manuel de Larra Churriguera*, A. E. A., 1972, p. 271-285; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, 2.<sup>a</sup> parte, Madrid, 1971, p. 65.
- 2 *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona, 1926.
- 3 VELO Y NIETO, *El arco de la Estrella*, Cáceres, 1960, p. 56-57. En un documento del A. H. N., datado en 1726, se dice era mayor de 36 años, luego hubo de nacer en esa fecha.
- 4 Libro de Cuentas de Fábrica del Santuario. C. 112. Archivo del Monasterio de Guadalupe.
- 5 1689?: Nace en Madrid. 1719: Matrimonio. 1724: El Fuerte de la Concepción, Aldea del Obispo (Salamanca); Retablo ermita Virgen de la Montaña (Cáceres). 1725: Examen Maestro Catedral de Salamanca. 1726: Arco de la Estrella, Cáceres. 1729 y 30: Nuevo Archivo, Coria, Ciudad Rodrigo, Carmelitas Descalzos, Iglesia de la Alberca. 1729-33: Fachada Catedral Valladolid con Alberto Churriguera. 1730-36: Guadalupe, Iglesia Nueva, Obra del Panteón del Monasterio. 1743-40: Torre de la Catedral Coria. 1733-34: Palacio Conquista, Trujillo. 1736: Obra de la Iglesia Virgen de la Vega, Salamanca. 1738: En Salamanca, trazado de líneas visuales para ilustrar un pleito. 1741: Nombrado Maestro Mayor Catedral de Salamanca; Proyecto de la cúpula Catedral, Salamanca. Proyecto del Ayuntamiento de Salamanca. 1742-45: Reformas en el Santuario de Guadalupe. 1744-46: Alta mayor Catedral de Coria. 1747: Iglesia de la Orden Tercera del Carmen, Salamanca. 1748-49: Bóveda y estantería de la Universidad de Salamanca. 1750?: Capilla

Mayor y Camarín de la Iglesia de la Orden Tercera del Carmen, Salamanca. 1751: Sacristía y antesacristía de la Catedral Nueva, Salamanca. 1753: Palacio Duque Alba, Piedrahita, Avila. 1754: Guadalupe, diseño de los órganos mayores; Salamanca, Iglesia del Colegio Mayor de Oviedo; Planta del Archivo y Sala de Juntas de la Cofradía de la Vera Cruz. 1755: Catedral, Plasencia.

<sup>6</sup> Documento del 29 de octubre de 1731. Legajo de las obras de la Iglesia Nueva. Archivo del Monasterio de Guadalupe (Cáceres).

<sup>7</sup> Una carta del Obispo de Coria al Deán y Cabildo desde Cáceres, el 12 de noviembre de 1729, manifiesta su conformidad con la obra del archivo mas no con su proceder por no haberle mandado la planta y condiciones. Archivo de la Catedral de Coria. Legajo de obras de la Catedral.

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, Madrid, 1971, p. 39.

<sup>9</sup> De este poder habían gozado con anterioridad e ineficazmente, pues no consiguieron nada al efecto, Fray Ambrosio de San Agustín, monje de este Monasterio y su Procurador en Corte, y el P. Fray José de Almadén, Prior de esta Santa Casa. (Archivo del Monasterio de Guadalupe. C. 112. Legajo obras Santuario.)

<sup>10</sup> 4 de febrero de 1730. Escritura de Ajuste y Obligación zelebrada entre el Excmo. Señor Almirante de las Indias Duque de Veragua y el Real Monasterio de nuestra sra. de Guadalupe = sobre La fabrica de una nueva Iglesia que se a de hacer con la Adbocazón de Dios nro. señor, unica Divinidad, y Tres personas distintas, dentro de seis años poco mas o menos contados desde 10 de mayo de dicho año de 1730, que se acavaron de poner en esta santa cassa 20.000 ducados de los 45.000 que para ello a de dar dicho excmo. señor Duque = La qual dicha Iglesia se a de hacer en el Corral de la Platería de esta santa cassa a las espaldas de la capilla de S. Gregorio y a de tener de grueso 140 pies de largo y 15 de ancho, su nabe de enmedio 30 de ancho, y los 45 restantes se an de repartir por mitad, entre las otras dos nabes; Y en dicho largo, y ancho, no se an de incluir los gruesos de sus paredes exteriores y pilastras = Asi mismo a de tener dicha Iglesia 17 Altares en los nichos de sus capillas con su Arcos, Cornisas, pilastras, media naranja, Linterna, Balconcillos sobre los Arcos de las Capillas que miran a la Iglesia, y Crucero, y sobre sus quatro Altares, y de las que están en el Presviterio, y su varanda para el coro (todo de Hierro) segun acostumbradas proporciones de buena Arquitectura = Es del cargo y cuenta de su exc.<sup>o</sup> costear los 17 retablos y pinturas, que se an de poner en los 17 Altares segun su gusto y voluntad = Y su ex.<sup>o</sup> deja zedido en este Real Monasterio el derecho de Patronato, y otro qualquiera que por razon de fábrica puedo tener a la dicha Iglesia». Le siguen otras 38 páginas en que se detalla todo el proceso y bases. Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo de Obras de la Iglesia Nueva.

<sup>11</sup> Dos cartas del Duque al P. Antonio de León (2-V y 2-VI de 1730) revelan las dudas en la elección de sitio entre la Plaza, desde la que comunicaría la Iglesia Nueva con el Santuario por un arco y el citado Corral de las Platerías.

<sup>12</sup> Contrato de Fray Ambrosio de San Agustín con Vicente Torralba.—«Digo Yo: fray Ambrosio de S. Agustín que me obligo a dar como Procurador de la Real Casa de Guadalupe a Don Vicente Torralba Maestro Maior de obras de la ciudad de Toledo, por los dibujos, viaje, estada y demoras que en qualquiera parte haya ejecutado o tenido en el tiempo en que se ha empleado en los dibujos y planos y demas terrenos de la obra que se ha de ejecutar en la Puebla de Guadalupe de una Iglesia, con las medidas y forma a que se obligo mi Comunidad hacer al excmo. señor Duque de Veragua, como mas largamente consta de la escritura entre ambos estipulada a que me remito: 45.000 reales de vellón en cinco plazos de a 9.000 reales de vellón cada una: el primero quando el dicho excmo. señor Duque de Veragua entregue el primer plazo de escritura: el segundo quando dicho excmo. entregase el segundo, y así sucesivamente el tercero y cuarto: y el quinto en los intermedios de los referidos si acaso huviere menester algun socorro el dicho Maestro: y si no los huviere tomado en el dicho tiempo se le ha de entregar al tiempo de hacer la yesería y labores, antes del blanqueo: A todo lo qual me obligo como Procurador de dicha Real Casa y del Poder expecial que para ello tengo que exhibire a el tiempo de hacer esta escritura. Y así mismo el dicho Dn Vicente de Torralba se obliga a mi Comunidad y a mi en virtud de su Poder, a ir a dicha Puebla de Guadalupe, luego que por mi el dicho fray Ambrosio fuere requerido, y estar y asistir continuamente hasta que se acabe dicha obra haciendo los dibujos y planos para ella necesarios gobernarla dirigirla, vigilarla, conducirla, con toda su asistencia y segun su leal saver y entender, pues de su

habilidad y ciencia se fia el cumplimiento y perfección de obra de tanta importancia: y de esta contrata se ha de hacer escritura en derecho, para que una y otra parte puedan obligarse recíprocamente a lo en ella contenido. Madrid y marzo 30 de 1730 = Fray Ambrosio de S. Agustín = Vicente Alonso Torralba...».—Archivo del Monasterio de Guadalupe.—Legajo Obras de la Iglesia Nueva.

<sup>13</sup> P. RUBIO, o. c., p. 379; TOVAR, o. c., p. 280.

<sup>14</sup> El 12 de agosto de 1731 debió marcharse, pues en el Libro de Cuentas, en las hechas a su favor, se anota en esta fecha «500 reales recibió por finiquito quando se le quitó la obra».—Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo de la Iglesia Nueva.

<sup>15</sup> «Manuel de Larra y Churriguera, profesor en el Arte de Arquitectura y Maestro Mayor de las Iglesias de la Orden de Alcántara por el Real Consejo de las Ordenes, aviendo pasado a este Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe de orden del Rmo. Padre Prior al reconocimiento y medidas de la nueva Iglesia que se esta construyendo por hallarse sin Maestro y aviendo pedido las trazas que se hicieron para el gouierno y ejecución de dicha Obra, se me entrego una planta y un alzado interior cortado por su longitud y examinandolos halle que no venía dicha planta con su alzado; también se me manifestó un tratado de condiciones que contiene diferentes medidas y examinando estas con dha planta y alzado y diametros de la obra que se esta fabricando, encuentro algunas nulidades, siendo la mayor en el principal objeto de dha. Yglesia como lo es en todas el Altar Mayor, pidiendole de cinquenta y pies de eleuación, no teniendo la Capilla Mayor mas que treinta pies de ancho, a lo que corresponde cuarenta y cinco de alto, según buena simetría yreglas de Arquitectura; y según esta no deuiendo tener la Nave mayor mas que treinta pies de alto hasta la Cornisa, augmentandole quince para el cerramiento de Vobedas, y dos y medio de sotabanco, hace solo quarenta y siete pies y medio; y reuajando de estos tres de Gradas y cuatro de mesa de Altar, solo quedan quarenta pies y medio para el Retablo; Y aumentado en la eleuación de la Yglesia los quatro pies y medios que faltan para la proporción buena de su Retablo mayor, quedara este con los quarenta y cinco pies de eleuación que le corresponde y la Nave mayor de la Iglesia, auindola medido tiene de largo en hueco lo que mira al ancho y largo que lleva la Iglesia, auindola medido tiene de largo en hueco ciento y quarenta pies y tres quartos y de ancho setenta y seis pies y treinta la nave mayor todo correspondiente a la medidas que se expresan en las condiciones y escritura y las paredes del cuerpo de dha Iglesia ban con quatro pies y medio de grueso, aunque en la planta no se halla tener mas que tres pies y medio; cuyos gruesos se an aumentado acia las partes exteriores de la planta de ella, aviendo dado principio a dha. fabrica por su parte interior y pilares con tres hiladas de piedra marmol, que levantan quatro pies y medio hasta sus vasamentos: que aun que no va labrado mas que a voca de escoda, es de un crecido gasto. = Y auiendo medido los huecos de las Capillas del Cuerpo de la Iglesia y su eleuación hasta las ympostas donde an de ampear a formar sus Arcos, tienen dichas Capillas de hueco en quadro sin los gruesos de los arcos, que las dividen, diez y ocho pies de alto hasta las ympostas que estan ya sentadas a un costado catorce pies y medios que son los mismos que expresa la referida traza de alzado; y según estas medidas cerraran las vobedas de dhas Capillas en veinte y tres pies de eleuación, auiendo dejado para sus retablos unos nichos, que tienen de ancho doze pies y quarto y de alto veinte pies y medio; Y si pareciere poco este ancho, con facilidad se le puede dar mas por auer dexado a cada lado de dhas nichos unas xambas, que ocupan desde ellos hasta la pilastrilla de sus Rincones mas de un pie a cada lado y pueden ensancharse sacandoselas por ser de ladrillos y de esta forma quedaran con catorce pies de ancho y veinte y un pies y medio de alto: Y tambien sin deshacer ni tocar a dhas. xambas pueden reuozar los Retablos lo que pareciere conueniente sobre ellas a la mejor proporción y rebozando la tarxeta del remate de dichos retablos hasta que tropieze con la vobeda, pueden tener de alto desde el piso de la Yglesia hasta dichas uovedas los veinte y tres pies. = Y por lo que mira a las Capillas, o nichos, que quedan para embeber los dos coraterales, que corresponden al Cruzero, tienen estas doze pies de ancho y desde su vivo al de la pilastra del Rincon y su correspondiente, que es la media tras pilastra toral, le queda una xamba de media vara de ancho a cada lado, que junto con los doze pies del nicho hacen quince pies de ancho, que se pueden dar adichos dos Coraterales; y si pareciere poco, mediante sus lienzos de paredes de treinta y cinco pies de altura hasta la Cornisa, se le pueden dar diez y ocho pies de ancho a estos Coraterales, aunque encubran las medias pilastras contiguas aellos. =

Los otros dos retablos que an de arrimar a las paredes que hacen testeros al Crucero, no tienen nichos; pueden hacerse a discreccion; tiene su plano bajando la salida de las medias pilastras de sus Rincones veinte y seis pies de ancho y treinta y cinco hasta la Cornisa de la Iglesia. = Los seis Retablos que se han de poner en las dos capillas contiguas al Presuiterio y han de tener sus entradas por él, tienen unos nichos de nuebe pies y tres quarto de ancho y diez y seis pies y seis dedos de alto y desde el vivo de dhos. nichos al de la Pilastras de sus rincones tienen tres pies de xamón; por lo que si pareciere poco ancho el de nuebe pies y tres quartos puede darse mas, atendiendo a que su alto no puede pasar de veinte y tres pies de su Retablo, incluso la mesa del Altar; y sus ventanas en el segundo cuerpo del Retablo: Por lo que de eleuar mas dhas. Capillas encubren sus armaduras del tejado los lienzos de las ventanas del Presuiterio. = Y para mejor inteligencia de todo lo referido, e sacado planta de la dicha obra que se está ejecutando, arreglada a sus ajustadas medidas. Y así mismo un Corte transversal donde pueden medirse sus eleuaciones con todo lo demas que le corresponde de grueso, de paredes, portadas, ventanas, estrivos y armaduras de tejados, perfiles, etc. Así lo siento saluo mejor parecer y lo firmo en este Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe a 29 de octubre de 1731. = Va entre renglones: son los mismos que expresa la traza=vale.—Manuel de Larra y Churriguera [Rubricado]».

<sup>16</sup> En orden a que el referido Maestro se ha ofrecido correr si yo quisiese con la fabrica de los retablos que deuerá tener la Iglesia, segun mi yntencion e idea, tomandolos por su quenta y que a este fin formara algunos dibujos, puede V. Rma. decirle que dibuje quatro retablos: el Primero para el Altar Mayor; el segundo, para los quatro colaterales del cruzero, que han de ser de igual grandor entre si; el tercero, para los de las capillas del cuerpo de la Iglesia y el quarto para los de las capillas del Presbiterio. El primero del Altar Mayor ha de ser en sus medidas de alto y ancho con una justa proporción a su lienzo de pared. Y respectiuo a los demas ha de ser el mas vistoso; el segundo de los quatro colaterales del Cruzero ha de tener una proporción con el del Altar Mayor, aunque ynferior en tamaño y coste; el tercero de las Capillas del cuerpo de la Iglesia ha de ser con proporción a ellas y por consecuencia de menos obra y precio que el antecedente de los colaterales. Y el quarto, para los seis de las dos Capillas del Presbiterio, tambien menores y de menos costa que el antecedente de las Capillas del Cuerpo de la Iglesia, preuiniendo al dicho Maestro en General atienda en todos ellos a su mayor ahorro y menos gasto. Y que en cada uno de estos dibujos, segun su proporción, los disponga de suerte que quede para el quadro, o pintura que se ha de poner en cada Retablo, el mayor hueco que pueda y conviniere al grandor de cada uno; esplicando particularmente las medidas de ancho y alto de cada hueco, para la colocación del quadro. Y del todo de cada retablo, como también las alturas y anchos de cada lienzo de pared, donde se han de colocar dichos Retablos para mi Ynteligencia y Gouierno. Y que con toda aquella Indiuidualidad que le fuere possible, diga que coste tendrá cada Retablo en blanco, según su tamaño, quanto si fuere dorado y quanto si fuere dorado con fondo de color, ya sea negro, azul o el que le pareciere a dicho Maestro pueda ser mas hermoso a la vista.

Y me repito a la disposición de V.Rma. con final voluntad para exercitarla en su agrado.—Dios Nuestro Señor guarde a V.Rma. mil años como deseo. Madrid 7 septiembre 1731. El Almirante Duque.—Rvmo. P. Fr. Antonio León.

<sup>17</sup> Doi respuesta a su carta de V.Md. de 24 del corriente en que me pide le auise de mi determinación en puntos de los retablos de mi nueva Iglesia: sobre cuió assumpto le participo que en consecuencia de los nuevos diseños de retablos que me remitió V.Md. por mano del R. P. León Prior de Guadalupe con varias diminuciones y condiciones para poder hazer la baja que aquí me harian desde luego sin ninguna, pues de arreglavan a las primeras trazas de V.Md. en todo menos en las columnas que solo hauian de ser Ystriadas; Y conociendo que no concordariamos proseguí aquí mi diligencia, ajustando también el dorado y jaspeado de colores de dichos retablos, de suerte que aun quando despues escriví V.Md. al P. Prior en carta de 23 de Julio, que por lo que toca a los retablos en blanco se allanaua V.Md. a hazerlos en los mismos ocho mil ducados en que se obligauan aquí a executarlos pero que en quanto al dorado y jaspeado, no podía V.Md. determinar assi por no poder hazer computo de lo que ymportaría como por parecerle a V.Md. impossible que segun arte pudiesse hazerlo por el precio que expressé al P. Prior; suspendí el dar a V.Md. respuesta por tener ajustado uno y otro con el sujeto de quien me valí, para que este mismo corriese con ambas cosas. Y así esto como el ajuste de las Pinturas de dichos



de 1º de este que de insistir en que se ejecutase haí pasaria a ello por lo que le deseava servir y complazer para lo que abia ejecutado una traza ateniendo a las circunstancias del sitio y que era para una Catedral porque deseaba al mismo tiempo su maior lucimiento y servir a Vs. Yll<sup>as</sup>, Pero todo esto y quanto Su Yll<sup>as</sup> me tenía ofrecido de palabra y por escrito a sido ocioso, segun me dice en carta de 13 del corriente resolvió Su Yll<sup>as</sup> se ejecutase la traza que me abia dicho le embiaron de Burgos abiendo llamado a su hautor para ajustarla (que sera un lindo tablado) pues dicha traza no tiene arreglo alguno de Arquitectura ni de adornos diciendome se ejecuta sin los adictamentos que la añadi para arreglarlas y que melos abian repugnado los maestros de la Corte y aprovado dicha traza adonde se no ha ydo uno ni otro ni lo han bisto; y que en consecuencia de esto determino Su Yll<sup>as</sup> el ajuste, esto segun estoi ynformado fue por las Pasquas conque estan demas quanto Su Yll<sup>as</sup> me escribe y asi esta se dirige a que Vs. Yll<sup>as</sup> este en yntelixenzia de que lo que le llevo dicho es lo cierto y que en todo acontecimiento es mi maior deseo servir y complazer a Vs. Yll<sup>as</sup>, por lo que deseaba azer esa obra y una cosa grande como lo manifiesta mi disçño y informara al Sr. Penitenziario al restituirse haí pues es buen testigo del dictamen que dieron de el el Sor. Dean desta Santa Yglesia y otros Sres. que le bieron y el Tabernaculo que tiene ya le aplican para que se ejecute en esta Santa Yglesia; yo e sentido perder esta ocasion de disfrutar por mas tiempo los antiguos favores de Vs. Yll<sup>as</sup>, pero no ha consistido en mí; en todo tiempo y lugar estare prompto a las ordenes de Vs. Yll<sup>as</sup> a quien deseo conserve Ntro. Sor. dilatados siglos en SM grandeza. Salamanca y henero 22 de 1746.—Yllmo. Sor. a los Pies de Vs. Yll<sup>as</sup>: Manuel de Larra Churriuguera [Rubricado].—Yllmo. Sr. Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Coria».

<sup>32</sup> LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Las Catedrales de Plasencia*, Plasencia, 1971, p. 21.

<sup>33</sup> ORTI BELMONTE, Miguel Angel, *Historia del culto y del Santuario de Nuestra Señora de la Montaña, Patrona de Cáceres*, Cáceres, 1949, p. 125 y ss.

<sup>34</sup> ORTI BELMONTE, o. c., y *Guía de Cáceres y su Provincia*, Aries, Barcelona, 1954, p. 59.—CALLEJO, Carlos, *Cáceres monumental*, Plus Ultra, Madrid, 1960, p. 84, abunda también en esta opinión.

<sup>35</sup> VIVAS TABERO, Manuel, *Glorias de Zafra o Recuerdos de mi Patria*, Rivadeneyra, Madrid, 1901, p. 261.

<sup>36</sup> «Esta se erigió en Colegial Insigne por la Santidad de Paulo Quinto según la Bula de 10 de Dbre. de 1603, bajo la misma adbocación de Sta. María Candelaria; cuya erección se hizo por solicitud del Excmo. Sor. Dr. Gomez Suarez de Figueroa...». Documentos del Archivo de la Colegiata, Zafra.

Y en 11 de junio de 1836 en varios Testimonios, Autos y Declaraciones dirigidos por el gobierno eclesiástico de Badajoz a la Reina Gobernadora D.<sup>a</sup> Isabel Segunda se pide textualmente que «la referida Iglesia se Santa María de Zafra, se restituye plenamente a su antiguo libre estado de pura Parroquia, con absoluta extinción tanto en su calidad de Insigne Colegial y de todo lo anejo a ésta...». (Archivo Parroquial de la antigua Colegiata de Zafra.)

<sup>37</sup> MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, Conde de Canilleros, *Extremadura (La tierra en que nacían los dioses)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, p. 476 y VIVAS TABERO, Manuel, o. c., p. 256.

<sup>38</sup> Sólo hallé citado dos veces el altar o capilla de Valbanera entre los documentos referentes a la Parroquia de la Candelaria. En el «Resumen de todas rentas de ingreso a la Mesa Capitular hecho en 27 de julio de 1819», en el número 12, se lee: «Por la función de Balbanera para prebendas y Cappellanías 186 reales y 33 maravedís y en los cinco años... 334... 29». Y en el «Informe siertto y relazion veridica que la Insigne Collegial Iglesia de la villa de Zafra y su Cavildo da a la Cámara de Castilla... hecho jurado, certificado y firmado por Cristóbal Manuel de Arce», en la villa de Zafra día 27 del mes de septiembre de 1761». (Archivo de la Colegiata de Zafra.)

<sup>39</sup> MÉLIDA, Ramón, que a veces disiente del criterio de este escritor, recoge el dato detalladamente, *Catálogo Monumental de Badajoz*, Madrid, 1926, t. II, p. 442, apartado 3.047.

<sup>40</sup> Natural de la Sierra de Cameros. Sierra que está en la provincia de Logroño, que sirve de límite Sur de la Rioja y está circundada de alturas... En el Camero está el santuario de Valbanera... MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico...*, Madrid, 1946, p. 342-3.

<sup>41</sup> Nada encontramos sobre esto en estudios de los Churriguera como los de: BONET CORREA, Antonio, *Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid*, Archivo Español de Arte, 1962, p. 21.—CAVESTANY, Julio, *Una obra interesante de Churriguera. Excursión al Nuevo Baztán*, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1922, p. 135.—CEÁN BERMÚDEZ, J. Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, Madrid, 1800.—PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, *Papeletas de Arte Barroco. II. Los Churriguera en la Provincia de Valladolid...*, Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura de Valladolid, tomo VIII-IX, 1934-35, p. 375-402.

<sup>42</sup> GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Estudio del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera. Nuevas aportaciones*, Archivo Español de Arte y Arqueología, Madrid, 1929, t. V, p. 21-87 y 1930, t. VI, p. 135-189.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Los Churriguera. Datos y noticias inéditas*. Arte Español, año 1945, p. 83-106.—RODRÍGUEZ CEBALLOS, *Los Churriguera. Arte y Artistas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.

<sup>43</sup> José Simón de Churriguera, el Viejo, fallece en 1679 y José Benito en 1725.—RODRÍGUEZ CEBALLOS, o. c., p. 14.

<sup>44</sup> GARCÍA Y BELLIDO, *Estudios del barroco español*, Archivo Español de Arte y Arquitectura, 1929, p. 144.

<sup>45</sup> VELO Y NIETO, *El arco de la Estrella*, Cáceres, 1960, p. 27.

<sup>46</sup> TOVAR, o. c., p. 273.

<sup>47</sup> TOVAR, o. c., p. 273 en nota. Documento Archivo Histórico Nacional.

<sup>48</sup> REAU, L., *Iconographie de l'art Chrétien. Iconographie des Saints*, París, 1958, t. III, vol. I, p. 104 y ss.

<sup>49</sup> CASAS Y GÓMEZ DE ANDINO, Hipólito, *Valbanera. Historia del Santuario y Monasterio de este nombre en Rioja*, Zaragoza, 1886.