

El barroco

Definición

Los orígenes de la palabra barroco no están claros. Podría derivar del portugués *barocco* o del castellano *barrueco*, término que designa a un tipo de perlas de forma irregular. La palabra es un epíteto acuñado con posterioridad y con connotaciones negativas, que no define el estilo al que hace referencia. De cualquier modo, a finales del siglo XVIII el término barroco pasó a formar parte del vocabulario de la crítica de arte como una etiqueta para definir el estilo artístico del siglo XVII, que muchos críticos rechazaron después como demasiado estrafalario y exótico para merecer un estudio serio. Escritores como el historiador suizo Jakob Burckhardt, en el siglo XIX, lo consideraron el final decadente del renacimiento; su alumno Heinrich Wölfflin, en *Conceptos fundamentales para la historia del arte* (1915), fue el primero en señalar las diferencias fundamentales entre el arte del siglo XVI y el del XVII, afirmando que el barroco no es ni el esplendor ni la decadencia del clasicismo, sino un arte totalmente diferente.

El arte barroco engloba numerosas particularidades regionales. Podría parecer confuso, por ejemplo, clasificar como barrocos a dos artistas tan diferentes como Rembrandt y Gian Lorenzo Bernini; no obstante, y pese a las diferencias, su obra tiene indudables elementos en común propios del barroco, como la preocupación por el potencial dramático de la luz.

Antecedentes históricos

La evolución del arte barroco, en todas sus formas, debe estudiarse dentro de su contexto histórico. Desde el siglo XVI el conocimiento humano del mundo se amplió constantemente, y muchos descubrimientos científicos influyeron en el arte; las investigaciones que Galileo realizó sobre los planetas justifican la precisión astronómica que presentan muchas pinturas de la época. Hacia 1530, el astrónomo polaco Copérnico maduró su teoría sobre el movimiento de los planetas alrededor del Sol, y no de la Tierra como hasta entonces se creía; su obra, publicada en 1543, no fue completamente aceptada hasta después de 1600. La demostración de que la Tierra no era el centro del Universo coincide, en el arte, con el triunfo de la pintura de género paisajístico, desprovista de figuras humanas. El activo comercio y colonización de América y otras zonas geográficas por parte de los países europeos fomentó la descripción de numerosos lugares y culturas exóticas, desconocidos hasta ese momento.

La religión determinó muchas de las características del arte barroco. La Iglesia católica se convirtió en uno de los mecenas más influyentes, y la Contrarreforma, lanzada a combatir la difusión del protestantismo, contribuyó a la formación de un arte emocional, exaltado, dramático y naturalista, con un claro sentido de propagación de la fe. La austeridad propugnada por el protestantismo en lugares como Holanda y el norte de Alemania explican la sencillez arquitectónica que caracteriza a esas regiones.

Los acontecimientos políticos también tuvieron influencia en el mundo del arte. Las monarquías absolutas de Francia y España promocionaron la creación de obras que, con su grandiosidad y esplendor, reflejaran la majestad de Luis XIV y de la casa de Austria, en especial de Felipe III y Felipe IV.

Características del arte barroco

Entre las características generales del arte barroco están su sentido del movimiento, la energía y la tensión. Fuertes contrastes de luces y sombras realzan los efectos escenográficos de muchos cuadros, esculturas y

obras arquitectónicas. Una intensa espiritualidad aparece con frecuencia en las escenas de éxtasis, martirios y apariciones milagrosas. La insinuación de enormes espacios es frecuente en la pintura y escultura barrocas; tanto en el renacimiento como en el barroco, los pintores pretendieron siempre en sus obras la representación correcta del espacio y la perspectiva. El naturalismo es otra característica esencial del arte barroco; las figuras no se representan en los cuadros como simples estereotipos sino de manera individualizada, con su personalidad propia. Los artistas buscaban la representación de los sentimientos interiores, las pasiones y los temperamentos, magníficamente reflejados en los rostros de sus personajes. La intensidad e inmediatez, el individualismo y el detalle del arte barroco manifestado en las representaciones realistas de la piel y las ropas hicieron de él uno de los estilos más arraigados del arte occidental.

Primer barroco

Las raíces del barroco se localizan en el arte italiano, especialmente en la Roma de finales del siglo XVI. El deseo universalista inspiró a varios artistas en su reacción contra el anticlasicismo manierista y su interés subjetivo por la distorsión, la asimetría, las extrañas yuxtaposiciones y el intenso colorido. Los dos artistas más destacados que encabezaron este primer barroco fueron Annibale Carracci y Caravaggio. El arte de Caravaggio recibió influencias del naturalismo humanista de Miguel Ángel y el pleno renacimiento. En sus cuadros aparecen a menudo personajes reales, sacados de la vida diaria, ocupados en actividades cotidianas, así como también apasionadas escenas de tema mitológico y religioso. La escuela de Carracci, por el contrario, intentó liberar al arte de su amaneramiento retornando a los principios de claridad, monumentalidad y equilibrio propios del pleno renacimiento. Este barroco clasicista tuvo una importante presencia a lo largo de todo el siglo XVII. Un tercer barroco, denominado alto barroco o pleno barroco, apareció en Roma en torno a 1630, y se considera el estilo más característico del siglo XVII por su enérgico y exuberante dramatismo.

La influencia española

"España por su estupenda situación geográfica, atesoró las grandes influencias artísticas de los celtas, de los griegos, de los romanos, de los fenicios, de los visigodos, de los judíos y de los árabes. Del mismo modo se produjo dentro de su territorio un estilo nuevo y propio: el Barroco, al que Churriguera le dio su nombre y donde este introdujo el pilar estípite en su nueva modalidad reaccionaria" (1)

De acuerdo con el citado libro, José Benito Churriguera, probablemente fue inspirado por algún álbum (publicados por Du Cerceau, 1545) que fueron modelos utilizados en el mobiliario francés en donde la estípite aparecía. Otra posibilidad es que Churriguera *"al construir su retablo en Salamanca, conociera la mansión de Zoporta y se inspirara allí."* (2)

Una más, pareciendo ser la más difundida, es que en España este apoyo se extendió ampliamente desde que el arquitecto madrileño lo empleó en una obra efímera: *"la pira funeraria de la reina María Luisa de Orleans -1689-". Más tarde diversos artistas lo utilizaron en retablos y portadas civiles y religiosas."* (3)

Tales insinuaciones indican que el afamado estilo, que por cierto muy significativo en América, se dedujera por inspiraciones diversas en donde cualquier artista le daba su propia personalidad y esencia.

El estilo Barroco posee cualidades muy interactivas en su ejecución, más aún lo fue, por presentarse como una esencia, que en cada caso particular se impregnaba con actitudes creativas diversas que denotaban un carácter estético fundamentado en ideales muy singulares.

La familia del arte de los Churriguera, iniciada por José Churriguera y José Simón Churriguera, abuelo y padre del trascendente José Benito Churriguera, además de sus hermanos Joaquín y Alberto, después por sus descendientes Jerónimo y Nicolás, generación artística reconocida y famosa por desarrollar en Madrid y

específicamente en el arte religioso de toda España, poseen en sus más exquisitas obras:

- Floraciones de ángeles con actitudes de vuelo.
- Nichos con doseles y cortinajes.
- Querubines con las alas cruzadas.
- Roleos y conchas abultadas.
- Ménsulas resaltadas.

Los Churriguera tuvieron bastas críticas, unas a favor del nuevo estilo, así como otras en pleno desacuerdo:

"contra el arte churrigueresco llamado a sus autores jerigonsistas, chafones y badulaques por menos dislates estaban muchos en casa de locos mejor estaba la piedra en bruto en la cantera que labrada en tales adefesios" (4)

"¡Churriguera, arquitecto maldito, sirena deliciosa! Tus altares en las iglesias hispanas, tus portales madrileños, tu salmantina Casa municipal, me traen y traerán un día al mundo – con el desbordamiento tumultuoso de tu pasión, con su mal gusto – que cuenta igualmente unos cuarteles de nobleza y rememoran el caos primitivo como las obras clásicas rememoran el griego Partenón – un trágico contar de abismo y de océanos Preveo para Churriguera, en hora próxima una justiciera venganza." (5)

"iglesia llena de luz, no se siente en ella unción, ese piadoso recogimiento de las viejas catedrales góticas, cuyas torres: Al cielo abrazadas parecen oraciones petrificadas pero sus cuatro filas de columnas corintias y sus bóvedas, donde ya comienza a iniciarse la florecencia que culminó en Churriguera son de tanta esbeltez y producen tal armonía de conjunto que bien podemos disputarlas como una maravilla del renacimiento español en Andalucía sin la gravedad de Juan Herrera ni el estrecho rigorismo grecorromano." (6)

Otro elemento clave en el estilo Barroco es la columna Salomónica que fue utilizada por el arte Barroco de Bernini, estilo o característica que se debe de precisar 'berniniano'.

Trascienden por su ardua labor Pedro de Rivera, quien no perteneció a la familia artística, sin embargo, se habla de él como un 'churriguerista' más que los Churriguera.

De los personajes o artistas que trascendió tanto en España como en México por trabajar a la estípite fue Jerónimo de Albás, haciendo uso exclusivamente del apoyo estípite como soporte empotrado y exento, que construye el Retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana de México, inspirado en su propio trabajo en retablo, realizado en Sevilla. Tales descripciones establecen que cuando se trabaja el arte Churrigueresco en sitios españoles, a la par ya se encuentran en México también trabajando.

El país logró transformar en substancia propia el arte de Churriguera, en donde la estípite se toma como un signo totalmente fundamental, que se lleva hasta la cima. Además, México emanó diversidad de edificaciones barrocas tal como lo muestran los siguientes estilos: *"Barroco estucado, Barroco talaveresco, Fuste barroco, Barroco purista, Barroco de estrías móviles, Barroco tablerado, Barroco tritóstilo, Barroco salomónico, Fustes losánicos, Ultrabarroco." (7)*

Tal actitud histórica, que hacen referencia al arte churrigueresco en España, en México no tiene similar repercusión sino todo lo contrario. El labrar piedra y madera, para así adornar ó mistificar el espacio donde se ha de ejecutar el culto, regocijar las penas y alegrías del alma y recibir la gracia espiritual, fue una actividad que careció de todo pensamiento inmanente para saciar ante todo el pensamiento trascendente.

Si bien, hemos hablado de la influencia española en México a continuación se describen algunos de los sucesos que dieron origen al estilo barroco europeo que influenció a España.

arquitectura

Ha sido siempre patente la reserva cuajada de censura con que se recibió la obra de los arquitectos barrocos españoles. A lo sumo, el crítico más benigno presentaba nuestro barroco como una adulteración de las formas greco-romanas, retorciendo las columnas, mutilando, desfigurando y amontonando miembros arquitectónicos, sin orden ni simetría y dentro de las más raras combinaciones.

Y precisamente el que así lo muestra, llena páginas y más páginas hablando de todas esas combinaciones que censura, quizás de una manera despechada, pero en realidad admirada, puesto que sus páginas, profusas de comentarios, son una negación de la escasa importancia que dice concederle.

En otros, se llega a más y se les trata de artistas secundarios con ansia de sobresalir por medio, si es preciso, de la extravagancia. De este modo aparece acosado y castigado duramente un estilo (que no es más que la manifestación real de una facultad creadora).

¿Por qué anatematizar un estilo artístico, una manera de interpretar, antes de proceder al análisis de su razón de ser?. Censurar a unos artistas, que descontentos con las formas habidas hasta ellos, buscan otras combinaciones, otras líneas, otra distribución y agrupamiento de masas que se hallen acordes con el nuevo espíritu de la época, es negar la mecánica de toda evolución. Todo es crear, siempre que la manifestación artística se exteriorice en una nueva estética obligando a los materiales a la originalidad, aunque ésta sea vista a través de un cánón ajeno.

Todo artista consciente es innovador o precursor, porque ese es precisamente el anhelo creador que domina a todo sujeto capaz. Es, sencillamente, un hábito creacionista que nace de la percepción artística y al que se debe de rendir respeto, sobre todo, teniendo en cuenta los ejemplos que de impugnación ha tenido siempre toda novedad. La censura de una crítica serena está más en el tiempo que en la mente la mayor parte de las veces. Veamos un estilo fuera de su época y recogeremos decepción, anacronismo.

Haciendo cristalizar un estilo aparece en España en el siglo XVIII, toda una familia de arquitectos y artistas que lo llevan por cauces puramente nacionales, en virtud de una independencia creadora que, rompiendo reglas y cánones, no reconoce más límite que el de su sensibilidad y fantasía de artista. Así aparece el estilo propiamente churrigueresco, pero sostenido sin embargo, por la presencia de innumerables obras sembradas por doquier durante gran parte del siglo XVIII. A pesar de ello, la familia de los Churriguera permaneció hasta hace poco en un absurdo abandono esperando la reivindicación oportuna de su obra, hoy considerada, por fin, con su patente artístico.

En efecto, las nuevas aportaciones de noticias que los estudios del Sr. García y Bellido (1) nos brindan sobre el barroco español, hacen surgir varios arquitectos de apellido Churriguera, cuyas actividades como tales eran ignoradas hasta ahora.

En estos estudios de análisis artístico ha quedado señalada, por medio de una orientación documental, la labor correspondiente ejecutada por dichos arquitectos y artistas, determinando a la vez con toda exactitud los lazos de parentesco que tuvieron entre sí, dando con todo ello lugar al descubrimiento de un campo extraordinario para el mejor conocimiento del barroco español en la época de su florecimiento.

Alrededor de José de Churriguera, patriarca del barroco español, aparecen ahora, merced a los citados estudios, los nombres de Joaquín, Alberto, Manuel y Miguel de Churriguera, de los cuales, antes, si alguno era vagamente citado, aparte de ignorar su labor, se le atribuía un parentesco arbitrario con José, colocándole en una generación anterior o posterior, según la imaginación y creencias de cada observador. Tal vemos ocurre con Alberto de Churriguera, de quien noticias posteriores a las de Ceán nos lo muestran bien tío o bien nieto de José.

Hoy, debido a los citados estudios del Sr. García y Bellido, aparece solucionado el problema, demostrando claramente, con documentos a la vista, cómo Alberto, Joaquín y Miguel fueron hermanos de José.

La concienzuda labor de disección a que el Sr. García y Bellido hace de la obra de los Churriguera, en especial de la de José, jefe y maestro de la escuela, presenta a su hermano Alberto de una manera que hace interesante su estudio, tanto, que comprendiéndolo no puede por menos que acometerlo, dándonos en su citado trabajo el análisis de la obra de Alberto, desde que comienza su actividad como arquitecto hasta que desaparece de Salamanca, en donde desarrolló su principal obra.

Por estos estudios sabemos que Alberto nace el 7 de agosto de 1676 en la calle del Oso, de Madrid, y fue bautizado en la parroquia de Santos Justo y Pastor de dicha villa, el 28 del mismo mes, datos estos confirmados por el hallazgo de su partida de bautismo (2)

Las primeras noticias que se tienen de Alberto las da Ceán, citándole como autor del remate de la fachada de la catedral de Valladolid (3). Ahora aparece esto documentalmente señalado, además de una cantidad de citas con motivo de intervenciones menos importantes, hasta que le encontramos como maestro mayor de las obras de la catedral de Salamanca, para la que fue nombrado en 9 de marzo de 1725, cargo ocupado antes por sus hermanos José y Joaquín, sucesivamente. Continuó al frente de las obras de la sede salamantina hasta 1738 en que participa al Cabildo su propósito de pasar a vivir a Madrid, ya que había dado fin a sus trabajos en Salamanca, lo que así hizo, respetando el Cabildo su deseo de continuar en el cargo de maestro mayor.

Después de esto, no tenemos más noticias de Alberto que las que proporciona Macías, tomadas a su vez de Gavilán, que dice: "el Cabildo, respetándole en el cargo de maestro de su Iglesia no le toleró intervenir en las obras de la torre, desaire que no perdonó, por lo cual dimitió del cargo, y marchó (1738) a la villa de Orgaz para fabricar su iglesia; pero a pesar de que el Cabildo no quiso proveer el puesto en dos años y de haberle llamado para ejecutar otras obras, no quiso volver y siguió en aquella villa hasta su fallecimiento (4) .

Tenemos, pues, a Alberto de Churriguera en Orgaz a partir de 1738. En efecto, esta noticia de Gavilán está demostrada, en cierto modo, por los documentos vistos por nosotros en aquella villa. En la autorización concedida por el Cardenal Infante D. Luis de Borbón en 1739 para ejecutar las obras correspondientes a la construcción de la nueva iglesia de Orgaz, nos dice cómo Alberto de Churriguera, maestro arquitecto, examinó la construcción antigua, proyectando su total demolición. Como se ve, la aproximación de fechas, contando con que esta autorización fue redactada bastante después del dicho examen, confirma la noticia de su ida a Orgaz en 1738. Igualmente ocurre con la que nos da de su fallecimiento en esta villa. Los documentos recogidos por nosotros en aquel archivo presentan un nuevo y amplio margen en la vida de Alberto de Churriguera, documentos estos que, a la vez, nos permiten fijar algunos datos interesantes acerca de sus últimos años. Desde luego, podemos certificar que su estancia en aquella villa fue más larga de lo que se ha supuesto hasta hoy, pues la fecha de su muerte, que situábamos alrededor de 1740, nos vemos precisados a retrotraerla a otra posterior, determinada y confirmada plenamente por estos documentos, como ahora veremos.

En primer lugar, la Partida de su segundo matrimonio con doña Josefa Nieto Fernández, matrimonio efectuado en Orgaz en 1º de enero de 1744 (5), viene a demostrarnos que en esta época continuaba al frente de las obras de dicha villa, pero por otra parte, el hecho señalado en el mismo documento de ser este un matrimonio celebrado por poder especial dado en Madrid en 22 de diciembre de 1743, estando ausente Alberto, parece indicar que alguna actividad importante (probablemente en Madrid) le retenía hasta el punto de no poder asistir a semejante acto.

Sin embargo otros documentos señalan, aunque no de una manera regulada, su residencia en Orgaz. En el archivo parroquial aparecen datos tan importantes como son las partidas de bautismo de José Cesáreo Alberto de Churriguera y Nieto, nacido en 25 de febrero de 1746 y la de María Josefa Churriguera y Nieto, nacida en 26 de marzo de 1747. Ante estas noticias tenemos que colocar a Alberto viviendo en Orgaz por estos años,

durante los cuales, la obra se construía normalmente sin los inconvenientes y tropiezos con que más adelante había de verse amenazado su avance.

Y por último, el reciente hallazgo de la partida de defunción de Alberto en el citado archivo, partida que dice haber sido enterrado en la misma iglesia parroquial el 27 de febrero de 1750 y le designa natural de Madrid y vecino de la villa de Orgaz (6), viene a confirmarnos que ya había pasado a fijar definitivamente su residencia en esta villa.

De todo lo anterior se deduce que Alberto llegó a Orgaz para dirigir la construcción de la nueva iglesia en 1738, conociendo entonces a doña Josefa Nieto Fernández, con la que luego se desposó, pasando desde esta época (1744) a ser vecino de la villa, en donde le sorprendió la muerte en 1750 sin poder concluir su obra.

Reconoceremos, por tanto, en la iglesia de Santo Tomás de Orgaz, la última obra en que intervino Alberto como arquitecto.

La iglesia parroquial de Orgaz (NOTAS HISTÓRICAS)

Orgaz, del que dice Madoz (7), "ayuntamiento en la provincia y diócesis de Toledo, está situado en una cañada al pie de la sierra de Yébenes, de la cual dista media legua, prolongándose de E. O.; tiene 406 casas de un solo piso en lo general y de poca comodidad. Un castillo al lado O. que domina todo el llano en una circunferencia de ocho a diez leguas, en buen estado de fortificación. Iglesia parroquial de Santo Tomás, el edificio fue construido en el año 1770, a expensas del pueblo, todo de piedra sillería, compuesto de una magnífica nave, siete capillas y trece altares, con alhajas y ropas necesarias para el culto, que se celebra con bastante solemnidad". En efecto, observase en Orgaz un gran contraste entre el tono chillón de las casas enyesadas y el apergaminado de los sillares, barnizados por los años, del castillo y de la iglesia. Estas moles de sillería que ambas construcciones muestran, llaman notablemente la atención al detenerse ante un granito compacto y resistente a la moldura de filigrana, pero abundante y derrochado a lo largo de toda la villa. A los pocos pasos que se dé fuera de ella se encuentran múltiples canteras, abundancia que ya anota Madoz, diciendo, «tiene muchos prados naturales y muchas canteras de hermoso granito azul y blanco". Pronto llegan a nosotros noticias de los famosos postes de Juanelo, que por sus extraordinarias proporciones (16 m de longitud por 1,60 m de ancho), rodeó la fantasía popular de aparatosas tradiciones y leyendas, pareciendo ser la más aceptable la de que dichos postes o columnas se llevaban de una cantera próxima, en la que se ve aún una pieza de iguales proporciones sin labrar, para las construcciones de El Escorial o posiblemente del palacio de Aranjuez. Esta, que pudiéramos llamar exuberante vegetación de piedra, casi siempre hace surgir magníficas construcciones en el lugar en donde florece. Y así nos hallamos ante una extraordinaria obra, tal esta iglesia, pero que, sin embargo, el primer examen visual exterior, maltrata la sensibilidad presentando una bárbara mutilación.

Al penetrar en el templo se sufre una impresión inolvidable que hace rechazar a la conciencia artística tan desastrosa realidad. Cuando guiados por tanta esbeltez recorren nuestros ojos la nave en busca del crucero amplio, magníficamente trazado, nos sale al paso, a manera de tapón, una capilla mayor anormal, inepta, que burla todas las líneas y destruye la armonía. Se siente a la vez despecho y lástima, el uno, por la desazón ruinosa con que hiere la sensibilidad tamaño absurdo, la otra, por la impotencia y el suplicio que padecen las líneas del templo con tan desgraciado e inoportuno remate.

Lamentable es, en verdad, que tan cruel sentencia sea consecuencia bastarda de una pobre imposibilidad material ante la falta de recursos.

Al examinar el archivo parroquial para proceder al estudio de esta iglesia mediante documentos que lo dirijan, nos hallamos con la falta de los diecisiete primeros libros de fábrica, que hace ya muchos años desaparecieron del archivo.

El único documento que puede utilizarse, es aquel en que se autoriza la construcción de la nueva iglesia, autorización dada por el Cardenal Infante D. Luis de Borbón (8).

Siguiendo este documento y con algunos datos tomados de los libros de visitas eclesiásticas, podemos llegar a conocer, un poco imperfectamente quizás, el origen y construcción de esta iglesia.

Tenemos, desde luego, la existencia de una iglesia anterior, construida probablemente en los últimos años del siglo XVII, Sabemos que las dimensiones de esta iglesia eran escasas para contener los días festivos el número de fieles que acudían a los oficios, por lo que se procedió a solicitar del Cabildo la ampliación del Templo.

En efecto, el Cabildo, respondiendo a dicha solicitud, envió al maestro mayor aparejador de Toledo, Fabián Cabezas, quien después de examinar la obra y sus dimensiones dio al Cabildo su dictamen en favor de la reconstrucción, declarando, "lo justo de la pretensión de dicha villa que según lo numeroso de su población y estrechez de su iglesia, era muy conveniente él ampliarla». Propuso, para efectuarlo, demoler la torre por cuya parte podía verificarse el ensanche. Fabián Cabezas "hizo diseño y regulación de costos", que al momento fue aceptado por el contador mayor de la Archidiócesis, el cual dispuso que para ejecutar la obra, contribuyesen a reforzar las cantidades donadas para tal fin por la dignidad arzobispal, la recaudación producto de "ciertos arbitrios que dicha villa aplicó".

Con esto se inició la obra de demolición de la torre para proceder al ensanche del templo por aquella parte de la iglesia. Por el libro de visitas eclesiásticas correspondiente al año, sabemos que en 21 de Febrero de 1738, se aparearon las campanas para comenzar el derribo de la torre.

No cabe duda que, según las observaciones de Fabián Cabezas, se trataba de mover la planta hacia el lado donde estaba situada la torre, procurando con ello dar a todo el primer trozo de la obra una amplitud regulada que a la vez no llevase a la desproporción con el resto que no había de ser tocado, probablemente a partir del crucero, confirmándolo así lo que a continuación nos dice el dicho documento. Puesto al frente de la obra Alberto de Churriguera "maestro arquitecto" pudo apreciar que uno de los machones en que estriba la media naranja, ochavo o crucero de dicha iglesia» presentaba distintas quiebras que amenazaban la seguridad de la construcción. Con este motivo se encargó a Alberto que efectuase a su vez un nuevo reconocimiento, no sólo del machón citado como causa de ruina, sino también de los otros que sostenían los arcos corales del crucero. Como resultado de su examen "halló estaban en muy mala postura por las repetidas hendiduras verticales que eran de mucha consideración". Esto, unido a la mala fábrica de los machones, compuestos de diversos materiales que unían malamente, le hizo manifestar que no podría realizarse la demolición del cuerpo de la iglesia sin que padeciese ruina la media naranja, lo cuál visto por el cura párroco y el Ayuntamiento de Orgaz solicitaron del arzobispado licencia para que juntamente con el cuerpo de la iglesia se demoliese la capilla mayor y de "nuevo sacarla toda de planta con la ampliación y ensanche que antes estaba concedido".

Alberto, al encargarse de la reconstrucción, hizo a su vez diseño de la obra, diseño del que hemos encontrado tan vagas noticias en Orgaz, que aunque desde luego confirmada su existencia, difícilmente puede procederse a su busca. En el nuevo diseño, contando con la licencia de la dignidad Arzobispal, trató probablemente la obra con arreglo a su dictamen, que llevaba como base construir por completo una nueva iglesia con las capacidades exigidas por el pueblo para poder celebrar en ella cómodamente los oficios, teniendo, por tanto, que correr la planta en la dirección que actualmente nos muestra con respecto a lo que queda de la iglesia antigua. El documento así lo confirma al decirnos más adelante: "Y siendo nuestro ánimo que la erección de nueva iglesia con su capilla mayor, frontis y todo lo demás necesario se continúe hasta su fenecimiento"

Nueva iglesia, precisamente, era el propósito, así es que se hacía necesario prescindir en absoluto de la existencia de la iglesia antigua. Además, al moverse la planta en la dirección que la actual iglesia tiene, forzosamente había que proceder, no a una reconstrucción más o menos completa, sino a una, en absoluto, nueva edificación. Esto, en contraste con la parte de templo que cierra la nave tan señaladamente mutilada,

nos da la línea determinada y precisa el trozo construido del diseño de Alberto, del que queda de la iglesia antigua tan pobremente aprovechado para tapar, valga la frase, la boca del templo, truncado por la falta de recursos.

Vamos ahora tras esta causa que produjo el abandono de la obra.

Sabemos, por el documento de autorización dado por el Cardenal Infante D. Luis de Borbón, que para ayuda de los gastos de la construcción, la villa de Orgaz aplicó arbitrios así como también se autorizó al mayordomo de la Archidiócesis toledana para que, en nombre suyo, tomase censo e hipotecas y recibiese, igualmente, las donaciones que la piedad de los fieles brindase para mayor ayuda "nombrando persona de seguridad, en cuyo poder entre los caudales que produjesen los efectos que hipoteca la villa, los destinados por nuestro contador mayor, las limosnas que ofreciesen la piedad de los fieles y otras que se puedan adquirir para este piadoso fin".

Como vemos, no se contaba únicamente con el dinero aportado por el Cabildo, sino que se apremiaba a la villa para que ésta contribuyese en lo posible. Así lo anota ya Madoz, diciendo de esta iglesia que fue construida a expensas del pueblo. Esto es verdad en parte, puesto que ya hemos visto cómo el Cabildo aportaba el dinero para la construcción, pero viendo éste el costo extraordinario a que ascendía la continuación del formidable templo, le restó ánimos para seguir donando grandes cantidades, obligando en algunas ocasiones a detenerse la construcción por falta de fondos, para volver a ser continuada lentamente al contacto de alguna donación de un fiel o de una colecta en la villa, producida las más de las veces como consecuencia de los citados arbitrios.

Podemos asegurar, con documentos a vista (9), que confirman lo anterior, que hasta el 23 de enero de 1763 no se celebró culto en la nueva iglesia, tardando por consiguiente en construirse tal como actualmente se conserva, veinticinco años. Consultando los libros de visitas eclesiásticas hemos encontrado en la correspondiente al año 1757, un documento en el que una vecina de Orgaz hace cierta donación para contribuir a las obras de la iglesia (10). Como se deduce de este documento en 1757 se desconfiaba ya de poder terminar totalmente la obra, diciendo claramente, como no hay esperanza de que se compren las casas ni de que llegue el caso de fabricarse la capilla mayor, señalando como único motivo la falta de medios y lo costosísima que sería, renunciando ya, por consiguiente, a tal construcción.

Finalmente, en el mismo año 1757 nos ofrece otro documento en el libro treinta de cuentas de fábrica, en el que se da testimonio de haberse consumido totalmente el censo de la villa en la reconstrucción del templo.

Todo esto nos prueba los sacrificios pecuniarios a que se sometía la villa y sus habitantes para dar fin a la iglesia, hasta que poco a poco, vista la imposibilidad y perdida la esperanza, se fue aprovechando alguna que otra donación y colectas para cerrar, con lo que quedaba de la iglesia antigua, el templo abandonado en la mitad de su construcción.

Análisis de la obra

El examen exterior del templo nos coloca, en primer lugar, ante una fachada que marca un prudente cálculo de severidad. La portada, hábil ejecución y sencilla en su desarrollo, sólo recarga un poco la línea en ese escorzo, que señala a Alberto en todas sus construcciones. (Lámina I, A y B.)

Consta esta portada de dos cuerpos y un remate. El primer cuerpo presenta, a cada lado de la puerta, una columna dórica de fuste monolítico liso y una pilastra del mismo orden que soportan un entablamento bien proporcionado, cuya cornisa recibe sobre la puerta un desvío curvilíneo que se transforma en arquivolta obligada para cobijar el escudo cardenalicio del Infante D. Luis de Borbón. El segundo cuerpo se eleva ateniéndose al límite marcado por las columnas del cuerpo inferior, lo cual le reduce, en sus dimensiones. Entre las pilastras que lo forman existe, perfectamente enmarcada una hornacina, situada sobre arquivolta que

corona la puerta y unida a las otras dos que rellenan con su presencia el macizo respetado entre columna y pilastra, hacen recordar de muy cerca el estilo gigante italiano, aunque de un modo muy modesto y contrapesado por la técnica personal de un Churriguera. El remate del conjunto, a manera de copete, se ameniza con cornisas sinuosas y prolongación de trazos curvilíneos que sostienen el caprichoso elemento terminal.

La presencia de varias ventanas, algunas ciegas por razones de obra, nos hace ver en el dibujo de su marco el sello propio del barroco salmantino, que se muestra con todo el valor de su enorme influencia, en este caso, en plena Castilla. (Lámina II, B.) Este discreto lujo en el adorno exterior de las ventanas, hace juego con la gallarda elegancia de las dos cúpulas ovaladas que emergen laterales al término de la nave. Presentan estas cúpulas un tambor octogonal esbeltísimo y sometido, dentro de una armonía lineal exacta, a la forma elíptica. (Lámina II, A.). Decoran el tambor cuatro ventanas finamente ornadas en su marco con elementos barrocos característicos y que aparecen en los cuatro lados libres de la cúpula correspondientes al exterior, ya que los cuatro restantes quedan sometidos a las condiciones de obra que los oculta, adosándolos al muro. La linternilla ofrece el mismo estilo de la ornamentación del tambor, teniendo su complemento en la deliciosa cupulina y en el fino remate de tan maravillosa construcción.

Todo esto hace que se consiga en el exterior un efecto de monumentalidad, que se manifiesta también en el tono sobrio de los sillares potentes perfectamente agrupados.

En cuanto al interior, como ya dejamos anotado, la primera impresión que se recibe es una reacción bastante dolorosa. Una nave magnífica, de grandes y proporcionadas dimensiones, pulcra y suave de ejecución en la bóveda, se ve materialmente tapiada por la capilla mayor, que se adelanta en una completa dislocación de la simetría en relación con la obra en total. Es exactamente la decapitación del proyecto concebido por Alberto de Churriguera.

El examen de la planta que esta iglesia ofrece, nos da el resumen de toda la construcción. (Véase el plano.) Presenta una nave amplia de 12 m de ancho y 40 de fondo, con siete capillas proporcionadas en una regulada adaptación a estas medidas. La existencia de una sola torre da lugar a una capilla más, con respecto a otras iglesias del estilo, la que en este caso se encuentra destinada a Baptisterio. Está, así como su correspondiente en el otro lado, el recinto que ocupa la torre, ofrecen una diferencia de medidas con respecto a las demás capillas, que tiene su explicación en la existencia del coro, que avanza ocupando todo este primer cuerpo de la nave.

La capilla Baptisterio tiene un fondo de 4'5 m por un ancho de 6'10, mientras que las otras capillas ofrecen un fondo de 4,70 por un ancho de 7,60 m con muy ligeras diferencias entre sí. Todo esto desarrollado en un muro de 2'10 m de espesor, resulta armonizado hasta el término de la nave, en donde el trozo remate correspondiente a la iglesia antigua marca un culto a la desproporción.

La capilla mayor aparece fuera del eje de la nave en una dimensión de 0'90 m, presentándose, por consiguiente, inclinada toda esta parte antigua que muestra así, como diferencia de medidas con respecto a los últimos machones (en este caso doble pilastra) de la iglesia nueva, en qué forma ha sido corrida la planta de la nueva construcción, pudiendo deducirse de ello la reconstrucción mental del plano antiguo el proyecto de Fabián Cabezas, primero, y el actual, no concluido de Alberto.

Tiene el eje central una longitud, como hemos ya anotado, de 40 m, y un ancho la nave de 12. Estas dimensiones, al compararlas con las de la iglesia de San Juan Bautista, de Toledo, 12 m de ancho por 40 de fondo, nos muestra de manera clara la enorme importancia del proyecto de Alberto. Nada lo prueba, pero no sería muy arbitrario, quizás, pensar en un cierto reflejo a través de la mente de Alberto de la iglesia de Toledo en esta de Orgaz. Son exactamente el tipo de iglesia jesuítica.

En cuanto al alzado, en toda su estructura domina una norma dilatada de severidad en un movimiento puro de

lógica simetría. La patente sencillez en el decorado nos participa esas sensaciones suaves de reposo, con reflejos inusitados al espíritu, característico de todas las iglesias jesuíticas. Sin embargo, la nave, con su techo penetrado por cuatro lunetas a cada lado, permite muy holgadamente el derroche de adornos que algunas iglesias del estilo presentan, aquí una simple moldura interpreta el orden de construcción admirablemente. Las pilastras, que arrancan de un macizo bastante pesado, llegan a finalizar en una cornisa puramente barroca que contiene un movido tarjetón propio del estilo, única moldura algo trabajada que distrae en la nave. Los ventanales, potentes de luz que invade en perfecta orientación el templo, presentan un marco no muy profuso en decorado pero con un dibujo típico barroco que, aunque más rico, hemos podido apreciar en otras construcciones de Alberto. Es precisamente la norma del barroco salmantino concebida por los Churriguera.

La bóveda, que como queda dicho es de medio cañón, con lunetas que van a perfilar los recuadros guarnecidos de discreta moldura que se comparten en el espacio central de la nave, tiene una altura de 20 m que, en relación con las demás dimensiones, ofrece una amplitud que se traduce en una apariencia de monumentalidad que, en verdad, no puede negarse como propia característica de esta construcción. Las capillas, bastante espaciosas y con magníficos retablos, contribuyen a engrandecer este trozo proporcionado de la iglesia.

Rico en retablos este templo, hace muy sensible la falta de documentos en el archivo, que nos permitan fecharlos y conocer sus autores.

El retablo de la capilla mayor, que como toda ella pertenece a la anterior construcción, muestra un trazado de corte neoclásico con su amplitud de medidas sometidas a una norma de simetría dirigida por la sencilla uniformidad de las líneas, que guardan una discreta severidad en la ornamentación que le se utiliza en una esbeltez apropiada. Podemos fecharlo aproximadamente, colocándolo en los últimos años del siglo XVII. (Lámina III, A). En el centro ostenta un lienzo de Francisco Rizi, que lleva la fecha de 1679 y representa la duda de Santo Tomás. Aunque algo deteriorado y con la falta de una oportuna restauración, puede verse como una apreciable obra pictórica de la escuela madrileña del siglo XVII. Nada sabemos del autor del retablo, únicamente que de éste, así como de dos pequeñas imágenes de la Virgen y San Juan con un crucifijo en medio que aparecen colocados sobre el arco de la capilla mayor, se habla en documentos anteriores a la iglesia nueva.(a)

A ambos lados de la capilla mayor, en esos espacios asimétricos que aparecen así como consecuencia de la desviación que sufre el eje de esta capilla con respecto al de la nave, se hallan situadas a determinada altura dos retablos pequeños que en contraste con el mayor se presentan cargados de ornamentación en estilo Churriguera, a pesar de lo cual podemos casi afirmar sea su existencia en tal lugar anterior a la nueva iglesia, demostrándolo así la perfecta adaptación que ofrecen al cuerpo de construcción que ocupan. De todos modos pertenecen ya al siglo XVIII.

Partiendo de la capilla mayor, por el lado derecho, nos encontramos con la deliciosa capilla de Jesús. En un retablo primorosamente labrado, atendido a un tipo armónico de formas dentro del barroco, se guarda la imagen de Jesús Nazareno, bellísima talla que contiene una expresión tal de dulzura y serenidad, que diviniza de una manera admirable el dolor humano de esas horas terribles que preceden a la crucifixión.

Todo el zócalo de la capilla, en una altura de un metro, es de hermoso mármol de color, traído, según algunos documentos que no determinan el lugar, de canteras vecinas.

Aquí, en esta capilla precisamente, tenemos la firma de Alberto de Churriguera; como artista, en el gracioso y elegante decorado del alzado, y como arquitecto, en la presencia de una cúpula ovalada resuelta en un alarde de proporción extraordinario. Con el yeso forma en las pechinas un bordado de delicada finura en perfecta combinación con el que ostenta toda la cúpula, decorada con gusto admirable pero sin derroche de adornos, por el contrario, más bien sometida a la norma de la sencillez que impera en todo el templo como anagrama de ejecución. Tres ventanas en el tambor situadas en el lado correspondiente al exterior, ya que repetimos, la otra

parte queda adosada al edificio y, por tanto, ciega, permiten el paso de la luz precisa para poder admirar el decorado ameno del tambor y respetar en suave escala de tonos la discreta semipenumbra que ofrece la cúpula, perfectamente ornada, para después ser rasgada de nuevo, allá en lo alto, por la luz que penetra enérgica por la linterna, mostrándonos el hermoso y digno remate de esta bella y sugestiva construcción, el óvalo perfecto de la cúpula.

Vivo contraste ofrece esta cúpula en cuanto a lo que su ornamentación se refiere, con la correspondiente del lado izquierdo, la capilla del Cristo del Olvido (b), la cual presenta su cúpula decorada muy pobremente, apareciendo tan sólo en las pechinas un ligero dibujo a manera de esquema de la que la otra ostenta. Pronto encontramos la causa en un documento perteneciente a los libros de fábrica y en el que se dice que en 1757 se traían, para terminar la cúpula correspondiente a la capilla del Cristo del Olvido, así como para concluir la torre, pizarras de Segovia. Esto nos muestra a qué altura estaban las obras en 1757. La falta de dinero, que no permitió concluir el templo cortándolo en los machones de donde iba a partir el crucero, es la causa de esta sobriedad y falta de ornamentación en la capilla del Cristo del Olvido. Y precisamente el caso de que sea esta imagen la que mayor devoción inspiraba en la villa y muestre su pobreza con respecto a la otra, sostiene nuestra creencia de que la capilla de Jesús ha sido construida cuando abundaba el dinero, probablemente antes de morir Alberto y de iniciarse los paros, por razones pecuniarias, a intervalos, detenía el avance de la obra. Recordemos el documento mencionado en que una vecina de Orgaz hace donación de determinada cantidad para comprar unas casas situadas detrás de la Iglesia, y que dice cómo no habiendo de que se fabrique la capilla mayor, por la falta de medios, se emplee su dinero en la continuación de la Iglesia. Este documento está inserto en el libro de visitas eclesiásticas correspondientes al año 1757, fecha que coincide con la antes citada en que se traían pizarras para concluir la capilla del Cristo del Olvido, siendo claro, por tanto, que esta capilla se construyó mediante esfuerzos económicos y a expensas particulares.

El hecho de traer pizarras para concluir la torre en 1757, se adapta a la noticia que otro documento nos da de que José Sierra fue últimamente quien dirigió la obra, lo que parece demostrar que este maestro construía esta cúpula, como todo lo último que en la iglesia se hizo, siguiendo con escrupulosa exactitud el diseño de Alberto, como lo confirma el trazado de la cúpula de la capilla de Jesús, en la que se ve patente la mano de Alberto Churriguera. José Sierra es probablemente el arquitecto que sucedió a Alberto en la dirección de la obra a la muerte de éste, que tuvo lugar como ya vimos, en 27 de febrero de 1750.

Ostenta la capilla del Cristo del Olvido un magnífico retablo desarrollado con una fantasía decorativa admirable, que, aunque desde luego a una norma barroca en su estructura, parece buscar una nueva orientación que se hace patente en el hermoso camarín envidiado que luce una arquivolta polilobulada originalísima, que intenta adaptarse a la posición obligada de la imagen de Cristo en la cruz, cobijando sus brazos extendidos, para después reducirse a las dimensiones propias del cuerpo en su colocación vertical. Este retablo no llegó a ser pintado de oro; ha recibido solamente un barniz que lo conserva como si recientemente hubiese sido labrado, lo cual le da una apariencia de ornato más sugestivo y discreto.

Los demás retablos de la Iglesia están ricamente dorados, y en ellos se destaca de un modo especial el nicho envidiado que cobija a la imagen principal y que ocupa el centro de la composición, coronados todos ellos por un capel curvo que da asiento a un escudo o gran clave maravillosamente trabajada en altísimo relieve. todo aparece desarrollado con extraordinaria laboriosidad de guirnaldas, conchas, follajes y pedestales movidos y empleados caprichosamente como elementos decorativos.

Estos retablos adaptan admirablemente sus proporciones a las capillas que ocupan, sin embargo, el altar de la capilla del Carmen es anterior a la nueva Iglesia, ya que en un documento de 1729 se habla del nuevo retablo, en el que por su parte posterior se trata de hacer una ventana para dar luz a la capilla. en este caso es el único de que se tiene noticias por documentos y que por tanto podemos fechar sobre 1729.

Anterior también y de la misma época que el retablo de la capilla mayor, es el de la de San Francisco, que en toda su construcción muestra la misma mano que construyó aquel.

La forma lamentablemente desastrosa de cómo está rematado el templo, nos induce a examinar con cierto despecho la parte antigua.

Nos encontramos en primer lugar, como ya hemos anotado, con una dislocación apreciable a primera vista de la capilla mayor, puesto que colocados ante ella la vemos corrida hacia el lado izquierdo cerca de un metro fuera del eje de la nave, apareciendo metida en un paredón enorme que fatiga la vista hasta llegar a la bóveda. A partir de los machones o pilastras dobles de las que iba a arrancar el crucero, todo pertenece a la Iglesia antigua.

Presenta esta parte vieja una sala capitular bastante holgada, que se comunica, por una parte algo estrecha y abierta en un muro poco proporcionado, con la capilla mayor, apareciendo en este lateral al altar. en el otro lado de la capilla y enfrente a dicha puerta, otra nos conduce a una escalera corta que da acceso a un vestíbulo reducido que a su vez comunica con una estancia de las mismas dimensiones, la cual ostenta una graciosa cupulita de media naranja muy sencilla. De aquí se pasa a un local asfixiado por un paredón en el que se ven aún dos columnas con sus correspondientes capiteles, de los que arranca un resto de arco que sería probablemente uno de los del crucero de la iglesia antigua.

Esta parte, que correspondía al último trozo de la primitiva iglesia, muestra las dimensiones que tendría aquella obra anterior, así como la robustez de los muros que enseñan una pesadez poco regulada en tanta masa, cosa que explica en parte la necesidad que el pueblo, bastante numeroso en habitantes, sentía de ampliarla. Los mismos materiales hacinados sin orden, de que quejaba Alberto como impotentes en aquella obra, sostienen ahora este trozo, trazado dentro de una norma de tosquedad y rudeza que habían de contrastar y contrastan enérgicamente con las líneas elegantes y seguras de los Churriguera.

Tenemos por tanto en Orgaz un documento en piedra que, aunque sin concluir, acredita la forma y manera de "hacer" de Alberto Churriguera, de uno de los elementos de esta familia de arquitectos que imaginaron y llegaron a lograr ser nacionalmente un estilo tan formidablemente revelado.

En monumentos religiosos como éste, uno de los muchos esparcidos por España entre los tantos que permanecen en el incógnito, no será difícil hallar la patente de este estilo, del estilo llamado de los "pormenores ornamentales" que, con un sentido vigoroso realismo se ha apoderado de la arquitectura española del siglo XVIII, alzando una barrera de oposición contra la influencia francesa de esta época, que sometió a la mayor parte de los países europeos

Alonso Cano (1601–1667), pintor, escultor y arquitecto español, fue una de las figuras más destacadas del barroco.

Nació en Granada en 1601, hijo de un tracista y ensamblador de retablos. En 1614 se trasladó a Sevilla y dos años más tarde entró como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, donde conoció a Velázquez. En 1638 se trasladó a la capital como pintor y ayuda de cámara del conde-duque de Olivares. Tras su paso por la corte madrileña, donde entró en contacto con las colecciones reales y la pintura veneciana del siglo XVI, el tenebrismo de sus primera obras deja paso a un estilo idealizado, clásico, de una calidad similar a la de los mejores pintores españoles, que huye del realismo en favor de las formas delicadas, bellas y graciosas, al igual que hizo también con sus obras escultóricas y arquitectónicas. Tras la muerte de su segunda esposa en extrañas circunstancias, huyó a Valencia para escapar de la acusación de asesinato que pesaba sobre él y se refugió en la cartuja de Porta-Coeli. En 1645 volvió a Madrid y en 1652 se trasladó a Granada, donde fue nombrado racionero de la catedral y falleció quince años más tarde. De esa última etapa es su obra maestra como pintor, una serie de siete lienzos sobre la *Vida de la Virgen* (1654) para el altar mayor de la iglesia.

En lo que respecta a su labor como escultor, por la que es más conocido, Alonso Cano se formó en el taller de

Martínez Montañés, realizando numerosas esculturas de tema religioso en madera policromada. De su maestro adoptó la contención expresiva y el clasicismo formal, añadiendo su gusto personal por lo delicado y menudo. Entre sus primeros trabajos del periodo sevillano se encuentran el retablo de Nuestra Señora de la Oliva (Lebrija, 1629–1931) y el *San Juan Bautista* de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla (1634), así como varias Inmaculadas y figuras del Niño Jesús. Durante su etapa en Madrid abandonó temporalmente la escultura hasta su vuelta a Granada. Entre sus últimas obras destacan las cuatro esculturas monumentales de *San José*, *San Antonio de Padua*, *San Diego de Alcalá* y *San Pedro de Alcántara* para el convento del Santo Ángel, destruidas durante la guerra de la Independencia.

Como arquitecto diseñó la fachada de la catedral de Granada (1667), en la que destaca el sorprendente efecto de profundidad, logrado al rehundir sus tres grandes arcadas, y su gran riqueza decorativa.